

MANUELA
BALLESTER

PINTAR
FRENTE
A TODO





**MANUELA
BALLESTER**

**PINTAR
FRENTE
A TODO**

MANUELA BALLESTER. PINTAR FRENTE A TODO Del 12 marzo de 2024 CENTRE CULTURAL LA NAU Salas Acadèmia y Estudi General	Montaje y transporte Art i Clar Seguros XL Insurance Company SE	Universitat de València Biblioteca d'Humanitats Joan Reglà. Universitat de València Colección Teresa Alvarez Aub. Valencia Colección Emilio Azzati. Valencia Colección Ana Rosa Ballester. Barcelona Colección Pampa Ballester. Valencia Colección Pilar Ballester. Barcelona Colección Marguerite Bremer. Berlín Colección Pilar Bonet. Valencia Colección Antonia Bueno Mingallón. Valencia Colección Teresa Cordon. Valencia Colección Guillem Escorihuela Carbonell. Valencia Colección Cristina Escrivà. Valencia Colección Julio Espresate Renau. Barcelona Colección Daniel Espresate Romero. Barcelona Colección Josemaría Férrez Gil. Ciudad de México Colección Carles Hernando. Badalona Colección Marta Hofmann. Berlín Colección Christophe Pannecouque. Lovaina Colección Pablo Pérez García. Valencia Colección Iban Ramón. Valencia Colección Rosana Renau Aymami. Ciudad de México Colección Teresa Renau Ballester. Berlín Colección Lucía Romero. Barcelona Colección Doria Rosso. Valencia Colección Manuel Sánchez. Madrid Colección Marisa Taberner. Valencia Colección Isabel Ulacia. Ciudad de México Colección Paloma Ulacia. Ciudad de México	Fundación Max Aub. Segorbe Fundació Josep Renau. València IVAM. Institut Valencià d'Art Modern. Generalitat Valenciana Museu d'Art Contemporani Vicente Aguilera Cerni. Vilaframés Museu de Belles Arts de València Museu de la Ciutat. Ajuntament de València Museo Kaluz. Ciudad de México Museo Soumaya – Fundación Carlos Slim. Ciudad de México Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. MNCARS Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias González Martí Facultat de Belles Arts - Arxiu Secretaria. Universitat Politécnica de València. Col·lecció Martínez Guerricabeitia. Universitat de València. CATÁLOGO	Fotografías Eduardo Alapont Juan García Restauración digital negativos Paco Mora Impresión La Imprenta CG Depósito legal V-1752-2024 ISBN 978-84-9133-682-2 © De los textos: los autores © De esta edición: Universitat de València
Asistencia montaje e iluminación Francisco Burguera Pérez Álvaro David García Pedro Herráiz Merino Gestión administrativa Olga Ibañez Hervás Juanita Pérez Hernández Ana Roig Carrasco Mediación y visitas concertadas Tàndem Patrimoni, S.L. Voluntariat Cultural. UV Restauración Mónica Pintado Antúnez Susana González Martínez Trestaller Asistencia en sala Esfera Proyectos Culturales Prestadores de obras, documentos e imágenes Archivo y Biblioteca Fundación Pablo Iglesias. Madrid Archivo Histórico del Partido Comunista. Madrid Arxiu Històric. Ajuntament de Barcelona Ateneo Español de México Centro de Documentación y Biblioteca CSIC - Residencia de Estudiantes. Madrid Centro documental de la Memoria histórica. Salamanca Biblioteca Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. Valencia Biblioteca de la Dona. Direcció General d'Igualtat i de l'Institut de les Dones. Generalitat Valenciana Biblioteca Valenciana. Generalitat Valenciana. Biblioteca Histórica de la	Universitat de València Biblioteca d'Humanitats Joan Reglà. Universitat de València Colección Teresa Alvarez Aub. Valencia Colección Emilio Azzati. Valencia Colección Ana Rosa Ballester. Barcelona Colección Pampa Ballester. Valencia Colección Pilar Ballester. Barcelona Colección Marguerite Bremer. Berlín Colección Pilar Bonet. Valencia Colección Antonia Bueno Mingallón. Valencia Colección Teresa Cordon. Valencia Colección Guillem Escorihuela Carbonell. Valencia Colección Cristina Escrivà. Valencia Colección Julio Espresate Renau. Barcelona Colección Daniel Espresate Romero. Barcelona Colección Josemaría Férrez Gil. Ciudad de México Colección Carles Hernando. Badalona Colección Marta Hofmann. Berlín Colección Christophe Pannecouque. Lovaina Colección Pablo Pérez García. Valencia Colección Iban Ramón. Valencia Colección Rosana Renau Aymami. Ciudad de México Colección Teresa Renau Ballester. Berlín Colección Lucía Romero. Barcelona Colección Doria Rosso. Valencia Colección Manuel Sánchez. Madrid Colección Marisa Taberner. Valencia Colección Isabel Ulacia. Ciudad de México Colección Paloma Ulacia. Ciudad de México	Fundación Max Aub. Segorbe Fundació Josep Renau. València IVAM. Institut Valencià d'Art Modern. Generalitat Valenciana Museu d'Art Contemporani Vicente Aguilera Cerni. Vilaframés Museu de Belles Arts de València Museu de la Ciutat. Ajuntament de València Museo Kaluz. Ciudad de México Museo Soumaya – Fundación Carlos Slim. Ciudad de México Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. MNCARS Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias González Martí Facultat de Belles Arts - Arxiu Secretaria. Universitat Politécnica de València. Col·lecció Martínez Guerricabeitia. Universitat de València. CATÁLOGO	Fotografías Eduardo Alapont Juan García Restauración digital negativos Paco Mora Impresión La Imprenta CG Depósito legal V-1752-2024 ISBN 978-84-9133-682-2 © De los textos: los autores © De esta edición: Universitat de València	
Directora Servei de Cultura Universitària Adela Cortijo Talavera Organiza Vicerectorat de Cultura i Societat. Universitat de València Centre Cultural La Nau. Universitat de València Colaboran IVAM, Institut Valencià d'Art Modern Diputació de València - Memòria Històrica Fundació Josep Renau Ministerio de Ciencia e Innovación - Instituto de Historia - CSIC Ministerio de Igualdad - Instituto de las Mujeres EXPOSICIÓN Comisariado Carmen Gaitán Salinas Coordinación proyecto Norberto Piqueras Sánchez Manuel Martínez Tortola Diseño expositivo Pepe Beltrán Comunicación Magda Ruiz Brox Nuria García	Asistencia montaje e iluminación Francisco Burguera Pérez Álvaro David García Pedro Herráiz Merino Gestión administrativa Olga Ibañez Hervás Juanita Pérez Hernández Ana Roig Carrasco Mediación y visitas concertadas Tàndem Patrimoni, S.L. Voluntariat Cultural. UV Restauración Mónica Pintado Antúnez Susana González Martínez Trestaller Asistencia en sala Esfera Proyectos Culturales Prestadores de obras, documentos e imágenes Archivo y Biblioteca Fundación Pablo Iglesias. Madrid Archivo Histórico del Partido Comunista. Madrid Arxiu Històric. Ajuntament de Barcelona Ateneo Español de México Centro de Documentación y Biblioteca CSIC - Residencia de Estudiantes. Madrid Centro documental de la Memoria histórica. Salamanca Biblioteca Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. Valencia Biblioteca de la Dona. Direcció General d'Igualtat i de l'Institut de les Dones. Generalitat Valenciana Biblioteca Valenciana. Generalitat Valenciana. Biblioteca Histórica de la	Universitat de València Biblioteca d'Humanitats Joan Reglà. Universitat de València Colección Teresa Alvarez Aub. Valencia Colección Emilio Azzati. Valencia Colección Ana Rosa Ballester. Barcelona Colección Pampa Ballester. Valencia Colección Pilar Ballester. Barcelona Colección Marguerite Bremer. Berlín Colección Pilar Bonet. Valencia Colección Antonia Bueno Mingallón. Valencia Colección Teresa Cordon. Valencia Colección Guillem Escorihuela Carbonell. Valencia Colección Cristina Escrivà. Valencia Colección Julio Espresate Renau. Barcelona Colección Daniel Espresate Romero. Barcelona Colección Josemaría Férrez Gil. Ciudad de México Colección Carles Hernando. Badalona Colección Marta Hofmann. Berlín Colección Christophe Pannecouque. Lovaina Colección Pablo Pérez García. Valencia Colección Iban Ramón. Valencia Colección Rosana Renau Aymami. Ciudad de México Colección Teresa Renau Ballester. Berlín Colección Lucía Romero. Barcelona Colección Doria Rosso. Valencia Colección Manuel Sánchez. Madrid Colección Marisa Taberner. Valencia Colección Isabel Ulacia. Ciudad de México Colección Paloma Ulacia. Ciudad de México	Fotografías Eduardo Alapont Juan García Restauración digital negativos Paco Mora Impresión La Imprenta CG Depósito legal V-1752-2024 ISBN 978-84-9133-682-2 © De los textos: los autores © De esta edición: Universitat de València	
Diseño y maquetación Iban Ramón Traducciones y correcciones Antoni Domènech Servei de Política Lingüística. UV	Diseño y maquetación Iban Ramón Traducciones y correcciones Antoni Domènech Servei de Política Lingüística. UV	Universitat de València Biblioteca d'Humanitats Joan Reglà. Universitat de València Colección Teresa Alvarez Aub. Valencia Colección Emilio Azzati. Valencia Colección Ana Rosa Ballester. Barcelona Colección Pampa Ballester. Valencia Colección Pilar Ballester. Barcelona Colección Marguerite Bremer. Berlín Colección Pilar Bonet. Valencia Colección Antonia Bueno Mingallón. Valencia Colección Teresa Cordon. Valencia Colección Guillem Escorihuela Carbonell. Valencia Colección Cristina Escrivà. Valencia Colección Julio Espresate Renau. Barcelona Colección Daniel Espresate Romero. Barcelona Colección Josemaría Férrez Gil. Ciudad de México Colección Carles Hernando. Badalona Colección Marta Hofmann. Berlín Colección Christophe Pannecouque. Lovaina Colección Pablo Pérez García. Valencia Colección Iban Ramón. Valencia Colección Rosana Renau Aymami. Ciudad de México Colección Teresa Renau Ballester. Berlín Colección Lucía Romero. Barcelona Colección Doria Rosso. Valencia Colección Manuel Sánchez. Madrid Colección Marisa Taberner. Valencia Colección Isabel Ulacia. Ciudad de México Colección Paloma Ulacia. Ciudad de México	Fotografías Eduardo Alapont Juan García Restauración digital negativos Paco Mora Impresión La Imprenta CG Depósito legal V-1752-2024 ISBN 978-84-9133-682-2 © De los textos: los autores © De esta edición: Universitat de València	

MANUELA BALLESTER

PINTAR FRENTE A TODO



Diputació
de València

CSIC
Consejo Superior de Investigaciones Científicas

GENERALITAT
VALENCIANA
IVAM

Hacedoras



525 anys
UVcultura

Artistas
transatlánticas



UNIVERSITAT
DE VALÈNCIA







- 11 *Prólogo*
- 14 *Presentación*
- 26 *Pintar frente a todo:
Manuela Ballester.*
Carmen Gaitán Salinas.
Comisaria y Científica Titular
en el Departamento de Historia del Arte
y Patrimonio del Instituto de Historia
del CSIC.
- 48 *Pinceles, escoplos y libros:
la educación artística de las mujeres
en Valencia*
M^a del Carmen Agulló Díaz
Universitat de València
- 58 *Manuela Ballester y Valencia.*
Mireia Ferrer Álvarez
Clara Solbes Borja
Universitat de València
- 68 *El compromiso político
de Manuela Ballester.*
Jaime Brihuega
Profesor emérito en la Universidad
Complutense de Madrid
- 76 *Oficios de la página impresa:
Manuela Ballester y la revista Pasionaria.*
Michel Otayek
Instituto Estudios Latinoamericanos,
Freie Universität Berlin

- 86 *Exilio, nostalgia y retorno en los diarios de Manuela Ballester.*
Manuel Aznar Soler
Catedrático emérito en la Universitat Autònoma de Barcelona
- 100 *“Ese es mi camino”. La moda y la indumentaria en la obra de Manuela Ballester.*
Liliane Inés Cuesta Davignon
Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias González Martí
- 110 *La presencia de la ausencia: las revistas femeninas (y la ausente Amiga) de Manuela Ballester en México.*
Alejandra Vela Martínez
Department of Romance Languages and Literatures, Harvard University
- 118 *El exilio de Manuela Ballester en la República Democrática Alemana.*
Ute Seydel
Facultat de Filosofia y Letras,
Universidad Nacional Autónoma de México
- 132 Obra
1. Años de juventud
2. República y guerra
3. Mis días en México
4. La RDA y otros viajes
- 397 La vida en años: cronología

Rectora de la Universitat de València
M^a Vicenta Mestre

Vicerrectora de Cultura y Sociedad
Ester Alba

Esta exposición viene a saldar una deuda con Manuela Ballester. No solo fue una figura emblemática del arte contemporáneo español, sino también una protagonista ineludible del patrimonio cultural valenciano. A través de la presente muestra, la Universitat de València se honra en contribuir al reconocimiento de una artista cuya obra, repartida por varios países —principalmente España, México y Alemania—, refleja tanto su extraordinario talento como su compromiso incansable con los ideales de libertad y justicia social.

Manuela Ballester, integrante de la llamada “generación valenciana de los treinta”, fue testigo y partícipe de uno de los periodos más convulsos de nuestra historia contemporánea. Su vida, marcada por la guerra, el exilio y una lucha constante por conciliar su vocación artística con los roles tradicionales de esposa y madre, constituye un testimonio de tenacidad y resiliencia que merece ser estudiado y reconocido más allá del ámbito estrictamente universitario.

Esta exposición, la primera gran retrospectiva de Ballester en España —fruto de largos años de investigación de su comisaria, Carmen Gaitán Salinas—, ofrece una oportunidad única para acercarse a su extensa y variada producción, siendo algunas piezas inéditas en nuestro país. A través de las cuatro secciones, y las casi 400 obras y documentos presentados, que componen esta muestra, el público podrá adentrarse en las diferentes etapas de su vida y obra: desde su formación y los años de juventud, pasando por su actividad durante el conflicto bélico español, hasta su exilio en México y la República Democrática Alemana, donde continuó desarrollando su práctica artística a pesar de todo.

La selección de obras presentadas incluye retratos, paisajes, ilustraciones para prensa y editoriales, figurines de moda, carteles y fotomontajes, entre otros, que evidencian la polifacética capacidad de Ballester para experimentar y renovar su lenguaje artístico. Además, la exposición se enriquece con fotografías, publicaciones y documentos de archivo que contextualizan su actividad y subrayan la relevancia de su legado.

Manuela Ballester fue una mujer adelantada a su tiempo, profundamente comprometida con la lucha por los derechos de las mujeres y los ideales democráticos. A través de su obra, buscó incansablemente dar voz a los sin voz, denunciando injusticias y celebrando la belleza de lo cotidiano, incluso en los momentos más difíciles. Esta exposición es un homenaje a su valentía, su talento y su inquebrantable espíritu de lucha.

Invitamos a todas y todos a sumergirse en el universo de Manuela Ballester, a contemplar la profundidad de su obra y a reflexionar sobre el legado de una artista que, aún hoy, tiene mucho que enseñarnos. Que esta muestra sea un punto

de encuentro para admirar, aprender y, sobre todo, para continuar luchando por un mundo más justo y equitativo, tal como Manuela Ballester lo hizo.

En el 2007 la Universitat de València organizó y presentó en el Centre Cultural La Nau la exposición “Josep Renau: Compromiso y Cultura”, que tras su amplia itinerancia por Zaragoza, Madrid, Sevilla, Gran Canaria y México se convirtió en una exposición de referencia en la puesta en valor de la cultura y el arte en el exilio. Ahora presentamos aquí, en los mismos espacios expositivos, la exposición “Manuela Ballester. Pintar frente a todo”, donde la Universitat de València reafirma su profundo compromiso con la memoria histórica, con la recuperación de las artistas exiliadas desde la defensa de los valores de igualdad y compromiso cultural.

Queremos subrayar aquí la implicación de la larga lista de instituciones públicas, entidades privadas, coleccionistas y familiares de Manuela Ballester que con el préstamo de sus obras y documentos han hecho posible construir esta propuesta expositiva. A todas ellas, muchas gracias.

PRESENTACIÓN

Carmen Gaitán Salinas

Comisaria y Científica Titular en el Departamento de Historia del Arte y Patrimonio del Instituto de Historia del CSIC

Pintar frente a todo fue el inquebrantable deseo de Manuela Ballester. Poco había que le interesara ni le gustara más. Pintar a sus familiares, a sus amigos, los paisajes que la rodeaban, los temas que le preocupaban... Por ello luchó a lo largo de toda su vida para lograrlo. Y, sin embargo, no le resultó fácil. Aquella vocación inherente a cada cual, aquella que como dijo Ortega y Gasset proviene de lo más hondo del espíritu y que dicta verdaderamente quiénes somos diciéndonos "lo que tenemos que ser"¹, fue una constante carrera de obstáculos para la artista valenciana. Sobre qué ser y cómo ser se preguntaba la pintora en una carta dirigida a Renau en una suerte de correspondencia interna entre ambos en plena marcha hacia el exilio mexicano. Unas cuestiones ciertamente existenciales que Ballester formulaba en torno a sus preocupaciones políticas, pero que bien serían extrapolables a su actitud ante el arte, pues en gran medida este sería su medio de acción. La artista reflexionaba sobre lo que creía ser capaz de hacer y lo que de ella podía esperarse:

Sé [...] que hay en mí una fuerza interior extraordinaria, que existen en mí condiciones extraordinarias para ser algo único y específico. Yo lo sé bien y mi ambición, mi tremenda ambición y mi orgullo, se han posado en las manos de gusto muchas veces, al sentir esta tremenda e impetuosa corriente de "poder" que hay en mí y que tengo encerrada y atada dentro de estas cuatro paredes que son mi carne. Sin embargo, este "poder" o pasión tiene un enemigo que lo anula muchas veces y mi orgullo y mi pasión se retuercen en un mar de desesperación por no encontrar dónde agarrarse, dónde apoyarse. [...]. Siempre me pregunto ¿debo? ¿Debo ser esto o no ser? ¿Por qué,

para qué...? Sé que debo realizarme, ser. Debo emprender un camino, pero... [...] ¿Cuál debe ser mi realización, cuál será mi camino? [...]².

Hija, hermana, esposa y madre de artistas, encontró siempre grandes dificultades para poder desarrollar su carrera sin desatender las obligaciones que estas múltiples figuras como mujer le habían ido colocando a lo largo de los años. Pero la artista no cesó en su empeño y consiguió forjar una amplia y nutrida producción, dispersa hoy día por varios países. Fue, además, una artista polifacética que experimentó con numerosos lenguajes artísticos, no solo la pintura, también el dibujo, el grabado, el muralismo o la fotografía publicitaria que aplicó a diferentes géneros y temas, como el retrato, el paisaje, la propaganda política o la moda.

En los últimos años su figura ha adquirido un amplio interés³, revitalizando las atenciones que desde hace décadas algunos investigadores han intentado dirigir hacia ella⁴. Pero a pesar de los esfuerzos realizados en los últimos tiempos para revalorizarla, su obra espera todavía un merecido reconocimiento. Una producción labrada con tenacidad y esmero, que no estuvo exenta de dificultades, constituidas por las circunstancias derivadas de sus roles como esposa y madre de una familia numerosa, pero también de la obligada huida de la patria. Ballester fue una de las integrantes de la llamada “generación valenciana de los treinta”, una comprometida artista en tiempos de guerra y una incansable pintora durante sus exilios mexicano y alemán. Preocupada por los derechos de las mujeres y los ideales democráticos, Manuela Ballester luchó por conjugar los roles atribuidos a su género con su profesión, de lo que su producción es una fiel muestra.

La exposición

Tras largos años de investigación en diversas colecciones públicas y privadas en España, México y Alemania⁵, esta muestra se celebra como fruto de dichas indagaciones y como resultado de la edición crítica de los diarios de la artista Manuela Ballester que se publicó en 2021⁶. Con el objetivo de mostrar la ingente producción de la artista valenciana a lo largo de sus diferentes etapas, esta exposición se articula en cuatro secciones que abarcan las diversas disciplinas, los soportes y las temáticas presentes en la obra de Manuela Ballester. De esta forma, se propone contribuir al reconocimiento de la artista y dar a conocer algunas de sus obras nunca vistas por el público, al tiempo que se establece como la primera gran retrospectiva que aúna numerosas obras de su extensa producción, fuera y dentro del territorio nacional⁷. La muestra, determinada por la cronología de nacimiento y muerte de la artista, se inicia con la formación de Ballester en Valencia y sus años de juventud, para pasar después a un siguiente apartado que se ocupa de su actividad artística y política durante el conflicto bélico español. La Guerra Civil constituyó un punto de inflexión en la vida y carrera de la artista, viéndose abocada al exilio mexicano, donde desplegó un amplio abanico de lenguajes y medios artísticos, además de implicarse en importantes proyectos republicanos y agrupaciones de mujeres. La última sección de la exposición aborda el exilio en la República Democrática Alemana y los constantes viajes y colaboraciones que llevó a cabo con entidades y personas fuera del Berlín Oriental. La exposición integra pinturas —incluidos retratos, género pictórico en el que la artista destacó—, ilustraciones en revistas y portadas para editoriales, figurines de modas y carteles. Estas obras

son contextualizadas con fotografías, publicaciones y documentos de archivo que ayudan a comprender el relevante papel que esta artista valenciana tuvo para la modernidad española, la República y los contextos del exilio, además de poner en valor el alcance y la importancia de su actividad artística.

1. Años de juventud

Con apenas unos meses, pero con mirada segura, se nos presenta en una fotografía de época la pequeña Manuela Ballester, acompañada de su hermana mayor, Teresa, y junto a su madre Rosa Vilaseca Oliver. Hacía tan solo unos meses que la futura pintora había llegado al mundo y ya lo contemplaba de manera pensativa. Sin duda, estaba destinada a analizarlo a través de sus pinceles. Los periódicos habían anunciado su nacimiento⁸, ocurrido en el distrito de Serranos el 17 de noviembre de 1908 y, pronto, la que fuera hija del escultor Antonio Ballester Aparicio, se sintió atraída por la pintura. No en vano, la artista crecería en una casa de talentos, liderada por su padre, donde el resto de los hermanos que estaban por venir también se introducirían en los lenguajes artísticos. De esta manera, en 1922 ingresó, como veremos más adelante, en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos para cursar estudios artísticos, donde además impartía clases su padre. Durante el periodo de formación estableció contacto con estudiantes y artistas como Rafael Pérez Contel, Francisco Carreño, Francisco Badía o Josep Renau, este último su futuro compañero de vida.

Esta sección presta atención a los principales hitos de estos años, incluyendo sus relaciones familiares, los primeros trabajos de estudio y las instituciones con las que la artista se involucró. Una etapa que fue, además, muy fructífera para la joven pintora, pues en 1928 ganó en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos un premio de seiscientas pesetas por un retrato, lo cual le permitió viajar a Madrid, visitar el Museo del Prado y admirar a figuras como Velázquez. De alguna manera, este viaje se convirtió en un revulsivo que

le permitió centrar sus intereses, a saber, el retrato, la moda, la ilustración en editoriales y revistas y el grabado. Otro de los logros a destacar es su participación en un certamen de carteles celebrado por la revista *Blanco y Negro*, donde obtuvo el primer galardón. Su obra fue comprada por la publicación y utilizada como portada en el número 2005 del 20 de octubre de 1929. Esta iniciación en los concursos de carteles la llevó a participar en otros años después, aunque no siempre con el mismo resultado. En 1935, la artista presentó su diseño *Lluna* al concurso convocado por el Comité Sederio de Murcia, en el que obtuvo el tercer diploma de colaboración, con un premio de cien pesetas⁹. Por su parte, a lo largo de los años treinta colaboró con revistas como *Crónica*¹⁰ y *Labores y Modas*, que le facilitaron un medio de vida, al tiempo que también colaboraba con otras publicaciones de ficción o de carácter infantil, como la Editorial Zeus, para la que elaboró la portada de *10 novelistas americanos* (1932), o la casa editora Lo Rat Penat, para la que llevó a cabo la cubierta y varias xilografías de *La perla que naixqué en lo fang* (1934).

Manuela Ballester fue una artista inquieta, de ahí que se incorporara al grupo *Acció d'Art*, fundado por Antonio Vercher, Josep Renau y Pérez Contel, entre otros, en la Sala Blava de Valencia. En 1931 tuvo lugar la "Exposició Pintura, Escultura, Dibuix", celebrada en la Agrupació Valencianista Republicana, en la que la artista participó presentando dos obras, *Familia* e *Idil·li*¹¹. En esos momentos, arte, vida y política se entrecruzaron en el camino de la pintora, no escindiéndose jamás. Además de participar en la "Exposición de arte novecentista" en 1932¹², ese mismo año contrajo matrimonio con Renau, unión de la que dos años después nacería su primer hijo, Ruy, mientras que Ballester se involucraba de lleno en las actividades del Partido Comunista de España y en otras asociaciones culturales de izquierda.

2. República y guerra

Un imponente cartel nos recibe. La silueta

femenina con un niño en brazos y en tonos ocres se recorta sobre un fondo dividido en dos llamativos colores. Sobre el rojo se dispone una muchedumbre trabajadora que solicita el voto al Frente Popular. Sobre el negro, los estamentos conservadores de la sociedad se agarran a las faldas de la mujer para impedir que esta entregue su voto a la coalición de partidos de izquierda. La obra, realizada entre enero y febrero de 1936, da testimonio del sentir político que en la artista había comenzado a despertar años atrás. Como dijera Renau, pasó de vivir con una ferviente católica a hacerlo con una fervorosa del comunismo¹³. Por ello, esta sección se ocupa de los precedentes políticos de Manuela Ballester, que ya en 1932 entró a formar parte de la Unión de Escritores y Artistas Proletarios, fundada por Renau y vinculada a la francesa Association des Écrivains et Artistes Révolutionnaires. Las inclinaciones políticas de Ballester quedaban cada vez más patentes en sus trabajos para publicaciones periódicas, como por ejemplo las ilustraciones, fotomontajes y textos que llevó a cabo para las revistas revolucionarias *Estudios* y *Orto*, como veremos detalladamente más adelante. También las portadas que realizó para la editorial Cenit, para la cual ilustra la novela *Babbitt*, de Sinclair Lewis, como resultado del concurso organizado por la misma en 1930, y cuyo galardón le fue otorgado, o el cuento infantil *El castillo de la verdad*, de Hermynia Zur Mühlen en 1931.

Los años treinta fueron tiempos de cambios, no solo a nivel político, sino también personal. En 1934 la artista dio a luz a su primer hijo, Ruy, una experiencia que le hizo reflexionar sobre la maternidad y su carrera profesional. Estos pensamientos quedaron recogidos en un conjunto de poemas que publicó en México, en 1981, bajo el título *Cosas*. En ellos trasluce su conciencia sobre las dificultades para compaginar el ser madre con su profesión como artista, así como la desazón propiciada por el sistema heteropatriarcal español. Pero Manuela Ballester no se detuvo, y en 1935, con Ruy siendo todavía un bebé, colaboró, como veremos después, con la revista creada por su marido Josep Renau *Nueva Cultura*, a la que

aportó textos, fotomontajes e ilustraciones, bien para los números ordinarios, bien para los particulares de *Nueva Cultura para el campo*¹⁴.

En febrero de 1936 las elecciones generales fueron ganadas por el Frente Popular, pero la profunda polarización y el descontento social —provocados por las tensiones revolucionarias y reaccionarias que se habían ido agravando por las marcadas desigualdades en todo el país— dividió a España en dos, desencadenándose el 18 de julio una cruenta guerra civil que duró casi tres años. Así las cosas, meses después de haber realizado el cartel *¡Votad al Frente Popular! Para devolver a sus familias a los 30.000 presos...* surgió la Alianza de Intelectuales Antifascistas para la Defensa de la Cultura, a la que Ballester se adhirió. Comenzaron tiempos bélicos en los que muchos artistas abandonaron las salas de exposiciones para incorporarse a filas, pero también a las imprentas, para luchar desde la propaganda a favor de la causa republicana. En este sentido, Manuela Ballester no fue una excepción e intervino en diferentes labores de apoyo al bando republicano, organizando asambleas y mítines, incluso algunos retransmitidos por la radio¹⁵. Su implicación fue tal que llegó a ocupar un puesto de dibujante en la Sección de Prensa y Propaganda del Comisariado General del Ejército de Tierra¹⁶. Asimismo, trabajó para la Junta Central del Tesoro Artístico, que publicó una serie de folletos que explicaban las gestiones que dicha Junta y el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes estaban llevando a cabo para la salvaguarda del patrimonio artístico español. Concienciada del papel de las mujeres durante el conflicto armado, Ballester pasó a integrar la Agrupación de Mujeres Antifascistas de Valencia (AMA), vinculada al Partido Comunista de España. En ese contexto creó *Pasionaria. Revista de las mujeres antifascistas de Valencia*, en la que también colaboraron las artistas Elisa Piqueras y Amparo Muñoz Montoro, además de su hermana Rosa Ballester. Ejerció como profesora de dibujo en el Ateneo Libertario, entre 1934 y 1936¹⁷, y en la Escuela Femenina Lina Ódena entre 1936 y 1937, mientras estaba embarazada de su hija Julieta. En 1938, Ballester

y Renau colaboraron en uno de los números de la revista *Ejército del Ebro*, de la que Arturo Serrano Plaja era miembro redactor, y se presentó a varios concursos. El primero fue de carteles, para el que diseñó *Nuestra fuerza es también necesaria para la victoria*, mientras que el segundo estuvo convocado por el Ministerio de Defensa Nacional, en el que fue premiada en la modalidad Medalla al Valor y logró un accésit en la sección de Medalla a la Libertad.

3. Mis días en México

De color grisáceo, la geométrica escultura de una mujer se contrapone a la cortina de flores coloridas que se ubica a su lado izquierdo. Como si de las dos caras del exilio se tratase —la triste por la pérdida de la patria y la esperanzadora por la buena acogida mexicana—, nos recibe este cuadro sin título poco común en la producción pictórica de Manuela Ballester. Nos da la bienvenida a esta sección, presentándonos los inicios y logros de la artista durante su exilio mexicano, donde llegaron en autobús desde una costa de Nueva York que habían alcanzado días antes, en mayo de 1939, a bordo del vapor *Veendam*¹⁸. La guerra, como a tantos otros refugiados, los había abocado al exilio por su compromiso político y el México del presidente Lázaro Cárdenas los recibió con los brazos abiertos. Allí, Ballester no solo desarrolló una intensa carrera sino que dejó anotada su trayectoria en diversos papeles sueltos, diarios y libretas¹⁹. En estos nuevos inicios, la artista se empleó en los oficios artísticos que pudo y experimentó con diversos lenguajes y técnicas. Santiago Galas le ofreció su primer trabajo como ilustradora de calendarios y participó junto a Renau en la creación de murales como *El retrato de la burguesía* o los del Hotel Casino de la Selva en Cuernavaca. Individualmente, Manuela Ballester emprendió la decoración del Hotel Mocambo de Veracruz, para el cual crea cuatro murales portátiles²⁰, y la del salón de la casa de su prima Manolita Saval. En él ideó una especie de vista de balcón en tonos pasteles por el que se asomaba, flanqueada por el Mediterráneo, el busto en blanco de Saval²¹. Además de

continuar realizando algunos retratos y vistas de paisajes, Manuela Ballester formó parte de importantes exposiciones para el contexto republicano español, como la “I Exposición conjunta de artistas plásticos mexicanos y españoles residentes en México”, celebrada en 1952 y donde la artista presentó *Guerrillero muerto* y *Camino de paz*, o la muestra colectiva de artistas valencianos hospedada en la Casa Regional Valenciana de México en 1959. Años más tarde, Ballester concursó en la competición de carteles que se organizó en la capital mexicana con motivo del centenario del sello postal, obteniendo el primer premio.

Con todo, su producción artística del periodo mexicano está protagonizada por su pasión por la moda. Desde comienzos del exilio, la artista desarrolló numerosos proyectos y trabajos en torno a esta cuestión a través de las series *Embajadoras* y *Teatro* o de sus proyectos sobre ropa interior, vestidos clásicos, la indumentaria española o el traje popular mexicano. La educación e instrucción recibidas en España, así como la herencia de su madre —que era modista— la llevaron a trascender el papel y a practicar constantemente la costura y las labores de aguja, creando prendas para la familia, incluido un cobertor decorado para un colchón²², lo que la motivó a querer emprender un negocio de telas pintadas²³. Paralelamente, atesoró una amplia colección de indumentaria mexicana, que sumó a la que ya había comenzado tiempo atrás en torno a la europea. La oportunidad de celebrar una exposición de carácter individual sobre estos temas le vino dada en 1963, estando ya en la República Democrática Alemana, cuando exhibió en el Club de Creadores de Cultura de Berlín la serie sobre el traje popular mexicano. Dos años después, este mismo trabajo formó parte de la exposición “México, el hombre y su mundo”, organizada por la Sociedad Germano-Latinoamericana de la RDA en el centro internacional de exposiciones de la Liga de la RDA pro Amistad entre los Pueblos.

Todo ello supo conjugarlo con otro de sus principales intereses: el retrato. La artista inmortalizó incesantemente a los miembros de su familia, pero también a amigos y conocidos.

En ocasiones recibió algunos encargos, aunque no eran muy frecuentes. En cualquier caso, Ballester se afanó por captar la personalidad de los protagonistas, encapsulando el momento en el que eran pintados. Así, dedicó el verano y el otoño de 1949 a retratar a sus cinco hijos, además de representar también a su madre con su máquina de coser.

Dado que esta actividad no reportaba prácticamente ingresos, Manuela Ballester se empleó por extenso en un mundo editorial mexicano que los españoles exiliados estaban desarrollando ampliamente. Leyenda, Centauro o Gráficas V. Venero fueron algunas de las editoriales para las que trabajó en México, a las que habría que sumar las innumerables ilustraciones que llevó a cabo para publicaciones periódicas como *Las Españas*, *Independencia* —de la que sería su principal ilustradora y para la que creó la cabecera—, *Nuestro Tiempo* o *Mujeres Españolas* —de la que incluso llegó a ser directora artística—. Dentro de su actividad gráfica y del Estudio Imagen/Publicidad Plástica que creara Renau, Ballester llevó a cabo tipografías de carteles de cine y anuncios, junto a etiquetas y diseños de embalajes para perfumerías, empacadoras y destilerías. Entre esta producción de carteles destaca el póster elaborado con motivo de la celebración de la Segunda Gran Falla en México, para la que se celebró un concurso de carteles anunciadores convocado por la Casa Regional Valenciana en 1962 —a la que estaría estrechamente vinculada— y en el que obtuvo el primer premio, convirtiéndose su diseño en imagen de la fiesta.

4. La RDA y otros viajes

Una casa de piedra oscura cubierta por la nieve se alza ante un jardín invernal donde juegan felizmente varios niños vestidos con gorros, guantes y abrigos. La escena llama la atención por lo activos que estos parecen estar a pesar de las gélidas temperaturas. Se trata de 30. *Oberschule in Karlshorst*, una pintura realizada en 1960, poco tiempo después de que Manuela Ballester llegara a la República Democrática Alemana, en agosto de 1959, gracias a las

gestiones de Walter Heynowski²⁴. El impacto que le causó el frío invierno quedó plasmado en varios cuadros de escenas con viviendas nevadas. Las vistas urbanas de Berlín también fueron inmortalizadas en numerosos dibujos a lápiz y carboncillo que transmiten una sensación de frialdad por la ausencia de gente en las calles. La moda acusó igualmente el cambio de latitud. Manuela Ballester, que continuó creando diseños de indumentaria y figurines, añadió abrigos y accesorios a sus láminas, algo que en el territorio mexicano no había sido necesario.

Durante su periodo en la RDA, Ballester creó fotomontajes y dibujos para la Agencia General de Noticias Alemanas y trabajó como lectora de español en la empresa Intertext. Pero también, desde el exilio berlinés, siguió participando en revistas comprometidas con las denuncias sociales y la España republicana. Así, mediante el grabado, envió imágenes a publicaciones como *España Popular*, *España Republicana* o *Información Española*. Para ellas exploró la técnica del linóleo ampliamente, creando fuertes contrastes en blanco y negro. Con todo, su estancia en Alemania no le impidió viajar y cruzó con cierta frecuencia el Atlántico para visitar a los familiares y amigos que habían quedado en México y Cuba. Allí, Ballester siguió experimentando con diferentes técnicas de grabado, influenciada a partir de los años setenta por el taller de sus hermanas Rosa y Josefina. De esta manera realizó grabados sobre diferentes tipos de planchas, por ejemplo de metacrilato, e incluyó recortables y diferentes tintas de color.

Sus obras siguieron mostrándose en exposiciones colectivas del país mexicano, como la titulada “Exposición de pinturas, dibujos, grabados y esculturas”, celebrada en el Ateneo Español de México en 1961, donde presentó su tinta *El caballo*²⁵, y, poco a poco, iba teniendo una mayor presencia en muestras nacionales e internacionales. Participó, por ejemplo, en 1972, en “Amnistía que trata de Spagna”, como parte de la Mostra d’Arte Contemporanea de Milán en solidaridad con el pueblo republicano español y en las celebradas en México con motivo del Año Internacional de la Mujer en 1975. Algunas de estas exposiciones comenzaron a integrar

nuevas obras producidas por la artista, que por entonces se centró en la creación de temáticas que basculaban entre lo vivo y lo inerte. Es decir, igual creaba bodegones de flores y frutas o paisajes alemanes, como los de Seddinsee, que imágenes en las que los protagonistas eran jarrones de cristal, piedras transparentes o canicas. De esta forma, Ballester elaboró interesantes series sobre el reflejo de la luz y su comportamiento sobre materiales traslúcidos, haciendo un alarde de sus capacidades técnicas.

Pero ante todo, la valenciana siguió retratando. Este fue uno de los géneros más utilizados por la artista, que aprovechaba sus viajes a México y a La Habana para pintar a su familia y amigos. Ballester desarrolló en aquellos años un depurado estilo realista que contrasta con el empleado en obras de décadas anteriores. Mientras que el óleo fue utilizado para retratar a los hermanos Bonilla o las hermanas Ulacia Altolaquirre, el lápiz y el carbón ofrecían unas posibilidades más inmediatas para captar el momento de expresión de sus nietos, a quienes representó sin descanso. Sinto, Marcela, Rosana o Julio conforman una amplia galería de retratos en la que también se encuentran las imágenes de sus hijas Teresa y Julieta o de su yerno Quico Espresate y su nuera Xóchitl.

Tras el fallecimiento de Franco, Manuela Ballester confiaba en el esperado y futuro regreso a Valencia. Para ello, en 1979 envía una carta a Manuel Girona, presidente de la Diputación Provincial, en la que le expone brevemente su currículum y en la que expresa su deseo de poder contribuir profesionalmente al Grupo Alimara, organización creada en 1975 con el propósito de recuperar y poner en valor las tradiciones y costumbres populares valencianas. La artista argumentaba sus conocimientos sobre indumentaria, en concreto sobre el traje valenciano, y solicitaba una pensión para poder elaborar un trabajo de investigación en el citado grupo dirigido por Felipe Vicente Garín Llombart. Sin embargo, tan solo un mes más tarde, el 14 de diciembre de 1979, el secretario general de Cultura de la Diputación Provincial de Valencia emitía su respuesta a dicha petición acordando no conceder tal ayuda económica. Las posibilidades de volver se complicaban,

haciendo imposible el retorno definitivo desde Alemania²⁶.

Con todo, la artista no dejó de exhibir su obra en la Comunidad Valenciana. En 1980 expuso en la Galería Estil, donde colgó sus últimas obras realizadas en la RDA, que en línea con su producción anterior, representaban retratos, bodegones, flores y paisajes. En 1981 dos de sus retratos fueron expuestos en la muestra "Artistas valencianos de la vanguardia de los años 30", auspiciada por el Ayuntamiento de Valencia. En 1982 realizó una exposición en La Torre de Torrent (Valencia), localidad que anteriormente había mostrado alguna de sus obras en el ayuntamiento. Hacia finales de la década, en 1988, participó en el "Homenaje a las víctimas del franquismo y a los luchadores por la libertad", celebrado en la Lonja de Valencia. Mientras tanto, seguía en contacto con sus amigos y conocidos, enviando felicitaciones navideñas decoradas por ella, además de proseguir con sus gestiones para donar su obra al Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias González Martí de la capital del Turia, como había hecho años antes con la gestión del archivo de Renau, donado también a la ciudad. La última colectiva en la que participó fue la titulada "Un siglo de pintura valenciana, 1880-1980. Intuiciones y propuestas", en 1994, meses antes de su fallecimiento.

El catálogo

La investigación para esta muestra se completa con un catálogo que incorpora textos de investigadores e investigadoras que se han aproximado a la figura de Manuela Ballester desde facetas concretas de su carrera, con el objetivo de arrojar luz sobre asuntos que en ocasiones han pasado desapercibidos para la historia del arte o para el público en general. Por ello, el catálogo, aunque de carácter amplio e integrador, no responde al trazado de una revisión biográfica pormenorizada de la artista, sino que pretende revisar y matizar aspectos estudiados en trabajos previos²⁷. Asimismo, este volumen se abre con un texto introductorio escrito por la comisaria que incluye un análisis de aspectos transversales a la muestra y cuya

puesta en diálogo en las salas dificultaba la comprensión del transcurso de la carrera de la artista.

Igualmente, este texto sirve de antesala para los aspectos tratados por el resto de aportaciones reunidas en este catálogo. De este modo, M^a del Carmen Agulló Díaz dedica su contribución al análisis de la educación artística de las mujeres en Valencia, tanto dentro del círculo de la Institución Libre de Enseñanza como en la Escuela Normal Femenina y en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos, en la que en tiempos de Ballester únicamente estudiaban 18 alumnas, entre ellas las coetáneas Carmen Ferrer Picazo, M^a Josefa Dempere Gómez y Josefina Ochoa. Seguidamente, el texto de Mireia Ferrer y Clara Solbes, “Manuela Ballester y Valencia”, se centra, a través de las evocaciones de tres fotografías, en las relaciones existentes entre la artista y la *terreta*, dibujando una Valencia cosmopolita y comprometida social y políticamente. Esta vinculación a través de los valores valencianos es incluso mostrada durante el exilio, momento en el que Ballester recuerda constantemente la patria perdida y las tradiciones que, a fuerza de reproducirlas en el país americano, intenta mantener. Por su parte, Jaime Brihuega revisa el activismo político de la pintora desde sus inicios hasta su exilio mexicano, pasando por el periodo republicano y la guerra civil española. El autor anota punto por punto las contribuciones que Ballester realizó a publicaciones como *Nueva Cultura* o *Mujeres Españolas*, al tiempo que traza un recorrido por la participación de Manuela Ballester en las revistas políticas de la diáspora republicana en México.

Por su parte, el uso de la fotografía en la revista *Pasionaria* es analizado por Michel Otayek, quien reflexiona sobre la posición intersticial que ocupa Manuela Ballester al situarse entre las artes plásticas y las gráficas, lo que hace difícil su definición como artista. Su enfoque se centra en la labor de la valenciana como directora de la revista, lo que contribuye a comprender que su relación con la prensa no constituyó un entorno ajeno a su quehacer artístico. Adentrándonos en su exilio mexicano, Manuel Aznar Soler aborda las anotaciones de

la artista en sus diarios. El autor narra un relato que se inicia con el exilio desde Barcelona y que continúa en México, donde la artista experimenta la nostalgia del paraíso perdido y que pone de relevancia la importancia de Valencia para ella, mientras que deja entrever a través de la reproducción de las notas de la artista las dificultades a las que se enfrentó.

El vestido, que tanto interesó a la artista, es analizado por Liliane Cuesta Davignon en su texto “‘Ese es mi camino’. La moda y la indumentaria en la obra de Manuela Ballester”. En él su autora se detiene en los proyectos que la artista emprendió en relación a estas cuestiones a lo largo de su vida, comenzando por los trajes españoles, seguido por sus planes en torno a la ropa interior, el vestido griego o la historia del peinado, y culminando en la magna serie sobre el traje popular mexicano. Sin embargo, no todas las iniciativas llevadas a cabo por Manuela Ballester han podido ser documentadas. La precariedad que otorgaba el exilio y la inestabilidad han propiciado que con el tiempo se hayan perdido registros de algunas propuestas y empresas llevadas a cabo por los refugiados. La revista *Amiga* es una prueba de ello. A través de la ausencia de documentos, su autora, Alejandra Vela, plantea en términos espectrales la relevancia que esta publicación tiene para el conocimiento de los diferentes mecanismos de inserción y negociación que tuvieron que desempeñar los miembros del exilio español en México, al tiempo que lanza una pregunta metodológica en relación al rol de las mujeres y la feminidad en espacios normalmente signados en términos masculinos. Finalmente, Ute Seydel se ocupa del exilio alemán, desentrañando la actividad artística de Manuela Ballester en la República Democrática Alemana, así como las relaciones establecidas entre españoles víctimas del fascismo y las circunstancias que determinaron dichas interacciones.

- 1 José Ortega y Gasset, *En torno a Galileo. Obras Completas*, VI, Taurus, Madrid, 2006, p. 482.
- 2 Manuela Ballester, "Sobre el Veendam. [Lunes] 15 mayo 1939", en Manuela Ballester, *Mis días en México. Diarios (1939-1953)* (edición crítica, introducción y notas de Carmen Gaitán Salinas), Renacimiento, Sevilla, 2021, p. 93.
- 3 Véase, por ejemplo, la integración de su obra en exposiciones recientes y fundamentales para el contexto español y valenciano como "Campo cerrado. Arte y poder en la posguerra española 1939-1953" (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 27 de abril-26 de septiembre de 2016, comisariada por M^a Dolores Jiménez-Blanco) o "A contratiempo. Medio siglo de artistas valencianas, 1929-1980" (Institut Valencià d'Art Modern, 26 de abril-2 de septiembre de 2018, comisariada por Isabel Tejada y María Jesús Folch), entre otras.
- 4 Debemos reconocer la valiosa labor realizada por investigadores como Francisco Agramunt, Manuel García o Fernando Bellón.
- 5 Agradecemos a todas las instituciones — detalladas en los créditos de este catálogo— que han apoyado la investigación de este proyecto desde las primeras indagaciones en 2015 y que nos han ayudado y facilitado obras, documentos, datos e información para que esta muestra sea tan nutrida como rigurosa. Asimismo, queremos agradecer especialmente el apoyo de todos los familiares de Josep Renau y Manuela Ballester en España, México y Alemania, y, en concreto, la inestimable colaboración de Teresa Renau Ballester, Ana Rosa Ballester Bonilla y Daniel Espresate Romero, quienes durante estos últimos años nos pusieron en contacto con otros familiares y nos asistieron en la localización de piezas en las colecciones particulares. Por último, también queremos mostrar nuestra gratitud a los amigos y amigas de Manuela Ballester, quienes nos abrieron las puertas de sus casas y compartieron sus recuerdos con nosotros.
- 6 La edición crítica, llevada a cabo por Carmen Gaitán Salinas, cuenta con unas palabras preliminares en las que se da a conocer el proceso de edición ("Primeras palabras", en Manuela Ballester, *op. cit.*, pp. 11-24), una extensa y detallada introducción ("Manuela Ballester, artista luchadora y tenaz", en Manuela Ballester, *op. cit.*, pp. 25-78) y más de 1.500 notas explicativas.
- 7 Como antecedentes a esta monográfica debemos citar el homenaje que realizó el Institut de la Dona en 1995 a Manuela Ballester un año después de su muerte, organizado por Manuel García y que reunía un puñado de obras de la artista, junto a la exposición dedicada al traje popular mexicano que comisarió Liliane Cuesta Davignon en el Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias de Valencia en 2015, destinada al análisis de esta magna serie y sus dibujos preparatorios.
- 8 "Movimiento de población. De ayer a hoy", *La correspondencia de Valencia*, 18 de noviembre de 1908, p. 3 y "La vida en Valencia", *El Pueblo*, 19 de noviembre de 1908, p. 2.
- 9 "Concurso de carteles", *El Tiempo*, Murcia, 25 de diciembre de 1935, p. 4.
- 10 Carmen Gaitán Salinas, *Las artistas del exilio republicano español. El refugio latinoamericano*, Cátedra, Madrid, 2019, p. 45.

- 11 Catálogo de la “Exposició Pintura, Escultra, Dibuíx”, Valencia, Agrupació Valencianista Republicana, del 4 al 14 de marzo de 1931, s. p.
- 12 Javier Pérez Segura, *Arte moderno, vanguardia y estado. La Sociedad de Artistas Ibéricos y la República (1931-1936)*, CSIC, Madrid, 2002, pp. 83-84.
- 13 Fernando Bellón, “Manuela Ballester, hija, hermana y esposa de artista”, *Laberintos. Revista de estudios sobre los exilios culturales españoles*, 10-11, 2010, p. 150.
- 14 Véanse algunos ejemplos de su producción gráfica para esta revista: fotomontaje para *Nueva Cultura*, 9, diciembre de 1935; dibujo para *Nueva Cultura*, 11, marzo-abril de 1936, y fotomontaje para *Nueva Cultura para el campo*, 2, 31 de diciembre de 1936, p. 2.
- 15 El 11 de diciembre de 1936 Manuela Ballester retransmitió su mitin sobre las mujeres antifascistas de Levante, según reza en la prensa, en la Emisora del 5º Regimiento de Milicias Populares; *Milicia Popular*, 11 de diciembre de 1936, Madrid, p. 3.
- 16 Francisco Agramunt Lacruz, *Un arte valenciano en América*, Generalitat Valenciana, Valencia, 1992, p. 122.
- 17 Curriculum de Manuela Renau, Landesarchiv Berlin C. Rep. 118-01, Nr. 26434, Archivo Estatal de Berlín – VdN. Agradecemos estos materiales y su traducción a Marguerite Bremer.
- 18 Para un conocimiento detallado de la salida hacia el exilio, véase Gaitán Salinas, *op. cit.*, 2021, pp. 40-42.
- 19 Algunas páginas y portadas de los diarios han sido reproducidas en Ballester, *op. cit.*, pp. 897-902, y en Carmen Gaitán Salinas, “Jornada a jornada. Josep Renau a través de los diarios de Manuela Ballester”, en Jordana Mendelson (dir.), *Renau y los exilios. Seminario internacional*, IVAM, Valencia, 2023, pp. 100-116.
- 20 Imágenes reproducidas en Gaitán Salinas, *op. cit.*, 2019, p. 153.
- 21 Conversación telefónica de la autora con Martha Eugenia Gallegos, esposa de Juan Manuel Ruiz Saval, 3 de agosto de 2023.
- 22 Ballester, “14 de noviembre de 1949. Lunes, en Cuernavaca”, *op. cit.*, p. 615.
- 23 “Estoy planeando montar una pequeña industria de telas pintadas”; Ballester, “25 de octubre de 1949. Martes”, *op. cit.*, p. 612.
- 24 Gaitán Salinas, *op. cit.*, 2021, pp. 63-67.
- 25 Justino Fernández, “Catálogo de las exposiciones de arte en 1961” (suplemento), *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, UNAM, México D.F., 1962, pp. 45-46.
- 26 Escrito de Manuela Ballester a Manuel Girona, presidente de la Diputación Provincial, Valencia, 14 de noviembre de 1979 y Escrito del Secretario General de Cultura de la Diputación Provincial de Valencia a Manuela Ballester, Valencia, 14 de diciembre de 1979. Archivo, MNC; Cuesta Davignon, *op. cit.*, 2015, pp. 205-207 y Gaitán Salinas, *op. cit.*, 2021, p. 75.
- 27 Para una revisión de esos trabajos realizados por otros investigadores e investigadoras y de la vida y obra de Manuela Ballester, consúltese Gaitán Salinas, *op. cit.*, 2021, pp. 25-78.

PINTAR FRENTE A TODO: MANUELA BALLESTER

Carmen Gaitán Salinas

**Comisaria y Científica Titular en el Departamento de Historia
del Arte y Patrimonio del Instituto de Historia del CSIC**

Pincel en mano y con actitud dispuesta retrataba Antonio Ballester a su hermana Manuela en 1929. El dibujo es sencillo, de línea aún joven, pero el que sería luego un conocido escultor supo recoger en él la pasión de Manuela Ballester por la que fue su profesión. La artista valenciana se interesó por la pintura desde muy joven, también por el dibujo, la ilustración, el muralismo y el grabado. Los retratos y los paisajes serían algunos de sus temas preferidos, aunque su compromiso político —que guio su vida ya desde los años treinta— protagonizó gran parte de su extensa y heterogénea producción. Sin embargo, no olvidó los saberes heredados en los círculos familiares, como pudieran ser las labores de aguja, animadas por la ocupación de su madre, que era modista. Así, realizó figurines para revistas y diseñó y cosió muchas de sus prendas y de las de sus familiares.

Manuela Ballester formó con el paso de los años una familia numerosa, iniciada con el nacimiento de su hijo Ruy en 1934 en Valencia y finalizada con el de Pablo en 1946 en Ciudad de México. Pero la responsabilidad que implicaban la maternidad y el hogar no impidió que luchara constantemente por conciliar su carrera —labrada con tenacidad y esmero— con sus labores como madre y esposa, una situación que se agravó en el exilio a México tras la guerra civil española. Allí, como posteriormente en la República Democrática Alemana, Manuela Ballester se empleó en numerosas tareas y actividades —normalmente artísticas, aunque no siempre— para contribuir económicamente al núcleo familiar, o para ayudar a Renau con los muchos encargos que recibía.

A lo largo de las siguientes páginas, se abordarán algunos de los aspectos transversales presentes en la trayectoria de Manuela Ballester. Por tanto, no se trata de recorrer su biografía de forma pormenorizada, sino más bien de encontrar esos hilos

que han ido tejiendo su producción y que traspasan periodos y circunstancias. Así, las siguientes líneas atienden a cuatro vertientes fundamentales en la producción artística de Ballester: la influencia del contexto formativo valenciano y el luminismo en su trabajo retratístico y de paisaje; la presencia de la costura en su obra y la amplia dedicación de Ballester a la creación de productos textiles —aunque estos no fueran piezas artísticas en sí mismas—, los cuales determinaron en gran medida sus intereses artísticos; la creación al alimón con Josep Renau de murales, carteles y anuncios, una producción que no siempre se reconoce en la autoría de las piezas y que debe ser tenida en cuenta como parte de la obra de la artista valenciana, al tiempo que se ponen en valor prácticas denostadas por la historia del arte como la tipografía; y la militancia de Manuela Ballester, ya fuera política o a favor de las mujeres y los más desfavorecidos, que quedó manifestada en innumerables ilustraciones para revistas y libros y en actividades para asociaciones y entidades. Esperamos que estas líneas sirvan para pensar su contribución a la historia del arte desde otras perspectivas e intereses, algunos de los cuales no siempre son visibles a los ojos de los espectadores, pero que sin duda en el caso de Manuela Ballester configuraron una sobresaliente producción, comprometida y propia, fraguada en el seno de la modernidad española, moldeada por la experiencia exílica republicana y condicionada por una tenaz conciliación familiar.

Una pintora moderna en la estela del luminismo valenciano

Era un día caluroso de agosto, de esos en los que el sol se impone. Las calles de la ciudad del Turia estaban repletas de

gentes que, agolpadas, se hacían hueco para ver pasar el féretro. Tres días antes había fallecido en Madrid el pintor valenciano por excelencia y su tierra natal quería rendirle homenaje. Políticos, literatos, artistas y personas de a pie conformaban la muchedumbre entre la que, probablemente, también se encontraba una muy joven Manolita —como se hizo llamar ella misma en sus primeras obras—. El evento para el que se congregaba la ciudad no era baladí. Joaquín Sorolla había sido el responsable de toda una nueva corriente pictórica que abogaba por el luminismo y una visión más alegre de lo inmediato y cotidiano. Su éxito fue rotundo y pronto su arte permeó a todos los lugares y ámbitos, incluida la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos¹ en la que se había formado y de la que Manuela Ballester se disponía a ser alumna oficial tan solo unas semanas más tarde. Ya en 1922 la artista se había inscrito en el centro², mientras todavía asistía a sus clases en la Institución para la Enseñanza de la Mujer en Valencia, impulsada por Aniceto Sela desde los presupuestos krausistas e institucionistas —de los que era partidario Antonio Ballester Aparicio, el padre de la artista— y presidida desde 1913 por Rafael Albiñana.

Esta institución tenía por objetivo ofrecer a las mujeres una formación integral que les sirviera para la vida futura, dentro o fuera del matrimonio. Cada año, a final de curso, se llevaban a cabo los exámenes correspondientes, así como “los ejercicios de oposición a premios” para todas las escuelas que conformaban la institución, esto es, de primaria, de segunda enseñanza, del hogar, de adultas, de institutrices, de idiomas, de comercio, de Bellas Artes y de lencería y bordado³. Los resultados aparecían en la prensa, que se hacía eco de los logros de las jóvenes, como los accésits logrados por Manuela Ballester en “puntualidad y asiduidad” y “aseo y limpieza” dentro de la modalidad de

Escuelas Superiores, o el premio obtenido en “Dibujo” en la Escuela de Bellas Artes⁴.

No sería hasta septiembre de 1923 cuando Ballester formalizara su matrícula como estudiante oficial en la citada Escuela de San Carlos, tras haber realizado días antes el pertinente examen de ingreso, aprobado el 25 del citado mes⁵. De esta forma, la hija de Antonio Ballester y Rosa Vilaseca comenzó sus estudios en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos, en Valencia, superando en el curso 1923-1924 las asignaturas de Dibujo del Antiguo y ropajes (1º), Paisaje (1º) y Perspectiva lineal con las calificaciones de aprobado en la primera y notables en las dos últimas. Al año siguiente obtuvo sobresaliente en Paisaje (2º), notable en Dibujo del Antiguo y ropajes (1º) —que repitió— y sobresaliente en Anatomía artística. Durante el curso 1925-1926 estudió Historia de las Bellas Artes, Dibujo del Antiguo y ropajes (2º) y Paisaje (2º) —que cursó por segunda vez—, que superó, todas, con sobresaliente, y Colorido (1º) con un notable. El hecho de repetir las asignaturas, a pesar de haberlas superado con altas calificaciones, era un requerimiento que Antonio Ballester les hacía a sus hijos, según recoge Vicente Aguilera Cerni, con el objetivo de que afianzaran las enseñanzas y las practicaran profusamente⁶. Más tarde, en el curso académico 1926-1927 logró otro notable en Dibujo del natural y un aprobado, entre 1927-1928, en Colorido y composición (2º), Dibujo de ropajes de estatuas y del natural y Teoría de las Bellas Artes. Asimismo, en su expediente se registran las asignaturas de Estudio de formas arquitectónicas y de Pintura al aire libre que habría cursado durante el curso académico 1928-1929, las dos con la calificación de aprobado.

Desde bien temprano la artista mostró sobradas habilidades para la figura humana y el paisaje, dos temas que no solo estarían presentes en la carrera de la valenciana, sino que también habían articulado en gran medida la producción del pintor de la luz. El impacto de Sorolla fue innegable y su pintura, opuesta a la España negra —caracterizada por lienzos como los de Ignacio Zuloaga o José Gutiérrez-Solana—, tuvo numerosos seguidores a comienzos del

siglo xx, especialmente en el Levante español, donde su pincelada y estilo comenzaron a ser implantados en las escuelas de arte⁷. No es de extrañar, por tanto, que la propia Manuela Ballester realizara durante sus primeros años de formación una obra titulada *Primer estudio del natural* (s. f.), protagonizada por dos niños desnudos en la orilla de la playa. Sin embargo, a pesar de que el título nos remite a que la obra fue pintada *in situ*, lo cierto es que la escena que se nos muestra corresponde a uno de los grupos de niños pintados por Sorolla en *Triste herencia* (1899) y ubicados en el lado derecho del cuadro. Probablemente no es baladí que Ballester eligiera esa obra del artista, pues fue enviada a la Exposición Universal de París de 1900 donde obtuvo un premio que le otorgó fama internacional. De dicho lienzo, Ballester extrajo la mencionada escena de los niños y la copió añadiendo en primer término una figura infantil más, que completa y equilibra el cuadro. La artista pone así en práctica la pincelada empastada que su paisano solía emplear en la representación del Mediterráneo luminista. Pero mientras Sorolla captura el momento dramático en que los chiquillos enfermos del hospital de San Juan de Dios se bañan en la playa del Cabañal⁸, Manuela Ballester convierte el fragmento de la pintura en uno de aquellos motivos costeros que posteriormente Sorolla inmortalizó de una forma más amable y resplandeciente, desprovistos de denuncia social.

El gusto de la joven pintora por este luminismo ha llevado a algunos investigadores a afirmar que participó en la “Exposición de Arte de Levante” de 1929. La muestra, auspiciada por el Patronato Nacional de Turismo, de carácter permanente e instalada en el Palacio de la Corporación Municipal, llamó la atención por “el concurso de la mujer, representado por la hija del gran maestro Sorolla, María, que muestra su temperamento pujante”. Junto a ella tuvieron presencia otras artistas, como María Labranderó, “escultora de claro renombre, y las pintoras Luisa Botet, María Luisa Palop, Conchita [sic] Berenguer y Concha Sánchez de Morán”⁹. A pesar de tal expectación, el nombre de Manuela Ballester no quedó reflejado en la prensa, con lo

que hasta la fecha es complicado afirmar dicha participación. En cualquier caso, la influencia de Sorolla suscitaba diferentes posturas en aquellos momentos en Valencia. Si bien el pintor creó escuela y dio lugar al denominado sorollismo, la joven intelectualidad moderna de la capital del Turia veía en esta vertiente una tendencia obsoleta y desfasada que omitía las preocupaciones de la sociedad y que evitaba la responsabilidad política. Todo ello se tradujo en una apuesta por un arte más vanguardista, comprometido y social, desarrollado por un grupo de artistas noveles que, poco a poco, iban alcanzando un lugar en el panorama artístico levantino. Autores como Francisco Carreño, Francisco Badía, Josep Renau, María Luisa Palop o la propia Manuela Ballester formaron parte después del colectivo Acció d'Art, reunido en la Sala Blava valenciana, que había sido creada en 1929, el mismo año de la exposición levantina. De ahí que el propio Josep Renau, cuyo padre había participado en la muestra de arte de Levante, reaccionara publicando durante el desarrollo de la exhibición su texto "A raíz de la Exposición de Arte de Levante", un manifiesto que abogaba por el arte actual comprometido con la sociedad. Renau escribió:

Queremos sentir la emoción, no de la forma y el color, sino del alma, de la forma y del color. Queremos sensibilidad dinámica, humedad de sentimientos, calor de pasiones, locura de voluptuosidades. Este es nuestro medio ambiente [sic], este es nuestro siglo, y esto, en fin, queremos que refleje nuestro arte. Sin ortografías ñoñas, sin cánones cómodos y decadentes, sin prejuicios cobardes¹⁰.

En su escrito, el pintor valenciano no cita a ningún artista ni se opone a su predecesor Joaquín Sorolla. Lo que critica es la falta de interés, el acomodo de los artistas contemporáneos de su tiempo y el inmovilismo que proponen sus obras. De hecho, años más tarde, Manuela Ballester recogió en sus diarios unas notas que traslucen la devoción que su marido sentía por la obra de su paisano: "[Renau]

ha venido enamorado de Alvarado, tanto que está dispuesto a regresar para pintar. Dice que quisiera tener la facilidad de un Sorolla para llevarse todo aquel color en los cuadros"¹¹.

Una veneración que Manuela Ballester también sintió. Como ya hemos comentado, en paralelo con Joaquín Sorolla, se aprecian en su pintura dos vertientes principales que atraviesan todas sus etapas artísticas, por un lado el retrato y, por otro, el paisaje. Desde muy joven, la valenciana se consagró al género retratístico, inmortalizando primero a través de sus dibujos a sus hermanos, por ejemplo a *Tónico* (ca. 1929) y *Laíto* (ca. 1929), y posteriormente a sus hermanas pequeñas en un óleo, *Mis hermanitas Rosita y Fina* (1929), en el que la muñeca juega un papel significativo en la composición, representado las tres edades. El óleo, el lápiz y el carboncillo fueron sus grandes aliados a la hora de inmortalizar a su madre, su marido, sus hijos y sus hermanas. Sorolla también se centró en sus seres queridos para desarrollar este género. No obstante, a menudo, él integró estas figuras en escenas de su propio hogar, realizando en muchas ocasiones actividades cotidianas¹², mientras que Ballester tendería cada vez más a representar a sus familiares y amigos en una completa autonomía y estado de quietud, hasta el punto que incluso las escasas acciones que llevan a cabo estos parecen haberse congelado en el tiempo, como ocurre con los retratos de sus cinco hijos que emprende a lo largo del verano y el otoño de 1949 durante su exilio en México¹³. La artista creó un estilo propio y muy personal en el que su pincelada evoluciona desde una más contenida en *Mis hermanitas Rosita y Fina*, a otra más vanguardista en *José Renau pintado por su mujer* (1934), para luego decantarse por el realismo de *Autorretrato* (1950) o la representación depurada de, por ejemplo, *Ana Bonilla* (1975). Tanto en estos lienzos como en los dibujos a lápiz y carbón —de los que conocemos medio centenar— Ballester captó la psicología de sus protagonistas, convirtiéndose en una gran retratista, llegando a presentar un retrato de su hermana Josefina al Salón de Pinturas de la Galería de Arte y Decoración en 1943. Y, sin embargo, esta parte de su producción ha sido poco atendida.

Francisco Agramunt señaló hace décadas la brillantez de la artista para abordar este género:

En sus personajes no había ninguna idealización, pero sí una expresividad intensa y nada convencional, que correspondía al afán de autenticidad e introspección psicológica de la pintora. Manolita Ballester respetaba la intimidad del modelo, copiando fielmente la realidad. No se interfería. Dejaba no ya que aflorase la interioridad, sino que fuese esta la que modelase el gesto y la figura. Quedaba definida con su subjetividad impresa en el lienzo, aislada del artista y del contemplador, dueña de su personalidad psíquica y pictórica. Algunos de sus retratados destacaban por su expresión realista, debido a que la gran riqueza de detalles — arrugas, cabellos, carne demacrada— creaba una aturdidora confusión que desconcertaba la visión con tantas y tan íntimas revelaciones¹⁴.

En lo que respecta al paisaje, el interés por el mar estuvo siempre presente en la producción de la artista. La costa valenciana, a la que durante sus años de formación y juventud en Valencia no dedicó muchas obras, fue constantemente recordada a través de las vistas mexicanas que Ballester realizó en su exilio. En Mazatlán, la artista rememoraba la evocación que le causaba apreciar el viaje del sol sobre el mar:

El sol se esconde en el mar, frente a nuestro balcón. Desde él hemos visto las más maravillosas y diferentes puestas de sol. Es un espectáculo que no dejo perder hasta ahora ningún día. No es extraña mi obsesión por esto, es ahora casi la primera vez que he visto [...] el juego directo del sol con el mar (de nuestro Mediterráneo lo he visto salir tan pocas veces). Y surgen de él colores fantásticos y una ciudad iluminada por el sol a ras del horizonte,

es también algo nuevo para mí. Creo que sólo una o dos veces he visto así a mi Valencia [...] al amanecer¹⁵.

Aunque su residencia principal su ubicó a ratos entre Ciudad de México y Cuernavaca, la artista realizó numerosos viajes, normalmente con su familia, y pudo visitar tanto la costa veracruzana como la del Pacífico¹⁶. El mar aparece en estas representaciones rodeado de vegetación, como en el caso de *Mocambo-Veracruz* (1945) —del que Ballester anotó en sus diarios: “Me gusta Veracruz. Me recuerda mucho mi grao de Valencia”¹⁷—, o en un momento de sosiego y con una amplia heterogeneidad de tonalidades cromáticas, como en *En el Pacífico. Mazatlán* (1946) o *A la ventana ante el mar Báltico* (1977). En cualquier caso, su pincelada es generalmente compacta y saturada, que utiliza no solo para el mar, sino también para los paisajes que pintó a lo largo de su exilio alemán —al que se trasladaría a partir de agosto de 1959—, plagados de árboles que acentúan en muchos casos la verticalidad del formato y que transportan al espectador a los frondosos bosques de Europa central, como el *Lago Edel en Gommern* (1971), las escenas de Seddinsee o incluso las vistas urbanas de un Berlín triste y gélido cubierto por la nieve. Estas obras, muchas realizadas al aire libre, transmiten una herencia clara de la pintura *en plein air*, tan practicada por Sorolla y fomentada por la Escuela de San Carlos, asignatura en la que, como hemos visto, Ballester se matriculó. De hecho, ya desde sus inicios dedicó algunas pinturas a este motivo, no solo sobre la orilla del mar, sino también sobre jardines. El 9 de febrero de 1981 escribía a su amigo Rafael Pérez Contel una carta — con motivo de una exposición que planeaban organizar en Valencia— en la que le daba noticia de uno de estos trabajos de formación sobre paisaje¹⁸. Se trataba de una imagen de los Viveros que conservaba su prima Pura Vilaseca¹⁹ y que ella consideraba especialmente bueno y apropiado para formar parte de dicha muestra.

Así, el aprendizaje que la artista tuvo en Valencia se mantuvo presente a lo largo de su carrera, no solo en cuanto al propio oficio de pintora adquirido tanto en la Escuela Superior de

Bellas Artes de San Carlos como en los talleres familiares, sino también en cuanto a la estela que el luminismo de Sorolla había imprimido en el contexto valenciano. Con todo, la pintura de Manuela Ballester se presenta como personal y propia, lejos de las acomodaciones que otros estaban llevando a cabo, e incorpora en ella su visión moderna del arte que en ocasiones pasa por una influencia vanguardista y, en otras, por captar el sentimiento del momento, ya sea en los retratos o los paisajes. En ellos deja patente su destreza pictórica y su ambición de ser conocida por ella misma, algo que recogió en sus diarios: “Ayer le dije a Renau que es menester que él sea el representante de la pintura española del siglo xx. Él y yo”²⁰.

Un saber heredado. Puntadas y trazos a lo largo del tiempo

Corte y confección, labores de aguja, bordado, trabajos de ropa blanca... son algunas de las asignaturas que conformaban los programas dedicados a la enseñanza femenina en la mayoría de centros educativos de finales del siglo xix y comienzos del xx en España. De hecho, la Institución para la Enseñanza de la Mujer incluyó la primera de ellas, Corte y confección, ya desde el curso 1888-1889²¹, aunque el centro que más materias incorporó de este tipo fue la Escuela del Hogar y Profesional de la Mujer en Madrid, creada en 1911 y donde se impartían clases de Corte y Confección, Figurines Artísticos, Encajes y Bordados, y Confección de Sombreros²². También el Instituto-Escuela en Madrid, años más tarde, incluiría en su programa curricular la materia Labores y Economía doméstica como parte de los estudios en taller que debían cursar las niñas²³. Manuela Ballester no fue ajena a este contexto y tanto en la instrucción como en la educación —cuya distinción ya formuló Estrella de Diego²⁴— estuvo rodeada de ese saber colectivo femenino que constituían las labores de aguja. No en vano, su madre, Rosa Vilaseca Oliver, era modista. Con lo que la artista no solo aprendió a coser, remendar, zurcir o bordar porque los programas curriculares del momento así lo establecieran, sino porque era una actividad “natural”

dentro de las mujeres de su familia, donde probablemente enhebrar una aguja suponía un momento de vinculación entre generaciones, de compartir noticias y sentimientos, de reflexión introspectiva o simplemente de producción y ayuda a la economía familiar.

Estos quehaceres han sido desarrollados a lo largo de la historia en el espacio doméstico, que no solo operaba como el lugar donde principalmente se producían estas prácticas, sino que además condicionaba a las mujeres moldeando su identidad. El hogar, como zona segura y privada —por tanto, alejada de lo público—, se convertía en el único espacio de actuación para ellas, cuyas aspiraciones ascendían —según los postulados de la época— a mantenerlo ordenado y decorado y a practicar en él hábitos sin aspiraciones económicas, como si de *amateurs* se tratase. De ahí que las labores de aguja se entendieran como propiamente femeninas y definieran, por ende, el propio concepto de feminidad, vinculado al recato, el decoro, la habilidad y el esmero. La promoción que estas prácticas adquirieron desde finales del siglo xix y durante las primeras décadas del siglo xx provocaron desconfianza en algunas intelectuales como María Lejárraga o Margarita Nelken²⁵, quienes defendieron la necesidad de inculcar en las jóvenes conocimientos y rutinas distintas de las que durante mucho tiempo las habían mantenido confinadas en el espacio doméstico. Sin embargo, no todas las mujeres entendieron la feminidad de igual modo y muchas de ellas no se doblegaron a la discreción y sumisión que estas actividades llevaban aparejadas. Algunas mujeres, que también recibieron instrucción en torno a otros asuntos, combinaron estas prácticas femeninas con diferentes tareas y formas de producir arte, como la pintura, el dibujo, la cerámica o la encuadernación²⁶. Numerosos ejemplos de estas producciones trascendieron la esfera privada y consiguieron posicionarse —también las labores de aguja— en muestras nacionales e internacionales, en instituciones culturales y en editoriales²⁷, conquistando cada vez más un mayor terreno.

Manuela Ballester dedicó gran parte de su tiempo a coser y a bordar. Los diarios de

su exilio mexicano nos desvelan que sentarse en la sala para dar puntadas a una labor era una práctica frecuente en la artista. Son numerosos los días en los que anota las prendas que confecciona para ella y su familia²⁸: trajes de noche, abrigos, vestidos variados para el día a día, faldas, ropa de bebé, camisones, bañadores, manteles, etc.²⁹. Sin duda, esta era una actividad que contribuía a la supervivencia económica de la familia en el exilio, pues la producción propia de indumentaria abarataba los costes en relación a los productos confeccionados en el mercado. Esto fue posible gracias a la máquina de coser de la que disponía la familia Renau-Ballester, seguramente proporcionada por los préstamos que la JARE concedía a muchas exiliadas para poder adquirir una. Y es que la creencia generalizada por parte de los países de acogida —especialmente de México— de que toda española era costurera, las relegaba a dicha actividad en la nueva sociedad³⁰. Así, la imagen de la mujer trabajadora ante la afamada máquina Singer se popularizó en aquellos años³¹, un fenómeno del que es consecuencia el retrato que Ballester hiciera de su madre afanada en la costura.

Ya a finales del XIX la escritora Adeline Sergeant cosía en muchas ocasiones por necesidad, como Manuela Ballester. Pero mientras que las creaciones de la primera eran alabadas por la prensa³², las de la valenciana pasarían desapercibidas para el público general. Con todo, en la intimidad de los diarios, la artista se enorgullecía de lo logrado por sí misma, de lo magistralmente que entre ella y su madre³³ conseguían elaborar los vestidos. Incluso pretendían que sus producciones se confundieran con la producción industrial, aunque algunas veces esta les pareciera repetitiva y excesiva de precios: “Hemos estado viendo vestidos confeccionados, caros y nada originales. Me he comprado una tela y entre la *mare* y yo nos hemos puesto a coser. Quiero hacer creer a Renau que es comprado hecho y que me cuesta \$200. Cuando me haya dicho que le gusta mucho, le diré que está hecho en casa”³⁴. Desconocemos si fuera del hogar reconocían también la factura propia, pero cabe pensar que en un momento en que el *prêt-à-*

porter estaba de moda, el hacerse la ropa una misma fuese señal de dificultades económicas y, por tanto, se mantuvieran discretas al respecto.

Por otro lado, como mencionábamos más arriba, estos momentos de costura facilitaban el encuentro entre generaciones y la posibilidad de compartir una actividad común entre madres e hijas. Si Rosa Vilaseca enseñó a su hija, Julieta también obtuvo algunas nociones de aguja a través de su madre. Pero no solo permitía la conexión matrilineal, sino que favorecía el contacto con otras mujeres de la familia y conocidas, propiciando visitas a otras casas y el intercambio de saberes. Manuela Ballester, por ejemplo, cosió para sí misma un vestido que luego bordó su tía Manolita, a la que con esta excusa visitó en varias ocasiones seguidas³⁵. Lejos de legitimar el estereotipo del “ángel del hogar”, donde las actividades de las mujeres quedaban limitadas al espacio doméstico y al servicio de los maridos e hijos, Ballester quiso enseñar a su hija mayor los rudimentos de una labor que venían realizando las mujeres durante años y que específicamente en su familia había servido de sustento económico.

Estos momentos en común ofrecían, a su vez, espacios de memorias compartidas. Lo enunciaba muy bien Rozsika Parker cuando en su estudio sobre el bordado afirmaba: “embroidery is invariably employed to evoke the home”³⁶. De alguna manera, las puntadas dadas en colectividad o la producción realizada en conjunto constituían también una forma de recordar hábitos y rutinas llevadas a cabo en la patria perdida, propias de cada familia, y que daban la oportunidad a la artista —como a otras tantas exiliadas— de recrear aquellos espacios propios, más allá de los valores de la República o de ideologías políticas que habían quedado atrás. El hogar no solo se construye con objetos, también mediante unas prácticas determinadas que dan sentido al contenedor físico de la casa y que impactan sobre las relaciones que allí se producen³⁷.

Sin embargo, desconocemos que se conserve ninguna de estas piezas. La consideración que han tenido las labores de aguja a lo largo de la historia y su posición de

desventaja —tratadas como “artes menores”— respecto a las bellas artes, propiciaron que muchas veces sus productoras no les concedieran la importancia que podían tener, ya fuera como piezas singulares o como parte de la cultura material de la época. Por el contrario, los trabajos de indumentaria sobre el papel han permanecido en mayor medida, aunque hayan pasado desapercibidos durante mucho tiempo para la crítica y la historia del arte. Quizás también en parte, como ha defendido Rozsika Parker, debido a la relación que se establecía entre lo artesanal y la clase trabajadora, en oposición a la pintura y las clases altas. Con todo, el interés de Ballester por la indumentaria no solo se manifestó en la creación de prendas, sino también en el diseño. Se conservan numerosos testimonios en los diarios en los que explica que ha comprado “un vestido”, que terminará varios días después. Se refiere a que ha adquirido la tela para realizarlo —ya fuera rayada, a cuadros, de colores lisos—, y que ha llevado a cabo la concepción del corte que debía tener y que dejó detallado en sus dibujos. Un ejemplo de ello es el realizado en mayo de 1945, en el que, sobre un mismo figurín, anotó que para su hermana Rosa sería en tela rayada y para ella en color blanco.

