

TESIS DOCTORAL



**AMALIA AVIA: PERSONALIDAD CREADORA E
IDENTIDAD FEMENINA**

2015

Eva Asensio Castañeda

Licenciada en Geografía e Historia (Historia del Arte)

Universidad Nacional de Educación a Distancia

Facultad de Geografía e Historia

Departamento de Historia del Arte

Directora: Dra. Amparo Serrano de Haro Soriano

Departamento de Historia del Arte, Facultad de Geografía e Historia
Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED)

AMALIA AVIA: PERSONALIDAD CREADORA E IDENTIDAD
FEMENINA

Eva Asensio Castañeda, Licenciada en Geografía e Historia
(Historia del Arte).

Directora: Dra. Amparo Serrano de Haro Soriano

AGRADECIMIENTOS

Desde que comenzamos a investigar sobre la persona y obra de Amalia Avia en los cursos de doctorado en la UNED han transcurrido quince años de intenso y satisfactorio camino hasta culminar esta tesis doctoral. En primer lugar, quisiera expresar mi más sincero y profundo agradecimiento a quien la ha hecho posible con su dirección y tutela durante todos estos años, la profesora Amparo Serrano de Haro Soriano, quien confió desde el principio en mí; me orientó, inspiró y ha acompañado en la elaboración de esta investigación con sabiduría y entusiasmo.

Gracias también a D. Víctor Nieto Alcaide, por iluminarme y emocionarme con su conocimiento y maestría y enseñarme a amar aún más el arte.

A la familia Muñoz Avia, en especial a Rodrigo y Diego, por su amabilidad e inestimable colaboración en las entrevistas personales concedidas y por proporcionarme información y documentación escrita y gráfica tan valiosa sobre sus padres siempre que lo necesité.

Al personal administrativo de la UNED, en especial a Virtudes, del Departamento de Historia del Arte, por su amable atención y diligencia en todos los trámites del proceso.

Al personal de la Biblioteca Central de la UNED, de Geografía e Historia de la Universidad Complutense, del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y, en especial, al servicio de préstamo interbibliotecario de la Biblioteca Dulce Chacón de la Universidad Europea, por su eficiencia al facilitar fuentes de documentación imprescindibles para este estudio.

A Álex, por su generosidad y paciencia, por proporcionarme el soporte técnico e informático, sin el cual no habría sido posible presentarla.

A Itziar Pagola, por su empatía y apoyo. A mis amigas, familiares y compañeros de la facultad, y a todos los que me han animado, escuchado y asistido cuando lo necesité.

Por último, y no por ello menos importante, a mi querida familia, Alberto, Diego y Laura, lo mejor de mí. Gracias Por vuestro amor, paciencia y comprensión. Por todo el tiempo que no he estado con vosotros y espero poder recompensar. A vosotros os la dedico.

Para Alberto, Diego y
Laura, lo mejor de mí

| | |
|---|------------|
| 1. INTRODUCCIÓN: ¿POR QUÉ UNA TESIS SOBRE AMALIA AVIA? | 17 |
| 1.1. Variables contextuales que intervienen en la conformación de la identidad femenina y personalidad artística de Amalia Avia. | 29 |
| 1.2. Hipótesis | 32 |
| 1.3. Historia cultural y teoría de género | 53 |
| 1.4. Fuentes y material..... | 57 |
| 1.5. Estructura y contenidos | 60 |
| CAPÍTULO 2. EL CONTEXTO ARTÍSTICO, HISTÓRICO Y CULTURAL EN LA ESPAÑA DE LA POSGUERRA. | 63 |
| 2.1. La España de la Posguerra y la España franquista: la situación política, artística y cultural en la posguerra. | 63 |
| 2.1.1. Las tendencias pictóricas en España: Vanguardia y franquismo | 63 |
| 2.1.1.1. La búsqueda de la entidad artística nacional | 78 |
| 2.1.1.2. Definición y establecimiento de los arquetipos y oposiciones en la España franquista, años 40 y 50..... | 86 |
| 2.2. El Realismo pictórico en la España de la posguerra y autarquía | 119 |
| 2.3. El debate en torno a la representación de la realidad. | 138 |
| CAPÍTULO 3. AMALIA AVIA: ARTISTA Y MUJER. IDENTIDAD FEMENINA Y PERSONALIDAD ARTÍSTICA | 157 |
| 3.1. Arte y Género en la España de la posguerra y el primer franquismo | 157 |

| | |
|--|-----|
| 3.1.1. Historia de las mujeres y teoría de género..... | 158 |
| 3.1.2.-Situación social de la mujer española tras la guerra civil | 165 |
| 3.1.3. Creatividad femenina en la España del primer franquismo | 172 |
| 3.2. Identidad femenina de Amalia Avia: acercamiento biográfico y autobiográfico..... | 176 |
| 3.2.1. <i>De puertas adentro</i> . Memorias de Amalia Avia..... | 179 |
| 3.2.2. Infancia y primera Juventud | 185 |
| 3.2.3. Los años de formación e inicios de su trayectoria profesional | 190 |
| 3.3. Personalidad artística de Amalia Avia..... | 199 |
| 3.3.1. Amalia Avia y el “Grupo de los Realistas Madrileños” | 201 |
| 3.3.1.1. Identidad, características y aportaciones del “grupo” | 201 |
| 3.3.1.2. El problema de “lo real” y la búsqueda de la verdad | 227 |
| 3.3.1.3. Amalia Avia y las mujeres del “grupo de realistas madrileños” | 236 |
| 3.3.1.3.1. Principales datos biográficos y curriculum expositivo..... | 239 |
| 3.3.1.3.2. Proceso creativo y personalidad artística de las mujeres del “grupo de realistas madrileñas” | 247 |
| 3.3.1.4. Exposiciones colectivas | 261 |
| 3.3.2. Temperamento creador de Amalia Avia..... | 269 |
| 3.4. La obra pictórica de Amalia Avia..... | 280 |

| | |
|--|------------|
| 3.4.1. Evolución estilística..... | 280 |
| 3.4.2. La relación creativa de Amalia Avia y Lucio Muñoz | 287 |
| 3.4.2.1. Debate e interrogantes que plantea su triple dimensión artística, personal y de pareja..... | 288 |
| 3.4.2.2. Dos realidades en consonancia: <i>realismo</i> <i>poético/poética de lo real</i> | 300 |
| 3.4.2.3. Trayectorias expositivas de ambos | 313 |
| 3.4.3. Poética doméstica e intimismo en la obra de Amalia Avia y Carmen Martín Gaité | 321 |
| 3.4.4. Trayectoria de su obra pictórica. Medio siglo de andadura profesional..... | 351 |
| 4. CONCLUSIÓN: LA MUJER ARTISTA ENTRE LA NARRATIVA BIOGRÁFICA Y EL ANÁLISIS DE SU OBRA..... | 359 |
| 4.1. El debate artista femenina y sociedad..... | 359 |
| 4.2. Conclusiones finales | 365 |
| 5. BIBLIOGRAFÍA | 391 |
| 6. ANEXOS | 429 |
| 6.1. El legado artístico de Amalia Avia..... | 429 |
| 6.2. Entrevistas personales | 438 |
| 6.2.1. Entrevista A Amalia Avia. 3 De Julio De 2003. | 438 |
| 6.2.2. Entrevista realizada a Rodrigo Muñoz Avia el 12 de marzo 2014 | 452 |
| 6.3. Selección de textos | 472 |
| 6.4. Selección de Obras | 539 |

RESUMEN

Esta tesis doctoral pretende ser un estudio multidisciplinar, en el cual, utilizando las metodologías de género e historia cultural, abordaremos la doble condición de Amalia Avia, mujer y artista; y cómo el contexto (político, cultural y social) y entorno en el que le tocó vivir, esta realidad compleja e incierta, han podido influir en la conformación de su identidad femenina, personalidad creativa, y el desarrollo de su carrera profesional.

Amalia Avia (Santa Cruz de la Zarza (Toledo), 23 de abril de 1930, Madrid, 30 de marzo de 2011), constituye una singularidad en la generación de mujeres artistas durante el primer franquismo (por su no marginación y por el éxito de su obra y reconocimiento alcanzados). Está considerada por la crítica especializada y el mercado del arte como una de las pintoras del realismo español contemporáneo más relevantes, por lo original y genuino de su obra y el importante legado que nos ha dejado. Es una figura excepcional, por conseguir ser mujer-artista-realista-reconocida en vida, que pudo dedicarse profesionalmente a la pintura, durante medio siglo de trayectoria (sin interrupciones), en un contexto nada propicio para una mujer artista, como fue España durante el franquismo (nos centraremos, sobre todo, en los años de la posguerra y la autarquía, entre 1939 y 1959 en Madrid, exclusivamente).

Esta tesis propone un integral de la figura de Amalia Avia desde un enfoque diferente a los que nos cuenta la historiografía tradicional. Es decir, no sólo el estudio de su obra sino también el de su peripecia vital, de sus obstáculos por razón de género, de su valoración (distinta

de la que, en esos años, acompañaba la trayectoria de un artista de género masculino). Hemos trabajado a partir de sus memorias autobiográficas, entrevistas personales con la artista y su entorno, y su obra pictórica. La historia cultural y de género nos ofrece otras posibilidades de investigación y otros campos de estudio que son los que nos han guiado.

Se trata de otro punto de vista, el de una mujer toledana de nacimiento, pero madrileña de corazón que, desde su trayectoria vital y artística, nos proporciona testimonio y conocimiento de esa otra historia y de la evolución de las costumbres y formas de pensar de la España del pasado siglo.

Las relaciones sociales, a lo largo de toda su vida, fueron uno de los aspectos más importantes: durante su infancia y primera juventud de forma determinante con otras mujeres (su abuela, madre, hermanas, personas de servicio doméstico), en su juventud (las compañeras de la academia, amigos y compañeros del “grupo de realistas madrileños” y Lucio Muñoz), y su periodo de madurez como mujer y como artista (el nacimiento de sus cuatro hijos, su relación con la galerista Juana Mordó y su consagración como pintora profesional).

La estructura de esta tesis doctoral se compone de: capítulo primero o introducción, capítulo segundo o marco teórico, capítulo tercero o principal, sobre Amalia Avia (identidad femenina y personalidad artística) y final sobre discusiones y conclusiones.

1 INTRODUCCIÓN:

¿POR QUÉ UNA TESIS SOBRE AMALIA AVIA?

Este es nuestro punto de partida y la primera cuestión que nos planteamos al decidir que ella es el tema en torno al cual se ha planteado esta tesis doctoral, resultado de más de una década de observación, estudio y “relación” con Amalia Avia, su obra y entorno. Los antecedentes se remontan a los cursos realizados durante el doctorado: un trabajo sobre la obra de Lucio Muñoz, dirigido por Víctor Nieto Alcaide; otro sobre Amalia Avia, tutelado por Amparo Serrano de Haro y, una tesina para la obtención del Diploma de Estudios Avanzados (DEA), sobre “la relación creativa de Amalia Avia y Lucio Muñoz”, dirigido por Amparo Serrano de Haro. Dicha investigación constituyó uno de los pilares centrales de partida del trabajo que ahora presentamos.

Amalia Avia constituye una singularidad en su generación de mujeres pintoras durante el franquismo debido, entre otros factores, a su no marginación, y por el éxito de su obra y reconocimiento alcanzados. Está considerada por la crítica especializada como una de las pintoras del realismo español contemporáneo más relevantes, por lo original y genuino de su creación y el importante legado que nos ha dejado. Excepcional, por conseguir ser mujer-artista-realista-española-reconocida en vida, que pudo dedicarse profesionalmente a la pintura, durante medio siglo de trayectoria (sin interrupciones), en un contexto complejo y no propicio para una mujer artista como es la de España durante el franquismo.

Su condición femenina tiene mucho que ver con su personal modo y actitud ante la vida y la pintura pero, también, con el momento histórico, político, social y artístico que se vivía en la España de los años centrales del siglo pasado, posteriores a la guerra civil.

En las últimas décadas la obra de Amalia Avia se ha valorado más, si bien por parte de la crítica especializada, ha contado con su respeto y reconocimiento desde sus comienzos en el mundo del arte, la cual destacó su especificidad¹. Más de medio siglo de trayectoria profesional compuesta por casi dos centenares de exposiciones, tanto individuales como colectivas, en numerosas y destacadas galerías del territorio nacional e internacional, y un amplio dossier de prensa, que incluye a críticos reconocidos en el mundo del arte, la avalan. Su obra se encuentra en varias colecciones privadas y en museos y galerías nacionales e internacionales², si bien, no queda mucha obra disponible pues siempre ha tenido éxito de ventas y de crítica; lo cual es, sin duda, meritorio y excepcional también.

¹ Isabel Cajide en 1964, publica en la Revista *Artes 62* una reseña titulada “la pintura de Amalia Avia: el mundo que nos rodea”, destacando de su personalidad creadora su talento y gran sensibilidad, y la califica de “maestro” por el modo en que sabe captar la realidad, la humanidad y la poética que impregna su obra. Valeriano Bozal en 1964, en *La voz de Galicia*, titulado “la pintura de Amalia Avia, resalta que su realismo es cotidiano, “pocos artistas han adoptado una norma de sobriedad como ésta. (...) Hay un particular intimismo que brilla en las obras. Hay una presencia melancólica y una ternura en las escenas que patentiza el compromiso de la pintora con la realidad de la que se nutre. Intimismo ético como de la autora como persona que atañe también al espectador”; Víctor Nieto Alcaide, *Amalia Avia*, catálogo exposición, Madrid, Dirección General de Bellas Artes, nº cxv, temporada 1967-1968, p.2, apuntaba lo “extraordinariamente sorprendente por su calidad formal y contenido, intención y seguridad”, así como por su genuina personalidad artística.

² Todo ello se concreta en el epígrafe dedicado al legado de Amalia Avia, en el apéndice final.

A través del estudio de su personalidad y de su obra, pretendemos dar respuesta y analizar cómo surgió el arte de Amalia en un conjunto de factores relacionados con el contexto como son el político, social, de género y artístico.

Es nuestro objetivo principal analizarlo, pues no hay trabajos previos de investigación que indaguen, de forma global, sobre las relaciones y conexiones que existen entre las esferas sociales, políticas y artísticas que le tocaron vivir a las mujeres artistas, como Amalia Avia, y cómo se refleja en su doble condición de mujer y artista. Sí encontramos referencias y estudios parciales de ello, tratando cada ámbito de forma independiente, su obra, su vida, el entorno y contexto³, pero no evidenciando o profundizando en el alcance y repercusiones de la influencia que dichas variables contextuales han podido ejercer en su doble dimensión de artista y mujer e influencia en el desarrollo de su profesión. Contamos también con importantes y numerosos textos escritos por estudiosos de su obra y especialistas, que han analizado las características de su obra y evolución, e incluso su personalidad, pero sin asociarla a otras variables o factores externos de forma integral, si parcial⁴.

Nuestra propuesta no pretende quedarse en un análisis sólo social o político de la España de la posguerra y la autarquía (que son los periodos en los que vamos a centrarnos, entre 1939 y 1959, establecidos en esta cronología de forma generalizada desde la perspectiva de la historiografía del arte), ni centrarse únicamente en

³ una de las fuentes más claras y relevantes son sus memorias, *De puertas adentro*, Madrid, Taurus, 2004.

⁴ Lo publicado sobre ella bien en los catálogos de exposiciones, dossieres de prensa, reseñas o sus propios testimonios orales y escritos.

el enfoque de estudio de género sobre la situación de la mujer artista durante el primer franquismo, sino que pretender ser un estudio transversal que, a través de las metodologías de género y las nuevas formas de hacer historia cultural, aborde la investigación teniendo en cuenta no sólo a la pintora (desde su doble dimensión de mujer y artista), sino también el contexto y entorno en el que le ha tocado vivir, y el modo en que esta dimensión o realidad múltiple ha podido influir en su personalidad creativa y en su obra.

Por tanto, lo que hace diferenciador este trabajo es el enfoque y análisis múltiple que combina el análisis de elementos sociales, políticos, artísticos y de género partiendo de la biografía de Amalia. Analizaremos el trabajo de Amalia Avia, mujer y creadora excepcional, que vivió y trabajó en Madrid en un contexto complejo, precario, de profundas transformaciones, tras la guerra civil, difícil y poco favorable para una mujer artista. Amalia Avia vivió amando el arte y a su familia con intensidad (Lucio Muñoz y sus cuatro hijos), adaptándose desde su infancia, a los difíciles y duros años de la guerra y posguerra española caracterizados por los constantes cambios. Alteraciones de entorno personal, tales como la casa, los colegios y las amistades, y también modificaciones profundas en el contexto histórico que le toca vivir, de índole, política, social y cultural muy drásticos, que tuvieron lugar no sólo durante la posguerra sino además en las posteriores décadas de progresiva apertura al mundo a partir de los años sesenta. Todo a su alrededor mutaba pero, en oposición, la respuesta de Amalia Avia a ese entorno y contexto en continuo cambio es de continuidad, compromiso y fidelidad. Tanto en el ámbito privado como en el profesional,

permaneció fiel a sus creencias y a su estilo pictórico que tiene una correspondencia con su personalidad artística consistente, coherente y rotunda.

Este afán de permanencia como una de las constantes vitales en Amalia Avia, contrasta llamativamente no sólo con su mundo exterior, sino con su propia personalidad, inquieta y menos segura de sí misma. Permanencia frente al cambio en su vida y obra.

¿Podría tratarse de una reacción antagónica, una resistencia al cambio como resultado de su contexto y entorno? alteraciones que provocan inseguridad, incertidumbre, que no proporcionan felicidad sino lo contrario: guerra, posguerra y dictadura significan y conllevan muerte, hambre, dolor, tristeza, aislamiento, rigidez, contención...con ello convive Amalia Avia desde su niñez. Este contexto político de inestabilidad y control, malestar y miedo, deja un poso intenso en su vida, en sus recuerdos, en sus memorias (una parte destacada de ellas, se destina a estos años de infancia y juventud marcados por este entorno político y social tan duro).

¿Este deseo de permanencia podría ser su respuesta ante una infancia en la que los cambios y tragedias son una constante? el asesinato de su padre, la muerte de sus dos hermanos, la inestabilidad económica familiar y la inseguridad social, fruto de la guerra, posguerra o la situación relegada y silenciada de la mujer en estos años.

En adelante vamos a encontrarnos con estas paradojas y contradicciones que, hemos denominado “juego de oposiciones”, los cuales serán una constante de nuestra investigación y una de las características que impregnan el contexto cultural y artístico de la España de la posguerra, pero también la relación creativa de Amalia

Avia y Lucio Muñoz. Estos debates también nos van a servir para destacar los numerosos discursos, discusiones, teorías que van surgiendo en dicho ambiente cultural y social que calan en los artistas de esta generación.

Por el término “juego de oposiciones” se entiende una serie de binomios aparentemente enfrentados y en contraposición, que, en el caso de la relación creativa de Amalia Avia y Lucio Muñoz, ambos artistas, dialogan, no están enfrentados y son opuestos sólo en apariencia. Son conceptos que, por su significado, indican oposiciones radicales y, de hecho, en términos absolutos podría decirse que lo son pero, y aquí radica lo sorprendente, aplicados sobre el terreno práctico artístico y, más concretamente, sobre pintura, (sobre casos como los de Amalia Avia y Lucio Muñoz), esa oposición y/o contraposición de términos, sólo existe en apariencia y los términos opuestos acaban sintonizando⁵.

Así pues, pretendemos destacar la conexión de varios términos, opuestos en apariencia, y aplicar este juego de oposiciones al contexto histórico, político, social y cultural del franquismo, y también a un estudio descriptivo y comparativo de dos obras de pintores, relativizando lo absoluto, con el fin de provocar una reflexión sobre el hecho de que, en debates sobre arte, o pintura en este caso, nos dejamos llevar por lo tradicionalmente establecido, por los tópicos y también por las primeras impresiones y la costumbre cuando contemplamos una obra. A menudo, tras esa mirada inicial, se esconden sorpresas, produciéndose, como en el caso de las obras

⁵ Muy al contrario de lo que sucedió, como veremos, en el contexto artístico y social de la España del primer franquismo, donde sí encontramos profundas paradojas, debates y oposiciones difícilmente conciliables.

de Amalia Avia y Lucio Muñoz, una perfecta conexión y diálogo plástico tras sus aparentes oposiciones. La relación creativa que se produce entre ambos es fascinante, impregnada de debates sobre el acto de pintar y pensar en el arte, sinergia, aportación y enriquecimiento mutuos, como veremos en el capítulo que recoge el tema de la relación creativa de ambos.

Amalia Avia pertenece a una generación de mujeres pintoras de la posguerra española marcadas por su contexto, y su obra es una valiosa y sólida aportación a la pintura realizada por mujeres, distinta por partir desde un punto de vista femenino, hecha y concebida con otra forma de mirar, la “mirada de la diferencia”, como la denomina Amparo Serrano de Haro⁶.

El estudio de Amalia Avia como mujer y pintora nos brinda la oportunidad de realizar un análisis transversal y múltiple que integra diversas disciplinas científicas tales como: historia, sociología, género y artes plásticas. Así, pues, lo que planteamos es una perspectiva metodológica cualitativa vinculada a la, denominada por la historiografía actual, historia social. La historia de las mujeres se concibe como una serie de relaciones de sexo (Lucio Muñoz), género (su madre y hermanas en su infancia y sus amigas y compañeras del estudio Eduardo Peña en su juventud) y experiencias sociales con otros compañeros de su entorno (del “grupo de realistas madrileños”, ellas y ellos, más adelante), históricamente concretas.

Sobre Amalia Avia tenemos abundantes reseñas en prensa, escritos realizados con motivos de sus numerosas exposiciones, artículos

⁶ Este concepto es uno de los ejes principales que articula la historiografía de género y que destaca Amparo Serrano de Haro en su libro *Mujeres en el arte, espejo y realidad*, Barcelona, 2000.

científicos, entrevistas,⁷ pero no había, hasta la fecha, un estudio integrador, que compile e integre todo lo que abarca nuestra protagonista. Dedicarle una tesis doctoral, como la que proponemos, donde poder incluir y dar cabida a su amplio y rico mundo personal y artístico, donde poder reflejar y retratar, quién es Amalia Avia, como pintora y mujer (habrá continuas referencias a esta doble dimensión porque es inseparable y condicionante, en gran medida, de la configuración de su personalidad artística, sobre todo en los primeros años de su formación como pintora y en su trayectoria expositiva, años cincuenta).

Además, de su mano (a través de fuentes escritas, como sus memorias y declaraciones, y visuales, su creación pictórica), haremos un recordatorio somero sobre cuál era la situación social y artística de la mujer en los años de la posguerra en España, sobre todo en Madrid, porque es la ciudad que amaba y donde Amalia Avia vivió la mayor parte de su vida. Se consideraba muy madrileña, aunque sus recuerdos de infancia y juventud en su pueblo natal, Santa Cruz de Zarza (provincia de Toledo), la acompañen durante toda su vida⁸.

Todo lo mencionado consideramos que justifica y responde a la pregunta ¿Por qué una tesis sobre Amalia Avia?

Analizar cómo surgió y se desarrolló el arte de Amalia en el contexto político, social, de género y artístico del franquismo, y la influencia que éstos ámbitos ha podido ejercer en la configuración de su

⁷ Ello evidencia que despierta interés y que hay mucho que comentar sobre ella y su obra.

⁸ Los recuerdos que conserva de sobre su infancia y primea juventud son nítidos y muy importantes en sus memorias, pues destina ocupan una parte considerable de éstas, casi un tercio, a describirlos).

identidad femenina y personalidad artística, es el objetivo principal de nuestra investigación.

Al documentarnos sobre el panorama artístico de los años de la posguerra española o primer franquismo (entendiendo por éste el periodo transcurrido entre 1939 y 1959), tomamos consciencia de lo complejo y polémico de ésta, causado por la autarquía política y también por la gran diversidad de tendencias en convivencia pero, sobre todo, es nuestra pretensión resaltar las profundas contradicciones y paradojas que contenidas en el contexto artístico y cultural del franquismo, que iremos desentrañando. Analizando diferentes variables, como son sus peculiares circunstancias políticas y económicas, culturales y sociales, y principalmente cómo todas ellas han condicionado la situación concreta del arte y de los artistas, de la pintura en la capital española concretamente, concluimos que algunos de los términos tan opuestos, efectivamente, con el paso de los años (y así los demuestra la historiografía de la posguerra escrita⁹), pueden adquirir y han adquirido en ocasiones valores relativos, suavizando lo absoluto y desdramatizándose muchos términos tradicionalmente opuestos y polémicas candentes entabladas por los intelectuales y artistas del momento.

⁹ Algunas publicaciones como por ejemplo: AA.VV., *El problema del realismo. Discusión sobre las Artes*, Valencia, Universidad politécnica de Valencia, Facultad de Bellas Artes de San Carlos, del 29 de marzo al 2 de abril de 1993; Cabrera García, M^a Isabel, *Tradición y Vanguardia en el Pensamiento Artístico Español (1939-1959)*, Granada, Universidad de Granada, Colección Arte y Arqueología, 1998; Díaz Sánchez, Julián, *La idea de arte abstracto en la España de Franco*, Madrid, Ensayos Arte Cátedra, 2013; Díaz Sánchez, Julián y Llorente Hernández, Ángel, *La crítica de arte en España (1939-1976)*, Itismo, Madrid, 2004.

Analizando textos de diferentes historiadores e intelectuales¹⁰ llama la atención que, de forma unánime, coincidían al destacar cómo en una sociedad como la de la posguerra española, que acabada de salir de una guerra civil y vivía un aislacionismo, podía darse tanta diversidad o pluralidad en su panorama artístico cuando lo esperable sería un totalitarismo artístico y, sobre todo, las profundas ambigüedades, paradojas y contradicciones que la caracterizan y, lo que es mejor, que todas hayan tenido lugar en el mismo espacio cronológico, durante los años cuarenta y cincuenta.

En este trabajo se comentarán los factores externos e internos que hayan podido “condicionar” o “influir”, y en qué modo y medida, para que las obras de ambos artistas y las características que definen su relación creativa –coincidencias y divergencias- sean las que son. Factores, en nuestro juicio tan determinantes como el contexto histórico, cultural, artístico de la posguerra que les tocó vivir, la relación de Amalia Avia con el “grupo de realistas madrileños” y con su marido, Lucio Muñoz, desde el establecimiento a priori de un doble juego, desde principios y términos opuestos, ambigüedades y paradojas que a la vez se hallan en convivencia y, en ocasiones, hasta en armonía. Para ello, nos serviremos de los modelos arquetípicos tradicionales destacados por los autores que han escrito sobre esta época y sobre sus artistas, para enfrentarlos y extraer conclusiones¹¹.

¹⁰ En los cuales nos detendremos en el capítulo sobre el contexto cultural y artístico entre las décadas cuarenta y sesenta.

¹¹ En el capítulo segundo, destinado al marco teórico de la posguerra española los iremos citando.

Desde el punto de vista de la perspectiva de género, sorprende que el número de mujeres que comenzó a tomar clases y a pintar aumentase durante las décadas de los cuarenta y cincuenta¹². La literatura realista española de la posguerra se hizo eco de una realidad vivida por las mujeres de una clase social media que veían en la lectura, costura y en la realización de actividades artísticas (como tocar el piano o tomar clases de pintura), era una práctica bastante común pues las ayudaba a entretenerse y llenar el hastío de la vida burguesa, monótona y reclusa que llevaban. Autoras como Ana María Matute, Carmen Laforet o Carmen Martín Gaité, en sus novelas de género¹³, lo retratan fielmente. La pobreza cultural y social en la que se encontraba la mujer tras los años de la guerra y década de los cuarenta propició el interés mayor por las mujeres, sobre todo las solteras, que, según la política social establecida, podía trabajar y formarse, debiendo abandonar su trabajo al casarse, por ser, a partir de entonces, la función de esposa y madre sus principales ocupaciones y deberes.

Mi grupo femenino era un grupo conservador. Entonces, viniendo de donde yo venía, no era consciente de ello. Pintar desnudos y beber vino en los estudios me parecía la revolución; pero la verdad es que constituíamos un grupo

¹² Publicaciones sobre género hablan de ello: AA.VV, *Desacuerdos 7 sobre el arte, políticas y esfera pública en el estado español, proyecto de investigación*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2014, URL:http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/revista/pdf/des_c07.pdf; AA.VV, *Historia de las mujeres en España y América Latina. Del siglo XX a los umbrales del XXI.*, Vol. IV. Madrid, Cátedra, 2006.

¹³ En cuanto a su temática, por ser la mujer protagonista, las relaciones que entre ellas se establecen así como el interés que cobra su mundo: el ámbito privado y doméstico.

bastante conformista y aceptábamos sin rechistar nuestro papel de segundas. Eso era precisamente lo que buscaban los hombres en las mujeres, y los artistas no constituían una excepción. (...) la verdad es que había leído poco más que El Quijote, mi cultura era muy poca y el deslumbramiento ante nuestros amigos, real; muy difícil, por tanto, que to me rebelara contra nada. Tampoco lo hacían mis amigas. Jamás nos enfrentábamos contra lo establecido por la familia y por la sociedad¹⁴.

Esta situación provocaría que bastantes jóvenes abandonasen la pintura al contraer matrimonio, no siendo el caso de Amalia Avia.

En mi caso concreto la inferioridad era real: yo no podía competir ni en la teoría ni en la práctica con ninguno de aquellos artistas, pues aún teniendo más o menos la misma edad, mi reciente incorporación a este pequeño mundo me limitaba a observar y aprender. Pero esto no tenía que ser igual para todas. Algunas de mis compañeras llevaban tantos años como ellos pintando y, sin embargo, todas adoptaron la misma actitud humilde y supeditada que posponía siempre nuestras inquietudes y nuestra vocación a las suyas. Me podrían decir que nuestra vocación era menor que la de ellos; puede que así fuera, aunque habría que ver el por qué¹⁵.

¹⁴ Avia Amalia, *Op. cit.*, 2004, p. 208.

¹⁵ Avia Amalia, *Op. cit.*, 2004, p. 207.

En lo relativo al formato de las citas bibliográficas, hemos aplicado la siguiente regla: las que proceden de fuentes primarias irán en cursiva y el resto entre comillas.

1.1. Variables contextuales que intervienen en la conformación de la identidad femenina y personalidad artística de Amalia Avia

“El análisis del contexto histórico, político y social en el que vivieron, nos va a permitir dilucidar el peso que determinadas instituciones, como la educativa o la familiar, tuvieron en su profesión y cuáles fueron las prácticas que alentaron o restringieron su devenir como artistas”¹⁶.

Nuestro objetivo principal es analizar en qué modo esas variables contextuales (la España de la posguerra y la autarquía), han podido influir en la conformación de la identidad femenina y la personalidad artística de Amalia Avia.

Y, también, más específicamente:

- Analizar de qué manera el hecho de ser pareja del pintor Lucio Muñoz puede determinar su personalidad artística.
- Constatar cómo el hecho de ser una pintora figurativa (y no abstracta), ha podido repercutir en su trayectoria profesional.
- Destacar por qué y en qué es diferente el realismo de Amalia Avia; cuáles son los fundamentos de su personalidad artística que la hacen única respecto a otras mujeres realistas de su generación.

Dentro de este cuestionamiento queremos resaltar una característica singular de lo que hemos denominado “juegos de oposiciones”.

Surgen como resultado de los objetivos enunciados, son consecuencia de una serie de lecturas y análisis que han formado una

¹⁶ Val Cubero, Alejandra, “La profesionalización de las mujeres artistas españolas. El caso de Maruja Mallo (1902-1995) y Amalia Avia (1930-2011)”, Universidad de Barcelona, *Papers*, vol. 98 n°4, 2013, p.677.

parte esencial y laboriosa en nuestro proceso de estudio, análisis y escritura. Están basados en conocimientos y discusiones recopilados. Han ido surgiendo durante el proceso de elaboración, conforman el hilo conductor y los ejes claves de esta investigación, y son fundamentales para la elaboración de las conclusiones finales. Los formulamos como preguntas con el fin de poder evidenciar mejor cuáles son los juegos de oposiciones y comparaciones objeto de análisis. De esta manera podemos organizar conceptualmente los datos y presentar la información de un modo más estructurado y claro.

Las categorías: posguerra, mujeres, pintoras, “grupo realistas madrileños”, nos ayudan a delimitar nuestra muestra e investigación y nos sirve de punto de partida para establecer los “juegos de oposición” que hemos establecido, los cuales aparecen confrontados al término del capítulo dedicado al contexto histórico, artístico y social de la posguerra y destacados en las preguntas relativas a la relación creativa de Amalia Avia y Lucio Muñoz.

Hay una correspondencia, no casual, entre algunos de los principales debates o “juegos en oposición” que se dan en el contexto cultural, artístico y social de la posguerra española, entre 1939 y 1959, y de los que partiremos también para analizar la relación creativa de Amalia Avia y Lucio Muñoz. Este es uno de los contenidos a los que daremos importancia y haremos referencia constante por ser uno de los elementos diferenciadores que persigue la metodología social: el estudio de las relaciones y diferencias por motivos de sexo.

En cuanto a las hipótesis, la principal da sentido y cohesiona al resto: ¿Condicionaron una serie de variables contextuales, tales como la

situación política y social durante el franquismo, de género y artística, la identidad femenina y la personalidad artística de Amalia Avia?

El estudio de la personalidad artística y la identidad femenina de Amalia Avia, nos servirá para ayudarnos a desentrañar mejor el complejo y ambiguo momento artístico que caracterizó la posguerra española. Un momento definido por los conflictos ideológicos, la pluralidad estilística, y los frecuentes y a menudo acalorados debates artísticos surgidos entre la opinión pública, los críticos, artistas, el gobierno, la iglesia y los intelectuales que presentaban opiniones opuestas y reivindicativas que dieron muchos quebraderos de cabeza y complicaron a los jóvenes artistas de los años cuarenta y cincuenta, como Amalia Avia y Lucio Muñoz, su formación y lanzamiento. Era algo habitual por aquellos años que en la prensa diaria aparecieran artículos en los que la descalificación estaba a la orden del día. Tanta pasión y los enfrentamientos a los que se llegó, fundamentalmente, nacían de la profunda oposición y diferencia de criterio declarada entre los dos bandos que defendían y atacaban las dos corrientes plásticas más importantes de nuestra posguerra: Figuración y Abstracción; los cuales representan ambos artistas, respectivamente¹⁷.

¹⁷ Los principales historiadores y estudiosos de la posguerra cultural y artística tales como Víctor Nieto Alcaide, Valeriano Bozal, Francisco Calvo Serraller, Antonio Bonet Correa, Gabriel Ureña, Ángel Llorente o Julián Díaz Sánchez, entre otros, lo han desarrollado en sus publicaciones sobre la cultura, arte e ideología durante el franquismo, sobre todo el periodo de la posguerra, hasta los años sesenta. En la bibliografía vienen referenciadas dichas publicaciones y en el siguiente capítulo nos detendremos más.

1.2. Hipótesis

Los objetivos específicos propuestos nos llevan a preguntarnos e incidir sobre una serie de aspectos relacionados y conectados con todas y cada una de las variables contextuales, que iremos analizando en los correspondientes apartados del estudio. Son las hipótesis principales que vertebran esta tesis:

¿Por qué empieza a pintar Amalia Avia?, ¿El contexto político y cultural de la posguerra, y su política social respecto a la mujer, pudieron influir en la formación de su personalidad artística?

Es este punto, se entremezclan las variables de género con las socioculturales y políticas. Como comentábamos anteriormente, las mujeres se vieron abocadas a la realización de actividades artísticas que llenasen su tiempo y esa afición que surge, casi por azar, en casos como el de Amalia Avia, acabarán por convertirse en dedicación plena y actividad profesional como la de cualquier compañero de profesión, pero sin ser igual (con sus limitaciones por deber priorizar en las funciones de esposa y madre, tal como predicaba el modelo de política social implementado por la Falange Española de las JONS en tiempos de dictadura). La Sección Femenina, dirigida por Pilar Primo de Rivera, proponía un programa educativo orientado a la formación de la esposa y madre abnegadas, sumisas y bien educadas, incluyendo

materias formativas relacionadas con la eficaz gestión del hogar y la realización de las tareas domésticas¹⁸.

Era frecuente que las artistas tuvieran conflictos y problemas provocados por la desigual facilidad para poder dedicarse a esta profesión de pintor, en un mercado donde ellas apenas tenía cabida y la consideración profesional de la mujer era casi inexistente. El número de exposiciones en las que participaban pintoras era muy reducido y sus posibilidades de vivir de la pintura como los hombres eran casi imposibles. El caso de Amalia Avia es, en este sentido, excepcional si lo comparamos con otras compañeras de oficio y otras mujeres que tuvieron que abandonar por no disponer de los medios y de las condiciones propicias. Recordemos casos como el de Esperanza Parada, que al igual que otras, ella misma reconoce que no fue capaz de compaginar los ámbitos profesional y domésticos que se exigían a una mujer en estos tiempos y circunstancias¹⁹.

Entonces,

¿Qué condiciones pudieron favorecer a Amalia Avia y fueron diferentes respecto a otras mujeres artistas?

¹⁸ La Sección Femenina se creó en 1934, bajo la Segunda República. Su ideario viene marcado por la concepción que tiene José Antonio Primo de Rivera sobre la función de la mujer en la sociedad. “El verdadero feminismo no debiera consistir en querer para las mujeres las funciones que hoy se estiman superiores, sino en rodear cada vez de mayor dignidad humana y social a las funciones femeninas” (P. Primo de Rivera, Discursos, circulares, escritos, Sección Femenina de FET y de las JONS, Madrid). El número de afiliadas irá en aumento, de tal modo que en julio de 1936 serán 2500, distribuidas en 18 secciones femeninas en distintas provincias españolas.

¹⁹ La exigencia de cumplir con el rol de esposa y madre y reducirse su actuación al ámbito de lo doméstico.

La circunstancia de conocer a su futuro compañero de profesión y marido, Lucio Muñoz, facilitó y favoreció su entrada en los circuitos del arte al haber empezado a exponer antes y gozar de prestigio y reconocimiento por parte de los galeristas y la prensa especializada. En sus memorias, Amalia Avia recuerda el hecho de formar parte de la galería Juana Mordó (antes Biosca) como algo extraordinario, así como su éxito de crítica y de venta durante su trayectoria pictórica. Obviamente el talento, su valía y personalidad son incuestionables, pero esta circunstancia le resultó favorable para el acceso a estos circuitos inaccesibles a las mujeres sin contactos y con menos posibilidades y no es un caso aislado. Recordemos casos como los de Juana Francés y el grupo “El Paso”, Menchu Gal y la Escuela de Vallecas, o las pintoras del “grupo de realistas madrileños”: Esperanza Parada, María Moreno e Isabel Quintanilla, casadas al igual que Amalia Avia con Julio López Hernández, Antonio López y Francisco López Hernández, respectivamente.