Junto a estos bocetos encontramos otras producciones de Manuela Ballester, como aquellos figurines que ya desde 1928 comenzara a crear para publicaciones periódicas, así como los que haría posteriormente, entre 1934 y 1936, para el suplemento mensual gratuito *Labores y Modas*, perteneciente a la publicación *Novela con premio. Revista del hogar*, editada en Valencia³⁸. Este campo de la ilustración fue un recurso muy utilizado por las artistas de la época, que encontraban como primer ámbito laboral la colaboración en revistas de carácter femenino o infantil. Desde entonces, esta fascinación por la indumentaria se tradujo también en sus proyectos artísticos personales. En México emprendió diferentes proyectos sobre indumentaria, siendo el primero de ellos el del traje español, para el que realizó una lámina de valencianas, seguido de otras monografías que pretendió desarrollar sobre ropa interior, el peinado, el vestido griego o los

trajes populares de México, única empresa que llevó a término y a la que dedicó una magna serie³⁹. Para la elaboración de figurines, Manuela Ballester llevaba a cabo una minuciosa labor de aprendizaje que comenzaba con la colección de volúmenes en torno a la historia del vestido en diferentes lugares y que se completaba, como en el caso del proyecto mexicano, con la visita a museos etnográficos, viajes a diferentes poblaciones y la consulta de expertos. Así, su “archivo” —como ella lo llamaba—, y el de Renau, se encuentran plagados de imágenes de ropajes de todos los tiempos. La artista recortaba grabados de revistas y los pegaba sobre cartulina⁴⁰, al tiempo que coleccionaba láminas de Frederik Hendrik Kaemmerer, Alonso Pérez o Léon Girardet, de manera que obtenía un catálogo de imágenes variadas y en diferentes actitudes. Estas le sirvieron de base para numerosas creaciones, especialmente las llevadas a cabo en el exilio —sobre todo el mexicano— como pudieran ser las series *Embajadoras* (1939), *Teatro* (1939), las imágenes fotográficas que creó con muñecas de plastilina (1940)⁴¹, sus contribuciones para el diario *Novedades de México*⁴² o los diferentes figurines de indumentaria moderna llevados a cabo en su exilio berlinés.

Al alimón. La colaboración invisible en un matrimonio de artistas

El 29 de septiembre de 1932 Manuela Ballester y Josep Renau contrajeron matrimonio en Valencia. Para entonces la joven pintora contaba con veinticuatro años y gozaba de una prometedora carrera artística que le estaba empezando a conceder distinguidos premios y logros⁴³. La relación había comenzado algunos años antes, cuando ambos eran estudiantes de la Escuela de San Carlos. Ballester rememora en sus diarios este comienzo: “Hoy, 10 de enero, hace años que Renau me habló de amor por primera vez, no recuerdo si fue el año 1929 o 1930”⁴⁴. Durante aquellos inicios, el joven cartelista, que también comenzaba a triunfar en Madrid y en Valencia, dedicó a la artista dos libros de poemas ilustrados: *Estrellamar* e *Intento de amanecer*.



A

A Manuela Ballester con un grupo de familiares y amigos, s.f. IVAM. Biblioteca i Centre de documentació Josep Renau. Generalitat. Depòsit Fundació Josep Renau. Neg. S2_b4_06

B Manuela Ballester y Josep Renau con sus hijos Ruy, Julieta y Tohtli, México, 1942. Colección Teresa Renau Ballester



B

Pero esta unión no apartó a Manuela Ballester de sus intereses artísticos, quien continuó produciendo e intentando hacerse un hueco en la esfera pública cultural valenciana. No en vano, comulgaba con numerosas de las premisas sobre las que se asentaba el nuevo concepto de mujer moderna, y la independencia como individuo —tanto a nivel intelectual como económico— era una de ellas. Una actividad que Renau apoyó, como también lo hicieron otros artistas coetáneos suyos que se casaron con otras ilustradoras, pintoras, escritoras o actrices. Este fenómeno ocurrido entre los matrimonios de artistas fue en cierta medida un síntoma de la época. En 1927 el juez estadounidense Ben B. Lindsey escribió el libro *The Companionate Marriage*, en el que proponía un nuevo modelo de matrimonio donde las relaciones fueran igualitarias y respetuosas y, al mismo tiempo, que permitiera salvar la institución como algo posible en la modernidad. Lindsey pensaba que los casamientos formados por mujeres modernas adquirirían unas características concretas que respondían a las reivindicaciones sociales del momento, basadas en los derechos de las mujeres y las reformas higienistas. El sufragismo femenino, que también estuvo presente en España en las primeras décadas del siglo xx —del que Ballester era partidaria—, y los cambios sociales que se estaban produciendo demostraron que en el contexto español —como en Estados Unidos— las mujeres también podían ser ciudadanas activas en la esfera pública, de modo que las funciones como esposas y madres ya no eran las únicas destinadas a definir sus vidas⁴⁵. Todo ello desembocó en una mayor dificultad para las mujeres profesionales a la hora de encontrar un equilibrio entre sus carreras, el matrimonio y la crianza de los hijos.

Los historiadores e intelectuales de la época que reflexionaron sobre este tipo de matrimonio basaron su definición del *companionate marriage* en tres pilares principales: la intimidad sexual como una parte importante de la pareja, la libertad de los cónyuges a la hora de tomar decisiones dentro de esta, y la igualdad y respeto para ambas partes del matrimonio. Por ello, en la pareja no solamente debían ser modernas las mujeres,

sino que los hombres también jugaban un papel fundamental en cuanto a la consecución de un matrimonio moderno exitoso. A la luz de los datos conocidos y de los diarios de Manuela Ballester, podemos identificar algunas actitudes y prácticas por parte del matrimonio que lo acercan al *companionate marriage* y que de alguna forma posibilitó —no exento de limitaciones y contradicciones— la carrera profesional de ambos a lo largo del tiempo que permanecieron juntos.

Sin embargo, el hecho de que algunos historiadores establecieran esta terminología y analizaran los aspectos que fijaban los términos sobre los que se construían las nuevas relaciones dentro de la pareja, no significa que la sociedad —especialmente la española— estuviera preparada para asimilar estos cambios dentro de una institución tan tradicional como el matrimonio. De hecho, aunque ambos miembros de la pareja fueran modernos y tuvieran libertad en la toma de decisiones que les incumbía, en muchos casos se vieron coaccionados por el contexto que les rodeaba. Renau lo explicaba cuando rememoraba su boda:

Me obligaron a casarme. Los camaradas me obligaron al matrimonio. Entonces el Partido salía a la luz —parcialmente, claro— y me dijeron: “Renau, nosotros lo comprendemos, pero creemos que debes casarte. Tú eres una figura pública en Valencia y todo el mundo conoce que eres una jerarquía en el Partido. Tienes que casarte. Sólo por dar ejemplo de orden y disciplina de vida”. Yo vivía con mi mujer, que había sido una católica ferviente, hasta que puso el fervor en el comunismo⁴⁶.

El acceso de las casadas a la vida profesional y pública fue uno de los asuntos más demandados por las mujeres, a lo que la sociedad se fue adaptando poco a poco y asimilándolo cada vez en mayor medida. Desde sus inicios Manuela Ballester se afaná por emplearse en la esfera pública y firmar sus producciones. Un hecho que luego perduraría

en el tiempo y que no sería síntoma únicamente de un estado previo al matrimonio, sino más bien de una posibilidad que los nuevos tiempos ofrecían y a la que Ballester no estaba dispuesta a renunciar, a pesar de la maternidad. De ahí que trabajara antes de casarse, pero también después y durante el nacimiento de sus primeros hijos. En 1934 Manuela Ballester dio luz a Ruy y fue detenida por la policía, aunque absuelta por tener que dar de amamantar a su hijo⁴⁷. Ese mismo año ejerció como ilustradora en editoriales como *Lo Rat Penat*, para la que creó la portada y las imágenes interiores del cuento infantil *La perla que naixqué en lo fang*, o para los libros editados por la Unión de Escritores y Artistas Proletarios de Valencia, como *Seis dedos. Tragedia campesina. Cuatro cuadros en poesía* de Pascual Pla y Beltrán. Esta labor la continuó desarrollando mientras cuidaba de su hijo recién nacido. Y es que desde finales de 1934 se desempeñó como creadora de figurines para el suplemento mensual gratuito *Labores y Modas*. También durante esos años colaboró con la propaganda a favor del Frente Popular y con la revista *Nueva Cultura* que había fundado Renau. En 1937 —año en el que nació su hija Julieta en el mes de marzo, en plena guerra civil española—, no solamente ejercía como directora de la revista *Pasionaria* —creada a finales de 1936— sino que también trabajó como profesora de dibujo en la Escuela Lina Ódena⁴⁸.

Asimismo, un año más tarde, Manuela Ballester realizó la contraportada de la revista *Ejército del Ebro*. Es llamativo que mientras que a ella se le destinó la parte de atrás de la publicación, a su marido se le reservó la portada, con lo que ello conllevaba de visibilidad y reconocimiento. La revista dedicaba un número a conmemorar el 7 de noviembre de 1936⁴⁹, momento en que se organizó la denominada defensa de Madrid con el firme propósito de resistir el ataque de las tropas sublevadas. Manuela Ballester y Renau parecen ponerse de acuerdo y crean dos imágenes complementarias que narran una historia en sí misma. La revista abre con la imagen de un soldado, alzando la vista hacia arriba, donde visualmente se dispone el número 7 —en el que se inserta una fotografía de Madrid— rodeado de numerosas

estrellas revolucionarias. La contraportada vaticina el resultado de la proeza madrileña y del gobierno de la República, mostrando la Puerta de Alcalá y los rostros alineados de varios soldados, que robustos y con la mirada segura, se disponen frente a un compañero que porta un ramo victorioso de laurel atado con una cinta republicana. Esta imagen, firmada por Ballester, se acompaña de una leyenda en la que reza: “En el aniversario de la defensa de Madrid, debemos honrar también a los hermanos internacionales”. De esta manera, el número no solo rendía homenaje a los soldados republicanos, sino también a aquellas personas que desde el extranjero se habían desplazado a España para apoyar la causa republicana. Renau y Ballester crearon así un número coherente y redondo, que se completa con los contenidos y la diagramación cuidada de las páginas interiores —quizás también realizada por ellos— y que pone de manifiesto la compenetración del matrimonio a la hora de crear productos artísticos con un claro objetivo y función.

El trabajo fuera del hogar, por tanto, constituyó una piedra angular para las mujeres. No obstante, obtener encargos artísticos no fue una tarea fácil. Con frecuencia las mujeres recibían muchos menos al casarse, dado que adquirirían otras responsabilidades que les ocupaban gran parte del tiempo. Sus maridos, por el contrario, ampliaban su actividad artística, fomentada por la presión de ser los cabezas de familia y los principales responsables de aportar el mayor capital económico a la misma. Este constituía otro de los pesos que la división heteropatriarcal de los roles de género ejercía sobre la mayoría de matrimonios a comienzos del siglo xx y que marcaba las formas de relaciones entre los miembros de la pareja y, en consecuencia, las dinámicas de funcionamiento familiares. De este modo, los encargos de sus maridos llegaban a ser en ocasiones tan numerosos que no podían atenderlos, con lo que sus mujeres les ayudaban en la producción de estas piezas, omitiendo por lo general su contribución en la autoría. Este fue el caso de Manuela Ballester y Josep Renau en el exilio mexicano. La situación de precariedad y crisis en un país desconocido, por un lado,

y la creación del Estudio Imagen/Publicidad Plástica de Renau, por otro, acentuaron estas colaboraciones al alimón, donde incluso —al tratarse de una familia numerosa— en ocasiones participaron los hijos y las hermanas de Manuela Ballester. Así, Ballester y Renau realizaron murales, carteles y anuncios de forma conjunta, aunque no siempre es posible discernir la contribución exacta que Ballester realizó en estos encargos hechos a Renau.

Ya desde el inicio del *Retrato de la burguesía* (1939) la artista colaboró con tareas auxiliares, para, más tarde, cuando Siqueiros y el resto de artistas mexicanos abandonan el proyecto, concluirlo con Renau⁵⁰. También se involucró en la mayoría de trabajos encomendados por Manuel Suárez y Suárez a su marido, como los paneles del Restaurante Lincoln, de los que se ocupó de los dos últimos⁵¹, o los murales para el Hotel Casino de la Selva de Cuernavaca. Se trataba de un gran proyecto constituido de dos partes, una compuesta por los siete muros que cierran la parte posterior contigua al salón del Casino y otra formada por las diez y siete bovedillas que constituyen la techumbre general⁵². Para ello, Renau necesitaría toda la ayuda posible. De ahí que, conociendo el importe del trabajo, destinara unas pequeñas cantidades a sus colaboradores. Él ganaría 800 pesos, mientras que su mujer cobraría 150 y su cuñada Rosa 50. Además, le imponía a Ballester una dura condición: “que no tome trabajo sin su permiso”⁵³. Mientras que estas producciones no estuvieron firmadas, su colaboración sí quedó atestiguada en el mural que realizó en 1946 para el pabellón de la Compañía de Luz de la exposición industrial titulado *De las fuerzas naturales se obtiene la electricidad* y en cuya firma constó que se había realizado “en doce días con la ayuda de Manuela Ballester, David Antón y Rosita Ballester”⁵⁴.

Las condiciones de trabajo y la necesidad de apoyo y ayuda a nivel profesional dentro del matrimonio quedan reflejadas en estos ejemplos, de los que podemos encontrar muchos más en las tareas de publicidad que llevaron a cabo. El prestigio como fotomontador y propagandista que Renau se había ido labrando provocó la recepción de innumerables

encargos, que no siempre podía afrontar y para los que necesitó ayuda de Ballester. En consecuencia, esta se veía obligada a relegar sus proyectos personales a un segundo plano y sacar adelante trabajos como las etiquetas para marcas de tequila y vodka⁵⁵. Principalmente, la artista actuó como tipógrafa de los proyectos que Renau recibía, en especial para los carteles, como el destinado a la campaña de Miguel Alemán en 1945 o para los de cine como *Los maderos*, *Lucrecia Borgia*, *Soledad*, *Dos de la vida airada* o *Cartas marcadas*, entre otros. Sin embargo, Manuela Ballester detestaba realizar estas labores que la alejaban de sus intereses y que, junto con las tareas de la casa, le ocupaban el tiempo:

He pasado el día trabajando [en] cosas de publicidad. Renau tiene razón, trabajar en esas cosas es hacer mierda. Estoy nerviosa y cansada. La preocupación de esto y los niños (lo que comen, que hagan tareas, que estudien piano, etc., etc.) me tiene de cabeza. Renau se ha ido al pueblo de Cuernavaca con Guasp⁵⁶.

Esta nota de sus diarios trasluce varios asuntos. En primer lugar, que la realización de tipografías para un cartel era una tarea denostada por los propios artistas, considerada como secundaria, ya que la imagen es la encargada primordial de transmitir el mensaje. Además, en ella reside la creatividad del cartel, mientras que la ejecución de las letras es necesaria en tanto en cuanto constituyen un añadido de esta y que completan el sentido del mismo. Así, la separación por roles de géneros de las actividades artísticas —por la que tradicionalmente se destinaban a las mujeres las tareas de repetición y minuciosas, mal denominadas “artes menores”, y a los hombres a la creación, dominada por la genialidad— queda aquí también reflejada, probablemente como uno de esos lastres que el matrimonio moderno entre artistas aún arrastraba de las dinámicas maritales predecesoras. En segundo lugar, se dirime que existe una necesidad de entender gran parte de la producción cartelística,

publicitaria e incluso muralista de Renau y Manuela Ballester en el exilio mexicano como una actividad en conjunto, que fue posible gracias a la colaboración de ambos, aunque el nombre de Manuela Ballester no aparezca por lo general en la firma de las piezas y sea el de Renau el que visibilice el trabajo familiar, especialmente el llevado a cabo en el Estudio Imagen/Publicidad Plástica. En tercer lugar, las líneas escritas de Manuela Ballester dejan patente las ocupaciones a las que debía destinar su día y el orden de prioridad de estas. No en vano, aunque artista, tenía que cumplir con sus labores de madre y esposa, que Renau le requería constantemente:

[Renau] ha venido enamorado de Alvarado, tanto que está dispuesto a regresar para pintar. Dice que quisiera tener la facilidad de un Sorolla para llevarse todo aquel color en los cuadros. Después de cenar estuvimos charlando un buen rato. La conversación giró, como casi siempre, a qué es lo que él considera mi ayuda a él.

Hay que elevar un poco más nuestra vida, no le importa, ni quiere que gane dinero, lo que quiere es que le haga la vida agradable, que mantenga la casa agradable y fresca y que yo sea un descanso. Que trabaje en cosas que me agraden, que tenga mis actividades propias, de las que no me amarguen la vida, pues él se encontrará también mejor por reflejo. [...] ⁵⁷.

Pero las exigencias de Renau no solamente conllevaban la realización de estas tareas, sino también que las hiciera a tiempo y en consonancia con su horario. Atender a cinco niños, hacer las cosas de la casa, estar pendiente de sus hermanas y de su madre, preparar las comidas, hacer los recados de pagos y cobros del hogar y sacar tiempo para pintar entorpecía que pudiera cumplir con todo ello en la hora prevista, con lo que los retrasos causaban tropiezos entre el matrimonio:

Disgusto entre Renau y yo porque ha salido con el compromiso de que los gringos viniesen a comer el domingo. Yo no tengo ganas. Estoy cansada, ¡agotada! Dice Renau que es falta de organización. Puede ser. Después de preparar tres comidas al día para 7 adultos y 3 para Pablito e ir todo el día detrás de todos ⁵⁸.

Christina Simmons, en su libro dedicado a los matrimonios modernos en el contexto estadounidense a comienzos del siglo xx, defiende que las mujeres se veían envueltas por las desventajas, la monotonía y el trabajo de casa, lo que provocaba que inconscientemente y sin quererlo el matrimonio se fuera apartando. Insiste, además, en las consecuencias de la crianza de los hijos, que colocaba a las madres en una situación de vulnerabilidad y, por tanto, a merced de los maridos, y concluía que las expectativas sociales y culturales de las responsabilidades domésticas de las mujeres, combinadas con la discriminación laboral y la pérdida de alternativas ante el cuidado de los hijos y de la casa, tensó los valores de igualdad del matrimonio moderno ⁵⁹.

La colaboración artística al alimón entre Renau y Ballester finalizó con el traslado de este a la República Democrática Alemana en 1958. Allí le siguió Ballester un año más tarde ⁶⁰, pero las nuevas circunstancias sociales y familiares acrecentaron las diferencias que venían dándose entre el matrimonio, que se separó en 1962 ⁶¹. De este modo, los puestos laborales y los trabajos que Manuela Ballester pudo desarrollar a lo largo de su vida resultaron fundamentales para que, una vez efectiva dicha separación, Ballester pudiera ganarse la vida sin depender de ningún otro ingreso aportado por otra persona, si bien tuvo la posibilidad de contar durante años con una pensión aportada por el gobierno de la RDA como víctima del fascismo ⁶², que ese mismo año le concedió, con motivo del 20º aniversario de la liberación del pueblo alemán del fascismo, la medalla de "Combatiente contra el fascismo" de manos del primer teniente de alcalde de Lichtenberg ⁶³.

Militar incansablemente: denuncias sociales y paz

Desde muy joven Manuela Ballester desarrolló un profundo sentido de justicia social. A comienzos de 1930 ya simpatizaba con el Partido Comunista de España y se vinculó a la Unión de Escritores y Artistas Proletarios, fundada en 1932 por Renau y antecesora de la Alianza de Intelectuales Antifascistas para la Defensa de la Cultura. Su preocupación por los sectores vulnerables de la sociedad y por los más desfavorecidos está presente a lo largo de su trayectoria. Quizás una de las primeras obras que podemos citar en este sentido es la portada para la *Cartilla de higiene infantil* (1930) promovida por la Escuela Provincial de Puericultura de Valencia, creada en 1927 para hacer frente, junto a otra serie de estrategias, a la mortalidad infantil causada por hábitos de aseo incorrectos⁶⁴. Los cursos de esta Escuela se componían de clases teóricas y prácticas que intentaban concienciar sobre la necesidad de las vacunas, de una limpieza exhaustiva y sobre el papel de la lactancia. Los numerosos programas fueron difundidos a través de un amplio material de propaganda en folletos, cartillas y carteles que daban a conocer a la sociedad la importancia de esta formación.

La ilustración fue una de las principales herramientas elegidas por Ballester para emprender la denuncia social, pero también para mostrar su tendencia política. De esta manera, en esos mismos años, la artista llevó a cabo las conocidas cubiertas para *Babbitt* (1930) de Sinclair Lewis —novela ambientada en el capitalismo atroz de Estados Unidos—; *El castillo de la verdad*, de Hermynia Zur Mühlen (1931); el menos difundido cuento infantil *El pirata Pancho Ponche*, de Julio Mateu (1937) —estos dos últimos libros de carácter revolucionario—, o *Seis dedos. Tragedia campesina. Cuatro cuadros en poesía* (1934) de Pascual Pla y Beltrán. También se encuentran entre esta producción las numerosas ilustraciones y los fotomontajes que realizó para las ya afamadas revistas *Orto*, *Estudios* y *Nueva Cultura* a lo largo de los años treinta, e incluso su labor como directora de la publicación *Pasionaria. Revista de las mujeres antifascistas de Valencia*, a partir de 1936.

Como ya se ha analizado en otros lugares⁶⁵, esta fue una revista dirigida a las mujeres y a las madres con el objetivo de infundir en ellas un sentimiento de responsabilidad y acción en la retaguardia durante la guerra civil española. Ya lo había hecho anteriormente con su cartel a favor del voto al Frente Popular (1936) o con el boceto que creó para otro póster de 1938 en el que se leía “nuestra fuerza es también necesaria para la victoria” y en el que aparecía en primer plano una mujer fuerte y robusta que se imponía sobre un fondo de fábricas y humo. Una mujer trabajadora que manifestaba la modernidad que Manuela Ballester defendía para la población femenina. Hija de su tiempo, la valenciana comulgaba con los preceptos de mujer moderna que posibilitaban que esta pudiera conseguir una formación especializada y superior, emplearse en el sector público y adquirir independencia económica, además de viajar, hacer deporte y disfrutar del ocio y de las actividades que se ofrecían más allá del ámbito doméstico. Este modelo fue defendido desde los años diez por María de la O Lejárraga —bajo el nombre de su marido, Gregorio Martínez Sierra— tanto desde la sección “La Mujer Moderna” de la revista *Blanco y Negro*⁶⁶ como desde sus conferencias y cartas a las mujeres de España⁶⁷. Un feminismo que residía en la búsqueda de una educación femenina que les permitiera la independencia de los hombres —económica e intelectualmente— y su posicionamiento en el espacio público, al tiempo que las hacía conscientes de sus derechos —entre ellos el del voto— y de ellas mismas como individuos. Según la escritora, las mujeres eran el motor de cambio indispensable para la renovación de la sociedad española y su progreso. Además, el feminismo que Lejárraga proponía no estaba reñido con la feminidad, como bien explicó en una de sus conferencias, ni tampoco con la maternidad. Por eso el sufragio femenino constituía una herramienta clave, ya que el voto de las mujeres conllevaba la creación de unas leyes que afectaban a sus hijos y velaban por su bienestar⁶⁸, algo extensible a la infancia en general y la patria⁶⁹.

No es entonces de extrañar que Ballester se acercara a estas ideas que pretendían resolver la situación de aletargamiento de la mujer en España y que, sin embargo, tras haber pasado una guerra mundial, en 1930, todavía seguía esperando una solución⁷⁰. Dos factores más pudieron haber influido en la conciencia feminista de Manuela Ballester. En primer lugar, su formación en la ya mencionada Institución para la Enseñanza de la Mujer, de espíritu krausista e institucionista, que proponía una educación para el sector femenino que le permitiera ser autónomo. En segundo lugar, la artista se encontraba en un momento efervescente del feminismo valenciano. No en vano allí se había celebrado en 1919 la primera asamblea anual de la Liga Española para el Progreso de la Mujer, presidida por Ana Carvia Bernal, quien propuso crear un Consejo Nacional de Mujeres con el objetivo de actuar, por una parte, como “interlocutor con los poderes públicos y de representante de todas las organizaciones feministas españolas ante instancias internacionales, y, por otra, como vínculo de unión que redujese las diferencias entre las distintas asociaciones ya existentes en España”⁷¹.

La conjunción de todos estos aspectos despertó sin duda en Manuela Ballester un carácter político que la llevó a formar parte de partidos como el PCE y de asociaciones políticas, artísticas y de mujeres, como fue su puesto de secretaria financiera del comité del Socorro Rojo⁷². Incluso a crear revistas como la mencionada *Pasionaria* y, más tarde en su exilio mexicano, a participar en publicaciones como *Independencia* —medio de difusión de la Unión de Jóvenes Patriotas⁷³— o *España Popular*⁷⁴ y a ser directora artística de *Mujeres Españolas*, publicada por primera vez en agosto de 1951 y órgano de expresión de la Unión de Mujeres Españolas en México⁷⁵. Esta asociación tenía como objetivo prestar ayuda a las presas y a las mujeres y familiares de encarcelados en las prisiones de Franco. Los dibujos que Ballester incluyó en estas cubiertas y páginas se centran en la situación vulnerable de las mujeres bajo la dictadura franquista y en la necesidad de cuidar a los niños que también sufrían las consecuencias de la pérdida de la guerra por parte del bando

republicano. En estas imágenes, la paloma de la paz juega un papel protagonista, a veces en solitario y otras superpuesta a barrotes por entre los que se aprecian rostros y ojos inocentes. De esta manera, la maternidad y su representación adquieren en la obra de la valenciana un lugar relevante en tanto en cuanto las madres son responsables del futuro de sus hijos y de la nación. Pero no solamente aparecen en las numerosas ilustraciones que plagan las páginas de las publicaciones⁷⁶, sino también en su obra pictórica. La importancia para ella de la madre y la familia queda ejemplificada en *El primer hijo* (1958), donde una composición envolvente y redondeada abraza al bebé que, en los brazos de su madre, es observado por sus progenitores.

Dicha pintura fue expuesta en la “Exposición de Artistas Valencianos” en México, inaugurada el 25 de julio de 1959⁷⁷ y organizada por la Casa Regional Valenciana de la capital mexicana con el propósito de conmemorar el cincuentenario de la Exposición Regional Valenciana de 1909 y a la que le siguió la “Exposición de Pintura Mexicana”, inaugurada el 3 de abril de 1959⁷⁸. La sede en la que esta se hospedaría fue discutida con los artistas en algunas reuniones previas. En ellas intervino Manuela Ballester, que era partidaria de realizar la exposición sin límite de participación, para así dar a conocer de una forma más amplia la labor artística de los valencianos, lo que conllevaba realizarla primero en la Casa Regional Valenciana y, después, plantear la posibilidad de que se trasladara al Palacio de Bellas Artes, como opinaban Francisco Albert Rosas y Antonio Ballester⁷⁹. La exhibición, compuesta de 88 piezas, contó con tres obras de Manuela Ballester: *El primer hijo* (1958), *La mare* (1949) y *Bodegón* (s. f.)⁸⁰, todas ellas alabadas en la prensa, donde aparecieron reproducidas⁸¹.

El principal objetivo de la Casa Regional Valenciana residía en mantener vigentes las costumbres y tradiciones correspondientes de dicha región española, al igual que hicieron otros centros del exilio republicano español. Pero también esta institución llevó a cabo iniciativas políticas, ya que prestaba apoyo al gobierno republicano en el exilio y a sus dirigentes, así como a los paisanos simpatizantes que habían

quedado en España, especialmente durante los primeros años de su creación, ocurrida en 1942. En este sentido, este lugar fue testigo del compromiso militante desarrollado por la artista valenciana, tanto en denuncias sociales como en la búsqueda de la paz. Por ello, incluso cuando Ballester rememoraba su tierra lo hacía a través de aquellos personajes que habían marcado la historia valenciana, como era Vicente Blasco Ibáñez, líder de republicanismo en Valencia y con cuyos hijos la artista mantuvo relación en el exilio mexicano⁸². Del escritor, la artista había realizado un retrato que expuso, junto con *Paisaje de Cuernavaca*, en la “Exposición de Artistas Valencianos” celebrada en el Ateneo Español de México en 1955⁸³ y que posteriormente donó a la Casa Regional Valenciana.

Ese mismo año había ganado también el concurso de carteles para el Primer Centenario de la Estampilla Postal Mexicana, en el que muestra a una mujer joven con una paloma mensajera —acaso llevando una misiva de paz— y cuyo éxito fue celebrado con un almuerzo en el Hotel Majestic de Ciudad de México el 22 de abril de 1956, al que asistieron más de 80 personas⁸⁴. Este estuvo seguido de un acto dos días más tarde en la Casa Regional Valenciana, donde se le hizo entrega de un obsequio consistente en la distintiva Senyera d’Or⁸⁵, destinada a condecorar “a las personas o entidades que, por sus actos de gran beneficio moral o material para la Casa Regional Valenciana, a ella se hagan acreedoras”⁸⁶. Además, colaboró en los homenajes a otras personas relevantes, como el profesor y bibliotecario Manuel Castillo, a quien se entregó un pergamino como presidente de honor realizado por Manuela Ballester⁸⁷.

De esta forma, las preocupaciones políticas de la artista, centradas en las denuncias sociales y la reivindicación de la paz, especialmente a través de los más desfavorecidos como las mujeres y los niños, tuvieron también eco en la esfera social vivida en la Casa Regional Valencia. Desde el punto de vista más festivo, la artista valenciana participó en 1962 con su cartel *Valencia*⁸⁸ en el concurso convocado por dicho centro para las fallas en México, obteniendo el primer premio, dotado de 2.000 pesos⁸⁹, y concedido por el jurado

compuesto por Manuel Gimeno Tarrasa, César Montoliu, Antonio Robles, Enrique Manaut y José Castello Tárrega, que eligieron el suyo de entre los ocho carteles presentados. Su cartel —que envió desde su segundo exilio en la República Democrática Alemana⁹⁰—, lejos de rememorar únicamente la patria perdida, aunaba las culturas valenciana y mexicana a través de sus monumentos más representativos y de sus banderas, que se unían en una única llamarada que se alzaba hacia el cielo. La artista agradecía así la acogida y oportunidades que México había ofrecido a los refugiados españoles, cumpliendo al mismo tiempo con los requisitos establecidos en las bases del propio concurso⁹¹.

Durante su exilio en la Alemania Oriental continuó interesada en estos asuntos militantes. El traslado de su hijo Ruy a La Habana facilitó la colaboración de la artista con la revista *España Republicana* —órgano de difusión del Círculo Español Julián Grimau—, donde aportó ilustraciones para textos como el de “Solidaridad española con el pueblo vietnamita” (número 651, 15 de marzo de 1968) o “Accidente de trabajo en Ensidesa” (número 655, 15 de mayo 1968), en el que se insistía en la precaria situación de seguridad en la que se encontraban los trabajadores en las minas y las fábricas. Estos dibujos fueron además creados en linóleo, entre los que se encuentran también el *Che* (ca. 1968), *Mujeres españolas* (ca. 1968) o *Niños del mundo* (ca. 1968). La solidaridad, la búsqueda del bien común, la protección de la infancia y la conquista de la paz se vieron traducidas a nuevas experimentaciones técnicas, como sería el grabado sobre placas de metacrilato en que inmortalizó *El amor de la paz* (1973). Esta curiosidad cada vez mayor por el lenguaje de la estampa se debió en gran medida a sus continuos viajes a México y al taller que sus hermanas Rosa y Josefina habían instalado en torno al grabado, donde daban clases a estudiantes como Paloma Altolaguirre y producían obras que luego eran vendidas en el Bazaar Sábado de San Ángel⁹².

Su implicación en iniciativas tan relevantes como la revista *Mujeres Españolas*, se atisbaba ya en aquella cartilla de higiene que realizara en los años treinta y que posteriormente continuó a través de su

colaboración en el exilio alemán con la revista *Mujeres del mundo entero*, donde en 1961 publicó su artículo “México, colores, contrastes y costumbres”. Una revista que, sin duda, comulgaba con los ideales de Manuela Ballester, pues era editada por la Federación Democrática Internacional de Mujeres (FDIM), fundada en París tras el fin de la Segunda Guerra Mundial en 1945, con el objetivo de unir a mujeres de diversas regiones del mundo para luchar por la obtención de sus derechos. Tanto esta como las anteriores participaciones mencionadas manifiestan la profunda consciencia política que Manuela Ballester desarrolló a lo largo de su vida, interesada especialmente en las mujeres y los niños, a través de la búsqueda de la paz, la justicia y la igualdad.

Esta retrospectiva nos permite viajar por las distintas etapas de la carrera de Manuela Ballester, descubriendo no solo su evolución artística, sino también la historia personal y política que la moldeó. Las obras de Ballester,

desde sus introspectivos retratos hasta sus ilustraciones y diseños, ofrecen una ventana única a los tiempos que vivió, marcados por la guerra, el exilio y la resistencia. Su práctica artística, impregnada de compromiso social y político, se erige como un testimonio vital de los sucesos y las emociones de un siglo xx convulso del que fue testigo. De este modo, esta muestra no solo es una oportunidad para admirar la vasta producción artística de la pintora valenciana, sino también para comprender su impacto en el contexto más amplio de la modernidad española y los desafíos que conllevaron los exilios mexicano y alemán. Las piezas, documentos y fotografías aquí presentadas nos permiten obtener una visión más completa de la figura de Manuela Ballester, llena de matices, como personaje central de los acontecimientos históricos acontecidos a lo largo del mencionado siglo. Esperamos que esta exposición sirva para contribuir al conocimiento de su persona, cuyo legado, arraigado en sus raíces valencianas y disperso a través de sus experiencias en México y Alemania, merece un espacio propio en los museos y en las nuevas historias del arte.

- | | | | |
|--|--|--|---|
| <p>1 Armando Pilato Iranzo, “Noticias sobre la enseñanza de la pintura en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos de Valencia entre 1895 y 1932. El profesorado”, <i>Archivo de Arte Valenciano</i>, 86, 2005, pp. 125-135.</p> <p>2 Recibí de Manuela Ballester, 58A/8/16. Carpetilla “Enseñanza no oficial (convocatoria junio nº 1 y 2) / Convocatoria junio –del 1 al 4– / Convocatoria septiembre (ingresos del 1 al 24)”, año 1922-1923, legajo 58-A, número 8. Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia.</p> <p>3 Ana M^a Reig Ferrer, <i>El compromiso social de un político krausista: Rafael</i></p> | <p><i>Albiñana y la Institución para la Enseñanza de la Mujer de Valencia</i>, Martín Impresores, Valencia, 2012, pp. 137-140.</p> <p>4 En el segundo curso recibió el premio de Dibujo Asunción Garañana Quevedo y, en tercero, Consuelo Romero Bayo; “Institución para la Enseñanza de la Mujer”, <i>La Correspondencia de Valencia</i>, 20 de julio de 1922, p. 3 e “Institución para la Enseñanza de la Mujer”, <i>El Pueblo</i>, 26 de julio de 1922, p. 2.</p> <p>5 Expediente de Manuela Ballester, n. 26. Archivo Histórico de la Facultad de Belles Arts de Sant Carles, Universitat Politècnica de València.</p> <p>6 Vicente Aguilera Cerni</p> | <p>recuerda en el texto que escribió sobre Tónico Ballester —en base a las notas que este le envió— que el joven escultor estuvo “dedicado (él precisamente, que siempre obtenía excelentes calificaciones a la primera), y por exigencias de su padre, al ciertamente extraordinario ejercicio de repetir todos los cursos”; Vicente Aguilera Cerni, <i>Tónico Ballester</i>, Ayuntamiento de Valencia, Valencia, 1986, p. 16.</p> <p>7 Isabel Tejada Martín, “Sorolla, la construcción de un nuevo canon y la exposición como estrategia de Legitimación”, <i>ILCEA. Revue de l’Institut des langues et cultures</i></p> | <p><i>d’Europe, Amérique, Afrique, Asie et Australie</i>, 44, 2021, pp. 1-17.</p> <p>8 Felipe Garín y Facundo Tomás, “Pintar en un mundo moderno. El tema social en Sorolla”, en Tomàs Llorens, <i>Sargent/Sorolla</i>, Museo Thyssen-Bornemisza/ Fundación Caja Madrid/ Petit Palais-Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris, Madrid/París, 2006, pp. 34-36.</p> <p>9 José Luis Almunia, “La exposición de Levante”, <i>La Semana Gráfica</i>, Valencia, 22 de junio de 1929, s. p. y Carmen Gaitán Salinas, “Manuela Ballester, artista luchadora y tenaz”, en Manuela Ballester, <i>Mis días en México. Diarios (1939-1953)</i> (edición crítica, introducción y</p> |
|--|--|--|---|

- notas de Carmen Gaitán Salinas), Renacimiento, Sevilla, 2021, p. 30.
- 10 Josep Renau, "A raíz de la Exposición de Arte de Levante - Valencia, 1929", en Aguilera Cerni, *op. cit.*, p. 36.
- 11 Manuela Ballester, "22 de junio de 1944", *Mis días en México. Diarios (1939-1953)* (edición crítica, introducción y notas de Carmen Gaitán Salinas), Renacimiento, Sevilla, 2021, p. 169.
- 12 Blanca Pons-Sorolla, "Sorolla: Retratos individuales", en Llorens, *op. cit.*, p. 116.
- 13 En estos años pintó varias veces a Pablo. En 1949 representó a su bebé desnudo, casi como en momentos después de salir del baño y antes de ponerle el pañal, y también realizó un retrato que se integra en esta exposición. Una imagen parecida a esta última la pinta un año más tarde, en 1950, cuando algo más crecido inmortalizó a Pablo pintado por su mamá en Cuernavaca. Estas piezas se encuentran en colección particular.
- 14 Francisco Agramunt Lacruz, "Presencia en Valencia de la pintora Manuela Ballester", s, vol. 55, n. 542, marzo de 1980, p. 16.
- 15 Ballester, "15 de enero de 1946. Martes", *op. cit.*, p. 374.
- 16 Manuela Ballester viajó a Veracruz en mayo de 1942 y, posteriormente, en marzo de 1943, con Renau y el resto de la familia. Un año después regresó —con Teresita, que contaba con algo menos de un año de edad— para pintar los murales que iba a realizar en el Hotel Mocambo sobre unas sirenas. Este proyecto le requirió volver en alguna ocasión más, como en enero de 1945, aunque finalmente acabó realizando unos murales portátiles que pudo crear en Ciudad de México y trasladar después a Veracruz. A finales de ese año el destino sería otro y visitó Mazatlán junto a su familia, donde fue a pasar las vacaciones navideñas y donde permanecería hasta comienzos de enero de 1946; Ballester, *op. cit.*
- 17 Y continuaba escribiendo: "[...]. Ruy está asombrado ante estas cosas del mar. No recuerda en absoluto nuestro puerto de Valencia. Yo, sin embargo, que tanto lo recuerdo, me encuentro como viviendo entonces. Hasta el olor a mar me hace en momentos soltar las lágrimas"; Ballester, "[Miércoles] 6 mayo [de 1942]", *op. cit.*, pp. 121-122.
- 18 Carta de Manuela Ballester a Rafael Pérez Contel, 9 de febrero de 1981, colección particular. Agradezco esta información al investigador Alejandro Macharowski, que me puso sobre la pista de estos documentos y que me brindó la posibilidad posteriormente de escribir un texto sobre ello; Carmen Gaitán Salinas, "Descubriendo una amistad: Rafael Pérez Contel y Manuela Ballester", en Alejandro Macharowski (ed.), *Rafael Pérez Contel. Un profesor innovador en la enseñanza del arte*, Ayuntamiento de Villar del Arzobispo, Villar del Arzobispo, 2023, pp. 133-137.
- 19 Lamentablemente no ha sido posible localizar esta obra.
- 20 Ballester, "México. Septiembre 9. Sábado. 1939", *op. cit.*, p. 105.
- 21 Reig, *op. cit.*, p. 72.
- 22 Real Orden de 1 de enero de 1911, *Gaceta de Madrid*, 1, 1 de enero de 1911, p. 22.
- 23 *Colección legislativa de Instrucción Pública, año de 1918*, Imprenta de Jesús López, Madrid, 1918, p. 194.
- 24 Estrella De Diego, *La mujer y la pintura del XIX español*, Cátedra, Madrid, 1987, pp. 129-132.
- 25 Gregorio Martínez Sierra, *Cartas a las mujeres de España*, Estrella, Madrid, 1921, p. 128 y Margarita Nelken, *La condición social de la mujer en España*, Horas y horas, Madrid, 2012 [1919], p. 38.
- 26 Véase Carmen Gaitán Salinas e Idoia Murga Castro, *Al bias. Las artistas y el diseño en la vanguardia española*, Ministerio de Cultura, Madrid, 2023.
- 27 María Guerrero, *Método de corte y confección*, Establecimiento Tipográfico de A. Marzo, Madrid, 1912; Eulalia Simarro de Ortiz, *Método de corte y confección*, Hijos de Tello, Madrid, 1916 y Encarnación Osés Hidalgo, *Método de corte y confección*, Perelló, Barcelona, 1917.
- 28 "He traído para coser un vestido para Julieta, cuya tela le compré ayer en Veracruz"; Ballester, "Veracruz. 9 marzo 1943 (martes)", *op. cit.*, p. 132.
- 29 Es muy llamativo el listado que elabora el 22 de junio de 1944, pues evidencia lo mucho que cosían en la casa Renau-Ballester: "Y luego, cuando ya había resuelto lo de Casa de los Ríos fui al Puerto de Liverpool y compré algunas de las cosas de la lista y otras que no estaban:
- 3 metros de cada una de las tres telas diferentes a cuadros para camisas. R. a 1,50 [el] metro. Total 9 metros a 1,50 = 13,50.
- 3 metros cabeza de indio color café con leche para mi bata de trabajo a 1,70 = 5,10.
- 3 metros satén negro para forro de mi abrigo a cuadros a 5,50 = 16,50.
Del Palacio de Hierro:
- 14 metros de cabeza de indio (que por cierto parece mejor que la del P. de Liverpool y es 0,10 más barata) distribuidos así: 4 en color azul para [el] vestido de Celedonia, 4 en rosa para [el] vestido de Feliz, 3 en gris para [la] blusa [de] Renau, 3 en azul oscuro para [la] blusa [de] Renau, 14 metros a 1,60 = 14,40, 10 metros franela para pijama Ruy y Tohtli a 3 pesos = 30; 4 *íd. id.*, azul 2 y rosa 2 para camisones Julieta a 1,90 = 7,60; 4,50 metro Irlanda para visillos, sola grande a 1,40 = 6,30; un metro casimir negro, falda para la yaya \$16.
De la Casa Armand en la calle de la Palma compré 5 metros de entredós de azabache negro para mi abrigo gris a 1,50 = 7,50.
De la Ferretería La Sirena en 16 de sep[tiembre] (frente a la ferretería la Palma) 10 ovillos para visillos a 1,50 = 15

- 2 jaladeras que parecen antiguas para mi tocador a 1,50 = 3"; Ballester, *op. cit.*, pp. 167-168.
- 30 Pilar Domínguez Prats, *Voces del exilio. Mujeres españolas en México 1939-1950*, Instituto de Investigaciones Feministas, Madrid, 1994, p. 185.
- 31 Pilar Domínguez Prats, "La representación fotográfica de las exiliadas españolas en México", *Migraciones y exilios*, 4, 2004, p. 57.
- 32 Rozsika Parker, *The Subversive Stitch. Embroidery and the Making of the Feminine*, p. 2.
- 33 "He aprovechado el viaje y la tarde para que mamá me cortase y preparase mi vestido verde"; Ballester, "Agosto [Jueves] 13. [19]42. Mixcoac", *op. cit.*, p. 123.
- 34 Ballester, "2 de junio de 1944. Viernes", *op. cit.*, p. 153.
- 35 "Anocheado, he preparado mi vestido negro para que lo borde la tía Manolita"; Ballester, "19 de junio de 1944. Lunes", *op. cit.*, p. 163.
- 36 Parker, *op. cit.*, p. 6.
- 37 Shelley Mallet, "Understanding home: a critical review of the literature", *The Sociological Review*, 52 (1), 2004, p. 63.
- 38 A las ilustraciones y portadas ya conocidas (Gaitán Salinas, *op. cit.*, 2021, p. 28 y n. 24), habría que sumar las portadas de los números 16 (diciembre de 1934) y 33 (mayo de 1936), ambas realizadas en unos estilos muy diferentes del resto de portadas.
- 39 Liliane Cuesta Davignon, *Manuela Ballester en el exilio. El traje popular mexicano*, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Valencia, 2015.
- 40 1882, *Grecia clásica – vestido femenino*, *L'Histoire du corset o L'art 1889*. Tomo XXXIII, carpeta 40/6, Fondo Josep Renau, IVAM.
- 41 Gaitán Salinas, *op. cit.*, 2021, pp. 42-44.
- 42 Curriculum de Manuela Renau, Landesarchiv Berlin C. Rep. 118-01, Nr. 26434, Archivo Estatal de Berlín – VdN.
- 43 Recordemos, por ejemplo, el premio del concurso de carteles de *Blanco y Negro* en 1929 o el de la portada de *Babbitt* para la editorial Cenit un año más tarde.
- 44 Ballester, "10 de enero de 1945. Miércoles", *op. cit.*, p. 225.
- 45 Christina Simmons, *Making Marriage Modern. Women's Sexuality from the Progressive Era to the World War II*, Oxford University Press, Oxford, 2009, p. 111.
- 46 Fernando Bellón, "Manuela Ballester, hija, hermana y esposa de artista", *Laberintos. Revista de estudios sobre los exilios culturales españoles*, ns. 10-11, Valencia, 2010, p. 150.
- 47 Curriculum de Manuela Renau, Landesarchiv Berlin C. Rep. 118-01, Nr. 26434, Archivo Estatal de Berlín – VdN.
- 48 Gaitán Salinas, *op. cit.*, 2021, p. 38.
- 49 Este número, publicado el 7 de noviembre de 1938, debió ser un número especial, pues el primero, según reza en el Centro Documental de la Memoria Histórica, es del 19 de septiembre de 1938. Días después del número especial, el 28 de noviembre, apareció otro, con una estética distinta, con un subtítulo que decía *Cuartel general del ejército del Ebro* y el número 2 en su portada; Centro Documental de la Memoria Histórica, Salamanca y Arxiu Històric de Ciutat de Barcelona.
- 50 Paola Uribe, "Retrato de la burguesía o el impulso plástico dinámico en la plástica mural", *Documents of 20th Century Latin American and Latino Art, ICCA Documents Project Working Papers*, 4, noviembre de 2016, pp. 18-29.
- 51 Gaitán Salinas, *op. cit.*, 2021, p. 48; Manuel García, *Memorias de posguerra. Diálogos con la cultura del exilio (1939-1975)*, Universitat de València, Valencia, 2014, p. 163 y las anotaciones de los días 15, 16 y 22 de mayo de 1944 (Ballester, *op. cit.*, pp. 146-150).
- 52 Proyecto reproducido en Gaitán Salinas, *op. cit.*, 2019, p. 154.
- 53 Ballester, "1 de agosto de 1944", *op. cit.*, p. 184.
- 54 Gaitán Salinas, *op. cit.*, 2019, p. 157.
- 55 Gaitán Salinas, *op. cit.*, 2023, p. 118.
- 56 Ballester, "18 de febrero de 1948. Miércoles, en Cuernavaca", *op. cit.*, p. 529.
- 57 Ballester, "22 de junio de 1944", *op. cit.*, p. 169.
- 58 Ballester, "18 de diciembre de 1944", *op. cit.*, p. 514.
- 59 Simmons, *op. cit.*, p. 148.
- 60 Para una información más detallada sobre la vida y obra de Manuela Ballester en el exilio alemán, véase Gaitán Salinas, *op. cit.*, 2021, pp. 63-78.
- 61 La pareja no llegó a divorciarse, según refleja una carta escrita por Ballester y dirigida a Renau, en la que le comunica que no va a firmar los papeles de divorcio porque no sabe cómo el nuevo estatus civil puede influir en el resto de la familia, especialmente en los que quedaron en México; Gaitán Salinas, *op. cit.*, 2021, pp. 68-69.
- 62 Conversación de la autora con Teresa Renau Ballester y Jordi Truxa, 1 de diciembre de 2022, Berlín y Carta de Hanna Sielaff a Schurwanz con copia a Manuela Ballester, Komitee der Antifaschistischen Widerstandskämpfer, 15 de abril de 1966, Landesarchiv Berlin C. Rep. 118-01, Nr. 26434, Archivo Estatal de Berlín – VdN. Agradecemos estos materiales y su traducción a Marguerite Bremer.
- 63 "Widerstandskämpfer geehrt", *Berliner Zeitung*, 17 de septiembre de 1966, p. 8.
- 64 María Eugenia Galiana-Sánchez y Rocío Martínez-Zapata, "Enseñando a ser madres: la educación de mujer a mujer en la Valencia del primer tercio del siglo xx", *Asclepio*, 74 (2), 2022, pp. 1-14.
- 65 Eva Alcón Sornichero, "Resistencia y compromiso de las mujeres antifascistas", *Asparkia. Investigación feminista*, 17, 2006, pp. 141-164; Carmen Gaitán Salinas, *Las artistas del exilio republicano*

- español. *El refugio latinoamericano*, Cátedra, Madrid, 2019, pp. 61-64 y Cristina Martínez Sancho, "Revista Pasionaria: órgano de expresión de la Agrupación de Mujeres Antifascistas durante la Guerra Civil (1936-1939)", en Isabel García y Miguel Ángel Chaves (coord.), *AC-Research / 2015. Plataforma digital de difusión para jóvenes investigadores*, UCM, Madrid, 2015, pp. 149-170.
- 66 Jordi Luengo López, "María de la O Lejárraga en *Blanco y Negro*. Columnas, cartas y calendarios ante el advenimiento de la mujer moderna", *Revista de Escritoras Ibéricas*, 4, 2016, pp. 121-152.
- 67 Véase, por ejemplo, la reciente edición: María de la O Lejárraga y Gregorio Martínez Sierra, *Cartas a las mujeres de España* (edición de Juan Aguilera Sastre e Isabel Lizarraga Vizcarra), Renacimiento, Sevilla, 2022.
- 68 Gregorio Martínez Sierra, *Feminismo, feminidad, españolismo*, Renacimiento, Madrid, 1917, pp. 28-30.
- 69 Martínez, *op. cit.*, p. 42.
- 70 Luengo, *op. cit.*, p. 147.
- 71 Juan Aguilera Sastre e Isabel Lizarraga Vizcarra, "Las feministas españolas y el VIII Congreso de la Alianza Internacional para el Sufragio de la Mujer (1920)", *IgualdadES*, 1 (8), 2019, p. 87.
- 72 Currículum de Manuela Renau, Landesarchiv Berlin C. Rep. 118-01, Nr. 26434, Archivo Estatal de Berlín - VdN.
- 73 Gaitán Salinas, *op. cit.*, 2021, p. 57.
- 74 Gaitán Salinas, *op. cit.*, 2021, pp. 61-62.
- 75 Carmen Gaitán Salinas, "Mujeres Españolas. Ilustrar y escribir juntas por una misma causa", en Miguel Cabañas y Wifredo Rincón (ed.), *Arte en colectivo. Autoría y agrupación, promoción y relato de la creación contemporánea*, csic, Madrid, 2023, pp. 169-186.
- 76 Algunos de los ejemplos más relevantes son las ilustraciones creadas con el lema "Hagamos llegar nuestra ayuda a las cárceles con mensaje de fraternal solidaridad y firme esperanza en el futuro", *Mujeres Españolas*, 10, octubre de 1952, pp. 8-9 y el titulado "Ocho de marzo", *Mujeres Españolas*, 13-14, enero-febrero de 1953, pp. 8-9. También de la misma revista los dibujos para "Unidos en la lucha. Por la paz, por el pan, por la independencia", *Mujeres Españolas*, 2-3, septiembre de 1951, p. 7 y "¡Adelante en la lucha por la paz!", *Mujeres Españolas*, 8, julio de 1952, p. 3 o la cubierta "¡Amnistía!" para el número de abril de 1959.
- 77 Memorándum. Carpeta "Correspondencia. Exposición Artistas Valencianos, julio de 1959", ACRVM 009, C-1, Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu —en adelante BV—.
- 78 "Exposición de pinturas en la Casa Regional Valenciana", *Claridades*, 5 de abril de 1959, s. p.
- 79 Acta de reunión con los artistas, 13 de junio de 1959. Carpeta "Correspondencia. Exposición Artistas Valencianos, julio de 1959", ACRVM 009, C-1, BV.
- 80 En el listado de piezas participantes, la primera está valorada con un precio de 3.500 pesos, mientras que las otras dos aparecen como "propiedad" de la artista. "Pintura". Carpeta "Correspondencia. Exposición Artistas Valencianos, julio de 1959", ACRVM 009, C-1, BV.
- 81 "Los valencianos demuestran su arte", *Claridades*, 16 de agosto de 1959, s. p.
- 82 Manuela Ballester, "Agosto [miércoles] 26. 1942", *op. cit.*, p. 129 y "5 de octubre de 1945. Viernes", *op. cit.*, p. 340. En esta última entrada Manuela Ballester cita a Libertad Blasco en relación a la Comisión de Propaganda —de la que ella sería responsable— para el Pro Congreso Femenino de París.
- 83 Folleto informativo de la "Exposición de Artistas Valencianos", 1955. Carpeta "Programa de actividades, años 1942-1959", ACRVM 075, C-8, BV.
- 84 Circular 9/56 Liquidación de la comida organizada en el Hotel Majestic de esta ciudad el día 22 de abril de 1956 en honor de la Sra. Manuela Ballester. Carpeta "Contabilidad (1956-1957). 5 carpetillas", ACRVM 006, C-1, BV.
- 85 Carta de la Casa Regional Valenciana a Manuela Ballester, 16 de marzo de 1956. Carpeta "Documentación variada, años: 1951-1956", ACRVM 106, C-11 y Memoria de secretaría, año 1956. Carpeta "Memorias de secretaría", ACRVM 115, C-12, BV.
- 86 Documento sobre la concesión de las Senyera d'Or y la Senyera d'Argent, 31 de enero de 1954. Carpeta "Senyeras de oro y plata", ACRVM 023, C-3, BV.
- 87 Acta de la junta directiva celebrada el 9 de septiembre de 1958. Carpeta "Libros actas Juntas D. de 1958 a 1963", ACRVM 014, C-2, BV.
- 88 Acta relativa a la deliberación y fallo emitido por el jurado calificador del concurso de carteles anunciadores de la segunda gran "falla" en México, 9 de diciembre de 1961. Carpeta "Concurso de carteles fallas 1961-1962", ACRVM, 039, C-4, BV.
- 89 Bases de Concurso de carteles anunciadores de la segunda falla en México, 8 de agosto de 1961. Carpeta "Concurso de carteles fallas 1961-1962", ACRVM, 039, C-4, BV.
- 90 Telegrama de Manuela Ballester con información del envío desde Berlín, Carpeta "Concurso de carteles fallas 1961-1962", ACRVM, 039, C-4, BV.
- 91 En las bases se especificaba que debía señalarse que la falla tenía lugar en México y que debía incluir los colores de ambas banderas.
- 92 Gaitán Salinas, *op. cit.*, 2019, pp. 113-117.

PINCELES, ESCOPLOS Y LIBROS: LA EDUCACIÓN ARTÍSTICA DE LAS MUJERES EN VALENCIA

M^a del Carmen Agulló Díaz

**Departamento de Educación Comparada e Historia
de la Educación de la Universitat de València**

Valencia es a principios del siglo xx una ciudad de contrastes, muy polarizada política y socialmente. Calificada —tal vez de manera injusta— como provinciana¹, se caracteriza por su gran dinamismo, fruto de la confrontación existente entre los sectores conservadores, tradicionales y católicos que perviven en el poder y los minoritarios, pero influyentes, de carácter naturista, librepensador, racionalista, que van surgiendo y aspiran a ocupar dicho espacio.

Es en esta sociedad diversa y compleja, que se mueve entre las ansias de avance hacia la modernidad y los obstáculos que provocan los elementos más retrógrados, en donde ubicamos las propuestas de formación artística que se ofrecen a las mujeres.

La formación artística marcada por las variables de género y clase

“La Atenas del Mediterráneo” es el nombre con el que Vicente Blasco Ibáñez y Joaquín Sorolla designan a la Valencia que inaugura el siglo xx, con la aspiración de convertirla en un espacio de referencia para la vanguardia del mundo de la cultura y el arte. A pesar de que ambos habían trasladado su residencia a Madrid, intentaron avivar el espíritu artístico de su ciudad de origen en la que abundaban los artistas, muchos de ellos trabajando en los numerosos talleres artesanales y en los de pintura y escultura. Para ello promovieron exposiciones, muestras y concursos e, incluso, la construcción de un espacio, el Palacio de Bellas Artes —sugerencia utópica de Sorolla y Mariano Benlliure²— como centro dinamizador y acogedor del mundo artístico. Propuestas que han de añadirse a la acción de instituciones y asociaciones culturales como

el Ateneo Científico, Literario y Artístico, Lo Rat Penat, o la Real Sociedad Económica de Amigos del País, quienes organizan múltiples concursos y premios, sin olvidar que la Diputación provincial dota cada año de becas en el extranjero a los mejores dibujantes y escultores que se presentan a sus convocatorias³.

Sin embargo, en esta ciudad de efervescencia artística, las mujeres tienen una mínima presencia en el circuito expositivo y comercial. Su acceso a la educación artística está condicionado por la variable de género, a la que debe añadirse la de clase, de manera que la de las hijas de la aristocracia y de la burguesía conservadora, al ser su modelo el “ángel del hogar”, se ve reducida a nociones de dibujo, pintura, y música, suficientes para ejercer el “arte del candelabro”, es decir, decorar y brillar en la sociedad. Formación tradicional que será recibida en el propio domicilio, mediante institutrices o en los numerosos colegios privados, regidos por órdenes religiosas femeninas.

Más limitada todavía es la de las obreras que acudían a las escuelas nacionales (del Estado), municipales (laicas y republicanas) y racionalistas, seguidoras de la Escuela Moderna. En esta escolarización básica solo recibían rudimentos de dibujo, aunque las asistentes a la Escuela Moderna realizaban visitas a museos y exposiciones. Algunas, tras un brevísimo período de escolarización, obtenían una formación profesional en talleres. Una tercera opción, de carácter interclasista, eran los centros solo para mujeres creados en la órbita del pensamiento de la Institución Libre de Enseñanza (ILE).

La influencia de la ILE: la Institución para la Enseñanza de la Mujer

Fruto de las ideas regeneracionistas, se creó en Valencia la escuela de Comercio para Señoras (1883), fundada por la Real Sociedad Económica de Amigos del País, y ubicada en los locales de la Escuela Normal Femenina⁴, un centro que intentaba dar una formación profesional a sus alumnas en un espacio solo para mujeres. Influida por el institucionismo, en el curso 1888-1889 se transformó en un centro de educación general y profesional, con el título de Institución para la Enseñanza de la Mujer⁵.

Entre sus características distintivas destacan la neutralidad religiosa y política, que la convertía en un espacio de convivencia para las hijas de las clases trabajadoras, media y alta, de la burguesía intelectual y liberal, de industriales, de propietarios agrícolas y de comerciantes, que no deseaban para sus hijas una educación impartida por órdenes religiosas. Esta doble neutralidad fue fuertemente criticada por los sectores católicos conservadores y no es de extrañar que muchas mujeres de familias republicanas estudiaran aquí, como Alejandra Soler:

Mi padre era republicano y ateo, y no quería de ninguna de las maneras que yo tuviera una educación religiosa, por este motivo me matriculó en la Institución para la enseñanza de la mujer. Un colegio que estaba en la Alameda y cuya enseñanza se regía por las ideas educativas de la ILE. Allí estudié desde la primaria hasta los cursos superiores, en los cuales nos daban clases por materias, profesores de la Normal y de la Universidad⁶.

Su objetivo es el de proporcionarles una formación integral que las preparara para el desempeño de una profesión —preferentemente femenina, que se pueda compaginar con el trabajo doméstico—, y una formación artística completa y especializada. En 1913 funcionaban las secciones de escuela primaria, de segunda enseñanza, del hogar, de adultas, de institutrices, de idiomas, de comercio, de lencería y bordado, y de bellas artes con dos secciones: dibujo y pintura, y música.

La sección de bellas artes intentaba combatir la idea de que las enseñanzas artísticas eran “de adorno” ofreciéndoles una formación que les permitía ejercer una profesión artística, —aunque sin competir con la profesional impartida en la Academia de Bellas Artes— y aumentar su educación estética: “rectificada la errónea opinión que consideraba como un mero adorno la cultura artística, no hay necesidad de insistir sobre la importancia que estos estudios ofrecen, ya como base de una honrosa profesión, ya como medio de educar y elevar el gusto y el sentimiento”⁷.

La sección de dibujo y pintura, comprendía el estudio de las materias de “Dibujo geométrico, de adorno, de paisaje y marina, de figura, del antiguo, aplicado a las labores, nociones de colorido, pintura a la acuarela, al óleo, con destino a la industria abaniquera, decorativa y de composición en general, pirograbado”⁸. Profesora de dibujo fue Julia Alarcón Cárcel (1877-1890), pintora reconocida que participó en numerosas exposiciones. Como ella, en la Institución para la Enseñanza de la Mujer se formaron mujeres de ideología liberal y republicana, con una inquietud y una preocupación por la estética que favorecía la aparición de identidades femeninas modernas y fomentaba su incorporación y participación en el ámbito artístico público.

Bachilleres y maestras:
una limitada educación artística

El acceso a los estudios artísticos, aunque de manera muy restringida, también se conseguía

mediante la formación reglada de secundaria, de bachillerato y magisterio. La presencia de las mujeres valencianas en las aulas de bachillerato se caracteriza por su tardía incorporación, su discontinuidad y, sobre todo, por su escaso número, a pesar de la presencia temprana de Manuela Solís Clarás y M^a Amelia Perales García, las primeras estudiantes que obtuvieron el título de bachillerato en el Instituto Provincial de Valencia, en 1882. El incremento de alumnas debe calificarse de muy lento y escaso para una ciudad con fuerte presencia de republicanos y liberales.

En el bachillerato se cursaba, tanto por el alumnado masculino como por el femenino, la asignatura de Dibujo, impartida por titulados en Bellas Artes. Y cabe recordar que sería en el curso 1910-1911 cuando se produciría la incorporación al claustro del Instituto General y Técnico de Valencia de Julia Gomis Llopis, maestra y diplomada en Bellas Artes por la Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, quien sería la primera profesora de instituto de España, precisamente como profesora de Dibujo⁹.

Caso opuesto al de las bachilleres es el de las maestras. Inaugurada la Normal Femenina de Valencia en 1867 fue desde sus comienzos un centro pensado para proporcionar a las mujeres una educación femenina que podía ser utilizada para conseguir el título profesional que les permitiera el ejercicio de la profesión de maestra, o para formarse como madre y ama de casa, matriculándose solo en asignaturas relacionadas con estas áreas.

La calidad de los estudios y del profesorado que impartía esta formación hizo que muchas decidieran estudiar Magisterio como alternativa al bachillerato, al ser más útil y cubrir los dos ámbitos de formación cultural y doméstica. Son frecuentes las alumnas que obtuvieron dicho título o el de Bellas Artes junto con el de Magisterio. Debe destacarse que Magisterio ofrecía formación artística, con la asignatura de Dibujo aplicado a las labores, que requería complejos cálculos matemáticos y dominio del dibujo lineal para diseñar patrones. Recordemos a Francisca Ferrer Lecha,

profesora de Dibujo durante los cursos 1899-1902, madre del prestigioso pintor Enrique Pertegás, muy relacionado con Blasco Ibáñez¹⁰.

La formación de artistas:
la Academia de Bellas Artes de San Carlos

En Valencia se creó en 1753 la Real Academia de Santa Bárbara, ubicada en los locales de la Universidad, para impartir Estudios públicos de las Nobles Artes, Pintura, Escultura, Arquitectura y subalternas, siguiendo los modelos franceses e italianos de organizar y sistematizar la enseñanza de las artes plásticas, que sustituían la tradición de los antiguos talleres artesanales de los gremios¹¹. Pocos años después, en 1768, el rey Carlos III fundó la Real Escuela de Bellas Artes de San Carlos, dedicada “al fomento, estudio y progreso de las Nobles Artes (Pintura, Escultura, Arquitectura, Grabado, Flores y Ornatos)”, lo que implicaba la formación de artistas.

Ubicada en el majestuoso edificio del antiguo Convento del Carmen, las mujeres — aunque no consta una prohibición expresa— no entraron en sus aulas, pero fueron nombradas Académicas de Bellas Artes, título meramente honorífico. Las pioneras serían Ana de Torres y Bernabéu, Eulalia Gerona de Cabanes¹² y Teresa Nicolau Parody.

Sí que accedieron a ellas, en 1892, Matilde Castillo García, quien cursó y aprobó en examen libre varias asignaturas, con la calificación de bueno y M^a de los Ángeles Thous y Orts, quien las aprobaría con la de sobresaliente¹³.

En 1903 se inicia una clase especial para la enseñanza artística de la mujer, conocida como “clase de señoritas” en la que se impartía Dibujo de Adorno, Acuarela y pintura dedicada a la Decoración Cerámica¹⁴, con gran éxito, según refleja la prensa. Esta también indicaba que, a diferencia de los alumnos, una vez finalizado el curso, las estudiantes no realizaban la habitual exposición de los trabajos llevados a cabo “por modestia”¹⁵.

La clase social marcaba también el acceso a los estudios. La formación de

artesanas —mujeres de clases medias y bajas— se realizaba en las Escuelas de Artes y Oficios. La de Valencia se fundó en 1849 y dependía de la Academia. En ella se impartían contenidos de carácter técnico junto a los destinados a proporcionarles un nivel cultural básico, y algunas se preparaban para continuar sus estudios en la Escuela de Bellas Artes, tras superar la obligatoria prueba de ingreso.

Resulta difícil delimitar la diferencia entre artista y artesana, y entre productos dirigidos al ámbito público o al privado. La mayoría de mujeres no tuvieron como profesión la de artista, no se dedicaron profesionalmente a crear obras de arte, al ser consideradas “pintoras por afición, humildes, tímidas, honestas e inútiles”¹⁶. Se permitía que dedicaran a las actividades artísticas momentos de ocio, pero nunca que hicieran de ellas su medio de vida. La prensa informaba de exposiciones en espacios públicos, como la de Julia Gomis, quien muestra azulejos cerámicos decorados en el escaparate de un comercio¹⁷. Pero mientras sus compañeros podían vivir, con mayor o menor desahogo, de su producción artística, el destino de la mayoría fue la docencia. Condenada la artista, se permitía —e incluso se consideraba socialmente aceptada— su dedicación a la enseñanza. Así, las dos pioneras, Matilde Castillo y Ángeles Thous, serían, respectivamente, profesora normalista y maestra. Otras alumnas sobresalientes de Bellas Artes como Mercedes Ramírez Bonet, la ya mencionada Julia Gomis o la escultora María Labrandero también serían docentes, aconsejable salida profesional como recomendaba el marqués del Turia: “Veintiocho señoritas alumnas del mismo centro (Bellas Artes) hacen honor a sus maestros por su aplicación y por el esmero de sus obras y labores, formando una linda cohorte de futuras profesoras llamadas a difundir el culto a la Belleza en las escuelas y en los hogares”¹⁸.

Un incentivo para el aumento de matrícula pudo haber sido la organización de exposiciones en las que participaron los jóvenes, lo que permitió la exhibición de las obras de mujeres artistas. Un ejemplo fue la “Exposición de la Juventud Valenciana” en la

que expusieron María y Helena Sorolla, en las secciones de escultura y pintura en 1916 y 1917, respectivamente, participando también en esta última muestra la pintora valenciana Clara Manaut Viglietti¹⁹.

Podemos imaginarnos a las muchachas jóvenes, incluso a niñas que concurrieron a estas exposiciones y se encontraron con referentes femeninos de pintoras y escultoras. Manuela Ballester tenía ocho años. Pero, criada en un ambiente artístico, es fácil imaginar su asistencia acompañada de su padre y hermanos, e, igual que ella, la de otras jóvenes, impactadas por el hecho de que las tres artistas, aunque hijas de pintores conocidos, destacaban por méritos propios gracias a la excelencia de sus obras.

Su presencia mostraba que se estaban abriendo nuevos caminos para las mujeres, algo que se veía también reflejado en la matrícula en la Academia, favorecida por el hecho de que a partir de 1920 las mujeres podían matricularse de todas las asignaturas²⁰.

Cuando Manuela Ballester pagó los derechos de ingreso en los estudios de la Academia en agosto de 1922, solo 15 mujeres estaban matriculadas de distintas asignaturas, mientras que el total de hombres ascendía a 164. Al comienzo de sus estudios oficiales, en septiembre de 1923 (curso 1923-1924), constan en su matriculación las asignaturas de "Dibujo del antiguo 1er curso, Perspectiva lineal y Paisaje de 1º"²¹, al igual que Carmen Ferrer Picazo, M^a Josefa Dempere Gómez y Josefina Ochoa. En total, según la documentación que se conserva, estudiaban 18 mujeres. No obstante, el ambiente en las aulas mixtas no era todo lo agradable que sería deseable para estas pioneras. Manolita Ballester recuerda:

Fui yo, por no sé qué, para mis oscuras razones quien fue matriculada en la Escuela de Bellas Artes de Valencia. En aquellos tiempos, los últimos años de la monarquía en España, la muchacha estudiante era mal mirada en general, pero particularmente lo era la estudiante de la escuela de Bellas Artes, pues estas escuelas eran terreno vedado a las mujeres. Recuerdo las burlas groseras de los bedeles, las puyas hirientes con que los

mismos maestros trataban de desanimarnos y en el mejor de los casos, la indiferencia de los compañeros. Con la llegada de la República las cosas cambiaron mucho, pero lo de antes era verdaderamente bochornoso, éramos entonces muy pocas estudiantes y recuerdo que, a veces, llegaba a casa llena de congoja y, a escondidas, en mi cuarto, soltaba la espita de mis lágrimas de despecho y coraje²².

Cabe remarcar que el carácter mixto de las clases permite una interesante competición en las notas, superando las alumnas, en ocasiones, a sus compañeros en la obtención de premios. Así, varias fueron calificadas con sobresaliente y matrícula de honor, entre ellas Manuela Ballester, quien también consiguió un premio de la Fundación Roig (1928). En estos cursos eran alumnos José Renau, Antonio Ballester, Francisco Carreño, Rafael Pérez Contel...²³. Aunque mayoritariamente fueron ellos los mejor calificados y los que recibieron más premios, la excelencia de las estudiantes fue también muy relevante.

Esta formación artística académica recibida en las aulas se veía completada con su participación en exposiciones y concursos. Destaca la "Primera Exposición Femenina Valenciana" realizada en la Sala Imperium (1927) con obras de la escultora María Labrandero²⁴ y ocho pintoras, o la celebrada en el Centro Escolar Mercantil (1928) donde expusieron las alumnas de Bellas Artes Luisa Albert, María y Manolita Bataller, María Dempere, Filomena Guasch, Fina Ochoa, Pilar Picaso, Paquita Rodríguez y Manolita Ballester²⁵. La participación en concursos, sobre todo de carteles e ilustraciones, las hacía visibles y la obtención de premios, acompañados de cantidades económicamente significativas, les permitía una autonomía personal junto a la valoración profesional.

Algunas continuaron sus estudios en el centro de enseñanza superior que era la Escuela especial de Pintura, Escultura y Grabado de San Fernando de Madrid. Los requisitos de ingreso a dicho centro eran diferentes: a las mujeres se les exigía aportar algún tipo de premio artístico, lo que las

situaba en cierta desventaja al tener que demostrar su excelencia, algo que no se requería a los hombres²⁶. Ir a Madrid a estudiar implicaba establecer allí su residencia y algunas, como Carmen Bataller Madramany²⁷, lo hicieron en la Residencia de Señoritas, lo que les dio la oportunidad de entrar en contacto con otras residentes artistas, además de poder asistir a conferencias, exposiciones...

Madrid y París fueron la meta de estas estudiantes de arte valencianas que intentaban reflejar la modernidad en sus vidas y en sus obras para trasladarla después a su ciudad de residencia. En Madrid visitaron museos —sobre todo el Prado—, asistieron a eventos como el “I Salón de Dibujantas” en el Lyceum Club Femenino y conocieron la obra de artistas como Marga Gil Roësset, Francis Bartolozzi, Maruja Mallo o Delhy Tejero, quienes, además de exponer sus piezas, colaboraban como ilustradoras en libros y revistas²⁸. Este contacto con las vanguardias tanto en técnicas como en temáticas les influyó de manera que, con sus obras, “contribuyeron a la construcción y difusión de la imagen de la mujer moderna incorporando temas como la práctica de deportes, escenas de ocio, etc.”²⁹.

Tiempo de tejer sueños: las artistas, ciudadanas republicanas

La proclamación de la Segunda República influyó en la educación académica de las artistas, pero, sobre todo, en el ámbito de la formación no formal. Sembrada la semilla de la modernidad en la década de los veinte, la nueva situación política les permitió exponerla y hacerla crecer. Las mujeres modernas que aparecían en las obras de las artistas se hicieron visibles, encarnadas por ellas mismas en numerosas ocasiones, y conquistada la ciudadanía, muchas creadoras ocuparon espacios políticos, artísticos y culturales.

Los estudios continuaron impartándose en la vieja Academia. Por Real Decreto de 1932 se disolvió el patronato de la Escuela de Bellas Artes y se la sometió al régimen de los establecimientos docentes del Estado, aunque la separación de

hecho no se llevaría a cabo hasta 1934³⁰. Desafortunadamente no disponemos de datos sobre su matrícula, por lo que no podemos seguir su progreso ni citar los nombres de las alumnas. Sabemos, por las noticias publicadas en la prensa, que su número era creciente y que espacios como la Sala Blava se convirtieron en centros de referencia de artistas e intelectuales, lo que favoreció su incorporación a tertulias y a grupos como la denominada “generación valenciana de los treinta”, que reunía a artistas vanguardistas. El Palacio Municipal, el Círculo de Bellas Artes y el Ateneo Mercantil fueron auténticos centros de formación artística que permitían a las jóvenes creadoras exhibir sus obras al mismo tiempo que observar las de nuevas corrientes.

De manera simultánea se intensificó la incorporación de las artistas a la docencia. María Labranderó impartió clases de dibujo en el Instituto de Alcira y, más tarde, en el Luis Vives de Valencia (1931); Manuela Ballester se presentó a oposiciones en 1935 para cubrir una plaza de Profesora especial de Dibujo geométrico y artístico de las Escuelas de adultas de Valencia, pero no consta que las superara³¹.

Son tiempos de ilusión que continuaron durante el periodo bélico, en el que aumentó el protagonismo de las mujeres. En Valencia, capital de la República, se reunieron intelectuales y artistas antifascistas que acentuaron su condición de ciudad de vanguardia cultural y política. Las artistas pintaron carteles de propaganda, ilustraron y editaron revistas de contenido antifascista como *Pasionaria*, dirigida por Manolita Ballester, y participaron en exposiciones, denunciando con sus obras la dureza de la guerra y la crueldad de la represión, como en el durísimo cuadro de Àngela Nebot Molada, alumna de San Carlos, titulado *Santa cultura, mártir del fascismo* (1937).

Y, con la derrota, sufrieron las consecuencias de su compromiso con la libertad. Algunas como Manuela Ballester o Elisa Piqueras se exiliaron y continuaron trabajando en los países que las acogieron. Las que se quedaron padecieron un duro exilio

interior. Silenciadas, olvidadas, obligadas a censurar sus tendencias vanguardistas, son mujeres que aún hoy no hemos recuperado, después de haberlas obligado también a la autocensura. Recordemos a María Labrandero, quien, tras la victoria franquista, fue depurada con la sanción de separación de la docencia hasta 1950; a Carmen Bataller Madramany, que impartió durante cuarenta años Dibujo en la Normal de Valencia, de la que no se conserva ninguna obra, ni siquiera una fotografía; a Ángela Nebot, de la que sabemos que expuso una obra en 1950 en Madrid...

Nos queda, sin embargo, su obra y la obligación de recuperar la memoria de unas mujeres que en el tiempo de las vanguardias se atrevieron a ser modernas en su vida personal, configurando, gracias al ejercicio de su profesión, un nuevo modelo de mujer: la ciudadana independiente.

- 1 Manuel Sanchis Guarnier, *La ciutat de València. Síntesi d'Història i de Geografia urbana*, Publicacions de l'Ajuntament de València, Valencia, 1972, p. 566.
- 2 Miguel Molina Alarcón, "Rastros del arte sonoro, entre la tradición y la experimentación, en los precedentes y postrimerías de la vanguardia histórica valenciana (1884-1944)", en Miguel Molina (coord.), *¡Chum, Chum, Pim, Pam, Pum, Olé! Pioneros del Arte Sonoro en España, de Cervantes a las Vanguardias*, Weekend Proms, Lucena, 2012, p. 113.
- 3 Convocadas desde finales del XIX, la primera artista becada fue Aurora Valero en 1962 (Rafael Gil Salinas, *Memoria de la Modernidad. La colección patrimonial de la Diputación de Valencia*, Diputación de Valencia, Valencia, 2017).
- 4 Escuela Normal es el nombre que tradicionalmente han recibido los centros de formación del magisterio.
- 5 Ana M^a Reig Ferrer, *El compromiso social de un político krausista: Rafael Albiñana y la Institución para la Enseñanza de la Mujer de Valencia*, Autoedición, Valencia, 2012, pp. 65-115.
- 6 Alejandra Soler Gilabert, *La vida es un río caudaloso con peligrosos rápidos. Al final de todo... sigo comunista*, PUV, Valencia, 2009, p. 21.
- 7 Institución para la Enseñanza de la Mujer, *Prospecto del curso 1891-1892*, I. Vives, Valencia, p. 3.
- 8 Institución para la Enseñanza de la Mujer, *La educación de la mujer en Valencia*, Imprenta de Manuel Pau, Valencia, 1913, p. 80.
- 9 Compartió docencia con la Normal femenina en donde impartió Dibujo desde 1911 hasta 1916 (Carmen Agulló Díaz y Blanca Juan Agulló, *Mestres de Mestres. 150 anys de formació de mestres valencianes*, PUV, Valencia, 2020, p. 78).
- 10 *Ibid.*, p. 32.

- 11 Elena López Palomares, "Mujeres en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia. 1768-1849", *Asparkia. Investigació Feminista*, 5, 1995, p. 38.
- 12 M^a Ángeles Pérez Martín, "Eulalia Gerona de Cabanes pintora. Mujeres en el academicismo ilustrado en España", *Arte, Educación y Género. Dossieres Feministas*, 19, 2014, pp. 189-204.
- 13 Matilde trabajó en la Normal femenina de Valencia como profesora de Ciencias desde 1890 a 1940. Ángeles Thous ejerció de maestra en Vinaroz en 1893 y en Cehegin (Murcia) desde 1896 hasta 1934.
- 14 Ángela Aldea Hernández, "Creación de un régimen de estudios para la mujer en la Academia de Bellas Artes de San Carlos", *Archivo de Arte Valenciano*, 82, 2001, p. 45.
- 15 "Escolares", *Las Provincias*, 3 de julio de 1903, p. 2.
- 16 Elena López Palomares, *op. cit.*, p. 42.
- 17 "Noticias locales", *La Correspondencia de Valencia*, año xxvii, 9212, 5 de julio de 1904, p. 2.
- 18 Tomás Trénor Palavicino, *Memoria de las Exposiciones Regional Valenciana de 1909 y Nacional de 1910*, Valencia, 1912, p. 98.
- 19 José Manaut Nogués, "La exposición de Valencia", *La Esfera*, 189, Valencia, 11 de agosto de 1917, p. 15. José Manaut Nogués era amigo de Sorolla y fue padre del pintor José Manaut Viglietti, hermano de Clara.
- 20 Juan Carlos Arañó Gisbert, *La enseñanza de las Bellas Artes en España (1844-1980)* (tesis doctoral), Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1988, p. 238.
- 21 Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. Legajo 58B, 1923-1924, 3 y de la Facultat de Belles Arts Sant Carles, sin referencia.
- 22 Manuela Ballester, "La escultora Luisa Roldán", *Mujeres Españolas*, México D.F., octubre de 1954, p. 11.
- 23 Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. Legajo 58B.
- 24 Sobre María Labrandero y las escultoras de los años 30 puede consultarse Isabel Rodrigo Villena, "Escultoras en un mundo de hombres y su fortuna en la crítica de arte española (1900-1936)", *Arenal*, 25 (1), enero-junio de 2018, pp. 145-168.
- 25 "Exposición de arte en el Centro Escolar y Mercantil", *Las Provincias*, 23 de marzo de 1928, p. 3. Para encontrar información sobre estas pintoras y otras compañeras es imprescindible consultar Vicent Ibiza Osca, *Dona i Art a Espanya: Artistes d'abans de 1936. Obra exposada-obra desapareguda*, Universitat de València, Valencia, 2004.
- 26 Carmen Gaitán Salinas, "Arte, educación y mujer. embarque hacia el exilio de 1939", *Archivo Español de Arte*, LXXIX, 353, enero-marzo de 2016, pp. 61-76.
- 27 Vicent Ibiza, *op. cit.*, p. 617.
- 28 Un buen acercamiento a este tema se encuentra completo en Idoia Murga Castro, "Muros para pintar. Las artistas y la Residencia de Señoritas", en A. de la Cueva y M. Márquez (com.), *Mujeres en vanguardia. La Residencia de Señoritas en su centenario (1915-1936)* (catálogo de exposición), Residencia de Estudiantes, Madrid, 2015, pp. 87-127. También se ha difundido la labor de estas artistas en Tània Balló, *Ocultas e impecables. Las Sinsombrero 2*, Círculo de Lectores, Barcelona, 2018.
- 29 A este respecto véanse, por ejemplo, Whitney Chadwick, *Mujer, arte y sociedad*, Destino/Thames and Hudson, Barcelona, 1992, pp. 236-264 y Rita Felski, *The Gender of Modernity*, Harvard University Press, Massachusetts, 1995.
- 30 Ángela Aldea Hernández, *op. cit.*, p. 53.
- 31 A dicha oposición se presentaron un total de 7 candidatas, entre ellas Elisa Piqueras y M^a Josefa Dempere. *Gaceta de Madrid*, 227, 15 de agosto de 1935, p. 1426.