En todos ellos, hubo una presencia masculina con más poder y reconocimiento (bien los compañeros de profesión y parejas sentimentales, de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando como en el caso de los componentes masculinos del “grupo de realistas madrileños”), amistades y contactos masculinos, como en el caso de María Blanchard y Enrique Menéndez Pelayo, o Maruja Mallo y Ortega y Gasset, pudieron facilitar o propiciar su inserción y ser un factor determinante en el desarrollo de su profesión artística. No es objeto de este estudio, pero sí podría serlo de futuros, profundizar en

una línea de investigación sociológica en torno a la mujer y las relaciones de poder²⁰.

¿Por qué Lucio Muñoz es más famoso y conocido que Amalia Avia?

Cierto es que el descubrimiento de Amalia Avia por nuestra parte, y en ocasiones también para el público, se produce a través de su marido, Lucio Muñoz, a raíz de otra investigación antes mencionada. Lucio Muñoz tenía mucha personalidad, se sentía seguro en su profesión y no tardó en alcanzar el éxito y reconocimiento internacional (a lo cual contribuyó, en gran parte, el apoyo y difusión que Luis González Robles, comisario de las Bienales durante el franquismo, otorgó a los artistas informalistas en los años cincuenta y sesenta). Su opción estética y su actitud hacia el arte y la pintura la tenía muy bien definida y, a través de los años, se mantuvo fiel a un estilo muy personal y propio, único; su personalidad estética y opción plástica desde bastante temprano las tuvo claras, como Amalia Avia. Es decir, en este sentido no parece que haya diferencias significativas.

²⁰ En *Los otros importantes: creatividad y relaciones íntimas*, de Whitney Chadwick, Valencia, col. Feminismos, 1994, se trata la cuestión del genio y las relaciones creativas entre parejas de artistas de muy diversa índole. La autora presenta y analiza diferentes casos con resultados artísticos, creativos y personales bien distintos, dependiendo mucho de la personalidad y relación con *el otro*, en donde se evidencia como el resultado y éxito de esa relación está muy condicionado por las variables contextuales que estamos comentando y estrechamente relacionado con el estatus social y económico alcanzado por el artista masculino y la influencia y poder social que tiene, normalmente derivado del éxito profesional. En los casos en los que se dan estas circunstancias, la pareja femenina gozaba de mayor libertad creadora y reconocimiento por parte de su pareja.

Al iniciar la investigación de los análisis comparativos entre ambos artistas destacaremos lo enriquecedor que debió ser para los dos compartir durante casi medio siglo, sus personalidades artísticas y entablar tal relación creativa. Además, la valentía de una mujer y artista como Amalia Avia, capaz de realizar su trabajo tan distinto en apariencia al de su marido y sin miedo a la posibilidad de quedar en segundo plano y de tener que trabajar más duro por ser la compañera de un pintor como Lucio Muñoz, de personalidad artística impresionante y de renombre y reconocimiento internacional; el genio reconocido.

Nos interesan ambos pintores, pero la protagonista es ella, y nuestra referencia siempre será a partir de ella, precisamente por ser, de los dos artistas, la menos conocida. Cada uno, en apariencia, podría personificar y sugerirnos, ya de entrada, tres “juegos o debates de oposiciones”. Amalia Avia podría perfectamente representar en términos absolutos la personificación de lo femenino-convencional-figurativo, mientras que Lucio Muñoz, en un primer acercamiento, sería lo masculino-innovador-abstracto. Ambos han compuesto una pareja que podría parecer antagónica y en cuya relación, sin entrar en análisis, pudiera parecer, a priori, que ella es la parte, objeto de estudio, menos interesante o atractiva y la que menos aporta a la relación creativa de la pareja. Sin embargo, lo que consolidaron juntos este matrimonio de pintores, como hemos dicho, fue una relación creativa enriquecedora, que amplió las posibilidades creativas para las dos partes, de mutuas aportaciones, con evidentes conexiones y paralelismos. Aparentemente, la pintura de Amalia

Avia podría parecer que encarnase los valores de continuidad, tradición, figuración, tipismo, mientras que, por el contrario, la obra de Lucio Muñoz materializase lo nuevo, innovador, vanguardista, creativo y rompedor de la abstracción pictórica. Tras un análisis detenido en algunas de las características de las obras de ambos veremos como no todo es lo que parece ni lo que aparenta ser, al igual que la realidad que ambos reflejan y a la que trascienden.

¿Lucio Muñoz es más famoso por ser hombre y Amalia Avia mujer?

“Tres aspectos fundamentales de la metodología de género: propone una nueva hermenéutica al cuestionar lo “natural” de una identidad genérica derivada de un sexo biológico. El género describe las relaciones entre varones y mujeres como relaciones jerárquicas, pero no logra explicarlas. Consecuentemente, el concepto de patriarcado debe mantenerse: visibiliza el problema del poder que fundamenta el sistema de sexo-género. Simbólicamente, el género asigna desigual prestigio a los individuos en una sociedad estratificada en dos géneros, absolutamente desiguales. Estas desigualdades, resultan de la interpretación arbitraria de los datos originales, favorable al varón. Siendo esto así, lógicamente está sujeto a cambios... El feminismo ha luchado para cambiar esto. Y a ello contribuye enormemente con sus aportes, la metodología de género”²¹.

²¹ Comesaña Santalices, Gloria M, "La ineludible metodología de género", *Revista Venezolana de Ciencias Sociales* Vol. 8, núm.1, de Enero-Junio, Vicerrectorado

Lo que se ha venido a llamar en el debate historiográfico de género la teoría de la sospecha y el problema del poder, que también abordan las cuestiones del debate o “juego de oposiciones” que enfrenta el ámbito o esfera pública y exterior (masculina), con la privada y doméstica (femenina); las cuales trataremos en el epígrafe sobre el estudio comparativo entre la obra de Amalia Avia y “Entre Visillos” de Carmen Martín Gaité.

¿Por qué lo privado tiene un significado positivo y diferente en el hombre que en la mujer, a la que va vinculado a lo doméstico y privativo?

La historiografía y la teoría de género aportan datos muy concretos y definitivos que desvelan que, históricamente, ha sido así. Biografías de mujeres, autobiografías, novelas. En el caso español hubo mujeres precursoras y avanzadas de su tiempo que, en las primeras décadas del siglo XX se anticiparon a lo que más tarde sería algo socialmente aceptado y plenamente normalizado, como es el acceso de la mujer al mercado laboral y la posibilidad de ejercer la profesión de pintora como cualquier hombre²².

Para dar respuesta a esta cuestión nos remitimos al artículo escrito por Linda Nochlin publicado en 1971 en la revista *ArtNews* titulado: “¿Por qué no hay grandes mujeres artistas?”, que tuvo su continuidad en “Por qué las mujeres artistas que han existido han sido silenciadas?”, el cual muestra sin tapujos dos factores contextuales

Académico de la Universidad Nacional Experimental Rafael María Baralt, Costa Oriental del Lago, Edo. Zulia, Venezuela, 2004, p.1

²² Publicaciones como *Las modernas de Madrid*, de Shirley Mangini y *Artistas y precursoras* de Nuria Capdevila en el caso español profundizan en esta cuestión.

que justifican este fenómeno: el primero, el hecho de que los organismos oficiales y las instituciones, el mercado del arte, tradicionalmente ha estado dirigido por hombres (dificultando el acceso y la igualdad de oportunidades a las mujeres), directamente asociado y relacionado con el segundo, lo que se ha denominado “el problema del poder” en la historiografía de género.

La exposición *Genealogías feministas en el arte español 1960-2010*, celebrada en 2013 en el Museo Contemporáneo de León (MUSAC), destacó la importancia de la investigación sobre género, desde un enfoque feminista, y de la identidad femenina en la producción artística española desde los años sesenta hasta hoy. En este sentido, y con el fin de recuperar algunas personalidades femeninas relevantes en el mundo del arte, algunas de las cuales han caído en el olvido o fueron silenciadas por circunstancias de su entorno, desde finales de siglo hasta la actualidad, se han celebrado exposiciones colectivas como la mencionada, congresos, jornadas, seminarios y revistas científicas que revelan la importancia que tiene esta metodología de investigación y las posibilidades que tiene por la diferente visión y enfoque que aporta²³.

El hecho diferenciador entre ambos se encuentra en el contexto político, cultural y artístico y responde a la situación de desventaja que tenía la mujer en la España durante el franquismo, sobre todo hasta la década de los setenta, con la llegada del feminismo a España. Las mujeres no gozaron de las mismas opciones, recursos, apoyos

²³ Las celebradas en 1984 en el centro cultural Conde Duque, *Mujeres en el arte*, y en 2012, *100 años en femenino*, o el XIV Congreso nacional de la asociación española de críticos de arte, celebrado en marzo de 2013, que cuya temática central era *la mujer en el arte*, son algunas muestras destacadas.

institucionales ni oportunidades de dar a conocer su obra hasta bien entrada la década de los sesenta. Es sintomático el hecho de que pintoras como María Moreno o Isabel Quintanilla fueran valoradas fuera de España primero y que sus exposiciones más destacadas en los años sesenta y setenta con carácter individual fuesen en Alemania e Italia. Las únicas opciones con las que contaba una mujer artista en España durante esos años era la de disponer de amistades, contactos o parejas masculinas, o bien, mujeres galeristas, como Juana Mordó, que fue pionera en la gestión llevada a cabo por mujeres en el campo del arte y, gracias a ella, artistas como Amalia Avia, Esperanza Parada o María Moreno, tuvieron la oportunidad de exponer e irse abriendo camino.

Amalia Avia es un interesante exponente del despegue que fueron teniendo tímidamente las mujeres artistas (ya en los años treinta) y de cómo en el transcurso de las décadas y medio siglo después, ha evolucionado el papel de éstas en el arte; qué puestos y reconocimientos ha alcanzado, qué “tópicos” se han vencido y barreras superadas. Amalia Avia es un testigo privilegiado de todo ello. Su mirada como mujer, como artista, como esposa de artista masculino y como “superviviente” del realismo, una tendencia pictórica que de no ser por autores como ella, se encargaron de dignificar y de salvar del destierro.

¿Lucio Muñoz es más conocido porque era abstracto y Amalia Avia figurativa?

Lucio Muñoz protagonizó un debate artístico a finales de los años cincuenta en el que contestaba al cuestionario planteado por *García*

Viñó sobre la necesidad y sentido del arte abstracto en “La verdad y la máscara del arte nuevo”²⁴.

Las trayectorias vitales y las producciones artísticas de Amalia Avia y Lucio Muñoz son la demostración de que es posible alcanzar la armonía y lograr la convivencia y el diálogo entre dos opuestos. Ambos son conscientes de ello y reconocen coincidencias e influencias en sus obras, sobre todo y en esencia, en la concepción humanista que tienen del arte y en la representación poética de la realidad. Veremos en qué modo a Amalia Avia y Lucio Muñoz este diálogo les aportará enriquecimiento y les posibilitará mayores posibilidades creativas. Establecieron y desarrollaron, como pocos, una relación duradera y admirable basada en el respeto, la comprensión y la comunicación artística mutua. Nos enseñan que los términos, opiniones o tendencias artísticas, en ocasiones, pueden ser opuestos sólo en apariencia.

²⁴ García Viñó, Manuel. “La verdad y la máscara del arte nuevo”, *La Estafeta Literaria*, 15 de Enero de 1959.

En esta publicación intervinieron varios intelectuales y artistas (entre ellos Antonio Saura) del momento.

El cuestionario comprendía las siguientes preguntas: 1º ¿Cree usted que lo figurativo es lo más avanzado?

2º ¿Cree usted que es más de nuestros días que la pintura figurativa moderna (o sea, lo no realista)?

3º ¿Se puede distinguir en las composiciones no figurativas la sinceridad del fraude? Caso de afirmación, ¿Cómo se explica la existencia real de muchos advenedizos?

4º ¿Están el informalismo y el tachismo y demás manifestaciones del “arte otro” en la misma línea del arte anterior? O sea, ¿pertenecen a la misma “clase de cosa” que la pintura del Renacimiento, el Barroco, el Impresionismo y el Expresionismo, por ejemplo?

5º ¿Y el abstractismo? 6º ¿Han sido fructíferos los “ismos”, desde el Impresionismo hasta el Informalismo? Por el contrario, ¿Han resultado nocivos para el arte? ¿Cuáles sí, cuáles no, y en qué medida?

Uno de los principales debates o “juegos de oposiciones” que se definirán el ámbito cultural y artístico de la posguerra nacional es el protagonizado por el binomio Ruptura/Continuidad, aplicable no sólo a las artes plásticas, sino a todos los órdenes sociales, y por supuesto, el político. En los años inmediatamente anteriores a la guerra y en las dos décadas posteriores esa será la cuestión de fondo a debatir en todos ellos. Herencia y continuidad, pero también renovación y vanguardia serán las constantes premisas a partir de las que polemizar. Sin embargo, como ocurre en la comparativa de las obras de Amalia Avia (que representa la continuidad y la tradición) y Lucio Muñoz (la ruptura e innovación), en el caso español ocurre que, en el fondo, como decíamos, las oposiciones no siempre no lo son de forma rotunda, a veces sólo en la apariencia. La propia vanguardia española va a tener mucho de continuidad y de rescate con la tradición inmediatamente anterior a la guerra, y confirmaremos que hay más relación de continuidad entre los años treinta, cuarenta y cincuenta de lo que tradicionalmente algunos autores han comentado.

El nacimiento y la implantación de las vanguardias en España durante la posguerra, a finales de los años cuarenta, como es el caso del Informalismo y de grupos como “El Paso”, no se produce porque hubiese una situación de decadencia o crisis artística, sino por la necesidad de los jóvenes artistas de hallar nuevos lenguajes expresivos que modificasen los esquemas visuales y estéticos imperantes y basados en la tradición. La implantación de la vanguardia se haría gradualmente. En muchos casos, el cubismo será, para algunos de los jóvenes de los años cincuenta como Lucio

Muñoz, que pasaron de la figuración a la vanguardia, un punto de partida o uno de los primeros contactos con la modernidad, iniciando su trayectoria hacia la abstracción definitiva con un tipo de figuración tendente a la geometría y esquemática, heredera del Cubismo. Curiosamente, este movimiento que para muchos sirvió de transición hacia otras tendencias artísticas abstractas importadas de fuera, es de origen netamente español. Si a esta delicada situación sumamos el hecho de que ambas décadas, además, se caracterizan por la gran diversidad de estéticas conviviendo, el panorama se complica aún más y la polémica está mejor servida pues, como suele decirse, nunca lloverá a gusto de todos.

¿Cómo es posible que obras tan diferentes por sus lenguajes abstracto y realista como los de Lucio Muñoz y Amalia Avia, tuvieran importantes puntos en común? Abordaremos esta cuestión en uno de los capítulos de la presente investigación, dedicado a su análisis.

“Tanto en la pintura de Amalia Avia como en la de Lucio Muñoz hay mucha belleza. Cada uno siguió su camino, ella el del realismo, él el de la abstracción; los dos, cada uno en su estilo, nos legaron una visión poética de la ciudad”²⁵.

Amalia Avia, a diferencia de algunas de sus compañeras, no partía de unas condiciones favorables para poder hacer de la pintura su profesión: nació en un pueblo de Toledo, no en una ciudad; no tenía antecedentes familiares de artistas ni nadie que viese la pintura como

²⁵ Gómez, Mercedes, “Amalia Avia y Lucio Muñoz. El realismo y la abstracción”, Blog *Arte en Madrid*, 27 octubre 2013, consultado el 14 de noviembre de 2014 en : <https://artedemadrid.wordpress.com/2013/10/27/amalia-avia-y-lucio-munoz-el-realismo-y-la-abstraccion/>

profesión. (Sin embargo su madre, fundamental en la infancia de Amalia Avia, con quien siempre mantuvo una estrecha y buena relación, a la que admiró y tanto quiso, su referente principal en su infancia, desempeñará un importante papel en su personalidad e identidad femenina. Además, será quien le dé el visto bueno y conformidad para que se traslade a Madrid y comience a tomar clases de pintura); no se graduó en la Escuela de Bellas Artes y comenzó, respecto a otras compañeras, tarde en la pintura. Su vocación llegó casi por azar, decíamos. A diferencia de otras niñas no tuvo el impulso de pintar especialmente sino que fue en su juventud y por hacer alguna actividad que le entretuviese.

Como apunta la historiadora feminista Estrella de Diego, “a la hora de estudiar a las pintoras resulta decisivas la educación y las expectativas del entorno”²⁶.

Hay una cuestión fundamental que debemos tener en cuenta, y es el hecho de que el acceso a la educación superior universitaria no era el mismo para hombres y mujeres. En los años cuarenta y cincuenta en España la mujer de clase media, tímidamente, comenzó a plantearse esta opción²⁷, y la realidad es que las que lo hacían era porque tenían el apoyo y permiso paternal por haber antecedentes de artistas en la familia, o bien, por tener una mentalidad más abierta en cuanto a la educación que una mujer podía recibir. La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando era el medio que solía utilizar un pintor si

²⁶ Diego, Estrella de, *La mujer y la pintura en la España del siglo XIX*, Madrid, Cátedra, 1987, p.13.

²⁷ Carmen Martín Gaité en *Entre Visillos*, Barcelona, 1ª ed. 1958, retrata muy bien esta situación a través de Alicia, que quiere estudiar, pero su padre y su tía no ven la necesidad y no lo ven con buenos ojos, pues el objetivo principal de una joven española de clase media en la posguerra es casarse.

pretendía poder dedicarse al oficio del arte, vender sus obras y tener un reconocimiento y apoyo por parte de las instituciones; pero eran esos estudios formales la herramienta que le proporcionaría esa oportunidad. Posiblemente, el hecho de que compañeras de profesión como Carmen Laffón, María Moreno o Isabel Quintanilla, con estudios universitarios superiores pudo, a priori, suponer una situación ventajosa como punto de partida en las posibilidades de proyección y éxito en una profesión como la de pintor.

¿Es Amalia Avia menos famosa que Lucio Muñoz por ser realista cotidiana?

Nos remitimos a fenómenos como el de Antonio López en este debate. El exponente más importante y representativo del realismo español contemporáneo, considerado un genio²⁸, es uno de los artistas españoles con mayor renombre internacional. Su obra del edificio de “Torres blancas”, alcanzó en la edición de ARCO 21011 la valoración mayor que un artista español vivo haya podido tener, y lo presentó la galería Marlborough, que se caracteriza por exhibir, mayoritariamente, firmas de tendencia abstracta²⁹.

Desde los inicios de los años cuarenta aparece una corriente crítica, opuesta a la oficial impuesta por el franquismo, que pretende romper con el academicismo existente y que reivindica la necesidad de actualizar el arte a través de otras tendencias y lenguajes que, sobre todo, se ocupen de la recuperación de la forma y los valores

²⁸ Considerado un genio por la crítica especializada y por la propia Amalia Avia, en la entrevista que realizada en su casa en julio de 2003.

²⁹ Desde sus comienzos se ha decantado en su línea expositiva por autores ni figurativos y por exhibir en sus salas las tendencias más innovadoras.

subjetivos. Paralelamente a esta corriente crítica de oposición, debemos tener presente que también estuvieron desde el inicio de la posguerra otros sectores intermedios entre los academicistas y los vanguardistas abstractos, y son todos aquellos artistas que de forma individual y colectiva no aceptaban ni se identificaban con el academicismo pero que se decantaron por lo figurativo, cultivando principalmente los géneros del bodegón y paisaje. Artistas que han hecho importantes aportaciones a la pintura figurativa y que desde sus inicios tenían una visión moderna, renovadora y muy personal del Arte. Nos referimos a todos los que estaban antes de la guerra civil, a las Escuelas de Vallecas y, claro, al “grupo de realistas madrileños”³⁰.

Durante los cincuenta (década crucial para nuestro arte contemporáneo) se irán produciendo los cambios necesarios que posibilitarán el triunfo nacional e internacional de la vanguardia en España. Termina el aislamiento y el país muestra orgulloso nuestra vanguardia al mundo y, a la vez, tímidamente, irán entrando las tendencias artísticas extranjeras. Además, los artistas y tendencias del pasado inmediatamente anterior a la guerra y de los siglos XIX y XX, serán reconocidos y valorados en su justa medida. Por fin y abiertamente, rescatados de la marginación padecida.

³⁰ Dedicaremos un apartado específico para hablar de todos ellos y de las características diferenciadoras de su pintura. La crítica los denominó así aunque este grupo generacional lo es más por la estrecha relación de amistad y trabajo que han compartido durante cinco décadas.

Nuestra vanguardia es especial, en el sentido de que cada una de sus tendencias, a su vez, recibe influencias de otros lenguajes, que no son puros y ortodoxos como los *ismos* europeos, sino que contienen mezclas e ingredientes externos. El mejor exponente de ello es el caso de la propuesta figurativa del llamado “grupo de realistas madrileños”, que practican un realismo peculiar e inédito, como lo definieron Víctor Nieto Alcaide y Javier Tusell³¹, que va mucho más allá de la mera realidad porque la trasciende, y en el proceso creativo y en el producto final lo subjetivo del autor tiene un papel primordial, al igual que en las obras abstractas. De hecho, como veremos más adelante, existen coincidencias.

Esta pluralidad de tendencias, la disparidad de posiciones artísticas y la ausencia de una sólida y coherente base ideológica han sido los elementos definidores del panorama artístico y cultural de la posguerra, comentados por toda la historiografía que ha abordado este periodo³². A diferencia de otros regímenes totalitarios, el español no logró configurar un programa estético sólido y un estilo oficial del franquismo. Los motivos, además de los recién enumerados, como apunta M^a Isabel Cabrera García³³, podrían ser que España se

³¹ AA.VV., *Otra realidad, compañeros en Madrid*, catálogo exposición, Madrid, Caja de Madrid, 1992.

³² En el capítulo relativo al contexto cultural y artístico de la posguerra nos centraremos en los debates surgidos en torno a la figuración *versus* abstracción, el realismo pictórico y la ausencia de una identidad plástica nacional. Manuales como los de *Arte e ideología del franquismo* de Ángel Llorente o *las vanguardias artísticas en la posguerra española 1940-1959*, de Gabriel Ureña, *Historia de la pintura y la escultura del siglo XX en España*, vol. II, entre otros, los abordan.

³³ Cabrera García, M^a Isabel. *Tradición y Vanguardia en el Pensamiento Artístico Español (1939-1959)*, Colección Arte y Arqueología. Universidad de Granada, 1998. p.59.

encontraba muy débil económicamente tras la guerra civil como para hacer “exhibiciones artísticas de grandeza imperial”, y porque la ideología estética de la Falange había estado vinculado estrechamente a nuestra vanguardia.

Durante los años cuarenta y cincuenta y posteriores, hasta la actualidad, han surgido múltiples debates en torno a la teoría y los nuevos valores del Arte, muchos de los cuales se han producido a partir de un concepto nuevo fundamental que conlleva profundas transformaciones, y es la cuestión de “lo subjetivo en el arte”: el reconocimiento y necesidad de los valores subjetivos y formales en el Arte, y la utilización la abstracción como vehículo de la subjetividad del artista. Es un modo nuevo de entender el proceso creador sobre el que los jóvenes artistas de la posguerra, como Amalia Avia, tuvieron mucho que decir y aportar. El proceso creativo pasa a ser concebido como expresión de los sentimientos del artista y los contenidos espirituales son expresados a través de la forma (forma entendida, claro está, como “la forma de la expresión”) lo que conllevará una revalorización de los aspectos formales de la obra. En la obra abstracta de Lucio Muñoz y figurativa de Amalia Avia sus formalismos –entendidos como formalismos expresivos- conectan, van en consonancia.

Por otra parte, la cuestión en torno a la realidad como referente estético imprescindible y sustento de la base teórica para el Arte de nuestra posguerra fue otro de los temas más comentados. El debate en torno al realismo sigue candente en nuestros días. En los años

inmediatos al fin de la guerra el Realismo será el estilo escogido por la estética franquista para expresar el “nuevo orden” por reflejar, mejor que ningún otro un realismo inherente a lo español y por ser, histórica y tradicionalmente, muy del gusto español. Nuestro Siglo de Oro y sus pintores naturalistas serán los modelos propuestos como fuente de inspiración para los artistas, desde el principio, por el franquismo por contener “los más altos valores espirituales españoles”, según dijo *Vivanco*. De hecho, tales décadas se caracterizan por la controversia de sus frecuentes debates en torno a la crítica y teoría del arte.

Las primeras revisiones historiográficas (objetivas y punteras) sobre las polémicas artísticas y sobre la complejidad y diversidad artísticas de estos años serán iniciadas a finales de los setenta y analizadas con mayor profundidad y rigor hasta la actualidad por autores como Víctor Nieto Alcaide , Valeriano Bozal, Francisco Calvo Serraller, Javier Tusell, Gabriel Ureña, Ángel Llorente o Antonio Bonet Correa³⁴.

Los protagonistas intelectuales y los artistas, incluso el público interesado por el mercado del Arte, eran plenamente conscientes de éstas profundas paradojas y candentes debates en contradicción. De la división de tendencias, ideologías, opinión de la crítica y de los jurados, e incluso entre algunos artistas o grupos de artistas que

³⁴ En el siguiente capítulo nos detendremos en ello .La referencia completa de sus publicaciones puede consultarse en la bibliografía.

entraban en el juego de la polémica y la descalificación, que dominaba en los complicados años de la posguerra española.

¿En qué es diferente el realismo de Amalia Avia respecto de sus compañeras realistas?

En el epígrafe destinado al “grupo de realistas madrileños”, abordaremos específicamente esta cuestión, describiendo las diferencias pero también las coincidencias y similitudes. Ese “aire de familia” al que han hecho referencia en repetidas ocasiones especialistas como Víctor Nieto Alcaide, Javier Tusell o Adolfo Castaño³⁵.

Básicamente, serán el tratamiento del color, su gama cromática y empastada, lo matérico de su pintura y su personal mirada y plasmación sobre la realidad cotidiana, los elementos más diferenciadores y destacables; pero no nos anticipemos.

En definitiva, Amalia Avia es un magnífico ejemplo (en el marco del reciente debate historiográfico feminista surgido en los años finales de los setenta y que en la actualidad continúa), a través de cual investigar aspectos tales como: el papel jugado por mujeres artistas como Amalia Avia en la Historia del Arte del siglo XX en general, su significación en el ámbito de nuestra pintura figurativa contemporánea de los últimos cincuenta años, y su repercusión y las aportaciones específicas y propias de la artista con relación a su núcleo artístico y personal concreto: respecto de su marido, el

³⁵ VV. AA., *Op. cit., Otra realidad,...*, 1992.

también artista Lucio Muñoz y sus amigos y compañeros, los también artistas del “grupo de realistas madrileños”.

1.3. Historia cultural y teoría de género

Esta tesis doctoral es cualitativa, descriptiva, con una metodología en la que interviene la reciente historiografía cultural (que abarca no sólo vida y obra sino también las variables contextuales) y de género (que contempla lo social y las relaciones de género). Aplicada, además, al estudio de un caso: Amalia Avia. Esta metodología de enfoque multidisciplinar lleva implícita, por su naturaleza, lecturas y manejo de fuentes de muy diversa índole y procedencia (historia, arte, género, sociología, literatura, antropología).

Como investigación cualitativa, el presente trabajo no parte de un diseño preestablecido, como sucede en las investigaciones de corte cuantitativo cuya finalidad es la comprobación de hipótesis. Como apunta Rafael Bisquerra,

“La investigación cualitativa implica que el diseño de investigación se caracterice por ser inductivo, abierto, flexible, cíclico y emergente; es decir, surge de tal forma que es capaz de adaptarse y evolucionar a medida que se va generando conocimiento sobre la realidad estudiada”³⁶.

³⁶ Rafael Bisquerra, en su manual *Metodología de la investigación educativa* publicado en 2004, lo aplicó a las ciencias del ámbito educativo en todas sus vertientes, extensible y válido para los estudios histórico sociales y culturales como éste.

“Los investigadores cualitativos estudian la realidad en su contexto natural, tal como sucede, intentando sacar sentido de, o interpretar, los fenómenos de acuerdo con los significados que tienen para las personas implicadas. La investigación cualitativa implica la utilización y recogida de una gran variedad de materiales que describen la rutina y las situaciones problemáticas y los significados en la vida de las personas”³⁷.

En las últimas décadas, ha sido creciente el interés mostrado por la historiografía de género y la investigación sobre la historia de las mujeres desde diversas disciplinas científicas, su modo de construir la historia social, y de cómo interpretarla; esa otra visión, ha suscitado mucho interés, estudios e interesantes resultados que nos orientan a otras formas de investigar. Resultado de ello son las numerosas publicaciones surgidas, principalmente americanas e inglesas³⁸.

En el caso español, destacar a Celia Amorós, con sus publicaciones: *Historia de la teoría feminista*, en 1994, *Tiempo de feminismo. Sobre*

³⁷ Rodríguez Gómez, Gregorio y otros, *Op. cit.*, 1996, p.72.

³⁸ Diane Wolf (ed.), *Feminist Dilemmas in Fieldwork* (Westview Press, Boulder, 1996); Shulamit Reinharz, *Feminist Methods in Social Research* (Oxford University Press, Nueva York, 1992); Mary Fonow y Judith Cook (eds.), Joyce McCarl Nielsen (ed.), *Feminist Research Methods* (Westview Press, Boulder, 1991); Nancy Tuana (ed.), *Feminism and Science* (Indiana University Press, Bloomington, 1989); Sandra Harding (ed.), *Feminist and Methodology* (Indiana University Press, Bloomington, 1987), y en Teresa de Lauretis (ed.), *Feminist Studies/Critical Studies* (Indiana University Press, Bloomington, 1986); Nochlin, Linda *Women, Art and Power and Other Essays*, Harper and Row, Nueva York, 1988); Pollock, Griselda, *Visions and Difference, Femininity, Feminism and the Histories of Art*, (Routledge, Londres, 1988).

feminismo, proyecto ilustrado y postmodernidad, publicado en 1997, *La gran diferencia y sus pequeñas consecuencias para la lucha de las mujeres*, en 2005; G. Luna, Lola, *la historia feminista del género y la cuestión del sujeto*, de 2002; Patricia Mayayo, *Historias de mujeres, historias del arte*, 2003; María Isabel del Val y varias autoras, *la historia de las mujeres: una revisión historiográfica*, de 2004; Amparo Serrano de Haro Soriano, *Imágenes de lo femenino en el arte: atisbos y atavismos*, publicado en 2007 y *Mujeres en el arte, espejo y realidad*, del año 2000; Estrella de Diego, con *La Historia del Arte desde una mirada alternativa, Conceptos y metodología en los estudios sobre la mujer*, de 1993, o “*Figuras de la diferencia*”, *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, de 1996, entre otros.

La explicación de Virginia Woolf es clara: “el feminismo no se refiere a las mujeres como objetos de amor u odio, ni siquiera como objetos de injusticia social, sino que desarrolla la perspectiva que las mujeres aportan como sujetos, una perspectiva cuya existencia ha sido ignorada hasta ahora”³⁹.

Es innegable la invisibilidad que han tenido las mujeres en la historiografía tradicional, lo cual hará que, haciendo uso de esta metodología de género, surjan interesantes debates, que se relacionan

³⁹ Esta teoría se sustenta en lo que el pensamiento de la diferencia sexual ha denominado “política de las mujeres” y define, a su vez, Francisco Fuster: “la necesidad de crear vínculos y genealogías, relaciones de convivencia y enriquecimiento mutuo entre mujeres. Desde la relación entre la madre y la hija, propuesta por Muraro, hasta las relaciones de *affidamento* o custodia, basadas en el concepto de autoridad femenina o en el simple hecho de relacionarse por estar en relación, por crear y recrear lazos”, en *Feminismo y teoría política en Virginia Woolf: “Lectura de Una habitación propia desde el pensamiento de la diferencia sexual”*, *Lectora*, 16, 2010.

entre sí y parten del estudio de un complejo sistema de relaciones sociales y culturales, personales y grupales (en este caso desde la perspectiva de Amalia Avia). La historia de las mujeres pretende recuperar un sujeto social que aparecía en la historia general como subalterno, como define Elena Hernández Sandoica. Su estudio, así como el de las relaciones de género, y las experiencias vitales, posibilitan cambios metodológicos respecto a la historiografía tradicional, ya que el término cultural se amplía y se analiza desde otras perspectivas. También, nos proporciona “una fuente de conocimiento de lo concreto y particular”⁴⁰.

La cuestión del sujeto y la identidad (femenina), está siendo objeto, en las últimas dos décadas, de estudio. Los denominados *Women's Studies*. Como la presente investigación, interesada en el resalte de las diferencias específicas de Amalia Avia: su entidad femenina, personalidad artística, actitud y sentimientos vitales, por lo que su autobiografía (memorias) resultan una fuente de estudio de gran valor.

“La teoría feminista, “supone incursionar en todos los campos del conocimiento para identificar aquellos hechos científicos, sociales, culturales y políticos a través de los cuales se conocen aspectos particulares de la constitución y reproducción de la desigualdad genérica. De ahí derivan numerosas teorías feministas, entre las cuales es fundamental la teoría de género, entendida como una teoría amplia que

⁴⁰ Hernández Sandoica, Elena, “Historia, historia de las mujeres e historia de las relaciones de género”, en *La Historia de las mujeres: una revisión historiográfica*, Universidad de Valladolid, secretariado de publicaciones, 2004, p.53.

abarca categorías, hipótesis, interpretaciones y conocimientos relativos al conjunto de fenómenos históricos construidos en torno al sexo. (Marcela Lagarde, 1996: 26). En esta teoría se sintetizan los hallazgos de las investigadoras feministas, especialistas en las más diversas disciplinas, con los cuales han demostrado que la transformación de la diferencia sexual en desigualdad social obedece siempre a los procesos histórico-culturales que contextualizan la conformación de los géneros”⁴¹.

1.4. Fuentes y material

Para la elaboración de esta tesis doctoral hemos recurrido a fuentes bibliográficas de diversa procedencia: textos generales, fuentes primarias y secundarias, artículos de prensa, catálogos de exposiciones, monografías, opiniones de diversos autores, historiadores y críticos de arte, entrevistas, material visual, obra pictórica, para garantizar una amplia base documental y poder alcanzar nuestro objetivo de investigación. Se ha recogido la opinión y las voces de amigos y personas cercanas y contemporáneas a la pareja que han conocido en profundidad sus trayectorias personales y artísticas. También, se ha concedido una importancia significativa a las entrevistas, por entender que son una fuente documental de valor inestimable. Somos afortunados por poder contar con las numerosas

⁴¹. Castañeda, Patricia, “La investigación feminista” en *Metodología de la investigación feminista*, Guatemala, 2008, p.9, La referencia a la que se alude es a la obra de Marcela Lagarde de 1996, “Género y feminismo: desarrollo humano y democracia”, en *Horas y Horas*, España. 1996, pp.13-38.

declaraciones que tanto Amalia Avia y Lucio Muñoz han hecho durante sus vidas; así como por poder contar con la inestimable colaboración y ayuda que nos han proporcionado sus hijos, en especial, Rodrigo y Nicolás.

El impregnarse de la artista, conocer tanto a su obra como a ella, en cierto modo forma parte de nosotros y lo consideramos más que una investigación; nos ha trascendido y calado hondo después de estos casi quince años de observación, aprendizaje (desde los cursos de doctorado), atenta escucha, lectura, observación y análisis de su obra y persona, recopilación de tan abundante información.

Es sorprendente su sencillez, también la de sus compañeras de generación, los realistas madrileños y su marido, Lucio Muñoz. Hemos podido disponer de numerosos testimonios autobiográficos, (sus memorias publicadas, escritos de ambos artistas y entrevistas realizadas), donde hablan abiertamente sobre cómo son, cómo se sienten, cómo conciben su pintura, cómo es su relación (profunda, amorosa y honesta con ella), lo cual es un privilegio.

Estuvimos con Amalia Avia, en su última casa del madrileño parque del Conde Orgaz, en su comedor, (una de sus habitaciones preferidas y retratadas), donde tuvimos la fortuna de hacerle una entrevista en julio del año 2003, la cual permanece en nuestro recuerdo nítida por lo enriquecedora que fue, por el grato recuerdo de la personalidad de Amalia Avia, amable, abierta y generosa, la cordialidad y familiaridad de trato que recibimos. La visita a su taller y el de Lucio Muñoz, ¡cuánto arte e historia tiene esta casa! Es en sí misma un pequeño museo de arte español contemporáneo. Todos estos años

visitando sus exposiciones, leyendo las numerosas críticas que de ella hacían, pensando en su obra y ella, una mujer y artista única.

'Lucio y Amalia', un portal web recientemente creado por Diego Muñoz Avia, el tercer hijo de ambos, en junio de 2015⁴². Se trata de un museo digital que recoge fotografías, trabajos, documentos y anécdotas de los artistas desde sus inicios. Diego Muñoz Avia ha realizado un exhaustivo y meticuloso trabajo de documentación con las fotografías, archivo personal y diversos materiales que había en los estudios de sus padres, con cientos de imágenes, documentos y anécdotas de una época clave en el arte español. Para nuestra investigación ha supuesto una fuente de inestimable valor documental. La página, que profundiza en estos investigadores del abstracto y el realismo, ofrece además acceso al catálogo completo de la obra de Avia y Muñoz.

Los escritos sobre las obras de sus padres y las dos entrevistas que realizamos, en 2014 y 2015, al menor de los Muñoz Avia, Rodrigo, que también ha supuesto una fuente fundamental para esta investigación. A ambos le agradecemos su amabilidad e inestimables aportaciones.

Esta tesis doctoral ha sido realizada siguiendo un procedimiento descriptivo (señalando en cada momento las particularidades y cualidades propias de los actores de cada epígrafe), con el fin de ofrecer una comprensión global del periodo que tratamos y la artista en la que nos centramos. Es un testimonio y relato de la vida y obra de Amalia Avia, como ya hemos dicho, en su doble dimensión de

⁴² www.lucioyamalia.com

artista y mujer; ambas, como demostraremos a lo largo de la misma, se hallan totalmente interrelacionadas.

En ocasiones, sobre todo el capítulo dedicado a la personalidad creadora e identidad femenina, utilizamos para nuestra investigación fuentes y datos que provienen de la vida cotidiana de la artista, de las explicaciones y reconstrucciones que ella nos narra con detalle acerca de cómo es su vida, cómo vive y concibe la vida y el arte diariamente. Creemos que este método es eficaz y adecuado para la naturaleza de esta investigación, en la cual es continua la observación, el análisis y la interpretación de los datos.

Este método de investigación basado también en la historia cultural, nos ha servido para analizar y describir la realidad de un entorno, como es el de la posguerra, desde múltiples puntos de vista; desde esas variables contextuales políticas, culturales, sociales, de género y artísticas que han podido condicionar el devenir de las mujeres artistas de esta época. Nos ha servido para analizar un movimiento artístico como el realista madrileño, o un proceso de creación personal como el de Amalia Avia.

Hemos hecho uso de fuentes bibliográficas muy diversas escritas y orales, tales como entrevistas personales y testimonios de diversa procedencia, con el objetivo de presentar al sujeto, la pintora Amalia Avia, de un modo integral; no sólo analizando e investigando su rol como artista, su trayectoria y obra pictórica, sino también con el fin de conocer y acercarnos a su mundo, a su entorno y rol de mujer y sus relaciones con el grupo primario (familia, escuela...), así como el contexto social y cultural que le ha rodeado).