MANUELA BALLESTER Y VALENCIA

*Y yo sueño. Valencia,
el mar¹.*

Mireia Ferrer Álvarez
Clara Solbes Borja
Departamento de Historia del Arte
de la Universitat de València

Tres instantáneas recorren este pasaje de Manuela Ballester y Valencia, tres momentos que abrazan los designios de una vida, en los que como ella misma escribió: “Íbamos así, a ciegas, deshilando la vida/ Tratando de cumplir nuestro destino [...]”².

Manuela duerme plácida tendida en el suelo , las hierbas salvajes acarician sus antebrazos, parece una agradable mañana de septiembre en la que el verano levantino se resiste a marchar. Un periódico hace las veces de almohadón, imperceptibles las letras, testimonio de un presente que hoy se nos antoja preludio, en su puño un pañuelo arrugado. Relajada en un día de descanso en La Murta de Alcira, un trocito de naturaleza y esparcimiento al que los valencianos suelen acudir en busca del aire puro de la sierra de Corbera para solazarse con el olor de las carrascas, los fresnos, laureles, madroños y, cómo no, del mirto o murta, de ahí su nombre. Su estado somnoliento delata su primigenio estado de embarazo. Es 1933 y en unos meses nacería su hijo mayor Ruy.

Atrás quedan los años formativos en los que Manuela ha realizado los estudios artísticos en la Escuela Superior de Pintura, Escultura y Grabado de Valencia. Una escuela en la que recibe el magisterio de Gonzalo Salvá y Ricardo Verde, de quienes, a buen seguro, heredaría su predilección por el color, y de Isidoro Garnelo y de su padre, Antonio Ballester, de quienes aprendería la corrección en el dibujo. El ambiente artístico valenciano en el que se introduce Manuela continuaba dominado por la omnipresente figura de Joaquín Sorolla, que había fallecido en 1923, sin embargo, la presencia de una nueva y joven generación entre la que se contaban artistas como Balbino Giner, Enrique Climent, Genaro Lahuerta, Pedro de Valencia, la misma Manuela Ballester, Josep Renau, Ricardo Boix o Rafael Pérez Contel, entre otros, supondría la llegada de nuevos aires.

La celebración de la Primera “Manifestación de Arte Joven” celebrada en 1928 en la Sala Imperium, la creación en 1929 de espacios artísticos como la Sala Blava o la labor del grupo Acció d’Art serán síntomas de dicha renovación³.

La instantánea de La Murta nos devuelve a una Manuela que afronta uno de los retos más importantes de su existencia, la vida misma, ser madre. Todo ello sin renunciar a su compromiso político, que comienza con su afiliación al Partido Comunista. Un par de años antes de ser tomada la foto, celebra el advenimiento de la Segunda República casi al tiempo que comienza su noviazgo con su compañero de estudios Josep Renau. Se casan en 1932, para entonces Manuela ya forma parte junto a Renau de asociaciones varias como la Unión de Escritores y Artistas Proletarios (UEAP), durante la guerra formaría parte como miembro destacado de la Alianza de Intelectuales para la Defensa de la Cultura y de la Agrupación de Mujeres Antifascistas de Valencia.

La segunda imagen nos devuelve los perfiles de una ciudad, los toldos y las marquesinas advierten la presencia de negocios, probablemente una vía céntrica donde se concentran abundantes viandantes. Un grupo de hombres de parte junto a una farola al tiempo que unos militares del ejército republicano marchan al costado. En primer plano, Josep Renau camina con las manos en los bolsillos, diríase que relajado, fijando su mirada en un punto, atento al acontecer de algo que queda fuera de nuestro alcance de visión. Manuela, con mirada absorta, camina con paso decidido y firme. La imagen destila efervescencia. Con bastante probabilidad nos hallamos en Valencia entre noviembre de 1936 y octubre de 1937. El 6 de noviembre el Gobierno republicano decide trasladar, desde un Madrid acechado por las tropas franquistas, la capitalidad de la República a Valencia.

De la noche a la mañana la tranquila ciudad de provincias se convierte en un hervidero de gentes, ministerios, sedes de partidos políticos, embajadas, corresponsales, brigadistas, altos mandos del ejército, intelectuales, artistas, refugiados. La actividad se acelera mientras la vida discurre y convive con su nueva naturaleza, entre una cotidianeidad alterada pero ininterrumpida, las películas siguen proyectándose en el Capitol, el Coliseum, el Metropol, Olympia, el café Ideal Room —que continúa siendo un centro de concurrencia de la clase media—, el café Berlín, el Lyon d’Or, el cabaret Eden-concert, la Sala Bataclán y el Alkázar siguen poniendo en escena los espectáculos más diversos. Una cotidianeidad que se verá truncada en febrero de 1937 cuando se produzcan los primeros bombardeos en la ciudad y la aparente sensación de porvenir se vea finalmente mutilada por el acecho inminente de las tropas enemigas. Manuela y Josep se emplean con el resto de compañeros artistas en la tarea que les ha tocado desempeñar: combatir desde la trinchera del arte. No hay improvisación, son conscientes de su papel: “Habíamos estudiado bastante la Revolución rusa, en fin y nos encontrábamos predispuestos y quizá con una orientación clara de lo que debíamos hacer”⁴, diría el hermano de Manuela, Tónico Ballester. El mismo Renau preconizaba con efusión la labor social del artista, filosofía que había estado inspirada en gran medida por la obra del teórico ruso Yuri Plejanov, *Arte y vida social* (1912), en el que el artista confesaba “haber encontrado el texto que estaban buscando”⁵. Al grupo de artistas valencianos, entre los que Manuela cuenta con un papel determinante, pronto se les unirían los artistas venidos de otras latitudes de la península, como Juana Francisca, José Bardasano o Victorio Macho, entre otros. Todos ellos se enfrascan en la labor de diseñar toda una estructura



C



C Fotografías posiblemente realizadas por Josep Renau en la Murta (Alicia). Manolita (embarazada de su primer hijo Ruy), 1933. IVAM. Biblioteca i Centre de documentació Josep Renau. Generalitat. Depòsit Fundació Josep Renau. Neg. S2_b1_03 - 05

de producción artística y política en la ciudad que sirviera de altavoz a las instituciones en su función de información y alerta a la población, y difundiera los mensajes de los recién trasladados partidos y sindicatos, así como el de otros organismos sociales, políticos o culturales: “En primer lugar [...] incautarnos de una litografía y a las pocas horas de estar enterados del movimiento, de la sublevación militar, ya había carteles en Valencia en defensa de la República [...] yo la defendí pues dibujando carteles”⁶.

Manuela recorre las calles junto a algunas compañeras de las mujeres antifascistas de Valencia, se acerca a la calle Avellanas, donde se encuentra la Tipografía Moderna de la familia Soler. El combate plástico no se concibe sin el determinante papel que desempeñaron las imprentas de la ciudad. Tipografía Moderna había sido incautada por la República, aquella de cuyas cajas verían la luz *Hora de España* y *Pasionaria*, revista republicana recién creada en la que Manuela ejerce de directora, y en cuyas prensas también se imprimió el desaparecido último libro de Miguel Hernández, que él mismo recogió durante los últimos días de marzo de 1939. Compagina su labor artística con su labor como docente, impartiendo clases en la escuela femenina Lina Ódena, institución del Partido Comunista sita en la calle de la Paz nº 5 y creada para instruir a los analfabetos. Su actividad y presencia en la ciudad es indispensable para entender aquellos años en los que Valencia se convirtió en el reducto de esperanza del combate frente a la sublevación franquista⁷. Tan decidida como la marcha y el gesto que imprime la fotografía que hoy nos la devuelve más real que nunca.

Julieta tiene ya dos años, reposa sus pequeñas manitas en la barandilla del barco, cierra sus ojos inocentemente, probablemente deslumbrada por el sol. Están en el Veendam⁸, a finales de abril de 1939. Su madre Manuela la coge con seguridad por la cintura, mientras fija su mirada en un lugar distante, lejano, mientras le profiere unas palabras, seguramente esperanzadoras, seguramente teñidas de porvenir: allá está América, allá está ahora la vida.

El 24 de mayo de ese año 1939 llegan a México. En su ficha de inmigración se indica como ciudad de nacimiento Valencia y como idioma nativo el español. Según la ficha, no habla ningún otro idioma. Nada más llegar a ese nuevo hogar se obvia algo que forma parte de lo que es ella, el idioma en el que piensa y siente, el valenciano. Desde el exilio, cada día, con la disciplina que la caracterizaba, Manuela empezó a redactar sus diarios en castellano, la lengua en la que había aprendido a escribir en la escuela, dada la situación de diglosia que se producía en el territorio valenciano, aunque, según apunta Carmen Gaitán Salinas, editora del manuscrito original, no dejó de utilizar en su idioma materno expresiones valencianas, nombres originales de los platos típicos o la palabra *mare*. Es significativo que desde 1946, tras el fin de la Segunda Guerra Mundial, Manuela (como el resto de exiliados y exiliadas) perdiera las esperanzas de volver a Valencia⁹ y pasara a escribir sus anotaciones diarias en valenciano, su valenciano, que era el idioma de alguien que lo aprende en su cotidianidad desde la oralidad, pero no en contextos reglados. Según manifiesta la artista en una carta que escribe a su madre, aunque le era más cómodo escribirle en valenciano, le da “vergüenza de escribir tan mal”¹⁰. A pesar de esta carencia de hábito de escritura en valenciano, no obstante, Manuela Ballester realiza un esfuerzo por plasmar sus recuerdos en el idioma en el que los piensa.

El recuerdo de Valencia en la cotidianidad del exilio se entremezcla con el hastío y el cansancio de las tareas familiares y profesionales (especialmente las primeras). Ese recuerdo, el de una Valencia que amanece cuando Manuela todavía duerme, se refleja en comidas, en seres queridos, en paisajes que la envuelven. Y es que los lugares no son solamente lugares. Los lugares son personas, olores, momentos. Son instantáneas unidas por nuestra memoria. Tener noticias de su hermano Tónico, que quedó apresado en la cárcel Modelo de Valencia tras la Guerra Civil; una paella junto a sus amistades, el *arròs amb fesols i naps* que preparaba su madre o leerle en voz alta a su marido *La Barraca*¹¹. Valencia

- D Manuela y Julieta
(¿Sobre el Veendam, 1939?)
Colección Marta Hofmann
- E Josep Renau y Manuela
Ballester, aparentemente en
Valencia, ca. 1937.
Colección Marta Hofmann,
Berlín



D



E

era para ella olor a mediterráneo: “Jazmín y romero, ¡cuántos años que estos aromas no venían a mí! Los he encontrado en el hotel. Cuántos recuerdos me han traído estos olores. Jazmín, jazmín y romero. Las esencias de nuestra tierra, me vuelvo loca oliéndolos”¹².

Todo ello era, al fin y al cabo, la única manera de sentirse un poco más cerca de casa o quizá, más bien, de impregnar su nueva casa de algo de aquella que había dejado al otro lado del Atlántico. “Valencia la nuestra”¹³, “mi Valencia”. Así la llama cuando comenta que ha leído algunos fragmentos de la *Valencia* de Azorín, cuya lectura, a pesar de las discrepancias políticas, reconoce que “me hace vibrar las fibras de mis más recónditos sentimientos. Expresa una Valencia, mi Valencia, que llevo yo en mi sangre”. Añade también que se siente representada en las mujeres que describe y que “leyendo quiero ser más valenciana, más exacta, más intensamente valenciana”¹⁴. Una Valencia a la que esperaban volver, al menos al principio, y en la que proyectaban construir una nueva casa a su regreso¹⁵. Esa casa, no obstante, nunca se haría realidad¹⁶.

En 1959 marcha a la República Democrática Alemana. Está un poco más cerca de “su” Valencia, aunque aún le costará unos años volver a pisarla. En 1973, un trocito de ella, sus pinturas, sí viajan a la ciudad gracias a una exposición colectiva en la Galería Punto. Fue tras la muerte del dictador cuando Manuela Ballester, como tantos otros exiliados, consigue volver a su ciudad natal. Una amiga la acoge en su casa de Silla y entre esas idas y venidas de Berlín a Valencia, y viceversa, pinta diferentes retratos, paisajes y bodegones. Algunos de los bodegones¹⁷ que pinta en esta época estaban constituidos por distintos objetos de cristal que, en un estilo próximo al realismo mágico alemán, hacían conversar en silencio canicas de colores, objetos frágiles y duros al mismo tiempo. Esas obras, junto con otras de la artista, serían expuestas en su ciudad natal en diversas ocasiones: en la Galería Estil en 1980, todavía en vida de la artista, o en la exposición colectiva “Mujeres que fueron por delante”, que tuvo lugar en el Museo de Bellas Artes de

Valencia en 1998 con motivo del 8 de marzo, en el contexto del efervescente feminismo de Estado que impregnó la época¹⁸. Era justo que, cuatro años después de la muerte de la artista —que había fallecido en 1994—, se la incluyera en una muestra cuyo objetivo era, al menos sobre el papel, reconocer el trabajo y las aportaciones que las mujeres habían realizado al mundo del arte valenciano. El resto de las artistas que participaron en la muestra eran todas de generaciones posteriores¹⁹, por lo que Manuela Ballester se incluía como una suerte de madre de las artistas mujeres del siglo xx en el territorio valenciano.

Aunque parece ser que Manuela intentó volver e instaurarse de manera estable en Valencia²⁰, finalmente falleció en Berlín y allí permanece su cuerpo junto al de Josep Renau. Su legado, no obstante, o al menos parte de él, sí descansa en esa Valencia que describía en los diarios como suya. Tras la muerte en 1982 del que había sido su compañero de vida, a pesar de la separación de la pareja, Manuela Ballester decidió donar parte del legado de este junto con el suyo (¿acaso se podían separar?) a la ciudad de Valencia. En la actualidad, el fondo, perteneciente a la Fundación Renau, se encuentra depositado en el Institut Valencià d’Art Modern con el nombre de “Archivo Renau”. Tanto la fundación como el archivo llevan el apellido de él²¹, pero son, como apuntaba la propia Manuela Ballester en una carta dirigida a Doro Balaguer en relación a su biblioteca, “tanto mía como lo era de él”²². Su serie sobre el traje popular mexicano y su colección de indumentaria (junto con otros documentos y obras) fueron depositados, por voluntad de la artista, en el Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias González Martí²³ y algunas de sus pinturas de los años sesenta y setenta se conservan en el Museu d’Art Contemporani Vicente Aguilera Cerni de Vilafamès. Al menos parte de la obra de Manuela Ballester se alberga en la ciudad de Valencia o cerca de la misma, aunque quizá no toda la deseable.

Probablemente, su experiencia en Valencia tras el largo exilio fue a la vez emocionante y desoladora. La ciudad había

cambiado, ella también. El recuerdo de su ciudad —la de antes y la de después del exilio— quedaría, no obstante, impregnado en su

memoria, imaginemos que como ese sueño que parecía invadirla en La Murta de Alcira. “Y yo sueño. Valencia, el mar”.

- 1 Manuela Ballester, “26 de febrero de 1948. Jueves, en México [Carta a Francisco Carreño]”, en Manuela Ballester, *Mis días en México. Diarios (1939-1953)* (edición crítica, introducción y notas de Carmen Gaitán Salinas), Renacimiento, Sevilla, 2021, pp. 531-533.
- 2 Versos del poema “A los 18 años” (Manuela Ballester, *Cosas*, México, 1981, pp. 16-17).
- 3 Para más información, véase Mireia Ferrer Álvarez, “Pintura, artes gráficas y escultura en la Valencia de la Segunda República”, en Marc Baldó Lacomba y Ana M^a Botella Nicolás (ed.), *El desafío de la cultura moderna. Música, educación y escena en la Valencia republicana (1931-1939)*, PUV, Valencia, 2020, pp. 183-198.
- 4 Antonio Ballester, *Recuerdos de infancia, guerra y exilio*, IVAM- Generalitat Valenciana, Valencia, 2000, p. 57.
- 5 Juan José Estellés, “El maestro en su taller”, en Juan Manuel Bonet y Joan Ramón Escrivá, *Antonio Ballester. Esculturas y dibujos*, IVAM, Valencia, 2000, p. 15.
- 6 *Ibid.*, p. 58.
- 7 Par más información, véase Mireia Ferrer, Toni Morant y Javier Navarro (ed.), *Tot està per fer. València capital de la República, 1936-1937*, Universitat de València, Valencia, 2016, y Mireia Ferrer, “Del caballete a la máquina. Arte y cultura visual en Valencia 1936-1937”, en Javier Navarro y Sergio Valero (ed.), *Y Valencia fue capital de España. La ciudad de los sabios. Valencia capital de la educación y la cultura (1936-1937)*, Tirant lo Blanch, Valencia, 2020, pp. 213-226.
- 8 A finales de abril de 1939, 11 de los 19 miembros de la Junta de Cultura Española (JCE) aceptaron la invitación de la embajada mexicana en París para embarcarse en el Veendam y marchar al exilio en México. A estos once intelectuales se unieron otros cuatro para completar un número de 15 refugiados españoles, que iban acompañados de sus respectivas familias, haciendo un total de 46 pasajeros que conformaban una expedición simbólica, la primera del exilio republicano español en México en 1939, una vez finalizada la contienda.
- 9 Véase Jorge de Hoyos Puente, “1946”, en Mari Paz Balibrea (coord.), *Líneas de fuga. Hacia otra historiografía cultural del exilio español, Siglo XXI Editores*, Madrid, 2017, pp. 252-257.
- 10 Manuela Ballester, “Carta que le escribo a la mare hoy, Mocambo, 24 de enero de 1945. Miércoles”, en Ballester, *op. cit.*, p. 234.
- 11 Sobre este hecho comenta además Manuela Ballester en los diarios que ahora “le gusta más que antes”, puede que por la añoranza de los paisajes y la cotidianidad narrada en la novela por Vicente Blasco Ibáñez (Manuela Ballester, “6 de septiembre de 1944. Cuernavaca, martes”, en Ballester, *op. cit.*, p. 194).
- 12 Manuela Ballester, “10 de septiembre de 1947. [miércoles], en

- Cuernavaca”, *ibid.*, p. 492.
- 13 Manuela Ballester, “28 de marzo de 1945. Martes”, *ibid.*, p. 270.
- 14 Manuela Ballester, “15 de junio de 1944. Jueves”, *ibid.*, p. 161.
- 15 En 1944 escribe en su diario: “Esta noche hemos estado Renau y yo proyectando la casa que hemos de construir en Valencia”; Manuela Ballester, “30 de junio de 1944. Viernes”, *ibid.*, p. 173.
- 16 Sobre la idea de “casa” y la importancia que el hogar tuvo en la vida de Manuela Ballester como espacio en el que tejer redes y sentido de pertenencia en el contexto del exilio, véase Carmen Gaitán Salinas, “Una casa para la cultura: Manuela Ballester y el exilio republicano español”, en Ute Seydel (ed.), *Exilios en México (1930-1960): redes, debates estéticos y representaciones simbólicas de experiencias exílicas*, Iberoamericana Vervuert, Ciudad de México (en prensa).
- 17 Los bodegones eran para John Berger “espacios de residencia” impregnados de una carga emocional, que generaban conversaciones entre los objetos que los configuraban, minuciosamente escogidos y escenificados, una zona de seguridad que solo podía darse en el espacio del hogar (John Berger, “¿Cómo aparecen las cosas?”, o Carta abierta a Marisa”, en *El Bodegón*, Museo Nacional del Prado, Madrid, 2008, p. 60).
- 18 *Mujeres que fueron por delante/Dones que van anar al davant* (catálogo de exposición), Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, Valencia, 1998.
- 19 También se exhibieron en la muestra obras de Juana Francés, Carla Dichiaso, Jacinta Gil, Beatriz Guttmann, Polín Laporta, Antonia Mir y Ana Peters.
- 20 Parece ser que intentó volver de forma definitiva en 1979, aunque, según apunta Carmen Gaitán Salinas, su intención de recibir una retribución económica a cambio de participar en el Grupo Alimara no llegó a buen puerto: “Para ello envió una carta a Manuel Girona, presidente de la Diputación Provincial, en la que le exponía brevemente su currículum y en la que expresaba su deseo de poder contribuir profesionalmente al Grupo Alimara, organización creada en 1975 con el propósito de recuperar y poner en valor las tradiciones y costumbres populares valencianas. La artista argumentaba sus conocimientos sobre indumentaria, en concreto, sobre el traje valenciano y solicitaba una pensión para poder elaborar un trabajo de investigación en el citado grupo dirigido por Felipe Vicente Garín Llombart. Sin embargo, tan solo un mes más tarde, el 14 de diciembre de 1979, el secretario general de Cultura de la Diputación Provincial de Valencia emitía su respuesta a dicha petición acordando no conceder tal ayuda económica”. Carmen Gaitán Salinas, “Manuela Ballester. Artista luchadora y tenaz”, en Ballester, *op. cit.*, p. 75.
- 21 Isabel Tejada y María Jesús Folch hacen alusión a este hecho en Isabel Tejada e Isabel Folch, *A contratiempo. Medio siglo de artistas valencianas (1929-1980)*, IVAM, Valencia, 2018, p. 53.
- 22 Carmen Gaitán Salinas, *op. cit.*, 2021, p. 77.
- 23 El museo le dedicó en 2015 la muestra “Manuela Ballester en el exilio. El traje popular mexicano”, comisariada por Liliane Cuesta Davignon.

EL COMPROMISO POLÍTICO DE MANUELA BALLESTER

Jaime Brihuega

Profesor emérito de la Universidad Complutense de Madrid

En la actualidad ya es posible decir que Manuela Ballester ha abandonado definitivamente el ángulo muerto de la historia del arte español del siglo xx. Ese limbo amnésico en el que se vieron confinadas muchas de las experiencias de los años veinte y treinta tras la derrota de la democracia que supuso el desenlace de una Guerra Civil, que también cercenó la memoria lúcida. Un lugar donde también acabaron alojados aquellos artistas republicanos que se vieron forzados al exilio¹.

Según ha ido saliendo a la luz, la figura de Manuela Ballester ha demostrado una sólida estatura intelectual, ética, estética e incluso emocional. Ha hecho visible su presencia en distintas vertientes de la praxis artística como son ilustración, diseño, fotomontaje, pintura de caballete y mural, y también su capacidad de expresión a través de diversas formas de escritura. Pero además y de manera significativa, nos ha legado su inquebrantable y decidido compromiso político y social, que es el asunto que vamos a tratar aquí².

Por otra parte, y gracias a la nueva óptica que despliegan los estudios de género, se va viendo cómo Manuela Ballester se aparta de la poderosa sombra de quien fue su compañero, Josep Renau. Tanto para mostrar una identidad artística personal, como para advertirnos de su participación en muchos de los fotomontajes, murales, carteles o ilustraciones que habitualmente atribuimos a este artista en solitario. Participación difícil de determinar en términos exactos pero, a todas luces, indudable.

Compromiso político y social de una artista

Cuando en 1930, Manuela Ballester inició su relación con Josep Renau, llevaba ya tiempo en contacto con la creación artística.

Su padre, el escultor imaginero Antonio Ballester Aparicio, le abrió desde niña puertas hacia la sensibilidad y la importancia del oficio que bastaron para definir su vocación artística. Algo que también prendió en tres de sus hermanos, pues Tónico fue escultor y Rosa y Josefina practicaron la pintura y el grabado.

Ello hizo que en 1923 ingresara en la valenciana Escuela de Bellas Artes de San Carlos. Allí tuvo como compañeros a Francesc Carreño, Rafael Pérez Contel, Francisco Badía y Josep Renau, artistas que se convertirían en figuras capitales de la renovación artística valenciana. Manuela Ballester comenzó a presentarse a diversos concursos relacionados con las artes gráficas y consiguió algunas menciones de la crítica. Pero enseguida surgió en ella ese deseo de renovación, por lo que formó parte de Acció d'Art, una iniciativa creada a través de la Sala Blava, de la que formaron parte José Sabina, Francesc Carreño, Genaro Lahuerta, Antonio Vercher, Tónico Ballester, los hermanos Josep y Juan Renau y María Luisa Palop³.

Como consecuencia de un manifiesto de Renau titulado "A raíz de la Exposición de Arte de Levante", en el que reaccionaba contra la exitosa muestra realizada en 1929 bajo ese nombre, se puso en marcha un proceso alternativo que desembocó en la "Exposició de pintura, escultura i dibuix", celebrada en la Sala Blava en 1930⁴, en la que la artista participó. Posteriormente, Manuela participaría también en otra muestra renovadora organizada por la Sociedad de Artistas Ibéricos, que había sido estratégicamente revitalizada por el gobierno republicano: la "Exposición de Arte Novecentista", con la que las tendencias renovadoras cobraron un fuerte impulso en Valencia⁵.

Pero desde principios de los años treinta, la vocación de compromiso social y político de Manuela Ballester ya había

cristalizado como el vector fundamental de su horizonte artístico. Casada con Renau en 1932, la pareja compartía ya formas e ideas. Renau estaba afiliado al Partido Comunista de España desde 1931 y pronto lo estaría también Manuela Ballester, que además se integró en la Unión de Escritores y Artistas Proletarios (UEAP), fundada por Renau en 1932⁶. Este compromiso llevó a ambos artistas a participar en la ilustración de revistas valencianas de tendencia anarquizante como *Estudios* y *Orto*, con dibujos y fotomontajes. La labor de Renau en estas publicaciones fue muy intensa (de hecho fue redactor gráfico de *Orto*)⁷ y estableció bases firmes tanto para el lenguaje visual de estas ilustraciones como para su ámbito semántico.

Que sepamos, Manuela Ballester realizó una portada de *Estudios*⁸ y dos fotomontajes para *Orto*: *Una madre en defensa de sus hijos* y *Las instituciones armadas cuidan de que no sea perturbada la tranquilidad de las "gentes de orden"*⁹. Y digo "que sepamos", porque existe tal parentesco visual entre las ilustraciones realizadas por ambos artistas que nos fuerza a dos reflexiones. La primera es que, al igual que años antes había ocurrido con el matrimonio Robert y Sonia Delaunay, se trataba de un lenguaje visual "compartido" (y tal vez en parte "construido" entre ambos). La segunda es que, al igual que hoy pensamos con respecto a las obras de Rodin y las de Camille Claudel, puede que muchas de las creaciones de Renau hayan contado con una participación activa de Manuela Ballester, tanto en la concepción como en la forma.

En la mencionada portada de *Estudios*, la artista aludía a la solidaridad interracial y, en consecuencia, internacionalista, como factor que debía conducir la lucha de la clase trabajadora. En uno de los fotomontajes de *Orto* se exaltaba

el papel de la mujer en defensa de los intereses de los explotados y, en el otro, se acusaba a los aparatos represivos de comportarse como perros guardianes de los poderes fácticos del *statu quo*.

La otra revista en la que la pareja intervino activamente fue *Nueva Cultura*¹⁰. Manuela publicó en ella varios textos que tuvieron como argumento la crítica de libros¹¹, pero también un artículo estratégico titulado “Mujeres intelectuales”¹², en el que apostaba claramente por un arte político y social, como disyuntiva válida frente a aquel que se refugiaba en especulaciones sobre la forma o en lo meramente introspectivo. En él criticaba a artistas como Ángeles Santos, Norah Borges, Rosario Velasco o Marisa Pinazo, a partir de los mismos argumentos que *Nueva Cultura* estaba desplegando en una de las polémicas más significativas del periodo republicano: la que protagonizaron Renau, Francesc Carreño, Alberto Sánchez y Rodríguez Luna en torno a la necesidad de un arte políticamente comprometido capaz de hacer llegar sus mensajes a todos los niveles culturales de la sociedad¹³.

En *Nueva Cultura*, Manuela Ballester realizó en solitario ilustraciones como el dibujo de la escritora china Din-Li, torturada por el Régimen Nacionalista y el que acompaña al poema de Pla y Beltrán “Elegía a Aída Lafuente” (militante comunista muerta en la Revolución de Asturias de 1934)¹⁴. También tres fotomontajes: dos de ellos para ilustrar un antiguo cuento ruso de contenido político, titulado “El viejo inspector de la vida”¹⁵, y otro criticando la falta de alimentos en los sectores pobres de la infancia, que ilustraba un desdoblamiento de la revista titulado *Nueva Cultura para el Campo*¹⁶. El lenguaje visual de estos fotomontajes continuaba siendo el que compartía con Renau. En esta revista publicó también dos artículos: “El trabajo de la mujer en el campo” y “Por qué y para qué constituir en los pueblos comités de mujeres antifascistas”, que ilustró con un fotomontaje¹⁷.

En la campaña de las elecciones de 1936, la revista *Nueva Cultura por el Frente Popular*¹⁸ publicó un dibujo de Manuela

Ballester que reproducía su famoso cartel *¡Votad al Frente Popular!*¹⁹. En él y ante una muchedumbre portando pancartas de izquierdas entre la que se ve la imagen de un ahorcado y ondulantes cartelas con lemas políticos, una mujer con un niño en brazos enarbolaba su voto como si fuese un arma, mientras intentan frenarla figuras que alegorizan a una beata, un cura y un millonario; personajes que, a su vez, pisotean cadáveres de hombres ante los que una mujer con un niño llora arrodillada. Se trata de una composición cuya retórica visual renuncia explícitamente a cualquier tipo de anhelo estético o al manejo de un lenguaje moderno. Todo ello ha sido congelado en aras de una “legibilidad *agit prop*”, apta para todos los niveles culturales de las clases trabajadoras.

Tras el estallido de la Guerra Civil, Manuela Ballester se entregó con entusiasmo a la defensa de la causa republicana. Formó parte de la Alianza de Intelectuales para la Defensa de la Cultura, así como de la Agrupación de Mujeres Antifascistas de Valencia, afín al PCE. En 1936 fundó la revista *Pasionaria. Revista de las mujeres antifascistas de Valencia*, para la que realizó dos cubiertas, una con un dibujo y otra con un incisivo fotomontaje. Entre otras cosas, también publicó un dibujo en *Milicia Popular*²⁰ y fue docente en la Escuela Lina Ódena de Valencia, fundada a principios de 1937.

Pero, sobre todo, la artista participó activamente en la decoración visual del Pabellón Español de la “Exposición Internacional de Artes y Técnicas de la Vida Moderna”, celebrada en París, en 1937. En él, España mostraba ante una audiencia internacional su lucha contra un fascismo que amenazaba con implicar al mundo en un feroz conflicto, como poco después lo haría. No es necesario repetir, por sobradamente conocido, que aquella pequeña joya arquitectónica diseñada por José Luis Sert y Luis Lacasa, a cuya entrada estaba la enorme y totémica escultura de Alberto *El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella*, cobijó el *Guernica* de Picasso, *El payés antifascista* y *la Revolución* de Miró, la *Fuente de mercurio*

de Calder, *La Montserrat* de Julio González y tantas obras que mostraban el apoyo de los artistas a la causa republicana²¹. Josep Renau, entonces Director General de Bellas Artes y en consecuencia responsable del Pabellón, se encargó también de los grandes fotomontajes que decoraban los muros exteriores y algunas de las secciones del interior. Pero está fuera de toda duda que Manuela Ballester tuvo un papel significativo en el equipo que llevó a cabo el diseño y ejecución de aquellos murales.

A finales de 1937 el Gobierno de la República se trasladó a Barcelona y Renau pasó a ser nombrado, entre abril de 1938 y enero de 1939, director de propaganda gráfica del Comisariado General del Estado Mayor Central. Como consecuencia, Renau, Manuela Ballester y sus hijos, debieron trasladarse a Barcelona. Ya en ese mismo 1937, Manuela se convirtió en dibujante de la sección de prensa y propaganda del Comisariado General del Ejército de Tierra. De este momento nos han llegado un papel impreso glorificando al Ejército del Ebro, en la revista del mismo título²², y un premiado *Proyecto de Medalla al Valor*, de 1938, que no llegó a acuñarse.

El exilio

En 1939, Manuela Ballester, Renau y sus hijos iniciaron el amargo camino del exilio. Tras un penoso y complicado itinerario en el que atravesaron Francia, el 6 de mayo de 1939 finalmente la familia embarcó en el vapor *Veendam* que los llevaría hasta Nueva York. Desde allí, viajaron en autobús hacia México donde pasarían largos años. En 1959 se trasladaron a la República Democrática Alemana.

Durante este transterramiento, la actividad de Manuela Ballester fue incesante: como pintora de caballete, colaborando con Renau en sus grandes empresas muralistas y realizando en solitario diversos programas murales decorativos, y recuperando intensamente su condición de dibujante, grabadora, fotomontadora, cartelista, diseñadora publicitaria y figurinista de moda, teatro y etnografía. También siguió

expresándose a través de la palabra, pues escribiría poemas, artículos y los voluminosos diarios a que nos hemos referido. Buena parte de esta actividad tuvo relación con su vocación artística y literaria, pero también con la necesidad de realizar trabajos para el sostenimiento económico de la familia. En cualquier caso siguió produciendo obras alentadas tan solo por su voluntad de compromiso social y político²³.

Un lugar especial dentro de esta última faceta de su producción merece la decisiva participación que tuvo en el equipo que realizó los importantes murales para la escalera del Sindicato de Electricistas de México²⁴. La historia de ese mural fue bastante enrevesada. En junio de 1939, el sindicato había convocado un concurso para decorar su escalera principal que finalmente quedó desierto. A continuación, los responsables del sindicato acudieron a dos muralistas consagrados, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros, el segundo de los cuales acabó recibiendo el encargo.

Siqueiros reunió un equipo en el que figuraban dos mexicanos, Luis Arenal y Antonio Pujol, y los exiliados españoles Josep Renau, Antonio Rodríguez Luna y Miguel Prieto. Por diversas razones, los dos últimos abandonaron el proyecto y, en mayo de 1940, debieron hacerlo también el propio Siqueiros, Arenal y Pujol, a causa de su implicación en el intento de asesinato de Trotski. El resultado fue que Renau y Manuela Ballester quedaron a cargo de su terminación. Resulta difícil determinar qué modificaron del proyecto inicial y de qué se hizo cargo cada uno, pero el resultado fue uno de los murales políticos más importantes del siglo xx.

A partir de diciembre de 1940, Renau y Manuela Ballester comenzaron a plasmar ideas para un nuevo mural que decoraría el *hall* de acceso al edificio del sindicato y cuyo título sería *La electrificación de México acabará con la miseria del pueblo*. Los bocetos estuvieron terminados en 1941, pero el proyecto no llegó a realizarse. Esta vez, la base del lenguaje visual previsto para estos murales era el fotomontaje y, tal como revelan los bocetos que se han conservado, pensaban realizarlo a la manera

en que Renau y Manuela Ballester habían concebido dicho lenguaje.

Ya en solitario, durante el exilio, Manuela Ballester realizó numerosos dibujos y grabados de contenido político con los que ilustró varias revistas publicadas por los exiliados, de los que citaremos algunos. Sus dibujos aparecieron en *Independencia. Publicación de la Unión de Jóvenes Patriotas*²⁵, en dos de los cuales (en los números 6-7 y el número 10) se aprecia un estilo deudor del melancólico surrealismo de cuño metafísico practicado por Rodríguez Luna durante su exilio.

También dibujó para *Mujeres Españolas*²⁶. A mi modo de ver, la portada del número 59 de esta revista constituye una de sus mejores obras, capaz de aunar sin fisuras compromiso político y emoción estética. Otra de las revistas que ilustró fue *España Popular*²⁷, en la que también dejó ver ese aroma de melancolía metafísica (en el número 649 y en el número 730), mientras que en la edición numerada con el 771 acentuó el realismo explícito y en el número 806 acudió a un dibujo de síntesis más geométrica.

Otra revista para la que trabajó como ilustradora fue *Nuestro Tiempo*, para la que ilustró las “Coplas por la libertad de López Raimundo”, “Los cuadros de la guerra” y otro dibujo con una madre y sus hijos (ambas

en el número 9 de julio de 1953). También estuvo presente en *España Republicana*, para la que hizo un grabado que retrataba al Che (número 665, octubre de 1968), y otros como *Mujeres españolas* (número 669, diciembre de 1968), uno dedicado a la amistad cubano española (número 670, enero de 1969) y el que hizo para ilustrar el “Discurso de Carrillo en Bruselas”, concebido a través de un dibujo más esquemático y constructivo (número 715, diciembre de 1970), como también lo fue la portada del número 725 (mayo de 1971).

Diseñó portadas de libros, entre las que tuvieron un marcado acento político la del de Felisa Gil *¿Qué habéis hecho de España? ¡Yo acuso!, Contra la traición y sus cómplices* (México, Gráficas V. Venero, 1954.) y la del de Gabriel García Narezo *Desde esta orilla* (México, Nuestro Tiempo, 1956).

Debemos señalar también el cuadro titulado *Guerrillero muerto*²⁸. Una obra realizada con patético expresionismo que presentó en la “I Exposición conjunta”, celebrada en el Pabellón de La Flor del bosque de Chapultepec, en febrero de 1952. Por último, a manera de breve epílogo, destacaremos que, a lo largo de la dilatada biografía y extensa obra de Manuela Ballester, nunca estuvo ausente su insumergible compromiso político y social.

1 Empieza a ser ya ponderable y relevante la bibliografía que reinserta a Manuela Ballester en la historia del arte español contemporáneo. Una síntesis de todo ello, reforzada con significativas aportaciones, es la que ofrecen dos importantes libros de

Carmen Gaitán Salinas: *Las artistas del exilio republicano español. El refugio latinoamericano*, Cátedra, Madrid, 2019, y su edición crítica de los diarios de la artista: *Manuela Ballester, Mis días en México. Diarios (1939-1953)* (edición crítica, introducción y notas de Carmen Gaitán

Salinas), Renacimiento, Sevilla, 2021, sobre todo en la larga “introducción” (pp. 11-87 y 741-764) escrita para situar su figura. De estas dos publicaciones hemos tomado buena parte de los datos que articulan el presente texto. También venían contribuyendo a ello los trabajos de

Manuel García, Francisco Agramunt Lacruz, Albert Forment, Miguel Cabañas y Marina Casas, entre otros.

2 Cristina Martínez Sancho se ha referido a ello en su artículo “Compromiso político y social de Manuela Ballester. Vida y obra hasta el exilio”, *ASRI. Arte y Sociedad. Revista*

- Investigación*, 10, 2016, pp. 1-25.
- 3 Cf. Francisco Agramunt Lacruz, "La Sala Blava", *Cimal*, 19-20, Valencia, 1983, pp. 19-24.
 - 4 Promovida por la Agrupación Valencianista Republicana, además de Manuela Ballester, en ella expusieron Josep Renau, Pérez Contel, Tónico Ballester, Francesc Carreño y Francesc Badía.
 - 5 Celebrada en febrero de 1932, en el Ateneo Mercantil, en ella participaron medio centenar de artistas. Cf. Javier Pérez Segura, *Arte moderno, Vanguardia y Estado. La Sociedad de Artistas Ibéricos y la República (1931-1936)*, CSIC, Madrid, 2002, pp. 81-93.
 - 6 La UEAP estaba vinculada a la francesa *Association des Écrivains et Artistes Révolutionnaires*.
 - 7 Cf. Albert Forment, *Josep Renau. Catàleg raonat*, IVAM, Valencia, 2003, pp. 288-291.
 - 8 *Estudios*, 112, Valencia, diciembre de 1932.
 - 9 *Orto*, 8, Valencia, octubre de 1932, y *Orto*, 16, Valencia, septiembre de 1933.
 - 10 Para la intervención de Renau en *Nueva Cultura*, revista en cuya dirección tuvo un importante papel, ya que fue su fundador, cf. Albert Forment, *op. cit.*, pp. 303-305.
 - 11 Textos sobre los libros de César María Arconada ("Reparto de Tierras", *Nueva Cultura*, 3, marzo de 1935, pp. 4-5) y de Pla y Beltrán ("Voz de la tierra", *Nueva Cultura*, 6, agosto-septiembre de 1935, p. 15).
 - 12 *Nueva Cultura*, 5, Valencia, junio-julio de 1935, p. 15.
 - 13 "Situación y horizontes de la plástica española. Carta de Nueva Cultura al escultor Alberto", *Nueva Cultura*, 2, Valencia, febrero de 1935. El texto estaba escrito mano a mano por Josep Renau y Francesc Carreño (Cf. Josep Renau, *La batalla per una Nova Cultura*, Eliseu Climent, Valencia, 1978, pp. 98 y ss.). "Los artistas y Nueva Cultura. Carta del escultor Alberto. Carta del pintor Rodríguez Luna a Alberto", *Nueva Cultura*, Valencia, junio-julio de 1935. A esta polémica me he referido extensamente en "Una estrella en el camino del arte español. Trayectoria de Alberto hasta la Guerra Civil", en Jaime Brihuega y Concha Lomba (comisarios), *Alberto. 1895-1962*, MNCARS/Museo de Santa Cruz/MNAC, Madrid/Toledo/Barcelona, 2002, pp. 52-54 y 435-443.
 - 14 *Nueva Cultura*, 3, Valencia, marzo de 1935, p. 14, y *Nueva Cultura*, 11, Valencia, marzo-abril de 1936, p. 14.
 - 15 *Nueva Cultura*, 9, Valencia, diciembre de 1935.
 - 16 *Nueva Cultura para el Campo*, 2, Valencia, 31 de diciembre de 1936, p. 2.
 - 17 En *Nueva Cultura para el Campo*, 1, 1936, p. 4, y *Nueva Cultura para el Campo*, 2, 31 de diciembre de 1936, p. 2.
 - 18 Acompañado por un texto explicativo (*Nueva Cultura por el Frente Popular*, 10 bis, Valencia, 1936, s. p.).
 - 19 Valencia, Partido Comunista de España, Gráficas Valencia S.L., 1936.
 - 20 Se trataba de un anuncio de retransmisión radiofónica de la Emisora del 5º Regimiento de Milicias Populares (*Milicia Popular*, 11 de diciembre de 1936, p. 3).
 - 21 Acerca de este pabellón, sigue siendo de referencia el catálogo de la exposición "Pabellón Español de la Exposición Universal de París. 1937", comisariada por Josefina Alix en 1987 para el entonces Centro de Arte Reina Sofía. Recientemente se ha documentado con más aportaciones en el importante libro-catálogo de Miguel Cabañas *Josep Renau. Arte y propaganda en guerra*, Ministerio de Cultura, Salamanca, 2007.
 - 22 *Ejército del Ebro*, 7 de noviembre de 1938.
 - 23 Tanto las circunstancias de este viaje como las que rodearon la vida y el trabajo de Manuela Ballester durante su exilio están minuciosamente detalladas por Carmen Gaitán Salinas en su "introducción" a los diarios de la artista (Ballester, *op. cit.*, pp. 40-87).
 - 24 Además de la bibliografía ya citada, sobre este asunto cf. César Sánchez, "Retrato de la burguesía, un mural colectivo", en Jaime Brihuega (comisario), *Josep Renau 1907-1982. Compromiso y cultura. Zum sobre el periodo mexicano*, UNAM/SEACEX/SECC/Universitat de València, México D.F., 2009, pp. 42-59.
 - 25 Números: 2, 10 de agosto de 1944; 6-7, noviembre de 1944, y 10, julio de 1945.
 - 26 Números: 2-3, septiembre de 1951; 10, octubre de 1952; 13-14, enero-febrero de 1953; cubierta para abril de 1959 (Carmen Gaitán Salinas, "Mujeres Españolas. Ilustrar y escribir juntas por una misma causa", en Miguel Cabañas Bravo y Wifredo Rincón García (ed.), *Arte en colectivo. Autoría y agrupación, promoción y relato de la creación contemporánea*, CSIC, Madrid, 2023, p. 169-186.
 - 27 Números: 644, enero de 1953; 649, marzo de 1953; 724, agosto de 1954; 771, julio de 1955; 806, septiembre de 1956.
 - 28 Reproducido en *Nuestro Tiempo*, 6, julio de 1952, p. 38.

OFICIOS DE LA PÁGINA IMPRESA: MANUELA BALLESTER Y LA REVISTA *PASIONARIA*

Michel Otayek

Instituto de Estudios Latinoamericanos, Freie Universität Berlin

En su estudio sobre artistas alemanas durante el periodo de Weimar, Marsha Meskimmon explica que lo habitual era que hubiesen recibido un entrenamiento más vocacional que académico y desempeñado sus labores en los intersticios entre las artes plásticas y la cultura de masas¹. Según Meskimmon, es precisamente esta posición intersticial lo que hace difícil anclar a muchas mujeres artistas dentro de las definiciones convencionales del movimiento o tendencias del modernismo². Lo mismo podemos decir de innumerables creadoras en otras latitudes, que enfrentaron en vida obstáculos que siguen impidiendo su pleno reconocimiento como artistas. De no haberse desencadenado la guerra civil española, es posible que Manuela Ballester hubiese llegado a verse consagrada como una de las pintoras más importantes de su generación. En efecto, la artista valenciana fue merecedora de distinciones en el albor de su carrera que auguraban una trayectoria exitosa³. La pintura fue su pasión y pintó a pesar de todo, antes y después del exilio, intentando negociar puntos de encuentro entre su vocación creadora y la devoción a su familia, como apunta Carmen Gaitán Salinas⁴. En la oscilación entre esos dos polos, su talento como artista gráfica la mantuvo cercana a circuitos de producción cultural impresa. A lo largo de su vida, tareas como la ilustración, el fotomontaje o la dirección editorial significaron para ella oportunidades de empleo remunerado, movilización política o realización creativa. En este trabajo propongo situar esta faceta de su carrera dentro del contexto de la rápida expansión de la prensa ilustrada durante el periodo de entreguerras. Pero más que examinar su propio trabajo gráfico en este periodo, me concentro en la labor de Ballester como directora de la revista *Pasionaria*. Este enfoque nos ayuda a comprender que su relación con la prensa no constituyó un entorno ajeno a su

quehacer artístico sino, por el contrario, un punto de encuentro para la multiplicidad de talentos de su vocación creativa.

Oficios de la página impresa

Como coda trágica del periodo republicano, la Guerra Civil imprimió urgencia a debates ideológicos sobre las relaciones de género, reconduciéndolos en gran medida hacia el objetivo de la victoria sobre el bando contrario. Pero hubo diferencias significativas en la experiencia femenina de la guerra en los territorios controlados por ambos bandos. En la zona republicana, las mujeres participaron activamente en diferentes sectores de la economía, sustituyendo a la mano de obra masculina enviada al frente de guerra. Mientras tanto, en la zona nacionalista, su contribución al esfuerzo bélico se limitó generalmente a labores de socorro y ayuda a través de instituciones que insistían en la necesidad de preservar los roles de género tradicionales. A pesar de estas diferencias, la prensa ilustrada jugó en ambas zonas un papel preponderante en la articulación y promoción de idearios de género en conflicto⁵. En este sentido, la guerra se libró también en las páginas de periódicos y revistas ilustradas, con la implicación activa de mujeres artistas e intelectuales de distintas convicciones políticas. Si bien la mayoría de las mujeres españolas seguían en mayor o menor medida atadas a la esfera doméstica, como ha argumentado Mary Nash⁶, algunas llegaron a ocupar lugares de gran visibilidad en el ámbito político y cultural. En este sentido, la prensa gráfica jugaba un papel importante en la configuración misma de la esfera pública, dando cobertura a la labor de un número considerable de mujeres artistas, intelectuales y activistas.

Como uno de los rasgos distintivos de la cultura de masas del periodo de entreguerras, las revistas ilustradas daban forma a comunidades de lectura mediante la articulación y gestión de redes de circulación impresa de variado alcance espacial y temporal. Ahora bien, la vertiginosa proliferación de revistas durante la Guerra Civil no representó una novedad del conflicto, sino más bien la continuación de un proceso de innovación técnica y experimentación creativa que llevaba décadas en curso, como apunta Jordana Mendelson⁷. Desde la aparición de las precursoras del género de las revistas ilustradas a mediados del siglo XIX, una ininterrumpida sucesión de avances tecnológicos fue abaratando los costos de producción y circulación de publicaciones periódicas y facilitando la incorporación de imágenes en sus páginas. Durante el periodo de entreguerras, un conjunto de innovaciones en la producción, transmisión y reproducción de imágenes fotográficas transformó radicalmente las posibilidades gráficas de la prensa ilustrada. La vertiginosa proliferación de revistas ilustradas en los años veinte y treinta respondió, entre otros factores, a la invención de procesos fotomecánicos de impresión como el rotograbado, que supuso una verdadera revolución en cuanto a las posibilidades de expresión gráfica de la página impresa⁸.

Como explica Andrés Zervigón, el rotograbado facilitaba la creación de fotomontajes llamativos y hacía de cada página o doble página una unidad de diseño en la que podían disolverse las distinciones entre imagen, texto y diseño⁹. La popularidad de este nuevo modo de experiencia visual se refleja en el hecho de que muchas publicaciones resaltaban en estrategias de promoción su empleo del huecograbado como atributo de su eminente actualidad. Así lo vemos, por ejemplo, en un cartel promocional de la revista *Umbral*, un semanario anarquista

F Manuela Ballester en grupo de familiares y amigos, s.f. IVAM. Biblioteca i Centre de documentació Josep Renau. Generalitat. Depòsit Fundació Josep Renau. Neg. S5_048

G Manuela Ballester (marcada con una X) en la redacción de *Pasionaria*, 7 de marzo de 1937, p. 9. Hemeroteca Nacional de España

F



G

que circuló durante la Guerra Civil y que contó como editora gráfica con la fotografía de origen húngaro Kati Horna. En esta composición en tres colores, la dinámica correlación entre imágenes y tipografía y la referencia a su impresión en huecograbado anuncia a *Umbral* como una publicación ricamente ilustrada y a tono con la vanguardia del diseño gráfico de la época¹⁰.

Estos y otros adelantos tecnológicos tuvieron implicaciones importantes desde una perspectiva de género en el desarrollo de una amplia gama de ocupaciones relacionadas con la cultura impresa. Durante este periodo un número creciente de mujeres procuraron asegurar su independencia económica y realización creativa a través de su trabajo como fotógrafas, ilustradoras, diseñadoras, fotomontadoras, escritoras o editoras —ocupaciones a veces coincidentes, complementarias o intercambiables, pero que tenían por lugar de encuentro la página impresa de publicaciones periódicas—. Como industria en rápida expansión a nivel global, la prensa gráfica ofrecía oportunidades de empleo y colaboración en las que no mediaban ciertas barreras de acceso que seguían obstaculizando la participación femenina en otros entornos del quehacer cultural. A diferencia de ocupaciones como la pintura o la escultura, los nuevos oficios de la página impresa no requerían entrenamiento prolongado, credenciales académicas, un espacio propio de trabajo o reconocimiento de instancias evaluadoras. En este contexto general podemos inscribir la contribución de un nutrido grupo de mujeres a la producción de revistas ilustradas en torno a agrupaciones políticas a lo largo del espectro ideológico en contienda, desde la Sección Femenina de la FET y de las JONS¹¹ hasta la agrupación anarquista Mujeres Libres.

Manuela Ballester y la revista *Pasionaria*

Por su formación como pintora e ilustradora, sus convicciones políticas y su involucramiento con diversos grupos artísticos e intelectuales, Manuela Ballester ocupaba un lugar destacado

en el panorama cultural valenciano que le permitió implicarse en una variedad de proyectos en torno a la prensa gráfica orientados a estimular la movilización femenina a favor de la causa republicana. Uno de los más notables, por el protagonismo que la artista asumió, fue la publicación *Pasionaria: revista de las mujeres antifascistas de Valencia*, que entró en circulación en octubre de 1936 y fue publicada quincenalmente hasta al menos noviembre de 1937¹². *Pasionaria* fue una de varias revistas femeninas publicadas durante la guerra bajo el amparo de la Agrupación de Mujeres Antifascistas (AMA), organización fundada en 1934 por Dolores Ibárruri, la Pasionaria, figura a la que la publicación dirigida por Ballester rendía tributo con su propio título¹³.

Si bien entre los miembros de la AMA había mujeres de diversas tendencias de izquierdas —republicanas, socialistas, comunistas, anarquistas e incluso católicas vascas— fueron las comunistas quienes ejercieron una mayor influencia¹⁴. A su fundadora, la Pasionaria, se unieron en el comité nacional de la organización dirigentes en su mayoría comunistas¹⁵. No obstante, la asociación intentó atraer a mujeres de todo el espectro ideológico para cumplir la estrategia de frente popular de la Comintern de crear amplias alianzas antifascistas. En los primeros meses de la guerra, la AMA contaba con unos 60.000 miembros y comités nacionales en Madrid y Bilbao¹⁶. La estructura de la asociación se amplió rápidamente durante el conflicto, alcanzando una docena de comités provinciales y más de doscientos grupos locales¹⁷. Antes de la guerra, las actividades de la AMA se habían orientado hacia la política electoral. Durante el conflicto, su prioridad pasó a ser la labor de socorro y la movilización de las mujeres en la retaguardia. En ese sentido, fue la única organización de mujeres reconocida por el gobierno republicano.

Como ha apuntado Cristina Martínez Sancho en su estudio sobre la publicación, *Pasionaria* estuvo orientada hacia un público femenino de clase media y trabajadora sensibilizado en favor de la defensa del

proyecto republicano¹⁸. Durante el año en que estuvo en circulación, la revista mantuvo un formato uniforme, con una extensión de entre 8 y 12 páginas y contenido dedicado a una gama de temas de interés general en el contexto de una sociedad en guerra, presentados en correspondencia con la agenda de frente popular del partido comunista. Entre los temas tratados en las páginas de *Pasionaria* se encuentran la movilización femenina en la retaguardia, denuncias de la agresión fascista y elogios a la Unión Soviética y figuras destacadas del partido comunista. Como era costumbre en la prensa ilustrada femenina, *Pasionaria* albergaba también secciones dedicadas a temas de interés femenino, como la cocina, la costura y el cuidado del hogar y los niños.

Con Manuela Ballester como directora, *Pasionaria* contaba con un amplio grupo de contribuyentes, la mayoría de ellas mujeres. Acompañando a Ballester en la redacción se encontraban entre otras su hermana Rosa, quien también era artista, y las pedagogas Amparo Navarro y Enriqueta Agut¹⁹. Por otro lado, entre las colaboradoras frecuentes con la revista se encontraban figuras destacadas a nivel nacional como las líderes políticas Dolores Ibárruri y Matilde Cantos, la escritora María Zambrano, y las pedagogas Emilia Elías y Encarnación Fuyola²⁰. Desde el punto de vista gráfico, *Pasionaria* contó con ilustraciones o fotomontajes de la propia Ballester, su hermano Antonio y su esposo Josep Renau, así como también de José Bardasano y Elisa Piqueras²¹. Muchas de las fotografías reproducidas en la revista se atribuyen a Vidal Corella, apellido de una familia de reconocidos fotógrafos valencianos que incluía entonces a los hermanos Luis, Martín y Vicente²². Es importante destacar que el equipo de trabajo incluía personas del entorno afectivo de Ballester: su esposo, dos de sus hermanos y algunos amigos cercanos. Así pues, en su labor como gestora de un proyecto de producción cultural que respondía a la emergencia de la guerra, se entrelazaban de un modo orgánico diferentes registros de su experiencia como mujer, ciudadana y artista. Como ella misma

explicaba en una nota sobre *Pasionaria* publicada en el semanario *Crónica* en marzo de 1937: “Nuestra revista responde a necesidades vitales de la mujer española en los momentos en que nuestra patria se reconstruye afanosamente, en medio de los horrores de una cruentísima guerra civil”²³.

Dueña de sí misma

Dada su misión como coalición antifascista, la Agrupación de Mujeres Antifascistas no aspiraba específicamente a una reevaluación de las relaciones tradicionales de género. Al igual que otras organizaciones femeninas, su plataforma discursiva hacía hincapié en la maternidad como atributo esencial de la experiencia femenina, evitando cuestionar el orden patriarcal de la sociedad española. Como explica Mary Nash, “La AMA definió el feminismo no como una lucha por los derechos de la mujer, la igualdad o la emancipación, sino como una lucha contra el fascismo. Las cuestiones específicas de género se perdieron en esta designación del feminismo”²⁴. Esta postura la vemos reflejada una y otra vez en las páginas de *Pasionaria* y las demás revistas vinculadas a la AMA. En efecto, muchas de las portadas de estas publicaciones tematizaban el rol de las mujeres en la protección de sus hijos en la retaguardia. Tal es el caso de del cuarto número de *Pasionaria*, de fecha 21 de noviembre de 1936. En esta portada, un dibujo de Manuela Ballester muestra a una madre que carga a su hijo con el brazo izquierdo y blande un fusil con el derecho. Esta imagen aparece superpuesta a una fotografía de Madrid, a cuya defensa apela el texto incluido en la composición.

Tanto la falta de atribución de muchas de las ilustraciones publicadas en *Pasionaria* como el desconocerse hasta el momento cuándo dejó de circular la revista imposibilitan determinar hasta qué punto contribuyó Ballester con su propio trabajo gráfico al contenido de la publicación. Dada su experiencia previa como ilustradora de figurines de moda para publicaciones como *Labores y Modas*, es posible que se deban a su

autoría ilustraciones como las que acompañan algunas notas con consejos de costura que aparecen en varios números de la revista . Lejos de constituir un caso excepcional, la inclusión de contenido relativo a las labores del hogar fue una práctica frecuente en revistas femeninas de guerra de todo corte político. En este sentido, ilustraciones estilizadas y graciosas como estas, tan cercanas al estilo de Ballester en su faceta de ilustradora de moda, contribuían a anclar el propósito discursivo de la revista en la experiencia cotidiana de sus lectoras, custodias del hogar de una sociedad en guerra. Es posible que también se deban a Ballester, en su faceta como fotomontadora, algunos de los fotomontajes sin firma que aparecen en varios números de la revista; por ejemplo, el publicado en la portada del octavo número de la revista . En esta composición, la figura imponente de una mujer joven posa sus manos sobre una docena de niños. Este gesto protector ilustra la importancia dada a la labor materna como contribución fundamental de la mujer al esfuerzo bélico, como sugiere sin ambigüedad el texto que acompaña la imagen.

Ahora bien, más que analizar el contenido discursivo de la revista quiero llamar la atención sobre sus cualidades gráficas, sobre las que Ballester debe haber ejercido considerable influencia en su rol como directora. Desde su entrada en circulación, *Pasionaria* mantuvo un formato uniforme, como ya mencionamos. Si bien cada ejemplar reproducía numerosas ilustraciones y fotografías, la revista reservaba dos espacios a sus composiciones más audaces: la portada y la doble página central. Desde el punto de vista gráfico, una de las doble páginas centrales mejor logradas de la revista es la publicada en su tercer número , de fecha el 7 de noviembre de 1936. Esta impactante composición ejemplifica la adopción de la doble página como unidad visual de comunicación, facilitada por el empleo de técnicas de impresión como el huecograbado. Detengámonos brevemente en cada uno de sus elementos. Ocupando la página izquierda y parte de la derecha, un fotomontaje expresa la gratitud del bando republicano hacia México y la Unión Soviética

por su apoyo material durante los primeros meses de la guerra. Como es lógico esperar de una publicación vinculada al Partido Comunista, la inscripción incluida en el fotomontaje plantea la dimensión internacional del conflicto desde la perspectiva de la lucha de clases. En el centro del montaje, la imagen fotográfica de una multitud de trabajadores aparece superpuesta a un mapa dibujado de la península Ibérica, desbordándola por las costas del sur. La fotografía está dispuesta de tal manera que la muchedumbre parece dirigirse desde fuera y hacia dentro de España.

El uso del color rojo en varios elementos gráficos de la composición contribuye a su impacto visual: en la palabra “México”, en la bandera soviética y la estrella a la que aparece conectada, y, sobre todo, en las puntas ensangrentadas de una esvástica nacionalsocialista, dispuesta parcialmente sobre el territorio ennegrecido de Portugal. Este detalle es crucial para el sentido integral de la doble página. En efecto, la página derecha reproduce un poema del poeta valenciano Juan Gil-Albert titulado “Romance del buque rojo” que elogia la solidaridad soviética con el pueblo español y denuncia la complicidad de Portugal en el envío subrepticio de armamento alemán al bando insurrecto. Sobre el poema vemos una ilustración del dibujante Álvaro Ponsá que muestra a un buque navegando desde la Unión Soviética hacia España. Este dibujo representa a cada país de acuerdo a la descripción que ofrece el poema: España, como tierra desolada por la barbarie fascista y la Unión Soviética como una potencia agropecuaria dispuesta a compartir la riqueza de sus campos. La superposición de una segunda estrella roja sobre el bloque de texto de la página derecha consolida gráficamente el conjunto, estableciendo una correspondencia visual entre ambas páginas del desplegado.

Composiciones como esta ofrecen una experiencia cognitiva que supera la suma de sus componentes y en la que las imágenes desempeñan un rol que trasciende la mera ilustración del contenido textual. De hecho, como en su momento anticipó el tipógrafo alemán Johannes Molzahn, la invitación a mirar

antes que a leer se había convertido ya en el principio fundamental de la prensa ilustrada²⁵. Como unidad significativa de manufactura colectiva, la doble página que nos ocupa integra gráficamente tres elementos de autoría diversa: el texto de Gil-Albert, la ilustración de Ponsá y el fotomontaje, de creador hasta ahora desconocido pero atribuible quizás a la propia Manuela Ballester, dado entre otros factores la similitud con el tipo de letra cursiva presente en otros montajes de su autoría que se conocen²⁶. Tampoco sabemos a quién se debe la concepción y ejecución del conjunto total compuesto por estos tres elementos. Pero es lógico suponer que en su carácter de directora de la revista Ballester ejerció gran influencia en decisiones relativas a su diagramación. A tal efecto debe haber sido especialmente valiosa la experiencia que había adquirido en años previos trabajando en el taller de fotograbado de su tío Estanislao Vilaseca Oliver, reconocido como uno de los pioneros de esta técnica de impresión en Valencia²⁷. Vemos pues cómo se entretajan distintos oficios en el espacio común de la página impresa: la escritura, la ilustración, la fotografía, el fotomontaje, la tipografía y el diseño gráfico en tanto ocupaciones creativas, pero también un conjunto de labores técnicas relativas al montaje e impresión de la publicación.

Es importante reconocer la dimensión colectiva de la página impresa como unidad significativa y, por extensión, de la revista ilustrada en su calidad de artefacto

paradigmático de la cultura de masas de la época. Este reconocimiento nos permite valorar justamente, desde una perspectiva de género, la agencia de mujeres como Ballester, quienes en paralelo a su propio trabajo como artistas se implicaron en la producción de revistas ilustradas durante la Guerra Civil. Comprendiendo que su experiencia como mujer emancipada constituía una excepción a la situación general de las mujeres en España, Ballester contribuyó decididamente a promover la movilización femenina durante el conflicto en correspondencia con sus propias convicciones políticas. Aunque no es fácil rastrearla en la materialidad de objetos atribuibles a su autoría individual como artista, la agencia que ejerció la pintora valenciana como promotora de cultura impresa es inseparable de sus circunstancias y anhelos como mujer, ciudadana y creadora. Como directora de *Pasionaria*, su gestión supuso el aprovechamiento de un repertorio de recursos a su disposición gracias a su situación como artista entrenada en varias disciplinas y como participante activa en círculos artísticos, intelectuales, editoriales y políticos valencianos.

Al escribir nuevas historias y rescatar con ello el legado de mujeres excluidas del relato habitual del arte, reconocer la diversidad de espacios que habitaron con vocación creadora nos ayuda a comprender cabalmente en qué medida lograron ser, como lo fue Manuela Ballester, dueñas de sí mismas²⁸.

1 Marsha Meskimmon, *We Weren't Modern Enough: Women Artists and the Limits of German Modernism*, University of California Press, Berkeley, 1999, p. 16.

2 *Ibid.*

3 Carmen Gaitán Salinas, "Manuela Ballester, artista luchadora y tenaz", en

Manuela Ballester, *Mis días en México. Diarios (1939-1953)* (edición crítica, introducción y notas de Carmen Gaitán Salinas), Renacimiento, Sevilla, 2021, p. 25.

4 Carmen Gaitán Salinas, "Primeras palabras", en Ballester, *op. cit.*, p. 11.

5 Jordana Mendelson estima que durante el conflicto se publicaron en España entre 1.500 y 2.000 publicaciones periódicas distintas. Como apunta la investigadora, la correlación de este número con el tiraje de cada publicación, que en

algunos casos alcanzaba las decenas de miles de copias por cada ejemplar, nos ayuda a comprender la ubicuidad de la revista ilustrada como rasgo distintivo de la experiencia cotidiana del conflicto en toda España (Jordana Mendelson, "Los laboratorios de la

- propaganda: artistas y revistas durante la guerra civil española”, en *Revistas y Guerra 1936-1939*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2007, p. 26).
- 6 Mary Nash, *Defying Male Civilization: Women in the Spanish Civil War*, Ander Press, Denver, 1995, p. 48.
- 7 Mendelson, *op. cit.*, p. 21.
- 8 Conocida también como huecograbado, esta técnica conllevaba la inscripción del diseño de una página directamente sobre el cilindro metálico de una prensa rotativa. Pero a diferencia de tecnologías anteriores, el diseño mismo de la página no se realizaba sobre la superficie metálica del cilindro sino previamente en placas de vidrio dispuestas sobre una mesa iluminada de montaje. Aprovechando la transparencia de la placa, iluminada desde abajo por la mesa de montaje, el diseño se llevaba a cabo disponiendo sobre ella textos e imágenes impresos en tiras de película positiva y celofán.
- 9 Andrés Mario Zervigón, “Rotogravure and the Modern Aesthetic of News Reporting”, en Jason E. Hill y Vanessa R. Schwartz (ed.), *Getting the Picture: The Visual Culture of the News*, Bloomsbury, Londres, 2015, p. 201.
- 10 Para una revisión de la trayectoria de Horna, con atención a su involucramiento con grupos anarquistas durante la Guerra Civil (Michel Otayek, “Loss and Renewal: The Politics and Poetics of Kati Horna’s Photo Stories”, en Gabriela Rangel, Christina de León y Michel Otayek (eds.), *Told and Untold: The Photostories of Kati Horna in the Illustrated Press*, Americas Society, Nueva York, 2017, pp. 20-39).
- 11 Falange Española Tradicionalista y de las Juntas de Ofensiva Nacional Sindicalista, partido único del régimen franquista, creado durante la guerra civil para aglutinar las diversas facciones del bando sublevado.
- 12 Se desconoce cuando salió de circulación la revista. Hasta la fecha, el último número del que se tiene noticia es el 23, publicado el 13 de noviembre de 1937. En el portal “Frente y retaguardia: mujeres en la Guerra Civil” del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía se encuentran disponibles copias digitalizadas de los números 1 al 11, 20 y 23.
- 13 Además de *Pasionaria*, creada por el grupo valenciano que dirigía Ballester, otras dos revistas femeninas fueron publicadas durante la guerra por organizaciones vinculadas a la AMA. Ambas llevaron por título *Mujeres*. Una fue publicada por el Comité Nacional de la AMA en Madrid y, posteriormente, en Valencia y la otra por el Comité de Mujeres Contra la Guerra y el Fascismo en Bilbao.
- 14 Eva Alcón Sornichero, “Resistencia y compromiso de las mujeres antifascistas”, *Asparkia*, 17, Castellón de la Plana, 2006, p. 144.
- 15 Mónica Moreno Seco, “Republicanas y república en la guerra civil”, *Ayer*, 60, Valencia, 2005, p. 178.
- 16 Mary Nash, *Rojas: Las mujeres republicanas en la guerra civil*, Penguin Random House, Barcelona, 2021, p. 115.
- 17 *Ibid.*
- 18 Cristina Martínez Sancho, “Revista Pasionaria: órgano de expresión de la Agrupación de Mujeres Antifascistas”, en Isabel García García y Miguel Ángel Chaves Martín (eds.), *AC-Research Plataforma digital de difusión para jóvenes investigadores*, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2015, p. 157.
- 19 *Pasionaria: Revista de las mujeres antifascistas de Valencia*, 20, Valencia, 21 de agosto de 1937, p. 12.
- 20 *Ibid.*
- 21 Martínez Sancho, *op. cit.*, p. 158.
- 22 Además de compartir una afinidad política a favor del proyecto republicano, las familias Ballester y Vidal Corella aparecen entrelazadas por vínculos de amistad y colaboración en torno a la prensa gráfica valenciana en los años previos a la guerra. Por ejemplo, la revista *La Semana Gráfica* (1926-1932), a la que contribuyeron tanto los hermanos Vidal Corella como Manuela Ballester y su hermano Antonio (“Tónico”). Tras la guerra, tanto Tónico como los hermanos Vidal Corella fueron recluidos junto a otros destacados artistas valencianos en la Prisión Modelo de Valencia, víctimas de la represión franquista.
- 23 Vicente Vidal Corella, “Mujeres antifascistas de Valencia editan la revista femenina a la que han dado el título de ‘Pasionaria’”, *Crónica: Revista de la semana*, Madrid, 7 de marzo de 1937, p. 9.
- 24 Mary Nash, *op. cit.*, p. 74.
- 25 Johannes Molzahn, “Nicht mehr lesen, sehen!” (1928), citado en Pepper Stetler, *Stop Reading! Look!*, University of Michigan Press, Ann Arbor, 2015, p. 1.
- 26 Por ejemplo, esta contraportada de *Ejército del Ebro*.
- 27 Gaitán Salinas *op. cit.*, 2021, p. 744 (nota 15).
- 28 Así se definió Ballester en una entrevista que concedió al diario valenciano *Levante* en 1986 y en la que ofrece un breve recuento de su trayectoria (Rafael Ventura Melià, “Entrevista: Manuela Ballester, viuda de Renau”, *Levante Magazin*, Valencia, 21 de diciembre de 1986, pp. 3-5).

EXILIO, NOSTALGIA Y RETORNO EN LOS DIARIOS DE MANUELA BALLESTER

Manuel Aznar Soler

Catedrático emérito de la Universitat Autònoma de Barcelona

Ciertamente, la arrolladora y torrencial personalidad artística y política de Josep Renau, director general de Bellas Artes del Ministerio de Instrucción Pública durante la guerra de España, ha venido ocultando parcial e injustamente la obra de creación de la pintora valenciana Manuela Ballester que, con la reciente edición de sus diarios por Carmen Gaitán Salinas¹, se enriquece e ilumina con luz propia.

Exilio: desde Barcelona hasta México Distrito Federal

Los *Diarios* de Manuela Ballester se inician en Toulouse el martes 2 de mayo de 1939², momento en que se reagrupa la familia Renau-Ballester en aquella ciudad, capital de nuestro exilio republicano en Francia. Tras su dura experiencia en el campo de concentración de Argelès, Renau le escribió una carta a Juan Larrea, fechada el 1 de marzo de 1939 en Toulouse, donde le pedía ayuda económica, porque “tengo a mi familia en trance de venir a Toulouse y el que mis chicos necesiten algo me aterra pues no tengo medios de atenderles”³. Por su parte, Manuela Ballester salió de Barcelona y atravesó a pie la frontera francesa con sus hijos Julieta y Ruy; su madre, Rosa Vilaseca; su cuñada Elisa Piqueras, mujer de Juanino Renau; y sus hermanas Rosa y Josefina Ballester. Desde Le Boulou consiguieron llegar en tren a la ciudad de Le Mans y allí

contactamos con el Comité d’Aide aux Intellectuels Espagnols. El mismo alcalde nos ayudó mucho para sobrevivir. Al llegar el telegrama del Comité nos facilitaron la salida. Por entonces mi marido ya estaba en Argelès-sur-Mer. [...] Llegamos a Toulouse, donde nos agrupamos toda la familia⁴.

Toulouse fue el principio de un largo viaje hacia el exilio mexicano a bordo del buque holandés Veendam⁵ que la pintora valenciana y militante comunista recuerda con estas palabras:

Y luego proseguimos hasta el puerto de Saint-Nazaire, desde donde tomamos un barco camino de América. El 6 de mayo de 1939 y en el vapor Veendam, de la Holland America Line, salimos de Francia camino de los Estados Unidos de Norteamérica. La expedición estaba organizada por la Junta de Cultura Española. En el barco iban, entre otros, los escritores José Bergamín, Josep Carner, Paulino Masip, Emilio Prados, la periodista Luisa Carnés, los pintores Miguel Prieto y Antonio Rodríguez Luna, etc.⁶.

El propio Renau afirma que “los gastos de esta primera expedición correrían íntegramente a cargo del Gobierno mexicano”⁷, una travesía con escalas en el puerto inglés de Southampton y en el canadiense de Halifax, hasta llegar al puerto de Nueva York el miércoles 17 de mayo⁸. Tres días después, el sábado 20, salieron en autocar hacia México en un recorrido que les llevó por San Luis (Misuri), Laredo, Nuevo Laredo y Monterrey, para finalmente instalarse el sábado 27 de mayo de aquel año 1939 en la Ciudad de México, entonces México Distrito Federal⁹:

Llegamos a México a las tres de la mañana del sábado. Hotel Regis, trágicamente para nosotros lujoso y caro. [...] Por fin hemos encontrado una casa. Mañana nos vamos a ella, no tenemos nada y muy poco dinero, además ya veremos qué pasa. Por ahora he comprado tres camas turcas para los siete. El hotel ha sido una verdadera ruina para nosotros¹⁰.

Nostalgia del paraíso perdido

Desde el martes 2 de mayo de 1939 hasta el martes 25 de agosto de 1953, Manuela Ballester Vilaseca (1908-1994) fue anotando en sus diarios los acontecimientos de su vida cotidiana, de su vida familiar y de sus relaciones sociales, así como sus actividades artísticas y lecturas, sus alegrías y sus penas.

Manuela Ballester es una mujer con una fuerte personalidad que, en su exilio mexicano y con los problemas económicos que la integración familiar en el país de acogida implica, asume la responsabilidad de ser ama de casa y de criar a cinco hijos, trabajos domésticos que limitan obviamente el tiempo libre que puede dedicar a su vocación artística: “Necesito orientarme en mi trabajo, paso el tiempo sin hacer nada de mi profesión”¹¹:

Guisar, planchar, cuidar de los niños, comer y dormir, y leer novelas es lo que hago. No tengo apetencia de nada de lo que otras veces me agrada. Viene gente a la casa. Estoy cansada de estar siempre atendiendo a unos y otros¹².

Estos diarios de Manuela Ballester, familiar y cariñosamente llamada Manolita, están escritos en castellano y valenciano: “En casa hablamos ahora permanentemente en valenciano. Hasta nuestro pequeño mexicanito habla valenciano”¹³. Porque el tópico de la nostalgia, vinculado a la condición de exiliado, es aquí un tema recurrente. Nostalgia de España y, más concretamente, de Valencia:

Continúo pintando mi cuadro sobre *Recuerdo de Valencia*. Estoy escribiendo también algo sobre el mismo tema. Tengo la obsesión de Valencia. Me siento ambiciosa por ella. Ayer le dije a Renau que es menester que él sea el representante de la pintura española del siglo xx. Él y yo. Los valencianos, por Valencia y por España¹⁴.

Esta “obsesión de Valencia” es la memoria feliz de los años de la Segunda República que Manuela Ballester vivió con apasionado compromiso, en los que fue, sucesivamente, miembro de la Unión de Escritores y Artistas Proletarios de Valencia en 1932, colaboradora de la revista *Nueva Cultura* desde 1935, miembro de la Alianza de Intelectuales para la Defensa de la Cultura de Valencia durante los años de la guerra, directora de la revista *Pasionaria* de la Agrupación de Mujeres Antifascistas de Valencia en 1937 y dibujante de la sección de Prensa y Propaganda del Ejército de Tierra en Barcelona (1938-1939)¹⁵. Esta “obsesión de Valencia” se vincula con el mito del paraíso perdido, de la pérdida de la tierra y del paisaje natal. Así, el puerto mexicano de Veracruz le trae inexorablemente el recuerdo del puerto de Valencia, del Grao: “Me gusta Veracruz. Me recuerda mucho mi Grao de Valencia”¹⁶. Por ello, aunque su hijo Ruy no tenga memoria del Grao, Manuela tiene muy viva su memoria sentimental:

Como a las 4 (p. m.) vimos llegar un barco al puerto. Era el Durango, fuimos hasta el malecón para verlo. Ruy está asombrado ante estas cosas del mar. No recuerda en absoluto nuestro puerto de Valencia.
Yo, sin embargo, que tanto lo recuerdo, me encuentro como viviendo entonces. Hasta el olor a mar me hace en momentos soltar las lágrimas¹⁷.

Un mar Mediterráneo idealizado por la nostalgia desde su exilio mexicano: “Y yo sueño. Valencia, el mar. Lo que conozco y quiero y que siempre fue tranquilo y amable”¹⁸.

La pintora es una lectora voraz de libros de literatura e historia, y una característica muy singular suya es la de su gusto por la lectura en voz alta, tanto a Renau por las noches como a sus hijos durante el día. Naturalmente, algunas lecturas, como la *Valencia* de Azorín, le evocan de nuevo su Valencia natal, “mi Valencia, que llevo yo en mi sangre”:

Yo he leído un rato algunos fragmentos de la *Valencia* de Azorín. De este libro me satisface más el ambiente general, el gusto de Valencia, que ciertos detalles de cosas y personas que él valora y que yo desde hace mucho tiempo tengo descalificados. Pero, en fin, no quiero juzgar definitivamente, pues reconozco mi desconocimiento de muchos de esos elementos. No dejo de notar, sin embargo, que este libro cae en una actitud que he visto yo en muchos ancianos cuando juzgan los acontecimientos y personas vividas y conocidas por ellos en otros tiempos. Una actitud más sentimental que objetiva. Pero en general el libro me gusta, se me hace amable y hace vibrar a las fibras de mis más recónditos sentimientos. Expresa una Valencia, mi Valencia, que llevo yo en mi sangre. Me siento yo representada en las mujeres que describe y siento que mi espíritu está formado por las mismas sensaciones que ahí expresa. Y leyendo quiero ser más valenciana, más exacta, más intensamente valenciana.
Presiento que yo en mi totalidad, o sea con los míos, lo que amo y poseo, he de significar algo para mi patria Valencia... Quiero que aun en una ínfima parte, por mí, se ame a Valencia¹⁹.

Ser “más valenciana”, “más intensamente valenciana”, significa para ella no únicamente un compromiso político con la memoria republicana, con los valores republicanos por los que ha tenido que exiliarse, sino también su compromiso de ser mejor pintora, de trabajar más y mejor, de trabajar y más intensamente como artista:

Siento en mí a mi patria, y a mi pueblo en su ruina y quiero hacerlo grande por mí, quiero ayudar a reconstruirlo. Esta sensación no es en mí así tan concreta como lo son las palabras, pero es un sentimiento así semejante —o con gusto a eso— el que me impulsa.

No he pintado jamás con tanta pasión como ahora²⁰.

Además de la *Valencia* de Azorín, también lógicamente es Blasco Ibáñez otro de los novelistas valencianos que merecen su atención como lectora: “He empezado a leer a R[enau] *La barraca* mientras trabaja por la noche. Es muy buena. Me gusta más que antes”²¹. Azorín, Blasco Ibáñez, pero también el *Libro de Sigüenza* de Gabriel Miró, que despierta la luz de su memoria valenciana, de su nostalgia de la tierra perdida: “Esta tarde les he leído a los niños, mientras Rosita me enhebraba mis conchitas agujereadas, unas páginas del *Libro de Sigüenza*: ¡Cómo se despiertan mis recuerdos de la tierra nuestra!”²².

Paisajes y olores mexicanos que le despiertan también su memoria sensual valenciana:

Jazmín y romero, ¡cuántos años que estos aromas no venían a mí! Los he encontrado en el hotel. Cuántos recuerdos me han traído estos olores. Jazmín, jazmín y romero. Las esencias de nuestra tierra, me vuelvo loca oliéndolos²³.

Naturalmente, la gastronomía

valenciana está muy presente en la vida familiar, con alusiones a un arroz *rossejat*²⁴, unas chuletas con *all i oli*²⁵, la horchata de chufas²⁶ o *l'aiguà civà*²⁷. Aunque, como es lógico, la paella es la seña de identidad más singular de la gastronomía valenciana, paellas hechas con leña, como mandan los cánones tradicionales: “Hemos hecho en el patio, con leña, una paella que ha salido muy buena”²⁸. Una paella que es la costumbre dominical valenciana: “He hecho una paella para todos”²⁹.

Sin embargo, el valencianismo de Manuela Ballester no es nada folklórico, muy distinto al dominante en la conservadora Casa de Valencia en México, editora de la revista *Mediterrani*, que frecuenta a disgusto y con distancia crítica:

Han llegado *Mediterrani* y *Quaderns de l'exili*. Nuestra revista valenciana no me gusta nada. Está llena de absurdas “contemporizaciones”. No tiene personalidad ni raíces³⁰.

De la esperanza del retorno
al fin de la esperanza

La nostalgia de la tierra implica en todo exiliado el deseo del retorno, de recuperar el paraíso perdido. La esperanza del retorno fue compartida por la mayoría de nuestro exilio republicano de 1939 en los primeros años cuarenta y se intensificó con la victoria aliada en la Segunda Guerra Mundial. El interés de la pintora y militante comunista Manuela Ballester por la política, tanto la española como la internacional, queda reflejado a lo largo de todo su diario: “La noticia del desembarco aliado me ha trastornado, siento ya el olor de España”³¹.

En efecto, el desembarco de las tropas aliadas en las playas francesas de Normandía tuvo lugar el 6 de junio de 1944 y acrecentó la esperanza de una derrota militar del nazismo alemán que, en el imaginario colectivo de nuestro exilio republicano de 1939, implicaría el fin no únicamente de Hitler y del fascismo italiano de Mussolini, sino también de la dictadura militar franquista en España y, con

H



H Fotografías posiblemente realizadas por Josep Renau a Manuela Ballester con unos amigos en el Veendam, 1939. IVAM. Biblioteca i Centre de documentació Josep Renau. Generalitat. Depòsit Fundació Josep Renau. Neg. S6_b2_01 y S6_b3_0

él, el retorno a una España democrática, a una Valencia republicana: “Esta noche hemos estado Renau y yo proyectando la casa que hemos de construir en Valencia”³². Sin embargo, Manuela Ballester conjuga en su diario la esperanza en una pronta liberación de España con una lúcida desconfianza hacia “los aliados con respecto a la solución política del problema español”:

Presiento que ya el fin de la guerra está próximo y la liberación de España también muy cerca. Han desembarcado los aliados al s[ur] de Francia (en Marsella) y esto me importa más que el desembarco en el norte. No confío mucho en los aliados con respecto a la solución política del problema español, pero creo que los acontecimientos de Europa han de levantar el ánimo de mi pueblo. ¡La paz con la victoria!³³.

Desde México la militante comunista se plantea su compromiso político con “los de allá”, los resistentes antifranquistas del interior, y con la memoria amarga de la política de no-intervención practicada por las democracias ahora aliadas durante la guerra de España, se pregunta qué puede hacer desde su exilio por una “liberación de España” que, en aquellos momentos, ve “muy cerca”:

Me avergüenzo de encontrarme aquí abrigada y tranquila cuando pienso en los de allá, los que están y los que no están. Y pienso en España, en mi España. España, si a ti te hubieran salvado los que ahora piensan salvarse, cuánto menos dolor habría ahora sobre la humanidad entera. [...]

Y yo ahora no hago nada. Pero ¿qué puedo hacer?... No veo claro qué es lo que yo podría hacer eficazmente por la liberación de mi España, por la humanidad.

Trabajo, cuido de mis hijos, de mi casa. Hago lo posible por mantener la moral

de los que me rodean. ¿Basta esto? No me remuerde la conciencia y por eso estoy tranquila. Estoy segura de que el día que por las circunstancias mi actuación de hoy se haga injusta, o sea, el día en que la vida o los acontecimientos exijan de mí más u otra clase de acción, ha de ser mi conciencia la primera que me lo grite y yo no tardaré en ponerme en línea. No puedo dormir cuando me grita la conciencia³⁴.

Desde la perspectiva privilegiada que nos confiere el presente, esa esperanza como militante del Partido Comunista de España de creer posible una liberación por la vía armada mediante la lucha guerrillera, resulta patética: “Por radio han dicho que los maquis españoles de Francia han llegado hasta Figueras y han libertado a los presos y se han llevado algunos prisioneros franquistas”³⁵.

Sin embargo, la fracasada invasión del valle de Arán y la situación militar a principios del año 1945 de la Segunda Guerra Mundial inician el fin de la esperanza: “El panorama de la guerra está oscuro. Solamente en Rusia hay algo de luz. A España la veo más lejos que hace un año”³⁶.

Las anotaciones de su diario durante ese año 1945 mantienen viva la esperanza del retorno a una España democrática y republicana: “Tengo ya terminada una laminita sobre un peinado del siglo xviii. Hoy le he sugerido a Renau si no sería más urgente realizar un libro sobre el traje de México, dice que sí, que es algo muy urgente que debo realizar antes de irme a España y esto se acerca”³⁷.

Desde sus convicciones comunistas compartidas, Renau apuesta por un pronto regreso a Valencia. Para ello es necesaria la unidad de los partidos políticos republicanos y se debe ir pensando en un programa de actuación político-cultural a la vuelta, una vuelta para la que “hemos de estar preparados”:

No sé cómo empezaremos ni por qué.

Sé que habremos de empezar por lo más pequeño. Quizás por abrir en Valencia una academia de la lengua y por conseguir un idioma común con los catalanes. También habremos de editar miles y miles de resúmenes de la historia de España y repartirlos entre los porteros, criados y limpiabotas. Es menester que todos los españoles conozcan intensamente nuestra historia. Es fundamental para preparar a las generaciones que han [de] llevar adelante el destino de España y con ella el del mundo. (Esto poco más o menos me habló Renau). (Recuerdo ahora algo más). Ya Francia está agotada, ha consumido todo su caudal lo mismo que lo consumió Roma. Nosotros estamos íntegros aún. Nuestra cultura ha sido detenida, no agotada. Vamos a empezar la era del Renacimiento español. Hemos de estar preparados³⁸.

Este optimismo de Renau se mantiene en tiempos en que ya se ha consumado el fin de la esperanza: "Casi de noche ha llegado Renau de México y mi estado de espíritu ha cambiado de lo negro a lo blanco. Como siempre, nos llena de optimismo, tanto en lo doméstico como en lo internacional"³⁹.

Las anotaciones de Manuela sobre el desarrollo de la guerra de Corea son muy escuetas y frecuentes, porque la vive como una nueva guerra de España: "Corea agoniza, es el mismo regusto que los días de nuestra España"⁴⁰, porque, al igual que entonces, "no es necesario ser muy listo para ver que es en Corea donde están resolviéndose muchos de los problemas universales"⁴¹.

La frustración del retorno plantea a nuestro exilio republicano de 1939 la necesidad de integración en el país de acogida, en el caso de Manuela de su arraigo en México, "su segunda patria": "Aniversario de la independencia de México, mi segunda patria. ¡Viva México! ¡Viva España!"⁴².

América, al fin y al cabo, es tierra "de

bendición" para nuestro exilio republicano de 1939, tal y como afirma Manuela en su carta del 26 de febrero de 1948 al pintor Carreño: "Cuando te escribí tenía la creencia de que ya estuvieras, cuando menos, en alta mar en dirección hacia estas tierras de América que, por ahora, aún son de bendición, a pesar de que también tiene alguna que otra espina, pero son de bendición al fin"⁴³.

Una integración en el país de acogida que no significa en absoluto la pérdida de su memoria española republicana: "Son cerca de las 4 de la mañana y es el 9 aniversario del triunfo de nuestro F[rente] P[opular]. ¡Viva la República!"⁴⁴. Memoria de la victoria del Frente Popular en las elecciones democráticas de febrero de 1936 o memoria luminosa del 14 de abril de 1931: "¡Aniversario de nuestra República!"⁴⁵.

La familia Renau-Ballester debe asumir hacia 1950 que el retorno a España es ya imposible, que la esperanza de 1945 se ha frustrado definitivamente: "Escribid y decidnos qué planes tenéis. Nosotros, como siempre, tenemos el de regresar pronto"⁴⁶.

Por otra parte, la luminosa Valencia republicana, idealizada en la distancia desde su exilio mexicano, no existe ya, no tiene nada que ver con la realidad de la Valencia gris franquista:

Y yo sueño. Valencia, el mar. Lo que conozco y quiero y que siempre fue tranquilo y amable.

Y a esto viene también que lo que fue ya no es y que me prepare a encontrar cambiadas hasta las piedras⁴⁷.

Reflexiones desde un andamio

Los textos de mayor altura en estos diarios, y nunca mejor dicho, son sus reflexiones sobre el andamio del Hotel Casino de la Selva en Cuernavaca, "remodelado por Vías y Obras S. A. en 1946 y, más tarde, por Cubiertas Ala, empresa creada y dirigida por Félix Candela, junto a sus hermanos, en 1950"⁴⁸. Manuela Ballester realizó en solitario "cuatro murales móviles"⁴⁹ en el Hotel Mocambo de Veracruz

durante el año 1944⁵⁰ y, conjuntamente con Renau desde 1946, los murales y “las cúpulas del Hotel Casino de la Selva” de Cuernavaca⁵¹: “Ruy y yo hemos preparado la cuadrícula del mural de Méx[ico moderno]. Hemos estado en el andamio y por ser la primera vez me he sentido algo acobardada, pero lo he disimulado por Renau”⁵².

Manuela no oculta su admiración por el talento artístico de su marido, por ejemplo al referirse al mural de *España hacia América* (1944-1950), un mural “de más de 300 metros cuadrados” que “narraba la historia del país ibérico desde los fenicios hasta la conquista del entonces denominado ‘Nuevo Continente’”⁵³: “He estado a ver el mural. Renau ha dibujado unas cabezas de los descubridores y conquistadores estupendas. El Ponce de León es magnífico”⁵⁴.

En el andamio la pintora se siente libre, liberada de sus responsabilidades como madre, para pintar y escribir su diario en una gozosa y feliz soledad:

Desde aquí, [a] esta altura de 8 ó 9 metros donde debería estar dibujando en la pared, me pongo a escribir. Me encarga Renau que no corra demasiado, que trabaje con “método”, por muchas razones. [...]

Y como resulta que a pesar de los esfuerzos que hago, para ir poco a poco, voy más aprisa que lo que a los planes de Renau conviene, me entretengo bien dibujando otras cosas (haciendo planos para la casa que queremos construir), y hoy se me ha ocurrido subirme el “diario” (esta libreta) con tal de escribir un rato⁵⁵.

Una soledad que “es también una fuente de ideas y de inspiración”, arte y pensamiento, emoción y reflexión:

Estoy aquí arriba del andamio medio aturdida de tanto hacer y deshacer “planos” para la casa que queremos hacer y para la que aún no tenemos dinero. [...]

Ahora me he puesto a escribir porque ya he acabado del todo aquel trozo de dibujo que tenía que ampliar. [...] Se está muy bien aquí arriba, no me habla nadie ni, si quiero, veo a nadie. No hay quien se atreva fácilmente a subir a estas alturas y como la soledad, después de tanta y tan abundante compañía es para mí un descanso, es también una fuente de ideas y de inspiración. No había encontrado hasta ahora un lugar donde el aislamiento fuese tan justificado (aunque estoy tan cerca de todos, los niños van y vienen de la escuela, me llaman desde abajo, los veo y se van). [...] En fin, que es un gran remedio este andamio a esta altura, nadie toca a la puerta, nadie pregunta si estoy (porque ya me ven) y nadie sube para darme conversación y yo tengo muy buenos motivos para no bajar hasta que quiera⁵⁶.

En lo alto del andamio, su habitación propia, Manuela expresa por escrito sus estados de ánimo con claridad:

Desde aquí arriba. Ya hace dos o tres días que tengo el humor sombrío. Iba a decir decaído, pero no es así exactamente.

[...]

Yo soy de esas que si no dicen lo que tienen dentro revientan, al no encontrar en esta ocasión cómo decir lo que quiero decir tendré que reventar⁵⁷.

Su necesidad de sincerarse y de decir su verdad provoca situaciones violentas y desavenencias entre dos caracteres tan fuertes como eran el de Renau y el de ella:

Desde aquí arriba del andamio acabo de leer en las hojas anteriores lo que escribí el día cuatro. He quedado asombrada por lo proféticas que eran las palabras ahí escritas referentes a mi temor de hablarle a Renau del tema

que todos estos días me hizo cavilar⁵⁸.

Manuela quería plantearle a Renau que adelantara “el dibujo del boceto del mural”, porque “ya era hora de dedicarle más atención al mural y que ya están las cosas a una altura que es menester trabajar más seguido y más horas”. La reacción de Renau es violenta y monumental la bronca posterior⁵⁹. Trifulcas y desavenencias intermitentes que no son óbice para constatar el amor a su marido, “imán máximo para mi razón y mi sangre”⁶⁰:

De nuevo, aquí arriba del andamio.
De nuevo llevo esta libreta para ayudarme a matar el tiempo si es que me canso (no tiene por qué) de dibujar, hasta que sea la hora de bajar. Desde el 17 de agosto del año pasado, han pasado muchos días y muchas cosas que no tengo ganas ni memoria para enumerarlas. Ahora tengo más serenidad que entonces, en el plan personal (doméstico, matrimonial, etc., etc.), estoy más escéptica, ahora que, en general, tengo más fe en el porvenir. Fundamentalmente esta fe se apoya en el presente político del mundo⁶¹.

Epílogo

La última anotación de Manuela Ballester en sus diarios corresponde al 25 de agosto de 1953, bajo el impacto de haber “recibido la orden de abandonar el Hotel” Casino de la Selva de Cuernavaca: “Bueno, total, hemos salido de aquel paraíso que era La Selva y ahora viviremos una temporada en Morelos 155”⁶². Nuevo paraíso perdido, esta vez en 1953 el paraíso mexicano, como lo fue en 1939 el paraíso perdido español.

Sin embargo, la geografía del exilio de la familia Renau-Ballester no acabó en México, sino que siguió en el Berlín de la antigua República Democrática Alemana (RDA), el Berlín comunista, adonde se trasladó Renau en 1958 y Ballester en el verano de 1959, aunque en 1962 el matrimonio se separó⁶³. Existe una bibliografía muy escasa sobre

nuestro exilio republicano de 1939 en la RDA⁶⁴, libros que no se interesan específicamente por el arte y, más concretamente, por el trabajo allá de Renau y Ballester. Sin embargo, existe alguna bibliografía sobre los años berlineses de Renau⁶⁵, pero sabemos muy poco de Manuela⁶⁶, por ejemplo que “se ganó la vida trabajando como lectora de español en la Agencia Nacional de Noticias, donde también realizó una serie de fotomontajes y dibujos sin descuidar su pasión por la poesía y sus realizaciones pictóricas, en las que incluye las nuevas experiencias y paisajes, como la serie titulada *Materiales*, centrada en variaciones sobre esferas y estampas marineras”⁶⁷. Sin embargo, su exilio berlinés no le impidió seguir colaborando con algunas instituciones mexicanas, como la Casa Regional de Valencia o el Ateneo Español⁶⁸, así que “continuó realizando carteles para el país mexicano” y, por ejemplo, “en 1962 la artista valenciana diseñó el póster para la segunda edición de las fallas valencianas, fiesta organizada por la Casa Regional Valenciana”⁶⁹.

Manuela le escribió desde Berlín una carta manuscrita de dos páginas a su amigo valenciano Max Aub, exiliado en México, carta inédita que se conserva en el Archivo de la Fundación Max Aub de Segorbe⁷⁰ y que a continuación transcribo:

Berlín a 10 de abril de 1960

Querido Max:

Arreglando hoy los libros que sacamos de las cajas aparece la colección que tengo de los tuyos y entonces se me ha ocurrido ponerte estas líneas. Ha sido un arranque sentimental de los que ahora me vienen muy a menudo. Quise responder a tus letras que llegaron recientemente pero se me pasó la intención y me viene ahora. Tomamos nota de tu anunciada como posible visita. ¡Ojalá! No sabes cuánto apetece ahora la compañía de los viejos amigos. ¿Traerás también a Peua? ¡Cuánto me gustaría! ¿Qué hacéis? ¿Cómo está México? La emoción que me produjo

el ver tu sobre se heló un poco con tu laconismo. Cuatro líneas. ¿No tenías nada que contar? Tú pensarás que menos líneas os llegan por nuestra parte. Es cierto. Y ahora también yo no cuento nada. Ya veréis por vuestros ojos.

¿Cómo va la prole? Espero que bien y multiplicándose, por lo menos la segunda edición. Diles que tengo muy buenos recuerdos de todos y que los abrazo.

Nuestra vida por aquí discurre llena y apacible a pesar de la proximidad del "enemigo". Si venís veréis qué fácil pasar de un mundo al otro. Solo cruzando la puerta de Brandemburgo y sin necesidad de brincar sobre ninguna barrera.

¿Hasta la vista? Entre tanto aquí va un fuerte y afectuoso abrazo de

Manuela

Aunque la carta fue escrita en la fecha que arriba aparece, hasta hoy (23 de abril) en que, por fin, recuperé mi libreta de direcciones, la llevo al correo.

Entre tanto llegó ese garabato que titulas *El Correo de Euclides*. Espero algo nuevo.

Una segunda carta inédita de Manuela Ballester a Max Aub, compuesta por dos páginas manuscritas⁷¹, está fechada en Berlín seis años después:

Berlín, 19, octubre, 1966

Querido Max (que Peua me perdona que no encabece esta carta también con su nombre pero es que no me gusta hacerlo en plural. La próxima se la dirigiré a ella):

Creo que ya es hora de que os presente mis excusas por no haber hecho los esfuerzos necesarios para veros cuando estuve en México. Ahora os las doy. Y os digo además que sólo

cuando me encontré aquí de nuevo me he dado cuenta de que no hice en México la décima parte de lo que esperaba hacer, sobre todo en cuanto a ver amigos y también en cuanto a ver México.

Pero me sorbieron la voluntad mi madre, mis hermanas y todos mis chicos y chicas. No tuve nunca demasiadas fuerzas para salir de casa. En cuanto me levantaba de la cama (nos levantábamos porque éramos todos) nos poníamos a hablar y hasta el tiempo de comer se nos pasaba. Por otra parte, más de la mitad del tiempo estuve pendiente de mi Totli, de que si él venía a verme o iba yo a verle a Chetumal.

Espero que a pesar de todo sigáis queriéndome igual que antes. Y espero también merecer que tú, Max, me envíes alguna de tus cosas y no me olvides cuando distribuyas tus famosas tarjetas manifiestos de Navidad.

Os deseo mucha salud. También a todos vuestros chicos y nietos. Supongo que ya sabéis que mi familia de México anda casi toda viajando. Mi madre llegó a España hace unos meses y Rosita creo está al llegar.

Pienso hacerlas venir también a Berlín. Bueno y adiós.

Os abrazo fuerte y cariñosamente.

Manolita

Es obvio que el exilio berlinés de Manuela Ballester, lejos desde 1959 de parte de su familia y de sus amistades mexicanas, determinó el "arranque sentimental" que le impulsó a escribirle una carta a Max Aub en 1960, "un arranque sentimental de los que ahora me vienen muy a menudo". En esta carta expresa con claridad, desde un sentimiento de relativa soledad, el deseo de los reencuentros presenciales: "No sabes cuánto apetece ahora la compañía de los viejos amigos". Unos arranques sentimentales y unos deseos de compañía que debieron intensificarse tras

su separación de Renau en 1962 y de ahí su viaje a México en 1966 para reencontrarse de nuevo con “mi madre, mis hermanas y todos mis chicos y chicas”. Una madre y una hermana, Rosita, a las que “pienso hacerlas venir también a Berlín”. Renau falleció en Berlín el 11 de noviembre de 1982 y Manuela Ballester pasó sus últimos años “en la casa-estudio que Josep Renau le había dejado en Berlín, junto a su hija Teresa y sus nietos, donde murió el 7 de noviembre de 1994”⁷².

- 1 Manuela Ballester, *Mis días en México. Diarios (1939-1953)* (edición crítica, introducción y notas de Carmen Gaitán Salinas), Renacimiento, Sevilla, 2021.
- 2 *Ibid.*, 91.
- 3 Manuel Aznar Soler, “Una carta inédita de Josep Renau a Juan Larrea (Toulouse, 1 de marzo de 1939)”, *Sansueña*, 3, 2021, pp. 7-41.
- 4 Manuel García, “Manuela Ballester, pintora”, en *Memorias de posguerra. Diálogos con la cultura del exilio (1939-1975)*, Universitat de València, Valencia, 2014, p. 160.
- 5 Antonio Plaza Plaza, “Intelectuales hacia México: el viaje del Veendam. Un episodio simbólico en la historia del exilio republicano de 1939”, en AA.VV., *El exilio republicano de 1939 y la segunda generación* (edición de Manuel Aznar Soler y José-Ramón López García), Renacimiento-Biblioteca del Exilio, Anejos-XV, Sevilla, 2011, pp. 830-844.
- 6 García, *op. cit.*, pp. 160-161.
- 7 Josep Renau, “Exilis”, en *L’Espill*, 15, otoño de 1982, p. 99.
- 8 Ballester, *op. cit.*, p. 94.
- 9 *Ibid.*, pp. 94-95.
- 10 *Ibid.*, p. 96.
- 11 Manuela Ballester, “9 de junio de 1953. Martes, en Cuernavaca”, *op. cit.*, p. 734.
- 12 Manuela Ballester, “23 de mayo de 1947. Viernes, en Cuernavaca”, *op. cit.*, p. 472.
- 13 Manuela Ballester, “Mixcoac. [Viernes] 14 ag[osto]. [19]42. (Copia de la carta que escribo a Juanino)”, *op. cit.*, p. 128.
- 14 Manuela Ballester, “México. Septiembre 9. Sábado. 1939”, *op. cit.*, p. 105.
- 15 Ana Aguado, “Las mujeres valencianas en la guerra civil (1936-1939)”, en AA.VV., *Homenaje a: Manuela Ballester* (edición a cargo de Manuel García), Institut Valencià de la Dona, Valencia, 1995, p. 32.
- 16 Manuela Ballester, “[Miércoles] 6 mayo [de 1942]”, en *Mis días en México... op.cit.*, p. 121.
- 17 Manuela Ballester, “[Jueves] 7 [de mayo de 1942]”, *op. cit.*, p. 122.
- 18 Manuela Ballester, “26 de febrero de 1948. Jueves, en México [Carta a Francisco Carreño]”, *op. cit.*, 533.
- 19 Manuela Ballester, “15 de junio de 1944. Jueves”, *op. cit.*, p. 161.
- 20 Manuela Ballester, “lunes 18 septiembre. 1939”, *ibid.*, p. 109.
- 21 Manuela Ballester, “6 de septiembre de 1944. Miércoles, Cuernavaca”, *op. cit.*, p. 194.
- 22 Manuela Ballester, “16 de febrero de 1945. Viernes”, *op. cit.*, p. 248.
- 23 Manuela Ballester, “10 de septiembre de 1947. [Miércoles], en Cuernavaca”, *op. cit.*, p. 492.
- 24 Manuela Ballester, “14 de abril de 1946. Domingo”, *op. cit.*, p. 402.
- 25 Manuela Ballester, “30 de mayo de 1948. Domingo”, *op. cit.*, p. 549.
- 26 Manuela Ballester, “9 de julio de 1950. Domingo”, *op. cit.*, p. 645.
- 27 Manuela Ballester, “6 de agosto de 1950. Domingo, en Cuernavaca”, *op. cit.*, p. 648.
- 28 Manuela Ballester, “14

- de octubre de 1945. Domingo”, *op. cit.*, p. 343.
- 29 Manuela Ballester, “17 de septiembre de 1950. Domingo, en Cuernavaca”, *op. cit.*, p. 635.
- 30 Manuela Ballester, “25 de mayo de 1944. Jueves”, *op. cit.*, p. 151.
- 31 Manuela Ballester, “16 de agosto de 1944. Miércoles”, *op. cit.*, p. 188.
- 32 Manuela Ballester, “30 de junio de 1944. Viernes”, *op. cit.*, p. 173.
- 33 Manuela Ballester, “18 de agosto de 1944. Viernes”, *op. cit.*, p. 189.
- 34 Manuela Ballester, “7 de junio de 1944. Miércoles”, *op. cit.*, pp. 155-157.
- 35 Manuela Ballester, “14 de octubre de 1944. Sábado”, *op. cit.*, p. 203.
- 36 Manuela Ballester, “1 de enero de 1945. Lunes”, *op. cit.*, p. 221.
- 37 Manuela Ballester, “8 de marzo de 1945. Jueves”, *op. cit.*, p. 261.
- 38 *Ibid.*, pp. 263-264.
- 39 Manuela Ballester, “12 de julio de 1950. Miércoles, en Cuernavaca”, *op. cit.*, p. 645.
- 40 Manuela Ballester, “26 de septiembre de 1950. Martes”, *op. cit.*, p. 656.
- 41 Manuela Ballester, “9 de enero de 1951. Martes”, *op. cit.*, p. 667.
- 42 Manuela Ballester, “5 de febrero de 1945. Lunes”, *op. cit.*, p. 241.
- 43 Manuela Ballester, “26 de febrero de 1948. Jueves, en México [Carta a Francisco Carreño]”, *op. cit.*, p. 532.
- 44 Manuela Ballester, “15 de febrero de 1945. Jueves”, *op. cit.*, p. 247.
- 45 Manuela Ballester, “14 de abril de 1945. Sábado”, *op. cit.*, p. 277.
- 46 Manuela Ballester, “30 de noviembre de 1945. Viernes. (Carta que escribo hoy a Tildica y Lola)”, *op. cit.*, p. 355.
- 47 Manuela Ballester, “26 de febrero de 1948. Jueves, en México [Carta a Francisco Carreño]”, *op. cit.*, p. 533.
- 48 Carmen Gaitán Salinas, *Las artistas del exilio republicano español. El refugio latinoamericano*, Cátedra, Madrid, 2019, p. 152.
- 49 *Ibid.*, p. 151.
- 50 Carmen Gaitán Salinas, “Manuela Ballester, artista luchadora y tenaz”, en Ballester, *op. cit.*, p. 49 y Yolanda Guasch Mari, *Mujeres artistas en México. Las generaciones del exilio español*, Ediciones Trea, Gijón, 2021, p. 153.
- 51 Gaitán Salinas, *op. cit.*, 2019, p. 155.
- 52 Manuela Ballester, “12 de julio de 1951. Jueves, en Cuernavaca”, en *op. cit.*, p. 686.
- 53 Gaitán Salinas, *op. cit.*, 2019,, p. 157.
- 54 Manuela Ballester, “5 de mayo de 1949. Jueves, en Cuernavaca”, en *op. cit.*, p. 587.
- 55 Manuela Ballester, “25 de julio de 1951. Miércoles. En Cuernavaca”, *op. cit.*, p. 689.
- 56 Manuela Ballester, “27 de julio de 1951. Viernes”, *op. cit.*, pp. 690-691.
- 57 Manuela Ballester, “4 de agosto de 1951. Sábado”, *op. cit.*, p. 692.
- 58 Manuela Ballester, “Agost[o] [Viernes] 17 [de 1951]”, *op. cit.*, p. 694.
- 59 *Ibid.*, p. 695.
- 60 Manuela Ballester, “16 de febrero de 1945. En Mocambo, Veracruz”, *op. cit.*, p. 248.
- 61 Manuela Ballester, “30 de enero de 1952. Miércoles”, *op. cit.*, p. 714.
- 62 Manuela Ballester, “Agost[o] [Martes] 25 [de] 1953”, *op. cit.*, p. 735.
- 63 Sustituir por: Gaitán Salinas, *op. cit.*, 2021,, *op. cit.*, pp. 68-69.
- 64 Harmunt Heine, “El exilio republicano en Alemania Oriental (República Democrática Alemana-RDA)”, *Migraciones & Exilios*, 2, 2001, pp. 111-121. Aurélie Denoyer, *L'exil comme patrie. Les réfugiés communistes espagnols en RDA, 1950-1989*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2017. Matilde Eiroa San Francisco, *Españoles tras el Telón de Acero. El exilio republicano y comunista en la Europa socialista*, Marcial Pons Historia, Madrid, 2018. José M. Faraldo y Carlos Sanz Díaz (ed.), *España y la República Democrática Alemana (1949-1990)*, Editorial Comares, Granada, 2022.
- 65 Josep Salvador, “El exilio en la República Democrática Alemana, 1958-1982”, en AA.VV., *Los exilios de Josep Renau*, Institut Valencià d'Art Modern, Valencia, 2021, pp.169-241.
- 66 Véase en este catálogo el texto dedicado a su exilio en la RDA escrito por Ute Seydel. También para conocer el inicio y los viajes realizados de Manuela Ballester durante su exilio berlinés, el apartado denominado “Alemania y los constantes viajes” en Gaitán Salinas, *op. cit.*, 2021, *op. cit.*, pp. 63-78.
- 67 Guasch Mari, *op. cit.*, p. 157.
- 68 *Ibid.*
- 69 Gaitán Salinas, *op. cit.*, 2019, *op. cit.*, p. 146.
- 70 A.M.A Caja 12-8/9a y 8/9b.
- 71 A.M.A Caja 12-8/16a y 16/9b.
- 72 Guasch Mari, *op. cit.*, p. 158.

“ESE ES MI CAMINO”. LA MODA Y LA INDUMENTARIA EN LA OBRA DE MANUELA BALLESTER

**Liliane Inés Cuesta Davignon
Museo Nacional de Cerámica
y Artes Suntuarias González Martí**

Un doble olvido

Se ha repetido en múltiples ocasiones: Manuela Ballester ha sido una artista injustamente olvidada. Los inicios de su recuperación y su visibilización dentro de la historia del arte se deben a los trabajos de Francisco Agramunt¹ y Manuel García² en los años 80 y 90, seguidos por los de Forment, Bellón y Escrivá³.

Recientemente, se han ido consolidando los conocimientos sobre su personalidad y su obra⁴, especialmente gracias a la publicación de los diarios mexicanos de Ballester, magistralmente editados por Carmen Gaitán Salinas⁵, que ha contribuido sin duda alguna a arrojar nueva luz sobre la personalidad de Manuela Ballester, sus gustos, sus preocupaciones, su relación con Renau, su condición de mujer artista o la obra desarrollada en ese periodo⁶.

La razón más aducida para el desconocimiento de la obra de Ballester ha sido el haber vivido y desarrollado su carrera junto a otro artista, su marido, Josep Renau⁷. Además de la larga sombra arrojada por Renau, la condición misma de mujer, incompatible con la condición de artista y del genio artístico, masculino por definición⁸, según una concepción androcéntrica y patriarcal de la historia del arte⁹, sin duda no ayudó a Ballester en el desarrollo de una carrera artística plena y satisfactoria¹⁰. De hecho, incluso las contribuciones que ponen en valor la figura de Manuela Ballester arrastran estereotipos y sesgos de género¹¹.

Ballester encontró dificultades materiales para desarrollar su obra propia y proyectos que le interesaban más porque dedicó gran parte de su tiempo a otras tareas, tanto profesionales como personales. Por una parte, ayudó a su marido colaborando en las obras que le encargaban¹², tanto en los murales¹³ como en los carteles de cine para Grovas; por otra

parte recibió encargos de diseños para etiquetas, calendarios, anuncios publicitarios y otros productos¹⁴ que podríamos considerar un arte de la subsistencia. En cuanto a los motivos de carácter personal, la carga mental y el tiempo dedicado al trabajo doméstico y el cuidado de los cinco hijos¹⁵, así como la atención a las numerosas y constantes visitas en la casa de los Renau Ballester en su exilio mexicano, quitaban a la artista tiempo y energía para desarrollar sus propios proyectos.

Todas estas cuestiones explican la falta de soledad y recogimiento necesarias a la creación, que la propia Ballester echa en falta: “Se está muy bien aquí arriba, no me habla nadie ni, si quiero, veo a nadie. No hay quien se atreva a subir a estas alturas y como la soledad, después de tanta y tan abundante compañía es para mí un descanso, es también una fuente de ideas y de inspiración”¹⁶.

Dentro del conjunto de la obra de Manuela Ballester, se ha otorgado menor atención a lo relativo a la moda y la indumentaria, ocupando un lugar secundario, en relación con las obras de carácter político e histórico. Los diarios dejan, sin embargo, en evidencia la importancia que tuvieron para la artista los proyectos de estudio de la indumentaria.

Esta infravaloración se explica por la existencia de un canon artístico (patriarcal) que establece una jerarquía entre los géneros pictóricos y entre las llamadas artes mayores y las artes menores. Como afirma Pollock, las prácticas culturales (mal) identificadas con lo doméstico, lo decorativo, lo utilitario y lo que requiere destreza han sido caracterizadas como femeninas en su esencia misma, y por ello, desvalorizadas, según una construcción de sistema de valores íntimamente relacionada con el género¹⁷. Las creaciones que requieren “habilidad, destreza, paciencia y disposición a la repetición”

están diametralmente opuestas al concepto de genio artístico, por esencia masculino”¹⁸.

Entre estas prácticas se encuentran la costura y las creaciones textiles¹⁹, consideradas por esencia femeninas según una división sexual de las prácticas artísticas. La práctica del corte y confección estaba presente tanto en la esfera pública a través de los programas educativos dirigidos a las mujeres en las escuelas a principios del siglo xx (Escuela del Hogar, Centro Iberoamericano o ILE)²⁰, como en la esfera privada. Las propias instituciones del exilio en México fomentaron la costura como actividad femenina²¹. Eran prácticas reservadas al género femenino y, aun obteniendo un reconocimiento público²², no suponían una amenaza para los artistas hombres porque las mujeres no jugaban en el mismo terreno que ellos.

Esta casi simbiosis entre lo textil y “lo femenino” se extiende al diseño de figurines y explica los sesgos de género a la hora de analizar esta faceta de la obra de la artista²³.

De la moda contemporánea al traje popular: Ballester, creadora y coleccionista

La realidad es que los diseños de figurines de moda y los proyectos de monografías sobre el traje ocuparon un lugar importante en la obra de Manuela Ballester, como evidencian las numerosas referencias a ellos en sus diarios, el entusiasmo, la dedicación y la satisfacción que se desprenden de sus palabras en comparación con otras actividades artísticas, así como el interés etnográfico de la artista por las distintas expresiones culturales del pueblo mexicano. Resulta imposible, por falta de espacio, recoger aquí los numerosos testimonios en los diarios, pero esta frase resume la importancia de esta faceta en su



I Josep *Renau y Manuela Ballester, 1949. Colección Marta Hofmann, Berlín
J Fotografía posiblemente realizada por Josep Renau a Manuela Ballester (a la derecha) y su cuñada Teresa, mujer de Alejandro Renau (hermano de Josep Renau), con trajes tradicionales mexicanos, 1942. Colección Teresa Renau Ballester

I

J



carrera artística: “[Renau] Insiste en que me ponga ya con mis cinco sentidos a trabajar en la historia del traje español. Dice que ése es mi camino. Es verdad, yo lo veo también así”²⁴.

Del análisis de la producción artística de Ballester sobre la moda y la indumentaria, se desprenden tres ejes o enfoques: el estudio de la moda contemporánea, el estudio del traje tradicional desde un enfoque etnológico y el estudio de la indumentaria desde una perspectiva histórica. Resaltan igualmente dos facetas de Manuela Ballester: como artista y creadora, tanto en el campo de la pintura como en el de la costura²⁵, y como coleccionista.

Estudio de la moda contemporánea y creatividad

Gracias al desarrollo de las revistas, vinculadas a la vanguardia y renovación plástica²⁶ y a una mayor ocupación del espacio público, las artistas pudieron desarrollarse profesionalmente en el campo de la ilustración²⁷.

Desde finales de los años 20 hasta su etapa berlinesa, Manuela Ballester se dedicó a la creación de figurines para revistas de moda como *Labores y moda*, suplemento mensual de *Novela con premio. Revista del hogar* (Valencia). Como apunta Gaitán Salinas, en las ilustraciones para esta revista encontramos el germen de dos proyectos posteriores: uno sobre el peinado y otro sobre ropa interior²⁸. De 1929, se conservan tres figurines exponentes de la imagen de una nueva mujer —la *garçonne*, popularizada en 1922 por la novela de Victor Margueritte— que practica deportes, conduce automóviles y fuma, signos claros de un deseo de emancipación. Como apunta Gaitán Salinas²⁹, este arquetipo de mujer moderna debió seducir a Manuela Ballester y chocar con lo que Renau esperaba de ella³⁰.

Durante el exilio mexicano, Ballester siguió diseñando figurines, probablemente para revistas mexicanas³¹, en sus series “Embajadoras” (1939) y “Teatro” (1939-1940). Como parte de su proceso creativo, tomaba también fotografías de pequeños maniqués de mujer vestidos y plantados en

una cuidada escenografía e iluminación. La artista estaba al corriente de las tendencias en moda contemporánea a través de revistas como *Vogue*, que consultaba al menos puntualmente³².

La dedicación de Ballester al ámbito de la moda no fue un hecho aislado entre las artistas republicanas del exilio. Como bien apunta Carmen Gaitán, la moda, la decoración, la prensa y la ilustración fueron campos artísticos donde las mujeres pudieron trabajar y por lo tanto tener un modo de subsistencia en el país de acogida³³. Victorina Durán, Remedios Varo, Pilar Villalba Ruiz, Amparo Muñoz Montoro o Amparo Segarra trabajaron en el campo de la ilustración de moda³⁴.

En Alemania, diseñó modelos para el Instituto de la Moda³⁵ y sigue interesándose por su evolución. La creatividad de la artista se plasma de nuevo en la serie “Visión moderna del traje mexicano”, de la cual se conocen tres obras. En ellas, Manuela Ballester fusiona elementos del traje popular mexicano, estudiado en profundidad para su proyecto de monografía, y prendas propias de la moda contemporánea, como el vestido corto o el pantalón³⁶, popularizados a principios de los años 1960 por diseñadores como Courrèges.

Estudio del traje tradicional

Antes del exilio, Manuela Ballester tuvo un proyecto de monografía sobre el traje español para el cual ya había reunido una serie de materiales³⁷. En 1944, ya en México, seguía alimentando esta idea, para la que trabaja en figurines, se documenta con bibliografía y adquiere piezas, como “un juego incompleto de aderezo de valenciana”³⁸. El interés de Manuela Ballester por el traje tradicional bebió sin duda de la importancia que cobró en los años 20 y 30 la disciplina etnológica y su objeto de estudio, “el pueblo”, que se materializó en la “Exposición del Traje Regional” (Madrid, 1925) y en la creación del Museo del Pueblo Español en 1934³⁹. Como apunta Carmen Gaitán Salinas, otras artistas como Victorina Durán, Isabel Oyarzábal o Delhy Tejero se interesaron por este tema antes de exilio⁴⁰.

A partir de marzo de 1945, Manuela Ballester deja de mencionar el proyecto del traje español, que ya habría desechado por falta de materiales y fuentes documentales⁴¹, dedicándose de lleno al nuevo proyecto de traje mexicano, que se extendió hasta 1953. Este proyecto participaba igualmente en México de un contexto propicio, marcado por el nacionalismo y el indigenismo. La indumentaria popular se convirtió en un verdadero signo de pertenencia cultural⁴². De esta efervescencia por lo popular y del interés por la indumentaria participaron, además de artistas americanos⁴³, artistas españoles como Elvira Gascón⁴⁴, Victorina Durán, autora de *Trajes populares de América* (ca. 1950) o Antonio Rodríguez Luna.

En sus escritos, la artista recoge las actividades para llevar el proyecto a cabo, desde la visita a exposiciones temporales y museos donde copiaba y estudiaba los trajes⁴⁵ hasta la adquisición de indumentaria⁴⁶ y otras manifestaciones de las artes populares como la cerámica⁴⁷, pasando por la consulta de bibliografía especializada y entrevistas con coleccionistas y especialistas⁴⁸, los viajes y estancias en distintos pueblos del Estado o la observación minuciosa de los lugares, las gentes y las manifestaciones festivas⁴⁹. Sus conocimientos en costura le permitieron además entender algunas de las técnicas de las prendas que estudiaba, como ese “bordado a extraño punto de cruz que tan rápidamente ejecutan los indígenas”, en una blusa de Michoacán⁵⁰. Caracterizado por una metodología rigurosa⁵¹, que la propia artista defendía⁵², y por un enfoque etnográfico⁵³, este trabajo estaba destinado a ser publicado⁵⁴, pero finalmente no vio la luz.

Por último, Ballester menciona una monografía sobre el traje griego en la que trabaja al menos en 1945 y 1946⁵⁵, pero no se conoce obra relacionada con este proyecto.

Estudio histórico de la indumentaria

Se conoce igualmente la existencia de otros proyectos de monografías de carácter histórico sobre, al menos, el peinado y la ropa interior.

En marzo, a instancias una vez más de Renau, Ballester inicia un ambicioso proyecto de libro sobre “el peinado en todos los tiempos y los pueblos” que, al parecer, deja en segundo plano para dedicarse al proyecto del traje mexicano. Sin embargo el 26 de febrero de 1948 anota una serie de referencias útiles para su estudio de la historia del peinado⁵⁶. El MACVAC conserva dos dibujos preparatorios con varios peinados, relacionados sin duda con esta monografía.

También en 1945 inició una monografía sobre ropa interior de la cual no conocemos obra relacionada.

Ballester se interesó igualmente por los orígenes históricos del traje mexicano en la arqueología mexicana y las raíces prehispánicas⁵⁷ y era conocedora de la indumentaria histórica europea⁵⁸. Poseía además una colección de indumentaria europea fechada entre finales del siglo XIX y primer tercio del siglo XX, donada al Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias. Compuesta por 19 piezas (seis cuerpos, cuatro capelinas, dos vestidos, una falda, una camisa, una blusa, un jubón, una capa, un refajo y un cinturón), ilustra la faceta coleccionista de la artista.

Un proyecto propio

Más allá de un arte de la subsistencia —el trabajo para revistas de moda era remunerado pero los diferentes proyectos de estudio del traje no reportaban nada a la artista— y más allá de la educación e instrucción de las mujeres que las limitaba a ciertos campos, técnicas o temáticas artísticas, el trabajo de Ballester en el campo de la indumentaria fue un proyecto propio, posiblemente condicionado en parte por su educación como mujer, pero no totalmente.

Podríamos incluso decir que esta misma educación permitió una mirada al estudio de la indumentaria distinta de la que podrían tener sus homólogos masculinos al poseer conocimientos sobre materiales, patronaje, confección, etc., de los que carecían los hombres debido a la división sexual de

la instrucción y la educación. Esta particular aproximación, desde la materialidad del objeto de estudio, es probablemente lo que le hizo

decir a Ballester que los figurines de Carlos Mérida no eran “ni la sombra de los [suyos]”⁵⁹.

- 1 Francisco Agramunt Lacruz, “Presencia en Valencia de la pintora Manuela Ballester”, *Valencia Atracción*, 542, marzo de 1980, pp. 15-17. Francisco Agramunt Lacruz, “Manuela Ballester Vilaseca”, en *Un arte valenciano en América: exiliados y emigrados*, Consell Valencià de Cultura, València, 1992, p. 119-125. Francisco Agramunt Lacruz, “Ballester Vilaseca, Manuela”, en Vicente Aguilera Cerni et al., *Arte valenciano años 30*, Consell Valencià de Cultura, Valencia, 1998, pp. 240-242. Francisco Agramunt Lacruz, “Ballester Vilaseca, Manuela”, en Francisco Agramunt, *Diccionario de artistas valencianos del siglo XX*, vol. 1, Albatros, Valencia, 1999, pp. 170-173.
- 2 Manuel García (ed.), *Homenaje a Manuela Ballester*, Institut Valencià de la Dona, Valencia, 1995.
- 3 Los estudios de Forment y Bellón estaban dedicados a Renau pero aportaban también datos sobre Manuela Ballester. Albert Forment, *Josep Renau: història d'un fotomuntador*, Afers, Catarroja, 1997. Fernando Bellón, *Josep Renau: la abrumadora responsabilidad del arte*, Institut Alfons el Magnànim, Valencia, 2008. Fernando Bellón, “Manuela Ballester, hija, hermana y esposa de artista”, *Laberintos*, 10-11, 2008-2009, pp. 148-164. Cristina Escrivá Moscardó, “Recordando a Manuela Ballester”, *Laberintos*, 10-11, 2008-2009, pp. 165-177. Estos dos últimos artículos corresponden a sendas conferencias presentadas en el ciclo “Manuela Ballester. Creadoras olvidadas”, organizado en 2008 por la asociación Dones en Art.
- 4 Liliane Cuesta Davignon y Luis Pérez Armiño, *Manuela Ballester en el exilio. El traje popular mexicano*, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Madrid, 2015. Cristina Martínez Sancho, “Compromiso político y social de Manuela Ballester. Vida y obra hasta el exilio (1908-1939)”, *ASRI: Arte y Sociedad. Revista de investigación*, 10, 2016, pp. 1-25. Carmen Gaitán Salinas, *Las artistas del exilio republicano español. El refugio latinoamericano*, Cátedra, Madrid, 2019.
- 5 Manuela Ballester, *Mis días en México. Diarios (1939-1952)* (edición crítica, introducción y notas de Carmen Gaitán Salinas), Renacimiento, Sevilla, 2021.
- 6 A estas publicaciones, cabe añadir la organización de exposiciones monográficas (“Manuela Ballester en el exilio. La serie del traje mexicano”, 2015, Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias, Valencia) o colectivas (“Campo cerrado. Arte y poder en la posguerra española. 1939-1953”, 2016, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid; “A contratiempo. Medio siglo de artistas valencianas (1929-1980)”, 2018, IVAM, Valencia; “Artistes compromeses amb la República”, 2022, Museu Maricel, Sitges).
- 7 Gaitán Salinas, *op. cit.*, 2019, *op. cit.*, p. 176. Agramunt, *op. cit.*, 1980, *op. cit.*, p. 15. Bellón, *op. cit.*, 2008-2009, *op. cit.*, p. 148.
- 8 Christine Battersby, “Gender and genius (The clouded mirror)”, en J. Tanke y C. McQuillan (ed.), *The Boomsbury Anthology of Aesthetics*, Bloomsbury, Nueva York, 2012, pp. 559-570.
- 9 Patricia Mayayo, *Historias de mujeres, historias del arte*, Cátedra, Madrid, 2003.
- 10 A la condición de mujer, se podría añadir la de madre. Más allá de los condicionantes materiales de la maternidad, la condición de madre y artista, siempre según esta concepción androcéntrica, era una contradicción en los términos.
- 11 Agramunt afirmaba que se observaba en la obra de carácter político “un ímpetu viril en la manifestación que, paradójicamente, nunca suprimió el candor, la sensibilidad y el alma femenina que se documentaba a través de sus obras” (Agramunt, *op. cit.* 1999., p. 170). De la misma forma, Pérez Contel decía que “pintó obras de singular fuerza plástica y, a la par, delicada calidad muy femenina” (Francisco Agramunt, “La gran dama del exilio español”, en *Homenaje a Manuela Ballester*, Institut de la Dona, Valencia, 1995, pp. 121-135). Por su parte Fernando Bellón afirma que “el rasgo más significativo de Manuela Ballester Vilaseca [...] fue haber sido esposa del fotomontador, muralista y cartelista Josep Renau” (Bellón, *op. cit.*, 2008-2009, p. 148). Esta frase es paradigmática del principio androcéntrico de universalización: la mujer siempre se define a partir del hombre que representa la norma.
- 12 Esta circunstancia se dio en varias artistas del exilio americano. Carmen Gaitán Salinas, *op. cit.*, 2019, p. 22.
- 13 Ruy Renau afirmaba: “en ellos [los diarios] se demuestra que mi madre colaboró de manera decisiva en la pintura mural de Cuernavaca, de lo cual

- no se da fe, salvo en los diarios de mi madre". Bellón, *op. cit.*, 2008, p. 362.
- 14 Gaitán Salinas, *op. cit.*, 2019, p. 142.
- 15 Pese a que generalmente se ha afirmado que Rosa Vilaseca, la madre de Manuela Ballester, se encargaba de todo (Bellón, *op. cit.*, 2008-2009, p. 151), esto no fue realmente así y, de hecho, era materialmente imposible que una persona, y de su edad, se encargara de los cinco hijos y de la casa. A pesar de tener personal de servicio, de la ayuda de su madre y de su hermana Rosa, Manuela Ballester le dedicaba mucho tiempo al trabajo doméstico. En enero de 1946 escribe a José Puche: "Pero sí quiero decir que aún no he tenido tiempo de reflexionar [...], ni creo que lo podré hacer mientras mis críos no crezcan ni cobren personalidad propia [...], me preocupan tanto y en tantos aspectos, más o menos prosaicos, que a todo lo demás no voy más que de pasada" (Ballester, *op. cit.*, p. 371).
- 16 Ballester, *op. cit.*, p. 690. Escribió estas líneas desde el andamio donde estaba trabajando en el mural del Casino de la Selva de Cuernavaca.
- 17 Griselda Pollock, *Differencing the Canon. Feminist Desire and the Writing of Art's History*, Routledge, 1999, p. 25.
- 18 Gaitán Salinas, *op. cit.*, 2019, p. 84.
- 19 Las feministas han contribuido a revalorizar estas prácticas subrayando su valor cultural (Griselda Pollock, *op. cit.*, p. 25). Artistas contemporáneas, como el colectivo chileno de las arpilleristas, usan el textil y la práctica de la costura como un acto de reivindicación.
- 20 Gaitán Salinas, *op. cit.*, 2019, p. 35-36. Carmen Gaitán Salinas, "Arte, educación y mujer. Embarque hacia el exilio", *Archivo Español de Arte*, 353, 2016, p. 68.
- 21 *Ibid.*, p. 83.
- 22 *Ibid.*, p. 47.
- 23 "La pintora manifestó con su dibujo su admiración por esas mujeres mexicanas tan serenamente abnegadas, tan calladamente maternales y laboriosas" (Agramunt, *op. cit.*, 1980, p. 17). Si bien es cierto que la mayoría de las personas representadas en las 19 aguadas que forman parte de la serie del traje mexicano, conservada en el Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias, son mujeres adultas (23), hay 9 hombres y tres menores. Más que abnegación, las mujeres transmiten fortaleza y orgullo identitario, materializado por la indumentaria popular, en un contexto cultural y político propicio. Liliane Cuesta Davignon, "Nacionalismo, indigenismo y artes populares en México. Manuela Ballester y el traje mexicano, en su contexto", en *Manuela Ballester en el exilio. La serie del traje mexicano*, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Madrid, pp. 13-53.
- 24 Manuela Ballester, *op. cit.*, p. 169.
- 25 Los diarios de Manuela Ballester evidencian el lugar nada desdeñable que ocupaba la práctica de la costura en su vida.
- 26 Rosa Peralta, "La ilustración en las revistas de la Segunda República al exilio republicano", en Manuel Aznar Soler (ed.), *Escritores, editoriales y revistas del exilio republicano de 1939*, Renacimiento, Sevilla, 2006, p. 1015.
- 27 Esto se plasmó en "I Salón de dibujantas" celebrado en 1931 en el Lyceum club femenino, "refugio feminista", espacio de sociabilidad femenina y de reivindicación de derechos políticos (Shirley Mangini, "El Lyceum Club de Madrid, un refugio feminista en una capital hostil", *Asparkia*, 17, 2006, pp. 125-140).
- 28 Manuela Ballester, *op. cit.*, p. 746.
- 29 Gaitán Salinas, *op. cit.*, 2019, p. 100.
- 30 Como relata Ballester en sus diarios, al tiempo que quiere que esta tenga sus "actividades propias", quiere que "le haga la vida agradable, que mantenga la casa agradable y fresca y que sea [ella] un descanso" (Manuela Ballester, *op. cit.*, p. 169), palabras que no dejan de recordarnos la patriarcal y misógina imagen del ángel del hogar. Denotan igualmente esa contradicción propia de una época en que se deseaba una instrucción para las mujeres pero dentro de unos límites y sin desatender su razón de ser: la crianza y el hogar. Sobre esta cuestión, véase Gaitán Salinas, *op. cit.*, 2016, pp. 69-70.
- 31 Antonina Rodrigo, "Artistas exiliadas en México: Manuela Ballester, Elvira Gascón y María Teresa Toral", en María José González y Rosa Rius, *Remedios Varo. Caminos del conocimiento, la creación y el exilio*, Eutelequia, Madrid, 2013, p. 187.
- 32 En julio de 1945, su tía Manuela Ballester Aparicio le proporciona un ejemplar de *Vogue*. El número de julio de ese año presenta en su reportaje "Romantic tulle for evening" unas fotografías de moda en blanco y negro que nos recuerdan las fotografías que hiciera la artista en 1940. El 16 de junio de 1947, dice: "He estado buscando en *Vogue* cómo hacer los vestidos" (Manuela Ballester, *op. cit.*, pp. 312 y 477).
- 33 Gaitán Salinas, *op. cit.*, 2019, p. 83.
- 34 *Ibid.*, p. 83-146.
- 35 Antonina Rodrigo, *op. cit.*, p. 187.
- 36 Liliane Cuesta Davignon y Luis Pérez Armiño, *op. cit.*, p. 140.
- 37 *Ibid.*, p. 205.
- 38 Manuela Ballester, *op. cit.*, p. 210.
- 39 Liliane Cuesta Davignon, *op. cit.*, p. 42.
- 40 Gaitán Salinas, *op. cit.*, 2019, p. 100. Victorina Durán fue nombrada miembro del Patronato del Museo del Traje Regional e Histórico en

1931. Isabel Oyarzábal publicó en 1926 *El traje regional de España* (Carmen Gaitán Salinas e Idoia Murga Castro, "Victorina Durán: identidades en escena. Exilio, hispanidad y madrileñismo en Argentina", en Miguel Cabañas Bravo, *Identidades y tránsitos artísticos en el exilio español de 1939 hacia Latinoamérica*, Doce Calles, Madrid, 2019, p. 328).
- 41 Ballester intentaría retomar este proyecto, infructuosamente, a finales de los años 70 (Liliane Cuesta Davignon, *op. cit.*, p. 44).
- 42 Sobre este tema, véase *ibid.*, pp. 15-39.
- 43 Los mexicanos Roberto Montenegro, Gerardo Murillo —Dr. At— y Miguel Covarrubias o el guatemalteco Carlos Mérida fueron algunos de ellos. *Ibid.*, pp. 30-33.
- 44 Gaitán Salinas, *op. cit.*, 2019, p. 100.
- 45 Manuela Ballester visitó el Museo Nacional de Historia en el castillo de Chapultepec y la "Exposición de Arte Indígena de Norteamérica" en el Museo Nacional de Antropología en marzo de 1945, el Museo del Palacio de Bellas Artes en noviembre de ese año, la exposición "Indumentaria indígena de la Sierra de Puebla" en el Museo Nacional de Artes e Industrias Populares en 1951 (Manuela Ballester, *op. cit.*, pp. 264, 269, 350 y 711).
- 46 Véase la colección conservada en el Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias, Valencia (Liliane Cuesta Davignon y Luis Pérez Armiño, *op. cit.*, pp. 144-200). Ballester formó su colección a través de compras o donaciones. Además, amigos como David y Angelina Antón, o José Puche le proveían de trajes para su estudio.
- 47 Ballester visitó fábricas de loza donde adquirió piezas como en Acaponeta en 1946 o en Coyotepec, en 1947, o visitó museos de cerámica como el de Oaxaca en 1947 (Manuela Ballester, *op. cit.*, pp. 386, 505 y 506).
- 48 La artista tuvo relación con antropólogos, etnólogos y museólogos como Alfonso Caso, Fernando Gamboa, Daniel Rubín de la Borbolla, Andrés Henestrosa, Wilfrido Du Solier, Ken Beldin o Alfa Ríos Pineda. Sobre este tema, véase Liliane Cuesta Davignon, *op. cit.* pp., 49-50 y Manuela Ballester, *op. cit.*, pp. 355, 426 y 594.
- 49 Los días 30 y 31 de enero de 1946, Manuela Ballester y Ruy Renau se encontraban en San José de Gracia, Acaponeta (Nayarit), para asistir a la danza de la Pastorela; el 2 de febrero asistieron a la fiesta de Nuestra Señora de Huajicori (Nayarit) donde Ballester intentó hacerse con una máscara de Bartolo. Los días siguientes viajaron a Necaxa y Huauchinango (Puebla) —localidad donde compró diversas prendas hoy conservadas en el museo de Valencia— y pasaron por el estado de Hidalgo.
- 50 Manuela Ballester, *op. cit.*, p. 354.
- 51 La precisión y minuciosidad se podrían relacionar también con la educación e instrucción que recibían las mujeres a quienes se reservaban, como apunta Gaitán, los trabajos que requerían paciencia, basados en la repetición y la fidelidad a la realidad, como rasgos opuestos a la creatividad o la originalidad (Gaitán Salinas, *op. cit.*, 2016, p. 69).
- 52 Manuela Ballester, "México, colores, contrastes y costumbres", *Mujeres del Mundo Entero*, 2, 1961, pp. 23-26.
- 53 Liliane Cuesta Davignon, *op. cit.*, pp. 45-50.
- 54 El 5 de mayo de 1945 dice la artista que José Bolea, de la editorial Leyenda, quiere editar sus figurines y en 1948, que quiere comprar cuatro estampas. El 6 de febrero de 1948, Juan Rejano "insiste" en publicarlos en *El Nacional*. En octubre, la artista presta algunas obras a la redacción de *Mañana* que serán publicadas en el artículo de Luis Suárez, "Gracia y misterio del vestido mexicano" (Manuela Ballester, *op. cit.*, pp. 285, 527 y 569).
- 55 *Ibid*, pp. 307 y 409.
- 56 Concretamente, *The mode in costume* de R. Turner Wilcox (Nueva York, 1948) y *Das Weib in der Natur- und Völkerkunde* de Hermann Heinrich Ploss (1885), además de dos folletos turísticos sobre Japón (Manuela Ballester, *op. cit.*, p. 533). Turner Wilcox era además autor de una monografía sobre el peinado, *The mode in hats and headdress* (1945).
- 57 26 de abril de 1950 (Manuela Ballester, *op. cit.*, p. 638). Ballester debió también conocer la obra *Indumentaria antigua mexicana* (1950) de Du Solier, con el que estaba en contacto.
- 58 En 1945 Ballester adquiere dos tomos de 1868 y 1869 de la revista *La mode illustrée*.
- 59 Manuela Ballester, *op. cit.*, p. 350. Carlos Mérida publicó *Trajes regionales mexicanos en 1945* (Editorial Atlante, México D.F.).

LA PRESENCIA DE LA AUSENCIA: LAS REVISTAS FEMENINAS (Y LA AUSENTE *AMIGA*) DE MANUELA BALLESTER EN MÉXICO

Alejandra Vela Martínez

Department of Romance Languages and Literatures,
Harvard University

Hablar de Manuela Ballester es hablar de una mujer múltiple. Su vida y obra evidencian constantemente una personalidad activa, con deseos de comerse el mundo, transformarlo, dejarlo mejor de lo que lo encontró. Esta pasión dejó a su paso un enorme rastro material: sus pinturas al óleo, dibujos a lápiz, textos, carteles, incluso sellos postales, quedan como evidencias tangibles de una personalidad compleja, viva. Como señala Carmen Gaitán Salinas sobre los diarios de Ballester, la pintora “anotaba lo realizado y las cosas aún por hacer, planteándose en muchas ocasiones exigentes horarios autoimpuestos que debían convertir a una jornada cualquiera en una sensación de satisfacción y éxito al final del día”¹. Así, incluso en sus espacios más íntimos se encuentra la evidencia de una disciplina y rigor que motivaban a Ballester de forma diaria. Pero este escrito que les presento hoy surge no del exceso de archivo, de evidencia, de presencia, sino, más bien, de su ausencia.

La presencia fantasmal que rastreo aquí corresponde a una de las diversas publicaciones periódicas en las que participó Manuela Ballester: la revista *Amiga*, cuyo subtítulo varía entre *Revista del Mundo Femenino*, *Revista para la Mujer* o *Revista de la Mujer Mexicana*. Y hablo de ella en términos espectrales precisamente porque no hay más que dos registros de que esta publicación haya siquiera existido. En su libro de memorias, titulado *Retazos de vida de un obstinado aprendiz de editor, librero e impresor* (1984)², el conocido editor de la editorial EDIAPSA, Rafael Giménez Siles menciona esta publicación de forma un tanto fugaz. Al relatar el proceso de creación de su reconocida revista *Romance*, Giménez Siles también busca transmitir a sus lectores lo que implicaba este proyecto editorial como parte de la reconstrucción necesaria

producto del exilio. Así, rescata brevemente que “la célula del partido comenzó a actuar en la Redacción [de *Romance*], uniéndose a ella Manuela Ballester, organizadora de la revista *Amiga, para la mujer*, que también editaría EDIAPSA”. Giménez Siles no es el único que recuerda, de una forma un tanto vaga, esta publicación periódica. La misma Ballester, una vez exiliada en Alemania, reconoció en su currículum vitae que entre 1939 y 1959, los años de su “emigración a México” como los llama ella, participó activamente en la prensa femenina. Además de mencionar sus colaboraciones en la revista *Mujeres Españolas* y en el periódico *Novedades* (al que denomina un periódico burgués), Ballester menciona su labor como fundadora y directora de la revista *Amiga*: “Grinde ich und leite, für eine kapitalistische Firma eine Modenzeitschrift mit dem Titel ‘Amiga’ (freundin)”³. Estas dos breves menciones dieron pie a una búsqueda que tiene, al menos como primer resultado, el presente texto, y que intenta recuperar esta publicación periódica de principios de la década de los cuarenta.

Ahora bien, es sin duda necesario preguntarse por qué es relevante una publicación como esta, ya que dentro de la enorme panorámica de trabajo artístico e intelectual que desempeñó Ballester, esta revista en realidad representa solo un elemento más dentro de los muchos proyectos iniciados y planteados por la artista que no tuvieron un extenso desarrollo. Y para esto vale pensar en dos factores fundamentales: en primer lugar, se trata de una publicación, dentro de muchas, que puede dar luz sobre los diferentes mecanismos de inserción y negociación que tuvieron que desempeñar los miembros del exilio español en México en aras de construirse un nicho de acción rentable y sustentable. Esto en especial si pensamos en cómo esta oleada de editores, intelectuales,

filósofos, escritores, pintores modificó de forma radical la configuración del campo cultural mexicano de mediados de siglo xx.

En segundo lugar, debe sumarse una pregunta dirigida hacia lo metodológico sobre cómo los estudiosos de las humanidades y las artes desempeñamos nuestra propia labor de investigación, específicamente en relación con el rol de las mujeres y la feminidad en espacios normalmente signados en términos masculinos. Esto porque hay un cierto prejuicio frente a producciones culturales consideradas “demasiado femeninas”, “frívolas”, “superficiales”, “banales”, etc. Lo que hay que recalcar y cuestionar es de qué modo se han construido esos prejuicios, y por qué reproducimos una serie de evaluaciones ancladas en nociones patriarcales de lo que es y no es válido como objeto de estudio y análisis⁴. Más aún, reproducir el discurso de que en este tipo de materiales no hay nada importante o de valor, desdeña la labor que múltiples generaciones de mujeres —y hombres, hay que decirlo— desempeñaron a lo largo de las décadas en aras de construir objetos de consumo que son, en el fondo, mucho más complejos de lo que quizás se pensaría en un primer momento.

Las revistas femeninas en general representaron un artefacto cultural fundamental en la construcción y consolidación de las esferas públicas contemporáneas⁵, al tiempo que fungieron como instrumentos sumamente útiles en la negociación de los espacios considerados como posibles para las mujeres. Con esto me refiero a que, pensadas estas publicaciones principalmente como vehículos de generación de consumidores, no representaban un género literario cerrado para quienes debían de dedicarse a ser el “ángel del hogar”. Se concebían como una continuación de esos espacios domésticos,

ya que hacían posible el compartir la sabiduría de la casa con otras compañeras que necesitaran esa guía y acompañamiento en lo que se ha denominado la tecnologización del entorno doméstico. En cierto sentido, pueden pensarse como una especie de “caballos de Troya” en la paulatina inserción de las mujeres en espacios de profesionalización literaria y artística.

En ese sentido, la relación que Ballester tuvo a lo largo de su carrera con este tipo de géneros discursivos es sumamente iluminadora. Es de hecho en una revista femenina donde se puede encontrar uno de sus primeros reconocimientos como artista plástica, ya que el 20 de octubre de 1929 se publicó como portada de la revista *Blanco y Negro* un cartel diseñado por ella, que incluye su firma “Manolita” en tono rosado en el lado inferior izquierdo, al haber ganado un concurso convocado por dicha revista. Asimismo, participó como dibujante de figurines de moda en publicaciones valencianas como *Labores y modas*⁶ y ayudó a consolidar revistas fundamentales durante y después de la Guerra Civil, como fueron *Pasionaria* y *Mujeres Españolas*, esta última también editada en el exilio en tierras mexicanas. Por ejemplo, un análisis y aproximación a esta última publicación permite ver el modo en que las revistas de este tipo funcionaban en varios niveles y cubrían una multiplicidad de funciones.

En su número del 23 de mayo de 1955, el consejo de redacción de *Mujeres Españolas* se dirige a su público ya que aparentemente ha habido, antes de la publicación de ese número, una larga pausa. Las redactoras aclaran que “de entre todas las dificultades con que tropieza nuestra revista para su regular publicación, la cuestión económica es la más grave. Superar esta dificultad es lo que más nos urge”⁷. La necesidad de aclarar estos problemas pecuniarios sin duda remite a la condición misma del exilio y al hecho de que publicaciones como esta, ya pensadas como objetos de consumo que producen ingresos (más de lo que producían revistas de corte especializado o literario), solían ser muy exitosas como mecanismo de obtención de recursos. No obstante, lo que interesa aún más es el tono de

complicidad e intimidad que la redacción tiene con sus lectoras, dirigiéndose a ellas con una confianza que implica cercanía, un mecanismo discursivo común en este tipo de publicaciones, ligadas al mundo de la feminidad, lo sensible, lo íntimo⁸. Así, esta aclaración por parte de las redactoras se titula “A nuestras amigas”, y al final hace una invocación precisamente a la fraternidad (o mejor aún, a la sororidad) y la colaboración:

Amigas, de verdad os necesitamos. Conseguid suscripciones, formad grupos de amigas de “Mujeres Españolas” y comentadla. Estableced ya sea individual o colectivamente cuotas mensuales, por modestas que sean, de ayuda. Tened en cuenta que vuestras aportaciones sirven también, aunque indirectamente, para para [sic] ayudar a nuestras hermanas que sufren en las cárceles de España⁹.

Esta exhortación a la ayuda hermanada de las mujeres del exilio se yuxtapone, como suele ocurrir en las revistas femeninas, con artículos más bien cotidianos, en donde lo que se busca es dar buenos consejos a las amas de casa. Los contrastes como este son una de las razones por las cuales las revistas femeninas deben de estudiarse y leerse como artefactos complejos, con multiplicidad de objetivos que se están desarrollando de forma simultánea. Así, paralelo en la página a este texto angustioso dirigido a las lectoras amigas, se encuentra un texto titulado “Vida en el hogar”, en donde se ofrecen una serie de consejos para poder dormir mejor, sugiriendo por ejemplo “los baños de agua salada y caliente antes de acostarse” ya que “provocan con frecuencia un sueño tranquilo”, y no se olvidan de recomendar “un bizcocho o una galleta con una copa de vino dulce” que no solo son agradables, sino que “a veces sirve para procurar un buen sueño”¹⁰.

De la revista *Amiga*. *La revista de la mujer mexicana* no tenemos evidencia sobre cómo circuló, quién era su público ideal y cuál era el objetivo de crearla. La presencia de su ausencia viene dada, como mencionaba

antes, por la mención que de ella hacen tanto Ballester como el que fuera el editor y promotor de varios proyectos literarios del exilio en México, y su ausencia se hizo evidente en el infructuoso proceso de búsqueda que llevé a cabo durante varios meses. En cierta medida esta dificultad vinculada con la investigación de publicaciones periódicas femeninas es normal. Se trata de una complicación que debe entenderse como consecuencia del modo en que se configura el campo académico, pero también por cuál ha sido el lugar que este tipo de artefactos han ocupado en la historia. Así, uno de los posibles motivos detrás de la dificultad de encontrar estas publicaciones radica en parte en el prejuicio de que este tipo de proyectos literarios no son tan “serios” como para ser conservados en los archivos institucionales, sesgo al que también se suma el hecho de que los mismos consumidores de estas revistas suelen pensarlas como algo desechable. Así, me embarqué en un proceso de rastreo que implicó acercarse a los espacios de conservación tanto de la memoria del exilio, como en general de los productos literarios producidos en México. En lugares como el Ateneo Español de México, la Hemeroteca Nacional de México, el Museo del Estanquillo e incluso en algunas colecciones privadas de mujeres del exilio fue imposible siquiera encontrar una persona que recordara esta publicación.

Por lo mismo, y como parte final de este ensayo, rescato lo que la teórica del archivo Anjali Arondekar denomina una nueva forma de lectura. Señala Arondekar, en su reflexión en torno a los archivos coloniales británicos en la India, que ante la imposibilidad de encontrar algo en los espacios tradicionales de conservación de memoria, debemos desarrollar estrategias diferentes para aproximarnos a la ausencia en el archivo que permita problematizar la idea de que únicamente si encontramos aquello que estamos buscando podemos dar fe de los procesos que el archivo y la historia buscan rastrear¹¹. Esto permite pensar estos objetos, la revista *Amiga* en este caso, ya no en tanto que evidencias de otra cosa, sino como el rastro de un proceso. En ese sentido,

vale la pena llevar a cabo aquí lo que Saidiya Hartman llama un proceso de “especulación subjetiva”¹² en torno a lo que puede haber sido esta revista pensada para las mujeres mexicanas.

Esto porque uno de los elementos que más llama la atención es la especificidad del público al que aparentemente estaba dirigida la publicación, ya que permite reflexionar en torno a la enorme labor que personajes como Ballester realizaron en esos primeros años de la posguerra para consolidar un espacio amable dentro del país que los recibía. La búsqueda por crear un objeto de consumo que esté pensado especialmente para las mexicanas habla de este deseo, al tiempo que ilumina lo específico de su otro gran proyecto periodístico, *Mujeres Españolas*, revista que no solo está conservada, sino que es de relativo fácil acceso y que funge como evidencia de la comunidad, en cierto sentido cerrada, que representaba el exilio español en México. En esto las revistas femeninas no estaban solas. El mismo Giménez Siles cuenta en sus memorias que en el interior del consejo editorial de la revista *Romance* —reconocida revista cultural y literaria— había cierto resquemor en aceptar colaboraciones de autores mexicanos, posición a la que se enfrentaban algunos que, como él, pensaban importante y necesario el reconocer el trabajo y originalidad del pueblo que les había dado acogida. Giménez Siles se lamenta pues de esta ambigüedad y reconoce que esto mismo produjo algunas pérdidas importantes para la revista. Así, narra que:

El nada perspicaz, chauvinista, grupo de redactores de *Romance* no dio entrada en la revista al escritor mexicano de *Pedro Páramo* (personaje ideado en 1939) y de *El llano en llamas*; “Una de las mejores novelas y uno de los mejores cuentos de las letras españolas”, según el autorizado crítico Fernando Benítez. “El único cuyas obras se publican en ediciones de cien mil ejemplares y merecen cada año más notas y estudios críticos de los que suscitan generaciones de escritores”¹³.

K Fotografías posiblemente realizadas por Josep Renau a Manuela Ballester, s.f. IVAM. Biblioteca i Centre de documentació Josep Renau. Generalitat. Depòsit Fundació Josep Renau. Neg. S_2_055 y S_2_05



K



Manuela Ballester y su revista ausente, *Amiga*, son un testimonio del intento que algunos intelectuales del exilio persiguieron en tender puentes con la comunidad mexicana, lo cual se percibe en algunas de las obras que realizó y las relaciones que entabló la valenciana con el campo intelectual y artístico de la época en esta ciudad latinoamericana. En este ejercicio especulativo es también importante pensar en el porqué de la imposibilidad de encontrar esta publicación y aventurar la hipótesis de que quizás haya sido un proyecto de corto aliento, uno de entre los muchos, muchísimos que Ballester emprendería en tierras americanas. Así, la ausente *Amiga* debe de entenderse como un

ejemplo más de lo difícil que fue el proceso de exilio, pero sobre todo, de los múltiples intentos que realizaron, tanto la misma Ballester como sus allegados y conocidos del mundo intelectual, por forjar un espacio de supervivencia. Finalmente, la presencia de la ausencia de esta revista no es sino un recordatorio de lo precario —difícil pero también ingenioso y creativo fue el exilio de Ballester—, pero también se puede entender como una invitación a quienes hoy en día la reencontramos, a invocar la historia de una producción literaria paralela que nos puede ayudar a hacer visibles esas ausencias, para intentar, en el proceso, volver a hacerlas presentes.

- 1 Carmen Gaitán Salinas, “Manuela Ballester. Artista luchadora y tenaz”, en Manuela Ballester, *Mis días en México. Diarios (1939-1953)* (edición crítica, introducción y notas de Carmen Gaitán Salinas), Renacimiento, Sevilla, 2021, p. 12.
- 2 Rafael Giménez Siles, *Retazos de vida de un obstinado aprendiz de editor, librero e impresor. Memorias por entregas (1.ª)*. Razón de la revista “Romance” (Edipasa, México 1940-1941. Auverman, Alemania, 1974). Consultado en https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/retazos-de-vida-de-un-obstinado-aprendiz-de-editor-librero-e-impresor--0/html/ff90be0a-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html#l_Q_15 de diciembre del 2022.
- 3 Expediente de Manuela Renau [Ballester], C Rep. 118-01, Nr. 26434, Hauptausschuss “Opfer des Faschismus”/Referat Verfolgte des Naziregimes, Archivo Estatal de Berlín (VdN). Agradecemos esta información a la generosa ayuda de Marguerite y Manfred Bremer.
- 4 Podemos recordar aquí reflexiones como las de la filósofa Sianne Ngai, quien en libros como *Our Aesthetic Categories: Zany, Cute, Interesting* reflexiona en torno a cuáles son las condiciones de creación de nuestros juicios estéticos, particularmente aquellos que se vinculan de forma invisibilizada a percepciones más bien subjetivas.
- 5 Véase por ejemplo Jennifer Scanlon, *Inarticulate Longings, The Ladies’ Home Journal, Gender, and the Promises of Consumer Culture*, Routledge, Nueva York/Londres, 1995. Emily Westkaemper, *Selling Women’s History. Packaging Feminism in Twentieth-Century American Popular Culture*, Rutgers University Press, Nueva Jersey/Londres, 2017 o en el mundo hispánico el trabajo de Mariela Méndez, *Crónicas travestis. El periodismo transgresor de Alfonsina Storni, Clarice Lispector y María Moreno*, Beatriz Viterbo, Rosario, 2017, por mencionar solo algunas.
- 6 Carmen Gaitán Salinas, *op. cit.*, p. 28.
- 7 *Mujeres Españolas*, año V, 23, mayo 1955, p. 15.
- 8 En ese sentido se puede pensar en el concepto de “intimate publics” o “públicos íntimos” que la teórica de los afectos Lauren Berlant rastrea como aquello que une a comunidades de mujeres que gustan de consumir los mismos productos de la industria cultural, cuya principal labor es crear reacciones sentimentales y afectivas en sus lectoras (Lauren Berlant, *The Female Complaint. The Unfinished Business of Sentimentality in American Culture*, Duke University Press, Durham/Londres, 2008).
- 9 *Mujeres Españolas, op. cit.*, mayo 1955, p. 15
- 10 *Ibid.*
- 11 Ella explica que: “A theory of reading that moves away not from the nature of the object, but from the notion of an object that would somehow lead to a formulation of subjectivity: the presumption that if a body is found, then a subject can be recovered. One way to conceive of this shift to the object as subject effect is to think of it as a trace, both beyond and within the Derridean spectrality model, to consider, as it were, both the forensics and metaphors of the trace” (Anjali Arondekar, *For the Record. On Sexuality and the Colonial Archive in India*, Duke University Press, Durham/Londres, 2009, p. 3).
- 12 Saidiya Hartman, “Venus in Two Acts,” *Small Axe*, 12 (2), 2008, pp. 1-14.
- 13 Rafael Giménez Siles, *op. cit.*, p. 30.

EL EXILIO DE MANUELA BALLESTER EN LA REPÚBLICA DEMOCRÁTICA ALEMANA

Ute Seydel
Facultad de Filosofía y Letras,
Universidad Nacional Autónoma de México

En 1959, la llegada a Berlín del Este de Manuela Ballester y sus dos hijos menores, Pablo y Teresa, no se desarrolló bajo una estrella favorable. Allí, tanto ella como su esposo Josep Renau, tuvieron que realizar grandes esfuerzos para adaptarse a una sociedad y un régimen político que no cumplían con sus expectativas. Aunque el Estado oriental alemán había introducido un régimen socialista, estaba lejos de poner en práctica los ideales del socialismo. Económicamente, el país aún estaba en vías de recuperación tras la Segunda Guerra Mundial. Por un lado, pagaba reparaciones a la URSS y otros países comunistas de Europa oriental, por otro, en la República Democrática Alemana (RDA) se tenían que reconstruir las ciudades y la infraestructura destruidas durante la guerra. El gobierno del nuevo Estado alemán se vio también ante la necesidad de proporcionar vivienda y trabajo a los refugiados alemanes que llegaban de los territorios como Prusia del Este, Pomerania Central y Oriental, así como Silesia, ocupados por los polacos y rusos que habían sido expulsados una vez terminada la guerra¹. Aun así la RDA abrió sus puertas a griegos y españoles que, como comunistas perseguidos, buscaban refugio en un país comunista europeo². Los discursos acerca de la acogida de los exiliados españoles por parte de la RDA se integraron como un aspecto fundamental a la narrativa de ese Estado sobre la lucha común antifascista emprendida desde los tiempos de las Brigadas Internacionales, por ello, el exilio español también formó parte del mito fundacional del Estado socialista en suelo alemán.