Como decíamos, descubrimos a Amalia Avia a través de Lucio Muñoz, y, aunque esta tesis se centra en ella, en su dimensión de artista y mujer, en su identidad y especificidad creadora, no podemos dejar de incluir a quienes la acompañaron y formaron parte de su vida personal y profesional de un modo tan determinante y próximo durante cinco décadas: su marido Lucio Muñoz y sus amigos y compañeros los pintores realistas madrileños : los hermanos López Hernández, Antonio López, Esperanza Parada, Isabel Quintanilla y María Moreno, con quienes compartió trabajo, exposiciones y muchas vivencias, sentires y concepciones sobre el arte.

Nos centraremos principalmente en los años cincuenta y sesenta, repasando las condiciones históricas, sociales y artísticas de estos años, sobre todo desde la perspectiva de la mujer; el papel que desempeñó durante estas dos décadas. Este mundo de las mujeres de la posguerra española fue abordado por intelectuales y escritores de la época que más adelante comentaremos en otro capítulo, tanto hombres y mujeres, entre las que destacamos a Carmen Martín Gaité, de cuya novela *Entre Visillos*, ganadora del premio Nadal en 1957, presentaremos un estudio comparativo con la obra de Amalia Avia.

Procedimiento

Respecto del contexto de la posguerra española y la historiografía de género: recopilación de: textos, catálogos de exposiciones, manuales, artículos sobre la historia cultural y artística en la España de la posguerra, sobre todo en Madrid; historia del feminismo en España, historia de las mujeres y de artistas españolas contemporáneas; sobre todo madrileñas nacidas en torno a los años treinta. Selección de la

información, de los hechos que consideramos más relevantes o influyentes para el estudio de Amalia Avia y la construcción de su identidad femenina.

Respecto a la parte relativa a la personalidad artística y a la producción pictórica: Observación de su obra pictórica, recopilación de todo lo que se ha escrito y publicado sobre Amalia Avia, Lucio Muñoz y el grupo de realistas madrileños”, ya sea escrito por terceras personas o por ellos.

La recogida de datos: está basada en la consulta, recopilación y lectura de numerosas fuentes primarias y secundarias tales como: sus memorias; su dossier pictórico, abundantemente fotografiadas por sus hijos Nicolás y Diego; entrevistas personales y artículos realizados por la crítica en la prensa especializada; recopilación de los catálogos publicados con motivo de las exposiciones individuales y colectivas habidos, de todas las críticas y artículos escritos sobre ella entre los años 59 hasta la actualidad.

En cuanto a las técnicas aplicadas para la elaboración de la tesis doctoral: observación, recogida de información, descripción, análisis e interpretación y comparación de los datos obtenidos con los cuales elaborar las conclusiones.

1.5. Estructura y contenidos

Los contenidos de la tesis doctoral están estructurados principalmente en dos capítulos a partir de la introducción.

El capítulo segundo con una aproximación y recordatorio del contexto de la posguerra española y de la historiografía de género.

No hemos seguido un orden cronológico y que hemos ido saltando de las décadas de los cuarenta a la de los 50 y sesenta intencionadamente al abordar el contexto cultural y artístico, para ser coherentes con nuestro objetivo en este apartado, que es el análisis de las oposiciones y paradojas que se producen en la posguerra española para aplicarlo y corresponderlo con la situación personal y artística de Amalia Avia (imprescindibles para poder abordar posteriormente la identidad femenina y personalidad artística de Amalia Avia).

En el capítulo del marco histórico, tanto contexto cultural y político como la historiografía de género, nos hemos centrado en el primer franquismo (entre 1939 y 1959); por ser los años de la posguerra en los que Amalia Avia comienza a pintar y descubre su vocación artística, realiza su primera exposición y su trayectoria profesional. De este modo indagaremos en cómo este difícil y precario periodo pudo afectar a nuestra artista, en qué medida y de qué modo determinó o influyó en su personalidad creadora e identidad femenina, como mujer de la posguerra, teniendo en cuenta la escasa consideración social que las mujeres (y artistas en este caso) tenían en esta época.

El capítulo tercero es el que se ocupa de todo lo relativo al centro y clave de la tesis: Amalia Avia en su doble dimensión de mujer y artista; el análisis de cómo es la naturaleza de esa doble condición, el modo en que haya podido condicionar o influir su identidad femenina en su personalidad creadora y en su obra. Para ello, la aproximación a la artista es desde perspectivas múltiples: su contexto (guerra civil y posguerra, política social respecto a la mujer y situación cultural durante la autarquía), entorno personal (situación familiar, infancia y

juventud, Madrid) y círculo artístico (Lucio Muñoz y “grupo de realistas madrileños”).

Esta tesis doctoral, en definitiva, pretende ser un homenaje póstumo a una gran artista y mujer.

CAPÍTULO 2

EL CONTEXTO ARTÍSTICO, HISTÓRICO Y CULTURAL EN LA ESPAÑA DE LA POSGUERRA

2.1. La España de la Posguerra y la España franquista: la situación política, artística y cultural en la posguerra

El objetivo pretendido en el presente capítulo es una aproximación a la situación artística durante la posguerra, así como analizar los “juegos de oposiciones” que tuvieron lugar en el arte pictórico de ese primer franquismo, (años cuarenta y cincuenta en Madrid).

Además, evidenciar cómo el modo en que el régimen franquista y esas oposiciones de carácter social, político y cultural influyeron sobre el ámbito artístico y, sobre todo, en la personalidad artística e identidad femenina de Amalia Avia (lo cual trataremos en el capítulo central destinado a ella).

2.1.1. Las tendencias pictóricas en España: Vanguardia y franquismo

Como decíamos en la introducción, por el término juego de oposiciones entendemos una serie de binomios, aparentemente enfrentados y en contraposición, que conviven y comparte contexto. Son conceptos que, por su significado, indican oposiciones radicales (de hecho, en términos absolutos podría decirse que lo son) pero, y

aquí radica el interés de este capítulo, aplicados sobre el terreno práctico de las artes plásticas ocurre que esa oposición o contraposición de términos, en ocasiones sólo existen en apariencia y los términos opuestos acaban dialogando.

Pretendemos evidenciar la conexión entre varios términos contrapuestos que se dieron en un contexto cultural y artístico como es el de la posguerra española, controvertida como el arte, demostrando que, en definitiva, “el problema fundamental de la historia del arte español en el siglo XX es la conexión y el parentesco, el contraste y la independencia entre vanguardia y modernidad”⁴³. Vanguardia y Modernidad constituyen uno de los juegos de oposición claves en los debates historiográficos de este complejo periodo.

“La diversidad de corrientes, las formas “anómalas” como se desarrollaron en relación con la cronología y la evolución de las vanguardias ortodoxas y radicales es uno de los problemas que surgen constantemente al emprender cualquier estudio sobre la pintura y la escultura española del siglo XX.(...). Lo cual hace años obligó a hacer dos historias del arte español contemporáneo: una interna y otra externa”⁴⁴.

José María Moreno Galván, en su “Introducción a la pintura española actual” publicada en 1960, estableció una clasificación en la que

⁴³ Nieto Alcaide, Víctor, “Arte Español del XX modernidad y vanguardia”, *Correo del arte*, n° 126, 1996, p. 24.

⁴⁴ *Ibidem*.

diferenciaba entre la vanguardia universal triunfante, que se producía fuera de España, y otra moderada o doméstica, dentro de nuestras fronteras, que convivía y se oponía al academicismo oficial.

Valeriano Bozal, por su parte, realizó una rigurosa investigación, un profundo análisis de nuestro arte contemporáneo partiendo de una cuestión historiográfica fundamental:

“Durante mucho tiempo, esta época se contempló a través de una perspectiva que, esquemáticamente, contraponía el arte oficial y académico con las ocasionales manifestaciones vanguardistas. En la actualidad se tiende a pensar que las cosas no son tan simples y que la trama del arte de estos años posee mayor riqueza y complejidad. No sólo porque esas manifestaciones vanguardistas fueran, en su “ocasionalidad” de interés considerable, sino porque, por debajo de ellas, se estaba consolidando con dificultades una actividad artística que no correspondía a criterios tan polarizados”⁴⁵.

En la pintura de la posguerra española, encontramos una amalgama de tendencias muy variadas, opuestas. Lo primero que sorprende, y quizá la característica más destacable, es la ausencia o falta de coherencia o unidad estilística, cuando, profunda paradoja, el estilo fue un término clave en la retórica falangista. Término, como señala Ángel Llorente, que comprendía “un modo de entender la vida, una

⁴⁵ Bozal, Valeriano, *Arte del Siglo XX en España. Pintura y Escultura 1939-1990*, Madrid, Espasa Calpe 1995, Introducción.

peculiar propaganda, un modo de ser, una postura política, una preferencia por una estética cargada de misticismo, un arte y una arquitectura”⁴⁶.

Recordemos que el arte se realizó durante estos años se caracterizó por una dualidad insalvable: el arte franquista o academicista, impuesto desde el gobierno dictatorial, y el arte realizado durante el franquismo, que comprende otras tendencias y estilos además del oficial.

La línea expositiva de las galerías en los años cuarenta estuvo definida por la línea academicista, según los gustos más conservadores del gobierno franquista, con una temática de paisaje, flores y bodegones y figuras:

“simples y vulgares intencionados, sin efectismos de lujo, sin complicidades ideológicas o sentimentales, sin pintoresquismos.(...), debido a la voluntad del Régimen de Franco por recuperar y asimilar una particular tradición pictórica tal y como queda reflejado en un discurso que, en 1940, daba Sánchez Mazas en el Museo Nacional de Arte Moderno en el que pedía a los pintores no cuadros patrióticos “sino cuadros que traigan a nuestra mente y a nuestro sentido un reflejo del orden luminoso que queremos para la Patria entera”.(...). ”Más por el asunto, por el ritmo, el tono y el

⁴⁶ Llorente, Ángel, *Arte e ideología del Franquismo (1936-1951)*, Madrid, La Balsa de La Medusa, Visor, 1995, pg. 54.

estilo, por la conjunción armoniosa del espíritu y del espíritu de geometría, los pintores deben revelar los valores de la España nueva y recibir, como Noé, la inspiración divina acompañada de números exactos⁴⁷.

Ureña destaca lo ambiguo y lo etéreo en Sánchez Mazas, intelectual falangista y ministro sin cartera de Franco, que nos introduce en la diversidad dentro de la unidad en una pintura de credo nacionalsindicalista.

Esta no correspondencia entre el objetivo y la línea estilística en la estética oficial franquista evidenciaba la carencia de un discurso teórico articulado y la incoherencia y falta de unidad de una estética que se imponía a los pintores en las exposiciones nacionales. El gobierno establecía cómo había de ser la pintura: académica, figurativa, formal y temáticamente agradable, despreocupada, que representase temas no comprometidos ni trascendentales y por supuesto, fácilmente entendible y asequible al público. Ello contrastaba drásticamente y no se correspondía con el trasfondo y la pretensión del gobierno, que era que esa pintura representase los más puros y trascendentales ideales de patriotismo, religiosidad y afinidad con el régimen de Franco.

Es decir, la intención del gobierno era la pintura de género luminosa y amable, que, en última instancia, sirviese a un fin último político y

⁴⁷ Ureña Portero, Gabriel, “La nueva pintura de la España eterna”, en *Arte del Franquismo*, Madrid, Cuadernos de Arte Cátedra, Cátedra, 1981, p. 160.

claro: la transmisión de los ideales falangistas. Con la imposición de la estética pictórica el gobierno, por una parte, controlaba lo que se exponía y por otra, además, pretendía lograr más adeptos al régimen.

Eugenio D'Ors fue el crítico que más influyó en el Madrid de la posguerra. Desde su cargo de Jefe Nacional de Bellas Artes a finales de los treinta, quiso crear un estilo artístico acorde con la Nueva España; un arte al servicio de la Falange y del franquismo. Con el fin de modernizar el arte que se hacía en Madrid crearía la Academia Breve de crítica de Arte en 1941.

Ureña destaca la contradicción existente en la diversidad dentro de la unidad. “El panorama parecía claro, porque estaba clara la estética que se negaba. Pero lo que no estaba del todo claro era el modelo estético que se proponía”⁴⁸.

Diversidad frente a Dictadura. Ciertamente, el gobierno pretendía con sus normas impuestas sobre la línea pictórica conseguir una unidad estilística para lograr un control también sobre el arte. Sin embargo, pese a su pretensión de homogeneidad, la principal y más destacada característica del arte de la posguerra española, como decíamos, es la diversidad de tendencias. Podríamos decir que el gobierno no consiguió, al menos en el terreno artístico, el control, ya que, entre sus mismos defensores existían gustos y preferencias en cuanto a autores y estilos muy distintos: Así pues, nos encontramos, por un lado, los falangistas y la Iglesia (que defienden una estética con mensaje, grandilocuente, donde la Pintura de Historia y el

⁴⁸Ureña Portero, Gabriel, *Op. Cit.*, 1981, p. 161.

Retrato adquieren la mayor difusión e importancia), por otro, el grupo minoritario elitista compuesto por intelectuales del gobierno que apuesta por la vanguardia y el arte Abstracto y por último, el arte popular, académico, que propone el gobierno.

Discordancias en el ámbito pictórico encontramos desde las primeras décadas del siglo XX a nivel nacional, sobre todo en Madrid, donde durante el primer tercio de nuestro siglo,

“...el desarrollo económico y la modernización política y cultural del país se convierten en la principal obsesión, agudizándose la contradicción entre casticismo y cosmopolitismo, pero ni siquiera los abanderados más radicales de la homologación internacional de España, cuya representación artística fue asumida lógicamente por los vanguardistas, permanecieron indiferentes ante el problema de las señas de identidad”⁴⁹.

Este será uno de los debates más comentados entre los estudiosos de nuestro arte contemporáneo. Para los artistas de la vanguardia de los años cuarenta y cincuenta, esta contradicción, seguirá siendo un debate constante y una de las principales características de nuestra vanguardia local; tanto figurativa como abstracta. Lenguajes tan aparentemente dispares como los de Vázquez Díaz, Solana o Benjamín Palencia anteriores a la contienda, frente a los de Saura,

⁴⁹ Calvo Serraller, Francisco, *España: medio siglo de arte de vanguardia. 1939-1985*, Vol. I., Madrid, Fundación Santillana, Ministerio de Cultura, 1985, p.7.

Millares u Oteiza, de las décadas centrales, comparten dicha inquietud pese a pertenecer a diferentes generaciones.

Durante estas décadas, la intervención estatal en todos los ámbitos de la sociedad y el aislamiento internacional explican la importancia que adquieren las instituciones y la actividad más estrictamente institucional. A Amalia Avia le tocó conocer en directo, como a otros muchos jóvenes artistas de la España de la posguerra, las limitaciones artísticas y la rigidez y dictatorial línea cultural impuesta por el gobierno franquista de los años cuarenta. En palabras de Lucio Muñoz,

...en el aspecto exposiciones, giraba casi exclusivamente en torno a las Nacionales, Concursos Nacionales y Salón de Otoño; más tarde llegaron las Bienales hispanoamericanas; una exposición de pintura italiana que causó un gran revuelo en el café Gijón y pocas cosas más. Nosotros no íbamos por el Gijón... lo que se veía en las Nacionales, etc., era coherente con el medio cultural de la época: gitanas con cacharros de cobre, bodegones de caza, retratos de personalidades, escenas pueblerinas con trajes regionales. Aparte de todo esto, algunos chispazos de surrealismo sin ninguna repercusión entonces: Tápies, Saura, Cuixart, y los primeros balbuceos abstractos. Comprenderás que la única posibilidad era irse de España cuanto antes⁵⁰.

⁵⁰ Castaño, Adolfo, *Conversación con Lucio Muñoz*, Madrid, Ediciones Rayuela, 1997, p.108.

La estancia en París en 1955 y 1956 sería, como apunta su hijo Rodrigo, un momento clave en su vida como pintor. “Parece que aquello fue un punto de inflexión que le abrió los ojos y le cambió de manera determinante”⁵¹.

Los artistas que tuvieron la oportunidad de salir a través de la concesión de becas fueron conscientes de la necesidad de cambio.

*Es verdad que en España había una falta de información cultural-continúa Julio López Hernández compañero de Lucio en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando y en París-, pero al faltarnos poníamos un interés enorme en lo que conseguíamos, probablemente mucho mayor que si hubiéramos accedido a ello libremente. Ese ocultamiento de una cultura en cierto modo despertó en nosotros la creatividad. Tendíamos a ensalzar lo que nos iba llegando de fuera, precisamente porque no lo teníamos*⁵².

Entre los pintores coetáneos que mayor protección y favor oficial tuvieron durante la autarquía se encuentran aquellos que podríamos denominar genéricamente como académicos: (años cuarenta, del momento) López Mezquita, Marceliano Santa María, Eugenio

⁵¹ Muñoz Avia, Rodrigo, *Lucio Muñoz (1929-1998). Identidad plástica de una generación*, catálogo exposición, Madrid, Museo de Madrid Arte contemporáneo, Abril-septiembre de 2007, p.34.

⁵² López Hernández, Julio, *Lucio Muñoz (1929-1998). Identidad plástica de una generación*, catálogo exposición Madrid, Museo de Madrid Arte contemporáneo, Madrid, Abril-septiembre de 2007, p.34.

Hermoso, Lloréns, Vilá-Puig, Valentín Zubiaurre, José Moreno Carbonero, Gabriel Morcillo, José Aguiar... destacando entre todos ellos Fernando Álvarez de Sotomayor, director del Museo del Prado, amigo personal de Franco, al que retrata, y enemigo del arte abstracto. Marceliano Santa María ostentaba la representación del paisaje castellano y realizaba en esta época gran número de exposiciones, mientras que Julio Moisés lo hacía en la del retratismo oficial de la aristocracia, heredero del retrato romántico, de la “distinción y del gusto suntuario” , de la ostentación y de los “acentos dionisiacos”.

Por otra parte, entre los pintores de paisaje de valía vinculados al Régimen de Franco tenemos que destacar a Benjamín Palencia, José Gutiérrez Solana y Daniel Vázquez Díaz como las tres figuras de la entonces llamada “ruta plástica madrileña” ⁵³, sin olvidarnos, además, de citar también la segunda Escuela de Vallecas, cuyo protagonista y mentor es Benjamín Palencia. La pintura de Benjamín Palencia, derivada del Cubismo y del Posimpresionismo, se presentaba como el punto de partida para una plástica nueva y para la reinterpretación del paisaje castellano. Preocupado por el esteticismo y animado por la pretensión de lograr un “paisaje puro”, entre 1945 y 1955, Palencia sería uno de los pintores más tenidos en cuenta por los jóvenes artistas de la vanguardia.

⁵³ En el presente trabajo, la única referencia geográfica que vamos a tener en cuenta cuando hablamos de la actividad artística y cultural de la posguerra, es Madrid, pues es en esta ciudad en donde, tanto Amalia Avia como Lucio Muñoz y el “grupo de los realistas madrileños”, viven y desarrollan todos ellos su obra.

Para los jóvenes pintores de la posguerra, como Amalia Avia y sus amigos realistas de Madrid, o para el mismo Lucio Muñoz, en mayor o menor medida, Benjamín Palencia, fue uno de los escasos y válidos puntos de referencia de entonces. Pobreza, censura y aislamiento artístico caracterizaron la primera mitad de la década de los cuarenta. Este desalentador panorama (en varias ocasiones manifestaron lo difícil que resultaba para ellos crear en un medio artístico tan empobrecido y limitado como era el Madrid en los años cuarenta) comenzó a cambiar en los inicios de la siguiente década de forma progresiva. Para paliar esas carencias de fuentes y la restricción a la posibilidad de acceso al arte nuevo o “arte otro” que se hacía fuera, sobre todo en París, organizaban a menudo sus propios debates artísticos al salir de la escuela de Bellas Artes de San Fernando y consultaban libros y autores no autorizados por el gobierno. Resultaba muy difícil, por no decir casi imposible, estar al día de lo que se hacía fuera de nuestras fronteras; había pintores prohibidos como Picasso, Gris y Miró, por no decir de movimientos en su globalidad como el Cubismo.

No obstante, en contraposición y convivencia con lo anteriormente comentado, Alicia Fuentes Vega aporta datos que apuntan cómo a través de la constante de la idea de lo español, el apadrinamiento de la vanguardia será también una constante de la política cultural franquista.

“Se trata de la solución de la llamada “tercera vía”, identificada por Ángel Llorente y Julián Díaz Sánchez, como

aquello que permitió salvar el aparentemente insalvable escalón entre modernidad y franquismo. Promovida por críticos como Enrique Azcoaga y Lafuente Ferrari desde principios de los años 40, la tercera vía abrió, según los autores mencionados, “la posibilidad de utilizar un lenguaje moderno, pero en ningún caso vanguardista”. Se buscaba un arte que, si bien introducía novedades plásticas de tipo internacional que lo acercaban peligrosamente a la vanguardia, ahuyentaba toda suspicacia por el hecho de ser plenamente “español”. Es decir; un arte moderno, pero propio. Hecha esta salvedad, cualquier innovación plástica sería aceptable para el franquismo de la apertura”⁵⁴.

La pintura académica, no sólo entendida en su dimensión oficial sino también institucional era, en los inicios de la posguerra, la única que interesaba a los planificadores culturales de la España franquista. Estaba claro cuál era la estética que se rechazaba (la cubista, lo abstracto y todo lo antirrealista), aunque, paradójicamente, algunos de los artistas más representativos de la Escuela de Vallecas y de la Escuela de Madrid tuvieron una influencia notable a través del cubismo filtrada por el lenguaje de Vázquez Díaz, por ejemplo.

La temática tenía que inspirarse en motivos de la Cruzada o en aquellos otros que pudieran tener una profunda raíz sentimental o

⁵⁴ Fuentes Vega, Alicia, “Franquismo y exportación cultural. El papel de “lo español” en el apadrinamiento de la vanguardia”, *Anales de Historia del Arte*, vol. extraordinario 183-196, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2011, p.5.

simbólica en el vivir renaciente; la obra de arte debía fundamentarse en su virtud espiritual; el sentido de la vida que los artistas debían asumir era el cristiano, colectivo y heroico; las formas eran expresión del alma en su anhelo de superación y gloria; ahora los pintores, como en los siglos imperiales, habían de dotar de grandes panoramas de hazaña inmortal a las futuras generaciones. Pero quedaba aún por definir el estilo, el modelo que adoptar.

Parece un contrasentido que el franquismo adoptase una estructura cultural ecléctica en la que, desde 1939, “la tradición primará, acentuará el tan ambiguo como utilizado concepto de españolidad y exigirá garantías de catolicismo ortodoxo a cualquier manifestación de carácter cultural o científico”⁵⁵.

Estos conceptos, términos, factores y realidades enfrentadas y dispares, fueron objeto de debate de la crítica especializada contemporáneamente y décadas después, como por ejemplo: la contradicción de una estética oficial de contenido claro y continente indefinido y diverso de un gobierno políticamente dictatorial que contrasta con una línea cultural y artística indefinida y abierta, en el sentido de convivencia y permisión de varias tendencias y cada vez más vanguardistas, con el tiempo, defendidas y promovidas por personas de peso en la gestión cultural y artística del Gobierno, como

⁵⁵ Díaz Sánchez, Julián, Llorente Hernández, Ángel, *La crítica de arte en España. (1939-1976)*, Madrid, Itsmo, 2011, p. 11.

Luis González Robles, primer promotor del arte de vanguardia español⁵⁶.

Lo que, sorprendentemente, no estaba en absoluto claro, era el modelo estético que se proponía, siendo mucho más relevante el mensaje que el Arte debía transmitir.

“Los distintos textos de los responsables artísticos y culturales franquistas no pretendían la perfección artística, sino el anhelo colectivo de un camino nuevo que llevase al logro de una plástica nueva, un atisbo de verdad artística que fuese continuación de la línea clásica. Un arte, en suma, que fuese a un tiempo aniquilador y creador”⁵⁷.

El arte desempeñaba una función muy importante, en tanto en cuanto, los artistas con sus creaciones, contribuían al proceso de transformación social que tanto interesaba al primer franquismo.

Tras la guerra, por su parte, también los intelectuales falangistas se esforzaron por conseguir un nuevo arte para una *nueva* sociedad. Como señala Ángel Llorente, la estética falangista se basó en las opiniones de tres intelectuales: José Ortega y Gasset, Eugenio D’Ors y Jiménez Caballero.

⁵⁶ De enorme relevancia en la gestión cultural española entre los años 50 y 70. Encargado de la promoción del arte español a través de las Bienales internacionales. Fue director del Museo Español de Arte Contemporáneo entre 1968 y 1974, y promotor, desde 1963, de grandes exposiciones que abrieron camino en el aislamiento artístico de España.

⁵⁷ Ureña Portero, Gabriel, *Op. cit.*, 1981, p. 162.

“Del primero aceptaron la parte de su pensamiento relativa a la deshumanización del arte, entendiéndolo como la ausencia de la figura humana en las obras artísticas. Basándose en el mismo filósofo rechazaron la autonomía del arte. De D’Ors recogieron, de forma confusa, la tendencia a la bipolaridad, a la contraposición de contrarios: caos frente a orden, barroco arte clásico, y la concepción del arte y de la cultura como una entrega, un servicio a la sociedad, pero también la preocupación por la trascendencia del arte. Las deudas con Jiménez Caballero fueron múltiples. Entre ellas destacó el entendimiento del arte como política y de ésta como aquel”⁵⁸.

Los artistas de la época continuamente recurren a la tradición para lograr la renovación. Recuperan y recurren a la época imperial de los Austrias y al Romanticismo y Clasicismo español para, a partir de éstos, reformarse. El pasado sirve de base, punto de partida y modelo para la transformación. (De nuevo aparece el binomio Tradición/Renovación). Sin embargo, al franquismo no le sirve cualquier pasado, al menos no el inmediatamente anterior a la guerra civil. En los años de posguerra, años cuarenta caracterizados por un control artístico por parte del gobierno franquista (el arte sirve al Imperio, al Estado), se produce una ruptura con la tradición anterior (con las vanguardias de dentro y fuera de nuestro país). Al franquismo de la autarquía le interesaba romper con una cultura y expresión que encontraba decadente.

⁵⁸ Llorente, Ángel, *Op. cit.*, 1995, p.34

“Habíamos perdido nuestra tradición...Sin saberlo entonces éramos una generación de ruptura, ruptura con una falsa tradición oficialista, y lo que veíamos muy claro es que nuestros padres artísticamente no eran nuestros laureados profesores, ni sus modernizantes continuadores”⁵⁹.

2.1.1.1. La búsqueda de la entidad artística nacional

Víctor Nieto Alcaide identifica tres fenómenos de profunda repercusión en la modernidad artística a raíz de la Guerra Civil: “Dispersión cuando no destrucción, de los protagonistas de la renovación; nuevo protagonismo del academicismo e intentos de creación de un arte oficial”⁶⁰.

Pese a esta ruptura y dispersión con la tradición de vanguardia anterior, de movimientos y artistas renovadores que tuvieron que ir al exilio o que sufrieron ostracismo, hay que mencionar que la ruptura no fue con todo el arte español anterior a 1936, sino con el más avanzado (minoritario) y hubo continuidad para otros artistas nacionales pertenecientes también a la vanguardia de antes de la guerra⁶¹.

⁵⁹ Castaño, Adolfo, *Op. cit.*, 1997, p.96.

⁶⁰ Nieto Alcaide, Víctor, *Op. cit.*, “Arte Español del XX...1996, p. 23.

⁶¹ Tales como José Caballero, Dalí, Ferrant, Palencia, Cossío, Pruna, Solana, Ucelay, Esplandiú, Gomis, Genaro Lahuerta, Planes, J. Vaquero, Aladrén, Hidalgo de Caviedes, Olasagasti o Rosario de Velasco.

Las generaciones anteriores, en el caso de Madrid, de pintores de la vanguardia figurativa integrados en la *Escuela de Vallecas* y la *Escuela de Madrid*, que comenzaron a exponer y dar a conocer su obra en los años treinta y cuarenta respectivamente, tuvieron suertes muy diferentes determinados por la guerra civil. Los primeros, Daniel Vázquez Díaz y Benjamín Palencia, considerado el padre de la vallecana, representantes de la Escuela de París, junto con Gregorio Prieto o Francisco Cossío, formarán parte de la de Madrid y ejercerán una influencia notable sobre los miembros más jóvenes, sobre todo los dos primeros artistas, como es el caso de los poscubistas Caneja, Ortega Muñoz, vaquero Palacios, Redondela, y los fauvistas Menchu Gal, Álvaro Delgado o García Ochoa, entre otros.

El 21 de noviembre de 1945 en la galería Buchholz de la calle Recoletos de Madrid expuso por primera vez lo que se vino a llamar la “Joven escuela de Madrid”. También en este mismo año en Madrid, la galería Biosca, muestra la “Primera Exposición Antológica” de la Academia Breve de Crítica de Arte, creada por Eugenio D’Ors en 1941, y se celebra el “Tercer Salón de los Once” y la exposición “El florero y el bodegón en el arte moderno”, ambas en el Museo de Arte Moderno, así como las tradicionales (de patrocinio oficial), “Exposición Nacional de Bellas Artes” y “XIX Salón de Otoño”. Además, Tomás Seral inaugura la Galería Clan y aparece el primer número del “Cartel de las Artes”, periódico madrileño dirigido por Enrique Azcoaga. La vida cultural en el Madrid de la posguerra era precaria y escasa, pero acontecimientos

como los mencionados atisban un inicio de actividad mayor que en las décadas posteriores irá en aumento⁶².

Decíamos anteriormente que el arte de estos años inmediatos al final de la contienda y principios de los cuarenta, cumplía la misión de la representación de la ideología del Nuevo Estado. Los pintores académicos de entonces volvían los ojos hacia maestros del pasado como El Greco, Velázquez, Delacroix, Signorelli o Zurbarán.

Crear, recuperar y “rehabilitar” el arte nacional por medio del arte académico oficial y a base de la promoción de exposiciones colectivas de los pintores románticos y de los nacidos en el 2º Tercio del S XIX, como Mariano Fortuny, Francisco Domingo, Antonio Cortina, Bernardo Ferrándiz, Agrasot o Ignacio Pinazo. También los pintores nacidos en el decenio 1855 y 1865, tales como: Joaquín Sorolla, Sala, Ramón Casas y Anglada Camarasa; y pintores de la generación siguiente: Benedito, Canals, Mir, Pinazo, Nonell, Javier Nogués Roberto Domingo o Segrelles. Pintores de tradición estilística variada que ejemplifican la tradición en la que apoyarse para la renovación, representantes de lo nacional y alejados de las corrientes vanguardistas que triunfaban y llegaban desde París. Miró, Juan Gris y Picasso aquí no serán tenidos en cuenta.

⁶² Esta agenda la describe con detalle Francisco Calvo Serraller en, “Pintar en Madrid durante un tiempo de silencio”, catálogo *Exposición antológica Escuela de Madrid*, Madrid, Sala de exposiciones Casa del Monte, Caja de Madrid, mayo-julio, 1990, p.37.

El paso de la pintura decimonónica española y las nuevas generaciones de pintores estuvo mediatizado en España, entre 1936 y 1945, por tres pintores de muy distinta concepción artística y factura pictórica (de nuevo la diversidad de estéticas frente al totalitarismo dictatorial político); tres de los pintores de más peso e influencia para los jóvenes artistas de la posguerra que son estilística e ideológicamente muy diferentes entre sí: Ignacio Zuloaga, José Gutiérrez Solana y Daniel Vázquez Díaz. Los tres pueden ser considerados protagonistas en la creación y transmisión de un ideario y de un modelo cultural y vivencial que los miembros de la generación del 98 mantuvieron vivo durante medio siglo. De los tres, el más cercano al Régimen era Ignacio Zuloaga, imbuido por la ideología noventayochista del esencialismo de España y estrechamente vinculado, política y personalmente, con los dirigentes del Movimiento Nacional. Zuloaga, como apunta Gabriel Ureña, se presenta como un artista dispuesto a poner sus valores pictóricos al servicio del Régimen.

Mientras que la producción artística de Zuloaga se caracteriza por un eclecticismo formal y virtuosismo técnico, la de Gutiérrez Solana era expresión de una posición sincera ante la vida. Sus desnudos de prostíbulo, tipos callejeros, plazas de toros, romerías y procesiones pueblerinas, pintados en su lúgubre casa del barrio obrero de Vallecas, nada tenía que ver con el pintoresquismo de pícaros, toreros, bailarinas y marquesas que Zuloaga pintaba. El mundo de Gutiérrez Solana llegaba como un grito de horror y de protesta. El “aristocratismo” pictórico de Zuloaga, en cambio, no era del gusto de

la burguesía ilustrada de Falange, lo cual, hizo que éstos se interesasen más por Gutiérrez Solana que por Zuloaga.

Otro hecho significativo es que este pintor de la España Negra, cuyo idealismo recuerda a las fantasías macabras de Goya, no estaba aliado con los intereses culturales y artísticos de los nuevos dirigentes. Comprometido durante la guerra con el frente antifascista, realizó dibujos en revistas de los vencidos, pero, sin embargo, fue tenido en cuenta por el Régimen desde el año mismo de la Victoria, 1940. En ese año participó de una exposición en el Círculo de Bellas Artes, meses después en la bienal de Venecia y en 1945 recibía la medalla de honor del Círculo de Bellas Artes a título póstumo. Fallece en ese mismo año al igual que Zuloaga. El motivo por el que al franquismo le gustaba la obra de Gutiérrez Solana, pintor de la España Negra, era que su existencialismo y angustia representaba el nexo de unión con la tradición pictórica española de Goya.

No obstante, a pesar del intento de absorción del franquismo, la obra de Gutiérrez Solana es un artista con personalidad independiente, de talante crítico y creativo, antítesis de los valores culturales del franquismo.

En tercer lugar, y en contraposición, hablamos de Vázquez Díaz, cuyo aspecto más interesante, para nosotros, quizá sea el de retratista de los hombres de la generación del 98. Las opiniones respecto a Vázquez Díaz estaban divididas: desde la derecha alguno le acusó de antiespañol y cubista por las construcciones faciales angulosas,

próximas a la abstracción tendente a la geometría, y por su contacto con las tendencias vanguardistas parisinas. Además, Vázquez Díaz era el retratista de Rodin, Rubén Darío, Ortega y Gasset, Amado Nervo y Unamuno. Heredero de las maneras vanguardistas parisinas, en París Vázquez Díaz había conocido a Picasso y había recibido lecciones del escultor Bourdelle.

Esto último, su “afrancesamiento”, le causaría más problemas con algunos sectores franquistas, provocando, incluso, debates sobre si había que considerarlo o no como pintor español. Pero también, Vázquez Díaz tenía sus apoyos y defensores, como su amigo Juan Ramón Jiménez, Ramiro de Maeztu, durante la República en 1921 en el Diario *El Sol*, y Alberti en 1923, que mostraron en publicaciones su apoyo y “reivindicaron” su nacionalismo.

Vázquez Díaz se esforzó en mostrarse como pintor cercano al Régimen: en 1939 realiza un retrato de Franco al que llama “Retrato de Urgencia”, sin el artificio de los de Zuloaga, Aguiar o Segura. También, pintará a José Antonio meses más tarde. Al igual que ocurría con los monarcas y sus pintores de cámara de la corte, uno de los modos más efectivos de ganarse el favor de Franco era retratándolo.

Sea como fuere, lo importante es que los responsables artísticos del franquismo supieron ver que aquella forma de pintar no era subversiva ni para el Régimen ni para el pueblo. Vázquez Díaz, representaba la continuación de la trayectoria de Zurbarán, el Greco

y Goya. Es uno de los pocos artistas vanguardistas al que, aunque con reservas por algunos, el franquismo y Franco aceptan. El sector cultural del Régimen no aceptaba que la única pintura posible fuera la de los Lagarde, Carlos Sáenz de Tejada, Cruz Herrera o la de los López Mezquita, Alvarez Sotomayor y Santa María. Para los defensores del academicismo oficial, el modelo de pintor “puro” lo representaba José Aguiar.

Vázquez Díaz representaba la modernidad en cuanto a su técnica y, además, el pintor simpatizaba con los ideales del Movimiento. La tolerancia de las obras de Gutiérrez Solana y Vázquez Díaz demuestra que la apertura cultural y artística del Régimen tuvo lugar antes de la apertura del Salón de los Once por Eugenio D’Ors.

Finalmente, en el breve apunte que hemos dedicado a Vázquez Díaz, no podemos dejar de destacar un dato de este pintor, creemos que importante para el objetivo que se pretende en este trabajo, ya que afecta directamente, por contemporaneidad, a la protagonista de nuestro tema de investigación, y es, el hecho de que:

“(…) Vázquez Díaz cobra especial importancia por el magisterio que ejerció sobre una serie de jóvenes artistas, consagrados en los cincuenta, que en su taller y en sus obras apreciaban la exquisitez del colorismo vibrante, la finura para la conjunción de armonías cromáticas, la delicadeza y la potencia expresiva de los tonos y el color. En la pintura del maestro se evocaba la de Matisse o Bonnard, pero en sus

cuadros predominaba la estructura sobre lo decorativo, lo figurativo sobre el ornamento y la condensación de colores sobre su libre combinatoria. Espiritualizada, lírica, rigurosamente geometrizada y plástica, la pintura de Vázquez Díaz suponía la referencia al objeto para su inmediata transgresión. Su enseñanza venía a ser la de la posibilidad de un más allá en la pintura: la imposición de la subjetividad sobre el mundo sensorial exterior”⁶³.

Todo esto puede aplicarse perfectamente a las primeras obras de Lucio Muñoz realizadas entre 1955 y 1959, justo antes de su marcha a París, definidas por una figuración postcubista de expresión lírica y mágica, donde paisaje y bodegón llaman poderosamente la atención por el gusto por lo geométrico, la angulosidad de sus formas y la monumentalidad de los objetos representados, muy del gusto de aquel, como también la importancia del color, el análisis de las texturas y la presencia de lo subjetivo y humano. Para Amalia Avia, Vázquez Díaz era uno de los artistas más interesantes y con una estética más personal e interesante precisamente por estos rasgos lingüísticos⁶⁴.

Vázquez Díaz, pues, será uno de los pocos artistas de la autarquía, tenidos en cuenta y valorados por algunos de los jóvenes artistas de los años cuarenta; punto de partida y referencia valiosa para muchos de los pintores que van a representar la vanguardia española y que

⁶³ Ureña Portero, Gabriel, *Op. cit.*, 1981, p. 184.

⁶⁴ Entrevista a Amalia Avia, 3 de julio de 2003.

marcarán el rumbo de la estética y la pictórica nacional durante los años cincuenta y sesenta dentro y fuera de nuestro país.

2.1.1.2. Definición y establecimiento de los arquetipos y oposiciones en la España franquista, años 40 y 50

En las estéticas figurativas y abstractas, sobre todo informalistas, de los años cincuenta, de la posguerra española, destacan una serie de oposiciones claves que nos sirven para identificar sus señas identidad: lo subjetivo frente a lo objetivo; lo expresivo frente a lo espiritual; el fondo (materia, color, estructura, composición...) frente a la forma.