La realidad cotidiana, sin embargo, carecía de la hermandad evocada en los discursos³. En los ámbitos cultural e intelectual, particularmente las purgas estalinistas y persecuciones políticas aún después de la muerte de Stalin

habían llevado a un clima de miedo y denuncia bajo el que sufrían también los comunistas y socialistas alemanes que, en su momento, tuvieron que huir del nazifascismo, entre ellos Paul Merker y Walter Janka, que fueron encarcelados en la RDA. También las directrices con respecto al realismo socialista —método que se había introducido en la URSS en los años treinta— se convirtieron en obligatorias en la zona de ocupación soviética. De hecho, ese método continuó marcando las manifestaciones artísticas y literarias tras la fundación de la RDA en octubre de 1949, que apenas perdió fuerza a partir de 1951. Sin embargo, el realismo socialista siguió marcando las estéticas empleadas en las artes y la literatura a lo largo de los años cincuenta y sesenta, periodo en el que no se permitía que los creadores e intelectuales criticaran, ya sea a la RDA o al *Sozialistische Einheitspartei Deutschlands* [Partido Socialista Unificado] (SED); las expresiones artísticas debían contribuir a la formación de individuos socialistas que apoyaran el régimen y tuvieran una actitud positiva ante el colectivo.

Recién en 1971, tras el nombramiento de Erich Honecker como secretario general del SED y como presidente del Consejo de Defensa Nacional, se empezaron a permitir en las artes y letras ciertos experimentos formales y algunas temáticas subjetivas. No obstante, la mayor apertura que se anunció en 1971 en cuanto a las políticas culturales ya se vio afectada al año siguiente cuando se criticó duramente la novela de Ulrich Plenzdorf *Nuevas desventuras del joven W.*, por un supuesto exceso de subjetividad del protagonista. El intento de mayor apertura llegó a su fin en 1976, año en que se nombró a Honecker como presidente del Consejo de Estado de la RDA. El endurecimiento del control sobre los creadores cristalizó

en 1976 con la expatriación del cantautor Wolf Biermann. A partir de este momento, aunado a la usual censura y vigilancia de la que fueron objeto los intelectuales y creadores, se tomaron represalias contra los escritores y artistas que habían protestado contra la expatriación como medida gubernamental para deshacerse de una de las voces más críticas con el régimen. La censura en el ámbito cultural, así como el espionaje que los agentes del Ministerio de Seguridad del Estado —conocido como Stasi— implementaron contra escritores, dramaturgos, cineastas, artistas e intelectuales, continuaría hasta la caída del muro la noche del 9 de noviembre de 1989.

Cabe mencionar tres factores más que hicieron muy complicados y decepcionantes los primeros años de la estancia exílica del matrimonio Renau-Ballester en la Alemania oriental. En primer lugar, Josep Renau, que ya se había instalado en el sector soviético de Berlín en marzo de 1958, se sentía desalentado en lo relativo a su trabajo artístico, debido a que el cineasta alemán Walter Heynowski, en vez de apoyarlo para poder publicar en la revista satírica *Eulenspiegel* su colección de 60 fotomontajes titulada *The American Way of Life*, le dio a firmar un contrato para trabajar en la *Deutsche Fernsehfunk* (DFF), la televisión de la Alemania del Este. En segundo lugar, en 1959, Renau tuvo que ser hospitalizado a causa de una úlcera; y en tercer lugar, en 1962, la pareja decidió separarse, ya que los constantes conflictos matrimoniales, así como la relación sentimental de Renau con su discípula Marta Hofmann, habían vuelto imposible la convivencia en el mismo hogar. Mientras que Renau permaneció con Pablo en la casa de la Ehrlichstrabe que el gobierno de la RDA le había asignado, Ballester radicaría con Teresa en un departamento.

Las restricciones para los exiliados españoles republicanos en la RDA

Según Margarita Banqué Doz, en la RDA había un grupo de aproximadamente cien exiliados españoles⁴. Por lo general, desde la derrota de los republicanos en la Guerra Civil, compartían el destino que sus familias vivían de forma diaspórica en diversos países. Además, en el interior del grupo de desterrados en la RDA se produjeron algunas divisiones⁵, al tiempo que la situación política en el país de acogida era muy tensa, durante los años cincuenta sobre todo, a causa de las mencionadas purgas estalinistas y la represión del levantamiento de los obreros alemanes el 17 de junio de 1953. Igualmente, hacia finales de esa década, cuando Renau y Ballester llegaron a la RDA, el porcentaje de ciudadanos de la RDA que huía a la República Federal Alemana (RFA) —en busca de una mejor situación económica y mayores libertades políticas, educativas, laborales y culturales— se había incrementado considerablemente⁶, migración que el gobierno de la RDA contuvo en agosto de 1961 por medio de la construcción del muro entre ambos Estados alemanes y entre Berlín oriental y occidental. Esto implicó para los exiliados españoles que les fuesen impuestas ciertas restricciones para viajar desde la RDA hacia países occidentales. Aun así Manuela Ballester logró viajar a España, a partir de 1975, y a México, donde seguían viviendo sus hermanas Rosa y Josefina, quienes exponían en su taller de grabado la obra que Manuela había realizado en México. Además, estuvo en 1967 en Cuba, isla que tras la Revolución cubana estableció lazos amistosos con la RDA. Por otro lado, Ruy Renau Ballester, el hijo mayor del matrimonio, se instaló durante algunos años en Cuba.

Cabe señalar también que en la RDA la integración de los exiliados españoles al mundo laboral era muy importante, por lo que se les ofrecía cursos de alemán, oferta pedagógica que también Manuela Ballester aprovechó, puesto que al llegar a Alemania del Este no hablaba el idioma. No obstante, la integración en la vida social del país no era prioridad del régimen. La actividad política de los exiliados, por su parte, se limitaba en la RDA, particularmente cuando

se trataba de exiliados que antes de mudarse a este país habían permanecido en Francia, Gran Bretaña, Estados Unidos, México o algún otro país latinoamericano. Tal como ocurrió con los comunistas alemanes que retornaron de América Latina a Alemania, se encontraban en desventaja frente a los exiliados que se trasladaban desde la URSS o algún otro país de Europa oriental a la RDA, ya que se sospechaba que los que venían de un país occidental podían ser agentes encubiertos⁷.

Sociabilidad de Ballester con otras españolas republicanas exiliadas en la RDA

La pintora española coincidió durante los 35 años de estancia exílica y postexílica en el Estado socialista alemán con otras mujeres republicanas, entre ellas Agustina Labernia y su hija Teresa Doz, originaria de Cataluña y esposa de Bautista Banqué. Desde el primer exilio de Teresa Banqué Doz en Francia la acompañaron al exilio en Alemania sus hermanas Carmen y Conchita⁸, así como Elisa y Josefa Úriz⁹.

Hacia finales de los años cincuenta se instalaron también algunos valencianos en Berlín, entre ellos Carmen y Alejandra Soler, junto a Arnaldo Azzati, el marido de esta última. Pero ninguna de ellas había compartido con Manuela Ballester la estancia exílica en México. Mientras que la familia de Teresa Banqué Doz pasó su primer exilio en Francia, las Soler y Carmen Sánchez Arcas, junto a su esposo Manuel, habían encontrado refugio en Polonia o la Unión Soviética.

Tanto las hermanas Úriz como el esposo de Teresa fueron expulsados de Francia, las primeras a principios de 1951 y el segundo ya en septiembre de 1950 por medio de la operación “Bolero-Paprika”, implementada en el marco de las políticas anticomunistas francesas de los comienzos de la Guerra Fría¹⁰, fueron enviados por tierra, a través de la RFA a la RDA. Gracias al apoyo brindado por el gobierno de la RDA, en abril de 1951, Teresa Banqué Doz alcanzó con sus hijos a su esposo. Trabajó inicialmente en una fábrica de cartonaje para tabaco en Dresde y, posteriormente, en la agencia central de

la imagen en Berlín del Este, conocida como *ADN-Zentralbild*¹¹, que desde 1956 pertenecía al *Allgemeiner Deutscher Nachrichtendienst* [Servicio general alemán de noticias] (ADN)¹². Coincidiría con Manuela Ballester en el ADN, que ofreció a Teresa una formación profesional como fotorreportera, lo que le permitió, durante cuatro años, fotografiar los espacios urbanos de Berlín, la vida laboral en las fábricas y diversos actos sociales y culturales¹³. Pero Teresa y Manuela no solo fueron colegas en el ADN, sino que también coincidieron en eventos públicos, como la ceremonia de la Consagración de la Juventud, así como en reuniones y en algunas fiestas del grupo de españoles exiliados en Berlín, acontecimientos de los que dan cuenta algunas fotografías del archivo personal de Margarita Banqué Doz, como por ejemplo, la tomada tras la ceremonia de la Consagración de la Juventud.

Al grupo de exiliados que se reunía con motivo de diversas celebraciones y actividades sociales y culturales, pertenecían el matrimonio Banqué-Doz, Manuela Ballester, Carmen Sánchez Arcas e Isabel Domínguez¹⁴. Manuela acompañó también a Teresa en actividades laborales, por ejemplo, cuando esta estaba a cargo de la traducción durante una visita de estudiantes de Mali a la RDA. Pero en la RDA, Manuela Ballester no volvió a crear redes intelectuales tan amplias y sólidas como las que había establecido y mantenido en México, país que acogió, entre 1939 y 1942, aproximadamente a 25.000 refugiados españoles y donde los exiliados crearon sus propios centros culturales, publicaciones periódicas y editoriales. A propósito de la sociabilidad en la RDA cabe señalar que el pequeño grupo de exiliados españoles iba menguando en la década de 1970. Cuando las circunstancias políticas permitieron el retorno de algunos de ellos a España, otros fallecieron.

Ámbito laboral en la RDA y colaboración de Ballester en publicaciones periódicas y exposiciones en otros países

Aparte del trabajo mencionado líneas atrás en el *Allgemeiner Deutscher Nachrichtendienst*,

agencia para la que Ballester elaboró fotomontajes y dibujos, la artista fue lectora de español en Intertext¹⁵, lo que le permitió solventar sus gastos, ya que como excombatiente contra el fascismo recibía, además, una pensión del gobierno de la RDA. Esta seguridad económica procurada por el gobierno de la RDA posibilitó que, durante su estancia exílica, desarrollara diversas actividades que correspondían a sus intereses como creadora y mujer políticamente comprometida. Colaboró en publicaciones periódicas del mundo hispano, donde recibió en vida cierto reconocimiento en los círculos artísticos. Participó también en diversos concursos y exposiciones en España y México. Particularmente mantuvo vínculos con la Casa Regional Valenciana de México, en cuyos concursos de carteles ganó en dos ocasiones un premio —en 1962, para el primer lugar; y en 1964, para el segundo—, y con la Galería Estil de Valencia, donde se realizó en 1980 una exposición retrospectiva de su obra¹⁶.

En la Ciudad de México participó también en 1975 con algunos de sus cuadros en las exposiciones colectivas “Mujeres en la plástica” y “Pintores y escultores republicanos”, realizadas en el Palacio de Bellas Artes y en la Galería Mercedes y Jordi Gironella, respectivamente. En el mismo año, el retrato que elaboró de Emiliano Zapata fue subastado por la Comisión de Republicanas Españolas Pro Centro de Desarrollo de la Comunidad. Se expusieron, además, algunos de sus cuadros en la muestra “Exposición del Movimiento de Solidaridad con los Pueblos de España”, que organizó en 1976 y 1978 el Ateneo Español de México. Por fin, en Madrid algunas de sus obras estuvieron presentes en la exposición colectiva “El exilio español en México”, realizada de diciembre de 1983 a febrero de 1984 en el Palacio de Velázquez del Retiro.

Entre los artículos que Ballester escribió durante su exilio en la RDA destaca el que se publicó en la revista *Mujeres del mundo entero*, cuya edición estaba a cargo, entre 1951 y 1991, de la Federación Democrática Internacional de Mujeres (FDIM), fundada en



L

L Manuela Ballester (sentada a la izquierda) y Teresa Doz en una fiesta (anterior a 1964) Colección Marguerite Bremer

M Manuela Ballester y Teresa Doz con unos estudiantes de Mali. Cursos 1961-62

N Manuela Ballester en Berlín, 1959 Colección Teresa Renau Ballester



M



N

París en diciembre de 1945. Ese artículo de 1961 titulado “México. Colores, contrastes y costumbres”, está ilustrado con algunas de sus aguadas que representan la indumentaria tradicional de los diversos pueblos originarios de México, además de que se incluyeron fotografías de algunas prendas¹⁷.

Exposiciones y producción artística durante el exilio en la RDA

Ballester montó en la RDA dos exposiciones con los dibujos, esbozos y aguadas que realizó sobre el traje popular mexicano, así como con algunas de las prendas de vestir que adquirió en México. La primera tuvo lugar en 1962 con apoyo de la Unión de Mujeres Democráticas de Alemania en el *Club der Kulturschaffenden* [Club de Creadores de la Cultura] de Berlín; y la segunda fue realizada en 1965 en Berlín y Dresde en el marco de la muestra “México, el hombre y su mundo”, bajo la organización de la Sociedad Germano-Latinoamericana.

Sobre la exposición de 1962 en Berlín se publicó una nota de prensa el 27 de noviembre, titulada “Zu Gast in der DDR” [Como huésped en la RDA], en el diario *Neues Deutschland* en la que se hacía referencia a la artista como Manuela Renau, cuyas obras singulares de arte popular mexicano se han expuesto en el *Club der Kulturschaffenden* de Berlín, es española de nacimiento. En su país de origen estudió el Arte Folclórico sobre el cual publicó una obra. Tras la llegada al poder de Franco, tuvo que emigrar en 1939. México se convirtió en su patria adoptiva. Continuó allí sus estudios. Fue premiada en repetidas ocasiones. Por ejemplo, recibió el Premio Estatal al mejor diseño con motivo del centenario del primer sello postal mexicano. En la exposición de Berlín se mostraron trajes originales y otros objetos de vestir de diferentes regiones de México, así como algunos dibujos, diseños y bocetos de la artista¹⁸.

Participó, asimismo, con el dibujo al carbón *Der Tod des Partisanen* [La muerte del partisano] en la exposición colectiva “Bildende Kunst im Zeichen des sozialistischen Internationalismus und antiimperialistischer

Solidarität” [El arte visual bajo el signo del internacionalismo socialista y la solidaridad antiimperialista] que se realizó en la sede central de la *Gesellschaft für Deutsch-Sowjetische Freundschaft* [Sociedad para la Amistad Germano-Soviética] (DSF), del 2 de mayo al 30 de junio de 1974 con un total de 150 obras¹⁹.

Según Dietmar Eisold²⁰, en esta exposición organizada por el *Verband Bildender Künstler der DDR* [Asociación de Artistas Plásticos de la RDA] participaron también diversos artistas que denunciaron el golpe de Estado del 11 de septiembre de 1973 en Chile. Entre ellos, cabe destacar a Bernhard Heisig, Karl-Erich Müller, Lea Grundig, Willi Sitte, Fritz Cremer y Ernst Jazdzewski. El dibujo de Ballester²¹, que homenajea la lucha antifascista de los partisanos, remedia elementos compositivos de la iconografía cristiana al representar una mujer sentada en el piso sobre cuyo regazo yace el cadáver del partisano. Así como la mujer del dibujo está marcada por el dolor, en el arte religioso se ha representado repetidamente a María como Mater dolorosa que lamenta la muerte de Cristo. Ballester dibujó cinco mujeres más que conforman —reproduciendo el semicírculo de los árboles que delimitan el claro del bosque— un espacio alrededor del personaje femenino central; de las cuatro que están de pie, tres alzan las manos en señal de lamento y de invocación de un ser superior, y el rostro de otra, cabizbaja, manifiesta duelo. La quinta mujer del semicírculo expresa su dolor al postrarse a los pies del partisano que yace desnudo. La expresividad de los rostros y gestos de las figuras femeninas remite al arte expresionista.

Por otro lado, la colaboración artística de Ballester, a partir de octubre de 1967, en el periódico quincenal *España Republicana*: portavoz del movimiento antifranquista que el Partido Comunista Español publicaba en Cuba, permitió que se relacionara con exiliados españoles en la isla y que dedicara sus trabajos artísticos a temas vinculados a la resistencia y a los diversos grupos sociales en la España franquista, así como a la Revolución cubana.

Aparte de estos linograbados con temática social y política, realizó durante su exilio en la RDA diversos trabajos de otra índole. Así creó los linograbados *Niños del mundo* (sin fecha) y *Pareja amorosa* (1973).²² Además, elaboró en 1965 el retrato al óleo de su hijo Totli con uniforme de la marina mexicana, con una gran expresividad en el rostro y una mirada que denota melancolía .

Pero también pintó floreros²³, bosques²⁴ e impresiones de diferentes lugares de la RDA. Destacan entre estos cuadros el titulado *Berlín* (1961), que muestra unas casas en un paisaje nevado, y otro llamado *Ensenada* (1975). A su vez el óleo sobre tabla, *A la ventana ante el mar báltico*, de 1977, se inscribe en una larga tradición en que la ventana que da vista hacia el exterior es motivo pictórico; en este caso, se encuentra delante de ella una naturaleza muerta compuesta por un libro, una taza de café y una pipa colocados sobre una mesa. Al contrario, objetos como jarrones, bolas y piedras poblarán otros óleos de Ballester hacia finales de los años setenta.

Los colores son tenues o incluso opacos, lo que contrasta con los vivaces y luminosos que Ballester utilizó en México en las aguadas y acuarelas que representan los trajes populares de aquel país. Ballester recupera estos colores solo en tres aguadas sobre cartulina tituladas *Visión moderna del traje mexicano*, de 1968, en que aparecen dos figurines²⁵; pero en cuanto al trazo del pincel ni las prendas ni los figurines están elaborados con la precisión que tenían los que llevara a cabo sobre la indumentaria tradicional mexicana entre 1945 y 1952, durante su exilio en México.

Lo que llama la atención en el conjunto de cuadros de las décadas de 1960 y 1970 es el hecho que en ellos Ballester se alejó del realismo social comprometido, el cual mantuvo, al contrario, en la mayoría de sus linograbados creados en esta época del exilio en la RDA. Además, en sus cuadros berlineses, la pintora incursionó en diversas técnicas y tomó elementos de diferentes movimientos artísticos, como si fueran estudios acerca de estos. Pero no desarrolló un estilo propio

ni plasmó un imaginario *sui generis* en los cuadros de su estancia exílica en la RDA, a diferencia de otras artistas españolas exiliadas, por ejemplo, Remedios Varo y Elvira Gascón que permanecieron hasta su muerte en México, así como Maruja Mallo, quien después de su exilio en Argentina regresó en 1962 a España. Un estilo propio y un compromiso social y político, sin embargo, está presente en la mayoría de los linograbados y dibujos que Ballester elaboró durante su época berlinesa para distintas publicaciones periódicas, particularmente, *España Republicana* y *España Popular*.

Reflexiones finales

El gobierno de la RDA proveyó al matrimonio Renau-Ballester de vivienda, les ayudó para insertarse en el campo laboral y les pagó una pensión vitalicia como excombatientes que lucharon contra el fascismo. El alcalde de Lichtenberg condecoró, incluso, en septiembre de 1966, a la pintora con la medalla "Kämpfer gegen den Faschismus" [Combatiente contra el fascismo]. Sin embargo, dada la falta de libertades relativa a sus creaciones artísticas, Manuela Ballester añoraba no solo su España natal, sino también México, país donde había disfrutado de un ambiente sumamente libre y productivo en cuanto a innovaciones estéticas. El arte posrevolucionario conjugaba elementos típicos del indigenismo y de las vanguardias históricas, pues combinaba una mirada mítica y estetizante con respecto al mundo indígena precolombino con el compromiso político y social en la sociedad posrevolucionaria. Además fue una época de recuperación del arte popular mexicano y del auge de estudios etnográficos.

Durante el exilio en la RDA, entre 1959 y 1990, año en que el país desapareció tras la firma del tratado para la reunificación de los Estados alemanes, Manuela Ballester se dedicó primordialmente a la elaboración de dibujos e ilustraciones para publicaciones periódicas que circulaban en México y Cuba, países en los que vivían sus hijos Totli y Ruy, respectivamente. Esta decisión se debió, en

parte, a las políticas culturales restrictivas de la RDA que privilegiaban un arte socialista y concedían muy pocas libertades a los artistas²⁶. A una pregunta de su sobrina Visitación, la pintora habría contestado, según la paráfrasis

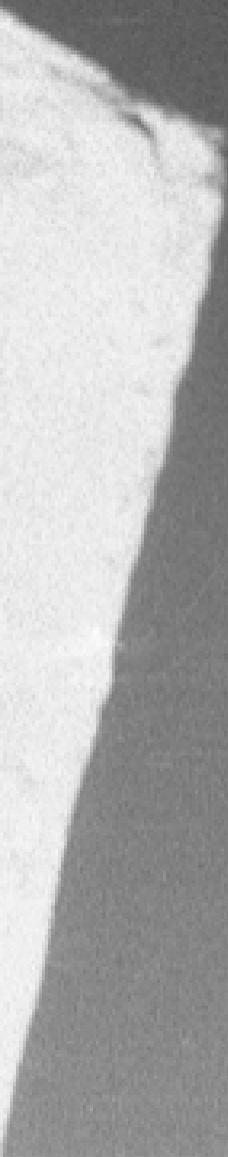
de Casas Ballester, que “no pintaba demasiado [...] porque no se le permitía pintar aquello que quería y menos si luego pretendía exponerlo públicamente”²⁷.

- 1 Cf. Hartmut Heine, “El exilio republicano en Alemania Oriental (República Democrática Alemana-RDA)”, *Migraciones y Exilios. Cuadernos de la Asociación para el estudio de los exilios y migraciones ibéricas contemporáneas*, 2, 2001, p. 112.
- 2 Los griegos comenzaron a llegar hacia el final de la guerra civil en Grecia (1946-1949) donde, con apoyo de Estados Unidos y Gran Bretaña, se impuso un gobierno anticomunista.
- 3 Segura habla incluso de un “aislamiento de los exiliados españoles” en la RDA (Cristian Segura, “Dogmatismo y aislamiento de los exiliados españoles en la RDA”, *El País*, 22 de agosto de 2017. Consultado en https://elpais.com/cultura/2017/08/20/actualidad/1503222486_958082.html).
- 4 Margarita Banqué Doz, “Sueños que la hicieron fuerte. El exilio de mi madre en Francia y la RDA”, en Angéles Egido, Matilde Eiroa, Encarnación Lemus y Marifé Santiago (dir.) y Luiza Lordache y Rocío Negrete (coord.), *Mujeres en el exilio republicano de 1939*, Gobierno de España, Madrid, 2021, p. 197.
- 5 *Ibid.*, p. 197. Aunque Heine considera el exilio español de la RDA como relativamente homogéneo en cuanto a cuestiones ideológicas (Heine, *op. cit.*, pp. 111-112), llama la atención sobre la existencia de varios grupos que se distinguen por la edad, así como el momento y los motivos por los que abandonaron España: “El primero está compuesto de dirigentes del PCE y sus familiares, que vienen al país durante el último cuarto de 1950 por haber sido expulsados de Francia. [...] El segundo grupo lo integran en su inicio principalmente estudiantes y jóvenes intelectuales, todos ellos militantes del PCE, que huyen de la represión en España y que utilizan su estancia en la RDA [...] para completar allí los estudios universitarios”. Este grupo comienza a llegar a finales de los años cincuenta, y el tercer grupo “está compuesto de expresos así como de veteranos de la guerrilla y la clandestinidad que, muchas veces con la salud gravemente quebrantada, son enviados desde España o Francia a la RDA para someterse a tratamiento médico” (*Ibid.*, p. 113).
- 6 Desde 1949 y hasta agosto de 1961 huyeron 2.8 millones de personas de la RDA hacia la RFA. Tan sólo entre el 1 y 13 de agosto de 1961, 47.000 ciudadanos abandonaron la RDA. Consúltese <https://www.hdg.de/lemo/kapitel/geteiltes-deutschland-gruenderjahre/mauerbau/flucht-und-notaufnahme.html>.
- 7 Cf. Axel Kreienbrink, “Der Umgang mit Flüchtlingen in der DDR am Beispiel der spanischen ‘politischen’ Emigranten”, *Totalitarismus und Demokratie*, 2, 2005, p. 322.
- 8 Habría que abordar en un estudio aparte los posibles vínculos que las españolas exiliadas en la RDA establecieron con aquéllas que, como Clara Campoamor, encontraron refugio en Suiza.
- 9 Sobre las hermanas Úriz, véase Martorell Pérez (2021).
- 10 Cf. Banqué, *op. cit.*, p. 190. Sobre las políticas francesas en lo que respecta a los exiliados españoles, consúltese Kreienbrinck, *op. cit.*, 2005, pp. 321-322. Como constata Denoyer, el 7 de septiembre de 1950, dentro de un operativo policiaco fueron revisados 397 extranjeros comunistas y arrestados 292; de ellos, 176 eran españoles, de los que 33 fueron expulsados inmediatamente (Aurelie Denoyer, “Exil als Heimat. Die spanischen kommunistischen Flüchtlinge in der DDR: Individuelle Lebensläufe, Kollektivgeschichte”, *The International Newsletter of Communist Studies Online*, vol. XVIII, 25, 2012, p. 40, nota 7).
- 11 En 1956, el ADN asumió el control sobre la agencia central para la imagen, *Zentralbild*, que hasta esa fecha había sido independiente.
- 12 Fundada por la *Sowjetischer Militäradministration* [Administración Militar Soviética] (SMAD), el 10 de octubre de 1946, se convirtió en 1953 en una agencia estatal de noticias de la RDA, con un estricto control de la información divulgada.
- 13 Banqué, *op. cit.*, pp. 196-197.
- 14 *Ibid.*
- 15 Marina Casas Ballester, *Manuela Ballester, alma viva: Retrato de una artista olvidada* (Trabajo de fin de grado), Universitat Pompeu Fabra, Barcelona, 2017, p. 29.
- 16 Acerca de su participación en exposiciones colectivas realizadas en Valencia y otras ciudades

- españolas, véase Pérez Armiño (Luis Pérez Armiño, "Cronología", en *Manuela Ballester en el exilio. El traje popular mexicano*. Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias González Martí, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Valencia, 2015, pp. 249-267).
- 17 Sobre las estéticas transnacionales que Ballester desarrolla en su estudio sobre los trajes populares de México, consúltese Ute Seydel, "Estéticas transnacionales en las obras de dos exiliadas europeas: Anna Seghers y Manuela Ballester", en Ute Seydel y Adriana de Teresa Ochoa (ed.), *Exilios en México (1930-1955): redes, representaciones simbólicas de experiencias exílicas, debates estéticos e ideológicos*, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México (en prensa).
- 18 S. A., "Zu Gast in der DDR", *Neues Deutschland*, 326, 27 de noviembre de 1962, p. 4: deren einzigartige Werke mexikanischer Volkskunst im Berliner Club der Kulturschaffenden gezeigt wurden, ist gebürtige Spanierin. Sie studierte in ihrer Heimat die folkloristische Kunst und veröffentlichte darüber ein entsprechendes Werk. Nach dem Machtantritt Francos mußte sie 1939 emigrieren. Mexiko wurde ihre Wahlheimat. Sie setzte ihre Studien fort. Wiederholt wurde sie mit Preisen ausgezeichnet. So erhielt sie für den besten Entwurf aus Anlaß der Hundertjahrfeier der ersten mexikanischen Briefmarke den Staatspreis. In der Berliner Ausstellung wurden Originaltrachten und andere Bekleidungsgegenstände aus verschiedenen Gebieten Mexikos, einige Zeichnungen, Entwürfe und Skizzen der Künstlerin gezeigt; traducción de la autora.
- 19 Una reproducción de la fotografía que tomó Heinz Korff de *Der Tod des Partisanen* se encuentra en el archivo de la *Akademie der Künste* [Academia de las Artes], de Berlín, en las carpetas del *Verband Bildender Künstler der DDR* [Asociación de Artistas Plásticos de la RDA], con la signatura VBK-Fotos 7795. Se reprodujo, además, en 1974 en el número 7 de la revista *Bildende Kunst*.
- 20 Dietmar Eisold, "Im Bild der Schwur 'Wir werden siegen'. Bildende Kunst im Zeichen des sozialistischen Internationalismus und der Solidarität", *Neues Deutschland*, 18 de mayo de 1974, p. 11.
- 21 Conviene destacar que iconográficamente tiene similitudes con el óleo *Guerrillero muerto* que Ballester expuso en 1952 en la "I Exposición Conjunta de Artistas Plásticos Mexicanos y Españoles Residentes en México".
- 22 Ambos lingrabados se encuentran en la Biblioteca i Centre de Documentació del IVAM.
- Dipòsit Fundació Josep Renau, València. El primero se reprodujo el 15 de marzo de 1968 en *España Republicana* (núm. 651, p. 12).
- 23 Por ejemplo, los óleos *Clavel* (1967) y *Rosa* (1976), conservados en el Museu d'Art Contemporani Vicente Aguilera Cerni de Vilafamés.
- 24 Podemos citar, entre otros, la serie *Seddinsee I-III* (1977), también albergada en el Museu d'Art Contemporani Vicente Aguilera Cerni de Vilafamés.
- 25 Se encuentran reproducidos en Cuesta, *op. cit.*, pp. 141-143.
- 26 Cf. Marina Casas Ballester, *op. cit.*, p. 37.
- 27 *Ibid.*, p. 33.







INTRODUCCIÓN

Concebida como un homenaje a la trayectoria de una artista excepcional, esta exposición surge del deseo de arrojar luz sobre la vida y obra de Manuela Ballester, cuya narrativa se ha tejido a partir de una meticulosa investigación en colecciones de España, México y Alemania, complementada con la publicación de sus diarios en 2021. Esta retrospectiva aspira a ser un viaje a través del tiempo y el espacio, revelando la profundidad y diversidad de la producción de Ballester, una figura clave en el panorama cultural valenciano y la modernidad española no solo por su compromiso con la Segunda República, sino también por su experiencia en los exilios mexicano y alemán.

Organizada en cuatro secciones, la exposición abarca desde sus inicios en Valencia hasta su vida en la República Democrática Alemana, pasando por su activismo durante la Guerra Civil y su exilio en México. Durante estos periodos su práctica artística se diversificó en diferentes lenguajes, técnicas y temáticas y produjo numerosas colaboraciones transnacionales. La muestra incluye una amplia selección de pinturas, dibujos, ilustraciones, carteles y figurines, acompañados de fotografías, publicaciones y documentos de archivo. Las piezas y materiales que constituyen esta muestra brindan una perspectiva única sobre cómo, aun en las circunstancias más desafiantes del exilio, Ballester logró compaginar su prolífica carrera artística con las responsabilidades de ser madre de una familia numerosa. Este aspecto resalta su extraordinaria tenacidad y la capacidad de equilibrar su pasión creativa con el compromiso familiar, ofreciendo una visión extensa de un legado que no solo aborda su deslumbrante contribución artística, sino que también celebra la fuerza y resiliencia de una mujer que navegó con destreza por las complejidades de su tiempo.

Páginas anteriores

Manuela Ballester,

Valencia, 1932

IVAM. Biblioteca i Centre de

documentació Josep Renau.

Generalitat. Depòsit Fundació

Josep Renau. Neg. S1_b1_05

y S1_b1_06

1. AÑOS DE JUVENTUD

Nacida en Valencia el 17 de noviembre de 1908, Manuela Ballester, hija del escultor Antonio Ballester Aparicio y de la modista Rosa Vilaseca Oliver, se adentró en el mundo del arte desde muy joven. Tras estudiar en la Institución para la Enseñanza de la Mujer, de espíritu institucionista, comenzó su formación en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos, donde su padre enseñaba, y se rodeó de figuras emergentes como Josep Renau, quien sería su compañero de vida. También el taller de fotograbado de su tío Estanislao Vilaseca constituyó otro lugar de aprendizaje para los Ballester Vilaseca. De ahí que el talento de Manuela Ballester fuera pronto reconocido: en 1928 ganó un premio en la mencionada escuela por un retrato, lo que le permitió visitar el Museo del Prado en Madrid y poder aprender de las grandes figuras.

Ese mismo año destacó en un certamen de carteles de la revista *Blanco y Negro*, iniciando una prolífica carrera en la ilustración editorial y el diseño gráfico. Además, su interés por el vestido ya se apuntó desde finales de los años veinte con la creación de figurines. De hecho, durante la década de los treinta, colaboró con revistas femeninas como *Labores y Modas* y realizó portadas para importantes editoriales, incluidas algunas de corte infantil, justamente cuando daba a luz a su primer hijo. El retrato fue otro de sus intereses iniciales, como puede verse en *Mis hermanitas Rosita y Fina*, y en el que destacaría posteriormente.



Mis hermanitas Rosita y Fina, 1929
Óleo sobre lienzo, 89 x 102 cm
Museu de la Ciutat. Ajuntament
de València



Estudio del natural, s.f.
[años de formación]
Óleo sobre lienzo, 33,5 x 24 cm
Colección Pannecouque



Figurín de moda, 1930 [enero, Valencia]
Pintura sobre papel, 43 x 35'5 cm
Collección Teresa Renau Ballester



Figurín de moda, 1929
Pintura sobre papel, 42,2 x 18,6 cm
Museo Nacional de Cerámica y Artes
Suntuarias González Martí
CE4/00466



Figurín de moda, 1929
Pintura sobre papel, 42 x 19 cm
Museo Nacional de Cerámica y Artes
Suntuarias González Martí
CE4/00468



Figurín de moda, 1929
Pintura sobre papel, 33 x 19 cm
Museo Nacional de Cerámica y Artes
Suntuarias González Martí
CE4/00467



Tónico, ca. 1929
Grafito sobre papel, 18,5 x 12 cm
Colección Ana Rosa Ballester

Laito, ca. 1929
Grafito sobre papel, 21 x 15,5 cm
Colección Ana Rosa Ballester



La tía Amparito y Laíto, s.f.
Grafito sobre papel, 18,5 x 12 cm
Colección Ana Rosa Ballester



Antonio Ballester
Retrato de Manuela Ballester, s.f.
Grafito sobre cartulina, 24,5 x 16 cm
Colección Ana Rosa Ballester



Tonico Ballester
Retrato de Manolita, 1929
Tinta sobre papel, 14,5 x 18,5 cm
Colección Ana Rosa Ballester

Página siguiente
Fotografía realizada por Josep Renau a
Manuela Ballester (embarazada de su
primer hijo Ruy), 1933
IVAM. Biblioteca i Centre de
documentació Josep Renau.
Generalitat. Depòsit Fundació Josep
Renau. Neg. S3_b3_03





Manuela Ballester

Yo, Manuel Ballester, Director de la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos, he visto y he examinado el expediente de ingreso de la Srta. Manuela Ballester en esta Escuela, y he visto que cumple con los requisitos que se exigen para el ingreso en ella, y he acordado admitirla en ella, y he acordado expedirle el presente diploma de ingreso, que se le entregará en el momento de su ingreso en esta Escuela.

Manuela Ballester

Manuela Ballester

Manuela Ballester

REAL ACADEMIA DE SAN CARLOS
ESCUELA SUPERIOR DE BELLAS ARTES

Año 1922

Nº 4

EXPEDIENTE

Manuela Ballester

MIRADA

INSTITUTO UNIVERSITARIO DE VALENCIA

Facultad de Bellas Artes, Escuelas de Bellas Artes

Nº 10

FECHA	ASISTENCIA	NOTAS	EXAMENES	OTROS
1922				
1923				
1924				
1925				
1926				
1927				
1928				
1929				
1930				
1931				
1932				
1933				
1934				
1935				
1936				
1937				
1938				
1939				
1940				
1941				
1942				
1943				
1944				
1945				
1946				
1947				
1948				
1949				
1950				

HOJA DE ESTUDIOS

Manuela Ballester

FECHA	ASISTENCIA	NOTAS	EXAMENES	OTROS
1922				
1923				
1924				
1925				
1926				
1927				
1928				
1929				
1930				
1931				
1932				
1933				
1934				
1935				
1936				
1937				
1938				
1939				
1940				
1941				
1942				
1943				
1944				
1945				
1946				
1947				
1948				
1949				
1950				

Manuela Ballester

Expediente de Manuela Ballester, nº 26
 Año 1922, nº 4
 Universitat Politècnica de València.
 Facultad de Bellas Artes

Hoja de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos
 Biblioteca Real Academia de Bellas Artes de San Carlos Legajo 58.^a
 Estudios. Años 1922-1923. Firma 58 A/8/16

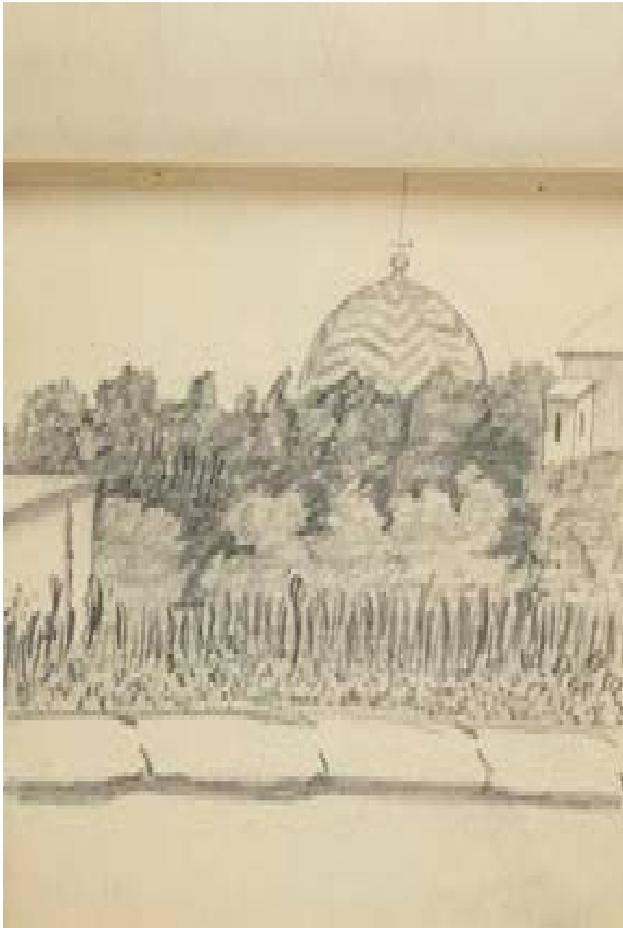
6.ª CLASE 3 PESETAS

Nº 10

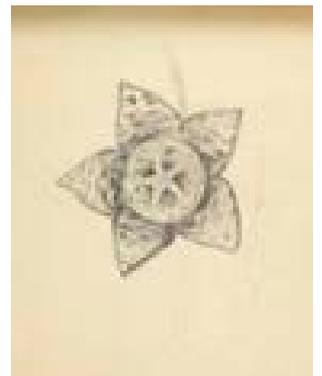
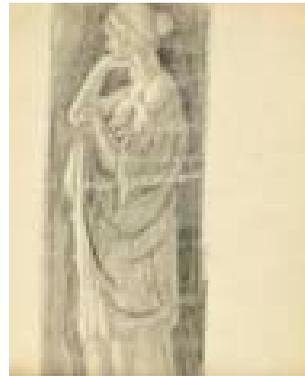
Manuela Ballester

Manuela Ballester

PAGOS



Cuaderno del periodo de estudiante, 1924
Grafito sobre papel, 13,5 x 9 cm
Colección Antonia Bueno





Manuela Ballester (en el centro) con
su hermana Teresa y su madre Rosa
Vilaseca, ca. 1909
Colección Ana Rosa Ballester



Manuela Ballester (a la izquierda)
con sus hermanos Tónico,
Estanislao, Rosita y Teresa, s.f.
Colección Ana Rosa Ballester

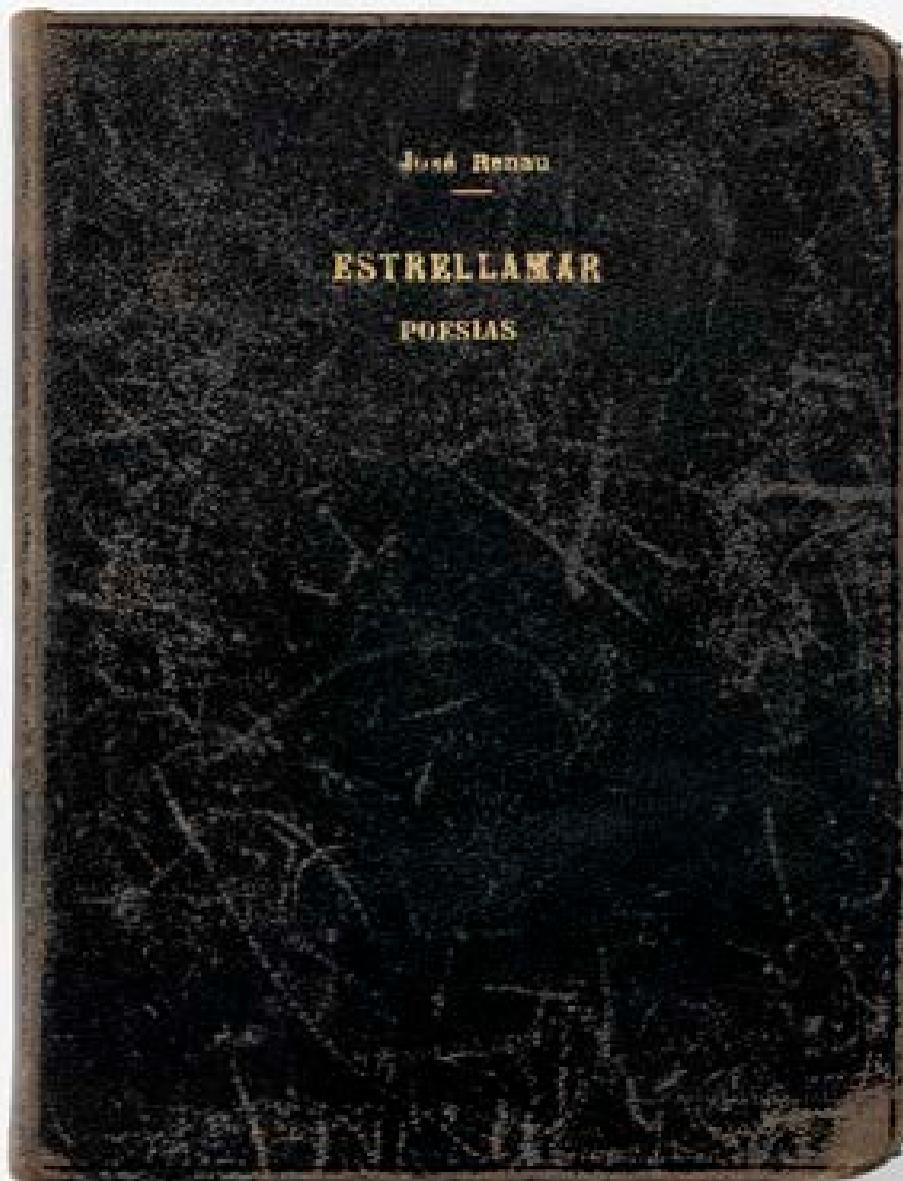


Tonico Ballester en el taller del su tío
Estanislao Vilaseca, Valencia, s.f.
Colección Ana Rosa Ballester



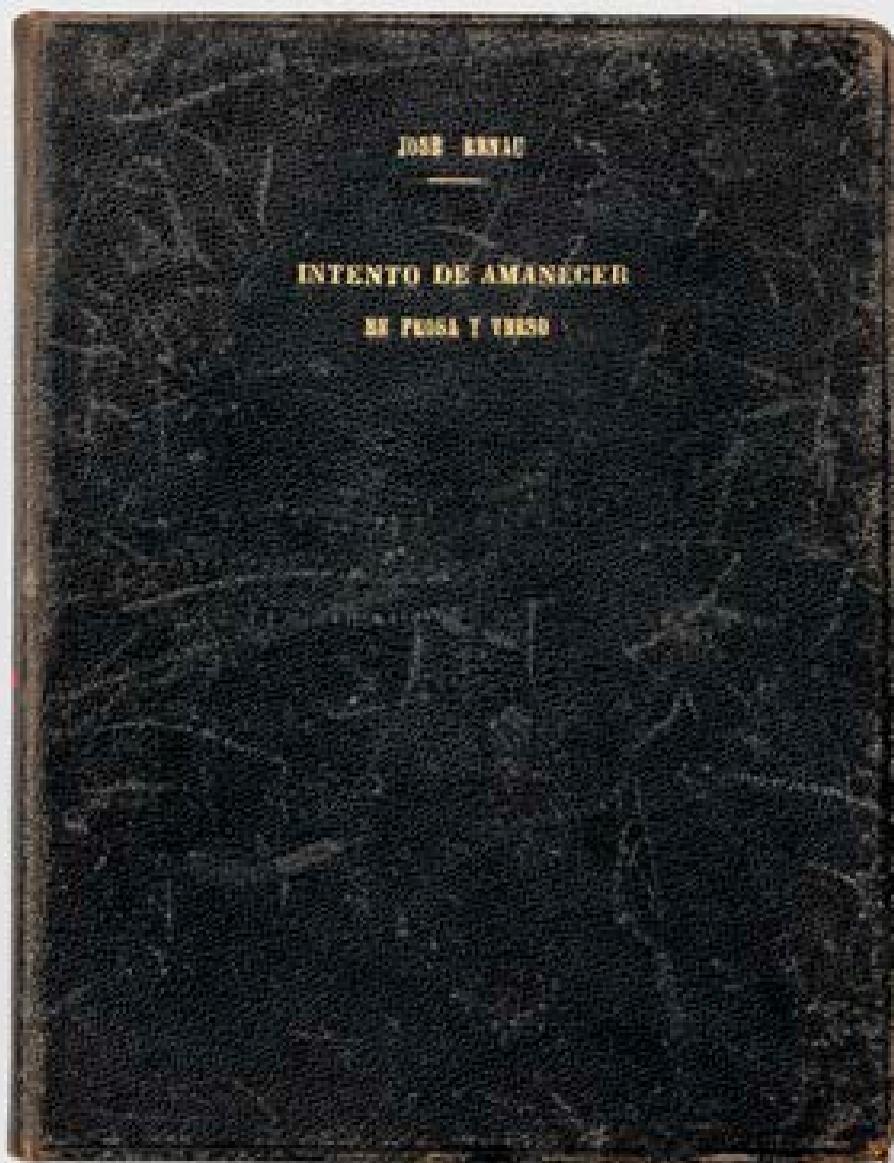
**EDITOR, IMPRESSOR, PUBLICISTA.
DIGNIFICA LA TRADICIÓ
TIPOGRÀFICA VALENCIANA
MITJANÇANT ELS FOTOGRAVATS**

Anuncio de Fotograbado E. Vilaseca,
realizado por Josep Renau, s.f.
IVAM. Biblioteca i Centre de
documentació Josep Renau.
Generalitat. Depòsit Fundació Josep
Renau. Sig. 18/15

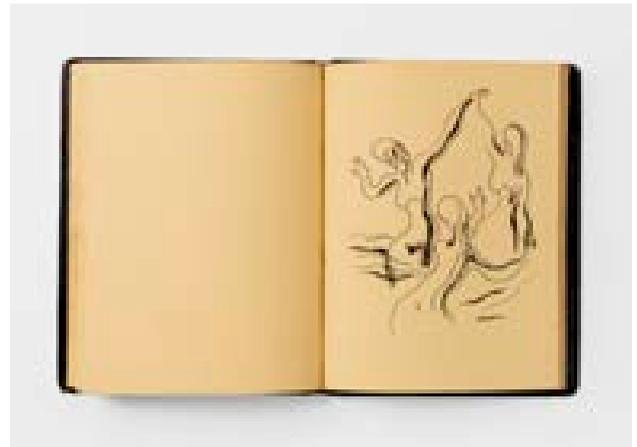
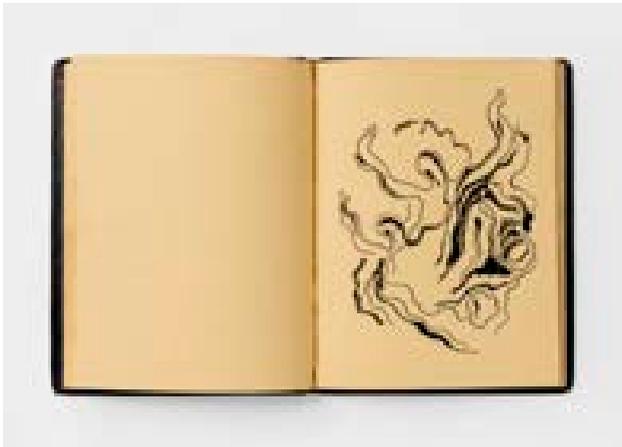
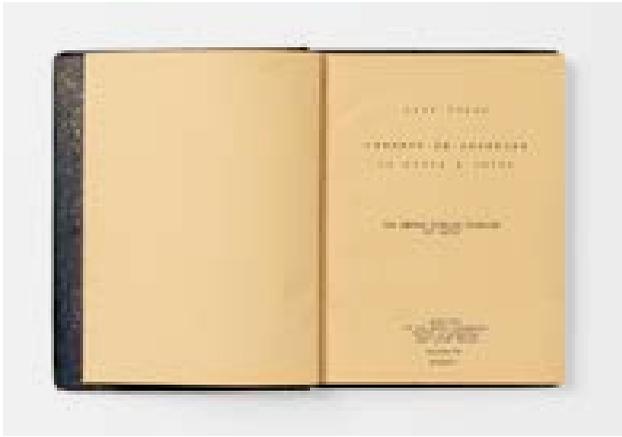


Josep Renau
Estrellamar, 1930 [Libro de poemas
mecanografiados y dedicados a
Manuela Ballester] IVAM. Biblioteca i
Centre de documentació Josep Renau.
Generalitat. Depòsit Fundació
Josep Renau. Sig. BJR/1821





Josep Renau,
Intento de amanecer, 1930
[Libro de poemas mecanografiados,
con 5 dibujos a tinta del artista y
dedicados a Manuela Ballester]
IVAM. Biblioteca i Centre de
documentació Josep Renau.
Generalitat. Depòsit Fundació
Josep Renau.
Sig. BJR/1822



Páginas anteriores
Fotografías realizadas por Josep Renau
a Manuela Ballester (embarazada de su
primer hijo Ruy), 1933
IVAM. Biblioteca i Centre de
documentació Josep Renau.
Generalitat. Depòsit Fundació Josep
Renau. Neg S2_b3_02 i S2_b3_03







Portada de *Labores y modas*, n. 16,
diciembre de 1934
Papel impreso, 22 x 16 cm
Suplemento mensual gratuito de la
revista del Hogar
Colección Particular

Ilustraciones para *Labores y Modas*,
núm. 27, noviembre de 1935
Suplemento mensual gratuito de
Novela con premio. Revista del hogar
Colección particular

Portada de *Labores y Modas*, año IV,
nº 33, mayo de 1936
Suplemento mensual gratuito de
Novela con premio. Revista del hogar
Colección Carles Hernando

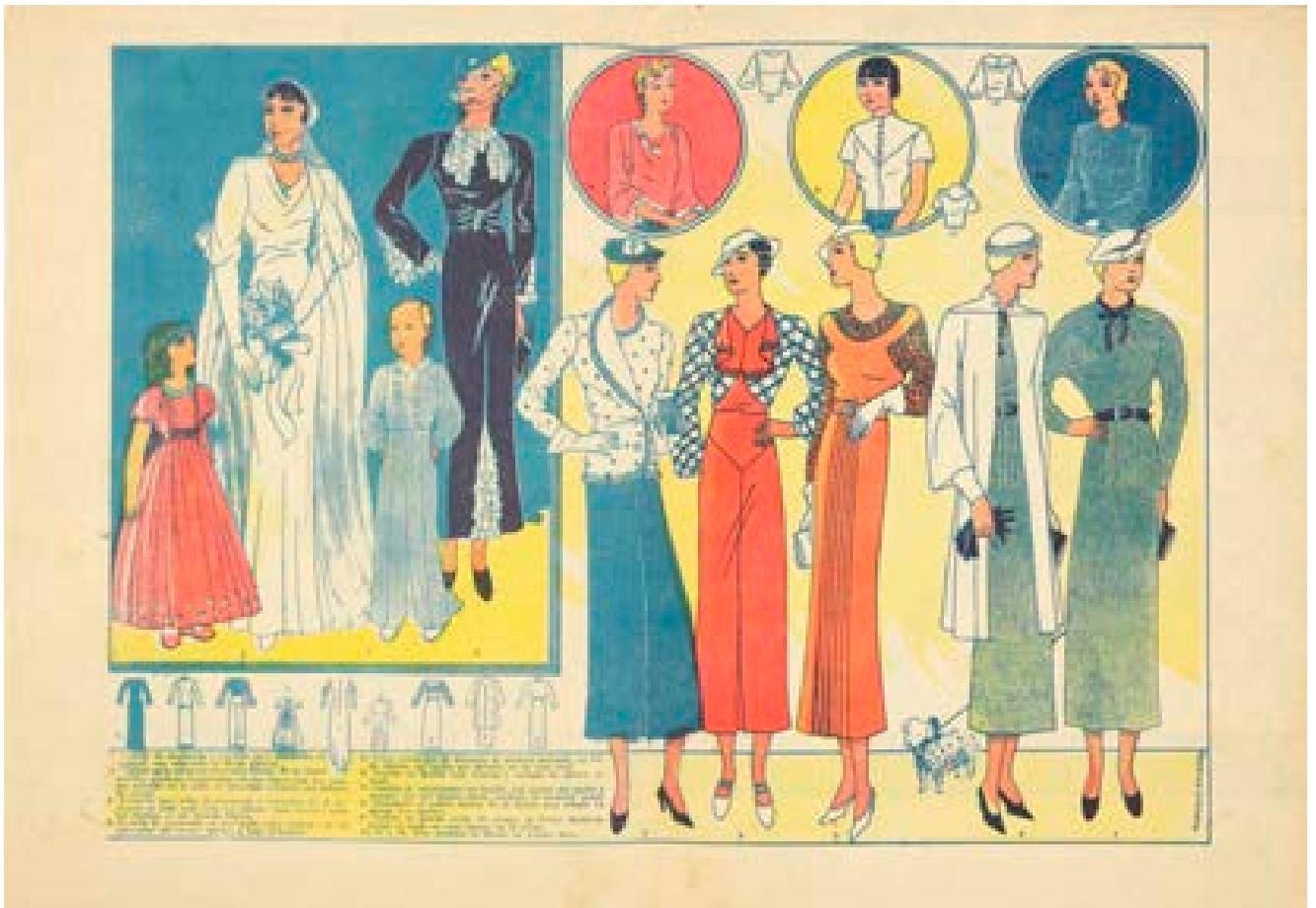


Ilustración interior para la portada
de *Labores y Modas*, nº 27,
diciembre de 1935
Suplemento mensual gratuito de
Novela con premio. Revista del hogar
Colección particular

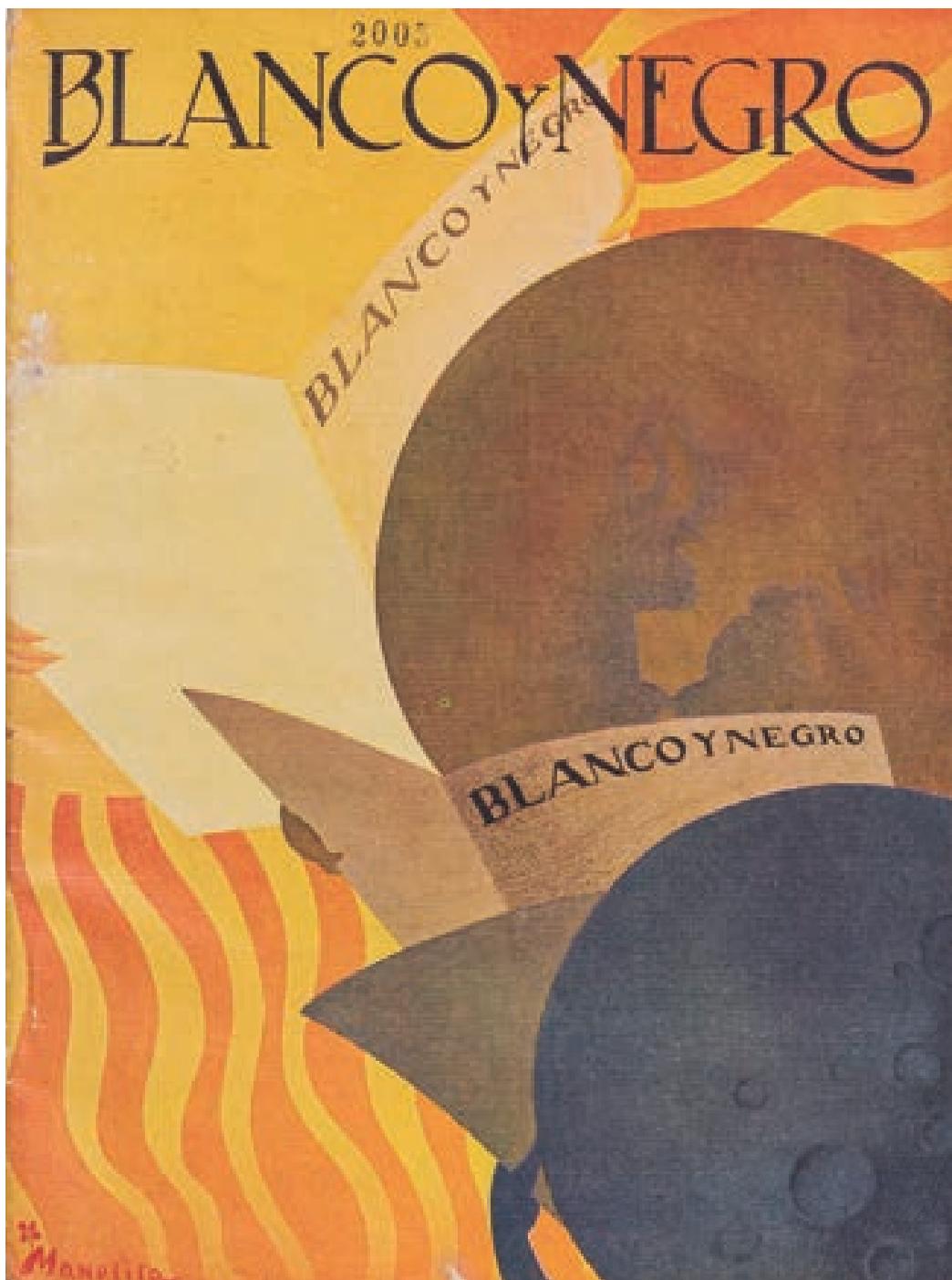
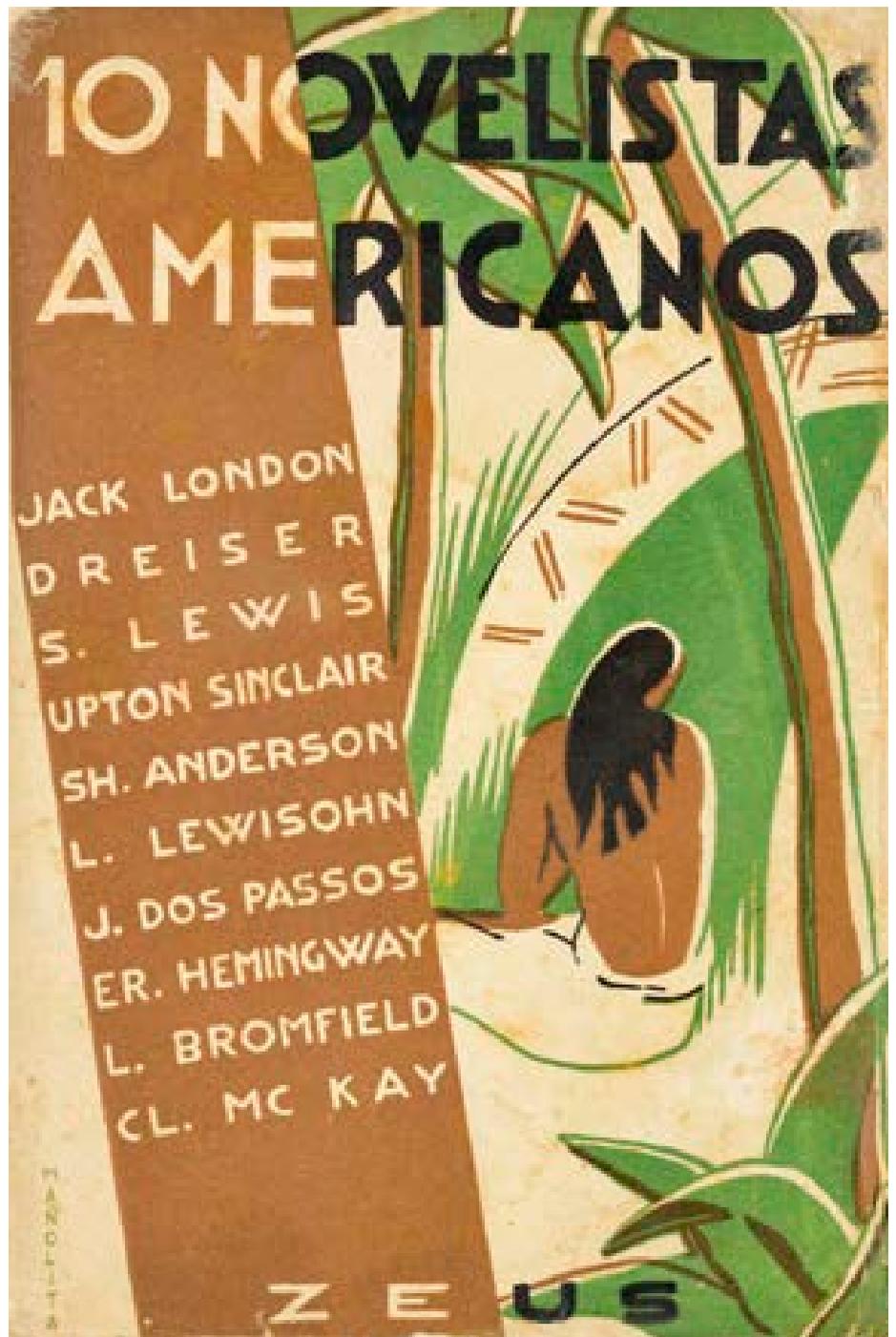
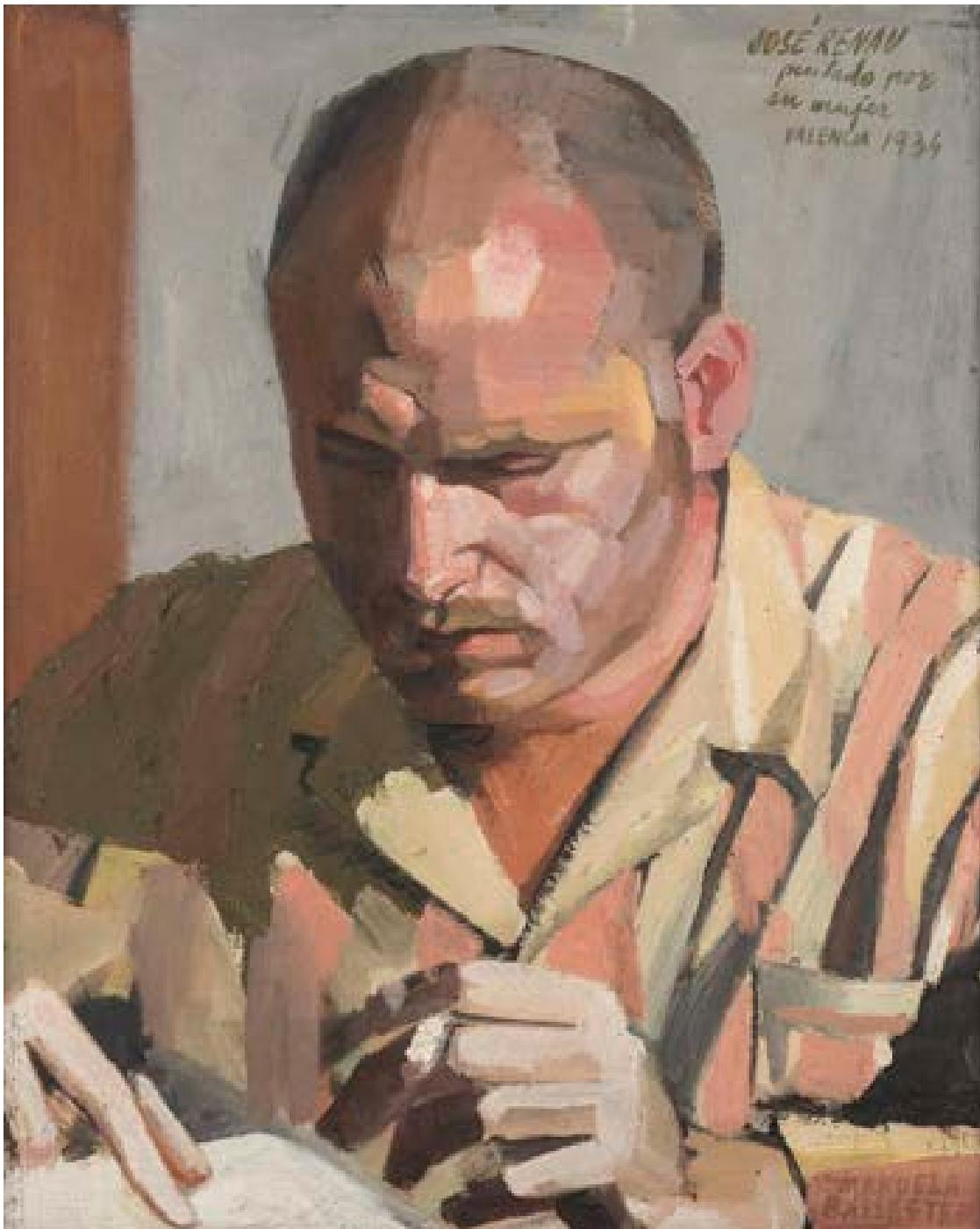


Ilustración para la portada
de *Blanco y Negro*, nº 2005,
20 de octubre de 1929
Colección Carles Hernando



Cubierta de *10 novelistas americanos*,
Madrid: Editorial Zeus, 1932
Colección Carles Hernando



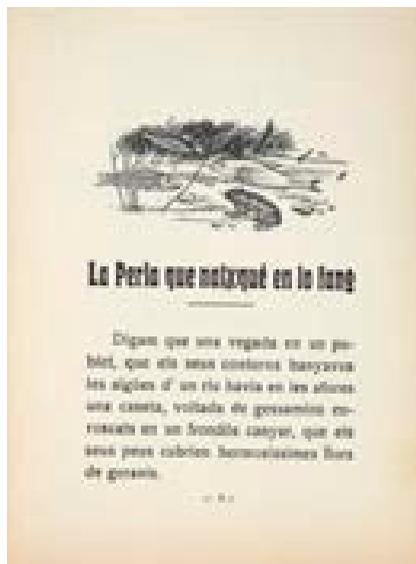
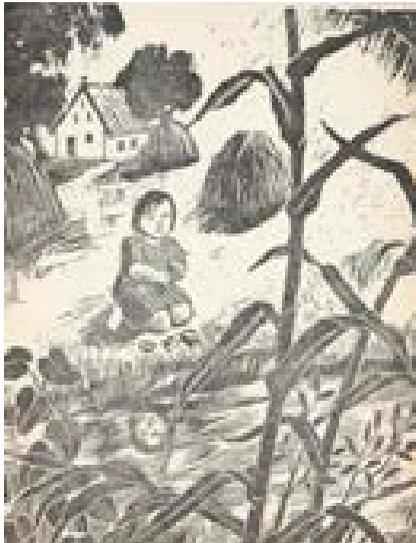
José Renau, 1934
Óleo sobre lienzo, 71 x 60 cm
Museu de la Ciutat.
Ajuntament de València
Núm. inv.: MC0389



Rosita, 1933
Óleo sobre lienzo, 119 x 90 cm
Colección Museo Kaluz

Cubierta de *La perla que naixqué
en lo fang*, de Lleó Agulló Puchau,
Valencia: [Lo Rat Penat], 1934
Universitat de València.
Biblioteca Històrica
BH F-485/2





Grabado para el libro *La perla que naixqué en lo fang* (Acequia), 1934
Esgrafiado sobre cartulina, 16 x 12 cm
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía
DE02312

Grabado para el libro *La perla que naixqué en lo fang* (Sirenas), 1934
Esgrafiado sobre cartulina, 16 x 12 cm
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía
DE02313

Grabado para el libro *La perla que naixqué en lo fang* (Fauna), 1934
Esgrafiado sobre cartulina, 16 x 12 cm
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía
DE02314

Ilustraciones para *La perla que naixqué en lo fang*, de Lleó Agulló Puchau, Valencia: [Lo Rat Penat], 1934. Colección Cristina Escrivà



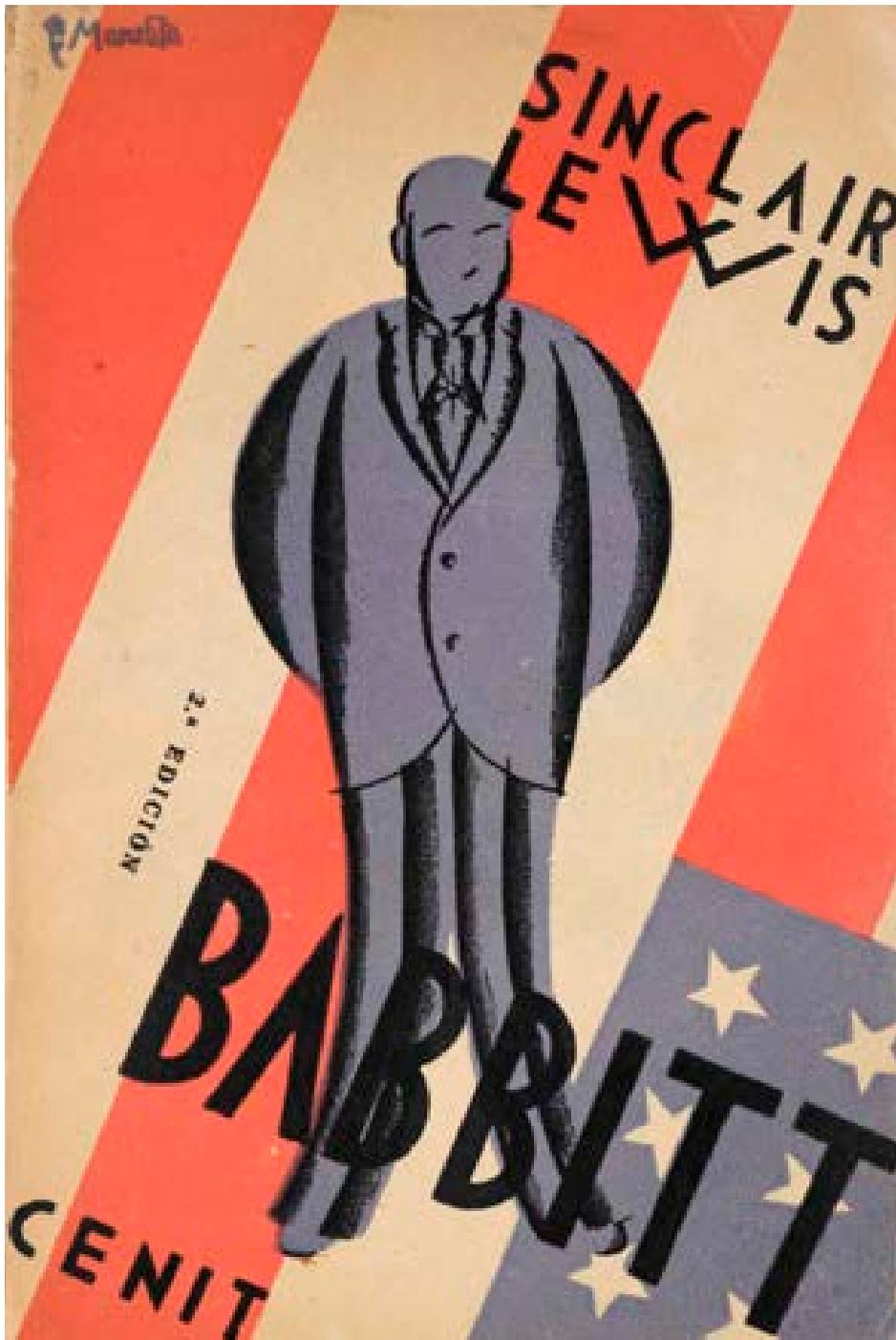
Cubierta para *El pirata Pancho Ponche*, de Julio Mateu, Bilbao: Editorial Joven Guardia, "Cuentos infantiles ¡Alerta!", 1937 Colección Carles Hernando



2. REPÚBLICA Y GUERRA

Su compromiso con el arte y la política se evidenció al unirse al grupo valenciano Acció d'Art, reunido en la Sala Blava, y al Partido Comunista de España. En 1932 se vinculó a la Unión de Escritores y Artistas Proletarios y, más tarde, a la Alianza de Intelectuales por la Defensa de la Cultura, por lo que Ballester puso sus creaciones al servicio del compromiso político y la propaganda. Ya desde 1930 su consciencia social se mostró en la ilustración de cubiertas como la de *Babbitt*, de Sinclair Lewis, ganadora del concurso de la editorial Cenit, y en publicaciones de izquierda como Estudios y Orto. También participó en *Nueva Cultura*, revista creada por Renau y a la que Ballester contribuyó con textos, dibujos y fotomontajes, y realizó, a comienzos de 1936, el cartel *¡Votad al Frente Popular!* para las elecciones generales.

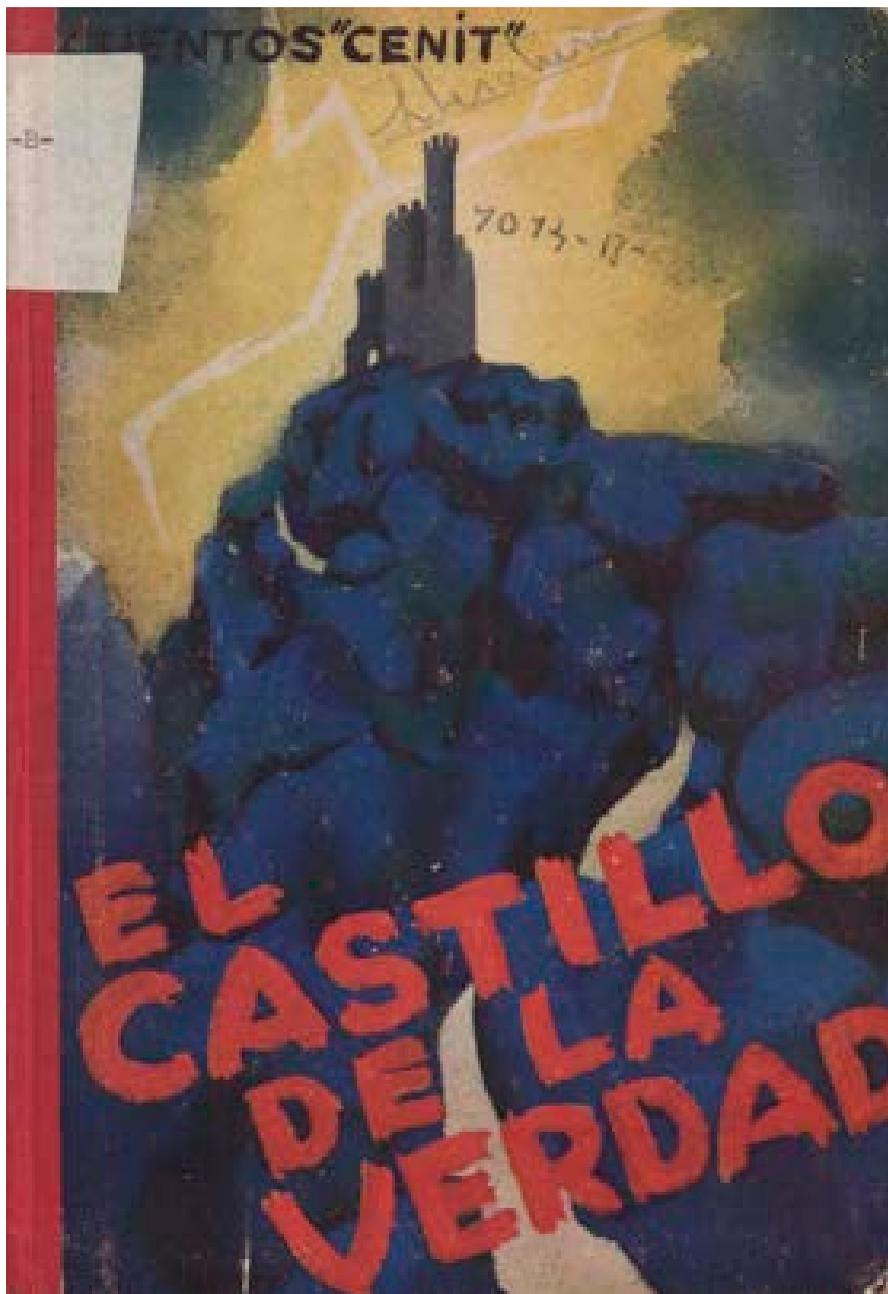
Pero el estallido de la guerra civil española marcó un punto de inflexión en la vida y obra de Manuela Ballester, quien, movida por sus convicciones políticas, se sumó activamente a la lucha republicana desde la retaguardia, en un intento de concienciar a las mujeres de su papel en la guerra. En 1936 fundó y dirigió la revista *Pasionaria*, vinculada a la Agrupación de Mujeres Antifascistas de Valencia y, más tarde, dibujó las portadas de los folletos de la Junta Central del Tesoro Artístico. En 1937 dio a luz a su segunda hija, por lo que, además de su compromiso político, Ballester tuvo que enfrentar los retos de compaginar su carrera artística con la maternidad en un contexto de guerra.



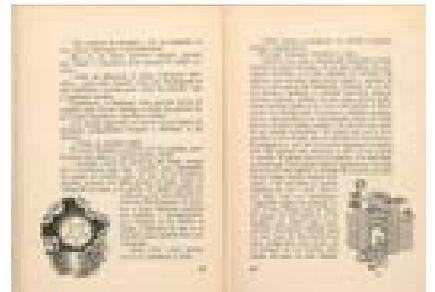
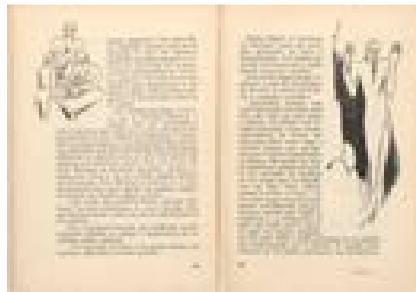
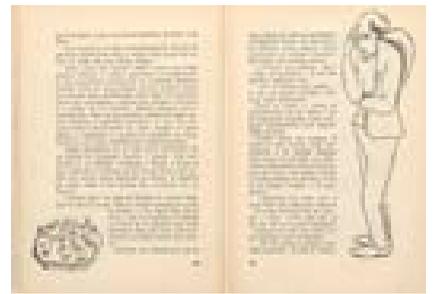
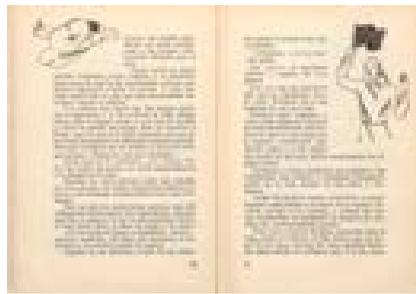
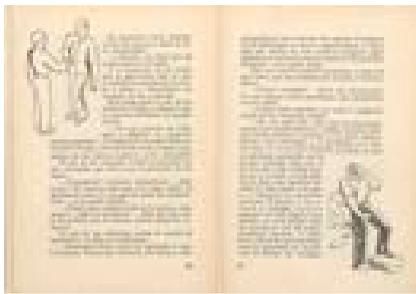
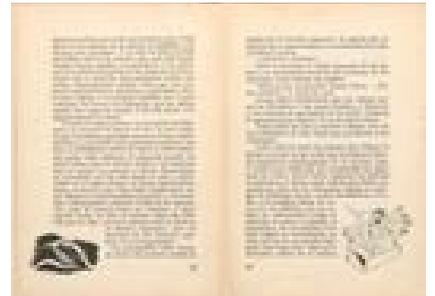
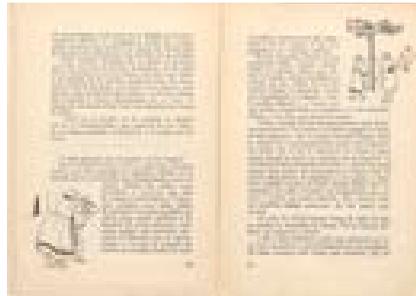
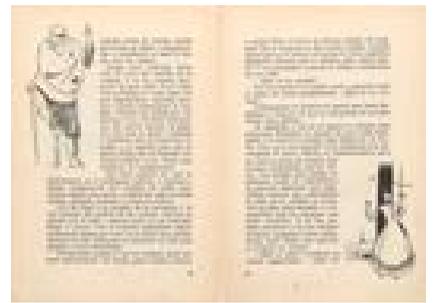
Cubierta de *Babbitt*, de Sinclair Lewis,
Valencia: Cenit, 1930
Colección Cristina Escrivà

Ilustración para la portada
de *Estudios. Revista eclética*,
nº. 112, diciembre de 1932
Colección Carles Hernando





Cubierta e ilustraciones para *El castillo de la verdad*, de Herminia Zur Mühlen, Valencia: Editorial Cenit, 1931
Centro Documental de la Memoria Histórica, Salamanca





Fotomontaje para la revista *Orto*, nº 16,
septiembre de 1933
Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu

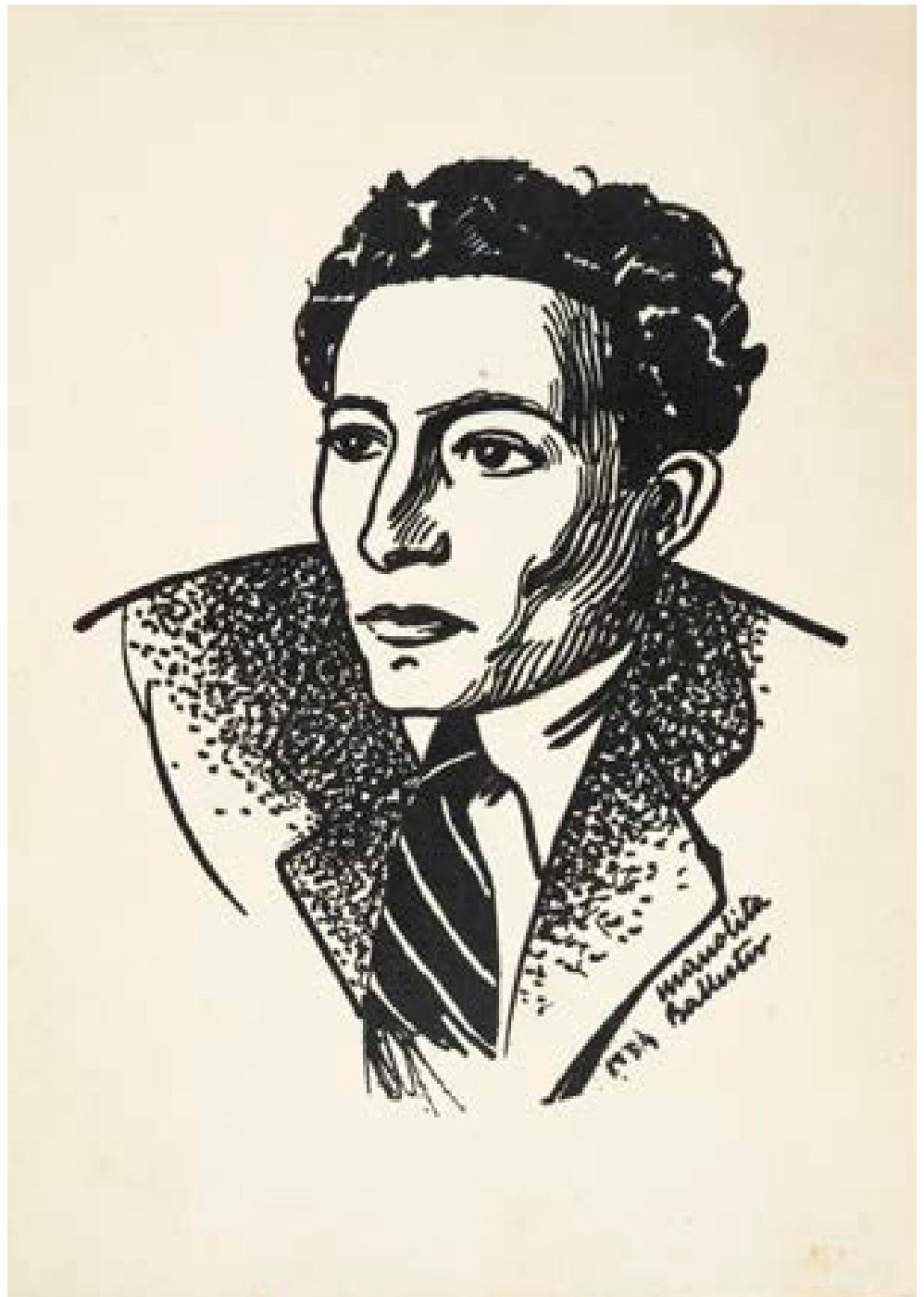
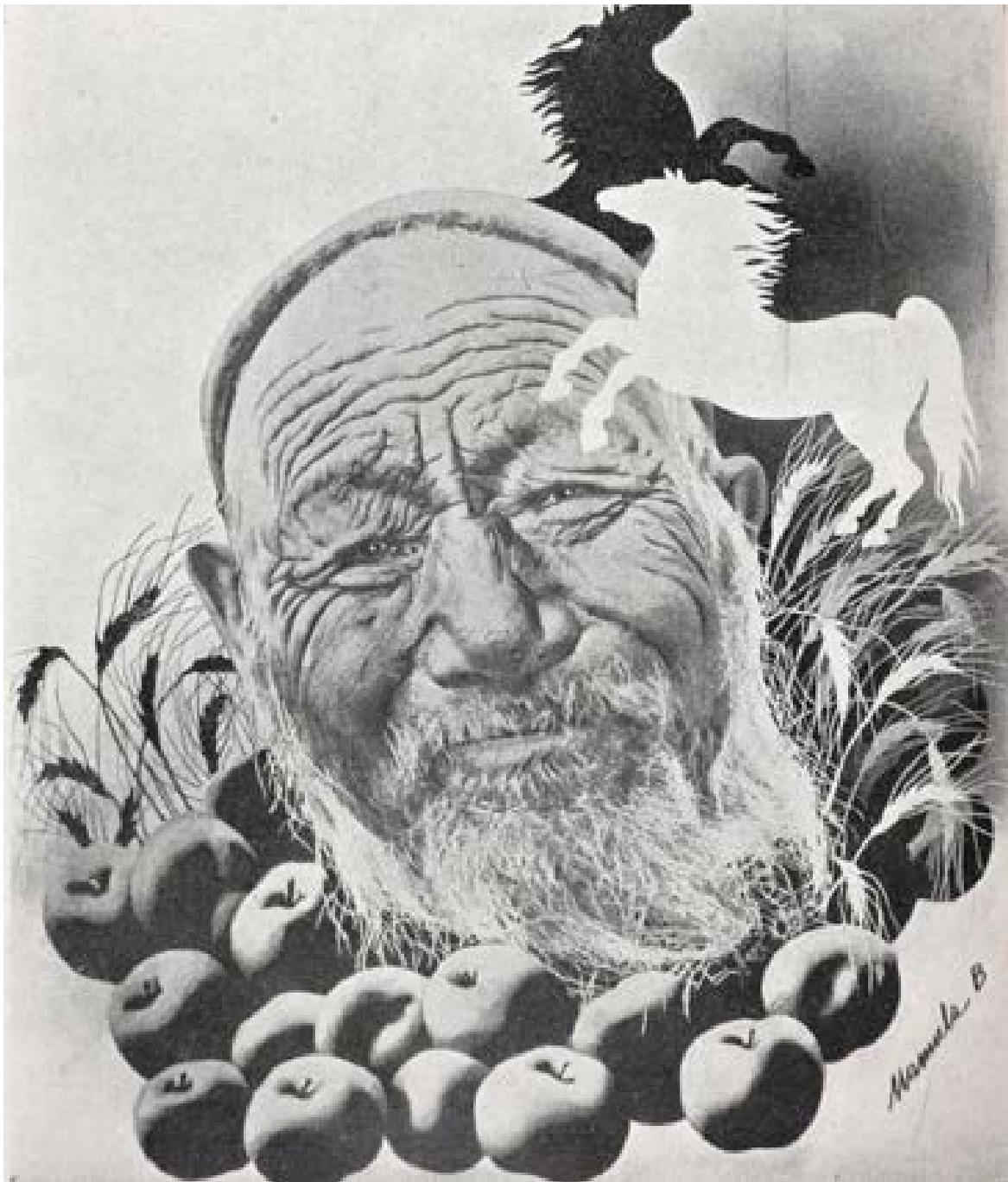


Ilustración (retrato del autor) para
*Seisdedos: tragedia campesina, cuatro
cuadros en poesía*, de Pascual Pla
y Beltrán, Valencia: UEAP, 1934
Universitat de València. Biblioteca
Històrica
BH D-173/617



Fotomontaje para la revista *Nueva Cultura*, nº. 9, diciembre de 1935
Universitat de València.
Biblioteca d'Humanitats
HU.H E-0004



ELEGIA A AIDA LAFUENTE

Ilustración para la revista *Nueva Cultura*, nº. 11, marzo-abril de 1936
Universitat de València.
Biblioteca Històrica
BH HP-22/D(1)

evación de unos generales contra el gobierno libre-
re el pueblo, se ha transformado en una gue-
cia,
en-
elo
jér-
que,
las
Es-
tra
ri-
om-
ser-
tes
cis-

erra
ida-
por-
cri-
ivel
que
gran
gru-
tas,
nte
que

de unos ideales contra otros, sino que se juega la vida
us hombres, la integridad de sus tierras, la libertad de

En primer lugar deben despertar la conciencia polí-
pañetas: que éstas comprendan el carácter de la luc



plant
así a
ción
y cor
do ha
de es
que a
das l
da pe
en l
neces
tra,
centr
dio
que,
berán
confi
las m
L
ben
que
trias
no d
vado
las

todos los pueblos, como son la fabricación de embu
confituras, la cría de pollos, gallinas, conejos, etc., y

Una madre en defensa de sus hijos

Nada mejor que decir de ella, como expresa sus propios palabras:
«Por salvar a mis dos hijos, junto con los otros jóvenes de Scottsburg, estoy dispuesta a todos los sacrificios.»

Esta es la mujer negra Ada Wright. Esta es una madre como otra, como una de las tantas que valen. Se ha interesado de la injusticia de una civilización para que esta mujer negra aparezca ante los demás como idéntica a otra cualquiera, a otra cualquiera con sentido de madre que valga las consecuciones de la justicia social. Para todos ellos aparece esta madre universalmente conocida, universalmente humana.

He aquí lo que dice una madre. He aquí lo que dice la negra Ada Wright. Son sus palabras: «Yo soy muy fuerte. Mi salud ha sido muy quebrantada por todo una vida de duro trabajo. Tengo ahora cuarenta y seis años. He tenido siete hijos y he hecho por ellos cuanto he podido. Por esto mismo no puedo ahora hacer todo lo que quisiera por salvar la vida de mis dos hijos y la de los otros jóvenes de Scottsburg.»

Y he aquí que, junto con esta madre de los obreros negros de Scottsburg, surge una vez más la verdad sobre los cameros. Una vieja verdad, nueva, sin embargo, para esta mujer negra que ha vivido hasta hoy en el círculo producido y feroz que le ha caído la «fuerza» y democracia civilizadora americana. Ha visto también que los cameros son iguales en todos los países.

«Jamás hubiera creído tener fuerza para hacer un viaje de siete meses a través de los Estados Unidos, atravesar después el Océano Atlántico y recorrer Europa en todos los sentidos para participar en la campaña de Scottsburg, dice; y con toda la claridad de la voz de la misma realidad, sus expresa:

«Lo que antes no comprendía, empiezo a comprenderlo ahora.»

«He aprendido a conocer y comprender los ataques policíacos contra nosotros. He comprendido porque se me ha expulsado dos veces seguidas de Bélgica, una país que tiene bajo su yugo a millones de hombres de mi raza.»

«He sido blanco de las burlas de mal gusto de la policía.»

«Se me ha detenido en Kladno, en la región minera que se encuentra cerca de Praga. Antes de venir a Europa jamás había oído hablar de Checoslovaquia, Praga o Kladno. Pero los obreros que allí lo mismo me dicen las que yo he visto en los otros países que he visitado.»

«Se me ha dicho que Kladno es la ciudad natal de Gernak, el alcalde conservador de Chicago. Yo me ocupé de la policía de Gernak, que en una manifestación de jactancia contra la expulsión de dos obreros negros su trabajo más a dos negros en las calles de Chicago.»

«Por esto me fue más fácil comprender por qué los amigos de Gernak me detuvieron en Kladno...»

Es esto algo de lo que esta mujer negra ha aprendido en su angustiosa peregrinación, y es esto lo que ella nos cuenta.

Nuestra «civilizada» civilización había mal acostumbrado nuestros sentidos en su apreciación de la gente negra. Los cameros de esa civilización han procurado presentarnos a la gente negra como una raza ajena a la nuestra, la cual podría servir, lo más, para divertirnos. Y han procurado desviar su buena hasta con más profundos problemas.

Pero hoy la angustiosa voz de esta mujer, que intenta control a través de los pueblos, buscando ayuda con que impedir la explotación de los nuevos jóvenes obreros negros, tan incómodamente acusados, surge tan humana, es tan semejante a las otras voces que exigen justicia en todos los países, que se hacen una con todas.

Puede con ellas derecho a vida, justicia, paz...

Manolita Ballester



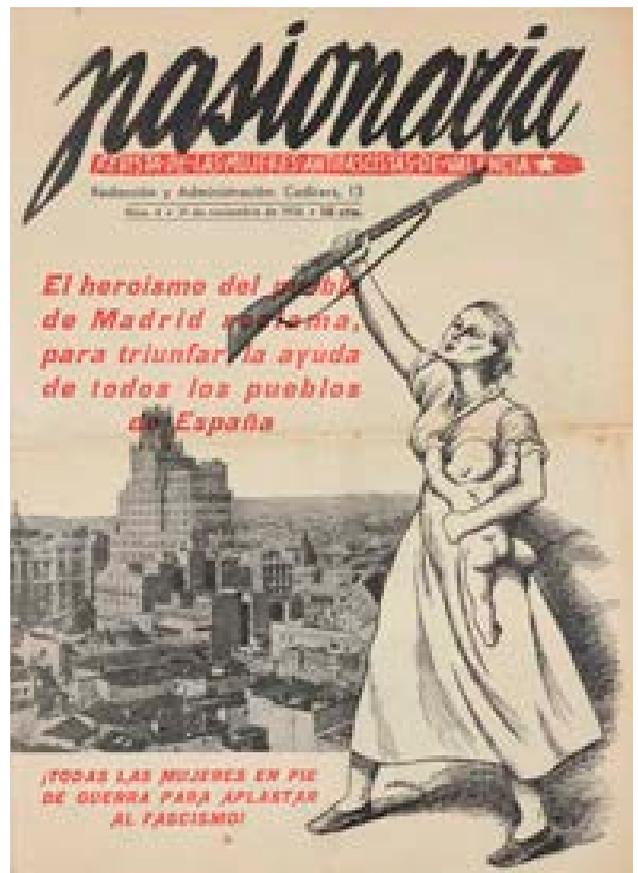
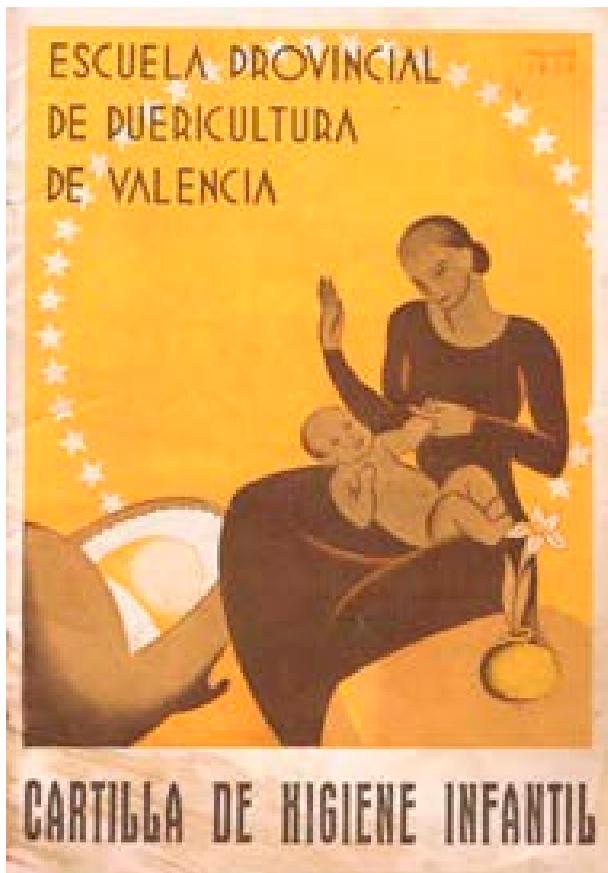
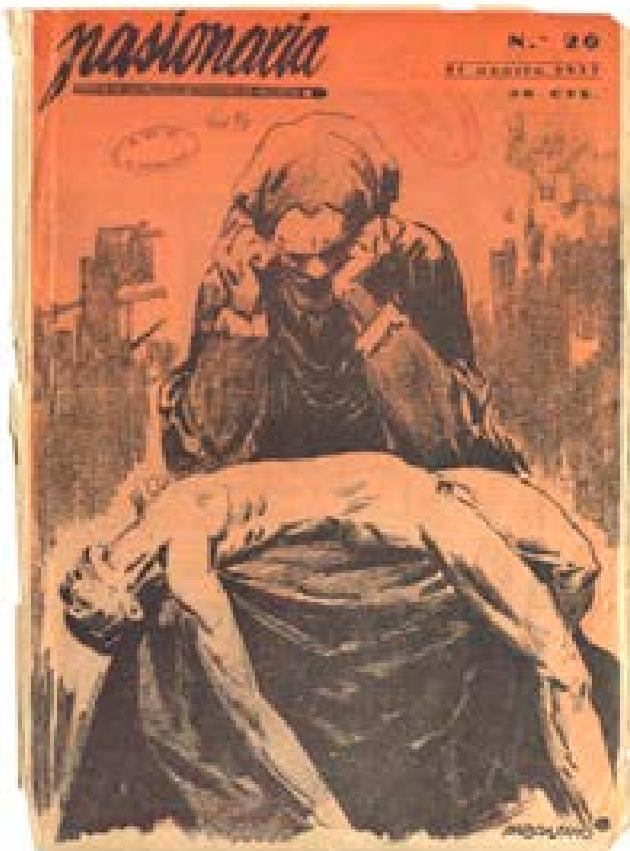
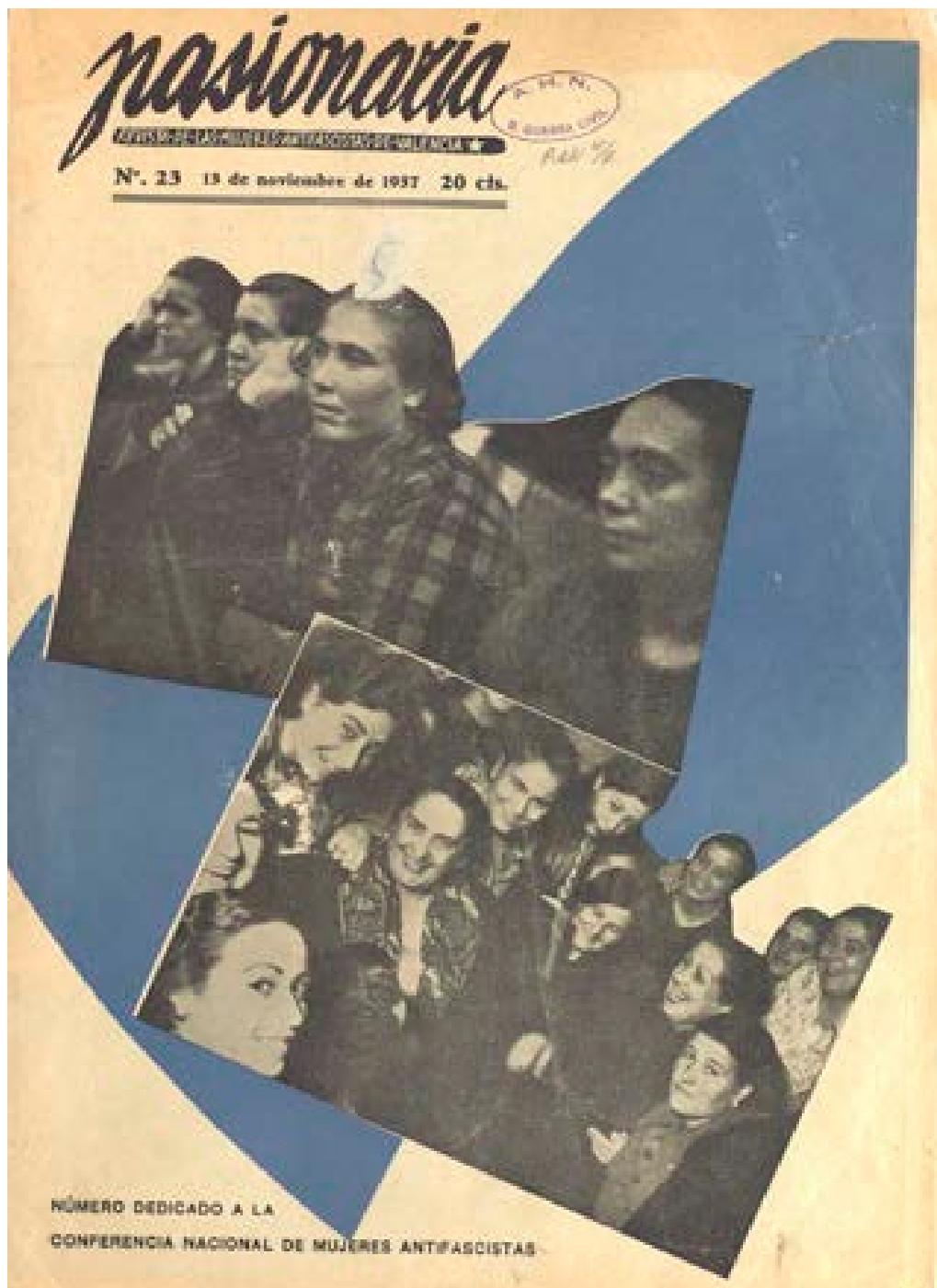


Ilustración para la cubierta
de *Cartilla de higiene infantil*, 1930
Colección Cristina Escrivà

Portada de *Pasionaria*. *Revista de las
mujeres antifascistas de Valencia*, nº 4,
21 de noviembre de 1936
Colección Cristina Escrivà



Cabecera y dirección de *Pasionaria*.
 Revista de las mujeres antifascistas
 de Valencia, nº 20
 Portada realizada por Bardasano
 Centro Documental de la Memoria
 Histórica, Salamanca



Cabecera de *Pasionaria*.
Revista de las mujeres antifascistas
de Valencia, nº 23
Centro Documental de la Memoria
Histórica, Salamanca

Ilustración para la contraportada
de la revista *Ejército del Ebro*, 7 de
noviembre de 1938 (Josep Renau fue
el autor de la portada de esta misma
publicación) Arxiu Històric
de Barcelona



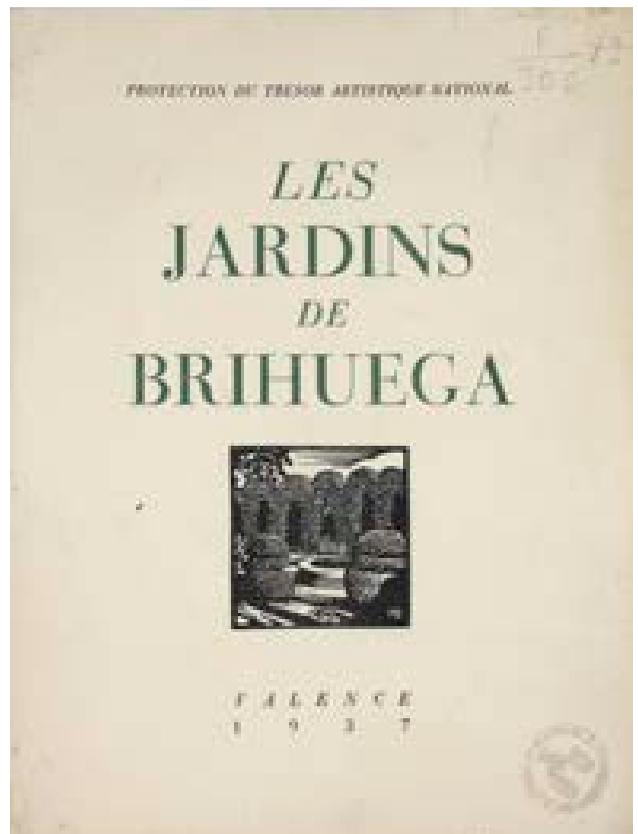
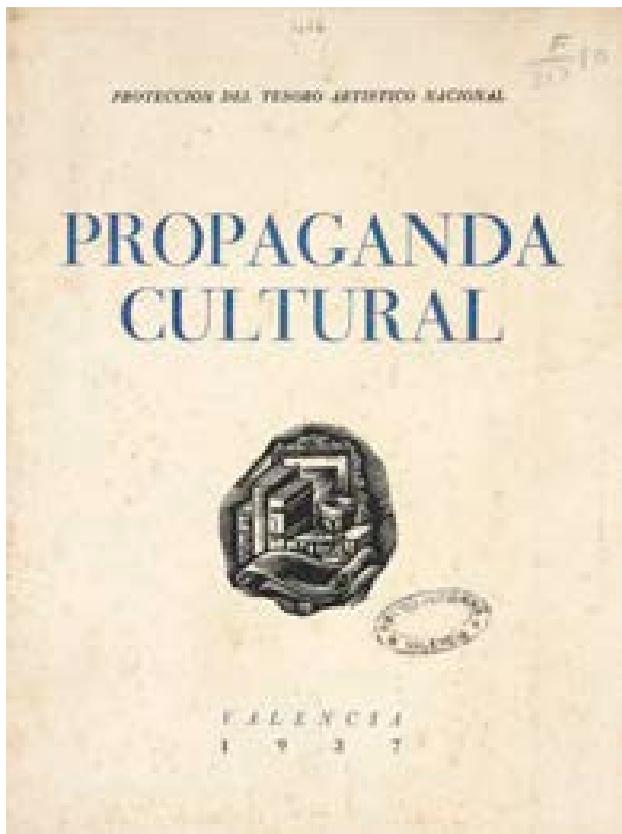


Ilustración de la cubierta de *Propaganda cultural*, Valencia: Junta Central del Tesoro Artístico, 1937
Universitat de València. Biblioteca Històrica
BH F-317/10

Ilustración de la cubierta de *Les jardins de Brihuega*. Testimonios de técnicos extranjeros, Valencia: Junta Central del Tesoro Artístico, 1937
Universitat de València. Biblioteca Històrica
BH F-306/13

F 9
202

PROTECCION
DEL
TESORO
ARTISTICO
NACIONAL



V A L E N C I A
1 9 3 7

Ilustración de la cubierta de *Protección del tesoro artístico nacional*, Valencia: Junta Central del Tesoro Artístico, 1937 Universitat de València. Biblioteca Històrica BH F-202/9



¡Votad al Frente Popular!, Valencia:
Partido Comunista de España,
Gráficas Valencia S.L., 1936
Cartel, 87 x 60 cm
Centro Documental de la Memoria
Histórica, Salamanca



*Nuestra fuerza es también
necesaria para la victoria*, 1938
Diseño para cartel. Gouache
y lápiz sobre papel, 35,4 x 25,4 cm
Museo Nacional Centro
de Arte Reina Sofía
Núm. Reg.: PRE2023-0252

Proyecto para la Medalla
al Valor, 1938





3. MIS DÍAS EN MÉXICO

El exilio llevó a Manuela Ballester y su familia a México a bordo del Veendam en 1939, vía Nueva York, tras varios meses de estancia en Francia. En México, Ballester exploró profundamente su interés por la indumentaria, inspirada por su educación en España y la influencia de su madre. Allí emprendió diferentes proyectos, aunque el único que llevó a término fue el realizado en torno al traje popular mexicano (1945-1953), para el que realizó numerosos viajes, investigaciones, bocetos, escenas y dibujos preparatorios, además de crear su propia colección de indumentaria mexicana.

Sin embargo, este proyecto no le reportó beneficios económicos. De ahí que tuviera que emplearse como ilustradora en editoriales y revistas, muchas de ellas creadas dentro de los círculos de la diáspora republicana española, como por ejemplo las casas editoras Leyenda y Centauro o las publicaciones Las Españas o Independencia, para la que realizó su cabecera. Su experiencia en este ámbito la condujo a ejercer como directora artística de Mujeres Españolas, creada en 1951 y dirigida originalmente por su amiga la escritora Luisa Carnés. A estas actividades hay que sumar su amplia e intensa labor como tipógrafa y publicista en el Estudio Imagen/Publicidad Plástica que creó Renau, donde trabajarían al alimón realizando carteles de cine, pero donde Ballester también hizo anuncios y diseños de embalaje.

Pese a las exigencias que imponía una familia numerosa formada ya en 1946 por cinco hijos, la artista valenciana dedicó también tiempo a la pintura en diferentes técnicas, incluyendo la mural, como su colaboración con Renau en las paredes del Hotel Casino de la Selva de Cuernavaca. También abordó diversos géneros, como el paisaje y el retrato, además de desarrollar temas políticos, lo que la llevó a participar en numerosas exposiciones organizadas tanto por las redes de refugiados, destacando su implicación en la Casa Regional Valenciana de México, como por el panorama cultural mexicano.



Recuerdo de Valencia, 1939
Óleo sobre tabla, 78 x 58 cm
Colección Manuel Sánchez Montilla

PINTURA en el DESTIERRO

EXPOSICIÓN DE LA OBRA DE VICTORIA ESPINOSA Y DE TRUJILLO. ORGANIZADA EN



El arte de la pintura en el destierro ha sido siempre un fenómeno peculiar, un fenómeno que ha estado ligado a la historia de la cultura hispanoamericana. Desde los tiempos de los conquistadores, cuando los artistas españoles se vieron obligados a abandonar su patria por las persecuciones religiosas, hasta el presente, el artista hispanoamericano ha encontrado en el destierro un campo fértil para su creatividad. En este artículo vamos a analizar la obra de dos artistas hispanoamericanos que han encontrado en el destierro un campo fértil para su creatividad: Victoria Espinosa y Juan Trujillo.



En el arte de la pintura en el destierro ha sido siempre un fenómeno peculiar, un fenómeno que ha estado ligado a la historia de la cultura hispanoamericana. Desde los tiempos de los conquistadores, cuando los artistas españoles se vieron obligados a abandonar su patria por las persecuciones religiosas, hasta el presente, el artista hispanoamericano ha encontrado en el destierro un campo fértil para su creatividad. En este artículo vamos a analizar la obra de dos artistas hispanoamericanos que han encontrado en el destierro un campo fértil para su creatividad: Victoria Espinosa y Juan Trujillo.



En el arte de la pintura en el destierro ha sido siempre un fenómeno peculiar, un fenómeno que ha estado ligado a la historia de la cultura hispanoamericana. Desde los tiempos de los conquistadores, cuando los artistas españoles se vieron obligados a abandonar su patria por las persecuciones religiosas, hasta el presente, el artista hispanoamericano ha encontrado en el destierro un campo fértil para su creatividad. En este artículo vamos a analizar la obra de dos artistas hispanoamericanos que han encontrado en el destierro un campo fértil para su creatividad: Victoria Espinosa y Juan Trujillo.



En el arte de la pintura en el destierro ha sido siempre un fenómeno peculiar, un fenómeno que ha estado ligado a la historia de la cultura hispanoamericana. Desde los tiempos de los conquistadores, cuando los artistas españoles se vieron obligados a abandonar su patria por las persecuciones religiosas, hasta el presente, el artista hispanoamericano ha encontrado en el destierro un campo fértil para su creatividad. En este artículo vamos a analizar la obra de dos artistas hispanoamericanos que han encontrado en el destierro un campo fértil para su creatividad: Victoria Espinosa y Juan Trujillo.

En el arte de la pintura en el destierro ha sido siempre un fenómeno peculiar, un fenómeno que ha estado ligado a la historia de la cultura hispanoamericana. Desde los tiempos de los conquistadores, cuando los artistas españoles se vieron obligados a abandonar su patria por las persecuciones religiosas, hasta el presente, el artista hispanoamericano ha encontrado en el destierro un campo fértil para su creatividad. En este artículo vamos a analizar la obra de dos artistas hispanoamericanos que han encontrado en el destierro un campo fértil para su creatividad: Victoria Espinosa y Juan Trujillo.



Romance. Revista popular hispanoamericana, nº 5, México D.F., 1 de abril de 1940
[Reportaje "Pintura en el destierro", donde aparece reproducida la obra de Manuela Ballester *Recuerdo de Valencia*]
Ateneo Español de México



Sin título, 1939
Óleo sobre lienzo, 64,2 x 56,5 cm
Colección Rosana Renau Aymamí



Mocambo-Veracruz, 1945
Óleo sobre lienzo, 51,5 x 67,5 cm
Colección Rosana Renau Aymamí

En el Pacífico, Mazatlán, 1945
Óleo sobre lienzo, 26,2 x 42,3 cm
Colección Rosana Renau Aymamí



El árbol en la casa, s.f.
Óleo sobre lienzo, 53 x 37 cm
Colección Lucía Romero



El primer hijo, 1958
Óleo sobre madera, 116,3 x 115,7 cm
Colección Rosana Renau Aymamí



Bodegón y Personaje popular (reverso), 1942
Óleo sobre masonita, 23,7 x 33,7 cm
Colección Ana Rosa Ballester



Xochimilco. Visto desde el mirador.
Carretera de Cuernavaca, 1940
Lápiz sobre papel, 39 x 57,5 cm
Colección Teresa Renau Ballester



*Diseño del cartel Correos, 1856-1956.
Centenario de la Primera Estampilla
Mexicana, 1956*
IVAM. Biblioteca i Centre de
documentació Josep Renau. Generalitat.
Depòsit Fundació Josep Renau Sig.
34/1.2

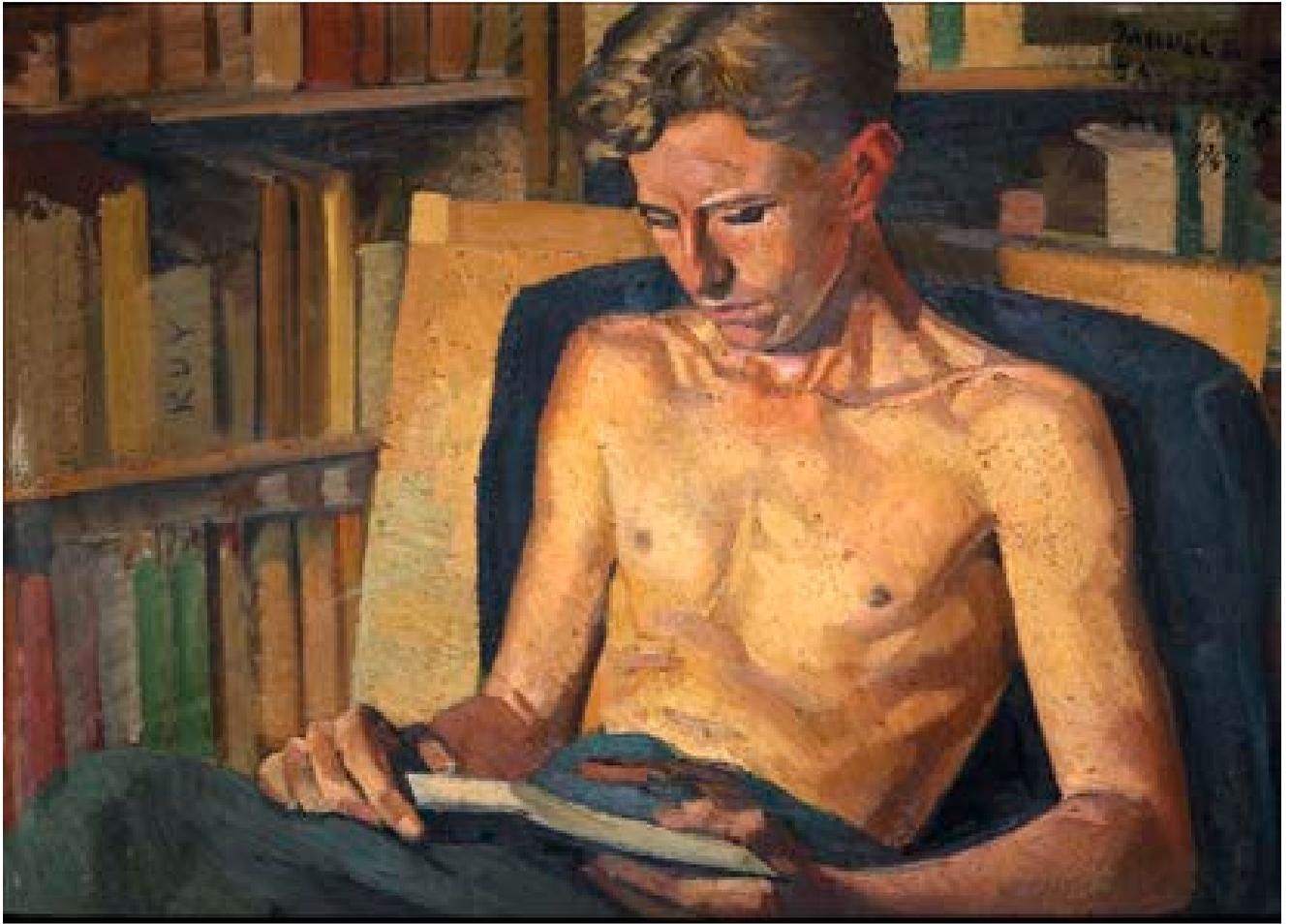


Josep Renau
Cartell de la "1ª Exposición conjunta de
artistas plásticos mexicanos y españoles
residentes en México", 1952
Cartell litogràfic
Archivo y Biblioteca Fundación
Pablo Iglesias

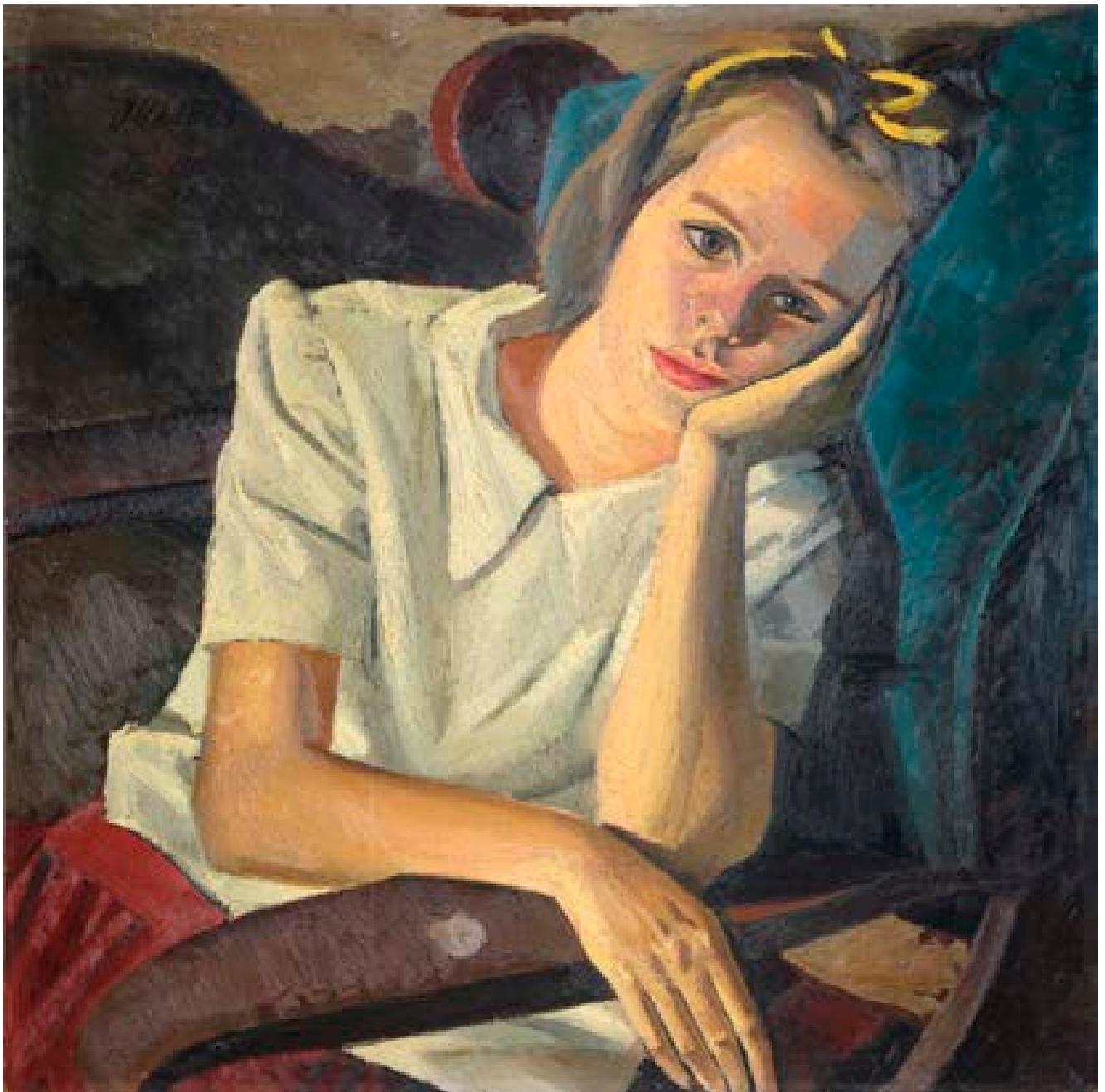
Guerrillero muerto y Camino de Paz, 1952
Reproducido en "Primera Exposición
Conjunta...", *Nuestro Tiempo*, nº 6, México D.F.,
julio de 1952, p. 38



Palacio de Cortés, 1950
Óleo sobre lienzo, 57,4 x 63,4 cm
Museo Nacional de Cerámica y Artes
Suntuarias González Martí
CE4/00031



Ruy, 1949
Óleo sobre lienzo, 57,3 x 77,2 cm
Colección Rosana Renau Aymamí



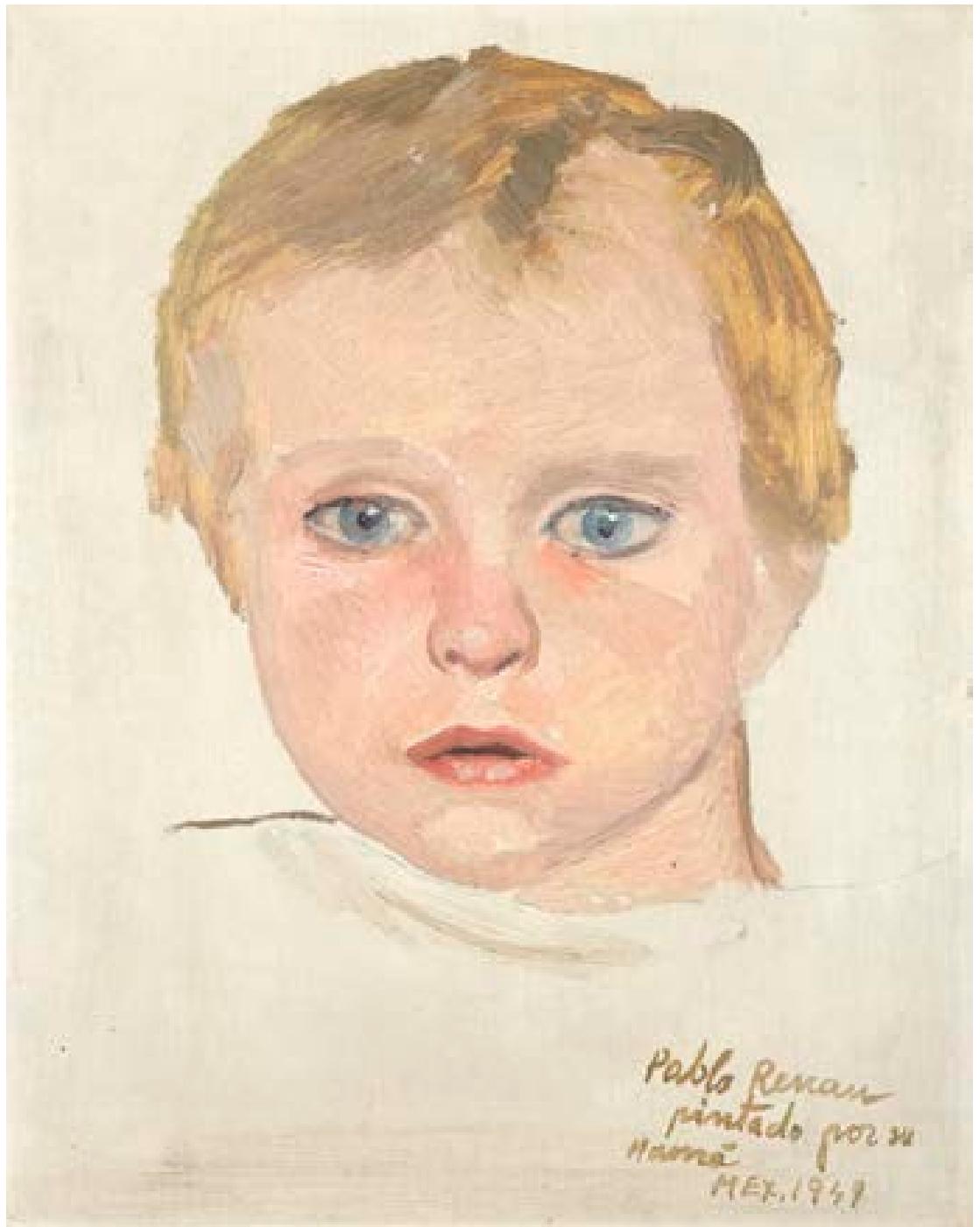
Julieta, 1949
Óleo sobre madera, 62 x 62 cm
Colección Julio Espresate Renau



Tohtli, 1949
Óleo sobre lienzo, 69 x 60,5 cm
Colección Museo Kaluz



Teresita, 1949
Óleo sobre lienzo, 59 x 46,5 cm
Colección Teresa Renau Ballester



Pablo Renau pintado por su mamá, 1950
Óleo sobre masonita, cartón 34,5 x 26,5 cm
Colección Teresa Renau Ballester

La yaya, octubre de 1951
Óleo sobre lienzo, 104 x 73,5 cm
Colección Pampa Ballester





Manuela Ballester con su hija
Julieta, México, 1939
Colección Teresa Renau Ballester

Manuela Ballester con sus hermanas
Rosa y Josefina, México, 1940
Colección Ana Rosa Ballester



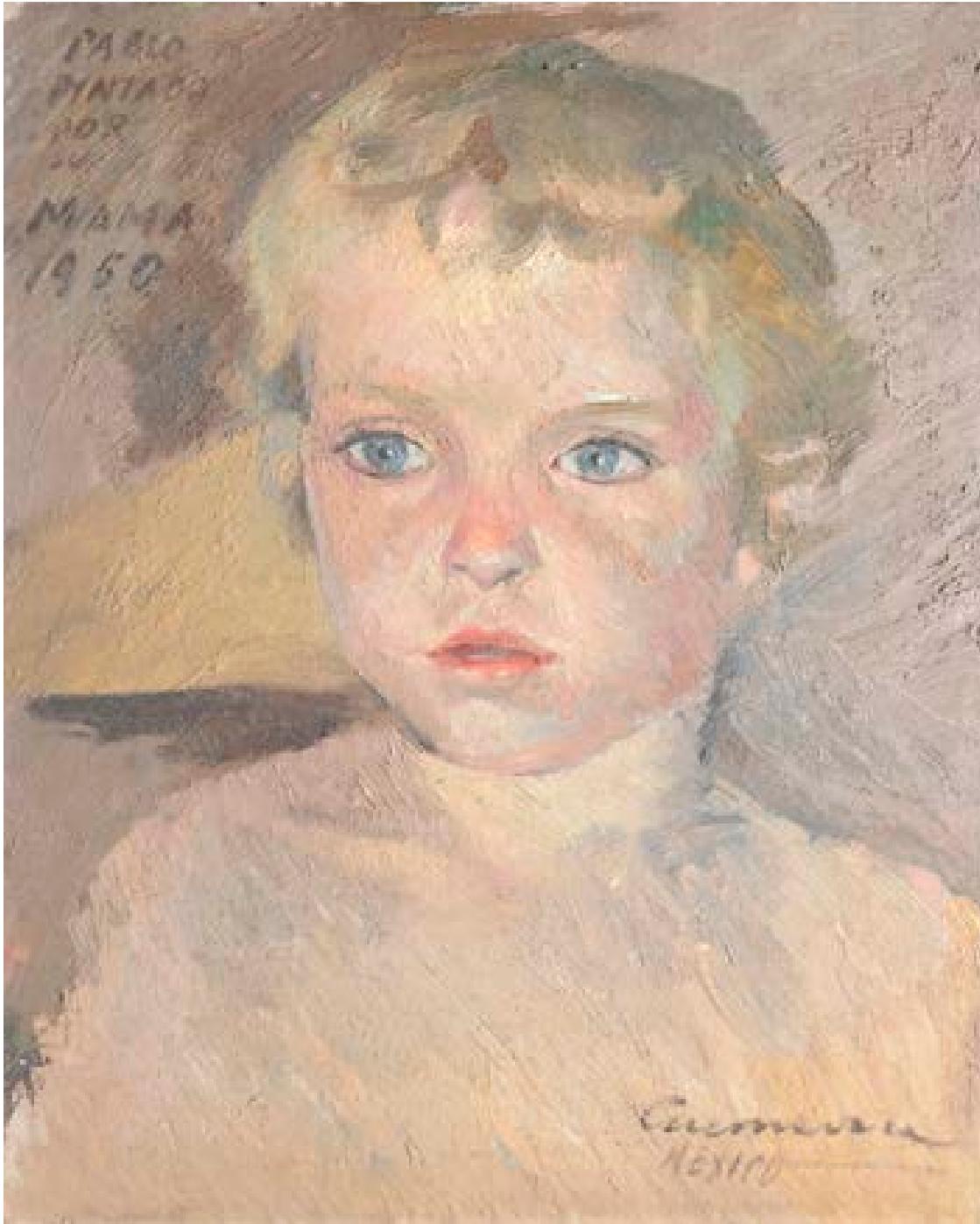
José Renau, 1942
Lápiz sobre papel, 32,7 x 25 cm
Colección Marta Hofmann



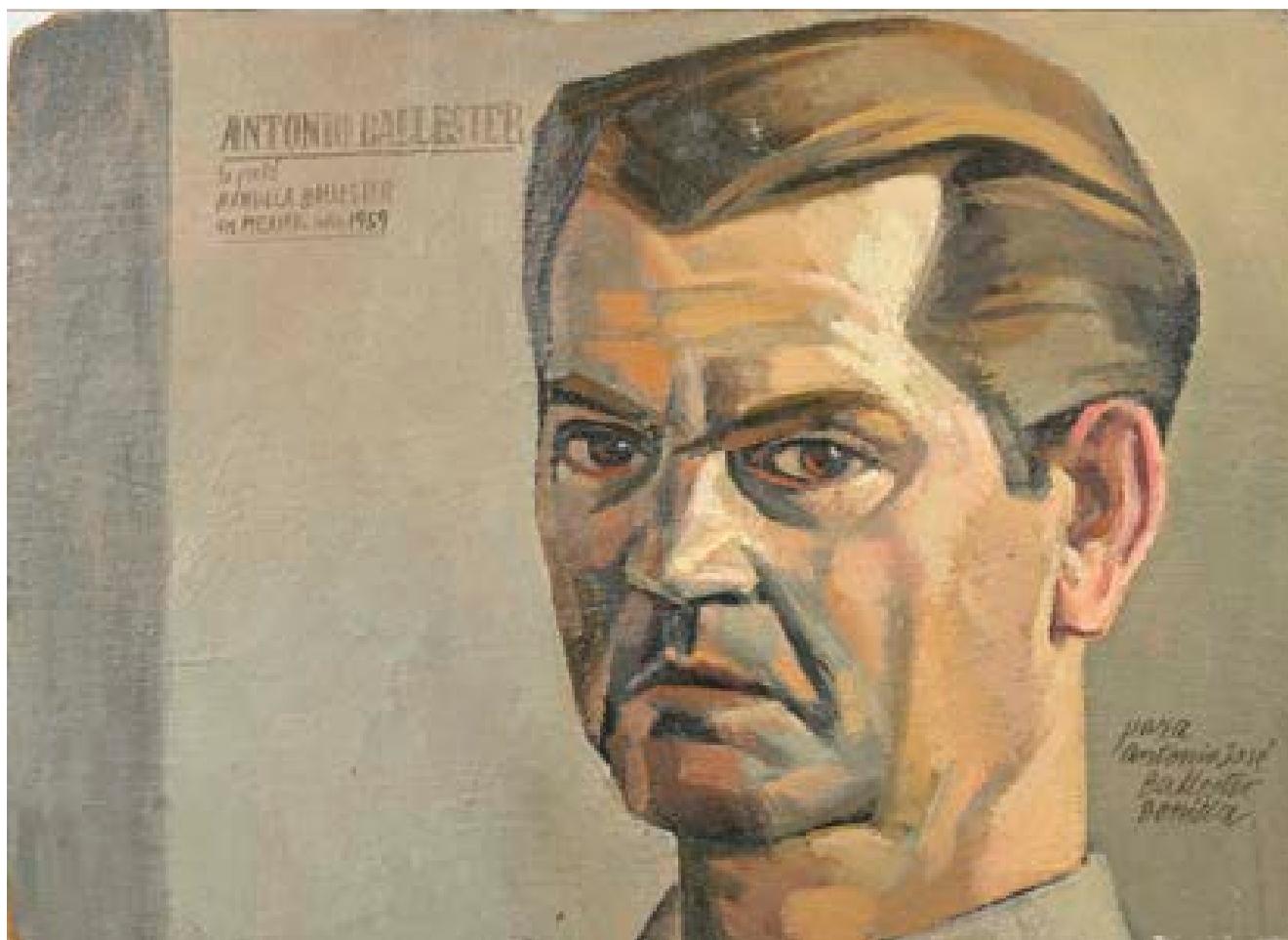


Manuela Ballester hacia 1940
IVAM. Biblioteca i Centre de
documentació Josep Renau. Generalitat.
Depòsit Fundació Josep Renau. Neg.
S4_b4_05

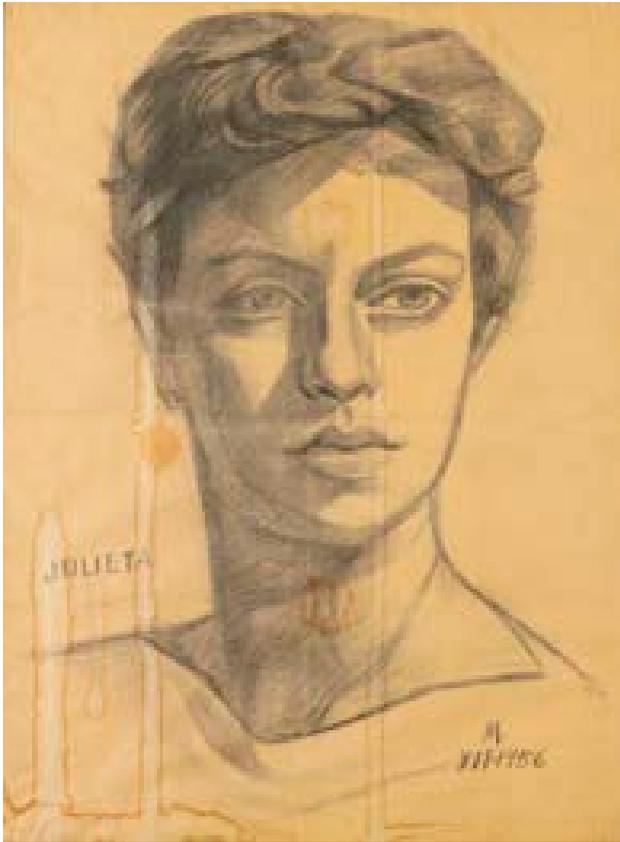
Manuela Ballester y sus hijos en México.
IVAM. Biblioteca i Centre de
documentació Josep Renau. Generalitat.
Depòsit Fundació Josep Renau. S8_b2_03



Pablo pintado por su mamá, 1950
Óleo sobre cartón, 40,5 x 32,6 cm
Colección Teresa Renau Ballester

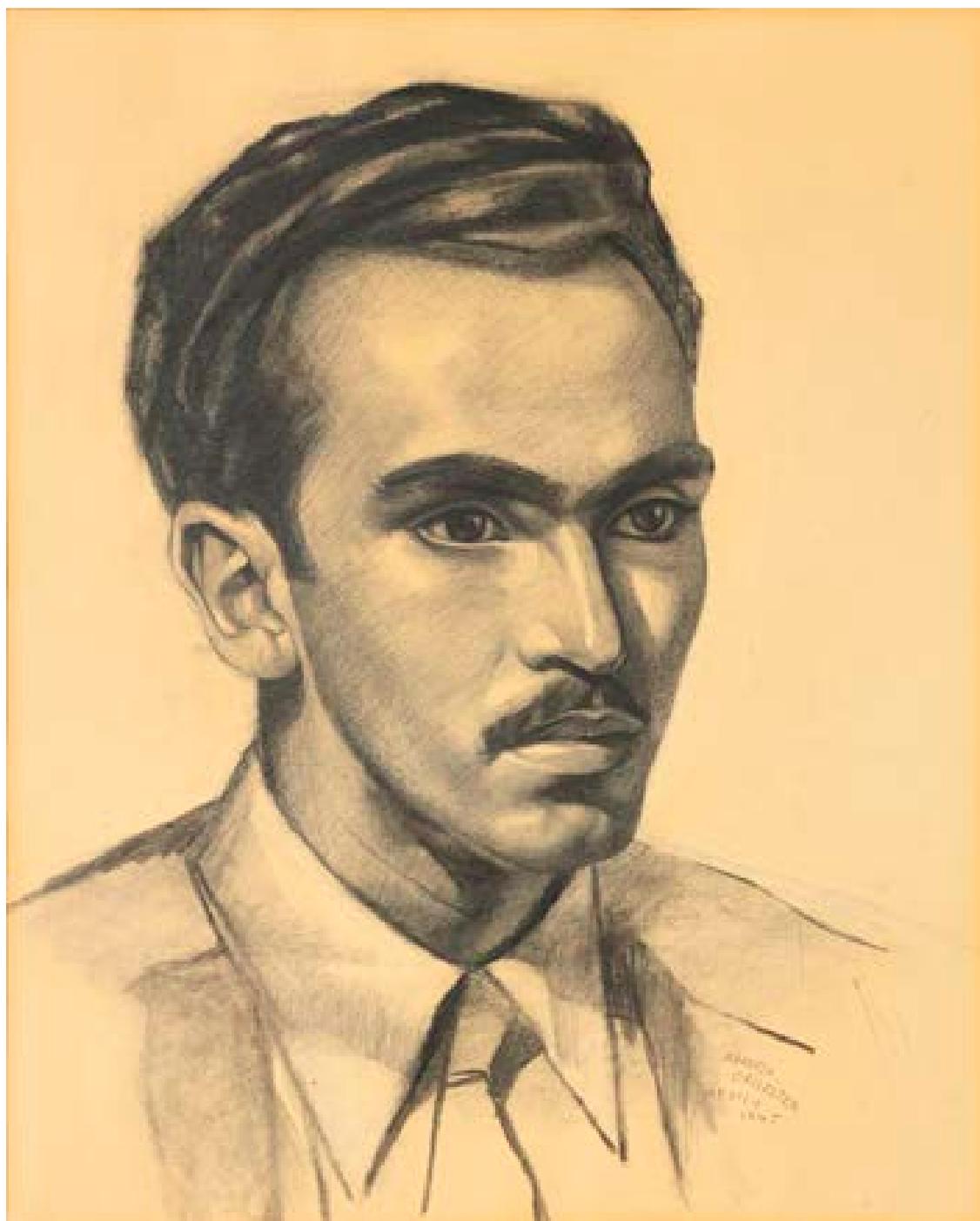


Antonio Ballester, 1959
Óleo sobre madera, 37 x 50 cm
Colección Julio Espresate Renau



Julieta, 1956
Carboncillo sobre papel, 49 x 37 cm
Colección Lucía Romero

Retrato de Angelina Antón, 1946
Óleo sobre masonita, 64 x 61 cm
Colección Josemaría Férrez Gil



Retrato de David Antón, 1945
Lápiz sobre papel, 73 x 63 cm
Colección Josemaría Férrez Gil



Retrato de José Puche, 1945
Lápiz y carbón sobre papel, 60 x 51 cm
Ateneo Español de México





Manuela Ballester y uno de sus hijos
IVAM. Biblioteca i Centre de
documentació Josep Renau. Generalitat.
Depòsit Fundació Josep Renau.
Neg. S7_b4_05

Totli Renau, 1959
Óleo sobre lienzo, 89 x 90 cm
Colección Museo Kaluz



Diseño para un cartel
de Galas de México, 1940
Óleo sobre masonita, 84,8 x 64,7 cm
Colección Museo Soumaya - Fundación
Carlos Slim



Historia del peinado, ca. 1945
Tinta china sobre papel, 38 x 25 cm
cada lámina Museo de Arte
Contemporáneo Vicente Aguilera Cerni,
Vilafamés



Serie Embajadoras, 1939
Pintura y lápiz de color sobre papel,
51 x 35 cm
Museo Nacional de Cerámica y Artes
Suntuarias González Martí
CE4/00469



Serie Embajadoras (Italia), 1939
Pintura y lápiz de color sobre papel,
51 x 35 cm
Museo Nacional de Cerámica y Artes
Suntuarias González Martí
CE4/00473



Serie *Embajadoras* (Francia), 1939
Pintura y lápiz de color sobre papel,
51 x 35 cm
Museo Nacional de Cerámica y Artes
Suntuarias González Martí
CE4/00475

Serie *Embajadoras* (Turquia), 1939
Pintura y lápiz de color sobre papel,
51 x 35 cm
Museo Nacional de Cerámica y Artes
Suntuarias González Martí
CE4/00474



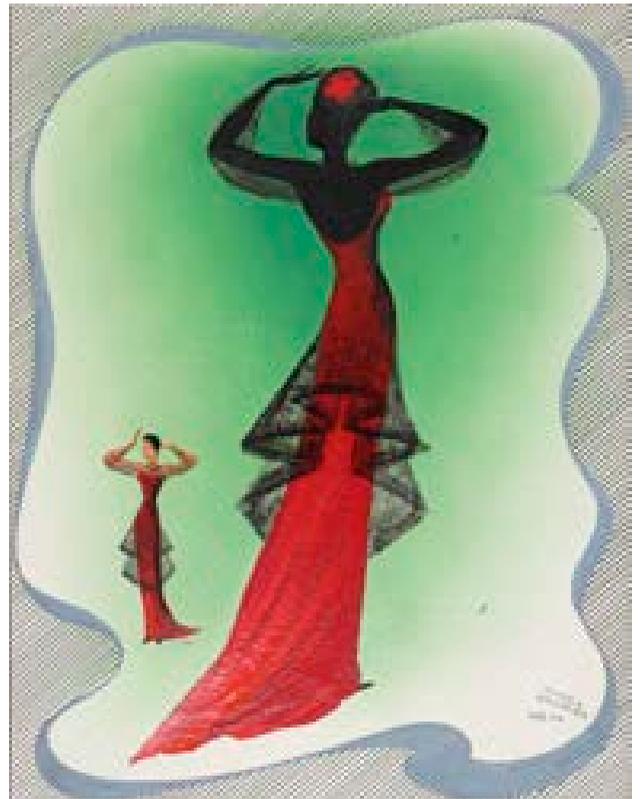
Sèrie Embajadoras (España), 1939
Pintura y lápiz de color sobre papel,
51 x 35 cm
Museo Nacional de Cerámica y Artes
Suntuarias González Martí
CE4/00471



Figurín de moda, 1939
 Pintura y lápiz de color sobre papel,
 51 x 35,5 cm
 Museo Nacional de Cerámica y Artes
 Suntuarias González Martí
 CE4/00470

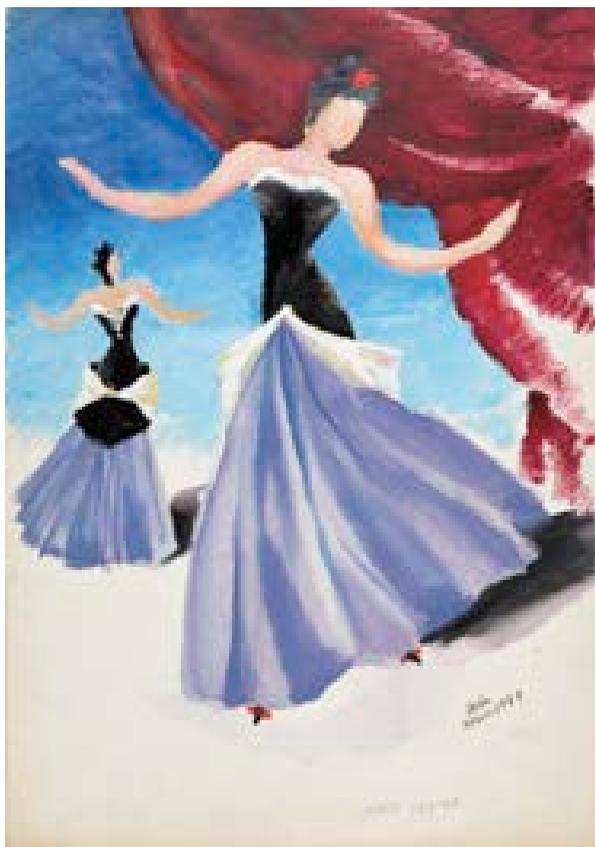
Figurín de moda, 1940
 Pintura y lápiz de color sobre papel,
 47 x 32 cm
 Museo Nacional de Cerámica y Artes
 Suntuarias González Martí
 CE4/00477

Figurín de moda, 1944
 Pintura y lápiz de color sobre papel,
 31,5 x 24 cm
 Museo Nacional de Cerámica y Artes
 Suntuarias González Martí
 CE4/00480

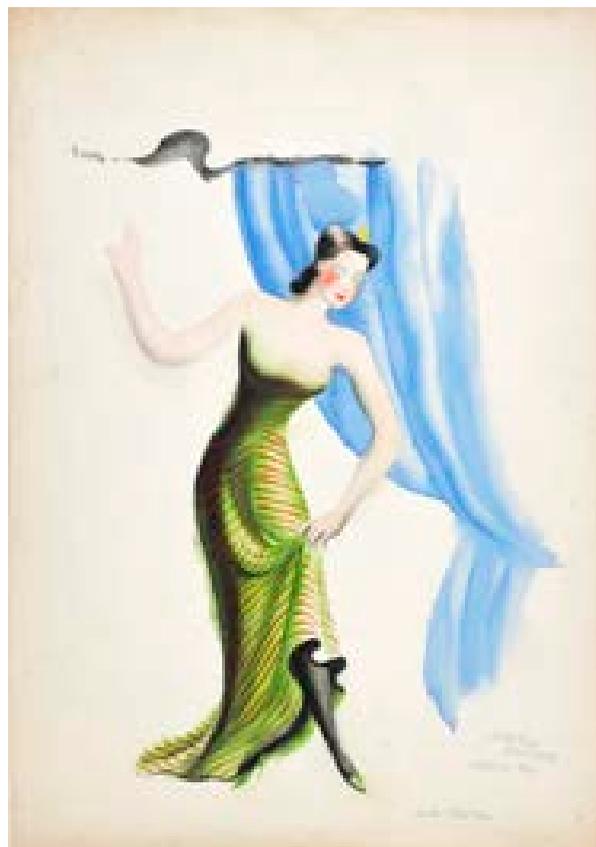




Diseño para vestido, México, mayo de 1945 [Inscripción: "Para Rosita telas rayadas, para mí tela blanca"]
Lápiz sobre papel, 22 x 14 cm
Colección Teresa Renau Ballester



Serie Teatro, 1939
Pintura y lápiz de color sobre papel,
50,8 x 35,5 cm
Museo Nacional de Cerámica y Artes
Suntuarias González Martí
CE4/00472



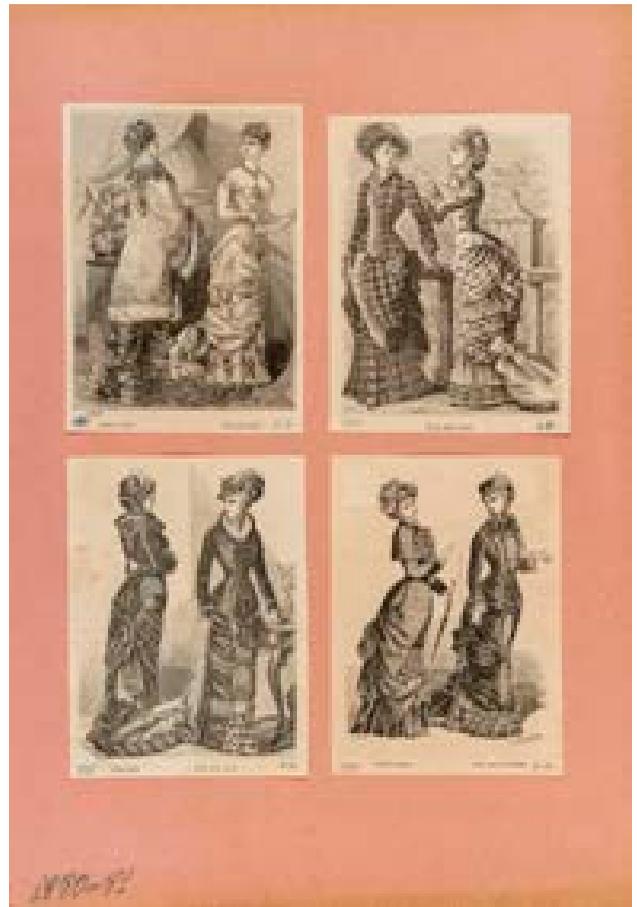
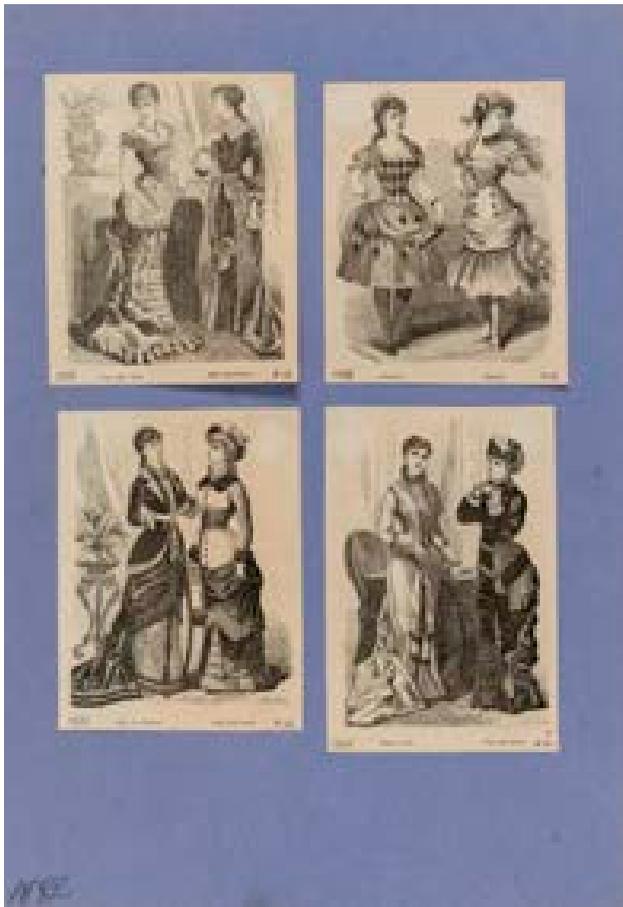
Serie Teatro, 1940
Pintura y lápiz de color sobre papel,
50,8 x 35,5 cm
Museo Nacional de Cerámica y Artes
Suntuarias González Martí
CE4/00479



Serie Teatro, 1940
Pintura y lápiz de color sobre papel,
50,8 x 35,5 cm
Museo Nacional de Cerámica y Artes
Suntuarias González Martí
CE4/00476



6 fotografías de figurines, 1940
25 x 10 cm cada una
Museo Nacional de Cerámica y Artes
Suntuarias González Martí



1882
4 recortes de papel impreso
sobre cartón, 43 x 30 cm
IVAM. Biblioteca i Centre de
documentació Josep Renau.
Generalitat. Depòsit Fundació
Josep Renau. Sig. 40/6

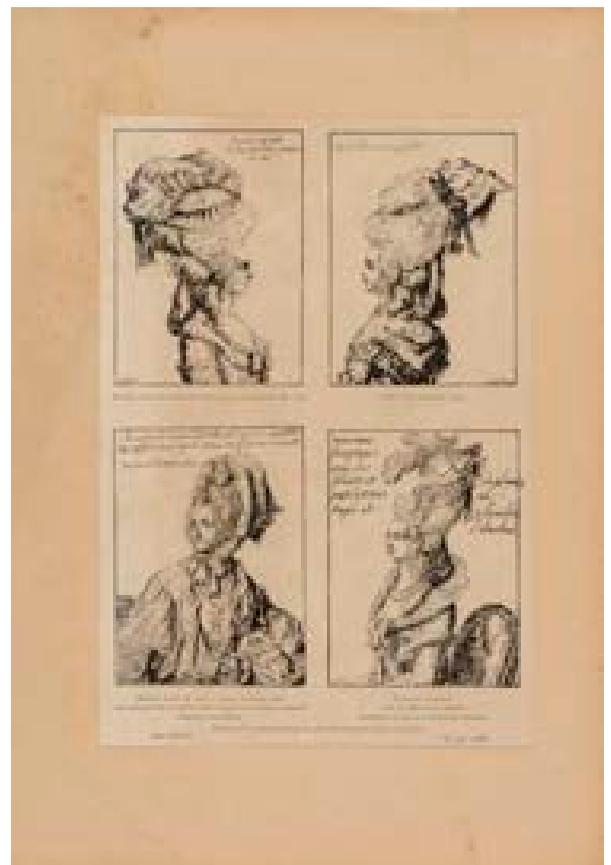
1880-81
4 recortes de papel impreso
sobre cartón, 43 x 30 cm
IVAM. Biblioteca i Centre de
documentació Josep Renau.
Generalitat. Depòsit Fundació
Josep Renau. Sig. 40/6



Grecia clásica. Vestido femenino
5 recortes de papel impreso sobre
cartón, 30 x 43 cm
IVAM. Biblioteca i Centre de
documentació Josep Renau.
Generalitat. Depòsit Fundació
Josep Renau. Sig. 40/6



Grecia clásica. Vestido masculino
3 recortes de papel impreso sobre
cartón, 30 x 43 cm
IVAM. Biblioteca i Centre de
documentació Josep Renau.
Generalitat. Depòsit Fundació
Josep Renau. Sig. 40/6



L'Histoire du corset
 Recorte de papel impreso sobre cartón,
 43 x 30 cm.
 IVAM. Biblioteca i Centre de
 documentació Josep Renau.
 Generalitat. Depòsit Fundació
 Josep Renau. Sig. 40/6

L'art 1889. Tomo XXXIII
 Recorte de papel impreso sobre cartón,
 43,2 x 30 cm
 IVAM. Biblioteca i Centre de
 documentació Josep Renau. Generalitat.
 Depòsit Fundació Josep Renau. Sig. 40/6



Tarjeta postal de Manuela Ballester
 dirigida a Max Aub, 31 de diciembre
 de 1945, Mazatlán
 Fundación Max Aub



Manuela Ballester trabajando en
De Papantla, Veracruz, 1950
Colección Teresa Renau Ballester



Muchachas de Taxco, 1948
IVAM. Biblioteca i Centre de
documentació Josep Renau.
Generalitat. Depòsit Fundació
Josep Renau. Neg. 79_3.6_a

1-

Nombre de algunas prendas en los tiempos anteriores a la Conquista

ATATE, hoy atate. Era una sorta de filamento de algodón o vitro parecido, CACTIL, sandalia o zapato del indio.

...Según Texacooc el uso de mantas y coctas o cotaras (suaretes de hoy) establecía una laxa separación entre la nobleza y el pueblo...

... las mantas se llamaba TILSAJILLI o TILPATILLI

Las coctas de mujer, CHUPILLI y las enaguas, CHUITL. La TILSAJILLI era una ~~axata~~ cape cuadrada que llegaba hasta la pastorella. De igual forma era la coctas o CHUITL, que se usaba como se usaba hoy entre las indígenas, pliegada y ceñida a la cintura. Todas estas prendas eran de materiales más finos y costosos entre las clases nobles. Por ejemplo: CHICOC-CHUITL y TILSIACO-CHUITL. Estas ~~gran~~ enaguas riquísimo por la labor, según Texacooc. La ~~palabra~~ palabra CHICOC significaba siete enaguas, deriva de CHICOC; respecto a la segunda, parece provenir del fragmentativo t e a e a y u, al cuerpo de algodón y de CHUITL, enaguas.

QUENITI o TILQUENITI, significaba todo lo que sirve para cubrirse. QUENCHUITL, abrigo para la cabeza y pecho, era del traje mujeril; es el actual ~~quenchuitl~~ QUENCHUITL, la palabra india al uso, cuello o pescante q u e a h i l l i, y ~~que~~ q u e a h i l l i, vestido en general. El QUENCHUITL y el CHUPILLI que se ~~usa~~ usaba, con unidos actualizante por la mujer de la clase indígena.