Dos de estos jóvenes artistas de la posguerra española a los que nos referimos en los párrafos inmediatamente anteriores son, precisamente, Lucio Muñoz, en el ámbito de la abstracción informalista, y Amalia Avia en el de la figuración realista, en aparente confrontación estética, cuyas obras representan a la perfección y plenamente todos estos principios (y los numerosos y controvertidos debates de la época sobre teoría del arte protagonizados por artistas como Lucio Muñoz y críticos) en apariencia contrapuestos, como veremos más adelante.

Ambos son hijos de la posguerra, a quienes les tocó vivir en sus años de formación artística el cambio de década con todas las limitaciones que tenían para el desarrollo creativo provocados por el aislamiento político y cultural nacional. Terminada su formación académica en

1954 en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, para conseguir una mayor libertad y formación, Lucio Muñoz marchó en 1955 a París becado, como otros artistas contemporáneos, por el gobierno español. Confiesa que el momento clave en la construcción de su identidad artística tuvo lugar fuera de España, en París, al descubrir la vanguardia internacional pero también la española no reconocida aquí⁶⁵. Para Lucio Muñoz, la Escuela de San Fernando sobre todo supuso aprendizaje técnico.

De la Escuela guardo, en general, buen recuerdo...al menos lo pasé muy bien y trabajé mucho. Objetivamente, lo único positivo fueron las muchas horas de trabajo, la posibilidad de tener modelos gratis y la relación con los compañeros. Los profesores no sabían conectar con nosotros. Con el tiempo he llegado a valorar la personalidad de alguno de ellos, como Eugenio Hermoso⁶⁶.

Lo más importante para él, de su paso por ésta, sería el encuentro con los integrantes de lo que se ha llamado el “grupo de realistas madrileños”, al que pertenece Amalia Avia y a la que conoció con motivo del viaje a París que realizan la promoción de alumnos que habían terminado la carrera en 1954. Un grupo de amigos y compañeros que lo serán durante más de medio siglo y cuya amistad y relación serán para todos ellos decisivas y que hoy, continúan.

⁶⁵ Como Picasso, Gris, Matisse, Klee.

⁶⁶ Castaño, Adolfo, *Op. cit.*, 1997.p.90.

Resulta llamativo el hecho de que, Lucio Muñoz se relacionara con:

“quienes posteriormente serían etiquetados como miembros representativos del llamado realismo madrileño. ¡Qué curioso! ¡Un abstracto fraguado entre realistas! No es la única anécdota curiosa, porque resulta que Lucio Muñoz fue uno de los pocos nacidos en Madrid de entre todos estos realistas que le deben a la capital el ser artísticamente reconocidos”⁶⁷.

Este encuentro con los realistas y el hecho de conocer durante esos años a Amalia Avia supone, un factor esencial y decisivo, fundamental, en nuestro estudio sobre la personalidad creativa de la pintora influyendo en su obra⁶⁸. Además de suponer una de las hechos más decisivos y determinantes, no sólo desde el punto de vista biográfico y anecdótico sino, y sobre todo, del artístico. El propio Lucio Muñoz reconoce que, artística y personalmente, para él, las cosas empezaron a marchar bien:

*Cuando conocí a Amalia. Materialmente más tarde, pero en todo momento fue Amalia quien más me ayudó y me sigue ayudando. Fue ella la que me sacó del estado lastimoso en que me encontraba a mi vuelta de París y ha sido con ella con quien siempre me he comunicado más plenamente*⁶⁹.

⁶⁷ Calvo Serraller, Francisco, “Lignum”, catálogo exposición antológica *Lucio Muñoz 1950-1998*, Madrid, Fundación central Hispano, Mayo-Julio, 1999, p. 21.

⁶⁸ Recordemos que entre nuestros objetivos esenciales está analizar cómo y en qué medida lo personal, su relación de pareja y la amistad con los realistas le influirán significativamente. En posteriores apartados veremos en qué modo.

⁶⁹ Castaño, Adolfo, *Ibidem*.

Poco más queda por añadir al respecto tras estas declaraciones. Nos describen claramente cómo influyó la mediocridad artística de la España del primer franquismo en Lucio Muñoz y en qué medida en ese momento, y durante el resto de su vida pictórica, ha sido importante y necesaria Amalia Avia.

De forma continua aparecen los términos de Tradición/ Renovación. Durante todo el primer franquismo subyace el principio fundamental de la creación y renovación como dos términos que, no sólo no son para ellos opuestos, sino que, necesariamente se complementan y tiene razón de ser porque se apoyan y parten del otro, es decir: para que haya progreso cultural y artístico hay que partir de la tradición, de las épocas pasadas, de los siglos de imperialismo y grandeza española, o más recientemente de la tradición romántica.

Esta premisa es la manera de justificar, o mejor dicho, la condición para la aprobación por parte del Régimen de un artista; que debe representar la continuidad con lo y los que se consideraban buenos para el franquismo, pues trasladaban adecuadamente su mensaje y su ideal: lo español, patriótico, grande, puro, espiritual, al pueblo. Si pintores como Zuloaga, Gutiérrez Solana o Vázquez Díaz, son apoyados y vistos con buenos ojos por el franquismo, aptos para exponer y modelos de cultura para la sociedad es porque, cada uno a su modo, entroncan con la tradición y los grandes artistas del pasado, como hemos visto.

Durante los años cuarenta, en España, conviven la pintura decadente de académicos, paisajistas, bodegoncistas, pintores románticos, retratistas y patrióticos con las innovaciones estéticas, que prácticamente al principio sólo en Madrid fueron traídas de la mano de Eugenio D'Ors y su Academia. En los primeros años de franquismo los supervivientes de la vanguardia o callan o realizan una obra de simple supervivencia: Pompey, Junoy, Ferrant, Vázquez Díaz, Mateos, Solana, Palencia, Caneja y Miró, que regresó a España en 1940.

En cuanto a la sección vanguardista de Falange: Jiménez Caballero, Aizpurúa, Cossío, Guillén Salay y Ponce de León, no llegaron a articularse nunca como grupo o unidad, ni tenía posibilidades frente al poder y el triunfo de la Academia Breve de Crítica de Arte de Eugenio D'Ors, creada en 1941 y disuelta en 1954, caracterizada por sus Salones de los Once y Exposiciones Antológicas. Hay bastante unanimidad, por parte de los estudiosos, al considerar la Academia Breve como el único reducto algo actual, “o mejor dicho algo menos inactual que otros del país”, como define Bonet⁷⁰.

En ella tuvieron cabida un grupo heterogéneo y numeroso de intelectuales y artistas que representaban lo más avanzado del momento. El año de la disolución de la Academia Breve, en 1954, figuraban, entre otros: Ángel Ferrant, Llorens Artigas, Gullón y Santos Torroella, procedentes de la Escuela de Altamira, y Gaya

⁷⁰ Bonet, Juan Manuel, “De una vanguardia bajo el franquismo”, en *Arte del Franquismo*, Madrid, Cuadernos de Arte Cátedra, Cátedra, 1981, p. 208.

Nuño. La Academia colaboraría estrechamente con las instituciones oficiales para potenciar el arte moderno. La labor de D'Ors y de los suyos ha sido aplaudida principalmente por la notable promoción de los artistas que realizaba y por servir de enlace con buena parte del arte renovador anterior a la guerra civil, que gracias a ella volvía a recuperarse. Era frecuente encontrar entre los artistas seleccionados para exposiciones oficiales en el extranjero a varios de los artistas de la Academia Breve.

Sin embargo, autores como Valeriano Bozal y Ángel Llorente, entre otros, defienden que las actitudes verdaderamente más renovadoras, fuera de Madrid y posteriores en el tiempo, más que las de la Academia Breve, que también hizo mucho en pos de la modernidad y que tuvo el mérito de aparecer en 1941, cuando el ambiente cultural era más pobre y cerrado, que nos abrieron al arte contemporáneo extranjero, fueron las de la Escuela de Altamira, los Indianos y el Grupo Pórtico, aparecido en 1947 en Zaragoza⁷¹.

Hasta la década de los cincuenta, y más concretamente a partir de la celebración de la I Bienal Hispanoamericana de 1951, el Estado no manifestará activa y abiertamente su apoyo a la vanguardia abstracta y tomará el relevo de la Academia. Hasta entonces, D'Ors y sus colaboradores tuvieron claro que su actividad estaba supliendo la

⁷¹ En 1949 se celebró una reunión en Santillana del Mar. Algunos autores han asociado la Academia Breve con la Escuela de Altamira por la pertenencia de algunas personas como Rafael Santos Torroella y porque integrantes de Altamira se pasaron a la Academia Breve.

falta de actividad oficial y que tenían la misión de velar por ésta. Su aportación, será la apuesta por un eclecticismo de calidad.

Durante la década de los cuarenta el público español fue tomando contacto con el arte moderno nacional. Hacia 1945, los artistas considerados más avanzados del momento eran: Ortega Muñoz, Eduardo Vicente, Zabaleta y Palencia. De todos ellos, resalta Juan Manuel Bonet a Benjamín Palencia por estar presente en nuestro panorama artístico, ya en los años veinte, con propuestas interesantes y por transmitir y ser heredero de una parte de la vanguardia que se hacía en nuestro país antes de la guerra. En torno a él se crea la Escuela de Vallecas, con nombres como: Álvaro Delgado, Francisco San José, Carlos Pascual de Lara o Agustín Redondela.

Resultaría simplista e injusto analizar bajo el mismo criterio y calificar de igual modo toda la pintura que se produjo durante el primer franquismo. Hay que reconocer que, aunque leves, existieron excepciones, autores que apostaban por la vanguardia y la renovación con una actitud progresista dentro de la plástica figurativa. Es un hecho que la generación de jóvenes pintores figurativos y abstractos que comienzan a darse a conocer durante los años cuarenta y cincuenta plantan cara a lo impuesto oficialmente y plantean una oposición a la estética, cultura y política franquista abiertamente. Y, sorprendentemente, acaban encontrándose con el apoyo y respaldo de éste.

Como apunta Juan Manuel Bonet, “está cada vez más claro que, en el seno mismo de la intelectualidad, del Régimen, fue madurando la idea de que el rígido control estatal de la cultura no resultaba posible, ni sobre todo, conveniente”⁷².

Nos encontramos ante un periodo histórico que ha sido tratado, en algunos casos por la historiografía con cierta parcialidad; obviándose la importante labor de personalidades como Eugenio D’Ors o González Robles, que contribuyeron significativamente al despertar y desarrollo de la vanguardia española de los años cuarenta y cincuenta, que tan excelentes frutos ha dado.

Aunque no lo tuvieron fácil, podría decirse que, artistas representantes de tendencias como la Informalista o la Realista, véase los casos de Lucio Muñoz y Amalia Avia, fueron más afortunados que muchos de sus coetáneos, pues no tardaron mucho en exponer por primera vez. Él termina sus estudios en 1954, regresa en 1956 de París y expone por primera vez en Madrid en 1957 en la Galería de *Fernando Fé*.

Amalia Avia lo hace en la misma galería dos años después. Lucio Muñoz, consigue tempranamente reconocimiento fuera de España, participando a partir de 1959 en las exposiciones oficiales de pintura española organizadas por el comisario González Robles por todo el mundo, y comenzando a hacerlo individualmente en 1961, lo cual es todo un logro teniendo en cuenta el difícil y complejo contexto cultural y político español.

⁷² Bonet, Juan Manuel, *Op. cit.*, 1981, p. 205.

En abril de 1959 hice mi primera exposición...José Castro Arines defendía la pintura que las galerías más avanzadas se atrevían a exponer. Por eso yo temía que mi pintura no le gustara: no era nueva, no era abstracta, no había ninguna innovación como materia y estaba pintada con pincel y óleo sobre lienzo o táblex; se trataba de una pintura humilde y sencilla...pero Castro Arines sabía ver toda pintura que dijera algo por encima o por debajo de las modas. La mía se lo debió decir y me hizo una presentación y después una crítica en su periódico muy bonitas. La verdad es que en lo que a las críticas respecta esta exposición fue un éxito y me trataron de maravilla⁷³.

Autores del momento, como Amalia Avia y Lucio Muñoz, se suman a este reconocimiento al hablar de los inicios de su carrera pictórica:

A partir de 1959, González Robles me incluyó en casi todas las exposiciones de pintura española que organizó por todo el mundo. Me fue bien y vendí mis primeros cuadros a museos, Bienal de Venecia, etc. También me dio una sala en la Bienal de Sao Paulo. Viajé al Brasil. Fue todo un impacto... la verdad es que González Robles, por lo que sea y como sea, ha hecho una labor que nos ha sido muy útil a los artistas de mi generación⁷⁴.

⁷³ Avia, Amalia, *De puertas Adentro*, Madrid, Taurus, 2004, pp.235-236.

⁷⁴ Castaño, Adolfo, *Op. cit.*, 1997, p.109.

En los años en que terminaron su formación en la Escuela de San Fernando en España, segunda mitad de la década de los cincuenta, había triunfado el Informalismo y éste gozaba del pleno apoyo del gobierno franquista; se convirtió casi de la noche a la mañana en su mejor promotor. En 1951 se celebra la I Bienal Hispanoamericana y cuatro años después la última. 1955 es considerado por los historiadores como año oficial del feliz alumbramiento del Informalismo en España con la presentación en la III Bienal de una obra de Tápies plenamente informalista⁷⁵.

Los pintores de la vanguardia exponían habitualmente en las salas de galerías y museos nacionales e internacionales. En la Exposición Nacional de 1957 exponen sus obras pintores abstractos como Lucio Muñoz, Clavo, Farreras y Jordi Mercadé. Recibían premios y gozaban del reconocimiento de la crítica internacional (en nuestro país su situación había mejorado mucho, pero aún tenían detractores y la opinión crítica y pública estaba dividida). Eran el modelo artístico a tener en cuenta.

Las principales exposiciones oficiales del primer franquismo serían las Nacionales de Bellas Artes en el ámbito nacional, y las Bienales de Venecia en el internacional. Además, hay que añadir los Salones de Otoño, organizadas por la Asociación de Pintores y Escultores. Todas ellas son una muestra significativa de la importancia de éstas

⁷⁵ Recordemos también que dos años más tarde, en 1957, surge “El Paso”, el grupo que mejor representa este ismo.

para el franquismo, dada la finalidad política de muchas de ellas, sirviéndose del arte para su propaganda.

A partir de la Bienal de Venecia de 1950 y de la 1ª Bienal Hispanoamericana de 1951, el franquismo utilizará en el extranjero, el arte como elemento de imagen y de prestigio social y, más concretamente, a la vanguardia artística no figurativa para dar sensación de normalidad cultural en el exterior. El arte renovador fue un instrumento utilizado al servicio de la política, del Régimen.

“Qué satisfacción cuando vemos la unanimidad que existe hoy, en el extranjero, al considerar nuestro joven arte (...) de entrañable raíz española, entroncada con nuestra tradición plástica. Es decir, un arte completamente actual y empapado fuertemente de auténtica originalidad. Esto es lo que se afirma por todo el mundo”⁷⁶.

A partir de 1949, año de celebración del primer Salón decididamente moderno, exponen Tápies, Saura, Millares, Cuixart y Oteiza, los Salones de D’Ors exhibirán las últimas tendencias de la vanguardia nacional. Como dice Bonet, la siguiente decena, puede ser considerada, aunque pueda parecer contradictorio para algunos, como una etapa de relativa (y positiva) normalización cultural⁷⁷.

⁷⁶ González Robles, Luis, *España en las exposiciones internacionales de pintura*, Madrid, Arbor, no. 171, marzo de 1960, p. 113.

⁷⁷ Bonet, Juan Manuel, *Op. cit.*, 1981, p.209.

La estrategia política del Régimen apoyando a la nueva vanguardia abstracta en el extranjero y concediéndoles paulatinamente cada vez más espacio en las exposiciones y certámenes nacionales, fue provocando profundas oposiciones y enfrentamientos entre la opinión pública, la crítica de arte, los jurados y los propios artistas, produciéndose una división y oposición radical de dos bandos: los que defendían la tendencia academicista tradicional y los “modernizadores” que apuestan por la renovación de la plástica.

Alfredo Sánchez Bella, presidente del Instituto de Cultura Hispánica, organismo responsable de la Organización de la I Bienal Hispanoamericana en 1951, declaraba: “se nos ha tildado a los organizadores de academicistas o de vanguardistas, de defender o propugnar tales o cuales tendencias. La verdad clara podrán observarla todos”⁷⁸.

Todos, tanto la crítica como los artistas, como opina Julián Díaz Sánchez, “valorarán ese ambicionado lugar entre el academicismo y la vanguardia extrema que parecen buscar las opciones estéticas más publicitadas, el grupo “El Paso” entre ellas”⁷⁹.

Cuando los expertos analistas de esta controvertida época han hecho referencia al tipo de arte español que exporta el gobierno franquista en las Bienales comisariadas por González Robles, han coincidido al

⁷⁸ Sánchez Bella, Alfredo, “El alcance de la exposición”, *ABC*, 14 de octubre 1951, p.13.

⁷⁹ Díaz Sánchez, Julián, “Perfiles de la crítica” en, *La crítica de arte en España*, Madrid, Itsmo, Madrid, 2004, p.51.

señalar que se trata de nuestro arte más vanguardista del momento: el Informalismo.

Sin embargo, lo que, en general, se ha obviado, es un dato para nuestro estudio interesante por lo paradójico: los artistas a los que apoya y que se supone que representan lo español fuera de nuestras fronteras⁸⁰, a los que escoge y lanza el Gobierno franquista, son los grupos informalistas de “El Paso” y “Dau al Set”, que ideológica y políticamente son contrarios y manifiestan su oposición al Régimen franquista.

“la vanguardia informalista de los años cincuenta se identificó, en la práctica, y en el plano teórico y crítico, con determinadas formulaciones consustanciales a la tradición pictórica española. Concretamente, las diversas definiciones del Informalismo en España plantearon una expresividad agresiva que hundía intencionadamente en determinados aspectos de la tradición española. La actualización de la tradición expresiva goyesca, como identidad de una rebeldía y un compromiso crítico y político, fue un tema recurrente”⁸¹.

Otro dato llamativo, es que los pintores de la vanguardia de los cincuenta española tienen su modelo de inspiración en las tendencias

⁸⁰ Definición con la que, por otra parte, no estaban de acuerdo en absoluto los informalistas y que por ende, curiosamente la opinión internacional se empeña en verlos como herederos de la tradición española velazqueña y goyesca de veta brava.

⁸¹ Nieto Alcaide, Víctor, *Arte e historia nacional del arte, 1940-1975*, Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar, n°72. Madrid, 1998, p. 12.

y artistas que trabajan y triunfan en París, como Picasso, Miró y Gris en el caso español, precisamente, los artistas de los que el Estado y la estética académica oficial renegaban.

El debate de lo español es un perfecto reflejo de las profundas contradicciones de estos años. La primera, en cuanto a temática se refiere, se trata de la impuesta inspiración en lo español franquista frente a lo francés vanguardista.

El gobierno franquista se empeñaba en que los artistas debían inspirarse en los temas que recordasen momentos gloriosos de la Historia de España, tales como el Imperio de los Austrias desde los Reyes Católicos; el Plateresco y El Escorial, que representan el estilo nacional en arquitectura, por ello apoyan e impulsan la pintura de Historia, así como los religiosos y los que representen la victoria de los falangistas y de Franco (arte al servicio de la religión y la política). Lo español fue uno de los temas más frecuentes.

“la pérdida de la españolidad en el arte desde comienzos del siglo, acentuada durante la República, e incluso una vez finalizada ésta, fue una de las opiniones más extendidas entre los escritores y ensayistas”⁸².

Consciente de ello, el ministro de Educación Joaquín Ruiz Giménez , en su discurso sobre las relaciones entre arte y estado con motivo de

⁸² Llorente, Ángel, *Arte e ideología del Franquismo (1936-1951)*, Madrid, .La Balsa de La Medusa, Visor, 1995, p.36.

la inauguración de la Primera Bienal Hispanoamericana, haría especial hincapié en la importancia de una política artística en la que se apoyase a los artistas y el arte disfrutase de cierta autonomía. Para ello había que:

“(…) estimular el sentido histórico, esto es, ubicación del artista en el tiempo actual, huyendo de todo engañoso tradicionalismo formalista; por otra, fortificar el sentido nacional, huyendo de todo falso universalismo, de toda provinciana admiración por lo que se hace fuera de la propia patria”⁸³.

Por su parte, los jóvenes artistas informalistas de la posguerra, como Lucio Muñoz o los integrantes de “El Paso” y “Dau al set”, tenían su mirada puesta en las tendencias de París y en los pintores que allí trabajaban, como Picasso, Klee, Matisse o Cézanne, aunque el gobierno y Luis González Robles, Jefe de los Servicios de Exposiciones de la Oficina de Relaciones Culturales del Ministerio de Asuntos Exteriores y comisario de Bienales entre los años 50 y 70, se “empeñaron” en difundir la idea de que estos jóvenes transmitían en su pintura la tradición española arraigada en la pintura de Velázquez, Solana y Zuloaga (y esta idea era muy del agrado de los compradores de nuestra pintura).

⁸³ Ruiz Giménez, Joaquín. “Arte y política. Relaciones entre arte y Estado”, *Correo literario*, nº34-35, 1995, p.11.

La segunda contradicción, presente en estos años, es: si bien eran los pintores de corte academicista los que, a través de su realismo reflejaban el sentimiento español y la grandeza de Franco y España, serán los pintores de la vanguardia abstracta, como Lucio Muñoz y los de “El Paso”, entre otros en el caso de Madrid, los que serán elegidos internacionalmente para representar a España y lo español.

“La imagen y la referencia de la tradición pictórica española tuvo, pues, dos acepciones, dos valores y dos interpretaciones. Una acorde con el gusto oficial y, otra, en la que se planteaba como un lenguaje válido para desarrollar nuevas formas de compromiso y modernidad. (...), pero desde unos supuestos distintos que se entendían como la recuperación de un lenguaje propio y esencial en confrontación con las recuperaciones historicistas oficiales. De esta manera el Informalismo establecería los nexos de unión con la tradición expresiva española”⁸⁴.

Los informalistas, pese a su manifiesta oposición al Régimen, lo aceptarán porque este apoyo significará el lanzamiento de sus carreras profesionales y apertura y triunfo en los mercados del arte extranjeros.

“Lucio estaba encantado, estaba donde tenía que estar, en todas las bienales y exposiciones importantes, pero fuera de “El Paso”. Por otro lado, creo que si “EL Paso” hubiera

⁸⁴ Nieto Alcaide, Víctor, *Arte e historia nacional...*, *Op. cit.*, 1998, p. 28.

seguido más, es posible que Lucio se hubiera integrado, porque realmente estaba muy cerca de todos, tanto por amistad como por su pintura”⁸⁵.

En los años cincuenta, otro de los debates relevantes que surgen, para nuestra investigación de gran interés por la relación con nuestro trabajo y la obra de Amalia Avia, es el discurso sobre realismo social/vanguardia, iniciado con Benjamín Palencia y las Escuelas de Vallecas y de Madrid, ya que los continuadores de la práctica del realismo social, para algunos autores, serán algunos de los pintores del grupo de los realistas madrileños, como Amalia Avia, Antonio López, o, fuera del grupo, Carmen Laffón⁸⁶.

El “ismo” que más perduró y que mayor influencia ejerció en las generaciones de artistas surgidos tras la guerra civil española y la mundial es el Surrealismo. En Estados Unidos originará el Expresionismo Abstracto. En Europa, el Surrealismo, desde su fundación por André Bretón en 1924, conoce un renacimiento.

“Paul Klee será un punto de conexión entre el Surrealismo y la Abstracción a través de la profunda influencia que ejerció su pintura en numerosos artistas de los años cuarenta y cincuenta. La intencionada ambigüedad entre abstracción y figuración de su pintura, el valor de lo primitivo como forma

⁸⁵ López Hernández, Julio, *Op. cit.*, 2007, p.42.

⁸⁶ Hablaremos de ellos y matizaremos a qué tipo de realismo social nos referimos en los epígrafes dedicados al realismo pictórico y al análisis de la obra de Amalia Avia.

de afirmar un arte sin normas académicas, le convirtió en un modelo válido para numerosos pintores que en los años cuarenta y cincuenta iniciaban su aventura en la Vanguardia⁸⁷, como el caso de Lucio Muñoz.

En España, la mayoría de los supervivientes de las vanguardias históricas españolas habían sido surrealistas en mayor o menor medida: Miró, Dalí, Foie, Ferrant, Caballero, Westerdahl, Gasch, Eudald Serra, Juan Ismael, Tomás Seral, Óscar Domínguez, entre otros. Tanto Miró, que aunque regresa en 1940 hasta 1949 no se vuelve a exponer su obra, como Dalí, que retorna en 1948, serán los pintores más influyentes en los años 40, junto con los anteriormente citados Vázquez Díaz y Palencia. El Surrealismo, entre otros, influye en la obra de Caballero, Saura y Millares y en el grupo de “Dau al Set” al completo, pero sobre todo en Tápies y Brossa.

No toda la crítica apoya al Surrealismo; éste tiene también sus detractores implacables. En el terreno literario, por ejemplo, el Surrealismo entusiasma a autores como el poeta Eduardo Chicharro. Recordemos la gran influencia que, a su vez, ejerce con su Postismo sobre pintores por entonces tan jóvenes como Lucio Muñoz, que habitualmente frecuentaba junto con otros jóvenes artistas y compañeros de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando el taller de Eduardo Chicharro. Fue tan importante el efecto ejercido sobre

⁸⁷ Nieto Alcaide, Víctor, “La realidad y el objeto del Surrealismo al Pop Art”, *Revista Arbor: Ciencia, pensamiento y cultura*. Madrid, 2000, p.54.

éste que llegó a declarar que éste fue el único al que consideró su maestro:

Chicharro ha sido el único maestro que he tenido... Cuando fui a su estudio en el año 52, me sentí atraído por aquel personaje un tanto estafalario; tenía un gran poder de atracción, pero hundía la moral de cualquiera como profesor...Su estudio del Pasaje de la Alambra estaba helado y polvoriento, y aquí empezaban sus contradicciones; tenía la aspiración de tener un estudio confortable con muchas niñas bien y ganar dinero. Un estudio convencional. Por supuesto que nunca lo logró y la verdad es que ni lo intentó...Soy discípulo del poeta Chicharro. A mí me interesaba su poesía y, sobre todo el personaje que hacía posible esa poesía. El personaje era todo lo contrario de la mediocridad ambiente. Era un hombre, por un lado, muy escéptico; por otro, rebelde, inconformista. Es lógico que pasara no ya desapercibido, pues su presencia se hacía notar, sino que causara indignación en la gente. Era un incordio, un incordio para lo establecido, para lo mediocre⁸⁸.

La relación del poeta postista con Lucio Muñoz y Amalia Avia fue muy estrecha y duradera, llegando a dedicar un intimista y hermoso poema a la pareja tras la muerte de Lucio Muñoz en 1998⁸⁹.

⁸⁸ Castaño, Adolfo, *Op. cit.*, 1997, p.92.

⁸⁹ Se adjunta en el anexo final.

Al igual que Chicharro, Lucio Muñoz y Amalia Avia eran artistas comprometidos con su tiempo y durante aquellos años de autarquía manifestaron, sobre todo él, abierta y muy claramente su oposición frente a la ideología, situación cultural y frente a la estética, de corte academicista, oficiales. Gracias a sus conferencias, declaraciones y artículos escritos en torno a la teoría del arte y la situación del Arte y del artista, conocemos muy bien la opinión de Lucio Muñoz, en este caso, respecto a la cuestión de cómo les afectaba en lo personal y profesional la situación o contexto de la posguerra nacional.

Durante toda su trayectoria y evolución pictórica Lucio Muñoz ha participado en numerosos debates artísticos del momento, dejando constancia de su preocupación y compromiso por el Arte y por debates tan universales y actuales como la posición y visión del artista ante el mundo o el significado y el sentido del arte y del artista en nuestros días. La presencia y la huella de lo humano siempre han estado latentes en su obra y en sus palabras. Lucio Muñoz no sólo era un gran pintor, sino también un humanista.

Para mí fue una revelación, tuve que replantearme de nuevo todo. Chicharro actuó como un revulsivo sobre los convencionalismos que yo arrastraba, de lo oído en boca de un profesor y otro, y también de todo el mundillo mediocre de las Nacionales y las medallas. Para conseguir algo con la pintura en esa época había que ponerse a la cola de un escalafón burocrático. A lo más que podías aspirar al acabar la Escuela era a que te admitieran un cuadro en la Nacional.

Si alguno era admitido antes de finalizar sus estudios, se consideraba casi la consagración. Luego, lo complejo (y contradictorio) del personaje es que él se presentaba a las Nacionales, intrigaba si podía, ¡pero mira tú sus intrigas!⁹⁰

Los artistas de la vanguardia tenían muy claro el ambiente cultural y artístico de la posguerra que, en su juventud, les tocó vivir. Lucio Muñoz solía manifestar abiertamente su opinión y estaba comprometido:

Era consciente de la mediocridad de todo el país. El proceso se inició a través del mundo del arte, seguido por el descubrimiento de las cosas que habían pasado en España, que todavía estaban pasando. Empecé a leer libros que hablaban de la guerra, los pocos que llegaban hasta nosotros que merecían crédito, y así me fui informando, tomando conciencia del mundo artístico y literario, social o político anterior a la guerra. Pronto me di cuenta de que casi todo lo mejor de España, o había muerto en la guerra o había tenido que salir huyendo si no quería correr la misma suerte; primero fue un hachazo brutal, una lenta sangría; algunos murieron en el exilio. Y los que no, los que permanecían dentro de España, arrastraron un exilio interior, una agonía, que acabaría también con algunos y a otros los mantendría alejados de la vida pública. Eso suponía un quebranto, una pérdida. Habíamos perdido nuestra tradición, la de los

⁹⁰ Castaño, Adolfo, *Op. cit.*, 1997, p.93.

*Picasso, Gris, González, Lorca, Machado y Hernández, entre otros, y a cambio, nos querían hacer tragar una auténtica bazofia*⁹¹.

Amalia Avia, solía mostrarse más cauta cuando hacía referencia a las cuestiones políticas. No obstante, es muy clara y abierta cuando escribe en sus memorias sobre los años del franquismo:

*Lo que más recuerdo de aquella época en que yo criaba a mis hijos es el hecho de vivir en la oposición al régimen, oposición que en algunos casos se materializaba en lucha activa, yendo a parar casi siempre los que en ella participaban con sus huesos en la cárcel. Otros, los más, nos desahogábamos hablando, hablando y hablando; miles de palabras para descargar y compensar la rabia, la vergüenza y la desesperanza ante la situación que vivíamos*⁹².

La I Bienal Hispanoamericana de 1951, inaugurada por Franco y Joaquín Ruiz-Giménez, por entonces ministro de Educación, en el “Día de la Hispanidad”, como apunta Bonet, “abre la veda a la plena normalización de la escena artística⁹³”. Allí acuden todos los artistas significativos tales como Lucio Muñoz, “El Paso”.

“La celebración de la I Bienal Hispanoamericana en Madrid, a partir del 12 de octubre de 1951, dejó al descubierto, al

⁹¹ Adolfo Castaño, *Op. cit.*, 1997, p. 94.

⁹² Avia, Amalia, *Op. cit.*, 2004, p.295.

⁹³ Bonet, Juan Manuel, *Op. cit.*, 1981, p.221.

menos, tres hechos de gran interés: la posibilidad de colocarse del lado de la modernidad artística en un contexto de permanente involución política quedó clara cuando los partidarios de la renovación se declararon públicamente “hombres de Franco, de España y de Cristo⁹⁴”, firmaban esta tajante afirmación, entre otros, Francisco Cossío, Daniel Vázquez Díaz, Carlos Pascual de Lara, Luis Felipe Vivanco, Dionisio Ridruejo y José María Moreno Galván; en segundo lugar, en clara coherencia con lo anterior, se vio con nitidez que la influencia de los partidarios del academicismo de las esferas poder era, en la práctica, más bien limitada (el cese fulminante de Enrique Pérez Comendador como Comisario del Pabellón de España en la Bienal de Venecia de 1950 es bien significativo), y, por último, el desarrollo de la Bienal, los agrios debates que surgieron a su alrededor, desvelaron que la capacidad de organización y respuesta desde el exilio era bastante escasa, generando también una oposición política bastante dividida⁹⁵.

Como apunta Julián Díaz Sánchez, había dos posiciones políticas y culturales dentro del franquismo: Calvo Serer apuesta por una cultura de base teológica y Laín Entralgo o Luis Felipe Vivanco, insertados en un falangismo liberal, acorde con el catolicismo político de Ruiz

⁹⁴ Anónimo, *Dicen unos cuantos artistas*, Madrid, 14-11-1951, p.7, citado en *La crítica de Arte En España.*, *Op. cit.*, p.49.

⁹⁵ Díaz Sánchez, Julián, *Op. cit.*, 2004, pp. 49-50.

Giménez, defensores de una “europeidad hispánica como misión fundamental del país”⁹⁶.

Uno de los avances más relevantes que evidencian la incipiente recuperación del ambiente cultural y artístico nacional durante la década de los cincuenta, es que, progresivamente, se va logrando que se cubra el abismo profundo que existía y oponía la cultura real de la cultura oficial (sería traba para los artistas de la “oposición” o vanguardia que deseaban darse a conocer y abrirse camino en el mercado).

“Equipo 57”, “El Paso”, “Parpalló”, “Estampa Popular”, suponen las primeras polémicas artísticas con sentido político. A partir de 1957, además, el realismo social (de autores como Amalia Avia) comienza a tener muchos adeptos. Se inicia en España una nueva etapa en la que los dilemas y discursos de la vanguardia y sus compromisos serán otros, y otras sus contradicciones, como la fachada artística exterior de González Robles”⁹⁷.

¿Cómo era posible esta apertura cultural y artística a Europa en un Régimen social y políticamente represivo?

Repasando la situación artística de España entre 1939 y 1959, es llamativo que, en menos de dos décadas, se pasara de una situación

⁹⁶ *Ibidem*.

⁹⁷ Bonet, Juan Manuel, *Op. cit.*, 1981, p. 223.

caracterizada por un mercado artístico paralizado, un antivanguardismo casi general, una regresión de la pintura y el patrocinio estatal de lo académico, a en 1959, lograrse el triunfo de la no figuración, de la Abstracción y el Informalismo, de tal modo que se nos considerase internacionalmente uno de los focos más destacados y referencia de las tendencias más vanguardistas del momento, siendo Barcelona y Madrid puntos de mucha e importante actividad artística. Aparecen nuevos galeristas y gran parte de la crítica apuesta por ellos pero, sobre todo, lo singular es que el impulso y el éxito social vendrán de la mano del mismo gobierno represivo de quince años atrás.

El Arte Abstracto Español es aplaudido durante los años finales de la década de los cincuenta en las exposiciones y convocatorias internacionales más importantes del momento. España estaba además presente en todas : Bienales de Venecia, Sao Paulo y Alejandría, la Trienal de Milán, y en exposiciones de ciudades tan y distintas como Ámsterdam, París, Nueva York, Múnich, Bonn, Oslo, Atenas, El Cairo, Jerusalén, Ankara o Londres, solicitaban el envío de una muestra colectiva de nuestra vanguardia. Junto a las obras de artistas abstractos, Tápies, el más internacional y cotizado, Saura, Millares, Feito o Lucio Muñoz, las muestras contenían también a nuestros figurativos más avanzados y cotizados del momento: Vázquez, Díaz, Díaz Caneja, Palencia.

El gobierno franquista, desde el final de la guerra civil y durante la década de los cuarenta, se esmeró en definir unas directrices artísticas

que configurasen un Arte de Estado, bajo unas reglas y modelo comunes, y con un estilo artístico nacional impuesto desde el Estado, pero no llegó a consolidarse.

El Museo Nacional de Arte Moderno de Madrid cobró un sentido político significativo y se volvió a abrir en 1939, y las Exposiciones Nacionales y los certámenes oficiales, que se retoman tras la guerra, rechazaban todo lo relacionado con la abstracción, frenándose todo intento de renovación artística. Apoyaban la pintura academicista, de determinados periodos históricos, y a determinados artistas figurativos, como hemos comentado anteriormente.

“las manifestaciones artísticas (...) deberán ser acomodadas al espíritu del “Nuevo Estado”, de modo que las nacionales, “han de ser índice de los excepcionales méritos del Arte Español”⁹⁸.

Este intento no se corresponde siempre con la realidad de una España ideológicamente más dividida tras la guerra y con tendencias artísticas diferentes, heterogéneas. Políticamente, el poder y el país se centra en una única persona, Franco, pero en el ámbito cultural, conviven los tres sectores de poder del momento con opinión y criterio diferentes: Falange, Iglesia y Estado, cada uno con sus propios caminos. A partir de la segunda mitad de la década de los cuarenta, habrá intentos de cohesión e integración, respetando la

⁹⁸ Decreto del 2 de septiembre de 1941 por el que se aprueba el Reglamento para las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes (BOE, 9-9-1941).

variedad, con el fin de lograr una cierta imagen e identidad nacional artística.

Desde la Falange, en el plano artístico nacional y de la mano de Eugenio D'Ors, primero, gracias a su cargo de Jefe Nacional de Bellas Artes y después, tras ser sustituido en el cargo por el Marqués de Lozoya, por su cuenta, con la Academia Breve de Crítica de Arte, sus Salones de los Once y Exposiciones Antológicas, concebidos con el fin de propiciar la transformación del panorama artístico y dar cabida a las tendencias vanguardistas existentes.

Desde el Estado, con Luis González Robles y las exposiciones internacionales, Bienales, de la de Venecia en 1938 fue D'Ors Comisario, y, desde la Iglesia, con las Exposiciones de Arte Sacro que se organizaron en distintas ciudades españolas en las que tenían cabida artistas y tendencias nacionales del momento muy diversas, tanto figurativas como abstractas.

Como apunta Ángel Llorente, la Iglesia desempeñará una destacada labor de mecenazgo la guerra civil causó la destrucción y pérdida de gran parte del arte religioso y la Iglesia acomete numerosos encargos a los artistas; está falta de arte, y de protagonismo en la definición de una nueva iconografía religiosa conforme con las exigencias de una nueva sensibilidad artística y social⁹⁹.

Las relaciones entre estos tres ámbitos, desde el punto de vista cultural y artístico, no eran contrarias, pero cada uno apoyaba unas

⁹⁹ Llorente Ángel, *Op. cit.*, 1995, p.49.

tendencias. Cada grupo tenía sus preferencias, artistas y estilos, muy claros y bien establecidos. El grupo de intelectuales falangistas, entre los que se encontraban personalidades como Eugenio D'Ors, Sánchez Camargo, Luis Moya, Camón Aznar y Lloset Marañón, entre otros, apostaron por todo tipo de tendencias, también las vanguardistas, tanto figurativas como abstractas. En sus Salones de los Once expusieron también surrealistas e informalistas, siempre que las obras no fuesen conflictivas, y dieran pie al debate de Ortega y Gasset sobre la *Deshumanización del Arte*.

La Academia de D'Ors cuestionaba la labor del Estado en cuanto a la recuperación del arte y de los artistas del *arte nuevo*, velando por la continuidad y desarrollo de éstos. Por su parte, la Iglesia frente al Estado, que apoyaba el arte abstracto de vanguardia, tan válido como el figurativo, para representar y ponerse al servicio del arte religioso. La Iglesia no era de todo independiente del Estado, pero gozaba de autonomía en los ámbitos artísticos y culturales en la sociedad de la posguerra española. Controlaba editoriales, emisoras, periódicos y desempeña un papel muy importante en la educación de la sociedad.

Lo más importante de los años finales de la década de los cuarenta va a ser el desarrollo de las distintas propuestas vanguardistas. En Madrid, proliferarán las exposiciones colectivas con un número considerable de autores que exponen y se va diseñando el panorama artístico; incluso se habla de una *Escuela Madrileña*. A los nombrados en páginas anteriores como Benjamín Palencia, se van sumando Menchu Gal, Álvaro Delgado, Martínez Novillo, Agustín

Redondela, Luis García-Ochoa, Gregorio del Olmo, Juan Guillermo...a los que se añaden Valdivieso, Lago Rivera, José Guerrer, Carlos Pascual de Lara o José Vento.

Gabriel Ureña, identifica una serie de acontecimientos, producidos durante la década de los cincuenta, que fueron decisivos y determinantes para el lanzamiento y triunfo del arte español de vanguardia en el ámbito internacional¹⁰⁰:

-la celebración de la I Bienal Hispanoamericana de Arte en 1951, en cuya apertura el ministro *Ruiz-Giménez* proclama que ya el Arte no es Estado, aunque éste representa el *ser de España*.

-la celebración del Primer Congreso de Arte Abstracto de Santander en 1953.

-la celebración de la III (y última) Bienal Hispanoamericana de Arte clausurada en Barcelona en 1955.

-el interés de las autoridades artísticas españolas para dar a conocer en España las últimas tendencias artísticas, a lo que contribuyen las grandes exposiciones extranjeras que tienen lugar en nuestro país¹⁰¹.

¹⁰⁰ Ureña, Gabriel, *Las Vanguardias artísticas en la postguerra española. 1940-1959*, Colección Fundamentos 73, Istmo, 1982, pp.29-36.

¹⁰¹ Por ejemplo Arte Italiano, Tendencias Recientes de la pintura Francesa, Pintores Suizos Contemporáneos, Obras del Museum of Modern Art de Nueva York.

-el debate que se produjo en torno a la idoneidad o no del arte abstracto como arte sacro. La postura renovadora de la Iglesia sobre este punto fue decisiva para la aceptación oficial y popular del arte abstracto (arte abstracto/arte sacro).

-el auge de numerosos grupos abstractos por todo el ámbito nacional: “Inter-Nos” en Barcelona; “Parpalló” y “Movimiento artístico del Mediterráneo” en Valencia; “Escuela Experimental de Córdoba” y “Equipo 57” en Córdoba; “El Paso” en Madrid; “Tago e Ibiza 59” en las Canarias.

-la obtención de numerosos premios internacionales por nuestros artistas abstractos, como Chillida, Luis Feito, Eduardo Serra, Tápies, Mampaso, Cuixart, Oteiza...lo que les hizo conseguir el reconocimiento no sólo internacional, sino también nacional.

En este sentido, otro paradójico aspecto del arte del primer franquismo, es el hecho de que en España se invierte el proceso: Lo habitual, o más lógico sería que primero se triunfe y se obtenga el reconocimiento en el país de origen, dentro, en casa, para, logrado éste, intentar posteriormente alcanzarlo también fuera. Sin embargo, en el caso de los artistas y la vanguardia abstracta española, tuvieron que lograrlo antes en el extranjero, y de forma unívoca, para ser tenidos en cuenta y tomados en serio, por la mayoría de la crítica y la sociedad de su propio país.

-la celebración de la exposición de *Arte Otro* en Barcelona, en la que Tápies y “Dau al Set” plantean abiertamente un debate y conflicto de gran relevancia y repercusión que, además de conferir mayor pasión e interés crítico a los debates artísticos del momento, provocará mayores divisiones y oposiciones en los todos los sectores de opinión, tanto de los intelectuales como del público: Es la oposición del Informalismo frente a la Figuración.

Para nuestro arte, ésta última oposición supondrá el fin del estancamiento y la posibilidad de abrir nuevos campos de investigación y enormes posibilidades para la creación. Se pondrán en tela de juicio principios y normas de peso en nuestra tradición artística que traerán, como consecuencia, profundas reflexiones y revisiones por parte de los artistas vanguardistas. Prácticamente toda la obra de los informalistas españoles parte de un principio de cuestionamiento de lo tradicional y de una intención de renovación: de nuevo aparece el binomio Renovación /Tradición, pero, a diferencia del planteamiento del franquismo, los jóvenes artistas de la Vanguardia no se apoyan en la tradición de siglos pasados para renovar y descubrir, sino que rompen con dicha tradición y toman principios estéticos y procedimentales diametralmente opuestos.

“En el caso de Lucio resulta evidente la unión de esos dos factores; por una parte, la fascinación por los pasos que se estaban dando en el exterior en el terreno del lenguaje artístico y, por otra, su vinculación dramática con España”¹⁰².

¹⁰² López Hernández, Julio, *Op. cit.*, 2007, p.35.

Esto será bastante característico en artistas de su generación.

“En las dos siguientes décadas el Informalismo conocerá su propia crisis y desgaste y aparecerán otros conceptos artísticos nuevos: realismo social y crítico, nueva figuración, pop art, arte analítico y experimental, conceptualismo...pero en 1959, el año que cerraba tan fecunda como contradictoria década artística, no era aventurado formular, en nuestro país, aquello de *en adelante, la vanguardia puede caminar sola*”¹⁰³.

1959 es un año clave, simbólico, cierra una época, la posguerra española, caracterizada por el intervencionismo cultural y artístico, el aislamiento internacional y por las contradicciones artísticas, como hemos visto.

“¿cómo se explica que no se multiplicase esa dinámica creadora en las siguientes décadas, increíblemente más abiertas y prósperas?”¹⁰⁴.

Resulta contradictorio , como señala Francisco Calvo Serraller, el hecho de que, pese a que durante los cincuenta España empezó a gozar de una situación económica y política más favorable (y lógicamente en tales circunstancias se supone que los artistas tienen una situación más propicia para la creación), ni los años sesenta ni

¹⁰³ Ureña, Gabriel, *Op. cit.*, 1982, p.36

¹⁰⁴ Calvo Serraller, Francisco, *Lignum, Op. cit.*, 1999, p.18.

los posteriores serán artísticamente tan prósperos ni ricos como los de la década anterior, de deslumbrante vigor artístico y sin parangón en la historia pictórica de nuestro arte desde la posguerra¹⁰⁵.

Los siguientes binomios, es decir, dualidades aparentemente enfrentadas y en conflicto, como hemos analizado en el presente epígrafe, caracterizan el complejo y heterogéneo panorama artístico de la posguerra española, las décadas de los años cuarenta y cincuenta:

VERSUS

| | |
|----------------------------------|---------------------------------|
| Tradición | Vanguardia |
| Casticismo | Cosmopolitismo |
| Ruptura | Continuidad en el Arte. |
| Ética y Espiritualidad | Estética artificial |
| Arte oficial | Arte elitista |
| Unidad pretendida | Diversidad real de estéticas |
| Arte franquista | Arte durante el franquismo |
| Expos. Nac. y oficiales, salones | Arte que exportamos, Bienales |
| Artistas y arte local | Internacional |
| Artistas del franquismo | Repudiados o ignorados |
| Apoyo exterior al Informalismo | Política tradicional franquista |
| Los poderes fácticos: Franco | Falange/Iglesia |
| El debate artístico Informalismo | Realismo |
| Realismo oficial | Realismo vanguardista |
| Re-humanización | Deshumanización Arte |

¹⁰⁵ Calvo Serraller, Francisco, “El desbloqueo diplomático de España en los años cincuenta y el reencuentro con la vanguardia internacional”, en *España, medio siglo de arte de vanguardia, 1939-1985*, vol. I, Madrid, Santillana, 1985, p.43.

| | |
|--|--|
| El Arte con el “orden nuevo” político | ”El arte por el arte” de vanguardia |
| Contenido y expresión | Contenente y formalismo |
| Ética y cristiandad | Estética |
| Pluralidad estética | Totalitarismo ideológico |
| Lo autóctono | Lo foráneo |
| Afán Nacionalista franquista | Vocación universal vanguardista |
| Figuración | Abstracción |
| Imitación | Invención |
| Lo objetivo | Lo subjetivo |
| Naturalismo | Idealismo |

2.2. El Realismo pictórico en la España de la posguerra y autarquía

El presente apartado y el siguiente tienen como objetivo una aproximación y análisis de las características específicas de esta tendencia en nuestro territorio, sobre todo en Madrid (por ser el lugar donde nuestra artista desarrolla su producción artística), las principales tendencias y artistas que son considerados por la historiografía como realistas, así como los continuos e incesantes debates que esta tendencia artística ha generado.

En las últimas décadas, las investigaciones centradas en el realismo pictórico de la posguerra, y en general del siglo XX español, han aumentado de forma considerable, así como las exposiciones

celebradas en honor a esta tendencia¹⁰⁶. Sin embargo, como apunta Valeriano Bozal, uno de los mayores analistas y especialistas de esta tendencia artística, esto no quiere decir que todo el trabajo bibliográfico haya sido realizado ya; todavía queda mucho que decir tanto del movimiento estético como de sus representantes.

“La existencia de arte realista en España es un hecho desconocido, cuando no negado. Creo que las nuestras han sido las primeras investigaciones realizadas sobre el particular. (...). Podemos hablar de realismo en tres momentos definidos de nuestra historia: los años republicanos, la guerra civil y la actualidad. En estos tres casos hay una proliferación que no se puede despreciar y una cierta homogeneidad que conviene poner de relieve. (...). El éxito de determinados

¹⁰⁶ Manuales de referencia obligada como por ejemplo los publicados por Víctor Nieto Alcaide: *Romanticismo y Realismo*; Valeriano Bozal: *El Realismo social en España*; *El realismo entre el desarrollo y el subdesarrollo*; *Arte del Siglo XX en España* (capítulo *Figuración y Realismo*); Francisco Calvo Serraller: *Realidades; España, medio siglo de vanguardia 1939-1985*(capítulo *vanguardia artística*); *El Realismo*; Miguel Logroño: *Realismo y Figuración*; Tomás Llorens: *Realismo y arte comprometido...*

Publicación de textos centrados específicamente en el análisis y características del realismo español y madrileño contemporáneo en los catálogos de exposiciones de primer orden tales como: *Realismos, Arte español contemporáneo*, de la Galería Ansorena, *escritos por* Víctor Nieto Alcaide, Javier Tusell, Adolfo Castaño, Javier Mazorra y , Juan J. Luna; *Realismo español entre dos milenios* del centro cultural Caja de La Rioja, por M^a José Salazar; *Pinceladas de Realidad*, del Museo de Bellas Artes de la Coruña, por Antonio Bonet Correa y Pilar Garrido Redondo; *Figuraciones Españolas del Siglo XX, de la Colección Central Hispano*, por Javier Tusell y José Corredor- Matheos; *Contemporary Spanish Realist*, de la galería Marlborough de Londres, por Edward J. Sullivan; *Otra realidad. Compañeros en Madrid*, Caja de Madrid, por Javier Tusell. *La presencia de la realidad en el arte español contemporáneo*, Ministerios de Asuntos Exteriores de Finlandia y España.

movimientos impedirá el desarrollo de un realismo teóricamente viable y esperado”¹⁰⁷.

El realismo español, cuya característica más esencial es su originalidad y autenticidad, es organizado cronológicamente ya, en los años sesenta, por Valeriano Bozal, en estos periodos: el primero, entre 1900 y 1936, donde se produce la renovación formal de la mano de Vázquez Díaz, Ferrant, Alberto, Barral o Dalí, y una serie de tendencias dentro del realismo: social, político, épico y crítico.

El segundo periodo, entre 1936 y 1939, años de la guerra, denominada *agudización del realismo* por Bozal, con una difícil y débil situación, en la que los artistas subsisten y cumplen sobre todo encargos políticos (ilustraciones, carteles), los cuales provocaron el aumento de las obras realistas.

El último o tercero, de 1939 a 1966. Como vimos, en los primeros años de posguerra se establece un arte oficial, impuesto, nacionalista. Posteriormente, en los cincuenta, el triunfo del Informalismo y la ausencia del realismo en el mercado del arte que renace en los años sesenta con el surgimiento de pintores independientes y grupos relevantes tales como: “realistas madrileños”, “Estampa Popular” o “Crónica de la Realidad”.

¹⁰⁷ Bozal, Valeriano, *El Realismo, entre el desarrollo y el subdesarrollo*. Madrid, Ciencia Nueva, 1966, p. 135.

“Los artistas del núcleo de Madrid, aunque traten con frecuencia la figura y el bodegón, mostraron, al menos durante un tiempo, una decidida inclinación al paisaje, acaso debido al ejemplo que daban sus maestros, y, posiblemente también, al atractivo del campos castellano, tan caro a la generación del 98. Es curioso como precisamente este campo, servirá a numerosos artistas para seguir un proceso de abstracción al mundo real, sin llegar por ello a abandonarlo”¹⁰⁸.

Javier Tusell establece también una clasificación del realismo español contemporáneo en tres generaciones de artistas, siendo la primera la formada por los nacidos en los años treinta que empiezan a exponer y darse a conocer en los años cincuenta: el “grupo de realistas madrileños”, cuyas mujeres han constituido, como define Javier Tusell, la primera generación de mujeres profesionales del arte al margen de alguna excepción previa¹⁰⁹.

La segunda generación del realismo español contemporáneo, siguiendo la clasificación de Tusell¹¹⁰, se sitúa en torno a los nacidos en los cuarenta que trabajan en torno a los años setenta: Eduardo Naranjo, José María Mezquita, Miguel Ángel Argüello, Eduardo

¹⁰⁸ Corredor-Matheos, José, *Figuraciones españolas del siglo XX en la colección Central Hispano*, Catálogo exposición, Madrid, 1995, p.19.

Casos como los de Ortega Muñoz, Cirilo Martínez Novillo o Menchu Gal; todos ellos discípulos del maestro Vázquez Díaz.

¹⁰⁹ En ellos nos detendremos más adelante y con más detalle por ser Amalia Avia una de sus integrantes.

¹¹⁰Tusell, Javier, “Tres generaciones en el realismo”, en *Realismos, Arte español contemporáneo*, catálogo exposición, Madrid, Galería Ansorena, 1993, pp.21-23.

Verdasco, Antonio Maya, Claudio Bravo, Guillermo Muñoz Vera, Clara Gangutia, Valdés Leal o Cristóbal Toral, conviviendo con otras tendencias internacionales tales como el hiperrealismo norteamericano, el realismo fantástico, el fotográfico o el Pop.

La tercera y última generación corresponde a los nacidos en los años cincuenta y sesenta que realizan sus primeras exposiciones en los ochenta: Rafael Cidoncha, Félix de la Concha, Manuel Franquelo, José Manuel Ballester, Carlos Morago o Gerardo Pita.

Algunos son autodidactas y otros se han formado con maestros en talleres independientes o en la universidad; sus temáticas no son necesariamente coincidentes; sus técnicas varían en minuciosidad y detallismo, y la expresividad de sus lenguajes no es el mismo entre sus representantes, pero los une el verismo de sus lenguajes, su amor por la representación fiel de la realidad como motivo y su esencia.

La difícil delimitación y definición del término realismo en las artes plásticas de las décadas centrales del siglo pasado, complica el estudio de las obras de los artistas considerados realistas por la diversidad de sus lenguajes y tratamientos que hacen de lo real.

“La visión tradicional, que entiende esta tendencia como la única opción artística positiva, la de aquellos que entendían el realismo como arte comprometido, situados generalmente en los ámbitos de la izquierda política (dos posiciones contrarias ante un mismo fenómeno), y la presencia, teórica al menos,

del Pop Art, como manifestación , al mismo tiempo figurativa y moderna”¹¹¹.

Por mencionar un ejemplo, estrechamente relacionado con el tema que nos ocupa y recalcando la necesidad de más estudios sobre este movimiento artístico, no hay, en sentido estricto, un estudio pormenorizado y profundo de los pintores realistas, del llamado “grupo de realistas madrileños” (aunque realmente no lo sean a no ser en el plano personal por su amistad, y de cada uno de ellos en concreto), exceptuando la figura de *Antonio López*, quien, de todos ellos, es el más conocido por el público y el que más renombre internacional, reconocimiento y seguidores ha tenido, gracias al cual el realismo español es un estilo legítimo.¹¹² Sus éxitos han contribuido a impulsar y dignificar el realismo español de su generación y posteriores dentro y fuera de nuestras fronteras. En 1985 fue seleccionado en *Europalia*, donde se le dedica una muestra, como uno de los grandes de la pintura española y, además de recibir premios tan importantes como la medalla de oro al Mérito en las Bellas Artes en 1983 y el Premio Príncipe de Asturias en 1985, es nombrado en 1993 miembro de número de la Real Academia de

¹¹¹ Díaz Sánchez, Julián, “Perfiles de la crítica (1951-1976)”, en *La crítica de arte en España...*, *Op. cit.*, 2004, p. 48.

¹¹² Muchas reseñas han sido publicadas sobre Antonio López con motivo de sus exposiciones, destacando *Antonio López: pintura y escultura*, primer libro escrito por Francisco Calvo Serraller en 2011 y dedicado por completo a su obra. El desigual interés de la crítica y el mercado del arte por los realistas madrileños el siglo pasado es patente si contrastamos el número de exposiciones, monografías y artículos dedicados, por ejemplo, a algunos de los artistas informalistas, como Saura, o Lucio Muñoz. Los casos de Antonio López y Carmen Laffón son excepciones. En 2012 se publicó también el libro *Carmen Laffón. La poética de la realidad en el arte español*, revisión integral de su obra, escrito por Magdalena Illán Martín.

Bellas Artes de San Fernando. Todo ello logró reactivar el debate en torno al realismo y el interés por los artistas realistas.

El fenómeno de Antonio López” ha hecho que se valoren y consideren pinturas figurativas, aún las más distantes a las suyas, como pueden ser las de Carmen Laffón o las mías. Nuestros mundos son distintos, nuestra manera de hacer también; sin embargo, los tres tratamos de reproducir la realidad, los tres partimos de un modelo, pertenecemos por tanto al mismo grupo, grupo que unos años después sin moverse del sitio fue mucho más considerado, ayudado, creo, por la aparición del hiperrealismo americano. Así pues, no fuimos nosotros los que buscamos la moda, fue la moda la que nos buscó, más bien nos encontró; pasando así de ser considerados animales prehistóricos a compartir el éxito con los no figurativos¹¹³.

La bibliografía que sobre “el grupo” hay publicada es escasa y no entra a analizar en profundidad a los autores, ya que, fundamentalmente, se trata de catálogos de exposiciones que han sido publicados con motivo de sus muestras colectivas¹¹⁴.

¹¹³Avia, Amalia, “fragmentos de sus memorias”, en *Realismos...*, *Op. cit.*, 1993, p. 56

¹¹⁴ Afortunadamente existen valiosas excepciones, y algunos de ellos son volúmenes más que catálogos por su desarrollo y tratamiento en detalle y más exhaustivo de los autores. Es el caso del magnífico catálogo que Caja Madrid editó con motivo de la exposición colectiva del grupo de realistas madrileños en 1992 titulada “Otra realidad, Compañeros en Madrid”, celebrada en la Sala de Exposiciones Casa del Monte de Madrid-.A excepción de Antonio López, Amalia Avia y Lucio Muñoz, que poseen una trayectoria nada despreciable de exposiciones

Respecto de sus coetáneos, los informalistas “madrileños” (o que han desarrollado su obra y vivido la mayor parte en esta ciudad), este “grupo de realistas” no ha despertado, hasta hace poco, para los historiadores del arte y los críticos demasiado interés. Y son, dicho por historiadores como Francisco Calvo Serraller, Víctor Nieto Alcaide y Javier Tusell, un “grupo” digno de estudio. “Se trata, en mi opinión, del grupo generacional que imprime carácter a todo el realismo español y el que resulta más original, aunque también quizá sea irrepetible”¹¹⁵.

En general, cuando se ha hablado de vanguardia de la posguerra, se ha hecho refiriéndose, principalmente, a la abstracta; sin considerar que los artistas figurativos de la Escuela de Vallecas y de la Escuela de Madrid, antecesores del grupo de realistas madrileños, como Benjamín Palencia, Manuel Díaz Caneja, Alberto Sánchez, Elvira Gascón, Álvaro Delgado o Menchu Gal, por citar algunos de los numerosos integrantes, fueran modernos e innovadores para ser considerados vanguardistas. Creadores que, como en el caso de los dos primeros, desde los años treinta del siglo XX jugaron un papel decisivo en nuestro arte contemporáneo, desde la renovación plástica, sin ser justamente considerados y valorados hasta las décadas finales del pasado siglo.

individuales, se podría decir que el resto no es tan conocido por el gran público y que excepcionalmente han exhibido en solitario su obra.

Más adelante comentaremos, sobre todo, la pintura de las mujeres del grupo en relación y respecto a la de Amalia Avia.

¹¹⁵Tusell, Javier, “Tres generaciones de realismo”, en *Realismos...*, *Op. cit.*, 1993, p.19.

Importantes excepciones fueron Enrique Lafuente Ferrari, José Camón Aznar, Ramón Faraldo, Juan Antonio Gaya Nuño o Jorge Larco, que con sus publicaciones de los años cincuenta y sesenta, las impulsaron y apoyaron contribuyendo notablemente a su difusión, similar es el caso del grupo de los realistas madrileños¹¹⁶.

Si estableciésemos un análisis de oposiciones confrontando a ambos “grupos”, realistas madrileños/informalistas madrileños de la posguerra, del mismo modo que haremos con la obra de Amalia Avia y Lucio Muñoz, encontraríamos en varios casos idénticas oposiciones y correspondencias artísticas en algunos componentes fundamentales, y, podríamos aplicar similar estudio. Por ejemplo, en cuanto a las tendencias estilísticas se (si aplicamos los juegos de oposiciones figurativa/abstracta, realista/informalista), la aparente lectura formal (tradicición /innovación).

Además, dentro del “grupo de realistas madrileños” hay más mujeres realistas que hombres: Amalia Avia, Isabel Quintanilla, María

¹¹⁶ Camón Aznar, José, *Catálogo de la Exposición XXV años de Arte Español*, 1964; Faraldo, Ramón, *La Escuela de Madrid*, 1962; Gaya Nuño, Juan Antonio, *La pintura española de medio siglo*, 1952 y *La joven pintura figurativa en la España actual*, 1959; Lafuente Ferrari, Enrique, *38 artistas jóvenes*, 1956; Larco, Jorge, *La pintura española moderna y contemporánea*, 1964. Las dos publicaciones de Sánchez Camargo, Manuel: *Pintura Española Contemporánea, la Nueva Escuela de Madrid*, de 1954, y, la segunda: *Diez pintores madrileños, pintura española contemporánea*, de 1966.

Más recientes: Martínez Cerezo, Antonio, *La Escuela de Madrid*, publicado en 1978 o la Exposición Antológica de la *Escuela de Madrid*, impulsada por la Fundación de Humanismo y democracia Caja de Madrid en 1990, con textos de José Hierro, Fernando Checa Goitia, Francisco Calvo Serraller, Javier Tusell y A. Martínez Novillo.

Moreno y Esperanza Parada con Antonio López y los hermanos López Hernández, Francisco y Julio.

¿Es el realismo el territorio predilecto por la mayoría de las mujeres artistas?

Raúl Chávarri realizó un exhaustivo compendio de las artistas plásticas contemporáneas que comenzaron en el siglo pasado su andadura artística, de las cuales, la mayoría prácticamente postula en una figuración de corte realista. Cerca de trescientas mujeres pintoras han sido registradas y rescatadas del olvido, en muchos casos, en esta edición.

“Un mundo creado en función de la revelación divina o del poder masculino ha dificultado posibilidades de desarrollo. (...). Para que exista un ser genial hacen falta dos cosas: una personalidad excepcional y una sociedad dispuesta a aceptarle y a animarle. (...) Dadas las condiciones en las que las mujeres se han visto siempre subordinadas a diferentes características y condicionamientos, es lógico pensar que muchas mujeres, en particular esposas y colaboradoras, actuando a la sombra, han contribuido y han reforzado descubrimientos y aportaciones geniales”¹¹⁷.

¹¹⁷ Chávarri, Raúl, *Artistas contemporáneas...Op. cit.*, 1975, p.8

Durante siglos, por tradición cultural, se ha identificado al hombre como el capaz y dotado para la creación, la innovación, el talento, el genio¹¹⁸.

Habitualmente, en la bibliografía y publicaciones de la segunda mitad de los años cincuenta e inmediatamente posteriores, solemos encontrar escasas menciones sobre las aportaciones y méritos de los autores figurativos en general; algunos autores y personalidades del mundo del arte parecen olvidarse y obvian que también existía una tendencia figurativa y una incipiente generación de jóvenes pintores realistas de vanguardia que empezaban a exponer en Madrid (y en el resto de España, pero en el presente trabajo nos ceñimos a la capital española), que también innovaban y tenían propuestas artísticas muy válidas y prometedoras que necesitaban del apoyo de la crítica como los abstractos. Cuando se presentó la colección del Museo Nacional de Arte Reina Sofía no hubo ninguna muestra del realismo de los cincuenta.

Pese a que la pintura oficial, marcada por el franquismo era de corte realista, curiosamente, como apunta Ángel Llorente, “el realismo del

¹¹⁸ Destacadas publicaciones, estudios y teorías al respecto, surgidas en el marco del debate historiográfico feminista en el último tercio de siglo, de la mano de historiadoras anglosajonas tales como Rozsika Parker, Griselda Pollock, Linda Nochlin y Whitney Chadwick: Chadwick, Whitney. *Mujer, Arte y Sociedad*, Akal. Barcelona, 1990. Nochlin, Linda. *Women, Art and Power and Other Essays*, Nueva York, 1988. Parker, Rozsika y Pollock, Griselda. *Old Mistresses. Women, Art and Ideology*, Nueva York, Londres, 1981. Posteriormente, el debate feminista se trasladó a España de la mano de las historiadoras Estrella de Diego, Teresa Sauret, Celia Amorós y Patricia Mayayo, entre otras muchas: Mayayo, Patricia. *Historias de arte de mujeres*, 2003; Sauret, Teresa. *Hª de Arte y Mujeres*, 1996. Folguera, Pilar, *El feminismo en España: dos siglos de feminismo*”

arte español, especialmente en la pintura, no fue el asunto central de ninguno de los libros publicados en la posguerra sobre arte contemporáneo”¹¹⁹.

“Moreno Galván negaba la posibilidad de hacer un arte específicamente para el pueblo. Más bien, decía, es el pueblo el que debe acceder al arte y no al revés. El crítico, afirmaba haber defendido siempre un arte desde la realidad, y no desde la abstracción, pero decía que el informalismo responde a una realidad de nuestro momento”¹²⁰.

Pese a ello, como señala Javier Tusell,

“hay un hecho indudable que es el éxito de público logrado por las exposiciones de pintores y escultores realistas. En Madrid, por ejemplo, las colas ante la exposición de Antonio López han superado todas las previsiones, este éxito probablemente ha sido superior al logrado en tiempos inmediatamente pasados por los que podríamos denominar como los clásicos de la vanguardia (Picasso, Dalí, Gris...)”¹²¹.

Se produce una contradicción latente entre las tendencias de la vanguardia abstracta, siendo a sus autores a los que se apoya y promueve desde los organismos oficiales, museos, jurados, críticos y

¹¹⁹ Ángel Llorente, *Op. cit.*, 1995, p. 36.

¹²⁰ Díaz Sánchez, Julián, “Realismos, Un campo minado”, en *La crítica de arte...Op. cit.*, 2004, p.91.

¹²¹ Tusell, Javier, “Tres generaciones en el realismo”, en *Realismos...Op. cit.*, 1993, p. 17.

algunos galeristas, frente a la opinión pública que, en una proporción nada despreciable, se ha decantado por lo figurativo y las tendencias realistas del momento.

Durante los últimos cuarenta años del pasado siglo, se ha producido una inversión contextual absoluta en el ámbito artístico respecto de la situación del arte durante la posguerra española. Comentábamos anteriormente cómo en la década de los cuarenta, la pintura academicista y realista era la “protegida” y promovida por los poderes gubernamentales y oficiales. Vimos cómo, paradójicamente, en los años cincuenta, serán los propios intelectuales del gobierno franquista como D’Ors y González Robles, los que, en nombre del gobierno y para demostrar su apertura internacional, mostrarán nuestra vanguardia abstracta al resto del mundo convirtiéndose en sus mejores difusores; así pues, en cuestión de una década, se invirtieron los papeles, pasando la vanguardia figurativa y realista a un segundo plano y tomando el relevo y el protagonismo, la abstracta. Diez años más tarde, se hablará de un desgaste del Informalismo.

A partir de 1962, se hará evidente el agotamiento del Informalismo. Disuelto el grupo “El Paso” dos años antes, la neofiguración y los realismos sociales cobran especial fuerza en el panorama artístico español.

“El Informalismo puso al alcance de todos los subconscientes la posibilidad de ser pintor. Y, en efecto, lo que en un momento fue una actitud y un lenguaje de ruptura pronto se

convirtió en unos usos academicistas y reiterativos. Ninguna tendencia de nuestro siglo tuvo un mayor número de cultivadores ni tampoco una proyección tan internacional como el Informalismo. De ahí, que su crisis no se produjera por una indagación de sus propuestas llevadas a sus últimas consecuencias por los descubridores de la tendencia, sino por la saturación de sus infinitos cultivadores. Sin embargo, debido al carácter abstracto del Informalismo, se supuso que esta crisis era debida al agotamiento de la abstracción, cuando en realidad procedía del uso reiterativo de un mismo lenguaje. A este respecto, deja de ser paradójica la persistencia de la dicotomía establecida entre abstracción y figuración”¹²².

Lo que sí hubo, escribe Llorente:

“vinculada a la crítica del momento, fue una ensayística sobre el arte (oficial) del momento, que trató como temas preferentes el estilo, el realismo, la creación, el paisaje, la propia crítica de arte, el arte religioso, la esencia de lo español y el “adamismo” –esto es, el individualismo-del artista”¹²³.

Sobre el debate en torno al realismo pictórico, y sobre la confrontación entre las tendencias abstractas y figurativas y sus autores de la posguerra, este mismo autor señala que la manifiesta

¹²² Nieto Alcaide, Víctor, “La realidad y el objeto del Surrealismo...”, *Op. cit.*, 2000, pp. 56-57.

¹²³ Llorente, Ángel, *Op. cit.*, 1995, p. 227.

oposición surgida entre los críticos del momento, de la que algunos historiadores hablan, esa disparidad o:

“bipolaridad entre los que tenían por mira el arte plenamente aceptado y los que, inconformistas con las vías tradicionales de hacer arte, se dirigían hacia delante por las vías de experimentación abiertas por las vanguardias de comienzos del siglo, fue más bien inventada que existente, para los años inmediatos a la guerra, ya que mientras los primeros eran hegemónicos, los segundos escaseaban”¹²⁴.

Algunos de los exponentes más representativos e influyentes en la defensa del arte academicista y conservador fueron: José Francés, F. Alvarez de Sotomayor, Manuel Láinez Alcalá, José Prados López y Ledesma Miranda. En cuanto a los renovadores, abiertos a las nuevas formas de expresión, fueron más numerosos cada vez, destacando: Enrique Lafuente Ferrari, Juan Eduardo Cirlot, José Gudiol, Ricardo Gullón, Rafael Santos Torroella, Juan Ramírez de Lucas y Luis Figuerola Ferreti.

Toda esta polémica, que se prolongaría y acentuaría durante toda la década de los cuarenta e inicios de los cincuenta, acabaría teniendo como tema principal de discusión una cuestión de fondo en torno a la validez y oposición del “arte nuevo” o “vivo” y el “arte viejo”, como empezaban a denominarlos. Incluso, habrá críticos como Eugenio D’Ors, Camón Aznar o Enrique Azcoaga, que propondrían una

¹²⁴ *Ibidem*.

tercera alternativa para el arte español, ni realista ni vanguardista, sino que se fundamente en la búsqueda de la verdad plástica y en la libertad creadora.

Vicente Aguilera Cerni en su obra publicada en 1966 *Ortega y D'Ors En la cultura artística española*, consideraba a D'Ors uno de los modernizadores y pilares teóricos de la cultura artística de la posguerra en los años cuarenta, entendiendo por ésta, como matiza Julián Díaz Sánchez, “las obras de arte, ideas artísticas, la cultura de Estado y el mercado¹²⁵”.

Frente a éste, dentro del sector de la crítica de arte más conservador se produjeron, también en los años cuarenta, debates y discrepancias en torno a un asunto: ¿cuáles debían primar en la obra de arte los aspectos formales o los temáticos,? Jordi Teixidor y Camón Aznar, respectivamente, serán los representantes más activos de cada extremo. En cuanto a D'Ors, también es partidario de la primacía del formalismo para lograr la autonomía de la obra de arte.

El realismo y la religiosidad serían consideradas, tanto para el franquismo y los intelectuales falangistas como D'Ors, como para la crítica en general, los rasgos más distintivos del arte español, y concretamente de la pintura. Realismo, eso sí, identificado con naturalismo de tradición velazqueña¹²⁶.

¹²⁵ Díaz Sánchez, Julián, *La idea de arte abstracto en la España de Franco*. Madrid, Ensayos Arte Cátedra, 2013, p.21.

¹²⁶ Teóricos de primer orden como Laín Entralgo, José Aguiar o Rafael Sánchez Mazas insistieron en la necesidad de que los artistas del Nuevo Estado dotasen de

Como consecuencia del auge del realismo, algunos pintores del siglo XIX fueron reivindicados. Rosales, Fortuny y Martí y Alsina, principalmente, serían modelo de los pintores academicistas del momento y tanto la crítica como el gobierno organizó repetidas exposiciones con obras de todos ellos.

Durante los años finales de la década de los cuarenta y el comienzo de la siguiente, encontramos aportaciones de interés en el campo del debate sobre el realismo pictórico.

Entre los sectores conservadores y más renovadores de la crítica surge una interesante polémica acerca de los límites del realismo, defendido por Juan Cortés, y la validez de la abstracción, protagonizada por Sebastián Gasch, que abogaba por la creación y atacaba el arte imitativo. Por otra parte, se podría decir que, Luis Felipe Vivanco, fue por entonces uno de los autores que más profundizó sobre el realismo, opinando que había que establecer una diferencia entre el “realismo de las formas”, compatible con el academicismo, y el “realismo de la actitud”, más creativo y personal.

Durante la década de los cincuenta habrá continuos debates y opiniones contrastadas en torno al realismo, en cuanto a su forma de concebirlo: en 1958 el dramaturgo Alfonso Sastre ¹²⁷ concibe el

valores espirituales y contenido católico, vinculado a la tradición española, sus obras.

¹²⁷ En la *Revista Acento Cultural*, titulado “Arte como construcción”. Aboga por un realismo literario muy conectado con el realismo social plástico y las corrientes

realismo como un tipo de arte comprometido (realismo social); mientras que José María Moreno Galván, hace un llamamiento sobre la necesidad de que sea el pueblo el que acceda al arte y no al revés, y que el arte debe ser hecho desde la realidad. El artículo “la creciente ansia del realismo en pintura”, publicado en el Diario *Ya* en 1962 por José Hierro, evidencia el interés creciente por el realismo en España como consecuencia de la crisis del informalismo manifiesta en la Bienal de Venecia de 1962.

El realismo social de posguerra se abrirá paso con fuerza en nuestro país. “Estampa Popular”, que se extiende con fuerza y rapidez, es un reflejo de cómo el carácter y la búsqueda de lo genuinamente español ha sido la constante de nuestro arte, logrando en este caso que, incluso artistas antes abstractos, como Antonio Saura, abrazasen esta tendencia realista.

Habría que esperar a la década de los sesenta a que otras tendencias realistas pictóricas de posguerra, además de las comentadas, y sus autores, despertasen en España el interés de la crítica y se empezase a escribir sobre ellos. En 1964, Isabel Cajide realiza una reseña sobre la pintura de Amalia Avia con el objeto de llamar la atención sobre ella y artistas como los del grupo de realistas madrileños a los que la crítica no hacía el reconocimiento merecido, como alternativa realista tan válida y digna de comentarse como el Pop o el realismo social de

socialistas rusas y neorrealistas italianas influenciado por el existencialismo de la posguerra mundial.

corte político, definida por una sensibilidad, estética y búsqueda bien diferentes.

“Amalia Avia ha pintado como un maestro esa realidad de cada día; ha pintado sin enriquecerlas más que con amor, las cosas cotidianas a la mayoría, las cosas simples, asequibles, las cosas populares. (...). Ha logrado hacer una Estampa Popular de cada cuadro que ha pintado. (...). La exposición que presenta en la Galería Juana Mordó es un documento plástico de nuestro tiempo. Un documento tan realista y tan simple que es inteligible sin necesidad de recurrir a la anécdota, expresado sin ánimo de denuncia, sino con conciencia de responsabilidad”¹²⁸.

Recientemente, sobre todo a mediados de la década de los ochenta, se ha producido un conocimiento profundo de ello gracias a la mayor información y perspectiva histórica de la que se dispone, y gracias también a la mirada más amplia y abierta de algunos historiadores. Y aunque, ha siendo objeto de mayores escritos y atención, como decíamos, es una asignatura pendiente y queda mucho por publicar.

El objeto de nuestro estudio en el presente capítulo no es, en absoluto, el análisis en profundidad de todos ellos y, ni siquiera de sus exposiciones como grupo, sino más bien, la plasmación de la importancia de éste y de todos sus integrantes en el devenir artístico

¹²⁸ Cajide, Isabel, “La pintura de Amalia Avia: el mundo que nos rodea”, Madrid, *Artes* 62, 1964, pp. 11-13.

y personal de Amalia Avia; en su trayectoria artística y en modo de concebir el arte. El modo en que estos amigos y compañeros de la Escuela de Bellas Artes y de la vida, durante más de cuarenta años y hasta la actualidad.

¿Han podido influir en su pintura y la de ella en la del resto?; ¿Qué sinergias y “contagios” podría haber? y, ¿cuáles han sido sus aportaciones como “grupo” y las de Amalia Avia hacia el “grupo”, su especificidad y valor?¹²⁹

2.3. El debate en torno a la representación de la realidad

El término realismo aplicado al arte se remonta al siglo XIX y, desde el principio, llevó implícito una imitación de la realidad. No obstante, si lo comparamos con la que realizaron los artistas realistas de dicho siglo y con los de dos siglos antes, ciertamente, no tienen objetivos ni lenguajes plásticos idénticos. Calvo Serraller matiza que, precisamente, algo diferenciador del realismo contemporáneo es que nace de un espíritu vanguardista a partir de Courbet quien planteó por primera vez que:

“todo lo que fuera susceptible de ser visto podía ser pintado, pero procurando, al hacerlo, no traicionar las apariencias. Esta modernización del contenido propició el creciente interés por la forma, ya que si cualquier tema era bueno, incluido el más

¹²⁹ En el apartado específico sobre Amalia Avia y el grupo de realistas madrileños daremos respuesta a estas cuestiones

insignificante, lo que acreditaba el valor de un cuadro era cómo estaba pintado”¹³⁰.