FAMILIA YUMANA: Corresponde a las tribus Comanches, Quaiqures y Perichés. Sólo quedan algunos restos que viven en la parte norte de la Baja California.

Los YUMANOS son de estatura mediana, complexión fuerte y como el indio californico de muy pobre, siempre han sido salvajes en extremo. En la actualidad viven como los castizos; camisa de manga, pantalón de mezclilla, sombrero de lana y calzan zapatos. Las mujeres llevan blusa y falda larga de tela corriente y pañuelo al cuello de colores chillones. Usan zapatos.

FAMILIA BERBERA: Ocupan una pequeña parte de la costa de Sonora, desde a la isla Tiburón, llegando sucesivamente a 200 individuos. Son los indios más altos de América, fuertes, bien musculados y de una excepcional resistencia a la fatiga. Hay pocos antecedentes históricos referentes a las tribus Berbera.

Hay en la literatura varia mucho pues utilizan lo que les viene más a mano. Las mujeres se adornan con cascabeles de víboras que cascaban con pelo humano. Usaban pintares al rostro con dibujos simbólicos.



Mapa etnográfico de la República Mexicana, 1946
 Aguada sobre cartón, 27,9 x 41 cm
 Museo Nacional de Cerámica y Artes
 Suntuarias González Martí
 CE4/04375



Manuela Ballester visitando una exposición sobre indumentaria popular mexicana, 12 de enero de 1952. IVAM. Biblioteca y Centro de documentación Josep Renau. Generalitat. Depósito Fundación Josep Renau. Neg. S8_*b1_01

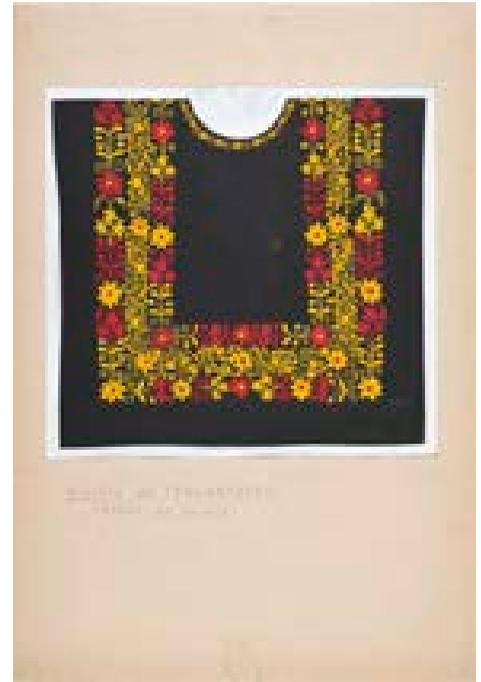
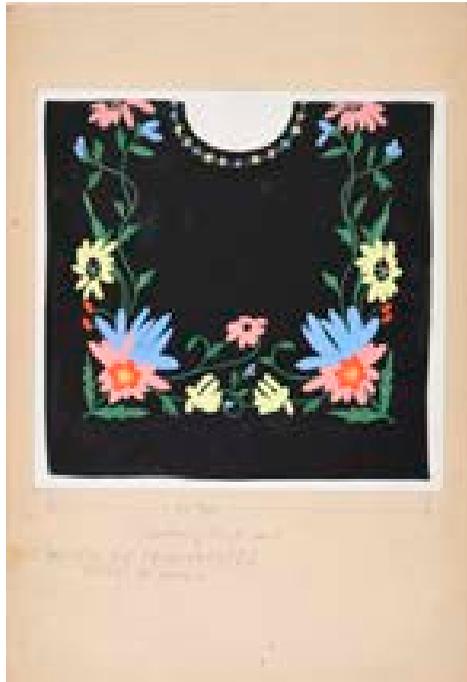


Mujer de San Pablito, Puebla,
 México, 12 de enero de 1952
 Lápiz de color sobre papel, 32,7 x 25 cm
 Museo Nacional de Cerámica y Artes
 Suntuarias González Martí
 CE4/04366



Mujer mexicana de Cuetzalan, Puebla,
 México, 11 de enero de 1952
 Lápiz de color sobre papel, 32,7 x 25 cm
 Museo Nacional de Cerámica y Artes
 Suntuarias González Martí
 CE4/04367

De Tehuantepec, Oaxaca,
 México, 9 de junio de 1945
 Lápiz de color sobre papel montado
 sobre cartón, 32,7 x 25,5 cm
 Museo Nacional de Cerámica y Artes
 Suntuarias González Martí
 CE4/04363



Huipil de Tehuantepec,
 Estado de Oaxaca, México, s.f.
 Aguada y lápiz sobre papel montado
 sobre paspartú de cartón, 37,1 x 25,6 cm
 Museo Nacional de Cerámica y Artes
 Suntuarias González Martí
 CE4/04358

Huipil de Tehuantepec,
 Estado de Oaxaca, México, s.f.
 Aguada y lápiz sobre papel montado
 sobre paspartú de cartón, 37,3 x 25,2 cm
 Museo Nacional de Cerámica y Artes
 Suntuarias González Martí
 CE4/04359

Huipil de Tehuantepec, Estado de Oaxaca,
 Aguada y lápiz sobre papel montado sobre
 paspartú de cartón, 37,3 x 25,2 cm
 Museo Nacional de Cerámica y Artes
 Suntuarias González Martí
 CE4/04360



Quechquémitl nahua
Acaxochitlán, Hidalgo, México, ca. 1945
Lana
Museo Nacional de Cerámica y Artes
Suntuarias González Martí
CE2/0136

Huipil mixtec / Ñuu savi
Santa Cruz Nundaco, distrito de
Tlaxiaco, Oaxaca, México, ca. 1947
Algodón, lana y raso
Museo Nacional de Cerámica y Artes
Suntuarias González Martí
CE2/01382

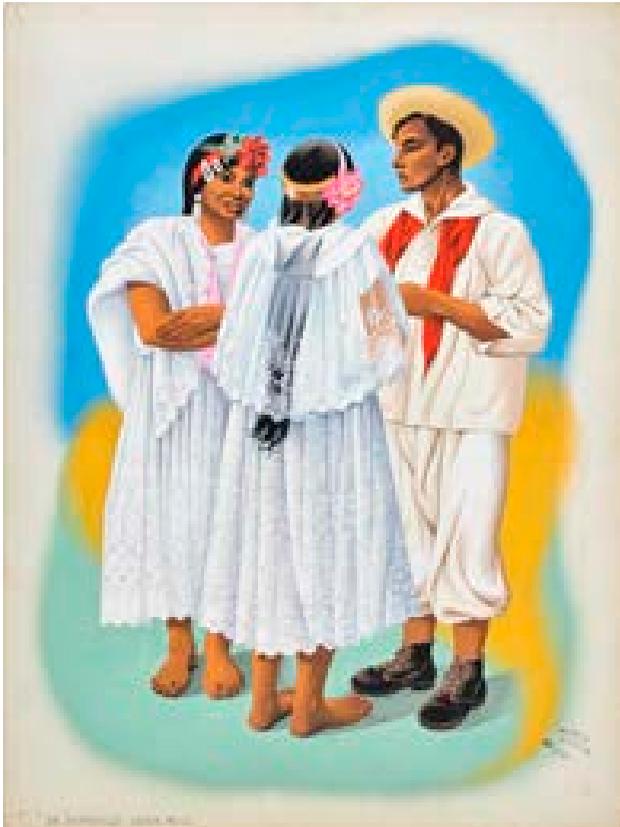


Blusa otomí / Hñä hñü
Ixtenco, Tlaxcala, México, mediados
del siglo XX
Algodón
Museo Nacional de Cerámica y Artes
Suntuarias González Martí
CE2/01378

Mazahua / jñatjo
Donato Guerra, México, ca. 1942
Lana y algodón
Museo Nacional de Cerámica y Artes
Suntuarias González Martí
CE2/01394



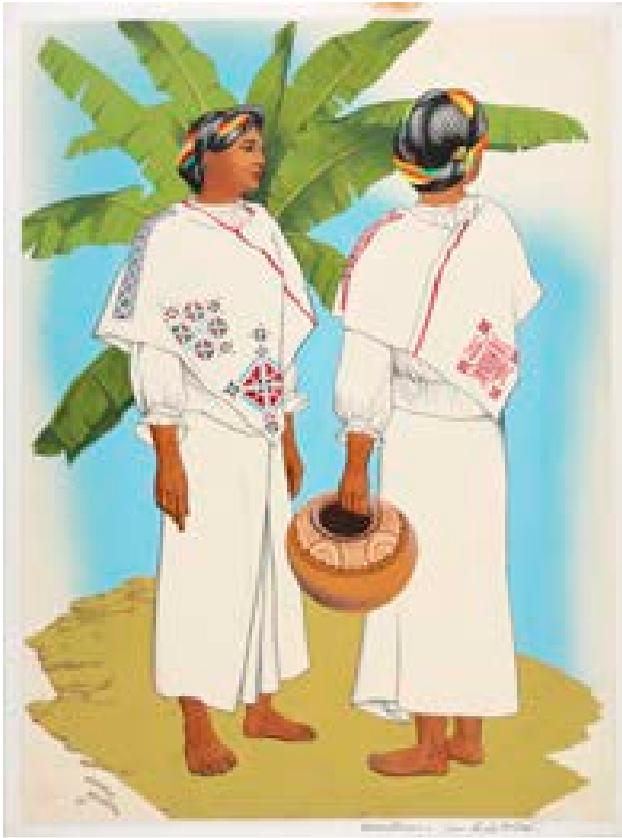
Par de huaraches
México, mediados del siglo XX
Cuero
Museo Nacional de Cerámica y Artes
Suntuarias González Martí
CE2/01390



De Papantla, Veracruz, 1950 [De la serie sobre el traje popular mexicano]
 Aguada sobre cartulina, 51 x 38 cm
 Museo Nacional de Cerámica y Artes
 Suntuarias González Martí
 CE4/04301

Vistas en un mercado del D.F., 1946
 Óleo sobre papel, 33,2 x 26,7 cm
 Museo Nacional de Cerámica y Artes
 Suntuarias González Martí
 CE4/04353

Visto en Los Remedios, México, 9 de septiembre de 1945
 Óleo sobre papel, 31 x 34,6 cm
 Museo Nacional de Cerámica y Artes
 Suntuarias González Martí
 CE4/04369

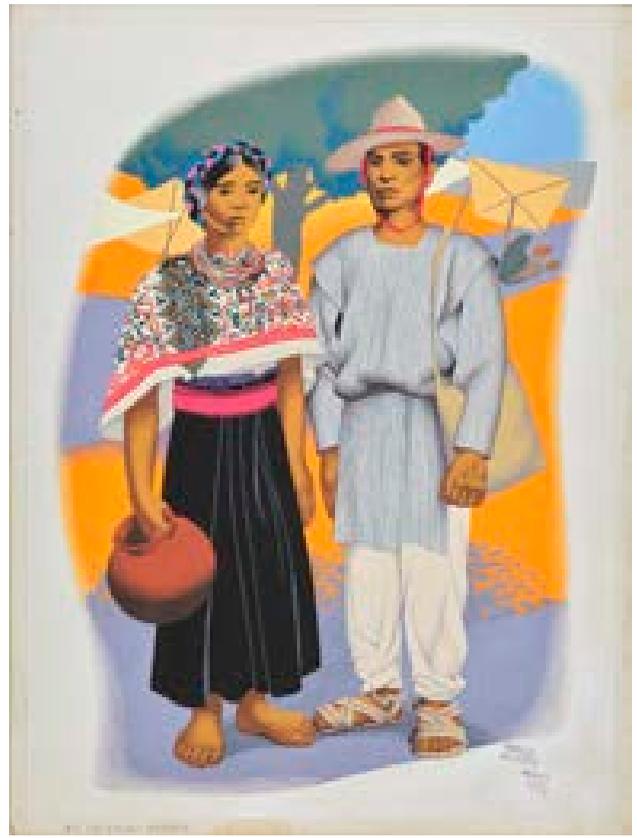


Muchachas huastecas, Estado de San Luis Potosí, 1945 [De la serie sobre el traje popular mexicano]
 Aguada sobre papel montado sobre cartulina, 48,5 x 36 cm
 Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias González Martí
 CE4/01454

Estampa de Oaxaca, 1945 [De la serie sobre el traje popular mexicano]
 Aguada sobre papel, 51 x 38,5 cm
 Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias González Martí
 CE4/04317

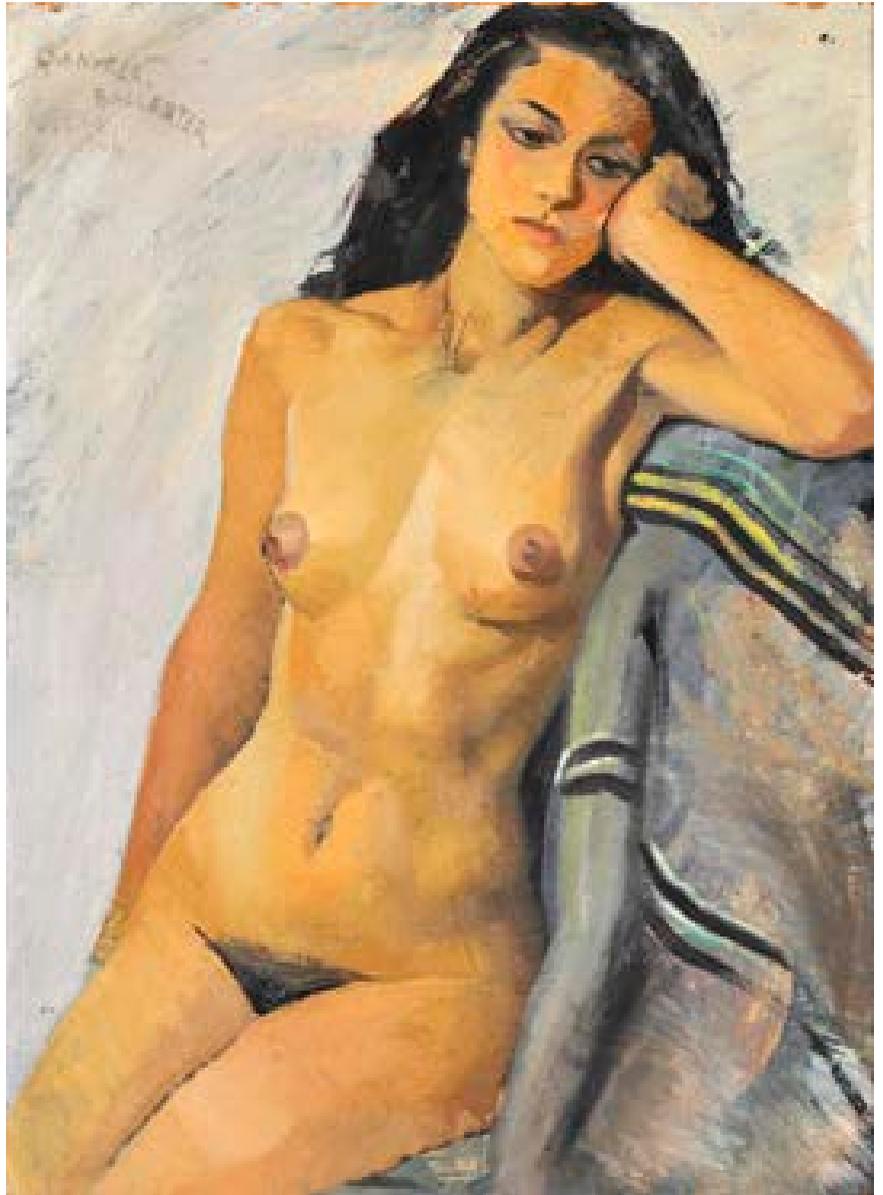


Indio tarahumara, Chihuahua, 1947
[De la serie sobre el traje popular mexicano]
Aguada sobre cartulina, 50,5 x 38 cm
Museo Nacional de Cerámica y Artes
Suntuarias González Martí
CE4/04305



De Xolotla, Puebla, 1952 [De la serie
sobre el traje popular mexicano]
Aguada sobre cartulina, 51 x 38,2 cm
Museo Nacional de Cerámica y Artes
Suntuarias González Martí
CE4/04310





Manuela Ballester y su hijo Ruy.
s.f. IVAM. Biblioteca i Centre de
documentació Josep Renau.
Generalitat. Depòsit Fundació
Josep Renau.
Neg. S7_b4_05

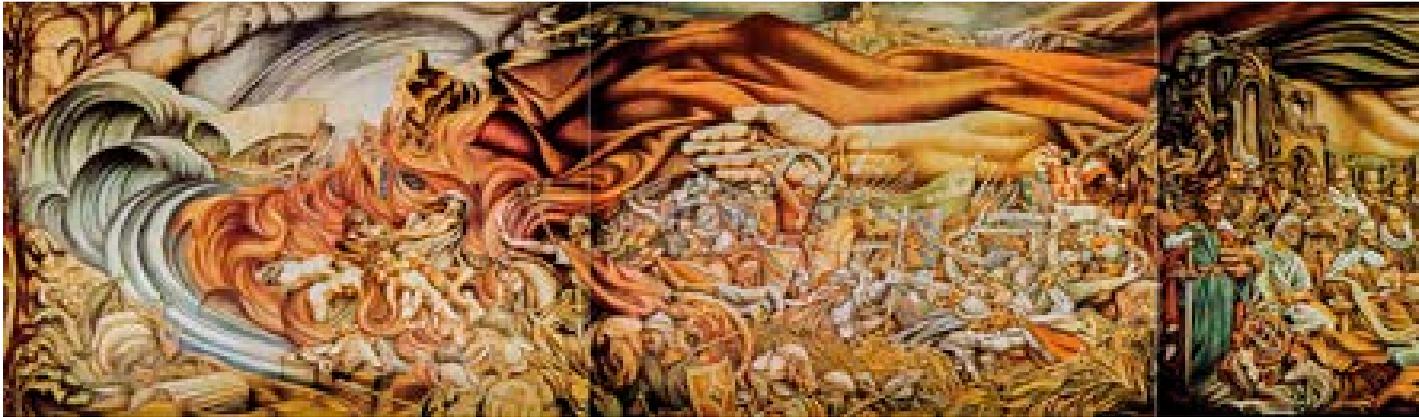
Sin título, 1944
Óleo sobre lienzo, 100 x 75 cm
Colección Teresa Álvarez Aub



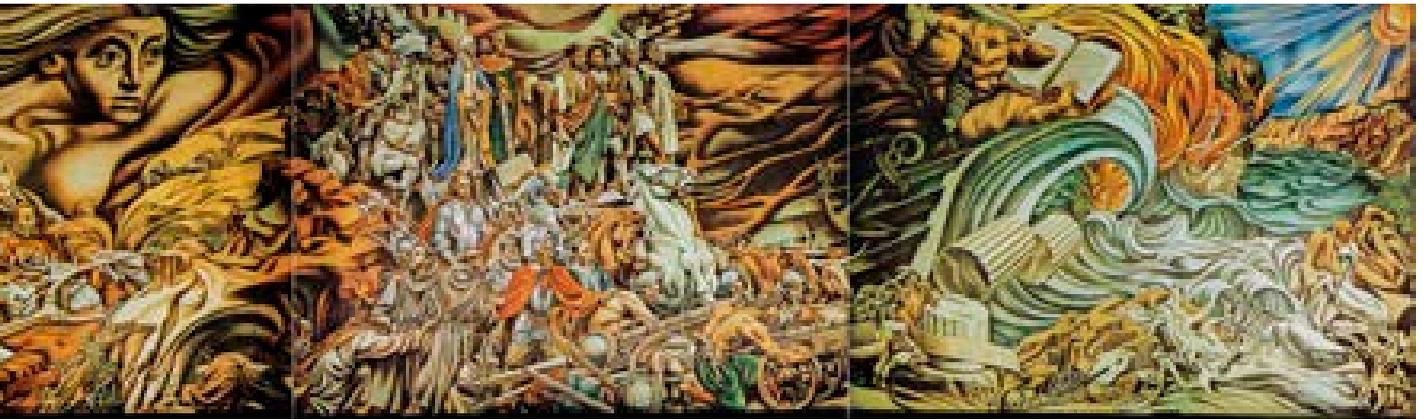
Josep Renau
Retrato de la burguesía, 1939
Fotografía preparatoria para el mural
del mismo nombre, 23 x 30 cm
IVAM. Biblioteca i Centre de
documentació Josep Renau.
Generalitat. Depòsit Fundació Josep
Renau. Sig. Carpeta 18/16.8(2)

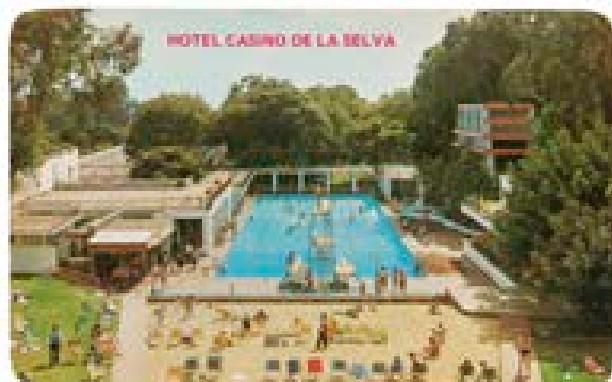


Josep Renau
Retrato de la burguesía, 1939
IVAM. Biblioteca i Centre de
documentació Josep Renau. Generalitat.
Depòsit Fundació Josep Renau



Josep Renau
(con la colaboración
de Manuela Ballester)
España hacia América.
Hotel Casino de la Selva,
Cuernavaca, 1945-1950
Impresión offset, 20 x 122 cm
IVAM. Biblioteca i Centre de
documentació Josep Renau. Generalitat.
Depòsit Fundació Josep Renau. Sig. 19/7.1





Tarjetas postales del Hotel Casino de la Selva, Cuernavaca, ca. 1950
IVAM. Biblioteca i Centre de documentació Josep Renau. Generalitat.
Sig. D/19249 (ítems nº 1, 2, 4 y 8)



Ilustración para el cuento de Rosa Ballester "El fracaso", *Las Españas*, año II, nº 4, 29 de marzo de 1947
Residencia de Estudiantes, Madrid Sig.: Colección Revistas. PL 2
Donación A. Carretero.

Ilustración para "Cuadros de la guerra", de Concepción Arenal, *Nuestro Tiempo*, año V, núm. 9, julio de 1953
Residencia de Estudiantes, Madrid Sig.: M-Resid. JMV VI 169



Dibujo para el texto "Llamó a la Juventud" de Miguel Hernandez.
 Revista *Independencia*. Publicación de la *Union de Jovenes Patriotas*, ns. 6 7
 Mexico D.F., noviembre de 1944

Cabecera de la revista *Independencia*.
 Publicación de la *Union de Jovenes Patriotas*, nº 5, Mexico D. F.,
 Primera quincena de octubre de 1944



Ilustración para la revista *Mujeres Españolas*, nº 19, enero de 1954



Ilustración para la revista *Mujeres Españolas*, nº 21, junio de 1954

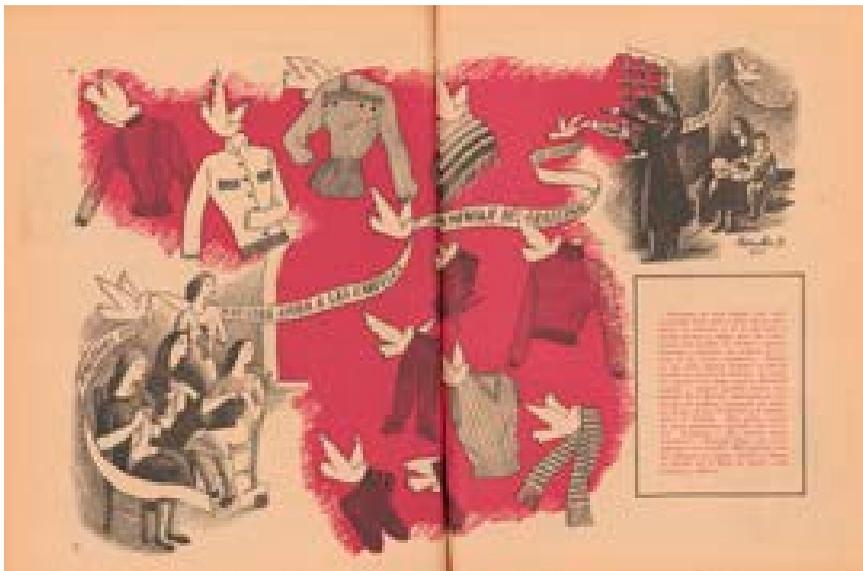
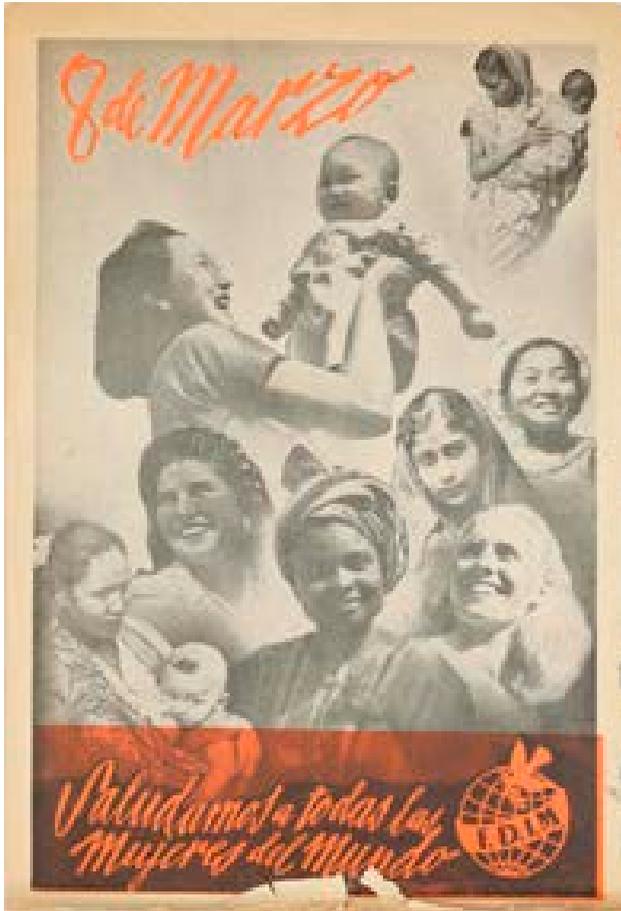


Ilustración per a la revista *Mujeres Españolas*, nº 10, octubre de 1952

Ilustración per a la revista *Mujeres Españolas*, nº 13-14, enero y febrero de 1953

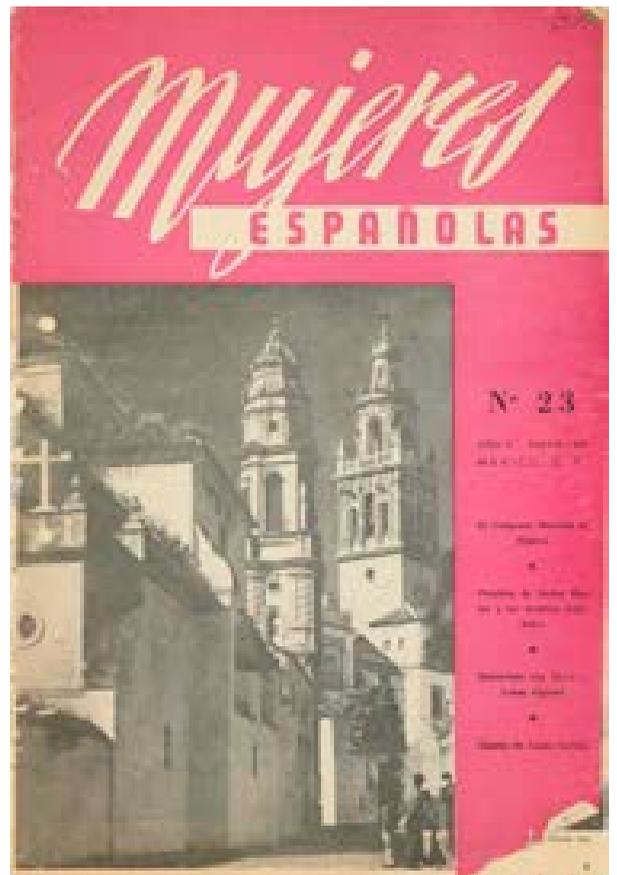
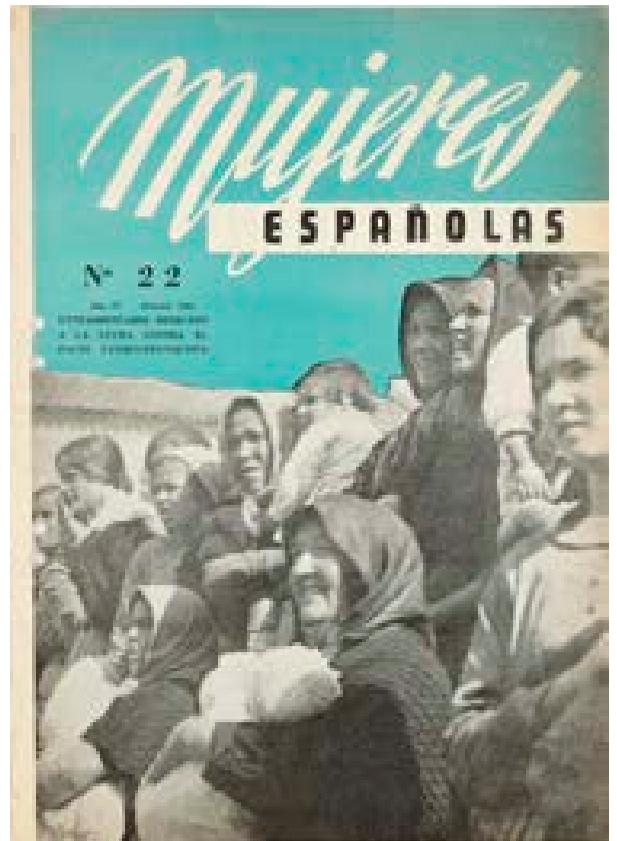


Contraportada, ilustraciones del interior y dirección de la revista *Mujeres Españolas: Boletín de la Unión de Mujeres Antifascistas*, México, n.º 16
Archivo Histórico del Partido Comunista



*8 de marzo por la independencia
de España por la Paz*
IVAM. Biblioteca i Centre de
documentació Josep Renau.
Generalitat. Depòsit Fundació
Josep Renau





Manuela Ballester. s.f. IVAM.
 Biblioteca i Centre de documentació
 Josep Renau. Generalitat.
 Depósito Fundación Josep Renau.
 Neg. S7_b4_05

Dirección de la revista *Mujeres Españolas*:
Boletín de la Unión de Mujeres Antifascistas,
 México, nº 20, 22 y 23
 Archivo Histórico del Partido Comunista

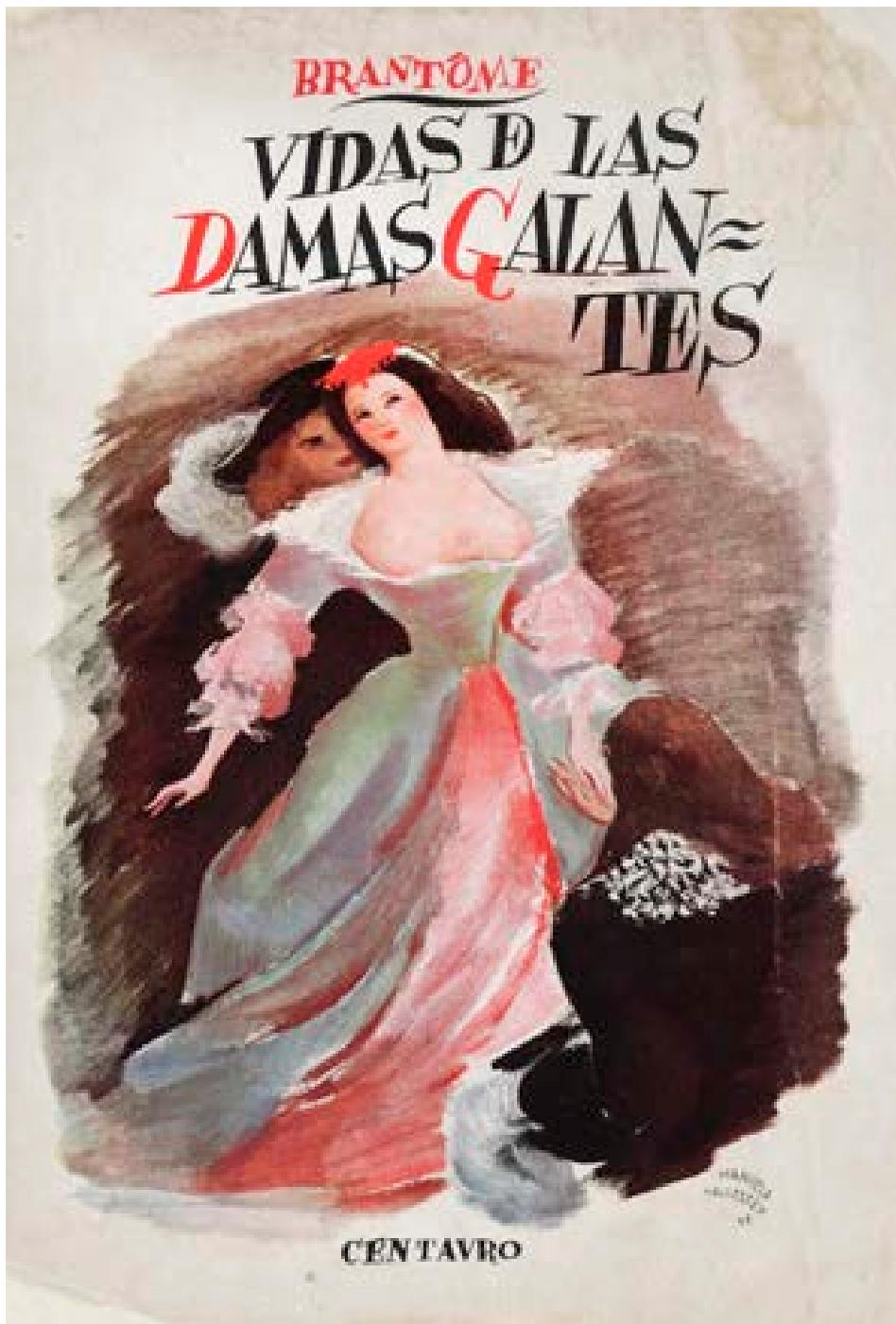


Ilustración de la cubierta de *Vidas de las damas galantes*, de Pierre de Bourdelle, México: Editorial Centauro, 1945
Universitat de València.
Biblioteca Històrica
BH D-78/196



Ilustración para *El ciervo*, de León Felipe,
México D.F.: Editorial Grijalbo, 1958
Colección particular



Calcigen Boyle. Remineralizante y para la deficiencia de la vitamina D, INTERSA IVAM. Biblioteca i Centre de documentació Josep Renau. Generalitat. Depòsit Fundació Josep Renau. Sig. 20/5.49



Postal invitación de la 2ª Gran Falla en México. Fiesta Popular Valenciana, 1962 Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu. Fons ACRVM

CASA REGIONAL VALENCIANA DE MEXICO.

MEMORIA DE SECRETARIA CORRESPONDIENTE AL EJERCICIO DE 1956
APROBADA POR LA JUNTA DIRECTIVA EN SU REUNION DEL DIA 14 DE
ENERO DE 1957 PARA SER PRESENTADA ANTE LA ASAMBLEA GENERAL
ORDINARIA CONVOCADA PARA EL DIA 26 DE ENERO DE 1957.

SALUDO INICIAL.

Señores socios:

Como en años anteriores y en cumplimiento de un precepto
ineludible de nuestros estatutos, la Junta Directiva que ha re-
gido los destinos de la entidad durante el año de 1956, compe-
rece hoy ante su Asamblea General Ordinaria para explicar y de-
tallar cual ha sido su gestión en dicho ejercicio anual.

Para empezar vaya a todos Vds. el cordial saludo de la Jun-
ta Directiva presente, que al mismo tiempo hacemos extensivo a
todos los paisanos residentes en México y en América, como así
mismo muy especialmente a los que en el País Valenciano (nuestra
tierra) sufren la tiranía del dictador y luchan por las liber-
tades de nuestra Patria.

Y cumplido este deber vamos a entrar en la materia objeto
del presente informe de Secretaría. Anunciamos que será muy breve
por la razón de que nuestra labor ha sido muy sencilla, limitán-
donos a cumplir con nuestro deber y consideramos que los resul-
tados obtenidos no han estado a la altura que nosotros hubiésemos
querido a pesar de todos los esfuerzos que hemos realizado para
ello, especialmente en lo que se refiere a la asistencia a nuestra
casa por parte de los Señores Socios.

CONVIVENCIA SOCIAL.

A este respecto queremos manifestar que la mayor preocupa-
ción de esta Junta Directiva ha sido la de procurar por todos
los medios a su alcance que la convivencia de los Valencianos en
México sea lo más cordial y efectiva pues en ello descansa la ra-
zón de ser de esta CASA REGIONAL VALENCIANA. En ella figuramos
elementos de todas las corrientes valencianas y de todas las ideolo-
gías republicanas y liberales, unidos por el recuerdo a la tierra
y por el amor a la Patria libre que todos deseamos, y por lo mis-
mo cada día tenemos que intensificar mucho más si es posible el
acercamiento de todos los Valencianos alrededor de nuestra casa,
contando para ello con el sincero apoyo de todos los señores so-
cios de la entidad.

JUNTA DIRECTIVA PARA 1956.

En la Asamblea celebrada el día 29 de Enero de 1956 para la
elección de cargos se acordó realizar la elección de los mismos
por medio de votación secreta que se realizaría el día 4 Febrero

Documento donde se anuncia realizar
una comida con motivo de la concesión
de la Senyera d'Or a Manuela Ballester.
Memoria de la secretaría, año 1956, hojas
1 y 4. ACRVM 116 C-12
Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu.
Fons ACRVM

FESTIVALES, EXCURSIONES Y COMIDAS SOCIALES.

En el transcurso de 1956 y siguiendo el precedente de años anteriores, las actividades sociales a este respecto fueron las que se resumen de la forma siguiente:

EXCURSIONES.

El día 15 de Abril se realizó al sitio decemina de los ANHEDUNTES la excursión anunciada, que resultó pobre debido a falta de asistencia por parte de los Sres. Socios.

FIESTA INFANTIL.

El día 25 de Febrero en nuestro local social se llevó a cabo dicha fiesta consistente en una sesión de cine y a continuación una merienda que fué animadísima y constituyó un éxito.

El día 5 de Mayo y con motivo del DIA DE LAS MAJES se dió una velada que resultó brillantísima.

BAILES.

Con motivo de las Fiestas de Carnaval se efectuó en nuestros salones un Gran Baile.

El día 8 de Octubre y con motivo de que el Equipo de Fútbol de la casa, venía realizando una brillante campaña en el Campeonato de la Liga Regional de Sur, se realizó un brillantísimo baile con ORQUESTA que resultó animadísimo. Posteriormente nuestro equipo se coronó campeón.

Es necesario mencionar a este respecto que esta Junta ha tenido un especial interes en lo referente al Equipo y podemos decir a la Asamblea que se ha podido llegar a constituirlo gracias al enorme interes de nuestro Presidente, y que estamos orgullosos de su formación pues está colocando el pabellón de la Casa Regional Valenciana a la altura que todos acordáramos.

FESTIVAL TEATRAL.

Con motivo de la inauguración oficial del nuevo domicilio de nuestra Casa Regional Valenciana el día 8 de Septiembre se realizó un gran festival teatral en el que tomaron parte varios socios de esta casa, como así mismo distinguidas señoras, consiguiendo con ello un acto relevante de actividad social pues nuestros salones se vieron concurridísimos y fué un día de esparcimiento para grandes y chicos.

COMIDAS.

Día 26 de Febrero GAITACUADA, con motivo de la salida y entrada de las Juntas Directivas.

Día 17 de Marzo GRAN BRUJOLADA para conmemorar las fiestas de San José y el día 18 magnífica comida ofrecida y costeada en su totalidad por nuestro socio Sr. Francisco Julio.

Día 22 de Abril BANQUETE en el Hotel Majestic a la Sra. socio MANUELA BALLESTER con motivo de haber obtenido el primer premio en el concurso de Carteles conmemorativos del Centenario de la Estampilla Postal Mexicana. Día 28 de Abril en el salón de la casa Regional con el mismo motivo se impuso a MANUELA BALLESTER la SUTERA de oro.

Día 9 Septiembre COMIDA con motivo de la inauguración oficial de la casa.

Día 7 de Octubre en homenaje a nuestro socio Jose Rappa por sus triunfos en México con lo cual honra la tradición artis-



En BASE PRIMERA de las que regulan ese Concurso; SEÑALÓ EL SIGUIENTE FALLO POR URGENCIAS:

PRIMERA PREMIO: Consistente en \$2,000.00 (dos mil pesos 00/100) el trabajo presentado bajo el tema "VALENCIA", habiendo la plica correspondiente se remite por su autor la Sr. Susana Ruller de Luna.

SEGUNDO PREMIO: EN ACORDO DECLARADO DESIERTO.

TERCER PREMIO: Consistente en \$500.00 (quinientos pesos 00/100) el trabajo presentado bajo el tema "MÉXICO", habiendo la plica correspondiente remite por su autor el Sr. Carlos Carrasco Torres.

En atención a los meritos que concurren en otros trabajos presentados en este Concurso, se otorgan los siguientes PREMIOS HONORÍFICOS:

Al Sr. José Antonio López Barroso por su cartel presentado bajo el tema "VALENCIA".

Al Sr. José Antonio López Barroso por su cartel presentado bajo el tema "MÉXICO".

Al Sr. Carlos Carrasco Torres por su cartel presentado bajo el tema "MÉXICO".

Por el Secretario del Jurado Calificador, compuesto por sus integrantes, y que recayó en el Sr. Juan A. Pérez Alfonso, se procedió a la lectura del presente FALLO, disponiendo la entrega de la presente acta por parte del referido Secretario al señor Presidente de la C.R.V. para los oportunos efectos, lo firman y rubrican en la fecha y lugar señalados al comienzo de este documento, de todo lo cual yo el Secretario doy fe.

Dr. Carlos Carrasco Torres

Secretario Sr. S. Antonio Cobles

Dr. J. Manuel López Barroso

M. José Castillo Barroca

M. Enrique López Viciatlá

Dr. Juan A. Pérez Alfonso
Secretario.

FORMA S.S.T. 12

SERVICIO INTERNACIONAL



SECRETARIA DE COMUNICACIONES Y TRANSPORTES
DIRECCION GENERAL DE TELECOMUNICACIONES
SERVICIO TELEGRAFICO Y RADIOTELEGRAFICO CON TODO EL MUNDO

9/20/56

CD650 407ITE FRANKF 04125 15 PD INTL

CD BERLIN KARLSHORST VIA WUCABLES 8 1735

LT PEREZ ALFONSO CASA VALENCIA TACUBA 81

MEXICO D F (MEX)

AVANS DEL 15 MIXINA PER AVIO CARTEL CONCURS

HANUELA.

CPH 81 D 7 15..

S. S. S. - (2001-4)

Recibo del Servicio Internacional para
enviar el cartel al concurso de la 2ª
Gran Falla en México. ACRVM 039 C-4
Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu.
Fons ACRVM





Sra. Manuela Ballester de Masam
Av. Cayreana No. 301 - 405
CIUDAD.

Distinguida señora y muy estimada paisana:

La Casa Regional Valenciana, se ha visto honrada con la magnífica donación hecha por Ud. del soberbio retrato del ilustre novelista valenciano VICENTE BLASCO IBÁÑEZ, obra que así mismo contribuyó a dar mayor esplendor a la exposición de artistas valencianos organizada por esta entidad.

Por ser obra suya y por lo que representa, esta Casa Regional Valenciana ha recibido conmovida el obsequio, y sin perjuicio de mostrar en el momento oportuno, tanto a Ud. como a su esposo nuestro querido paisano Pepe Masam el agradecimiento de los valencianos en México, queremos en nombre de esta casa darle las gracias por este gesto de ahora y ofrecerle nuestro más profundo reconocimiento con el aprecio más sincero.

México D.F. 16 de Marzo de 1956.

POR LA CASA REGIONAL VALENCIANA

MANUEL TORRES FERRER
PRESIDENTE.

FERNANDO URBISTARRA
SECRETARIO



Ilustración para *Desde esta orilla*,
de Gabriel García Narezo, Ediciones
de nuestro tiempo, 1956
Colección Iban Ramón



Ilustración para *Desde esta orilla*,
de Gabriel García Narezo, Ediciones
de nuestro tiempo, 1956
Colección Iban Ramón



Es un caudal de voces que reclaman justicia . . .

Ilustraci3n para *Desde esta orilla*,
de Gabriel Garc3a Narezo, Ediciones
de nuestro tiempo, 1956
Colecci3n Iban Ram3n



Ilustración de la cubierta de *¿Qué habéis hecho de España? ¡Yo acuso!, contra la traición y sus cómplices* de Felisa Gil, México: Gráficas V. Venero, 1954
Archivo y Biblioteca Fundación Pablo Iglesias

ALEJANDRO DUMAS (hijo)

LA DAMA

DE LAS CAMELIAS

ILUSTRACIONES DE MANUELA BALLESTER



EDITORIAL LEYENDA, S. A.

Cubierta de ilustraciones para *La dama de las camelias*, de Alejandro Dumas,
México: editorial Leyenda, 1944
Ateneo Español de México

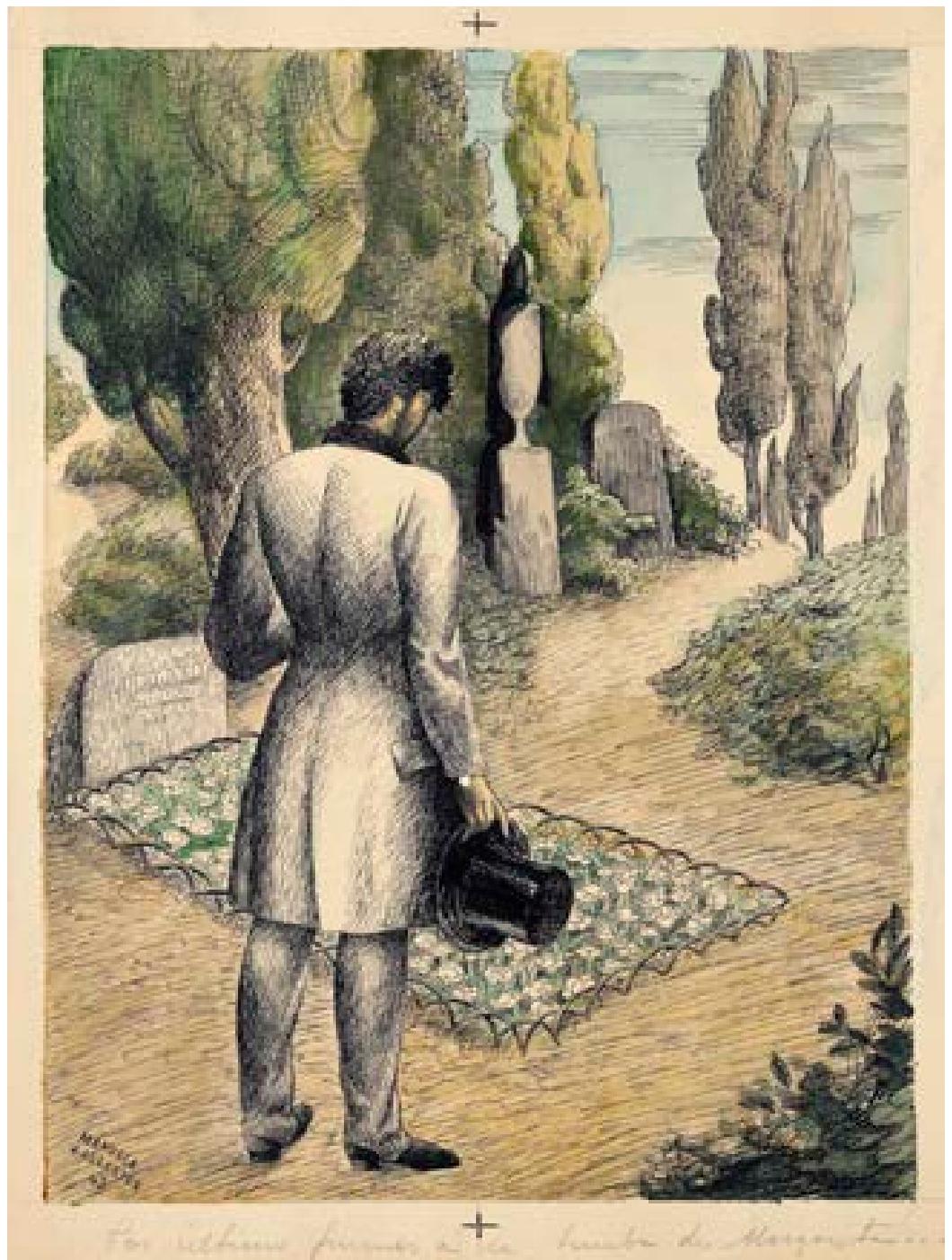


Ilustración para
La dama de las camelias, 1945
Colección Rosana Renau Aymamí





Pàgines anteriors
Ruy Renau y Manuela Ballester, s.f.
IVAM. Biblioteca i Centre de
documentació Josep Renau. Generalitat.
Depòsit Fundació Josep Renau.
Neg. S7_b4_05



Josep Renau y Manuela Ballester
No basta ser charro, 1945
Litografía sobre papel, 94,3 x 69,6 cm
Fundació Renau en la Col·lecció
de l'IVAM
DT.012.208.1989 (8654)



Josep Renau y Manuela Ballester

La vorágine, 1948

Litografía sobre papel, 91,5 x 66,5 cm

Fundació Renau en la Col·lecció
de l'IVAM

DT.012.116.1989 (6377)



Josep Renau y Manuela Ballester
El moderno Barba Azul, 1946
Litografía sobre papel, 97 x 70,5 cm
Fundació Renau en la Col·lecció
de l'IVAM
DT.012.160.1989 (8591)



Josep Renau y Manuela Ballester
Las puertas del presidio, 1949
Litografía sobre papel, 90 x 66 cm
Fundació Renau en la Col·lecció
de l'IVAM
DT. 012.197.1987 (8643)



Josep Renau y Manuela Ballester
Cartas marcadas, 1949
Litografía sobre papel, 90 x 66 cm
Universitat de València



4. LA RDA Y OTROS VIAJES

En 1959 Manuela Ballester se traslada a la República Democrática Alemana con sus dos hijos pequeños siguiendo a Renau. Allí trabajó como lectora de español en la empresa Intertext. Artísticamente, Berlín le brindó su primera individual en el destierro, pues presentó su serie sobre el traje popular mexicano en el Club de Creadores de Cultura en 1963, con un amplio éxito. A ello se suma su activa participación política en revistas como *España Popular* o *España Republicana*, a las que contribuyó con numerosos dibujos y grabados en linóleo que denunciaban las injusticias sociales. Pero su estancia en la RDA no le impidió viajar y con frecuencia cruzó el Atlántico para visitar a los familiares y amigos que habían quedado al otro lado del océano. Así, durante sus viajes mexicanos en los años setenta experimentó con diversas técnicas de grabado y soportes, influenciada por el taller de sus hermanas Rosa y Josefina.

Esta constante conexión con México hizo que su obra siguiera estando presente en exposiciones del país americano, destacando las del Año Internacional de la Mujer en 1975. A estas le habían precedido otras como la titulada "Amnistia que trata de Spagna" en Milán en 1972. En estas y otras muestras Manuela Ballester expuso retratos, grabados y paisajes, a veces representando nuevos lugares como las vistas de Seddinsee. La artista no pudo nunca regresar de forma permanente a la *terreta*, pero a partir de la década de los ochenta comenzó a colgar sus creaciones en diferentes galerías de la Comunidad Valenciana, donde incorporó pinturas protagonizadas por cristales, piedras y canicas, en una nueva exploración de la luz.



30. *Oberschule in Karlshorst*, 1960
Óleo sobre madera, 70 x 59,5 cm
Colección Daniel Espresate Romero



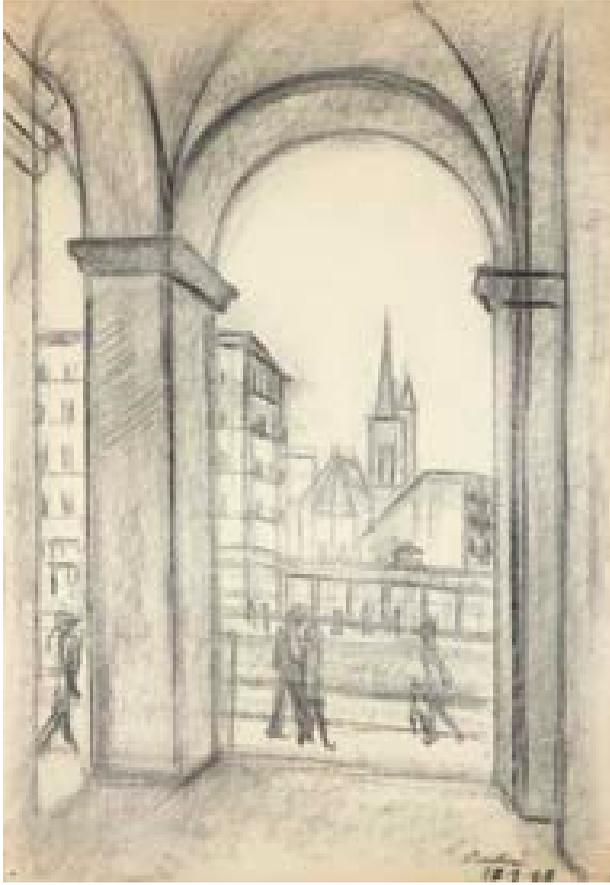
Klingenberg, 1961
Óleo sobre madera, 45 x 53 cm
Colección Pilar Ballester



Berlín-Blankenburg, 1968
Óleo sobre cartón, 58 x 78,5 cm
Ateneo Español de México



Sin título, Berlín, enero de 1968
Óleo sobre tabla, 70 x 70 cm
Colección Doria Rosso



Sin título, Berlín,
17 de septiembre de 1968
Carboncillo sobre papel, 41,3 x 29 cm
Colección Teresa Renau Ballester

Casa de Goethe, sala de Juno,
10 de noviembre de 1969
Carboncillo sobre papel, 42,5 x 30,5 cm
Colección Teresa Renau Ballester



Postal de Manuela Ballester
 dirigida a Max Aub
 22 de noviembre de 1959, Berlín
 Fundación Max Aub

Berlín, 19, octubre, 1966

Querido Max, que bueno me quedara al
 que tus iniciativas de la carta también son un
 honor para mí que me sea parte también
 en pensar la presencia de la lengua a ellos.
 Como que ya es hora de que se pueda
 tener acceso por los libros hechos los es-
 fuerzos necesarios para conseguirlos en
 el México. Ahora es los días. Te digo
 algunas que sólo cuando me acuerdo que
 lo mismo me ha dado cuenta de que
 que hace en México la misma parte de
 lo que se repite bien, sólo todo en cuanto
 a los tiempos también en cuanto a los
 México.

Por que volverán la columna que
 cuando me acuerdo y todos mis libros
 y libros. No tiene ninguna demanda
 preguntas para volver de casa. En cuanto
 me acordaba de la casa, me acuerdo
 bueno porque cuando todos mis libros
 me acordaba de la casa y cuando de es-
 cusa a un par de. Sólo la parte más de
 la mitad del tiempo, otros pendientes
 de mi libro, de que se venía a ver
 o iba ya a verlo a el momento.

Espero que a pesar de todo sigas

Carta de Manuela Ballester a Max Aub
19 de octubre de 1966, Berlín
Fundación Max Aub





Manuela Ballester, s.f.
Colección Teresa Renau Ballester

Retrato de Josep Renau, 1965
Óleo sobre lienzo, 30,5 x 26,5 cm
Museu de Belles Arts de València.
Colección Real Academia de Bellas
Artes de San Carlos
Núm. inv. 2/2003



Sin título, Berlín,
20 octubre de 1968
Carboncillo sobre papel, 29 x 41,5 cm
Colección Teresa Renau Ballester



Sense títol, Berlín,
20 de setembre de 1968
Carboncillo sobre paper, 29,2 x 41,5 cm
Colección Teresa Renau Ballester

Sin título, Berlín, 10 de agosto de 1968
Carboncillo sobre paper, 29,2 x 41,5 cm
Colección Teresa Renau Ballester

Sin título, 13 de agosto de 1968
Carboncillo sobre paper, 29,2 x 41,5 cm
Colección Teresa Renau Ballester

Goethe, garten-haus,
17 de noviembre de 1969
Carboncillo sobre paper, 14 x 21 cm
Colección Teresa Renau Ballester



Sin título, Weimar, 1969
Carboncillo sobre papel, 59,5 x 69,8 cm
Colección Teresa Renau Ballester

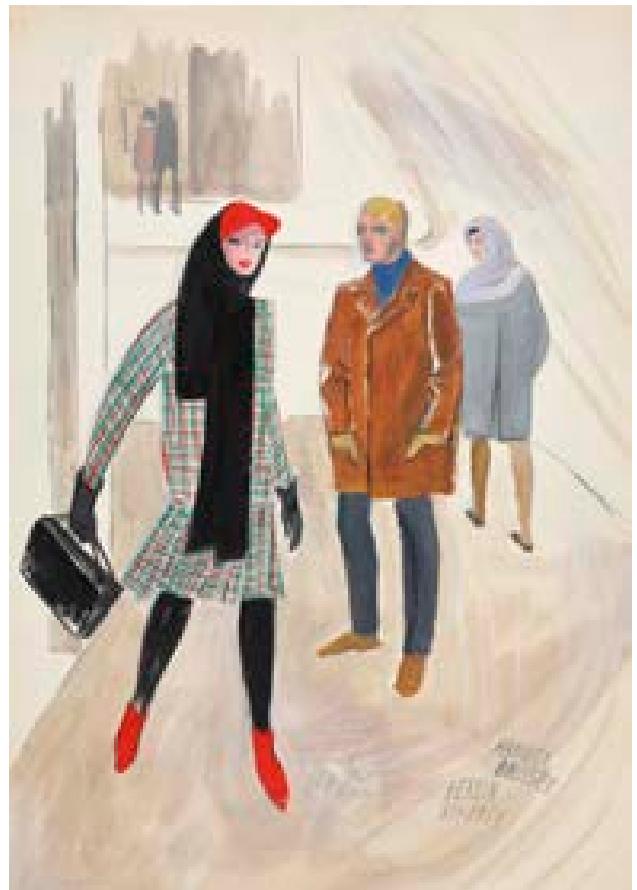


Sin título, Frankenhaim,
23 de septiembre de 1970
Carboncillo sobre papel, 29,5 x 39,3 cm
Colección Teresa Renau Ballester

Mariendorf. Isla de Rügen, 1964
Isla de Rügen, 1964
Lápiz y carboncillo sobre papel, 41,8 x 29,6 cm
Colección Rosana Renau Aymamí



Figurín de moda, 1959
Óleo sobre papel, 41,1 x 28,6 cm
Museo Nacional de Cerámica y Artes
Suntuarias González Martí
CE4/00481



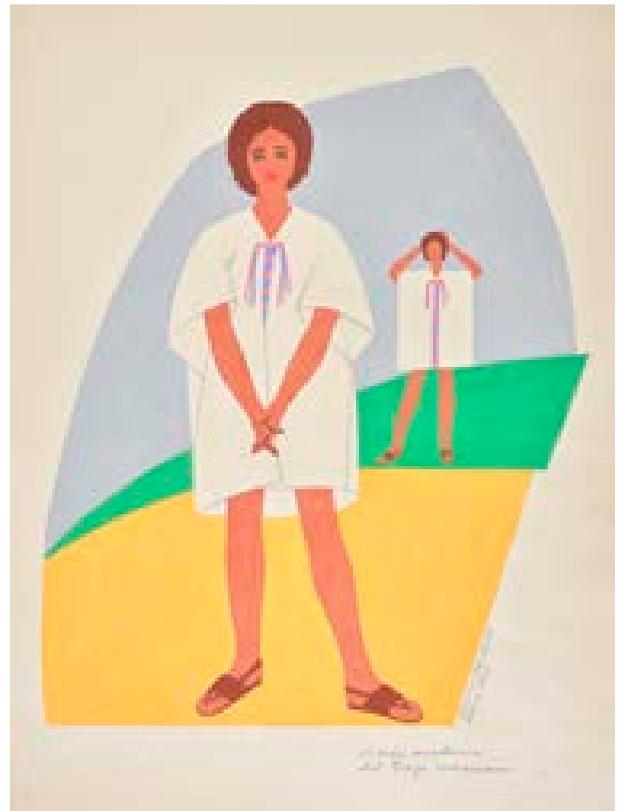
Figurín de moda, 1959
Óleo sobre papel, 41,2 x 28,6 cm
Museo Nacional de Cerámica y Artes
Suntuarias González Martí
CE4/00482



Figurín de moda, 1960
Aguada sobre papel, 45,6 x 30,8 cm
Museo Nacional de Cerámica y Artes
Suntuarias González Martí
CE4/00483



Figurín de moda, 1960
Aguada sobre papel, 45,6 x 30,9 cm
Museo Nacional de Cerámica y Artes
Suntuarias González Martí
CE4/00484



Visión moderna del traje mexicano,
Berlín, 1968
Aguada sobre cartulina, 35,5 x 26 cm
Museo Nacional de Cerámica y Artes
Suntuarias González Martí
CE4/00485

Visión moderna del traje mexicano,
Berlín, 1968
Aguada sobre cartulina, 42 x 29,5 cm
Museo Nacional de Cerámica y Artes
Suntuarias González Martí
CE4/00486

Visión moderna del traje mexicano,
Berlín, 1968
Aguada sobre cartulina, 35 x 25,7 cm
Museo Nacional de Cerámica y
Artes Suntuarias González Martí
CE4/00487



Pieza de ropa de la colección
de indumentaria europea
de Manuela Ballester, 1920
Seda
Museo Nacional de Cerámica y Artes
Suntuarias González Martí
CE2/00271



Figurín de moda, Berlín, 1960
Carboncillo sobre papel, 29 x 20,5 cm
Colección Teresa Renau Ballester

Figurín de moda, Berlín, 1960
Carboncillo sobre papel, 41 x 29 cm
Colección Teresa Renau Ballester



Escuela de Waldieversdorf, 1968
Carboncillo sobre papel, 42 x 59,5 cm
Universitat de València.
Col·lecció Martínez Guericabeitia



Escuela de Waldieversdorf, 1968
Carboncillo sobre papel, 42,8 x 30,7 cm
Universitat de València.
Col·lecció Martínez Guerricabeitia



Federico García Lorca crucificado, 1974
Carboncillo sobre papel, 55,9 x 42 cm
Universitat de València.
Col·lecció Martínez Guerricabeitia



*Solidaridad con el pueblo y los
estudiantes de España, ca. 1971*
Linograbado, 59,5 x 36,6 cm
Universitat de València.
Col·lecció Martínez Guericabeitia

ESPAÑA REPUBLICANA

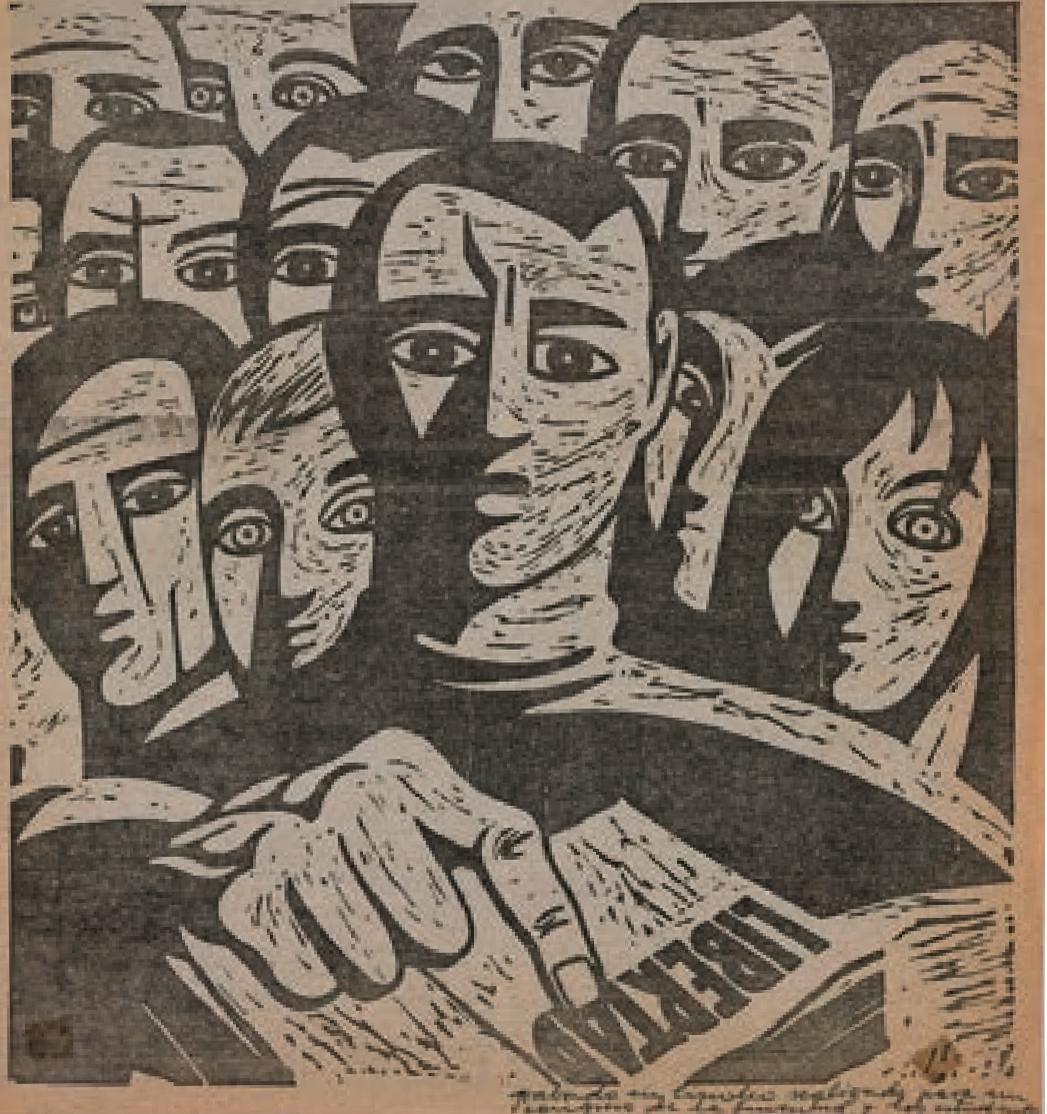
EN ESTA EDICIÓN:

• EL CINCUENTA ANIVERSARIO DEL PARTIDO SOCIALISTA • SANTIAGO CARRILLO DE LA ROSA • EL SEÑOR JAVIER DE WANGERO • LA SITUACIÓN DE LA PEQUEÑA EN ESPAÑA • LA REVOLUCIÓN DEL PARLAMENTO • EL CAPITAL ULTRAMARINO • LOS DE VERDADEROS • LAS ACCIONES DE LA CLASE OBRERA • LA LUCHA CONTRA LA SEVERIDAD DEL IMPUESTO • EL PLAN DE FORTALECIMIENTO • ACTIVIDADES DE LA OBRERA • MANIFIESTO DEL PARTIDO SOCIALISTA DE ESPAÑA PARA EL PRIMER DE MAYO.

AÑO XXXIII — NÚMERO 713.

LA HABANA, 13 DE MAYO DE 1971.

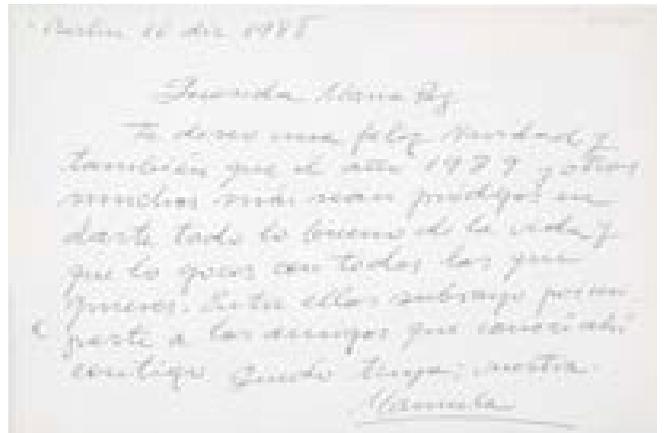
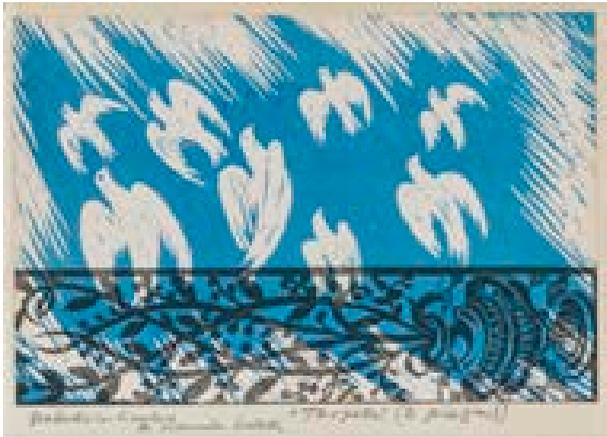
10 CENTAVOS



Portada de *España Republicana*, 1971
Litografía, 33,8 x 26 cm
Universitat de València.
Col·lecció Martínez Guericabeitia

El "Retrato de una dama por Van Der
Weyden" visto según el reflejo de la luz
en una tarjeta postal, 1977
Óleo sobre masonita, 61,5 x 77,5 cm
Colección Teresa Renau Ballester





Tarjeta postal
 2 planchas de linograbado
 (diferentes medidas), carpeta con copia
 y dos copias más
 IVAM. Biblioteca i Centre de
 documentació Josep Renau. Generalitat.
 Depòsit Fundació Josep Renau. Sig. 34/9

Tarjeta de felicitación navideña
 enviada por Manuela Ballester
 a María Paz Soler, 1988
 Grabado al linóleo, 14,5 x 21,6 cm
 Museo Nacional de Cerámica y Artes
 Suntuarias González Martí
 CE4/06466



Berlín, 23 dic. 1988

Querida Xelo

Aunque con retraso te envío para ti y tu Juan mis felicitaciones y buenos deseos por la Navidad y Año Nuevo; comunicádselo con besos a vuestro niño.

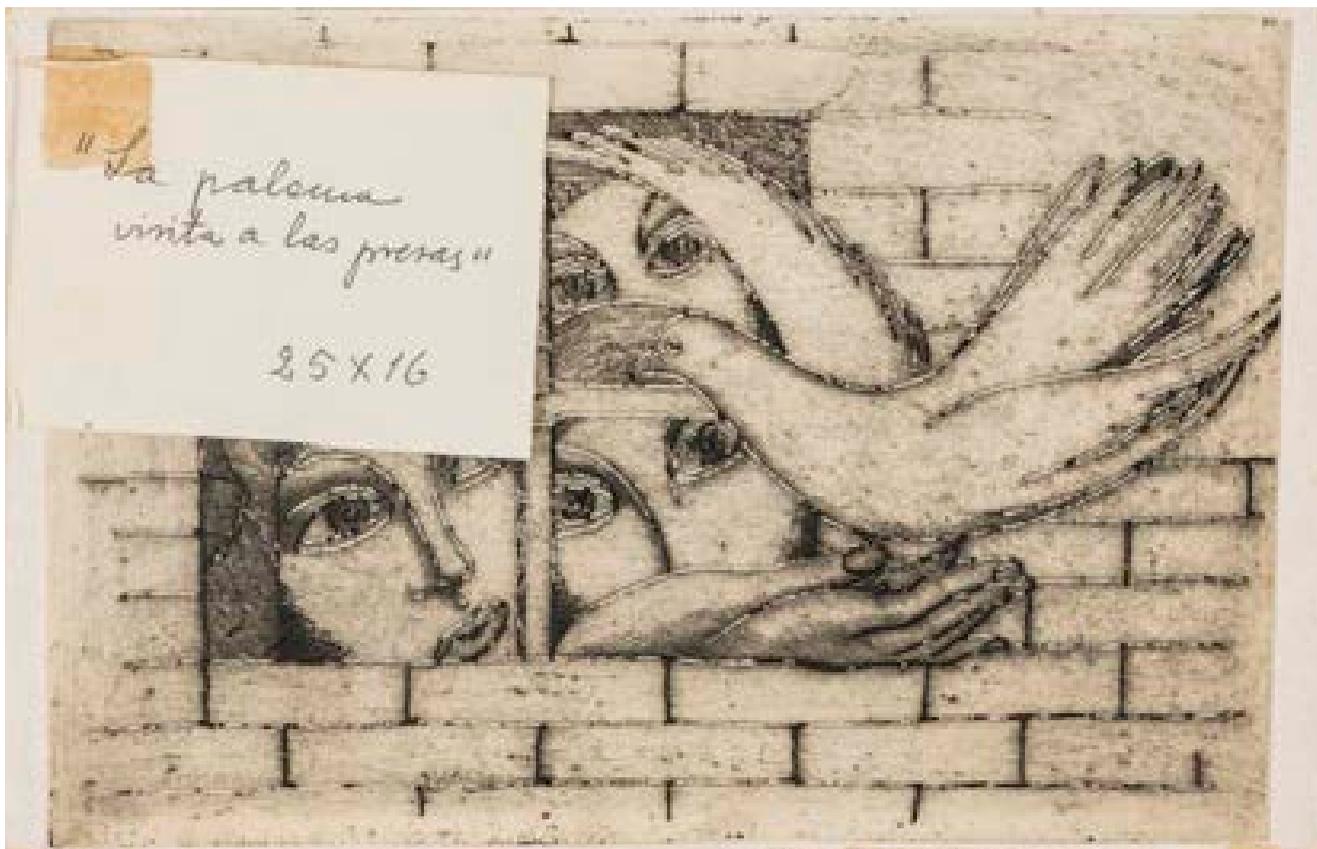
Fue el año 1987 (ahora próximo pero que ya habrá comenzado cuando estas líneas lleguen a vosotros) y otros maravillosos que os traigan todo lo bueno de la Vida y podáis gozarlo con todos los que queráis y os quieran (contadme a mí entre ellos).