“¿por qué entonces esa recurrente polémica que enfrenta al realismo y vanguardia en el arte contemporáneo? (...) esto nos obliga a recordar que lo que no tiene contenido preciso es la vanguardia, que no es un estilo, sino una actitud. (...). El arte no puede, desde luego, prescindir de lo real, pero lo real no es exactamente el realismo, Las relaciones del arte con lo real están al margen de que una obra sea figurativa o abstracta”¹³¹.

Justamente, esta última constancia es una de las claves de la relación creativa de Amalia Avia y Lucio Muñoz. Como analizaremos más adelante, su lenguaje realista e informalista, respectivamente, son, sólo en apariencia, contrarios y aparentemente lejanos (y a veces tampoco, pues hay similitudes formales y recursos plásticos coincidentes), pues su esencia parte de esta premisa: idéntica concepción de la realidad y del arte. Ambos se consideran realistas y comparten la concepción hegeliana de que el hombre está comprometido con el mundo exterior y, a través de la creación, el artista materializa su necesidad de transformarse a sí mismo y al

¹³⁰ Calvo Serraller, Francisco, *Luz de la mirada*, catálogo exposición. Segovia, Museo de Arte Contemporáneo “Esteban Vicente”, 7 de octubre 2002- 12 de enero de 2003, p. 19.

¹³¹ Calvo Serraller, Francisco, *El realismo en el arte contemporáneo 1900-1050*, Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 1998, p.16

mundo exterior logrando, con su obra, ser y formar parte de esa realidad.

“Muy bien podríamos crear una paradoja, diciendo que todo realismo es, a su vez, una abstracción, en la medida en que toda percepción es una convención que se construye sobre otra en la representación. Por ello mismo, antes que un estilo, se hace necesario entender el realismo como una actitud ante la realidad”¹³².

Esto nos lleva a entender, y poder dar respuesta, a la cuestión de por qué en la tendencia realista del siglo pasado, no se puede separar tajantemente figuración de abstracción; pues ambos se inspiran en la realidad. Tradición y modernidad se dan de la mano en las décadas anteriores y posteriores a la guerra civil, aunque en el caso español, la tradición pesa mucho y la modernidad es frágil.

La consideración actual del realismo artístico no es el mismo que el de su origen, vinculado a lo literario. Sigue manteniendo su componente testimonial y es más amplio y confuso en ocasiones, pues no debemos identificarlo, en general, con otras tendencias figurativas.

¹³² Molina Alarcón, Miguel, “El realismo como acercamiento al fenómeno social: arte y política de entreguerras”, en *El problema del realismo*, I Discusión sobre las Artes, Valencia, Facultad de Bellas Artes de San Carlos, Universidad Politécnica de Valencia, 1993, p.69.

“Todo el arte español, incluso el más contemporizador, con formas armónicas, incluso el más presionado por una jerarquía del orden, está determinado por una última consciencia existencial. Todo el arte español tiene un fondo de expresionismo más o menos explícito. A este fondo expresivo es al que se ha llamado, con palabra certera pero pronta al equívoco, realismo”. Este responde, como apunta Calvo Serraller, a una tensión histórica, a un profundo conflicto de identidad¹³³.

Durante los años cincuenta el debate en torno al realismo en España cobró protagonismo.

“La “creciente ansia de realismo en la pintura” que defenderá José Hierro en 1962 debe relacionarse con el hecho de que, en ese mismo año, la Bienal de Venecia, había subrayado la crisis de lo informal. El fin del informalismo está próximo y se resolverá, no con una temida disolución de las artes, sino en una vuelta al orden”¹³⁴.

“Para hablar de realismo no hay que hablar del realismo, hay que hablar de todos aquellos asuntos que el realismo toca, en

¹³³ Calvo Serraller, Francisco, *La presencia de la realidad en el arte español contemporáneo*, Madrid, Catálogo exposición Ministerio de Educación de Finlandia y Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cultura de España, 1985, p.6

¹³⁴ Díaz Sánchez, Julián, *Realismos, un campo minado*, *Op. cit.*, en “La crítica de arte en España”, Madrid, Itsmo, 2004, p.91. A propósito del artículo publicado por José Hierro, *Creciente ansia de realismo en la pintura*, Diario Ya, 21-12-1962.

torno a los cuales se problematiza y desarrolla. Ahora bien, estos asuntos los abordan también otras tendencias que nada tienen que ver con el realismo.(...) Cuando a partir de 1963 el debate entre las tres tendencias fundamentales – informalismo, arte analítico y realismo social– parece concluido, en realidad no hace más que empezar en otros términos”¹³⁵.

Comentábamos en el capítulo relativo al contexto cultural y artístico como, durante la posguerra, la década de los cuarenta principalmente, el arte denominado franquista se correspondía con un estilo de pintura de corte academicista costumbrista y naturalista, fundamentalmente. Los géneros predilectos, a su vez fueron la pintura de historia y la religiosa. No obstante, la principal manifestación del arte franquista la constituyó la pintura de retrato, que será la que mejor defina la pintura realista del arte franquista oficial, enlace con la tradición realista española. Además, la estética impuesta por el franquismo sobre el retrato era la que más se alejaba de todo vanguardismo.

Pintores como Zuloaga, Benlliure, Vázquez Díaz, Aguiar, Alvarez de Sotomayor, Cossío, y muchos otros, retratarán a personalidades políticas e intelectuales relevantes del momento, como por ejemplo José Antonio Primo de Rivera, Mola, Moscardó, o Calvo Sotelo, entre otros. El más retratado, por supuesto, fue Franco. Sus retratistas

¹³⁵ Bozal, Valeriano, “Para hablar de realismo no hay que hablar del realismo”, en España, *vanguardia artística y realidad social: 1936-1976*, Barcelona, Gustavo Gili, 1976, p.111.

fueron muy numerosos. Lo pintaron en escenas militares, a pie y a caballo, de busto y cuerpo entero, siempre ensalzado, idealizado y triunfante. El repertorio iconográfico del franquismo se elaboró, sobre todo, por medio de imágenes para la prensa y secundariamente por obras de arte. Como apunta Ángel Llorente, “...el resultado fue una iconografía militar y religiosa (nacionalcatolicista)”¹³⁶.

“los cambios producidos en el arte español tras la guerra civil son importantes. El triunfo del movimiento conlleva una vuelta generalizada a realismos innovadores. Esto no implica que algunos artistas insistan, en el secreto de su taller, en experimentalismos que prolongan los realizados anteriormente. Lo cierto es que, salvo casos raros, no serán expuestos durante algunos años, y que los intentos de hacerlo serán muy aislados. El predominio de la abstracción informalista iniciado en la segunda mitad de los años cincuenta, relegado a artistas entonces destacados a un segundo plano”¹³⁷.

No obstante, tenemos casos excepcionales como los de Carmen Laffón, una de las pocas artistas apreciada y valorada en su momento y desde el principio de su trayectoria profesional, como Amalia Avia,

¹³⁶ Llorente, Ángel, Op. Cit., 1995, p 213.

¹³⁷ Corredor-Matheos, José. *Figuraciones españolas del siglo XX en la colección Central Hispano*. Catálogo exposición, Madrid, 1995, pg.15. Es el caso de los artistas de la Escuela de Vallecas, de la Escuela de Madrid y del grupo de realistas madrileños. Tuvieron que esperar a los años sesenta y exponer fuera de España, como es el caso de María Moreno o Isabel Quintanilla, que tuvieron mayor reconocimiento y proyección en Alemania que en España al principio.

favorecidas por la incipiente apertura que tuvo lugar tras la crisis de la modernidad de finales de los años cincuenta.

M^a Isabel Cabrera García¹³⁸ destaca cómo durante los primeros años de la década de los sesenta, el debate en torno al realismo cobrará mayor protagonismo, pero que éste será una prolongación del que se había iniciado en las dos décadas anteriores y se mantendrá con esta fisonomía incluso años después. Como explica Valeriano Bozal en la década de los sesenta:

“la crisis de la poética del informalismo y el auge del pop art inglés y americano, pero también europeo (y el sesgo fuertemente politizado de éste último), alteran sustancialmente las expectativas artísticas e intelectuales hasta entonces mantenidas... también en nuestro país se produce esta inflexión...en líneas generales la hipótesis debatida puede formularse esquemáticamente así: el realismo no era la captación y representación del mundo de las apariencias, sino de aquellos elementos que tipificaban una situación y estructura sociales”¹³⁹.

El reflejo de una realidad social era el punto de partida para la pintura realista social. De su contenido en las obras dependía, en gran medida, el grado de comunicación e impacto con el espectador y la utilización de un lenguaje muy claro e inmediato.

¹³⁸ Cabrera García, M^a Isabel. *Op. cit.*, 1998, p.281.

¹³⁹ Bozal, Valeriano, *Arte del Siglo XX en España. Pintura y Escultura 1939-1990*, Madrid, Espasa Calpe, 1991, capítulo 3.Figuración y Realismo, p.450.

Por su parte, en el plano de la abstracción:

“la comprensión del arte y la cultura como un instrumento de lucha, como un testimonio y una denuncia eran los tópicos que se enfrentaban al individualismo y el irracionalismo de los informalistas”¹⁴⁰.

En el caso de Amalia Avia, cuya obra a lo largo de toda su trayectoria pictórica se ha caracterizado por esto último, por el uso de un lenguaje formal muy cotidiano y cercano, sobre todo en la segunda mitad de los años sesenta, apuesta por una temática social y comprometida en la que late un poso de tipismo expresado a través de recursos expresivos, temáticos y formales¹⁴¹. No volverá a tratar temas de contenido social/político en su producción posterior.

Por estas producciones, en ocasiones, algunos autores han clasificado a nuestra artista de realista social. No obstante, si en esta tendencia se integran quienes tienen como objetivo reflejar en su obra la injusticia y el desorden social como modo de crítica, no es el caso de Amalia Avia. En sus creaciones el objetivo es la traslación al lienzo de la realidad observada, y si lo observado es un tema social lo pintaba igualmente, pero despojado de una intención política.

¹⁴⁰ Bozal, Valeriano. *España: vanguardia artística y realidad social: 1936-1976*, Barcelona, Gustavo Gili, 1976, p.109.

¹⁴¹ Véase el caso de obras como “Los mineros”, “Manifestación II”, “Lucha en la ciudad”, “Penal de Ocaña”, “El preso”, “Bombardeo en Hanói” o “Manifestación III”. Hay que destacar que los títulos de las obras, de por sí, son muy gráficos y claros.

Tanto Amalia Avia como Lucio Muñoz en varias ocasiones han declarado abiertamente ser personas ideológicamente comprometidas y abiertamente manifiestas contra la dictadura franquista. No obstante, Amalia Avia no utilizará, salvo contados ejemplos como los comentados, la pintura como medio de protesta o al servicio de la política. Para ambos, el arte debe ser libre y ser, ante todo, expresión del sentimiento del autor, de su modo de vivir y de sentir la vida y el arte.

Es cierto que en la producción de Amalia Avia de los años sesenta, en pleno furor y efervescencia de la pintura realista social en Europa y España, hay obras que claramente tienen un sentido social de denuncia, de lucha de clases, y es aquí cuando se puede admitir el hecho de que su pintura contiene tipicidad. Como mantiene Valeriano Bozal, típica por utilizar el realismo pictórico como canal para captar una situación e influir sobre la conciencia del espectador; típica por hacer uso de una temática claramente basada en la lucha de clases y típica por la claridad de su lenguaje expresivo.

Sin embargo, no hay que confundir este tipismo temático, en algunas obras de trasfondo social, y caer en el error de considerar la pintura y obra de Amalia Avia “típica”; nada más lejos de la realidad y de la de Amalia Avia. Su pintura refleja y muestra objetos, escenarios, ambientes familiares y cercanos, que nos resultan conocidos y que reconocemos como parte de nuestro entorno, pero que, en ningún caso se trata de representaciones “típicas” de un tema, ni su modo de

pintar lo es. En cuanto a los objetos que prefiere (puertas, fachadas, portales, tiendas, mobiliario de los interiores de habitaciones de hogares, cosas viejas), del mismo modo, son sobradamente conocidos por todos, pero la importancia y significación que, a cada uno de ellos confiere, es atípica y original.

El lenguaje formal escogido por Amalia Avia para reproducir la realidad es personal y cercano, y su mensaje muy directo y veraz, por ello se nos hace sencillo de interpretar y resulta atractivo. Un lenguaje formalmente realista, sí, pero imbuido de un intimismo y carga personal que lo alejan de todo convencionalismo, y un realismo social en el sentido de expresión de lo cotidiano que no oculta su sordidez. Una realidad poética o poética de lo real, en definitiva, es la dicción pictórica de Amalia Avia y de Lucio Muñoz¹⁴².

En cuanto a la disyuntiva razón/expresión, otro de los debates que se desprende, a su vez, del central en torno al realismo y que se inician en la década de los cincuenta pero continúan y se intensifican en la posterior, en la obra de Amalia Avia siempre acabará teniendo la primacía el sentimiento expresado, y lo objetivo y racional (incluso cuando los objetos son los protagonistas, como ocurre en gran parte de su obra), se pondrá al servicio del arte para la expresión del modo de sentir y entender la realidad de la pintora, del ser humano.

En palabras de Valeriano Bozal:

¹⁴² Sobre este punto o coincidencia hablaremos más extensamente en el apartado relativo a las sinergias y a la relación creativa de ambos.

“Frente a la expresividad del punto de vista personal- rasgo en el que coinciden las poéticas del informalismo y del realismo expresionista- (Amalia Avia y Lucio Muñoz), se discurre ahora (en los sesenta) por los caminos de frialdad objetiva que considera las imágenes como signos que pueden ser leídos, descifrados distancialmente. Los conceptos anteriormente manejados, “tipicidad” o “reflejo”, eran en exceso limitados para dar cuenta de estas nuevas imágenes. La semiótica, la teoría de la comunicación y la información, la sociología de la cultura, empiezan a ser disciplinas necesarias en un debate que se ha hecho mucho más complejo”¹⁴³.

Uno de los aspectos más llamativos del cambio de estética y del discurso expresivo de la figuración y los realismos de la posguerra, respecto a las tendencias de los sesenta, es el hecho de que, frente a la expresividad de la obra por la plasmación de lo personal, del autor, el realismo de los sesenta y el arte popular, sorprenderán por su frialdad objetiva, por la sensación de lejanía y distancia que nos distancia de ellos, como es el caso de Eduardo Arroyo y “Equipo Crónica”¹⁴⁴.

¹⁴³ Bozal, Valeriano, *Arte del Siglo XX en España...*, *Op. cit.*, 1991, p.453.

¹⁴⁴ Lo subjetivo en la obra es una característica fundamental del arte vanguardista de la posguerra, tanto del informalismo como del realismo –en este punto hay una feliz e importante coincidencia que, de hecho, se da en Amalia Avia y Lucio Muñoz–.

Como opina Valeriano Bozal¹⁴⁵, el debate realista no se ocupa sólo del plano teórico, también tiene lugar en la práctica artística. Durante la década de los cincuenta y posterior, conviven varias tendencias realistas: realismo *cotidiano* y madrileño de nuestro “grupo”; realismo *expresionista y social* de “Estampa Popular”; figuración de la Segunda Escuela de Vallecas de Benjamín Palencia; figuración vanguardista de Díaz Caneja y Vázquez Díaz.

Expertos en la materia, como Víctor Nieto Alcaide, Javier Tusell o el propio Valeriano Bozal, mantienen que una de las cuestiones que en los últimos tiempos ha dado a luz a más inextinguibles debates ha sido la relativa al realismo en la pintura y escultura española:

“Que esta cuestión se haya planteado obedece a diversas circunstancias que se pueden resumir muy brevemente. Hay, en primer lugar, un hecho indudable que es el éxito de público logrado por las exposiciones de pintores y escultores realistas. (...) Lo que sucede también en segundo lugar, es que el término realismo abarca formas de expresión plástica distintas e incluso contradictorias. Lo que habitualmente se entiende como realismo ha sido mucho más habitual de lo que se suele decir en el arte contemporáneo, incluso después de la aparición de la vanguardia y no sólo en periodos de “retorno al orden”. (...). Hay, en fin, en parte de la propia pintura denominada como abstracta un evidente asimiento a la realidad, una interpretación de la misma que no acaba de

¹⁴⁵ Bozal, Valeriano, *Arte del Siglo XX en España, ... Op. cit.*, 1991, p.450.

romper con ella. Un buen ejemplo podría ser, en España, Lucio Muñoz. (...). En tercer lugar, hay que tomar en consideración un último aspecto que es el del éxito social, que no tiene nada que ver con los valores plásticos propiamente dichos. Existe la duda justificada de si muchos de los que hacen esas larguísimas colas para ver las exposiciones de pintores realistas llegan a entender verdaderamente su significación, más complicada de lo que de modo habitual suele admitirse. Sin duda eso debiera ser tenido en cuenta a la hora de interpretar, como ha solido hacerse, el triunfo social del realismo como una revuelta del espectador contra la vanguardia”¹⁴⁶.

Los artistas realistas españoles contemporáneos, ya en la década de los treinta, se habían preocuparon por la renovación pictórica en el terreno del realismo.

“Pretendiendo recobrar una tradición europea perdida con las vanguardias y superando el reto de la fotografía, los principales impulsores del movimiento experimentan metódicamente con todo tipo de procedimientos, examinan los tratados de estética y meditan acerca de las ideas principales que transmiten, explorando con otra visión el pasado y procurando indicar lo que tiene de positivo a fin de

¹⁴⁶ Tusell, Javier, “Tres generaciones en el realismo”, en *Realismos...*, *Op. cit.*, 1993, p. 18

redefinir los factores y cimientos que estructuran el momento actual y los venideros”¹⁴⁷.

En los sesenta nacerán nuevas tendencias a caballo entre el realismo y el informalismo, lo que se ha venido a calificar como la “nueva figuración” o neofiguración, y nuevos grupos como “Equipo Crónica” y “Equipo Realidad” que postulan un realismo de tintes críticos más en consonancia con las tendencias internacionales del Pop Art.

“Contra todo pronóstico, el último tercio del siglo XX, comienza a conocer una recuperación del interés por la continuidad del realismo, a modo de renacimiento, en distintos medios de expresión. Fue tímido en principio, con pocos representantes, pero firme y valeroso frente a las presiones de los ámbitos decisorios públicos, desde mucho tiempo atrás unidos a la programación del destino de la no figuración y de los ensayos alteradores de los supuestos básicos del vanguardismo...”¹⁴⁸.

Coetáneos a los pintores del “grupo de realistas madrileños”, habría que mencionar a un buen número de pintores también realistas y contemporáneos al “grupo”, con diferencias en algunos casos de hasta diez años después en su fecha de nacimiento, que desarrollaron

¹⁴⁷ Luna, Juan J., “Introducción a los realismos”, en *Realismos...*, *Op. cit.*, 1993, p. 15

¹⁴⁸ Luna, Juan J., “Introducción a los realismos”, en *Realismos...*, *Op. Cit.*, 1993, p.14.

de forma más independiente su obra, que escogieron también el realismo cotidiano y social para expresar su pintura y que, en varias ocasiones, han coincidido con los integrantes del “grupo” en exposiciones colectivas.

Es el caso de Carmen Laffón (el nombre de esta pintora, sobre todo, ha estado más ligada en sus inicios al del grupo, no sólo por similitudes pictóricas, y muestras comunes, sino también por su relación personal, ya que, aunque andaluza, se formó con ellos y coincidió en los mismos años de estudio de la carrera en la Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid), Antonio Casas, Antonio Maya, Daniel Quintero y Teresa Duclós (todos ellos andaluces), el menorquín Matías Queglás, Francisco Cortijo, Cristóbal Aguilar o Claudio Díaz.

Durante el siglo XX en España se han sucedido varias generaciones de brillantes y geniales pintores realistas. Algunos de ellos autodidactas y otros formados en universidades y en talleres. Recordemos que hasta tres periodos de realismo plástico diferencia Valeriano Bozal en España entre 1900 y 1966¹⁴⁹, y hasta tres generaciones de realistas españoles contemporáneos se han sucedido desde la posguerra hasta nuestros días enumera Tusell¹⁵⁰. No forman grupo aunque muchos de ellos se conocen entre sí, tienen una estrecha relación de amistad y compañerismo y han tenido la oportunidad de exponer juntos en el pasado y en la actualidad,

¹⁴⁹ Bozal, Valeriano, *El Realismo, entre el desarrollo... Op. cit.*, 1966, p.135.

¹⁵⁰ Tusell, Javier, “Tres generaciones en el realismo”, en *Realismos...Op. cit.*, 1993, p.16.

manteniendo durante generaciones esos lazos y, en otros casos, pese a diferencias de edad notables. Lo que a todos ellos les une es que utilizan el mismo lenguaje para expresar su arte, el realismo, y que todos buscan lo mismo, la plasmación de la realidad.

“Vinieron después generaciones nuevas de realistas. El realismo estaba de moda y el gran público satisfecho. Le daban casi como vanguardia lo que creían entender, la moda les daba la razón, esto era arte y no el camelo de los abstractos. Los que así pensaban entendían tan poco una cosa como otra; por eso yo siempre he desconfiado del culto por la pintura realista, ese culto a lo difícil y aunque yo como pintora torpe valore mucho la precisión dibujística y me pame el virtuosismo, pienso que el arte no es ni difícil ni fácil, ni es en la dificultad y en las dotes para vencerla donde reside el valor artístico; el talento se tiene, o no se tiene, el que lo tiene lo manifiesta como puede; cómo esté conseguido lo que llega al espectador da lo mismo y no quita ni pone a la emoción o no emoción que este cuadro nos produce”¹⁵¹.

El realismo nacido en España en los años finales de la década de los cincuenta mantiene una identidad que se prolonga hasta la actualidad. Autores como Víctor Nieto Alcaide, Francisco Calvo Serraller, Javier Tusell o Francisco Nieva, coinciden en el hecho de que el realismo

¹⁵¹ Avia, Amalia, “fragmentos de sus memorias”, en *Realismos...*, *Op. cit.*, 1993, p.56.

español de estos artistas, es uno de los fenómenos estéticos más genuinos y originales de la historia de nuestro arte contemporáneo.

El dilema que vive el realismo hoy día hace que me sienta contento de estar en una posición complicada y precaria. El arte de los realistas no abarca significados tan amplios y complejos como la sublimidad de, por ejemplo, un Rothko. El realismo no permite eso. Pero pienso también que esa servidumbre hacia la realidad engrandece el arte. Estar en ese dilema me parece muy interesante. De todos modos, igual que en la poesía hay algo más que palabras, en el realismo hay algo más, siempre, que la realidad que ves representada¹⁵².

El debate en torno al realismo continúa siendo un tema de interés y plena actualidad. Con motivo de la Exposición que el pasado octubre de 2002 tuvo lugar en el Museo Esteban Vicente de Segovia, titulada *La luz de la mirada*, que reunió 75 obras de los figurativos del grupo más Carmen Laffón, a saber: Amalia Avia, Antonio López, Esperanza Parada, María Moreno, Isabel Quintanilla y los hermanos Julio y Francisco López Hernández, se publicó una entrevista en el diario *ABC*¹⁵³, en la que se les planteaba, una vez más, la defensa del realismo. En dicha entrevista, los artistas incluso bromean con el tema:

¹⁵² Julio López Hernández, “Testimonios” en *Luz de la mirada. Op. cit.*, 2003, p. 65.

¹⁵³ lunes, 7 de octubre de 2002.

Siempre trabajamos en ese territorio. Pero no podemos estar siempre planteando esta cuestión. Una señora me dijo en Valencia que existiendo la fotografía, cómo es posible que siguiera existiendo el realismo. Esa pregunta la llevo oyendo toda la vida..., dice Antonio López...

Hay un realismo que está trasnochado y otro que no, pero esto ocurre en todas las artes, añade Esperanza Parada.

En cambio, *Julio López Hernández*, considera que no se ha hablado lo suficiente todavía sobre la profundidad y extensión que puede abarcar el término realismo:

Sus raíces y sus significados se pueden extender hasta los terrenos que no tienen nada que ver con la realidad. Mirar y hacer vivir a los demás lo que uno mira es lo importante.

Estas palabras resumen con claridad y perfectamente cómo conciben el realismo y lo que significa para ellos el arte y la misión del artista.

CAPÍTULO 3

AMALIA AVIA: ARTISTA Y MUJER. IDENTIDAD FEMENINA Y PERSONALIDAD ARTÍSTICA

En el presente capítulo vamos a tratar la cuestión principal de nuestra tesis doctoral: el análisis de la doble dimensión de Amalia Avia mujer y artista: Por qué y en qué modo el contexto político, social y cultural la influyeron y condicionaron tanto su condición femenina, (la formación de su personalidad, actitud ante la vida, relaciones con otros compañeros y compañeras de profesión, con su marido, también pintor Lucio Muñoz e hijos), como su temperamento creador y su personalidad artística.

Hemos incluido varios apartados y, con el fin de que resulte más claro, hemos separado, por una parte, la identidad femenina de Amalia Avia, con datos biográficos de su infancia y juventud, así como del inicio de su trayectoria profesional y, por otra, su personalidad artística: dedicando estudios pormenorizados al “grupo de realistas madrileños” y las aportaciones de Amalia Avia a éste, las características diferenciadoras de su obra pictórica y proceso creativo, así como su relación artística con Lucio Muñoz y una comparativa con la obra *Entre Visillos* de Carmen Martín Gaité, la cual justificamos en el inicio de dicho epígrafe.

3.1. Arte y Género en la España de la posguerra y el primer franquismo

Con el objetivo de poder dar respuesta al objetivo principal que nos planteamos, hemos considerado necesario hacer un

recordatoria del marco social, político y cultural en el que se encontraban las mujeres en el Madrid de la generación de Amalia Avia (entre 1939 y 1959). Seguidamente, haremos un breve recordatorio de la historiografía de género en la España de la posguerra y el primer franquismo: cuál era la situación de éstas en el ámbito del arte, así como su situación social y cultural en un contexto político, como es la dictadura franquista, así como la forma en que este contexto les afectó y condicionó en el inicio y desarrollo de su trayectoria artística.

La justificación de hacer alusión a ello responde a que la historiografía tradicional no lo ha contemplado. Lo relativo a la cuestión del género y el papel que desempeñaron las mujeres en todos los ámbitos del periodo franquista también debemos integrarlo. Es un colectivo necesario e importante en cualquier sociedad¹⁵⁴.

3.1.1. Historia de las mujeres y teoría de género

Comentábamos en el apartado sobre metodología que, desde los años ochenta del pasado siglo, ha habido en España un interés creciente por el estudio de la mujer desde todos los ámbitos (sexual, político, cultural social, antropológico, legal), produciéndose una proliferación de estudios relacionados con la mujer y su historia

¹⁵⁴ La historia del feminismo durante el periodo franquista ha sido abordada por algunos autores como: Concha Fagoaga y Lola González Luna en *Notas para una historiografía social del movimiento de las mujeres. Signos reformistas y signos radicales*, publicado en 1986; Elena Grau Biosca, *De la emancipación a la liberación y la valoración de la diferencia*, en 1993; Amparo Moreno, *La réplica de las mujeres al franquismo*, en 1988; Rosa Pardo, *El feminismo en España: breve resumen, 1953-1985*, en 1988, o Gloria Nielfa, *Pensamiento y feminismo en la España de 1961*, en 2002.

cultural, social y artística. El número de publicaciones que investigan su evolución histórica en diversos ámbitos ha ido en aumento aunque todavía hay un importante camino que recorrer y, es un hecho significativo que éstas sean mayoritariamente realizadas por mujeres. Mujeres que escriben sobre otras mujeres para dar a conocer una parte muy importante de la historia hasta hace menos de un siglo omitida, no conocida¹⁵⁵.

Obviamente, la historia de las mujeres, y mujeres que han querido manifestarse y hablar de la situación de las mujeres, o historiadoras como tal, existen desde la antigüedad clásica. La construcción de la historia desde el punto de vista político, social y cultural ha sido, tradicionalmente, desde un enfoque masculino, lo cual, solía dificultar la inclusión de las mujeres en el discurso histórico.

Desde principios del siglo XX, el periodo de las vanguardias históricas y de entre guerras, ha habido mujeres destacadas como artistas, no sólo como compañeras, pese a su no inclusión y silenciamiento en los manuales de historia del arte. Será en los años setenta, a partir del movimiento feminista anglosajón, cuando se implementó lo que se ha venido a llamar “el pensamiento de la diferencia”, construida con una sensibilidad diferente.

“el saber historiográfico reclamaría, por tanto, desde sus fundamentos, una total reorganización. (...). La reflexión profunda sobre el *sujeto histórico consciente*”¹⁵⁶.

¹⁵⁵ Algunos de ellos citados también en dicho apartado.

¹⁵⁶ Hernández Sandoica, Elena, *Op. cit.*, 2004, p.36. La historiografía española hace este planteamiento en los años 90 aplicado a estudios autobiográficos como el de Cristina Borderías Mondéjar titulado: *Trabajo e identidad femenina en la España contemporánea*”.

El énfasis de la diferencia, como dice Amparo Serrano de Haro,

“conduce a la *contraposición* como forma de oposición. (...). La cuestión masculino/femenino es un registro simbólico-cultural presente en todas las sociedades humanas, entraría así en un proceso de flexibilización y polimorfismo, que caracteriza de modo decisivo el arte y la cultura de nuestro tiempo”¹⁵⁷.

Los “juego de oposiciones” lo aplicamos como método de la historia social para la investigación de la relación creativa de Amalia Avia y Lucio Muñoz.

Estrella de Diego, a partir del artículo publicado en 1971 por Linda Nochlin sobre: “¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?”, lanzaba una serie de cuestiones fundamentales para la historiografía de género:

“¿Por qué no había mujeres presentes en la historia?; ¿Quién las había excluido?; ¿es que esas mujeres no habían existido o no habían tenido identidad suficiente para ser incluidas en los manuales de historia? Había que rescatar los nombres, reinsertarlos en la historia del arte”¹⁵⁸.

Lo fundamental de su artículo es que manifiesta la necesidad de hacer unos enfoques diferentes y cambiar los paradigmas tradicionales de la historia. La historia del arte feminista, plantea, en cambio, una

¹⁵⁷ Serrano de Haro, Amparo, *Mujeres en el arte*. Barcelona, Plaza & Janés, 2000, p.17.

¹⁵⁸ Diego de, Estrella, “Figuras de la diferencia”, en *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Vol. 2. Madrid, Visor, 1996, 346.

integración de la mujer en su contexto cultural, no aislado ni restrictivo, sino relacionando y ampliando otras disciplinas y variables. Por ello, es una metodología que resulta enriquecedora y crítica, pues tiene en cuenta múltiples dimensiones y enfoques contextuales y los interrelaciona. Sirve muy bien al propósito de esta tesis, que pretende estudiar a Amalia Avia no sólo como mujer, aunque también, sino como pintora que se forma y empieza a trabajar en un periodo, contexto y ambiente concreto, como es la España de la posguerra.

“La aportación de la historia del arte feminista parece clara porque pondría en evidencia cómo nuestra historia del arte, la que investigamos y enseñamos, es, en líneas generales, la historia de las excepciones –acomodadas a la norma, eso sí, en una curiosa paradoja- y sustentada en el criterio de universalidad”¹⁵⁹.

La reciente historiografía de género en España está representada por investigadoras e historiadoras que han realizado interesantes y renovadores estudios sobre la mujer, como objeto y sujeto en el arte, tales como: Mireia Freixa, Estrella de Diego, Teresa Sauret, Julia Barroso, Mar Villaespesa, Pilar Pedraza, Erika Bornay, Rosa Olivares y Amparo Serrano de Haro.

¹⁵⁹ Diego de, Estrella, *Op. cit.*, 1996, 349.

Amparo Serrano de Haro identifica los hechos que posibilitaron que fuese el siglo pasado cuando la mujer logró protagonismo en el ámbito del arte:

-“El reconocimiento de la subjetividad o parcialidad de las ciencias históricas a través de un movimiento historiográfico, que se inicia en los años treinta del siglo XX, protagonizado en Francia por la escuela de Annales y en el mundo anglosajón por la escuela materialista, demuestra que tras el concepto positivista, que otorga a la historia el carácter de objetiva y neutral, se escondía una concepción ideológica y política”.

-“El carácter novelesco con el que se revisten las vidas de las mujeres artistas que son llevadas a la ficción y al cine, provoca el redescubrimiento de la obra, que impulsa la realización de exposiciones antológicas dedicadas a la historia de las artistas”.

-“El esfuerzo intelectual del movimiento feminista, sobre todo en los países anglosajones, en busca de una genealogía distinta de la cultura dominante, que, en vez de asumir el papel hasta ahora secundario de las mujeres como epígrafes menores en los grandes enunciados masculinos, ha buscado reconstruir una herencia perdida, fragmentada”¹⁶⁰.

En definitiva, el objetivo fundamental de la historia de las mujeres es dar visibilidad y relevancia a las mujeres, a sus especificidades,

¹⁶⁰ Serrano de Haro, Amparo, *Op., cit.*, 2000, p. 31 y 32.

aportaciones, trabajo y *a la vida vivida de ellas*. “Un acentuado interés por mostrar su existencia, sus vidas cotidianas, y la relación de las mujeres con los espacios del poder y la política”¹⁶¹.

En el panorama cultural de los años cuarenta en Madrid destaca María Laffitte, condesa de Campo Alange, que se interesa por la obra de María Blanchard y publica su biografía en 1944. Ello trae como consecuencia que Eugenio D’Ors la invite a formar parte de la Academia Breve de Crítica de Arte.

A finales de 1948 Mercedes Gaibrois, elegida en 1932 académica de la Historia, publica en 1948 el ensayo *La secreta guerra de los sexos*, en donde hace referencia a la ausencia femenina en la historia, defendiendo que la inteligencia de gran capacidad no era un ámbito restringido a los hombres, como opinaba su amigo Gregorio Marañón. De este modo se reabre el debate que décadas antes se inició. Eugenio D’Ors, en cambio, pensaba que la razón de esa supuesta inferioridad se debe a que no goza de las mismas oportunidades formativas que los hombres, y a su dificultad de acceder a los ambientes intelectuales reservados al género masculino. Otra figura que destacó también por la reivindicación de los derechos femeninos fue la abogada y falangista Mercedes Formica, que en los años cincuenta, trabajaba en el Instituto de Estudios Políticos, luchó por la defensa de la igualdad laboral de las mujeres. Durante esta década la Iglesia estará muy presente en los debates sobre la

¹⁶¹ Morant, Isabel, *Historia de las mujeres en España y América Latina. Del siglo XX a los umbrales del XXI*. Vol. IV. Madrid, Cátedra, 2006, p.7.

formación que una mujer debía recibir y lo que debía aportar a la sociedad.

Con los años sesenta se inicia la apertura de España al exterior, la modernización socioeconómica (debida por el aumento del turismo, inmigración y cambios culturales). Sin embargo, para la mujer, el proceso de cambio fue más lento. En 1960 se crea el Seminario de Estudios Sociológicos de la Mujer (SESM), dirigido por María Campo Alange, hasta 1986. Ello significará un avance y apoyo significativo para las investigaciones en torno al género realizado por un colectivo de mujeres. Entre sus estudios, destacamos los resultados obtenidos en una encuesta realizada en 1967 a las jóvenes denominada *Habla la mujer*, los cuales reflejaron una actitud conformista entre las mujeres encuestadas ante su situación y una formación deficiente como consecuencia del enfoque de la educación que habían recibido en su juventud.

La realidad del contexto político y social entre los años cuarenta y sesenta hace que, el debate sobre género en el caso español, sea diferente, respecto a otros países. El franquismo impulsó la subordinación de la mujer al hombre en el orden social, lo cual caló hondo en la propia cultura social. Ello derivó en una serie de contradicciones que protagonizaron los principales debates feministas de estos años y se prolongaron en los setenta.

3.1.2.-Situación social de la mujer española tras la guerra civil

Durante las primeras décadas del siglo XX, mujeres como Emilia Pardo Bazán y Concepción Arenal, reivindicaron la inferioridad de la mujer española en los ámbitos educativo y social. Como dice Amparo Serrano:

“La mayoría de los defectos que se imputaron a las mujeres obedecían a prejuicios y a una concreta situación social. (...) Es en un contexto general en el que puede comprenderse que las mujeres no tuviesen acceso a los mismos medios de formación y valoración que los hombres, puesto que su trabajo, su identidad y su recompensa dentro de la sociedad eran distintos”¹⁶².

Durante los años anteriores a la guerra civil la mujer tuvo acceso a espacios intelectuales donde podía dar cabida a su creatividad: desde revistas femeninas o la Residencia Internacional de Señoritas, fundada en 1915 por María de Maeztu: la creación en 1926 del Lyceum Club Femenino, lugares donde las mujeres con inquietud intelectual acudían a tertulias, conferencias o cursos.

Los años de la II República supondrán un logro importante en la conquista de los derechos de la mujer y en su consideración como persona. Durante la guerra civil, las mujeres realizaron un papel fundamental y dieron soporte, ayuda y cobijo a los enfermos,

¹⁶² Serrano de Haro, Amparo, *Op., cit.*, 2000, pp. 26 y 28.

prisioneros, refugiados; salen a la calle y se hacen cargo de los puestos que los hombres han dejado por el campo de batalla.

Con la victoria del franquismo tras la guerra civil, todos los derechos conseguidos por las mujeres se anularon, lo cual supuso una marcha atrás en lo relativo a los ámbitos sociales y laborales femeninos. El Fuero del Trabajo de 1938 “libera” a la mujer casada de trabajar fuera del hogar, relegada a la casa, familia y marido. La instrucción femenina se centrará en el aprendizaje de las tareas y gestión doméstica y el cultivo de la virtud (basada en el recato, obediencia y sumisión a su esposo).

El matrimonio y la maternidad van a ser los dos ámbitos principales que definen la actividad vital y laboral de la mujer española de la posguerra, difícilmente compaginables con otras actividades profesionales. Dos décadas más tarde dejarán de suponer una elección excluyente para las mujeres, que accederán a profesiones y a la universidad en progresivo aumento, pudiendo acceder a la esfera pública en igualdad de oportunidades que los hombres. Para conseguirlo, hay otra” historia de lucha, inconformismo, reivindicación y acción promovida por mujeres un siglo antes, decididas y valientes que tenían muy claro cuánto aporta y enriquece la pluralidad a la sociedad. El papel reducido a la esfera de lo privado a la que será sometida con el franquismo contrasta con los años veinte y treinta de la II República, proclamada el 14 abril de 1931, hasta el final de la guerra civil en 1939.

Con la instauración del franquismo, los poderes del Estado y la Iglesia se unen, en la doctrina “nacionalcatólica”, y organizan la vida social, tanto el ámbito público (masculino), como el privado y

doméstico (femenino). La formación corre a cargo de los falangistas, cuyos pilares son: el nacionalsindicalismo y el patriotismo. El Frente de Juventudes para los hombres y la Sección Femenina, fundada en 1934 y dirigida por Pilar Primo de Rivera, para ellas. El estatuto de 1937 define su tarea: “servir de complemento perfecto al hombre” y proteger a las mujeres del “árido producto intelectual” en pro de la maternidad y feminidad¹⁶³.

José Pemartín, responsable en esa época del Servicio Nacional de Enseñanza Superior y Media, consideraba que la escuela debía cumplir la función de preparar tanto a unos como a otros para servir a la nación. En el caso de las mujeres, establece un quinto año de la escuela media superior consagrado a los “estudios femeninos y del hogar”, con el fin de “encauzar la corriente de estudiantes, apartándolas de la pedantería feminista de bachilleras y universitarias”¹⁶⁴.

“El término mismo de “formación” en los textos destinados a las adolescentes, a las jóvenes en edad de casarse, a las esposas y a las madres, asume un sentido de intervención en todos los ámbitos de la vida cotidiana y por consiguiente, de redefinición global de la identidad femenina”¹⁶⁵.

Se abolieron las leyes sobre el aborto y el divorcio aprobadas durante la República y se crea un nuevo orden, reducido a lo doméstico, para

¹⁶³ Citado en Molinero, Carmen, “Silencio e invisibilidad: la mujer durante el primer franquismo”, Madrid, *Revista de Occidente*, n. 223, diciembre, 1999, p.78.

¹⁶⁴ Pemartín, José, *Qué es “lo nuevo”*, Madrid, Espasa Calpe, 1940 (1ª ed. 1937), p.142.

¹⁶⁵ Di Febo, Giuliana, “la formación del género” en *mujeres y hombres en la España franquista: sociedad, economía, política y cultura*, Madrid, Instituto de Investigaciones Feministas, Universidad Complutense de Madrid, 2003, p.29.

la mujer, madre y esposa fiel, virtuosa y discreta. En ese mundo de interior es donde debe identificarse y realizarse. La mujer casada no debía trabajar fuera del hogar y la Sección Femenina, encabezada por Pilar Primo de Rivera y creado en noviembre de 1941, velaba por la preparación y formación de las jóvenes españolas en los años de la posguerra, de lo que se vino a llamar la “mujer nueva”, el ideal femenino que conforma su condición y que era definida así:

“una mujer de su tiempo, feliz en la maternidad, educando a sus hijos, demostrando interés femenino por los asuntos de su marido y proporcionándole un refugio tranquilo contra los azares de la vida pública”.

Esta filosofía implementada por la Falange durante el franquismo tendrá sus efectos en la cultura social española durante décadas, imposibilitando a las mujeres a expresarse con libertad e inhibiéndolas, reduciéndolas a su mundo interior. Estas mujeres ideales son las garantes de la buena educación de los hijos y de la armonía y solidez de la familia católica, patriótica y ejemplar. No obstante, no era fácil de lograr:

“El paso de la infancia a la madurez, en una época en la que en la mayoría de los hogares reinaban el encogimiento, el luto y los problemas económicos, no podía por menos que estar marcado para cualquier adolescente de temperamento sensible, por desalientos y miedos. Pero se veía obligado a reprimirlos, lo cual falseaba aún más su verdadera identidad...Y aquella monserga del heroísmo a

ultranza que, como secuela de la propaganda bélica se seguía predicando en los tebeos, los colegios y los campamentos juveniles, era dura de compaginar con la mera supervivencia y la aspiración a un porvenir completamente decoroso, cuya conquista poca relación podía guardar ya con la letra de los himnos”¹⁶⁶.

Los hechos ocurridos en Europa tras la Segunda Guerra Mundial en materia social y cultural no afectarán a España, sumida en un antiliberalismo y anclada en la tradición. Esta “mujer ideal” será un símbolo que representa al “Nuevo Estado”.

El hombre juega un papel de protección y control de la mujer desde que es una niña (el padre y los hermanos y, cuando se casa, su marido). Amalia Avia relata en sus memorias que sus hermanos (hombres) fueron los que se hicieron cargo de la administración de los bienes familiares y de las casas que tenían¹⁶⁷.

Las costumbres sociales también eran bien diferentes entre hombres y mujeres en la España de estos años. Amalia Avia recuerda que sus hermanos no tenían que pedir permiso para entrar y salir y que iban a fiestas en el pueblo de Santa Cruz mientras su madre, sus hermanas y ella estaban en casa, leyendo, cosiendo o recibiendo a las visitas, una de las principales actividades que hacían las mujeres en sus casas, guardando luto. Los paseos o el cine eran algo excepcional, por lo

¹⁶⁶ Martín Gaité, Carmen, *Usos amorosos de la posguerra española*. Barcelona, Anagrama, 1992, pp.98-99.

¹⁶⁷ Recordemos que su padre había sido asesinado por motivos políticos.

que cuando se les permitía hacerlo era motivo de gozo y novedad, sobre todo éste último. Amalia Avia recuerda en sus memorias que estuvieron tres años de luto por la muerte de su hermano durante los cuales apenas salían de casa para ir a misa¹⁶⁸.

Los preceptos promovidos por Pilar Primo de Rivera en la Sección Femenina, con la finalidad de formar a las futuras esposas-madres-amas de casa ideales y virtuosas, iban en consonancia con las temáticas de las revistas femeninas, editadas entre los años cuarenta y sesenta del siglo pasado, que, jugarán también, un papel determinante en la educación y difusión del modelo femenino pretendido y establecido en el franquismo. Dirigido principalmente a las mujeres casadas de clase media, sus contenidos principales eran sobre cocina, moda, belleza, cuidado de los hijos y consejos para la casa y para el mantenimiento de una familia feliz, escritos sobre cualidades femeninas y otras mujeres modélicas; hasta consultorio sentimental.

En los años finales de los cincuenta, el crecimiento de la economía y la incipiente apertura al exterior, el éxodo rural y el aumento del turismo, conllevarán también una evolución social progresiva. En los años setenta, con la llegada del movimiento feminista que nos llega de fuera, se producirá una mejora de las leyes y derechos laborales y civiles de la mujer. En 1976, se disuelve la Sección Femenina de la

¹⁶⁸ En los años veinte del siglo XX, Gregorio Marañón, en su artículo, *Biología y feminismo*, establecía que la diferencia fisiológica determina los comportamientos sociales e íntimos de las mujeres. Defendía que la mujer necesita para su desarrollo al hombre, el cual le proporciona protección.

Falange y desaparecen las leyes que discriminan a la mujer en el ámbito laboral. No obstante, pese al periodo de “modernización” que se inicia en los años sesenta en España, la mujer continuaba asociada, principalmente a la esfera del *hogar-privada-reproductiva*, mientras que el hombre lo estaba a la del *trabajo-pública-productiva*¹⁶⁹. Ello refleja una profunda contradicción, pues la mujer no había sido preparada para ese cambio socioeconómico que se le empezaba a demandar.

La importancia e interés que siguen suscitando estos temas objeto de debates científicos en la actualidad es, por ejemplo, uno de los cursos organizados por la Universidad Complutense de Madrid, celebrado entre los días 19 y 23 de agosto de 2002, cuyo objetivo era analizar las relaciones de género en la sociedad española durante el franquismo desde un enfoque multidisciplinar: qué papel desempeñan hombres y mujeres en los ámbitos legales, educativos, económicos; cuál es la conexión entre el Nuevo Estado y la política de género; así como el estudio de la realidad social y política a través de las fuentes orales, la fotografía y la literatura¹⁷⁰.

¹⁶⁹ Roca i Girona, Jordi, *Mujeres y hombres en la España franquista: sociedad, economía, política y cultura*. Madrid, Instituto de investigaciones feministas de la Universidad Complutense de Madrid, 2003, p.49.

¹⁷⁰ Nos referimos a los XV Cursos de verano de la Fundación General de la Universidad Complutense, en San Lorenzo de El Escorial, organizado por el Instituto de investigaciones Feministas de la Universidad Complutense, dirigidos por Rosa María Rayego. Los contenidos del curso se publicaron en el libro: *Mujeres y hombres en la España franquista: sociedad, economía, política y cultura*. Madrid, Instituto de investigaciones feministas de la Universidad Complutense de Madrid, 2003.

En definitiva, el sistema de relaciones de género en la sociedad, y la construcción de la identidad femenina por ende, en el contexto de la posguerra y el primer franquismo, se configuraba en base a la relación de dependencia que tenía la mujer con los hombres de su entorno: padre, hermanos, marido e hijos.

“Esta relación de dependencia de la mujer respecto del varón se encuentra legitimada en las obras de divulgación científica, en la moral eclesiástica y sancionada por el discurso y la legislación franquista”¹⁷¹.

3.1.3. Creatividad femenina en la España del primer franquismo

Las investigaciones dedicadas a mujeres artistas del siglo pasado no son, precisamente, abundantes. En un contexto de revuelta política y social, guerra y dictadura, algunas mujeres participaron en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, celebradas entre 1856 y 1968, organizadas por el Estado. Aproximadamente, sólo el 10% de los artistas que participaban en ellas eran mujeres, consideradas como aficionadas, no profesionales. Como señala Pilar Muñoz López, cuando se las cita suele ser precedido de “Disc. de”, (Discípula de), lo que no ocurre en los casos masculinos. Estas exposiciones, tras la guerra civil, era la opción más importante que podía tener una mujer artista para darse a conocer.

¹⁷¹ Pemán, José María, *De doce cualidades de la mujer*, Madrid, Prensa Española, 1969, p.150.

Las representantes nacionales de la vanguardia más potente: María Blanchard, Maruja Mallo, Ángeles Santos y Remedios Varo, consiguieron ser reconocidas en el ámbito artístico de la España anterior a la guerra civil. A partir de ésta, todos los avances conseguidos por las pioneras en el arte, y el resto de ámbitos de la vida, se perdieron.

Menchu Gal, integrante de “la escuela de Madrid”, fue una de las pocas afortunadas en participar en la Bienal de Buenos Aires de 1947. De 799 artistas que participaron, sólo un 11, 7% eran mujeres, españolas y de otros países. En las Bienales de la Habana, de 1953, y Barcelona, 1955, su presencia sigue siendo una minoría y no logran reconocimientos, salvo Juana Francés, perteneciente al grupo informalista “El Paso”, en el cual era la única mujer.

Durante los años de la posguerra y en la década de los sesenta, la obra de las mujeres artistas realistas en España, todavía no era suficientemente tenida en cuenta por la crítica y, si lo era, no recibían valoraciones positivas. Amalia Avia es una excepción en este sentido, pues, es de los escasos nombres femeninos que aparecen en las galerías de arte y reseñas de prensa especializada. El trabajo de las artistas realistas, como apunta Noemí de Haro, no despertaba interés. En algunos textos publicados en los años sesenta, apenas se menciona a las pintoras; y no porque no las hubiera¹⁷².

¹⁷² En los textos recogidos en el libro *La crítica en España, 1939-1976, Op. cit.*, no alcanza al uno por ciento el número de reseñas destinadas a mujeres artistas. Amalia Avia es afortunada y (otra mujer), escribe sobre su primera exposición en la librería Fernando Fé en 1959, en Madrid.

El “Salón femenino del Arte actual”, celebrado en Barcelona entre 1962 y 1971, tuvo como objetivo desde su creación la difusión del arte hecho por mujeres y la búsqueda del apoyo de los organismos institucionales. El hecho de que fuera creado revela la situación de la mujer en el mercado del arte español, su “invisibilidad”, como define Pilar Muñoz.

Como apunta Marisa Oropesa, comisaria de la exposición *Ellas y En cuerpo y alma*,

Con motivo de la inauguración de la primera muestra en el centro de arte contemporáneo de Vélez, Málaga:

“Durante la primera mitad del siglo XX las artistas siguen estando marginadas en líneas generales dentro del mundo del arte, salvo aquellas que pueden enmarcarse dentro de alguno de los movimientos de las vanguardias. (...). Por eso, las artistas se ven obligadas a crear un arte singular, propio, calificado por la crítica como arte femenino. (...). Hasta mediados de la década de los sesenta los movimientos activistas de derechos civiles y las corrientes feministas no influyen en las corrientes artísticas”¹⁷³.

Existía una asociación entre arte y virtud en la mujer, pero no considerado ni mucho menos un trabajo o profesión adecuada o seria,

¹⁷³ Declaraciones de la comisaria de exposiciones sobre arte y género Marisa Oropesa el 5 de marzo de 2015, consultado el 7 de julio de 2015 en: <http://www.elmundo.es/andalucia/2015/03/09/54fd7937268e3ec34b8b4570.html>.

como en el caso del hombre. Entre las disciplinas que contribuían a la buena educación y formación de una mujer decente, estaba la pintura, pues era considerada para ellas como un instrumento para ennoblecer su espíritu. Este arte, unido a lo bello:

“constituye una distracción útil y hasta higiénica, podría contribuir a llenar los huecos que deja la deficiente educación que se da a la mujer española, ocios que hoy ocupa el coquetismo y la frivolidad. (...). La mujer española, indudablemente, ha demostrado facultades artísticas, pero ninguna de ellas ha logrado remontar su vuelo hasta la esfera del verdadero genio”¹⁷⁴.

El genio, territorio vedado a las mujeres, bien pudiera negarse y justificarse por la falta de formación, de estudios formales o superiores, y no deberse a la falta de talento. Pero, ¿cómo se justifica que en los años centrales del pasado siglo la mayoría de los críticos fueran de la misma opinión? Había mujeres, como algunas del “grupo de realistas madrileñas”, que se habían formado igual que sus compañeros, en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. El cambio de mentalidad aún no se había producido y quedaba camino por recorrer.

¹⁷⁴ Este fragmento está recogido de un texto escrito por Parada y Santín en 1902, titulado *Las pintoras españolas*. Perfectamente parece recogido de las recomendaciones de la Sección Femenina; los objetivos establecidos para una mujer y sus aspiraciones irán también en esta línea de asociación a la virtud.

3.2. Identidad femenina de Amalia Avia: acercamiento biográfico y autobiográfico

“Me veo, luego existo” (Claude Cahun)¹⁷⁵

“Ya que la conciencia de verse a sí misma implica también comenzar a ver el mundo y narrarlo de otro modo, rompiendo la visión monolítica que ha venido ofreciendo la historia del arte oficial”¹⁷⁶.

Antes de abordar la personalidad creativa de Amalia Avia (la artista), con el fin de cumplir con nuestros objetivos y tener una visión integral de ella, y de cómo el contexto ha podido condicionar o influir en sus inicios como pintora y en su trayectoria profesional, nos detenemos en la dimensión personal y femenina de Amalia Avia (la mujer), inseparables e interdependientes ambas. En este apartado analizaremos los antecedentes y factores cercanos y de su entorno que han influido y condicionado su identidad femenina: el entorno doméstico y el núcleo familiar.

“Una de las formas que se han adoptado para acercar el pasado y el presente de las artistas, o dicho de otra forma, para dotar de perspectiva histórica al quehacer artístico de las mujeres actuales, ha sido recordar sus vidas a través de la

¹⁷⁵ Esta célebre frase nos lleva al debate de “la importancia que para la autoconstrucción de la identidad femenina tiene la mirada”, como dice Teresa Alarios en *Arte y Feminismo*. San Sebastián, Nerea, 2008, p.11.

¹⁷⁶ *Ibidem*.

biografía, género que está en el origen de la Historia del arte”¹⁷⁷.

El estudio de la identidad femenina, como sujeto de investigación, es una de las áreas de la metodología de género en las que ha profundizado Amparo Serrano de Haro en su libro *Mujeres en el Arte*. Como bien dice, “la realidad es que la mujer se ha convertido a la vez en protagonista y narradora de su propia historia”. El estudio de la identidad femenina, es la “búsqueda del otro en el sistema cultural”¹⁷⁸.

Por tanto, el diario y la autobiografía son utilizadas como herramienta fundamental para el estudio de género. En nuestro caso las memorias *De puertas adentro* escritas por Amalia Avia, nos han servido para profundizar en el conocimiento de la mujer y la artista pero también, han sido una fuente fundamental para analizar, a través de su mirada y relato de su vida, cómo ese contexto (político, cultural, social y artístico de la posguerra y autarquía franquista, entre los años 1939 y 1959), condicionaron y determinaron los inicios de su trayectoria profesional pero también su vida personal y las relaciones personales y creativas con: otras mujeres artistas de su generación, con otros compañeros de profesión y con su pareja, también pintor.

¹⁷⁷ Porqueres, Beatriz, “la biografía como forma de aproximación a las artistas del pasado”, en *Geografías de la mirada: género, creación artística y representación*. Madrid, Instituto de investigaciones feministas N°3 Universidad Complutense de Madrid, 2011, p.23. Este texto pertenece a una conferencia titulada: “Perspectivas históricas de la situación de las artistas” (*Jornadas de mujeres y arte actual* organizadas en la Universidad Complutense en noviembre de 1997).

¹⁷⁸ Serrano de Haro, Amparo, *Op., cit.*, 2000, p.21. Esta obra, *Mujeres en el arte*, muy esclarecedora, define en qué consiste la teoría feminista, su punto de partida, cuáles son los ámbitos que toca, sus áreas diferenciadoras de estudio, así como las aportaciones y resultados que proporciona esta reciente metodología.

La confusión entre el binomio arte y vida es algo bastante común entre las mujeres artistas. De ellas admiramos su obra pero también su personalidad, gustos, aficiones, lo que hay tras ella. Al igual que le ocurría a Amalia Avia, que sentía gran atracción y curiosidad por las vidas, la gente que habitaba tras las fachadas, puertas, casas y tiendas que pintaba: ¿Quién vivirá o habrá vivido aquí? ¿Cómo serán?, se reconoce curiosa.

No es sólo lo que vemos sino lo que puede esconderse o intuirse también. La obra de Amalia Avia interesa y atrae por sí sola, pero tras ella está la mujer, su creatividad desde una sensibilidad diferente, que, en su caso, se decanta por los temas que tienen un enorme vínculo con sus recuerdos de infancia y juventud; arte y vida se dan de la mano y forma parte de la esencia del artista, y nos interesamos también por otras muchas cuestiones: cómo es la mujer que siente así, cómo era de niña y en su adolescencia, por qué empezó a pintar, cómo es su relación creativa, pero también si lo personal afecta, con Lucio Muñoz y el resto de los compañeros del “grupo de realistas madrileños”, no sólo desde el punto de vista pictórico. Cómo era su estudio y los muebles de la casa que compartían, si se parecen a los de los interiores domésticos que pinta Amalia Avia. Todo ello enriquece y amplía el enfoque de las investigaciones e, indudablemente, ayuda a entender mejor su personalidad artística y proceso creativo.

Paradójicamente, ese mundo de interiores domésticos, ese mundo privado, ámbito restringido a las mujeres que Amalia retrata, será el que le abra las puertas, que tanto le gustaban, a la esfera pública y masculina del mercado del arte.

3.2.1. De puertas adentro. Memorias de Amalia Avia

Una vida, desde luego, llena de puertas: las puertas de las casas, que veía y cuyo interior siempre quería conocer, las puertas de las tiendas y de los garajes que no me he cansado de pintar, las puertas de tantas casas donde he vivido, las puertas de las habitaciones que tristemente fueron clausurándose en la casa de mi madre, o en fin, todas las puertas que, espero que por mucho tiempo, aún me queden por rebasar¹⁷⁹.

La autobiografía es una fuente de gran valor para conocer la identidad femenina y la personalidad artística de alguien. Las memorias escritas por Amalia Avia, han supuesto un testimonio fundamental para poder indagar en ellas. La teoría feminista se interesa y se pregunta por las relaciones entre las partes: contexto, entorno y artista. De este modo, conseguimos integrar todas estas esferas que son objeto de nuestro estudio: lo femenino, con lo masculino, lo privado y lo público, o lo político con lo social.

¹⁷⁹ Avia, Amalia, *Op. cit.*, 2004, p.13.

“A diferencia de casi todos los ismos del mundo del arte, el término *arte feminista* no implica automáticamente un tratamiento formal o temático y, sobre todo, a diferencia de ellos, no implica necesariamente que el interés principal del artista esté en la obra, sino que la obra es el resultado de una vivencia, de una reflexión”¹⁸⁰.

Amalia Avia comienza a escribir sus memorias en 1980 y le llevará varios años finalizarlas. Su familia la anima a que las escriba y la apoya en que las publique. Su intención no era esa, sino por mero entretenimiento, pero Javier Tusell le convence para publicarlas.

*La memorias abarcan toda mi vida, todos los recuerdos desde mi niñez hasta la actualidad, hasta que muere Lucio: Desde mi nacimiento en Santa Cruz de Zarza, provincia de Toledo, después mi llegada a Madrid a raíz de la muerte de mi padre, la guerra, los milicianos, Franco, y después acabo en el mundo de la pintura...y todo el mundo importante de la pintura que ha pasado por Madrid ha pasado por mí, quiero decir, que los he podido conocer a todos no por mí, sino por Lucio...He viajado por toda Europa y he estado en Estados Unidos...con un abuelo labrador y un padre abogado...la pintura ha estado en mí toda la vida, y claro, ese contraste de esa niña vergonzosa, tímida, de colegio de monjas y que después ¡acabe hablando con Dalí!*¹⁸¹.

¹⁸⁰ Serrano de Haro, Amparo, *Op. cit.*, 2000, p.109.

¹⁸¹ Entrevista realizada a Amalia Avia el 3 de septiembre de 2003.

Lo vivencial ha sido muy importante y determinante en la vida de Amalia Avia, (Santa Cruz de la Zarza –Toledo-, 23 de abril de 1930, Madrid, 30 de marzo de 2011), tanto que, en numerosas ocasiones, el contenido de sus memorias hace referencia a los recuerdos vividos durante la infancia y la juventud. A la enorme relevancia que tuvieron para ella las relaciones de género. Se podría decir que en todas las etapas importantes de su vida las relaciones con otras mujeres han jugado un papel decisivo: su madre, a la que admiró y estuvo muy unida y fue su referente siempre, su modelo; su hermana Maruja, con la que creció, jugó y compartió estrechamente sus años de infancia y juventud, de juegos, colegio, mesilla, costura, risas y miedos; Dolores, la persona que ayudaba a su madre en casa, con la que comparte muchas horas en la cocina, observándola mientras lava y plancha entre tertulias y cantos (son los recuerdos más felices que conserva de los años de clausura en la casa de Santa Cruz, guardando luto por la muerte de su hermano); sus amigas de la escuela de Eduardo Peña, como su íntima Esperanza Parada, y de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, como María Moreno o Isabel Quintanilla, o la galerista Juana Mordó, a la que también apreciaba y respetaba mucho.

Hay otras mujeres que también han dejado una huella imborrable en Amalia Avia, aunque no de forma tan positiva o entrañable, como ocurre en el caso de las anteriores: su abuela, a la que recuerda al principio, con la que no tenía demasiada relación pero le impactaba

su fuerte carácter y personalidad, y las monjas del colegio de La Asunción de Madrid.

Son relaciones significativas, con mujeres muy especiales para nuestra pintora, vinculadas a diferentes etapas y momentos muy concretos y claves de su vida, que han simbolizado y significado, también, realidades muy diferentes que, de hecho, ella clasifica en sus memorias en función de las etapas que va cumpliendo.

La familia para Amalia Avia, ha sido siempre algo muy importante. El plano pictórico ha ido siempre de la mano del personal, de su vida con Lucio Muñoz y sus cuatro hijos. De sus obras, de hecho, uno de los adjetivos utilizados repetidamente por los críticos para definir la expresión de su pintura es *familiar*.

Amalia Avia ha logrado durante toda su trayectoria compaginar de manera admirable, gracias a la fuerza de voluntad y constancia, su vida personal (llevar una casa y cuidar de sus hijos y su marido como cualquier ama de casa) con la artística, siendo una de las artistas más prolíficas y de trayectoria más constante en el panorama de la pintura española de la segunda mitad de siglo. Tiene aún más mérito teniendo en cuenta que el proceso creativo y la naturaleza y ejecución de su pintura requieren de metodismo y reflexión, de selección y búsqueda cuidada del tema. Siendo preciso pintar todos los días varias horas. El hecho de que Lucio Muñoz tuviese el estudio tan cercano al suyo, ubicado en la residencia familiar, no ha determinado en absoluto el resultado de una obra o el devenir de la evolución pictórica de Amalia

Avia, pero sí ha favorecido el enriquecimiento mutuo al compartir opiniones y ha evitado la soledad del pintor en su estudio, que muchos artistas sufren y que a veces resulta duro.

”No me puedo quejar de esta soledad, porque no es total. Lucio tiene el estudio al lado, a veces viene a pedirme un color, o voy yo, y comentamos el cuadro y descansamos un rato ”¹⁸².

El hecho de estar casada con Lucio Muñoz, por la fuerza y personalidad pictórica o por la importancia de la carrera de éste, pudo haber eclipsado la de Amalia Avia. Pero esto nunca ocurrió o, al menos, en ningún momento ella y su círculo íntimo aluden que esta circunstancia sucediese. Amalia Avia reconoce en sus memorias y entrevistas¹⁸³ que fue difícil compaginar familia con trabajo y que en alguna ocasión tuvo ganas de abandonar, pero no por falta del apoyo de su marido o sus hijos.

En primera persona escribe Amalia Avia sobre todo lo que vivió, de qué modo lo sintió, y cuáles son los recuerdos más importantes de su vida desde que era una niña hasta que alcanzó su madurez personal y profesional. Desde los años treinta hasta el triunfo de la democracia, la muerte de Franco la recuerda como uno de los días más felices de su vida, nos relata, utilizando un estilo sencillo, directo y expresivo,

¹⁸² Miguel Fernández Braso, “Conversación con Amalia Avia”, 1979. A Lucio Muñoz también le dedicará un espacio con formato entrevista en su Revista *Guadalimar*, en 1981. En el mismo año, aparece publicado un artículo sobre los interiores de Amalia Avia.

¹⁸³ En las entrevistas realizadas por José Falero y yo misma.

como lo es su pintura, lo que para ella significó la guerra, la posguerra, los cambios políticos, ideológicos y sociales transcurridos en España, pero también en su entorno familiar como consecuencia de éstos (circunstancias dramáticas familiares, y constantes traslados de casa, marcaron su infancia y primera juventud, influyendo y afectando en su crecimiento y desarrollo personal y en su posterior modo de concebir la creación pictórica). No se trata de coincidencias sino de consecuencias o variables contextuales concretas. Si la guerra y la dictadura franquista transformaron profundamente a todo el país durante cuarenta años, ¿cómo no iban a afectar a una mujer, niña durante la guerra, en su modo de concebir la vida y el arte y durante el resto de su vida?

En los últimos años de la dictadura, en esa época de lucha antifranquista, temíamos enormemente que nos registraran nuestra casa por causas tan insignificantes como, por ejemplo, haber firmado cualquier manifiesto en protesta por la falta de libertad, y que encontraran en la librería libros de Miguel Hernández o Machado, que podían infundir sospechas. El libro de José Antonio, colocado en lo más alto de nuestra librería, bajaba en aquellos momentos, por mis manos, a colocarse ostentosamente en el sitio mejor y más visible, como si fuera mi biblia. Ahora este grueso tomo está fijo allí arriba, porque ahora, y espero que para siempre, ya no tengo miedo¹⁸⁴.

¹⁸⁴ Avia, Amalia, *Op. cit.*, 2004, p.180.

La respuesta de Amalia Avia frente a este contexto tan poco propicio para las mujeres y tan privativo en lo cultural y artístico fue de reacción frente al conformismo que había tenido que asumir y adoptar desde su infancia por el status de niña de provincia de clase alta y los convencionalismos sociales. Pese a que no tuvo las oportunidades formativas de otros pudieron las ganas y la vocación, la pasión por la vida y la pintura tras muchos años de contención. Fue valiente y trabajó mucho para poder abrirse camino en la profesión de pintora, un ámbito en el que sólo los hombres hacían carrera pese a que había muchas mujeres que pintaban, pero no conseguían pasar de la afición a la profesionalización por la limitación de oportunidades, no sólo formativas, sino también, en ocasiones, por el rechazo de sus propias familias y las instituciones oficiales.

3.2.2. Infancia y primera Juventud

Amalia Avia nació en Santa Cruz de Zarza, provincia de Toledo, en 1930, en los difíciles años de la preguerra española, pero a los seis o siete meses de vida se trasladó con su familia a vivir a Madrid. Su padre, diputado de la CEDA¹⁸⁵, era un hombre tranquilo y justo, benefactor del pueblo. Él y su familia gozaban de un estatus social y económico elevados y la gente de Santa Cruz los respetaba y acudían a verlo cuando tenían necesidad material y de consejo. Tras

¹⁸⁵ Confederación Española de Derechas Autónomas (CEDA), fue una coalición de partidos políticos católicos de derechas, fundada el 4 de marzo de 1933. Se gestó durante la Segunda República Española. Su principal inspirador fue Ángel Herrera Oria fundador y director del diario El Debate. Otro de sus fundadores y que posteriormente dirigió la Confederación, fue José María Gil-Robles.

su muerte en 1936 seguirán haciéndolo y será la madre de Amalia Avia y sus hijos varones quienes se ocupen de recibir a las visitas y administrar la finca.

Su madre se dedicaba a la casa, al cuidado del marido y de los hijos, y su padre, que era abogado y terrateniente, fue asesinado al comienzo de la guerra civil. Por motivos de trabajo de éste, la familia se había desplazado a Madrid. Cuando Amalia Avia tenía seis años estalla la guerra civil, la cual pasan en Madrid, en la casa de General Díez Porlier número 3, que tendrá mucho peso y valor sentimental para ella. Recuerda con nitidez los años de encierro y hambre que pasaron durante la misma y los primeros años de la posguerra; y, sobre todo, su relación con el resto de la familia, madre, hermanos y personal de servicio.

En 1940 se trasladan a Santa Cruz de nuevo, cuya casa familiar durante la guerra había sido ocupada por los soldados rusos que habían hecho muchos cambios en ella. Transcurre allí su adolescencia. La guerra ha aumentado las diferencias sociales y ella no tiene posibilidad de hacer amigos. Tiene otro rango social y la cultura del momento no permiten, ni su familia tampoco, que se mezcle con la gente del campo. Tampoco las niñas del campo quieren jugar con ella. Su mundo es de interior, reducido a la casa y lo que en ella pasa, actividades recomendables para una joven, tales como coser, pintar, leer, hacer postres y acompañar a las visitas si es procedente. No va a la escuela con el resto de los niños del pueblo y asiste a clases de música con el sacristán.

Su madre comprendió que Amalia y su hermana Maruja, con la que tan sólo se llevaba un año y medio, debían estudiar en Madrid en un colegio acorde con su condición de “niñas bien”. Se trataba del colegio La Asunción, en la calle Santa Isabel de Madrid. Amalia Avia lo recuerda como una etapa difícil y nada alegre, otra vez sólo entre mujeres. El ambiente y trato que recibía de las monjas no era amable ni agradable y ellas allí eran las niñas “pobres”. Además, para ella significaba la ruptura con la cotidianeidad que tanto le gustaba: su gente, casa, hábitos, seguridad, apegos. No obstante, por su buen carácter acabó adaptándose y, como le gustaba aprender y estudiar, al final le fue bien. Además, era popular entre sus compañeras por los dibujos tan bonitos que hacía en sus ratos libres y que le pedían ver.

Dentro del clasismo del colegio, había un segundo baremo entre cultura general y Bachillerato. Los apellidos ilustres, las hijas de títulos, estaban casi todas en cultura, y el grupo más progresista, dentro de lo que cabía, en Bachillerato. Todavía en muchas familias no veían bien que las chicas estudiaran; pensaban que había que darles una educación y una cultura para que fueran presentables en sociedad y pudieran educar a sus hijos; idiomas, música, sí; pero jamás una carrera universitaria. Mi hermana se encontró más a gusto en cultura. Yo, en cambio, al estar más tranquila y segura, empecé a hacer amigas, aunque era en realidad el estudio lo que más me interesaba del colegio. (...). Una cosa que nos desconcertó del colegio fue lo poco adictas

que eran tanto las monjas como niñas al régimen de Franco, así como la total repulsa que sentían por la Falange. Estas aristócratas debían ser monárquicas y las manifestaciones falangistas y franquistas les parecían algo ordinario y de poca clase. Como entonces era obligatoria en todos los colegios la clase de Nacional-sindicalismo, allí nos la daban, aunque sin ningún convencimiento por parte de la profesora; por las niñas era recibida con verdadero desprecio¹⁸⁶.

No sucedía lo mismo con su hermana, y por el abandono de ésta tuvo también Amalia Avia que dejar los estudios de bachillerato a medias, pues no soportaba la soledad y la tristeza en el colegio sin ella, y regresó de nuevo a Santa Cruz. Sus hermanos no lo entendieron, porque era inteligente y le gustaba estudiar. Amalia Avia era consciente de las puertas que se cerraba, pero su apego por su familia pudo más.

Amalia tiene veintidós años y la vida en el pueblo cada vez se le hace más cuesta arriba y aburrida; no hay nada que pueda hacer. Tras la muerte de sus dos hermanos y la boda de su hermana Maruja, que se marchó a vivir a Madrid huyendo de la vida del pueblo y la censura de la familia que no consideraba adecuado su matrimonio, apenas tenía con quién relacionarse además de su madre. Con esa edad y sin novio corría el riesgo de quedarse solterona según las costumbres sociales (lo cual era, en la cultura franquista, lo peor para una

¹⁸⁶ Avia, Amalia, *Op. cit.*, 2004, p.127.

mujer)¹⁸⁷. Su madre, consciente de la situación, decide trasladarse a Madrid definitivamente. Su hermana Maruja la anima a que tome clases de pintura y comienza a asistir con veintitrés años a la academia de José Ordóñez.

Desde entonces, exceptuando alguna visita al pueblo de su madre, y los múltiples viajes que hará con su marido y sus hijos por Europa y Estados Unidos y por gran número de ciudades de la geografía española, Madrid, ha sido y es para la pintora un lugar muy querido; no sólo su lugar de residencia, sino también, uno de los temas preferidos para su pintura.

He vivido siempre en Madrid y tengo verdadero amor por Madrid. Además, son los temas con los que me enfrento cada día... Madrid para mí es muy entrañable, pero, al mismo tiempo, es el sitio donde yo he sufrido y donde me he hecho¹⁸⁸.

En la familia de Amalia Avia no existen precedentes de artistas.

No, nadie, nadie. En mi caso desde muy pequeñita me gustaba (pintar). Aquí en Madrid yo veía pintar en casa a mis

¹⁸⁷ Su hermana mayor, Josefina, hizo el servicio social femenino para poder tener la posibilidad de viajar y estudiar la carrera de Derecho (pues era más fácil conseguir el acceso por esta vía). De otro modo habría estado mal visto y, quizá, no lo habría podido conseguir. También se marcharía a Madrid a la universidad. Amalia Avia también lo hizo, pero en Medina del Campo, en el castillo de la Mota. Guarda buenos recuerdos pues supuso salir del encierro y monotonía del pueblo, aprender y relacionarse con otras mujeres, hacer amigas. Dice en sus memorias que supuso un entretenimiento, una liberación.

¹⁸⁸ Entrevista a Amalia Avia. 3 de julio de 2003.

hermanos y mi asignatura preferida del colegio era Dibujo. Yo empecé a pintar a los veintidós o veintitrés años, cuando comencé a asistir a las clases de Eduardo Peña. Empecé a pintar por muchas razones...dos hermanos jóvenes murieron, a mi padre lo mataron en la guerra cuando yo era muy pequeña, en fin, por una serie de desgracias familiares. Yo no tenía un sitio para mí, entre atender a mi madre, ¡que se le morían los hijos!...y ya entonces quería pintar. Cuando iba al colegio las niñas me decían ¡qué bien! Se pasaban mis láminas¹⁸⁹.

3.2.3. Los años de formación e inicios de su trayectoria profesional

Yo tenía guardada, como esperando en un rincón, mi afición por pintar y soñaba con poder llegar algún día a pintar un cuadro. Durante mis años de aburrimiento santacruceño, había llenado cuadernos y cuadernos de dibujos ñoños, copiados de revistas y cuentos infantiles o de tarjetas postales. La idea de venirme sola a Madrid para tratar de realizar mi ilusión era algo que no tenía consistencia en aquel momento, y menos en mi familia. Viviendo todos en Madrid era distinto; además, lo importante era que me distrajera y como distracción, a las clases de pintura no se les podía poner peros. (...).Sabía que quería pintar, pero no distinguía entre óleo y acuarela. Por entonces

¹⁸⁹ *Ibidem*

*no había visto más que dos o tres exposiciones cuando iba de compras por el centro de Madrid, en dos salas que había por la Gran Vía, la sala Vilches y el salón Dardo. Así de desorientada me encontraba una vez instalada en esta ciudad*¹⁹⁰.

Amalia Avia empezó a dibujar de niña por entretenimiento, para pasar los largos inviernos encerrada en casa. El contexto y entornos tan dramáticos y duros que le tocaron vivir, de niña y en su primera juventud no pudo divertirse ni elegir nada por las circunstancias políticas y familiares, hicieron de Amalia Avia una niña tímida y discreta, que no se preguntaba los motivos sino que aceptaba lo que había porque no había otra opción y se comportaba como una buena hija, lo que de ella se esperaba. Tras la muerte de Josefina, su hermana mayor, su madre comprendió que su hija Amalia necesitaba una oportunidad. Ya tenía más de veinte años y no debía seguir en Santa Cruz sin objetivos ni posibilidades de formación ni de formar una familia. Así pues, debemos al contexto de la guerra y posguerra, y a las condiciones sociales en las que las mujeres en la España de aquel entonces se encontraban, que en Amalia Avia se despertase su vocación de pintora.

Alivio y sensación de libertad sintió Amalia Avia cuando por fin se trasladó a Madrid con su madre y se instalaron, definitivamente, en Madrid, en los años cincuenta, en un piso modesto de la avenida de los Toreros. Ella intuía que en Madrid le esperaba una nueva vida

¹⁹⁰ Avia, Amalia, *Op. cit.*, 2004, p.184.

llena de oportunidades y alegría tras los años de encierro, contención y privaciones de la infancia, de casa en casa. Atrás quedan los años de encierro, “entre visillos”. Decidió vivir la vida con mucha intensidad y plenitud, aprovechar el tiempo y las oportunidades que no había tenido hasta ahora.

En la academia de pintura de D. Eduardo Peña, donde Amalia Avia acudió a tomar clases de 1953 a 1955, al igual que, casualmente, unos años antes hiciera Lucio Muñoz.

Volví tras el verano al estudio del señor Peña, que me recibió con unas inesperadas palabras:

“Le voy a decir algo que digo muy pocas veces: Veo en usted muchas cualidades para ser pintora, y repito que esto yo lo digo rarísimas veces. Tiene usted sentido del color; no dibuja mal, aunque quizá sea dibujo lo que más le falte; pone algo suyo en los cuadros y además es muy trabajadora”. (...) *Me puse contentísima a pintar mi cuarto cuadro*¹⁹¹.