Os abrazo con cariño y quedo
vuestra
(Xelo no te olvido) Manuela
nunca

Tarjeta de felicitación navideña enviada por Manuela Ballester a Xelo Carbonell, 1988

Grabado al linóleo, 14,5 x 21,6 cm

Colección Guillem Escorihuela Carbonell



La paloma visita a las presas
Plancha de grabado y carpeta con copia,
25 x 16 cm
IVAM. Biblioteca i Centre de
documentació Josep Renau. Generalitat.
Depòsit Fundació Josep Renau. Sig. 34/1



La mujer dormida, 1973
Plancha de cobre y carpeta con copia,
50 x 34 cm
IVAM. Biblioteca i Centre de
documentació Josep Renau.
Generalitat. Depòsit Fundació
Josep Renau. Sig. 34/12



Ángeles con la luna

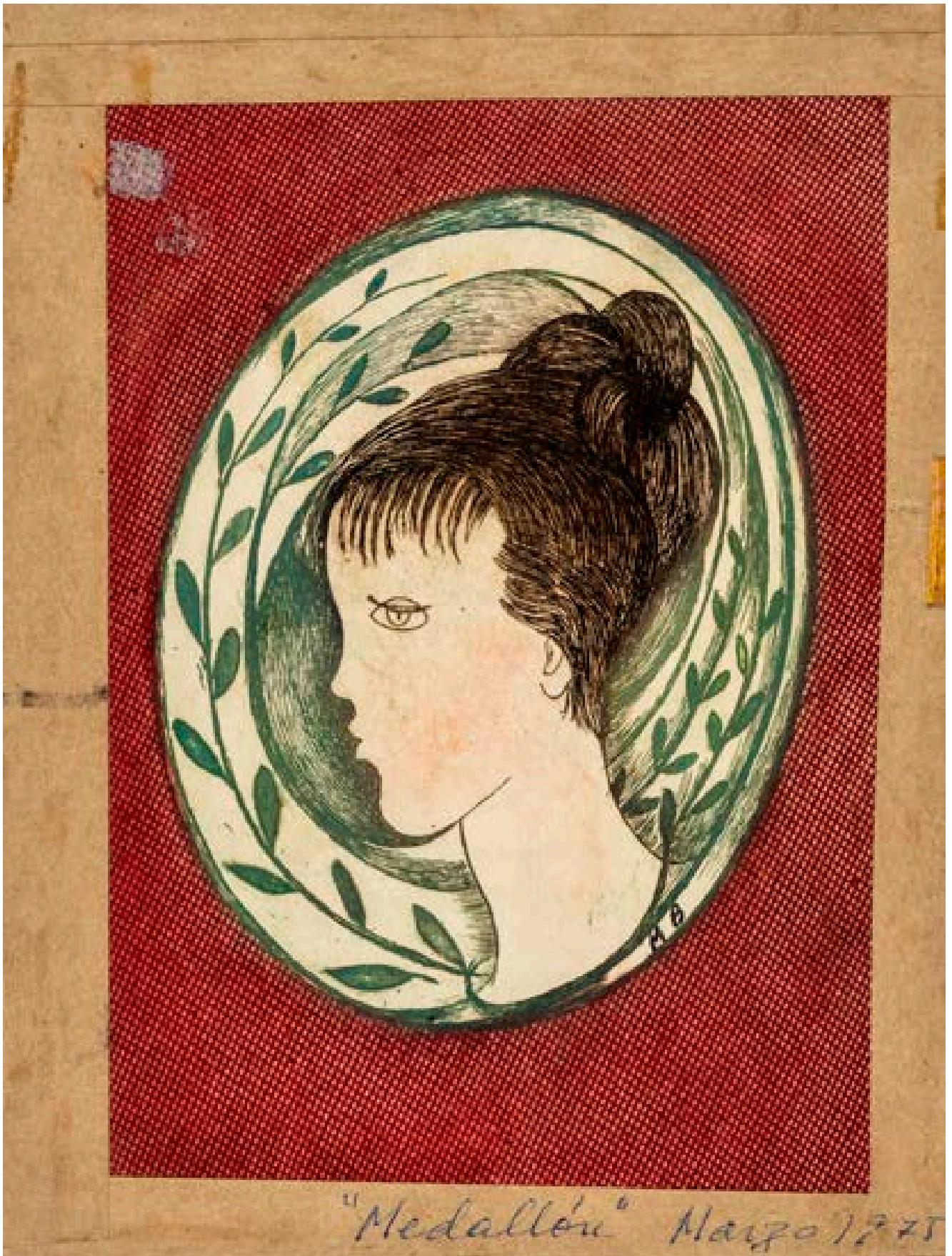
Plancha de grabado y carpeta con copia
y carpeta exterior, 32 x 34 cm

IVAM. Biblioteca i Centre de
documentació Josep Renau. Generalitat.
Depòsit Fundació Josep Renau. Sig. 34/14



Ángeles, 1975
Grabado sobre papel, 43 x 40 cm
Colección Lucía Romero

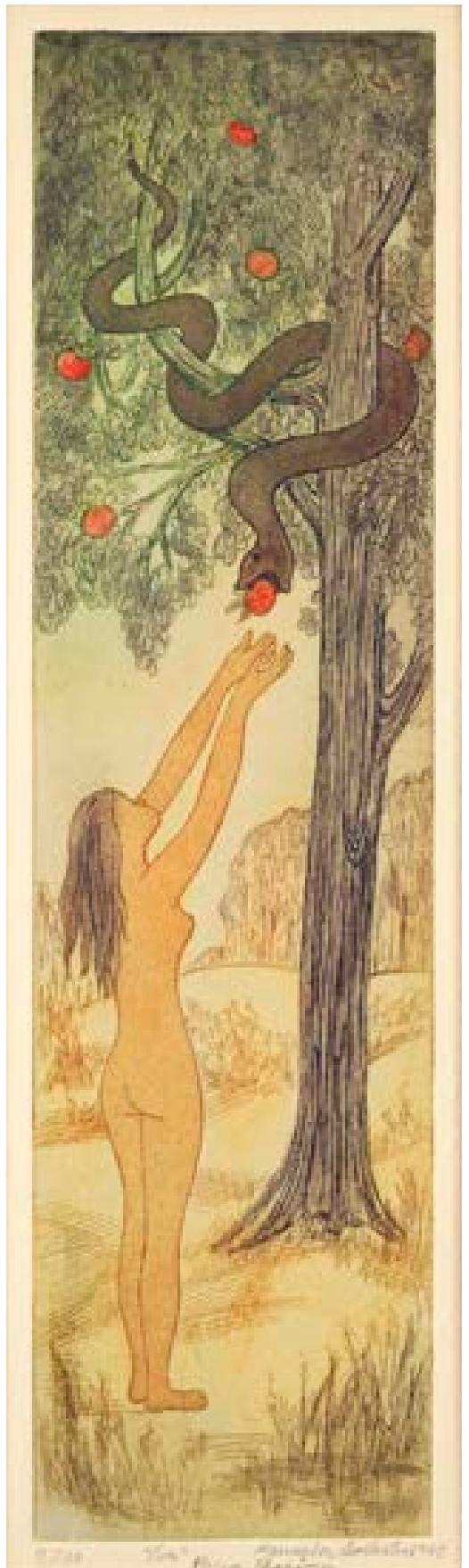
Medallón, marzo de 1973
Plancha de cobre y carpeta con copia,
20 x 15 cm
IVAM. Biblioteca i Centre de
documentació Josep Renau.
Generalitat. Depòsit Fundació
Josep Renau. Sig. 34/17





El rostro de la paz, ca. 1980
Óleo sobre lienzo, 63 x 52 cm
Colección Lucía Romero

Eva, 1975
Aguafuerte coloreado, 35,5 x 10,4 cm
Colección Julio Espresate Renau





Ofrenda, 1974
Grabado sobre papel, 23 x 16 cm
Colección Julio Espresate Renau



*Tehuana*s, 1975
Aguafuerte coloreado, 25 x 17,5 cm
Colección Marisa Taberner

Sin título (*Tehuana*s), México, 1975
Plancha de cobre y carpeta con copia,
18 x 25 cm
IVAM. Biblioteca i Centre de documentació
Josep Renau. Generalitat. Depòsit Fundació
Josep Renau. Sig. 34/15



Conversación, 1975
Grabado sobre papel, 15 x 19,5 cm
Colección Marisa Taberner



La niña luna, 1975
Aguafuerte coloreado, 30,2 x 27,7 cm
Colección Marisa Taberner



El amor de la paz

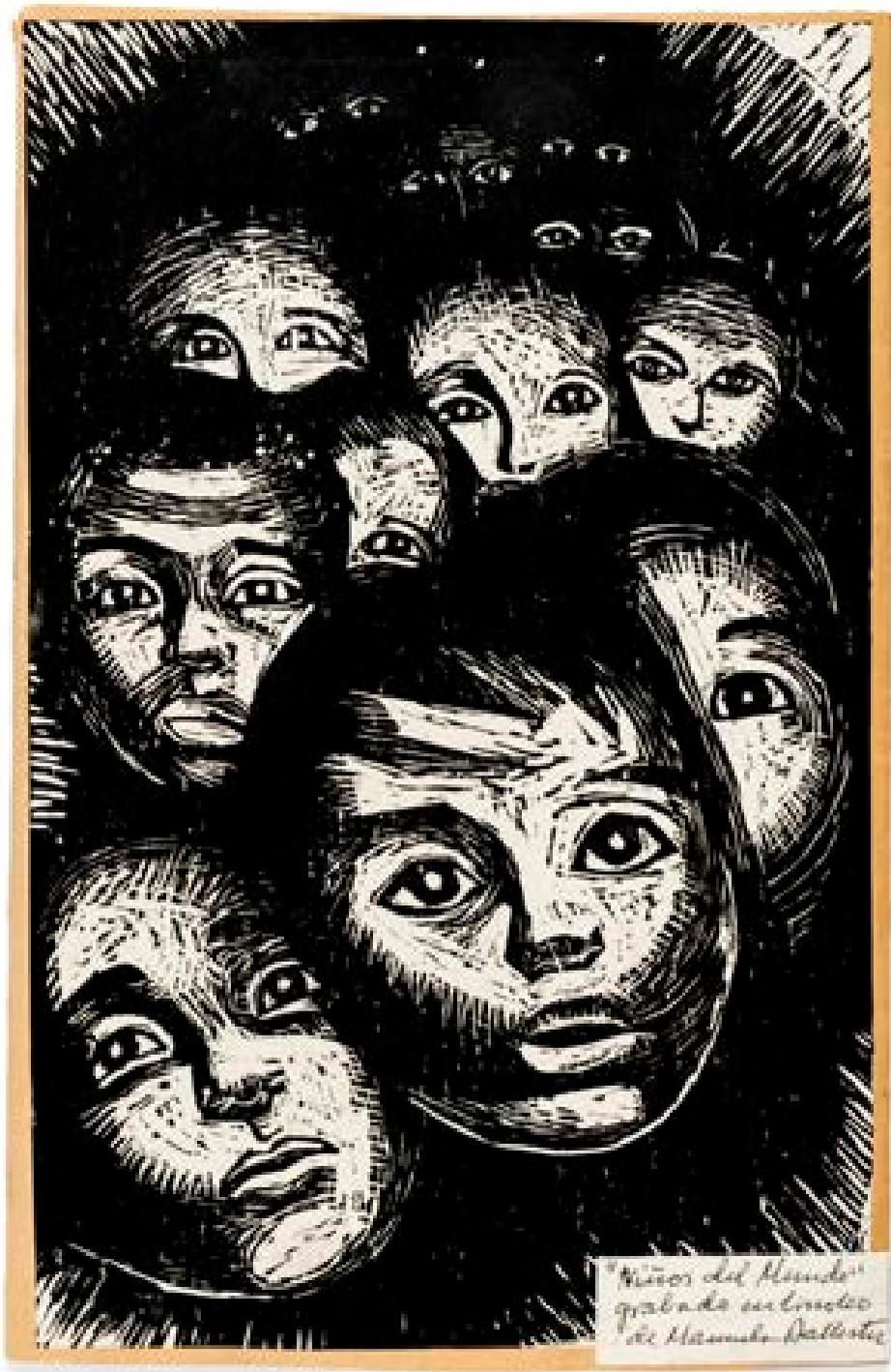
Placa transparente y carpeta
con copia, 15,4 x 12,5 cm
IVAM. Biblioteca i Centre de
documentació Josep Renau.
Generalitat. Depòsit Fundació
Josep Renau. Sig. 34/10.3

El amor de la paz, 1973

Punta seca, 23,5 x 18 cm
Colección Guillem Escorihuela Carbonell



Pareja amorosa, ca. 1973
Plancha de linograbado y carpeta
con copia, 21,5 x 30,2 cm
IVAM. Biblioteca i Centre de
documentació Josep Renau.
Generalitat. Depòsit Fundació
Josep Renau. Sig. 34/3



Niños del mundo, s. d.
Plancha de linograbado y carpeta con
copia, 26 x 17 cm
IVAM. Biblioteca i Centre de documentació
Josep Renau. Generalitat. Depòsit
Fundació Josep Renau. Sig. 34/7



Entierro de los 11 mineros víctimas de la catástrofe de la mina de Santo Tomás de Hulleras de Turón, ca. 1968
Plancha de linograbado y carpeta
con copia, 23,5 x 22,4 cm
IVAM. Biblioteca i Centre de
documentació Josep Renau.
Generalitat. Depòsit Fundació
Josep Renau. Sig. 34/8



Mujeres españolas, ca. 1968

Plancha de linograbado y carpeta con
copia, 21,5 x 30,2 cm

IVAM. Biblioteca i Centre de documentació

Josep Renau. Generalitat. Depòsit

Fundació Josep Renau. Sig. 34/6



Mujeres españolas, ca. 1968
Linograbado sobre cartón, 21,5 x 30,2 cm
Colección Julio Espresate Renau



Che Guevara, s.f.

Plancha de linóleo y carpeta
con copia, 30,3 x 27 cm

IVAM. Biblioteca i Centre de
documentació Josep Renau. Generalitat.
Depòsit Fundació Josep Renau. Sig. 34/5



Sin título, 1967
Acrílico sobre masonita, 39,6 x 60 cm
Colección Ana Rosa Ballester



A la ventana ante el mar Báltico,
1976-1977
Óleo sobre masonita, 60 x 68 cm
Museu d'Art Contemporani
Vicente Aguilera Cerni, Vilafamés
Invent 60



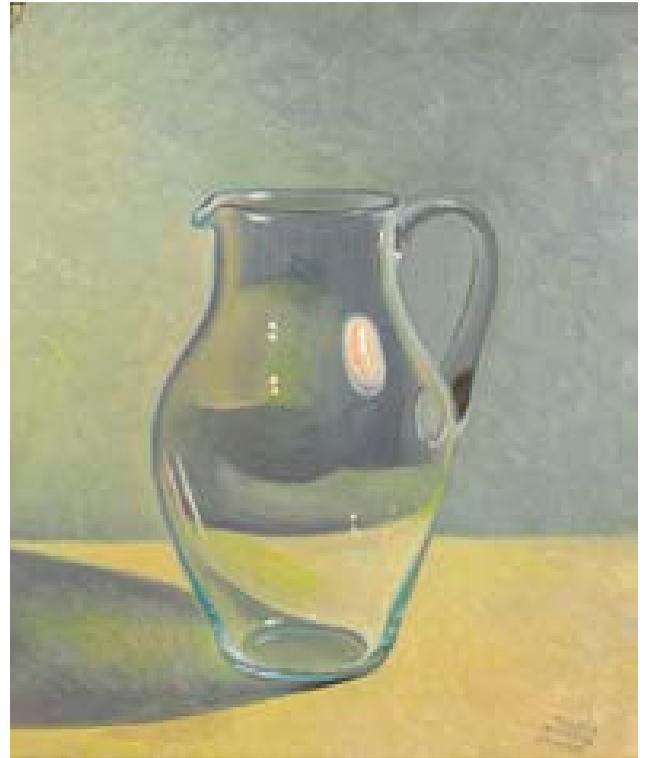
Sin título, 1978
Óleo sobre masonita, 84 x 67 cm
Colección Emilio Azzati



Clavel, 1967
Óleo sobre masonita, 60 x 41 cm
Museu d'Art Contemporani
Vicente Aguilera Cerni, Vilafamés
Invent 55

Rosa, 1975
Óleo sobre cartón, 57,5 x 46,5 cm
Ateneo Español de México

Rosa, 1976
Óleo sobre masonita, 60 x 41 cm
Museu d'Art Contemporani
Vicente Aguilera Cerni, Vilafamés
Invent. 59



Jarro a la luz natural, 1976
Óleo sobre masonita, 59 x 49 cm
Museu d'Art Contemporani
Vicente Aguilera Cerni, Vilafamés
Invent 58

Jarro a la luz eléctrica, 1976
Óleo sobre masonita, 59 x 49 cm
Museu d'Art Contemporani
Vicente Aguilera Cerni, Vilafamés
Invent 57



Bola de vidrio, 1977
Óleo sobre masonita, 39 x 49 cm
Museu d'Art Contemporani
Vicente Aguilera Cerni, Vilafamés



*Bola de vidrio sobre blanco
y sobre negro, 1977*
Óleo sobre madera contrachapada, 36 x 72 cm
Museu d'Art Contemporani
Vicente Aguilera Cerni, Vilafamés

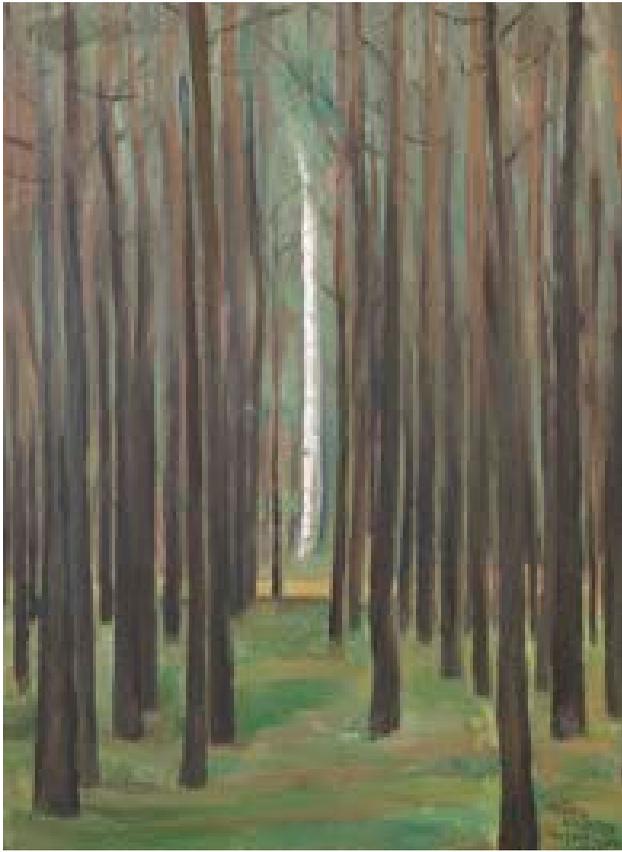
Bola de vidrio, 1977
Óleo sobre tabla, 50 x 60 cm
Colección Guillem Escorihuela Carbonell



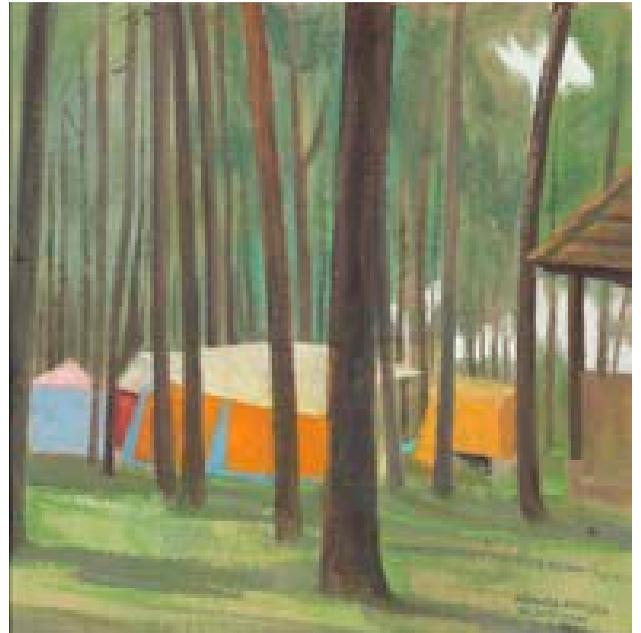
Piedra de vidrio blanco, 1977
Óleo sobre madera, 60 x 68 cm
Museu d'Art Contemporani
Vicente Aguilera Cerni, Vilafamés



Piedra de vidrio rojo, 1977
Óleo sobre madera, 62 x 58 cm
Museu d'Art Contemporani
Vicente Aguilera Cerni, Vilafamés
Invent 64



Seddinsee I, 1977
Óleo sobre masonita, 40 x 30 cm
Museu d'Art Contemporani
Vicente Aguilera Cerni, Vilafamés
Invent 65



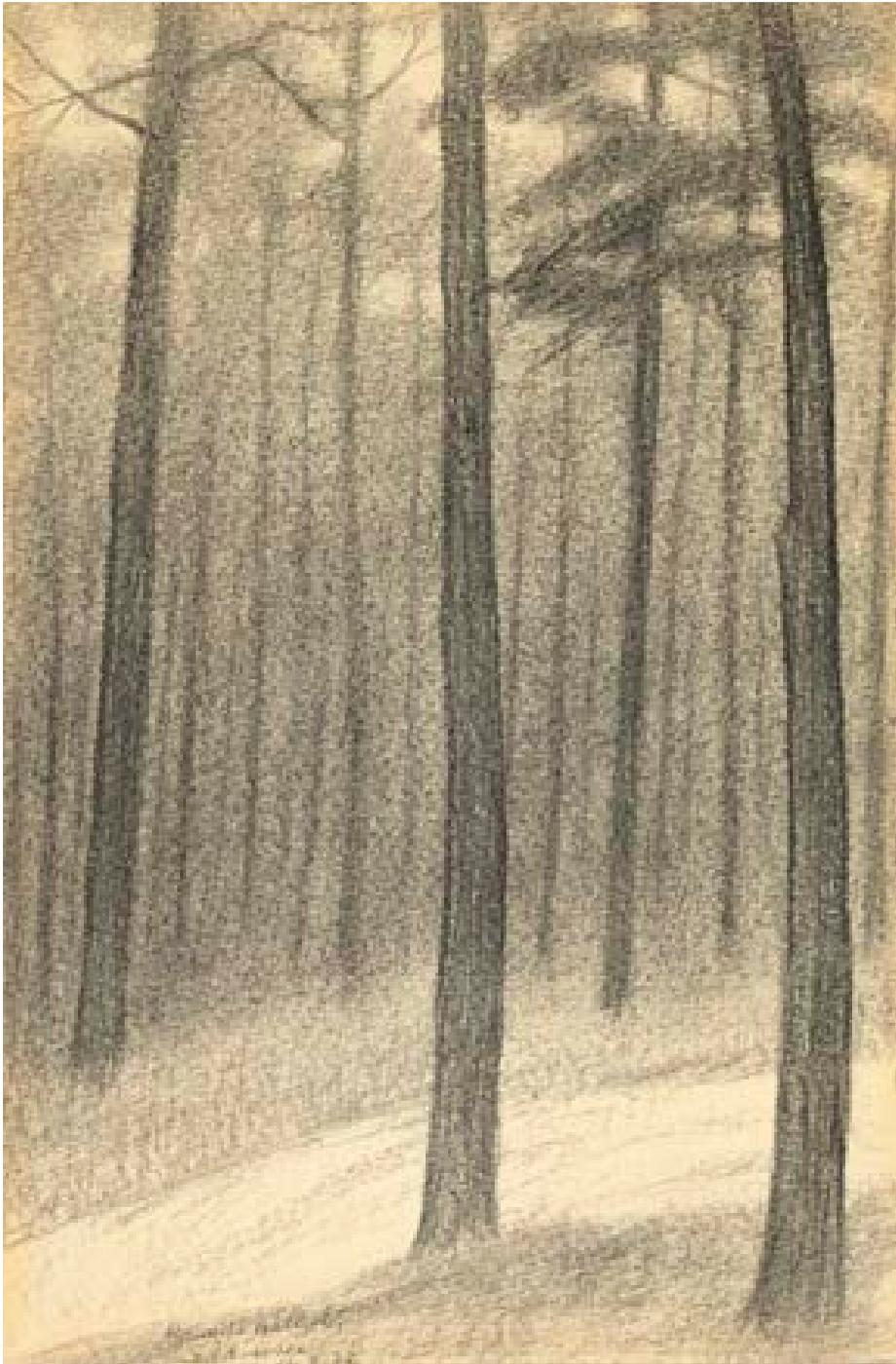
Seddinsee II, 1977
Óleo sobre masonita, 37 x 37 cm
Museu d'Art Contemporani
Vicente Aguilera Cerni, Vilafamés
Invent 66



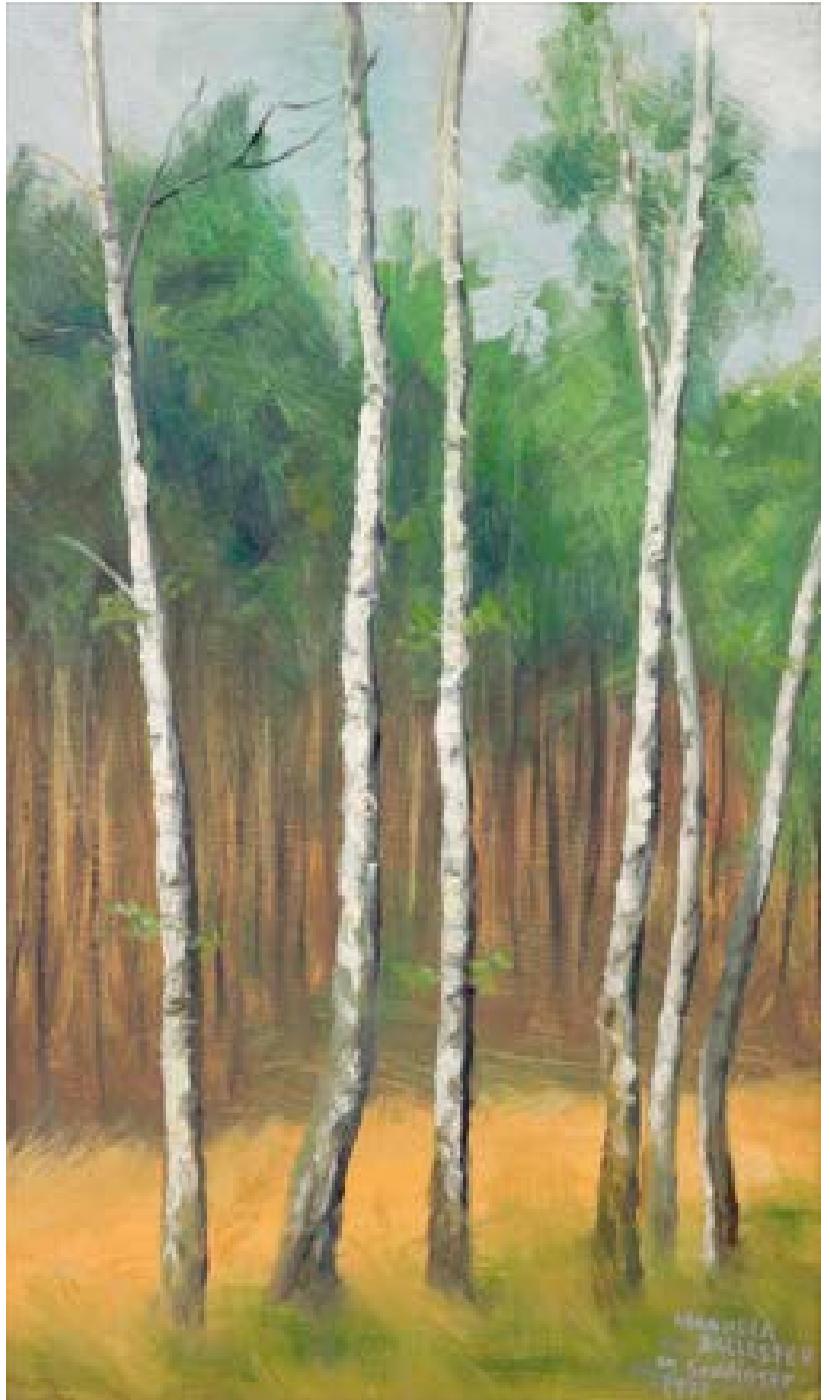
Lago Edel en Gommern, 1971
Óleo sobre tabla, 30,5 x 41 cm
Colección Rosana Renau Aymamí



Hennisdorf, 18.11.1967
Acuarela sobre papel, 23 x 31 cm
Colección Rosana Renau Aymamí



Seddinsee, 1977
Lápiz sobre papel, 35 x 23 cm
Colección Rosana Renau Aymamí



Seddinsee III, 1977
Óleo sobre masonita, 40 x 25 cm
Museu d'Art Contemporani
Vicente Aguilera Cerni, Vilafamés
Invent 67



Puesta de sol, 1971
Óleo sobre papel, 23 x 35 cm
Colección Ana Rosa Ballester



Sobre el Atlántico, 1972
Pintura sobre madera, 56 x 68 cm
Colección Pilar Bonet



Desnudo, 1977
Dibujo sobre papel, 40 x 60 cm
Colección Ana Rosa Ballester



Elisa [Bonilla], 1974
Óleo sobre tela, 80 x 60 cm
Colección Museo Kaluz

Juan Luis [Bonilla], 1975
Óleo sobre tela, 60 x 80 cm
Colección Museo Kaluz



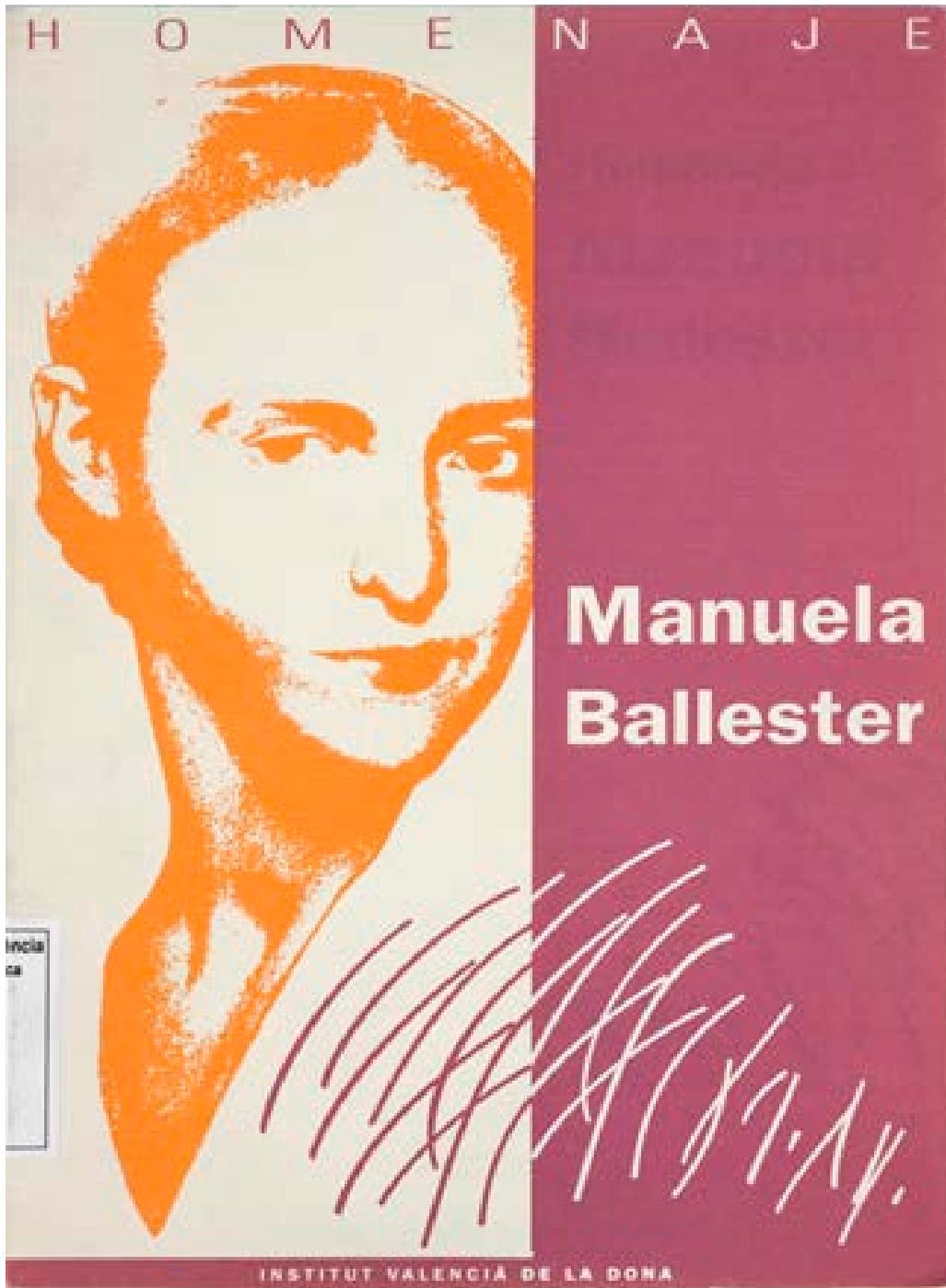
Ana [Bonilla], 1975
Óleo sobre tela, 80 x 60 cm
Colección Museo Kaluz



Sin título [Isabel Ulacia Altolaiguirre]
ca. 1975-1976
Óleo sobre tela, 70 x 60 cm
Colección Isabel Ulacia

Paloma [Ulacia Altolaguirre]
ca. 1975-1976
Óleo sobre tela, 60 x 75 cm
Colección Paloma Ulacia





Manuel García, *Homenaje a Manuela Ballester*, Valencia: Institut Valencià de la Dona, 1995
Universitat de València.
Biblioteca Històrica
BH D-1/204

MANUELA BALLESTER



CANICAS

Óleo (31x47 cm.)

EN

GALERIA ESTIL

Del 3 al 16 de enero de 1980

Invitación a la exposición
"Manuela Ballester", Galería Estil,
del 3 al 16 de enero de 1980
Colección particular

Excmo. Sr. D. MANUEL GIRONA,
Presidente de la Diputación Provincial de
V a l e n c i a

No permito solicitar su atención, con la confianza de que no me será negada, para el asunto que a continuación

EXPOSICIÓN: Hago aquí referirme a mi personalidad profesional, que adjunto un CURRÍCULUM VITÆ, remisión, por el cual podrá Vd. conocerme en este aspecto y pasar a exponerle el asunto que me lleva a dirigirme a Vd.

En 1939, al finalizar la guerra civil en España, fui con mi familia a exiliarme a México, y allí pude trabajar y me volví a dedicar a las diversas actividades ligadas a mi profesión, entre ellas, y como principal, me dediqué al estudio y representación gráfica del traje español.

Antes, en Valencia, hasta 1936, aparte de mi creación artística había iniciado estudios en el terreno del traje español habiendo comenzado, como valenciano que soy y residiendo en Valencia, por el traje valenciano.

Ta en México me propuse continuar allí esta obra de la que había realizado gráficas y acumulado datos. Pero fueron muchas las dificultades que ello significaba, pues por el estado de caudales, era imposible establecer relación con Valencia, y en tal caso quedé por dedicarme al traje español, con la esperanza de que algún día, a mi regreso a Valencia, podría proseguir lo aquí comenzado.

Pasaron años y de México habe de trasladarme, en 1959, también con la familia a a la República Democrática Alemana donde he seguido trabajando en mi creación artística como

...trabaja como lectora e inspectora en la Institución de Investigaciones para el extranjero I.I.C.H.I.V. En la R.D.A. se pasó mucha satisfacción y dado mucho relieve, cuando la di a conocer, a mi obra sobre el traje mexicano.

Esta obra, que consta de unas 20-15 láminas acabadas y diversos apuntes y bocetos, además de patrones y muestras de bordados copiados por mí, está depositada actualmente en el Museo Nacional de Cerámica y de las Artes Suntuarias González Martí, de Valencia, de acuerdo con su Director el Sr. Felipe Vicente García, al que gustaron mucho mis realizaciones.

En estos días, en que me encuentro en Valencia tratando de orientarme con vistas a la posibilidad de mi retorno definitivo, ante todo con mi actividad profesional como base para mi subsistencia, pero más aún para satisfacción de mi ansia de creación al servicio del País Valenciano y sus gentes, he tenido la oportunidad de establecer contacto con el GRUPO ALIBABA y conocer sus aspiraciones y las actividades por las que trata de realizarse. Entre esas actividades he podido conocer -la para mí, por mi profesión, más apasionante- la ligada al estudio y valoración histórica de la indumentaria valenciana. Ello para mí ha significado de nuevo, ^{ESPECIALMENTE} el anhelo que quisiera seguir antes de tener la salida de Valencia. Por ello se puso en relación con algunos de los componentes del GRUPO ALIBABA, de ellos, concretamente, con TONI MÉRIZ y SALVADOR MARCADO. Con ellos he hablado, ellos han escuchado en parte mi obra y han pedido permitirse de lo que puede significar como ayuda en sus proyectos, especialmente, en lo que se refiere al traje valenciano, y es por esto por lo que a sugerencia de ellos, como posible colaboradora, por lo que me dirijo a VU, solicitando una ayuda económica, para un estipendio, que me permita dedicar mi tiempo y obra a sacar a luz y representar todo lo que del traje típico valenciano pueda hallarse, realizando de acuerdo a los fines que persigue el mencionado GRUPO ALIBABA, para dar a conocer la cultura del País Valenciano.

Puedo presentar pruebas de la calidad de mi trabajo.

Con sincera gratitud por su atención queda muy atentamente,

Francisca Ballster

Francisca Ballster
C/Isabel la Católica, nº.16
VALENCIA.

Valencia 14 de noviembre de 1979.

carta de esta que le envié
 y termino. No digo más que
 se debe a tí y quedará todo lo
 mejor y que lo gaces con sus
 tres ocupaciones (trabajo, ocio y
 las visitas) y así y con la
 acatada familia.
 A todos os abrozo con
 amor
 Rafael
 Manuela

Es verdad que a nuestro
 favor me lo consigo por una
 cuenta que le ganes porque
 a pocos se convierten.

Cart. Ballester a pp. 180
 Rafael
 Después a mi carta fechada
 a 2 de agosto la respuesta de una
 salida buena esta larga. La
 ciudad del nuevo Babilonia,
 que se dice sus buen destino
 lo para sus casa. Estoy en uno
 de los varios comités que
 forman esta ciudad, en una
 copia de la Dirección, con
 otras y otras son famosas
 desde hace siglos por sus
 grandes riquezas. En pocas
 de aquí recordada. Como de
 todo que el personal cubren
 el número de casa son recibidos
 los que se puede proporcionar
 los gastos que otros aquí
 (y todo es una de partes por la
 Seguridad Social) que se han
 venir extensamente sobre como
 una...

Ahora, ante todo, quiero decirte
 sobre de la mala que como
 todas las cosas me trae un
 capite de luz con el recuerdo
 de los días pasados en Valencia
 y en estos.

Como te presupongo por ello te diré
 que las mismas noticias que tú
 de que luego la respuesta de trabajo
 de Madrid, hablé con ella por teléfono
 primero brevemente de lo que me
 completamente bien. Después de
 esto, luego la tranquilidad de que
 la situación sea buena, mucha
 alegría de permitir de ella en
 la que luego se va a trabajar.
 Me alegro de volver a la posible
 aprobación de la Comisión de Valencia.
 Como que la tierra bien, pero además
 de que se debe a comités, además
 en el... afortunadamente, además
 que como he escrito también, carta
 de el 2 de agosto de la respuesta me
 me... de la mala, además y
 como de tí y de familia, de tí y
 como una idea que te...

como también que como...
 Me alegro de que con esta en
 tu exposición en Madrid. Te aseguro
 sobre de los gastos, siempre que
 este destino lo de los años.
 Como me preguntaste en agosto
 el propósito de una exposición del
 grupo de vanguardia de los años
 60, te contesto que sí. El propósito
 que consigamos en tiempo, sin
 demasiada, buena. La buena una
 exposición en obras, además de los
 de esa generación, en obras de
 aquel tiempo, y algunos de los
 ya me lo dirás.
 Te felicito por la ocupación del
 taller como un compromiso, y
 porque me ha gustado que en los
 últimos días me has a pocas
 ya habrás sido impaciente, han
 pasado los días y ya habrás
 de volver y guardar el día
 felicitades.
 De esos días si has recibido la...

Carta de Manuela Ballester a Rafael
 Pérez Contel, 6 de septiembre de 1980
 Colección Pablo Pérez García



Berlin, 11, abril, 1980

Rafael

No puedo expresar cuanta
 ha sido la alegría que sentí
 con tu carta, que me ha de-
 jado a Berlin con descomuni-
 tada rapidez. Gracias te doy las
 gracias por ella y por el buen
 recuerdo que tienes de mí. Yo,
 por mi, he de decir que los días
 con vosotros pasados en Valencia son
 un recuerdo más a los más viejos de
 mis recuerdos, de muy mejores recuerdos.
 Siempre, debe decir, Rafael, que
 contigo he aprendido muchísimo más
 siempre también a conocer sus pe-
 sas y el mundo.

Me alegro de que sea donde tu
 exposición y sea, aun que tiempo ya
 se perspectiva una en Madrid. También
 es, y, opala, pueda ya verla. (A la
 inauguración de la tuya en Valencia
 asistí algo bruta era en despedida de
 vosotros)

Mis abrazos a Amelia. La guerra
 afuera más aun, ha sido y es siempre
 tan horrible!

A ti, a ella, a Concha, a tus hijos
 y misos es desos todo lo bueno

De siempre y siempre siempre
 Manuela

Postal de Manuela Ballester a Rafael
 Pérez Contel, 11 de abril de 1980
 Colección Pablo Pérez García

HC/er



DIPUTACION PROVINCIAL
DE VALENCIA

SECRETARIA CULTURA

N.º 318 V

Por Decreto de la Presidencia
n.º 320, fecha de hoy y a propuesta
de la Comisión de Educación, se acuerda
que quedar enterada del escrito for-
mulado por D.ª Manuela Ballester, en el
que solicita una ayuda económica de la Diputación para lle-
var a cabo un trabajo de investigación sobre el traje típico
valenciano. Visto el informe de la Sección de Cultura, no
acceder a lo solicitado por la Sra. Ballester, significán-
dole que la ayuda que presta la Diputación Provincial para la
investigación lo es a través de las Pensiones y Becas que
tiene instituidas, así como mediante las Revueltas "Cerdá - -
Seig" de la Institución Alfonso el Magnánimo.

Lo que comunico a V. para su conocimiento y efec-
tos.

Valencia, /V de diciembre de 1979

EL SECRETARIO GENERAL



Sra. D.ª Manuela Ballester.-

Carta del secretario general
Manuel Girona, presidente de la
Diputación Provincial de Valencia,
a Manuela Ballester, 14-12-1979
Museo Nacional de Cerámica y Artes
Suntuarias González Martí
FD01186

más o menos lo que pueda
decirte.
Sepa nuestras noticias y
que me orientes al respecto.
Yo me voy a poder ir
pronto a Valencia. Tienes
o dentro de este año por
me si cuando sea posible.
Y termino saludando a
ti y a tu esposa juntamente
de mi deseo de todo lo
bueno para vosotros y
todos los que queráis.
Suerte
Manuela
Ballester

Barcelo, 19 marzo, 1982
A Felipe Vicente Garín
Querido amigo:
Hace ya algún tiempo que
estoy queriendo escribirte, pero la
idea de hacerlo de un día para
otro por un tiempo una idea clara
de como decirte lo que quiero
decir. Ahora, con motivo de
enviarte este librito que a qui
encuentras, tomo la pluma,
aunque todo para explicarte el
por qué del envío.
Es un librito cuyo origen
es un regalo de unos hijos, los
que luego en libro, con el que
quiero abarcar lo que sea posible
de mi pena por la muerte
de mi hijo Gabriel, la que

tenía en Barcelona, y además,
como me dicen, para que sea
recuerdo de alguien para comu-
nicar a mis amigos mis poli-
tísticas por la libertad y
de la vida.
Con una finalidad de lo
vivo, pero también de preservar
el futuro. No es que mi culpa
de ejemplos que han ido de
pando por etapas y algunas,
la mayoría, muy tarde.
En cuanto a lo que al prin-
cipio te refería, y era el
motivo para escribirte, es todo
de que quisiera poder defina-
tivamente al respecto de Gabriel
Ballester. Todas mis cosas sobre
él que en el tiempo de su vida
también algunas cosas más que
luego por el momento tanto los que son
de mi como las pruebas de in-
documentaria y de mi y quisiera
que me orientaras en como tener
el libro con estos. El motivo fun-
damental, quisiera hacerlo con-
te, es que me sea la primera en se
desagrar por algunos rasgos y
no sea posible que esto a la vida
de la gente.
Naturalmente que si ello ay-
udara algún beneficio econó-
mico para mí tanto sea por bien
lo escrito, pero no es lo más
importante. Quiero decirte al
respecto sobre todo para que en
este tiempo una significación
es a lo que espero, y es este.

Carta de Manuela Ballester
a Felipe Vicente Garín, 19-03-1982
Museo Nacional de Cerámica y Artes
Suntuarias González Martí
FD1182

Manuela Ballester

Berlín, 16 dic. 1988

Querida María Paz:

Haec muchis tiempo que pienso en
escribirte y no lo he hecho. Me era difícil
decirte lo que quería (o debía) decirte.

La cuestión era, y aun es, lo publicado
en el Catálogo de los Fondos de Indumentaria
que me enviasteis. De ello ya os escribí.

Esperaba una respuesta por vuestra
parte, de Felipe Vicente Jara o tuya, y
no me ha llegado. Por mi parte tampoco,
como ya te he dicho, pensaba escribir
de nuevo, no lo he hecho porque siempre
he pensado que alguna razón tendríais
para no hacerlo, y no me gusta pleitear.

Ahora te escribo. Voy a explicarte por qué.

Me dolía dejar pasar estas fiestas de
la Navidad y la entrada del Año Nuevo,
que tanto motivo dan para que nos
acorpemos unos a otros, y más a los a-
migos que se estiman, sin enviarte mis
felicitaciones y darte constancia de que
te recuerdo y te estiman. Y, como com-
prendrás, enviarte ese saludo sin más
significancia para mí una como salida
por la tangente, o sea, dejar de lado el
tema por el que deseaba escribirte, donde
hace tanto tiempo y que tanto me pre-
ocupa.

Quisiera preguntarte, María Paz, ¿qué
para con mis cosas, las de México? ¿las
que doné el Museo?

Quisiera saber algo. Saber si será posible
exponerlas para que la quite las vea.
Son cosas que hice por amor por México
y que doné al Museo por amor a
Valencia.

Habría podido obtener beneficios por
era mi obra: tuve ocasión de vender las
estampas, pero preferí darlas a Valencia
y las doné al Museo porque vi en ello
el logro de lo que más me interesaba: la
probabilidad de que se mostraran y que
la quite conociera un poco México y,
naturalmente, lo que yo era capaz de hacer.

He esperado y sigo esperando.

Perdóname, María Paz, esta lata. Me
ha impulsado a escribirte el hecho de que
te iba a enviar mis felicitaciones y buenos
deseos, de los que te doy constancia en
el "cromo" que adjunto te envío, también
de que te recuerdo y te ostino. Y de lo que
que como una Soler que eres significas a
los recuerdos que guardo de mí ya tan lejane
juventud; aquellos tiempos en que tan
cuida estaba a Luisa Soler, te doy cons-
tancia aquí.

Te abrazo con afecto y quedo

tuyo
Esperanza

Patrimonio 11
Biblioteca 1144 - RDA - OPA

**ARTISTAS VALENCIANOS
DE LA
VANGUARDIA
DE LOS AÑOS
30**

DEL 13 DE JUNIO AL 10 DE JULIO

Salas de Exposiciones del Excmo. Ayuntamiento de Valencia
Delegación de Archivos, Bibliotecas, Museos y Monumentos



Catálogo de la muestra "Artistas
valencianos de la vanguardia
de los años 30", 1981
Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu.
Fons Julián San Valero



Catálogo de la exposición
"50 aniversario del exilio español",
Museo de San Carlos, 1989
Ateneo Español de México

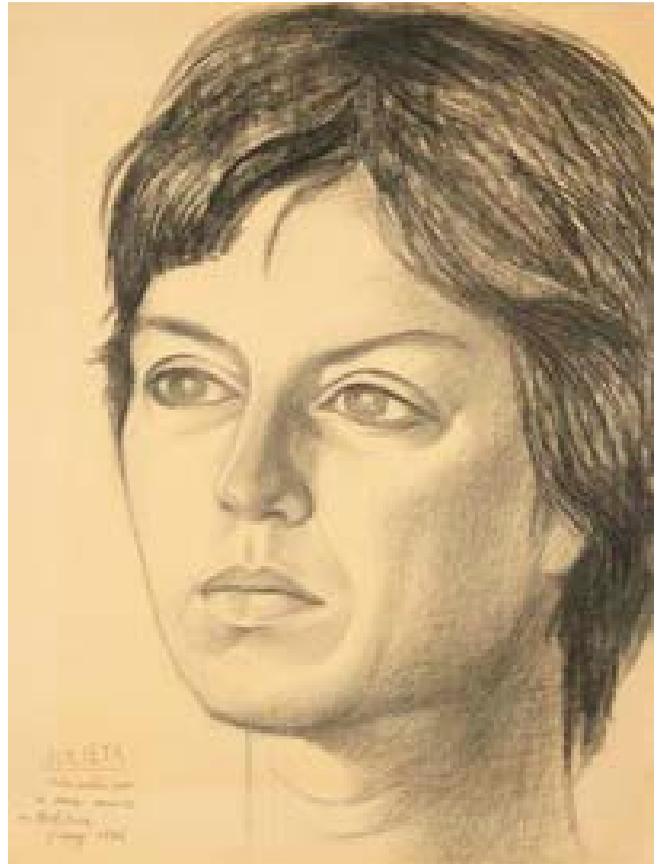
Manuela Ballester, *Cosas* [poemas
escritos en 1930], México, 1981
Colección particular y colección
Guillem Escorihuela Carbonell

MANUELA BALLESTER

COSAS

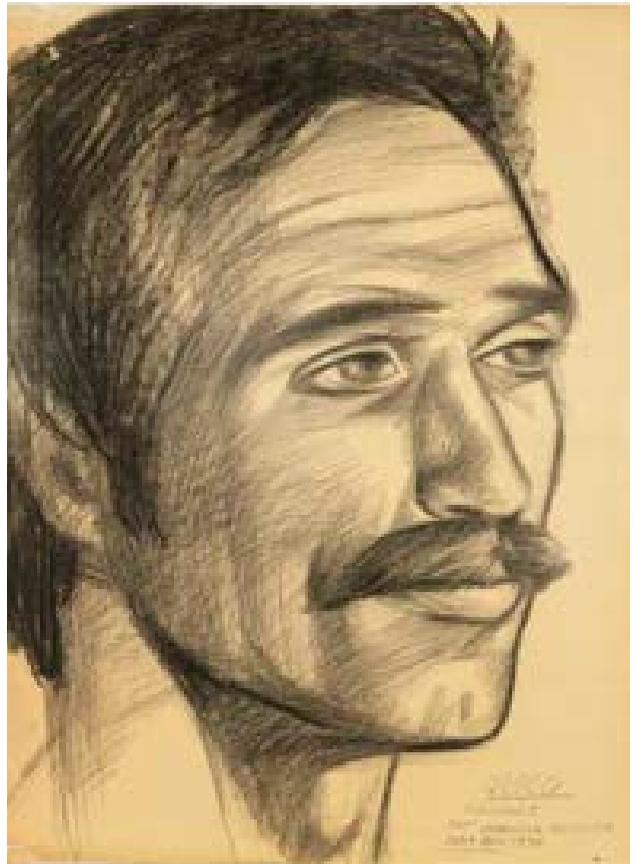
*Para
Xelo
con amor y
para recuerdo
de Manuela
Berlin 3 enero 1982*

MEXICO 1981



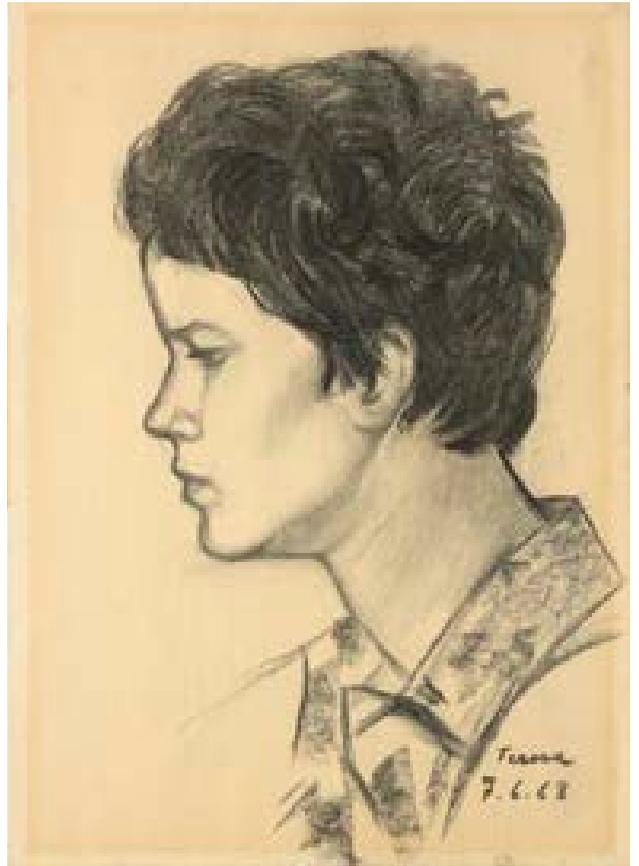
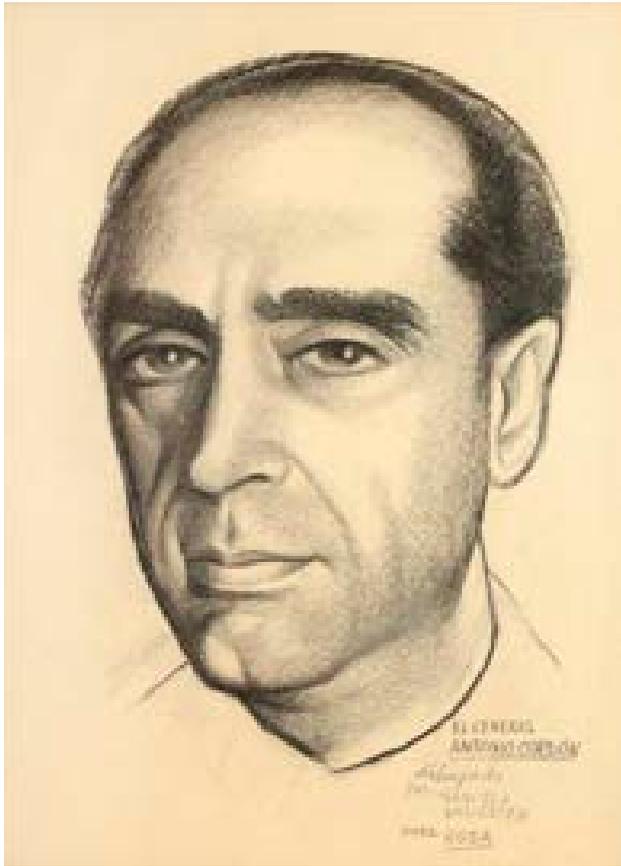
Sinto, 1972
Lápiz y carboncillo sobre papel, 58 x 44 cm
Colección Julio Espresate Renau

Julieta, 1976
Lápiz sobre papel, 49 x 38 cm
Colección Julio Espresate Renau



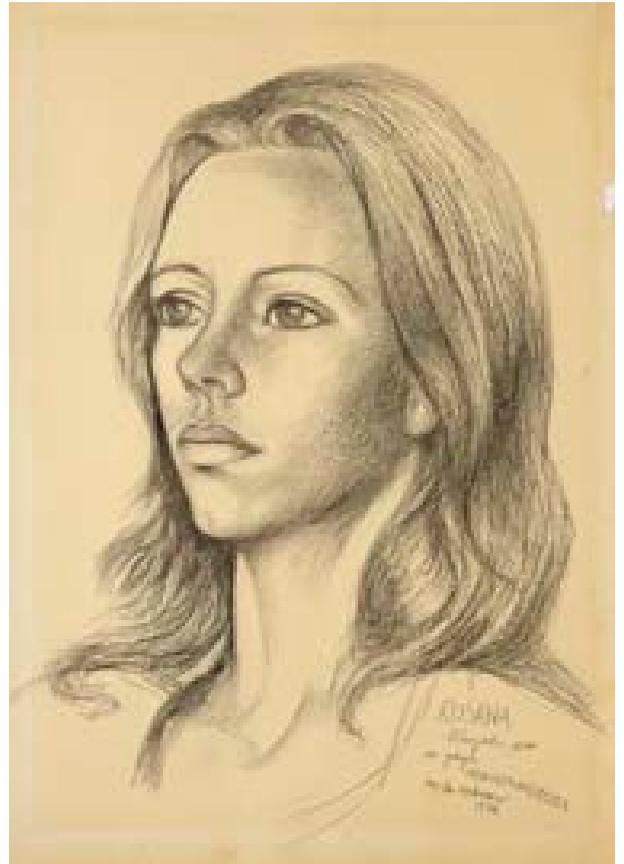
Julio, 1985
Lápiz sobre papel, 51 x 37 cm
Colección Julio Espresate Renau

Quico, 1976
Carboncillo sobre papel, 49,3 x 38 cm
Colección Lucía Romero



El general Antonio Cordón, s.f.
Dibujo sobre papel, 42 x 29,5cm
Colección Teresa Cordón

Teresa, 1968
Lápiz sobre papel, 45 x 56 cm
Colección Rosana Renau Aymamí



Marcela, 1976
Lápiz sobre papel, 41 x 40 cm
Colección Rosana Renau Aymamí

Rosana, 1976
Lápiz sobre papel, 46 x 32,5 cm
Colección Rosana Renau Aymamí

Xochitl, juliol de 1983
Lápiz sobre papel, 45 x 30 cm
Colección Teresa Renau Ballester





Pintura preparatoria para
Autorretrato, 1950
Óleo sobre madera, 50,5 x 40,5 cm
Colección Julio Espresate Renau



Autorretrato, 1950
Óleo sobre madera, 34 x 32,2 cm
Museu de Belles Arts de València.
Colección Real Academia de Bellas
Artes de San Carlos
Nº inv. 1/2003







2. República i guerra

El primer intento de crear un Estado independiente en el norte de España comenzó en 1808, cuando los liberales y el resto de la burguesía española se rebeló contra el dominio de Napoleón y sus aliados franceses. Los liberales querían un sistema constitucional que les permitiera participar en la gestión del país. Sin embargo, los franceses no permitieron que se creara un sistema de este tipo y, en su lugar, impusieron un gobierno autoritario que les permitiera controlar el país.

Después de la guerra, los liberales intentaron crear un sistema de gobierno que les permitiera participar en la gestión del país. Sin embargo, los franceses no permitieron que se creara un sistema de este tipo y, en su lugar, impusieron un gobierno autoritario que les permitiera controlar el país.



2. República y guerra

Después de la guerra, los liberales intentaron crear un sistema de gobierno que les permitiera participar en la gestión del país. Sin embargo, los franceses no permitieron que se creara un sistema de este tipo y, en su lugar, impusieron un gobierno autoritario que les permitiera controlar el país.

Después de la guerra, los liberales intentaron crear un sistema de gobierno que les permitiera participar en la gestión del país. Sin embargo, los franceses no permitieron que se creara un sistema de este tipo y, en su lugar, impusieron un gobierno autoritario que les permitiera controlar el país.













La campaña de Solidaridad Boliviana con el pueblo de los Andes, en el contexto de la revolución boliviana, fue una de las más importantes de su trayectoria. La obra de esta campaña de solidaridad se produjo en colaboración con el artista y diseñador gráfico boliviano Juan Carlos Rodríguez. La obra de esta campaña de solidaridad se produjo en colaboración con el artista y diseñador gráfico boliviano Juan Carlos Rodríguez. La obra de esta campaña de solidaridad se produjo en colaboración con el artista y diseñador gráfico boliviano Juan Carlos Rodríguez.











LA VIDA EN AÑOS: CRONOLOGÍA

1908

Manuela Ballester nace el 17 de noviembre en Valencia, segunda hija de Antonio Ballester Aparicio y Rosa Vilaseca Oliver, siendo la primogénita Teresa Ballester Vilaseca. La prensa se hace eco de su nacimiento.



Manuela Ballester (en el centro) con su hermana Teresa y su madre Rosa Vilaseca, h. 1909 Colección Ana Rosa Ballester

1910

En agosto nace su hermano Antonio Ballester Vilaseca, que se convertiría en cartelista y escultor.

1912

Rosa Vilaseca da a luz a su tercer hijo, hermano de Manuela, Estanislao.

1919

La familia continúa creciendo y nace Rosa Ballester Vilaseca, que desarrollará después una intensa carrera como grabadora en México.

1922

Ballester ingresa en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos, coincidiendo con Francisco Carreño, Francisco Badía y Rafael Pérez Contel, entre otros. Es premiada en Dibujo por su examen de fin de

curso. Al mismo tiempo, la Institución de la Enseñanza para la Mujer, donde también era alumna, le otorga un accésit por "Puntualidad y asiduidad" y otro por "Aseo y limpieza". Realiza sus primeros estudios pictóricos, algunos en la línea de Sorolla.



Manuela Ballester (a la derecha) con su hermana Teresa, Valencia, 1924 Colección Ana Rosa Ballester

1925

Nace la última de los Ballester Vilaseca, Josefina.

1927

La artista expone un bodegón en una colectiva del Círculo de Bellas Artes de Valencia.

1928

Logra un premio de seiscientas pesetas en la Escuela de Bellas Artes para viajar a Madrid y visitar el Museo del Prado. Finaliza sus estudios en la Escuela. En estos años colabora en el taller de fotograbado de su tío Estanislao Vilaseca Oliver. Comienza a realizar figurines de moda.

1929

Aparece publicado como portada de la revista *Blanco y Negro*, número 2005, el cartel de Manuela Ballester premiado en el concurso organizado por dicha publicación.

1930

Se introduce en el mundo de la edición gracias a ganar el concurso de cubiertas de la editorial Cenit, realizando la de *Babbitt*, de Sinclair Lewis. Ilustra *La novela d'una novela* de Francesc Almela i Vives y realiza la ilustración de la *Cartilla de higiene infantil*. En estos años comienza su relación con Josep Renau.



Manuela Ballester (izda) con sus hermanas Rosa y Josefina, Valencia, 1931 Colección Ana Rosa Ballester

1931

Participa en la exposición "Pintura, escultura, dibuix", al calor de la Agrupación Valencianista Republicana. Renau se afilia al Partido Comunista de España. Manuela Ballester se acerca a dichas ideas y se adhiere a la Unión de Escritores y Artistas Proletarios.



Catálogo de la exposición
"Pintura, escultura, dibujo",
 Valencia: AVR, 1931.
 Biblioteca Valenciana Nicolau
 Primitiu. Fons Adolf Pizcueta.

—
 1932

Comienza a colaborar con publicaciones periódicas. Realiza fotomontajes para *Estudios y Orto*, e ilustraciones para *Crónica*. Continúa realizando cubiertas para libros, como *10 novelistas americanos* de Gorkin para la editorial Zeus, y participa en las colectivas de Acció d'Art de la Sala Blava y en la "Exposición de arte novecentista", patrocinada por el Ateneo Mercantil de Valencia y organizada por la Sociedad de Artistas Ibéricos. El 29 de septiembre contrae matrimonio con Renau.

—
 1933

Se crea la Asociación de Mujeres Antifascistas de Valencia, con la que colabora Manuela Ballester. Pinta el retrato de su hermana Rosa en Valencia.

—
 1934

Ilustra *La perla que naixqué en lo fang*, de Lleó Agulló Puchau, y *Seis dedos. Tragedia campesina. Cuatro cuadros en poesía* de

Pascual Pla y Beltrán. Realiza el retrato al óleo de Josep Renau. El 17 de mayo nace Ruy, el primer hijo de Manuela Ballester y Josep Renau. Hace ilustraciones de figurines para el suplemento *Labores y Modas*, que pertenece a la publicación *Novela con premio. Revista del hogar*, editada en Valencia.

—
 1935

Se involucra en la creación de la revista *Nueva Cultura*, liderada por Renau, y realiza fotomontajes, ilustraciones y textos. Presenta su cartel *Lluna* al concurso organizado por el Comité Seder de Murcia.

—
 1936

En febrero tienen lugar las elecciones generales para las que Manuela Ballester realiza el cartel *¡Votad al Frente Popular! Para devolver a sus familias a los 30.000 presos...* El 18 de julio estalla la Guerra Civil. Josep Renau es nombrado director general de Bellas Artes y Manuela Ballester se implica en las labores de apoyo al Frente Popular. La artista crea y dirige la revista *Pasionaria. Revista de las mujeres antifascistas de Valencia*.

—
 1937

Lleva a cabo las ilustraciones para *El pirata Pancho Ponche* de Julio Mateu. Se implica en la Escuela Femenina Lina Ódena como profesora de dibujo. Tiene lugar la Exposición Internacional de París y Josep Renau dirige las gestiones relativas al pabellón español. El 23 de marzo nace la segunda hija del matrimonio,

Julieta. En septiembre fallece su hermano Estanislao y, en noviembre, Manuela Ballester se traslada con su familia a Barcelona, donde se había instalado el gobierno de la República.

Manuela Ballester colabora con la Junta Central del Tesoro Artístico realizando ilustraciones para los folletos explicativos sobre la salvaguarda del patrimonio artístico español.



Manuela Ballester, 1937
 Colección Ana Rosa Ballester

—
 1938

Renau es nombrado director de Propaganda Gráfica del Comisariado General del Estado Mayor Central. Crea la contraportada de *Ejército del Ebro*, para la que Renau hace la portada. Es premiada en la modalidad Medalla al Valor en el concurso convocado por el Ministerio de Defensa Nacional y diseña el cartel *Nuestra fuerza es también necesaria para la victoria*.

1939

En enero, Manuela Ballester comienza el arduo camino hacia el exilio, pasando por La Bisbal y, después, a pie por los Pirineos. Tras vivir en varias ciudades francesas, el 6 de mayo zarpa el vapor Veendam, de Saint-Nazaire rumbo a Nueva York, con numerosos miembros de la Junta de Cultura Española, entre ellos la familia Renau-Ballester. Desde allí se traslada a México con su familia en autobús. Aquí realiza la serie *Embajadoras*, además de varias pinturas y diversos figurines. Colabora con Renau en *Retrato de la burguesía*, invitados los dos por Siqueiros. Comienza a tomar notas en hojas sueltas de su salida hacia el exilio.

—

1940

Emprende la serie fotográfica de figurines y la titulada *Teatro*. Santiago Galas le facilita su primer trabajo y Ballester realiza ilustraciones para calendarios. Expone *Recuerdo de Valencia* y *Recuerdo de España* en la muestra "Pintura en el destierro", celebrada en la Casa de la Cultura Española. El 3 de junio nace Tohtli. Tres meses más tarde Manuela Ballester adquiere la nacionalidad mexicana.

—



Manuela Ballester con su hijo Tohtli, México, 1942
Colección Teresa Renau Ballester

—

1942

Participa en el Salón Mexicano, acogido por la Galería de Arte y Decoración, con un retrato de su hermana Josefina.



Manuela Ballester con su hija Teresa, México, 1943
Colección Teresa Renau Ballester

—

1943

Manuela Ballester se inicia en el muralismo y comienza a trabajar en los muros del Hotel Mocambo, que termina dos años más tarde con la creación de cuatro murales portátiles. También presenta un retrato de su hermana Josefina al Salón de Pintura de México. El 20 de mayo nace su hija Teresa.

—



Manuela Ballester y Josep Renau con Alejandro Renau y Teresa García, Xochimilco, 4 de junio de 1944?

Colección Rosana Renau Aymamí

—

1944

Colabora en la creación de dos paneles para el restaurante Lincoln. Manuela Ballester y Josep Renau comienzan a trabajar en los murales del Hotel Casino de la Selva de Cuernavaca. La artista se plantea retomar su proyecto sobre el traje español. Continúa trabajando en el mundo editorial e ilustra *La dama de las camelias* de Alejandro Dumas para Leyenda. Participa constantemente como ilustradora en la publicación *Independencia* de la Unión de Jóvenes Patriotas. Desde mediados de los años cuarenta trabaja en el Estudio Imagen/ Publicidad Plástica creado por Renau, donde lleva a cabo

junto a su marido, entre otras creaciones, innumerables carteles para el cine mexicano. Empieza a tomar notas en sus *five-year diaries* hasta 1953.

—

1945

Ballester forma parte del III Salón de la Flor, organizado por la Secretaría de Agricultura y Fomento de la Dirección General de Agricultura. En marzo comienza el proyecto sobre la historia del peinado, del que hace dos láminas, y el cual abandona a favor de su magna serie sobre el traje popular mexicano, trabajo que se extiende hasta 1953. Ilustra *Vidas de las damas galantes* de Pierre de Bourdeille para Centauro. Entrega los paneles portátiles para Mocambo, Veracruz.

—

1946

La pintora valenciana, junto a su hermana Rosa y su alumno David Antón, contribuye al mural *De las fuerzas naturales se obtiene la electricidad*, encargado a Renau por la Compañía de Luz y Fuerza S.A. Piensa en realizar una monografía sobre el traje griego y otra sobre ropa interior. El 6 de diciembre da a luz a su último hijo, Pablo.

—



Manuela Ballester y Josep Renau con sus hijos Ruy, Julieta, Tohtli, Teresa y Pablo. s.f. Colección Teresa Renau Ballester

—

1947

En noviembre participa en la colectiva organizada a favor del pueblo español en el Círculo de Bellas Artes. Realiza los murales de la residencia particular de su prima Manolita Saval. A partir de este año crea dibujos para laboratorios y empresas cosméticas, así como marcas textiles, al tiempo que diseña etiquetas y marcas para licorerías y emparadoras. Colabora con la revista *Las Españas* realizando ilustraciones.

—



Manuela Ballester con sus hijos Teresa y Pablo en México, 1949 Colección Teresa Renau

—

1949

A lo largo del verano y el otoño retrata a sus cinco hijos y pinta *La mare*, un retrato de su madre trabajando con su máquina de coser.

—

1950

Pinta el *Palacio de Cortés en Cuernavaca* y su autorretrato. Forma parte del equipo de dirección de la recién creada revista *Mujeres Españolas*, dirigida originalmente por Luisa Carnés y órgano de difusión de la Unión de Mujeres Españolas. Ballester llega a ser directora artística de esta publicación.

—



Manuela Ballester y sus hijos en Cuernavaca, finales de los años cuarenta. Álbum familiar, colección Teresa Renau Ballester, Berlín

—

1952

Se celebra la "I Exposición Conjunta de Artistas Plásticos Mexicanos y Españoles Residentes en México", a la que Manuela Ballester contribuye con sus óleos *Guerrillero muerto* y *Camino de paz*.

—



La familia Renau-Ballester en Cuernavaca, principios de los años cincuenta. Álbum familiar, colección Teresa Renau Ballester, Berlín

—
1953

Manuela Ballester comienza a colaborar con la revista *España Popular* y obtiene una mención en el concurso de carteles organizado por la Confederación de Cámaras de Comercio y el Patronato Nacional de Turismo de México. Ilustra para la revista *Nuestro Tiempo*.



Manuela Ballester con sus hijos y las asistentes del hogar María Luisa y Epifanía, 1951. Álbum familiar, colección Teresa Renau Ballester, Berlín

—
1954

Obtiene el segundo lugar en el concurso de carteles del Club Rotario de México, promovido por la Asociación Nacional de Protección a la Infancia a favor

del desayuno escolar, y el quinto premio en el concurso sobre el árbol en la vida mexicana, organizado por la Secretaría de Agricultura y Ganadería. Diseña la cubierta de *¿Qué habéis hecho de España? ¡Yo acuso!, contra la traición y sus cómplices*, de Felisa Gil.

—
1956

La artista valenciana consigue el primer premio por su cartel para el centenario del primer sello de correos mexicano. Participa en la "Exposición de Artistas Españoles" en la Galería de Artistas Mexicanos Unidos, ilustra el poemario *Desde esta orilla* de Gabriel García Narezo y la portada de julio de *Juventud de España*. Dona su retrato de Vicente Blasco Ibáñez a la Casa Regional Valenciana en México y recibe la Senyera d'Or otorgada por esta institución.



Josep Renau y Manuela Ballester en México, 1957. Colección Pampa Ballester, Valencia

—
1958

Participa en el libro de poemas de León Felipe titulado *El ciervo*. El 16 de febrero Renau marcha a vivir a la República Democrática Alemana.

—



Manuela Ballester y Ruy despidiendo a Josep Renau en el aeropuerto antes de su partida a la República Democrática Alemana, 1958. Álbum familiar, colección Teresa Renau Ballester, Berlín

—
1959

Tiene lugar la muestra colectiva de artistas valencianos en la Casa Regional Valenciana de México, en la que Ballester expone *El primer hijo*, *La mare* y *Bodegón*. En agosto, Manuela Ballester, junto a sus hijos Teresa y Pablo, se traslada a la RDA, siguiendo a Renau, donde se establece definitivamente, quedando el resto de la familia en México. Realiza sus primeros figurines en Alemania.

—
1960

Ballester pinta sus primeras impresiones alemanas e inmortaliza calles como *30. Oberschule in Karlshorst* y sigue llevando a cabo figurines. Durante los años sesenta realiza fotomontajes y dibujos para la Agencia General de Noticias Alemanas y trabaja como lectora de español en la empresa Intertext.

—

1961

Participa en la muestra "Exposición de pinturas, dibujos, grabados y esculturas" del Fondo para la Lucha por la Libertad del Pueblo Español, promovido por el Movimiento Español/59 y albergada en el Ateneo Español de México. Publica el artículo "Mexique, couleurs, contrastes et costumes" en la revista *Femmes du monde entier*.

—



Manuela Ballester, "Mexique, couleurs, contrastes et costumes", en *Mujeres del mundo entero* (1961), p. 23-26. MNC, Valencia

—

1962

La segunda edición de las fallas, fiesta organizada por la Casa Regional Valenciana de México, es anunciada con el cartel premiado de Manuela Ballester. El matrimonio Renau-Ballester se separa.

—



Manuela Ballester en Berlín, principios de los años sesenta. Álbum familiar, colección Teresa Renau Ballester, Berlín

—

1963

Manuela Ballester realiza su única exposición monográfica sobre el traje popular mexicano en el Club de Creadores de Cultura de Berlín.

—



Teresa Renau en la exposición de Manuela Ballester sobre el traje popular mexicano, Club de Creadores de Cultura de Berlín, 1963. Álbum familiar, colección Teresa Renau Ballester, Berlín

—

1964

Gana el segundo premio de carteles para la fiesta de las fallas en México.

—



Manuela Ballester con Teresa Banqué en una celebración, principios de los años sesenta, Berlín. Colección Marguerite Bremer

—

1965

Forma parte de la exposición colectiva "México, el hombre y su mundo", organizada por la Sociedad Germano-Latinoamericana de la RDA, en la que muestra sus láminas del traje mexicano.

—

1966

Se le concede la pensión de ayuda como víctima del fascismo por parte del gobierno de la República Democrática Alemana. Con motivo del 20º aniversario de la Liberación del pueblo alemán del fascismo, recibe la medalla de "Combatiente contra el fascismo" de manos del primer teniente de alcalde de Lichtenberg.

—

1967

Ruy Renau se traslada a Cuba y Manuela Ballester comienza a colaborar con la publicación, órgano de difusión del Círculo Español Julián Grimau de La Habana. Pinta bodegones y flores como *Clavel*. Participa en la revista valenciana *Alborada*. Sigue retratando a sus familiares y amigos.

—



Manuela Ballester con la familia Banqué en Berlín, años sesenta. Colección Marguerite Bremer

1968

La artista continúa pintando óleos sobre la RDA, como *Berlín-Blankenburg*, dedicado al doctor José Puche, y dibuja al carboncillo numerosas escenas de la ciudad alemana.



Manuela Ballester con Margarita Banqué (Marguerite Bremer) en la celebración de Jugendweihe, Berlín, 1963. Colección Marguerite Bremer

1971

Se interesa por el paisaje alemán y pinta, entre otras, vistas de Seddinsee.

—

1972

En marzo se celebra la Mostra d'Arte Contemporanea de Milán, en la que participa Ballester.

—



Catálogo de la exposición "Amnistia que trata de Spagna". Muestra de arte contemporáneo celebrada en la Sala Reale delle Cariatidi de Milán, marzo de 1972. International Institute of Social History, Ámsterdam

1973

La Galería Punto acoge obras de Ballester por primera vez en España desde su salida al exilio. Se interesa aún más por el grabado, gracias a la labor que están desarrollando sus hermanas Rosa y Josefina en su taller de México. Comienza a experimentar con esta técnica y produce obras como *El amor de la paz* y *Medallón*.

—



Manuela Ballester delante de su Autorretrato y del retrato de Josep Renau, 1956 Colección Teresa Renau Ballester

1974

Su pasión por el retrato no cesa y durante sus viajes a México continúa inmortalizando a amigos y familiares, como los Bonilla.

—



Diseño para la postal de la XIV Falla de México, 1974. Colección particular

1975

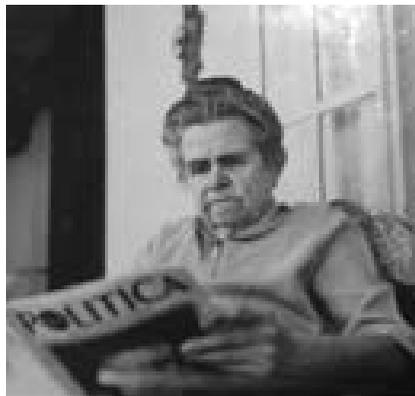
Con motivo del Año Internacional de la Mujer, Manuela Ballester expone en numerosas muestras en México, entre ellas la colectiva "La mujer en la plástica" del Palacio de Bellas Artes. Retrata al revolucionario mexicano Emiliano Zapata. Viaja a México y pinta *Ante el Pacífico*, mientras continúa ensayando con el grabado a través de obras como *La mujer dormida* o *Conversación*.



Catálogo de la exposición "La mujer en la plástica". Palacio de Bellas Artes, 1975. Archivo Elvira Gascón, Archivo histórico de El Colegio de México

1976

Participa en la "Exposición colectiva 89 obras", organizada por el Movimiento de Solidaridad con los Pueblos de España, con las obras *Tehuana* y *Ángeles*. Comienza a experimentar pictóricamente representando materiales como el cristal y la piedra. Muere Rosa Vilaseca en México.



Rosa Vilaseca, s.f., México. Colección Pampa Ballester, Valencia

1977

Vuelve a viajar a México y pinta *Playa de Mocambo*, Veracruz y *Camino al mar*.

1979

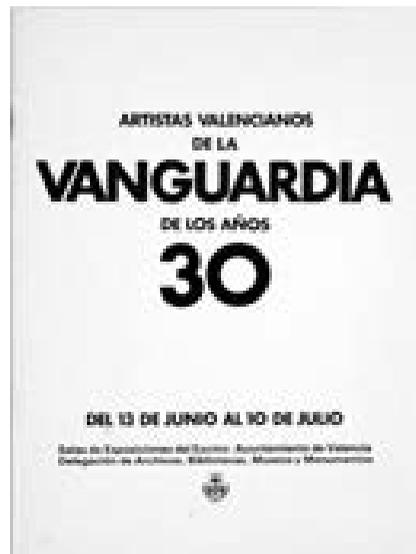
Manuela Ballester decide regresar a Valencia y envía una carta a Manuel Girona, presidente de la Diputación Provincial, expresando su deseo de poder contribuir profesionalmente al Grupo Alimara y solicitando una pensión para poder elaborar un trabajo de investigación en el citado grupo dirigido por Felipe Vicente Garín Llombart. Sin embargo, dicha solicitud fue denegada, con lo que nunca logra establecerse en Valencia.

1980

Expone en la Galería Estil bodegones con canicas y cristales, flores, paisajes alemanes, vistas mexicanas y retratos.

1981

Dos de sus retratos son expuestos en la muestra "Artistas valencianos de la vanguardia de los años 30, auspiciada por el Ayuntamiento de Valencia y exhibe obra suya en "Torre I: mestres i nous valors de la pintura i l'escultura del País Valencià". Fallece en Barcelona su hija Julieta, a quien dedica la publicación aparecida ese año de su poemario *Cosas*.



Catálogo de la "Artistas valencianos de la vanguardia de los años 30, 1981. Sig. 7.036(460.31)"1925/39". Biblioteca Valenciana

1982

Josep Renau muere en Berlín y Manuela Ballester inicia las gestiones para donar su archivo a la ciudad del Turia, lo que se hizo efectivo en 1988.

1988

Participa en la muestra "Homenaje a las víctimas del franquismo y a los luchadores por la libertad", celebrada en la Lonja de Valencia. Muere su hermana Rosa en México. Realiza las gestiones pertinentes para donar su colección de indumentaria mexicana y su serie sobre el traje popular de México al Museo Nacional de Cerámica de Valencia.

—

1989

Forma parte de la "Exposición 50 aniversario del exilio español" en el Museo de San Carlos en México.

—



1994

Manuela Ballester integra la muestra "Un siglo de pintura valenciana, 1880-1980. Intuiciones y propuestas", celebrada en el IVAM. El 7 de noviembre fallece en Berlín. Su cuerpo descansa junto al de su marido en el cementerio para las víctimas del fascismo, situado en el barrio de Lichtenberg del Berlín Oriental.

Agradecimientos

José Ignacio Aldama, Teresa Álvarez Aub, Carmen Álvarez Solves, Emilio Azzati, Ana Rosa Ballester, Pampa Ballester, Pilar Ballester, Carlos Benetó, Pablo Berrocal Navarro, Pilar Bonet, Juan Luis Bonilla, Davinia Bono Pozuelo, Manfred Bremer, Marguerite Bremer, Antonia Bueno Mingallón, Miguel Cabañas Bravo, M^a José Calpe Martín, Ery Camara, M^a Jesús Clares Montoya, Marina Casas Ballester, Rómulo Castro, Jaume Coll Conesa, Teresa Cerdón, Liliane Cuesta Davignon, Juan Ignacio del Cueto Ruiz-Funes, Olga Domínguez, Estela Duarte, Nuria Enguita Mayo, Guillem Escorihuela, Cristina Escrivà Moscardó, Julio Espresate Renau, Daniel Espresate Romero, Inma Félez Bernad, José María Feérez, Victoria Fernández-Layos Moro, Joan Feliu Franch, Martha Eugenia Gallegos, M^a Jesús García Mateu, Eloisa García Moreno, Beatriz García Paz, Juan García Rosell, Nela Gaos Ballester, Aranzazu Guerola Inza, Erik de Giles Ingelman-Sundberg, David Gimilio Sanz, Inmaculada González Santamaría, Pablo González Tornel, Patricia González-Posada, María José Gonzalvo Sancho, Halima de Haro Afrifa, Carles Hernando, Marta Hofmann, Begoña Juárez Marcos, M^a Ángeles López Izquierdo, Marta López Ricarte, Rodrigo Lucía, Alejandro Macharowski, Carmen Marín Martínez, Raúl Martínez Arranz, Maite Martínez López, Sonia Martínez Navarro, Elisa Millás Mascaró, Cristina Mulinas Pastor, Miguel Carlos Muñoz Feliu, María Navas Carrillo, Juan Nieto Guerra, Michel Otayek, Christophe Pannecouque, Emili Payá, Rosario Peiró, Livia Pérez Castelló, Dörte Regel, Teresa Renau Ballester, Rosana Renau Aymamí, Luis Rius Caso, Ana Paula Robleda, Lucía Romero, Doria Rosso, Manuel Sánchez, Francisco José Sanchis Moreno, Marisa Taberner, Rosalía Torrent Esclapés, Francisco J. Tortajada Agustí, Jordi Truxa, Isabel Ulacia, Paloma Ulacia, Paola Uribe, Noelia Vicente Castro, Belén Villanueva Barco, M^a Carmen Zuriaga

UNIVERSITAT
ID VALÈNCIA

525
anys

UV cultura



IVAM

DP | Diputació
de València