Allí conoció y entabló relación y amistad con otras jóvenes pintoras, como Gloria Navarro, conocida profesionalmente como Gloria Alcahud, María Victoria Pérez Camarero y su mejor amiga desde entonces, Esperanza Parada con la que compartiría su primer estudio, que la introdujeron en los entornos intelectuales y artísticos del Círculo de Bellas Artes, al que asiste en clases libres de 1956 a 1960, y la Escuela de Bellas Artes de San Fernando.

¹⁹¹ Avia, Amalia, *Op. cit.*, 2004, p.188.

Esperanza Parada... me has tocado mi punto flaco. Cuando yo llegué a la Academia de Eduardo Peña, por la que ha pasado todo Madrid, Esperanza Parada era ya una maestra, era toda una institución allí. Yo la admiro muchísimo, pintaba muy bien y, además, es una persona extraordinaria y muy inteligente. La riño cuando la veo porque apenas pinta. Jamás habría podido imaginarme que iba a acabar siendo más conocida que Esperanza Parada¹⁹².

(...)Era también una alumna aventajada y se veía que Peña la respetaba mucho. Lo que Esperanza decía se escuchaba y se apuntaba. Hacía una pintura muy libre, con colores fuertes y puros. (...)Esperanza era de las más atrevidas, se la veía más preparada, sobre todo teóricamente. (...) Dejé de pintar hace muchos años. Quizá la abulia fue la causa de que abandonase una carrera que había empezado con tan buenos augurios. Es curioso como Gloria Navarro Alcahud y yo, que éramos como dos pardillas entre tantas paletas brillantes, seamos las únicas que hemos llegado de verdad a ser profesionales¹⁹³.

Amalia Avia empezó su formación académica pero también visual. Empezó a visitar las galerías madrileñas donde exponía la vanguardia y los mejor valorados por el gremio: Estilo, Abril, Buchholz,

¹⁹² *Ibidem.*

¹⁹³ Avia, Amalia, *Op. cit.*, 2004, p.190.

Clan...fue introduciéndose, además, en los círculos de los jóvenes artistas, invitada a sus reuniones, presentada y admitida en el grupo de Lucio Muñoz, Antonio López, los hermanos López, etc. El año 1956 fue decisivo, pues pudo viajar a París con una beca compartida con los estudiantes de la escuela de bellas Artes de San Fernando. El señor Peña, Gloria Alcahud y Esperanza Nuere, con quienes compartirá su primer estudio en Madrid, también fueron. Allí conoció a la promoción de alumnos de 1954, compuesta por figuras de primer orden tales como: Lucio Muñoz, Carmen Laffón, Luis Feito, Julio López Hernández, Miguel Rodríguez Acosta, Begoña Izquierdo, Paco Barón, Camilo Porta o Julián Martín de Vidales, tal como recuerda Amalia Avia en sus memorias.

Aquellos chicos que en los años cincuenta y antes querían ser pintores, tenían las puertas completamente cerradas y tenían que trabajar mucho para conseguir salir de las limitaciones que en España había en aquel momento. (...) me sentía muy orgullosa de que aquellos pintores fueran amigos míos¹⁹⁴.

A Antonio López lo conoció en una fiesta de compañeros. Le sorprendió su juventud. Al preguntar por él a Lucio Muñoz, éste respondió:

“Es el mejor pintor de la escuela. Es completamente genial. Te lo voy a presentar”. *Y me presentó a mi gran amigo Antonio López¹⁹⁵.*

¹⁹⁴ Avia, Amalia, *Op. cit.*, 2004, p.206.

¹⁹⁵ Avia, Amalia, *Op. cit.*, 2004, p.199.

Reconoce que fueron unos años de su vida felices y apasionantes (teniendo en cuenta los tristes recuerdos de su infancia a causa de la guerra civil y de las desgracias familiares que vinieron a causa de ésta), abriéndose ante ella un mundo desconocido que giraba en torno a la cultura y el arte, con jóvenes que, como ella, querían dedicarse por completo a pintar, donde ella y su pintura podían tener cabida.

“Lo primero que te llama la atención de Amalia Avia era su belleza, su esplendor físico, que se combinaba con una fuerza especial y diferente a todos nosotros que siempre tuvo. Cuando nos conocimos a mediados de los años cincuenta, se notaba que Amalia incorporaba algo de la vida, ajeno al mundo del arte, que nos impresionaba. Cuando íbamos al cine ofrecía siempre un comentario inteligente, algo limpio y oportuno, de otro lugar, que no tenía que ver con la cultura, sino con la intuición. Todos los demás teníamos muchas más adherencias estéticas y culturales, pero Amalia, que venía de pasar muchos años en su pueblo, en donde se había sentido muy encerrada, tenía una ilusión y una mirada especial. Luego todos nos unificamos, pero en el comienzo deslumbraba su diferencia, esa sabiduría intuitiva de la vida”¹⁹⁶.

Amalia Avia ha logrado durante toda su trayectoria compaginar de manera admirable, gracias a la fuerza de voluntad y constancia, su

¹⁹⁶ López, Antonio, *Nuestra amiga Amalia*, 1 de abril 2011, p. 1.

vida personal (llevar una casa y cuidar de sus hijos y su marido como cualquier ama de casa) con la artística, siendo una de las artistas más prolíficas y de trayectoria más constante).

*De mi generación, casi la única que sigue soy yo... Sí, es cierto que es eso me descuelgo y destapo del resto de las otras pintoras realistas...*¹⁹⁷

Tiene aún más mérito teniendo en cuenta que el proceso creativo y la naturaleza y ejecución de su pintura requieren de metodismo y reflexión, de selección y búsqueda cuidada del tema. Siendo preciso pintar todos los días varias horas. El hecho de que Lucio Muñoz tuviese el estudio tan cercano al suyo, ubicado en la residencia familiar, no ha determinado en absoluto el resultado de una obra o el devenir de la evolución pictórica de Amalia Avia, pero sí ha favorecido el enriquecimiento mutuo al compartir opiniones y ha evitado la soledad del pintor en su estudio, que muchos artistas sufren y que a veces resulta duro.

No tenemos constancia de datos o comentarios que indiquen perjuicio en la evolución de su carrera a costa del éxito de su pareja, sino todo lo contrario, y si en algún momento hubo de supeditarla, fue por el deseo de la pintora de permanecer con él y participar en un proyecto de gran relevancia que para Lucio Muñoz suponía un reto. Nos referimos a cuando el pintor, en 1963, realizó un impresionante mural

¹⁹⁷ Fernández-Braso, Miguel, "Conversación con Amalia Avia", *Guadalimar*, nº 85, 1979.

de seiscientos metros para el Santuario de Aránzazu en Guipúzcoa. Lucio Muñoz debía permanecer varios meses trabajando y residiendo allí, y Amalia Avia decidió ir con él, llevando consigo a Lucio y Nicolás, sus dos hijos nacidos por entonces.

Este acontecimiento profesional estuvo acompañado por otro familiar; poco antes había nacido mi segundo hijo, Nicolás. Cuando el niño tenía cuatro meses salimos toda la familia para Aránzazu. (...) En Aránzazu tuve esa sensación e encontrarme con algo mío, tan mío que ni siquiera me sorprende, como si no hubiese dejado nunca de serlo¹⁹⁸.

Es importante destacar que, pese a la complicación personal de tener dos niños muy pequeños y al hecho de que en esa época dispuso apenas de tiempo para dedicarse a su pintura, fue el de Aránzazu un periodo entrañable y pleno en lo personal para Amalia Avia, recordado por ella con agrado y felicidad. Este suceso biográfico nos revela que, para Amalia Avia, lo personal, la familia y apoyar el trabajo de su marido es muy importante, como su carrera, que durante esos meses pasó a segundo plano. Pese a que en Aránzazu dispusieron para ella una sala donde instaló su caballete y sus pinturas, Amalia Avia recuerda que no se encontraba en las circunstancias más óptimas para trabajar.

¹⁹⁸ Fragmentos extraídos del texto “*fragmentos de mis memorias*” que escribió y que aparece publicado con motivo de la exposición *Otra realidad. Compañeros en Madrid, Op. cit.*

El tiempo reservado a mi trabajo no fue mucho ni fácil. Aquella habitación dormitorio no era el sitio ideal de aislamiento y tranquilidad que todo pintor necesita. No obstante, pinté lo suficiente como para demostrarme que seguía siendo pintora. Hubiera sido fácil en aquel momento dejarme llevar por la corriente de la inercia y la facilidad, como han hecho tantas mujeres que han abandonado su afición y dotes de pintoras, escritoras, etc., en función de los hijos y la casa, al servicio de otra carrera, siempre más importante, la del marido¹⁹⁹.

Tan importante es la familia para Amalia Avia que en todas sus entrevistas y en sus memorias, solemos encontrar frecuentemente alusiones a su vida privada, su entorno, amigos, hijos y su marido, que figura también, aunque más ocasionalmente, que los hijos, inseparable y ligada de la profesional.

Los hijos de Amalia Avia y Lucio Muñoz, desde niños han participado activamente en la pintura y el sentir creativo de sus padres, creciendo lógicamente en un ambiente familiar donde la cultura, la actualidad artística, el arte en general (recordemos que los dos son amantes de la música clásica, que han escuchado casi siempre

¹⁹⁹ Avia, Amalia, *Op. cit.*, 2004, p.253. Amalia recuerda como el día de la inauguración del impresionante mural del santuario de Aránzazu, al que asistieron Eduardo Chillida, Eusebio Sempere, Abel Martín y José Ayllón, entre otros además de las autoridades de Oñate y San Sebastián, hubo una importante recepción y comida en el convento, a las que las mujeres no estaba permitido asistir, por lo que tuvo que comer sola.

para pintar, y la literatura) y la pintura, han sido temas de conversación y dedicación en su tiempo libre de primer orden²⁰⁰.

“Le gustaba el reconocimiento, pero a causa de su modestia y humildad, siempre le costó aceptar que sus cuadros valieran dinero. Además, con su proverbial timidez, la relación con los clientes le resultaba insoportablemente embarazosa. Mi padre procuraba no dejar a mi madre sola con los clientes en el estudio. Sabía que era peligroso. Si el cliente regateaba, mi madre aceptaba los descuentos e incluso si había cuadros que no estaban a la venta, el cliente acababa saliendo con uno de ellos. Y en las galerías pasaba algo parecido. Nunca supo venderse, ni darse importancia”²⁰¹.

3.3. Personalidad artística de Amalia Avia

“Siempre se quitó importancia a sí misma. Y a su trabajo. Confesaba que tardaba poco en pintar sus cuadros,

²⁰⁰ Rodrigo, el menor de los cuatro, ha colaborado en la organización y escrito notablemente en algunos catálogos de importantes exposiciones individuales de su padre (concretamente en algunas de las celebradas en la madrileña Galería Marlborough y en la antológica que tuvo lugar en la Fundación Central Hispano el pasado año), y tras la muerte de éste y dado el estado delicado de Amalia Avia, es junto con sus hermanos, asesor y nexa con los medios de prensa, los críticos y galeristas. Nicolás, el segundo de los hijos, por su parte, ha colaborado en algunas muestras de Amalia Avia realizando las fotografías de las obras que aparecen publicadas en los catálogos (ocurre así, por ejemplo, en la que se celebró en 1995 en la Galería Detursa de Bilbao y la antológica de 1997 del Centro Cultural de la Villa de Madrid). Lucio, el mayor de los hijos de Amalia Avia y Lucio Muñoz, es pintor, aunque su estética es bien diferente a la de sus padres, decantándose por una pintura expresionista de brillante cromatismo.

²⁰¹ Muñoz Avia, Rodrigo, *Op. cit.*, 2011, p.9.

porque era verdad, pero también era verdad que pintaba durante muchas horas al día y con mucha energía. Tenía mucha fuerza y mucho temperamento para todo, también pintando. Sabía muy bien lo que quería. Cuando empezaba los cuadros con la mancha, era impresionante oír el traqueteo del cuadro sobre el caballete, de tanta energía como le metía. Por distinta y contundente que fuera la pintura de mi padre, creo que nunca le vimos dar pinceladas con semejante brío”²⁰².

En el presente apartado analizaremos la dimensión artística integral de Amalia Avia desde varios puntos de vista. Además de profundizar en las características de su obra pictórica, su evolución y trayectoria artística, y siguiendo con nuestros objetivos establecidos al inicio de esta investigación, abordaremos las variables contextuales que han podido determinar o influir, de algún modo, en la personalidad creadora de la artista. Estas variables o factores externos son los siguientes:

- su vinculación al ámbito de la figuración y pertenencia al denominado “grupo de realistas madrileños”
- la relación creativa con el pintor Lucio Muñoz
- el contexto y situación de la mujer en la España de la posguerra a través del análisis comparativo de la obra de Amalia Avia y la novela “Entre Visillos”, de Carmen Martín Gaité.

²⁰² Muñoz Avia, Rodrigo, *Ibidem*.

3.3.1. Amalia Avia y el “Grupo de los Realistas Madrileños”

El objetivo del presente estudio pretende analizar la importancia que el “grupo de realistas madrileños”, como han coincidido en denominarlo de forma unánime sus principales especialistas²⁰³, tuvo desde su creación en los años de la posguerra hasta la actualidad; el papel que desempeñó desde entonces, como otra alternativa al informalismo triunfante, y el valor que representan dentro de la tendencia figurativa del arte español contemporáneo.

También es nuestra intención dar respuesta a estas cuestiones planteadas en el capítulo anterior:

¿Han podido influir los componentes del grupo en la obra de Amalia Avia? ¿Y la de Amalia Avia en la del resto de sus compañeros?, ¿Qué sinergias y conexiones existen entre ellos?

¿Cuáles han sido sus aportaciones como grupo y las de Amalia Avia hacia el grupo?; y, ¿dónde radica su especificidad y diferenciación respecto a las otras mujeres del “grupo de realistas madrileños”?

3.3.1.1. Identidad, características y aportaciones del “grupo”

La historiografía en torno al realismo de la posguerra identifica una serie de factores relevantes que pudieron favorecer en España el desarrollo y la gran expansión de lo que se ha venido a denominar “realismos de vanguardia” en la segunda mitad de nuestro

²⁰³ Víctor Nieto Alcaide, Javier Tusell, Francisco Calvo Serraller o Francisco Nieva.

siglo: el peso de la tradición de pintores como Velázquez y Zurbarán, Solana o Zuloaga, que indudablemente serán un referente; la considerable expansión que tuvo en nuestra nación el surrealismo magicista, a partir sobre todo de Dalí; la influencia que ejercieron la fotografía y el cine Neorrealista italiano y éste, a su vez, en la literatura realista de posguerra de la denominada “Generación del 50”²⁰⁴. Este contexto cultural influyó y tendría su reflejo en la inclinación y el fomento de muchos pintores con una forma minuciosa de pintar muy asociada al realismo.

“Además, el despegue del *nuevo realismo* en los años cuarenta en España, vendrá definido por un marcado carácter social, por una preocupación social, frente a los lenguajes académicos establecidos”²⁰⁵.

Coinciden con los inicios de “Estampa Popular” pero, a diferencia de ellos, no persiguen la crítica social ni política, sino una renovación del realismo y un tratamiento de lo real desde un análisis y observación trascendente de lo cotidiano, paralela y similar a la que se producía en la generación literaria de la posguerra madrileña. Son artistas plásticos nacidos en los años treinta, que comienzan su trayectoria profesional en los cincuenta.

²⁰⁴ Autores como Rafael Sánchez Ferlosio –su obra más famosa “El Jarama” obtuvo el premio Nadal en 1955-, Ignacio Aldecoa y Carmen Martín Gaité, con quien se casó en 1954.

²⁰⁵ Chávarri, Raúl, *Los realismos de vanguardia* en “La Pintura Española Actual”. Madrid, Ibérico Europea de ediciones, 1973, p.81.

En la definición y configuración del “grupo” como tal, desde el punto de vista historiográfico, tenemos las primeras referencias en los años sesenta, por autores como Valeriano Bozal en las obras: “El realismo plástico en España: 1900-1936”, “El realismo social en España” y “España: vanguardia artística y realidad social: 1936-1976”, a los que aludimos en el epígrafe dedicado al realismo. En 1969, José María Moreno Galván en “Pintura española, la última vanguardia” y Santiago Amón, en la revista “Nueva Forma”, dedicarán un monográfico a Antonio López como representante de la vanguardia realista, denominada por Amón como “realismo mágico”, y origen del realismo español contemporáneo.

Desde entonces comenzarán a hacerse populares como “grupo”, aunque la crítica y galerías nacionales tardasen en darles el valor y reconocimiento merecidos, y comenzarán las muestras colectivas de estos artistas, considerados y denominados por los historiadores, antes mencionados, como: “la primera generación del realismo español contemporáneo”, “la generación de los López” o “los pintores del realismo cotidiano”.

No obstante, anteriormente a 1969, habían participado en varias muestras juntos; los varones por una parte y las mujeres por otra, sobre todo en los primeros años de trayectoria profesional. En enero de 1955, Antonio López, Lucio Muñoz, Julio López Hernández y Francisco López Hernández exponen en la Sala de la Dirección General de Bellas Artes de Madrid, y en 1963, con *Joven figuración en España*, celebrada en el Ateneo de Madrid y en el antiguo Hospital de la Santa Cruz de Barcelona. En 1964, en la exposición inaugural

de la galería Juana Mordó en Madrid, ya participan también ellas: Amalia Avia y María Moreno junto a Antonio López. Isabel Quintanilla, algo más joven que el resto, se unirá en las muestras del “grupo” a partir de los años setenta. Esperanza Parada, muy a pesar de Amalia Avia, pues la consideró desde el principio una excelente pintora con mucho talento, hará escasas apariciones.

Además de las clasificaciones de Valeriano Bozal y Javier Tusell comentadas anteriormente, Raúl Chávarri alude a cuatro generaciones de artistas pertenecientes al realismo de vanguardia, y clasifica, en la primera, a todos aquellos artistas que nacieron antes de la guerra civil, entre cuyas pintoras se encuentran, entre otras: Amalia Avia, Esperanza Parada, Teresa Peña o Carmen Laffón. Como apunta Chávarri, estos artistas se caracterizarán por realizar, temáticamente, un arte objetivo, basado en un nuevo acercamiento a la realidad y replanteando la pintura de personas, ambientes y cosas,

“con un nuevo propósito y una intención distinta; renunciando casi absolutamente a la composición de figuras y buscando despojar al retrato de su talante personalizador, para erigirlo en una presencia de carácter testimonial casi absoluta”²⁰⁶.

“El realismo de estos artistas exigió un indudable acto de convicción previo y una decidida afirmación de su creencia. Pues ésta se producía en un momento en que estaba en pleno auge la pintura gestual y de acción y su actitud suponía todo

²⁰⁶ *Ibidem*.

lo contrario: afirmar el valor de la representación de lo real y el valor de la obra de arte como elemento cerrado, concluso y único. El rigor, la paciencia y la lentitud en la ejecución de Antonio López no dejan de ser un claro ejemplo de una actitud a contracorriente. Lo cual procedía de que en su pintura no es la representación de la realidad lo que la sostiene, sino la indagación de la realidad como método para crear y configurar una nueva realidad a través de la pintura. En este sentido, su actitud surge como la antítesis de la figuración, académica o renovada, del momento”²⁰⁷.

Aunque algunos son madrileños y otros manchegos, Amalia Avia pertenece al denominado, por Víctor Nieto Alcaide, Francisco Calvo Serraller y Javier Tusell y Francisco Nieva, “grupo de realistas madrileños”, cuyo punto de partida se remonta a los años cincuenta y continúa hasta la actualidad, y cuya obra y vida se han desarrollado, fundamentalmente, en Madrid. Sobre la denominación de grupo, el pintor Antonio López, uno de sus más importantes miembros, aclaraba que no es un grupo tal y como se entiende en el mundo del arte; nunca hubo un programa o una ideología establecida ni unos objetivos marcados o una línea a seguir. Se trató, desde el principio, de un grupo de amigos que coincidieron, se conocieron y formaron, en su mayoría, en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando; que han compartido largas horas de debates artísticos, eventos familiares

²⁰⁷ Nieto Alcaide, Víctor, “Poética de lo real: una actitud a contracorriente”, en *Otra Realidad... Op. cit.*, 1992, p.30.

y que han expuesto en varias ocasiones juntos. Pero sobre todo, han mantenido una amistad de más de cuarenta años.

“Conocerse y tratarse no implica ser y trabajar de la misma forma, porque, a la postre, no se vive lo mismo, ni se vive igual, y nada hay como la práctica artística para para acusar esas diferencias vitales, para ahondar en la soledad de la existencia, que es la experiencia de nuestra máxima distinción. Esto ocurre incluso cuando la obra realizada ha respondido inicialmente a ilustrar un programa o manifiesto, y ¿acaso hay que recordar que no ha habido tal en relación con los miembros del llamado “realismo madrileño”?²⁰⁸.

La crítica tuvo claro, desde los inicios de estos artistas, que sólo compartían con el Pop art que llegaba de fuera, el reflejo de la realidad; siendo los resultados bien diferentes.

“la crítica parece haber buscado una lectura de sentido españolista en los diversos realismos que conviven en nuestro país en los años sesenta y setenta, manifestando así la vigencia de un pensamiento historiográfico autárquico. Quienes vieron en el realismo la pervivencia de la tradición y aquellos que lo consideraron como una alternativa, leyeron las actitudes

²⁰⁸ Calvo Serraller, Francisco, “La revelación de lo real”, en *Luz de la mirada*, *Op. cit.* 2003, p. 29.

realistas como un bastión frente a los excesos de la vanguardia”²⁰⁹.

Para autoras como Isabel Cajide, esta generación de pintores, y en concreto Amalia Avia, realizan una aportación o propuesta alternativa no sólo a esta tendencia, sino también a los realismos politizados y más radicales de la posguerra (social, crítico);

“un programa que reivindica conceptos como sensibilidad, ternura, pintura hecha con amor, hacer una estampa popular de cada cuadro, conciencia de responsabilidad frente a denuncia, vitalidad contenida, austeridad, en definitiva, esta pintura conduce a *sentir la necesidad de no desentendernos de nuestro prójimo*”²¹⁰.

La singularidad y el interés de este “grupo”, además de que a él perteneciese también Lucio Muñoz y a la importancia de la obra individual de cada componente, radica en la armoniosa convivencia, en la sintonía pictórica desde los años cincuenta, de dos tendencias en apariencia tan opuestas: la abstracta y la realista (Lucio Muñoz, Enrique Gran y Joaquín Ramo se decantaron por la abstracción). La razón de su unidad, radica pues, como han señalado sus protagonistas, en un entendimiento estético y respeto mutuo, en un momento en el que algunos críticos y galeristas de entonces negaban valor al realismo y tan sólo apoyaban lo abstracto. Pero además, dicha

²⁰⁹ Díaz Sánchez, Julián, “Perfiles de la crítica”, en *La crítica de arte...Op. cit.*, 2004, p.100.

²¹⁰ Cajide, Isabel, en *Op. cit.*, Díaz Sánchez Julián, 2004, p.443.

unión se vio fortalecida por las bodas que tuvieron lugar dentro del grupo entre 1960 y 1961: Amalia Avia con Lucio Muñoz, Isabel Quintanilla con Francisco López Hernández, Esperanza Parada con Julio López Hernández y María Moreno con Antonio López.

Amalia Avia, en el texto publicado con motivo de la Exposición *Otra realidad. Compañeros en Madrid*, como dice Rodrigo Muñoz Avia, creó escuela²¹¹, habla de la importancia que tuvo para ella, en sus años de formación y consolidación como pintora, este grupo de amigos; de las charlas, opiniones en torno al arte. Los que más sabían e intervenían eran los *mayores*, sobre todo Julio López Hernández y Lucio Muñoz, y lecturas de Miguel Hernández, Baroja, los hermanos Machado..., de los domingos por la tarde. 1956 fue definitivo para ella, pues en ese año tuvo lugar el viaje de fin de carrera a París de la promoción de Lucio Muñoz de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, al que ella se sumó, y fue en el autobús donde conocería a algunos del grupo que terminaban ese año sus estudios; entre ellos a Lucio Muñoz, Julio López Hernández y Carmen Laffón.

En la academia de pintura de D. Eduardo Peña, donde Amalia Avia acudió a tomar clases de 1953 a 1955, al igual que, casualmente, unos años antes hiciera Lucio Muñoz, conoció a otras jóvenes pintoras, como su amiga desde entonces, Esperanza Parada con la que compartiría su primer estudio, que la introdujeron en los entornos intelectuales y artísticos del Círculo de Bellas Artes, al que asiste en clases libres de 1956 a 1960, y la Escuela de San Fernando. Amalia

²¹¹ Entrevista realizada a Rodrigo Muñoz Avia en 2014.

Avia fue introduciéndose, de esta manera, en los círculos de los jóvenes artistas, invitada a sus reuniones, presentada y admitida en el grupo de Lucio Muñoz, Antonio López, los hermanos López, etc. La misma Amalia Avia admite que fueron unos años de su vida felices y apasionantes (teniendo en cuenta los tristes recuerdos de su infancia a causa de la guerra civil), abriéndose ante ella un mundo desconocido que giraba en torno a la cultura y el arte, con jóvenes que, como ella, querían dedicarse por completo a pintar, donde ella y su pintura podían tener cabida.

¿Habría sido lo mismo para Amalia Avia, habría llegado como artista tan lejos, o habría desarrollado esa línea pictórica realista tan personal de no haber pertenecido al “grupo de los realistas madrileños?”

Esta generación de pintores fue la primera en nuestra posguerra que tomó la decisión de dedicarse por completo y únicamente a la pintura, y las mujeres del grupo, apunta Javier Tusell, constituyeron:

“la primera generación de profesionales de la pintura en la España contemporánea aunque hubieran ya existido pintoras al margen de cualquier grupo generacional propiamente dicho”, y, más importante, “la primera generación en que hubo una cierta paridad entre el componente masculino y el femenino”²¹².

²¹² Tusell, Javier, “Compañeros en Madrid: Anatomía de un grupo generacional”, en *Otra Realidad...* 1992, p.89.

Sin embargo, la situación coyuntural no favorecía precisamente el desarrollo del nuevo realismo en nuestras fronteras. Con la llegada del Informalismo, que tantos seguidores tuvo, la creación de “El Paso” en Madrid en 1957 y el triunfo de las nuevas tendencias abstractas durante la década de los sesenta, nuestro grupo no lo tenía fácil.

“No sé si Amalia Avia era un referente o no del realismo como dicen hoy las noticias. Quizás era más bien una víctima, como todos los realistas, del escaso reconocimiento y glamour de la pintura figurativa frente a la abstracción”²¹³.

Pero fue esa unión, forjada en la amistad y el apoyo e influencia mutuos, y no en intereses artísticos o mercantiles, contribuyendo también a su reconocimiento el éxito notable que no tardó en alcanzar Antonio López. En una de las entrevistas personales que Adolfo Castaño le realizó comentó Amalia Avia:

El fenómeno Antoñito ha hecho que se valoren y consideren pinturas figurativas, aún las más distintas a la suya, como pueden ser las de Carmen Laffón o las mías, y la aparición de otros realismos en los años setenta, lo que ayudó al resto de los realistas del grupo a mantenerse firmes y ser considerados como merecían por los galeristas y la crítica durante décadas.

²¹³ Muñoz Avia, Diego, “La casa de Amalia Avia”. Publicado en el diario *El Mundo*, 1 de abril de 2011, al día siguiente de su fallecimiento. Reproducimos el texto completo en el anexo, apartado de selección de textos.

“Les gusta situar sus temas dentro del espectáculo de la vida diaria y lo demuestran en su afición por los numerosos detalles tomados del natural, que se entretienen en pintar con increíble verismo y minuciosidad. Este gusto por mimar el detalle es, también, lo que caracteriza su realismo”²¹⁴.

Esta cita de Elisa Bermejo escogía Alfonso Mato para finalizar el prólogo que escribió para el libro *Realismos* que publicó la Galería Ansorena en 1993 con motivo de una importante exposición. Efectivamente, cotidianeidad, detallismo, verismo y minuciosidad son, precisamente, los cuatro adjetivos que mejor definen en conjunto la obra de los realistas madrileños. Realistas, que no hiperrealistas. En la obra de todos sus integrantes los hallamos.

Amalia Avia (Santa Cruz de la Zarza –Toledo- 1930), Lucio Muñoz (Madrid, 1929), Antonio López (Tomelloso –Ciudad Real– 1936), María Moreno (Madrid, 1933), Isabel Quintanilla (Madrid, 1938), Francisco López Hernández (Madrid, 1932), Esperanza Parada (San Lorenzo de El Escorial- Madrid-1928), Julio López Hernández (Madrid, 1930), Enrique Gran (Santander, 1928) y Joaquín Ramo (Madrid, 1928). Los diez son compañeros de profesión y amigos, pero siempre que hagamos referencia al “grupo” excluirémos a los abstractos, ya que tanto Enrique Grau como Joaquín Ramo mantuvieron desde el principio mayor relación con Lucio Muñoz y tomarán rutas más independientes, además de darse la circunstancia

²¹⁴ Alfonso Mato, “Prólogo” en *Realismos...*, *Op. cit.*, 1993, p. 7.

de que los tres abandonaron en su juventud el camino de la figuración.

Lo habitual es no encontrarlos en las exposiciones colectivas del “grupo”, exceptuando a Lucio Muñoz quien, por su afinidad con los realistas, en cuanto a la concepción y esencia de su estética, en ocasiones ha participado con su obra en alguna muestra.

En una entrevista realizada por Adolfo Castaño en el año 1977 a la pregunta de si se considera realista, Lucio Muñoz responde de este modo:

Desconfío del término realismo en el arte porque es contradictorio. Generalmente se utiliza como sinónimo de figuración, y son dos conceptos diferenciados y, a veces, opuestos. Según esta idea el arte más realista sería el más figurativo, el que representara con más detalle el aspecto externo de la realidad fuera de nosotros. Pero a nadie se le escapa que Goya es más realista que Vicente López, y Solana y Sotomayor. Y que la realidad de las cosas es mucho más compleja, más profunda que su simple aspecto. No podemos considerar las cosas como algo ajeno a nosotros, ya que esas realidades sólo existen en la medida en que el hombre es capaz de percibirlas.

Desde siempre Lucio Muñoz se ha mantenido muy unido e identificado con el “grupo de realistas madrileños” desde que se conocieron en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando en los años

cincuenta, sin olvidar que contribuye a esta relación su matrimonio con Amalia Avia en 1960.

*En 1949 en el viejo caserón de la calle Alcalá conocí a los que habían de ser mis mejores amigos: Antonio López García, Julio López Hernández, Joaquín Ramo, Francisco López Hernández. Íbamos a los conciertos de la Nacional. Luego conocí a Enrique Grau, Carmen Laffón y Esperanza Nuere*²¹⁵.

Hay una serie de aspectos biográficos, personales y contextuales coincidentes que es significativo e importante recordar, aunque lo hagamos brevemente: Son un grupo de amigos y un grupo generacional, muy unido por la amistad y la mutua influencia, cuyas fechas de nacimiento se distancian en diez años entre el menor y el mayor a lo sumo, Esperanza Parada e Isabel Quintanilla; viven y han desarrollado la mayor parte de su vida y obra en Madrid, pero no todos han nacido en esta ciudad, y sí en sus alrededores; todos ellos son hijos de la guerra, nacidos pocos años antes de su inicio o a su fin y en ellos pervive el recuerdo de la guerra civil, lo que quizá, como dice Javier Tusell, “facilite el refugio en la intimidad familiar “(como ocurre en las obras de las mujeres del *grupo* en sus cuadros de interior) o la “piedad humana” (en las de *Los López*)²¹⁶.

²¹⁵ Castaño, Adolfo. “Conversación con Lucio Muñoz”, Madrid, *Rayuela*, 1977, p.89.

²¹⁶ Javier Tusell, “Tres generaciones en el realismo”, en *Realismos...*, *Op. cit.*, 1993, p. 18.

Todos ellos en sus primeros años fueron figurativos pero se pasaron a la abstracción Lucio Muñoz, Enrique Grau y Joaquín Ramo tras pasar por procesos formativos comunes al resto de sus compañeros realistas; un dato muy curioso es que la gran mayoría ha comenzado su trayectoria artística en las mismas galerías y años, los cincuenta, aunque algunos han tardado bastante más tiempo en celebrar su primera exposición individual²¹⁷, y han pasado a formar parte integrante como artistas de las mismas galerías durante años, como es el caso de Lucio Muñoz, Antonio López, Amalia Avia y a Esperanza Parada, con las galerías Juana Mordó y Marlborough de Madrid.

“Las razones íntimas que movieron a Lucio Muñoz a abandonar la figuración y la inmediata orientación que siguió en el campo de la abstracción son aspectos que explican claramente la conexión ideológica y plástica que vincula a Lucio con los artistas realistas mencionados por encima de las conocidas relaciones de amistad. Para Lucio, el abandono de la figuración fue mucho más que el simple acto de prescindir de la representación. Porque lo primero que se desprende de su decisión es que Lucio Muñoz logró abandonar unos convencionalismos de la pintura consagrados y prestigiosos. (...). A partir de entonces su pintura discurriría con la indagación de las posibilidades que le proporcionaba la

²¹⁷ En la Galería Fernando Fé de Madrid Lucio Muñoz en 1957 y Amalia Avia en 1959, María Moreno e Isabel Quintanilla, en 1966 en la Galería Edurne de Madrid.

experimentación de la materia entendida como una nueva realidad”²¹⁸.

Sin duda, lo que les ha mantenido, y mantiene unidos, durante medio siglo, ha sido la amistad surgida en sus años de juventud y formación durante la década de los cincuenta en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. Muchos autores han insistido e insisten en etiquetarlos como “grupo de realistas madrileños”. Ellos, en cambio, se autodenominan grupo de amigos.²¹⁹ Víctor Nieto Alcaide y Francisco Calvo Serraller han sabido ver, como apunta Javier Tusell, su unidad como “grupo”.

Pertenece a una generación que se puede remontar a la antigüedad. Nuestro oficio se transmite familiarmente. Somos un grupo familiar, matiza Julio López Hernández²²⁰. Sus padres fueron también artistas y el tío de Antonio López pintor, y fue quien le animó e impulsó a dedicarse al oficio de la pintura. No olvidemos que en el *grupo* hay cuatro matrimonios. Por ello y por las afinidades expresivas que hay entre los componentes se dice del *grupo* que entre ellos hay *cierto aire de familia*.

²¹⁸ Nieto Alcaide, Víctor, “Poética de lo real: una actitud a contracorriente”, en *Realismos...Op. cit.*, 1992, p.29.

²¹⁹ Cuando en el presente trabajo se escriba “grupo de realistas madrileños”, será entre comillas. Hemos optado por dicha “etiqueta” por resultarnos más clarificador a la hora de diferenciarlos claramente cuando se habla de realismo y otros artistas realistas contemporáneos. Lo mismo haremos cuando aparezca el término grupo, irá entre comillas porque alude específicamente a ellos.

²²⁰ López Hernández, Julio, “Divagaciones de la memoria”, en *Otra realidad, Op. cit.*, 1992, p.29.

Esta amistad, su perdurabilidad y el compañerismo, y los matrimonios entre estos artistas, son aspectos genuinos y diferenciadores, peculiares, de este “grupo” de pintores realistas, y lo que en gran medida les otorga esa originalidad, atractivo y excepcionalidad frente a otros grupos artísticos que han surgido durante el pasado siglo. Creen en lo mismo, tienen similares inquietudes y conciben el arte de igual modo. No resulta común que en una exposición haya hasta tres matrimonios exponiendo juntos. En este *grupo*, *hasta los matrimonios duran*, como dice Esperanza Parada. Y sobre todo, todos ellos se definen y reconocen realistas, y están “muy orgullosos de serlo”, dice Antonio López en nombre del “grupo”²²¹.

En este grupo generacional excepcional, la figuración y la abstracción se hermanan, complementan y se contagian, no se oponen. Sus aportaciones respecto a otras tendencias del momento, como vemos, son evidentes y la opinión de los críticos y estudiosos contundente:

“Carmen Laffón y Antonio López pusieron los cimientos de este inefable realismo vuelto hacia su novedad, pues todos los cuadros de Laffón, de López, de Avia, son estrictamente modernos en el modo de mirar y plasmar. Siendo una tendencia ya insinuada en toda la pintura, el nuevo realismo español la consagró con una increíble contundencia.

²²¹ Entrevista realizada al “grupo” en el diario *ABC* lunes, 7 de octubre de 2002, con motivo de la exposición titulada *La luz de la mirada*, octubre de 2002.

Su oficio no era una habilidad para lo realista, sino un riesgo temperamental, una nueva relación conflictiva con la imagen”²²².

Su realismo no entroncaba con el de Zuloaga o Gutiérrez Solana, sino que, más bien, tenía cierto aire italiano, en su mayoría irían becados a Italia en vez de a París como los abstractos al finalizar sus estudios. Entre los aspectos comunes, coincidencias que existen entre las obras de los integrantes del “grupo”, las encontramos en varios aspectos fundamentales tales como la propia concepción de la realidad y el arte; las temáticas y los estilos pictóricos; aunque en esto último, lógicamente, cada uno tiene su personalidad creadora.

En líneas generales, podría mencionarse: recreación en el detalle y lo minucioso del tema representado; la predilección por la misma temática: el tiempo y el efecto causado por éste, su paso sobre las personas, objetos y paisajes; el objeto (cotidiano) como tema; La representación de la realidad (cotidiana) concebida de un modo similar por todos ellos; veracidad en lo expresado. La “búsqueda obsesiva de la verdad”, como lo define Valeriano Bozal; la continuidad con la tradición pictórica española; el uso de técnicas y procedimientos plásticos similares; el proceso creativo artesanal, paciente, muy atento, cuidado y trabajada; coherencia, consistencia y continuidad estilística, fidelidad ajena a las modas e *ismos*; respeto y amor por la realidad que pintan; concepción existencial del Arte o

²²² Nieva, Francisco, “Una muestra fundamental”, en *Otra realidad... Op. cit.*, 1992, p.14.

visión poética de la realidad, como lo han definido algunos en el caso de Amalia Avia, Carmen Laffón.

Pese a los evidentes parecidos, existen diferencias notables entre las obras de cada uno de ellos. Unas diferencias, como han destacado autores como Valeriano Bozal, Víctor Nieto Alcaide, Javier Tusell o Calvo Serraller, de las que no están exentas las influencias y la comunicación estilística entre todos ellos. Si es comprensible que entre compañeros de una idéntica profesión existan similitudes e influencias mutuas, más aún es lógico que ocurra entre matrimonios y e íntimos amigos pintores. El caso de Amalia Avia y Lucio Muñoz no es aislado en este *grupo* de amigos. Las sinergias, conexiones y similitudes las hallamos a menudo entre los diferentes miembros del grupo (iremos viendo algunos ejemplos, aunque este tema merece ser objeto de otra investigación exclusiva) y el resto de los matrimonios del grupo: Antonio López y María Moreno; Isabel Quintanilla y Francisco López Hernández y Esperanza Parada, a la que primero conoció Amalia Avia de todos ellos y con la que tenía una amistad mayor, y Julio López Hernández.

“Tras el sobrepujamiento de las vanguardias, perdidas en la definición de una pureza y fundamentalismo estético, surge esta turbadora “melodramatización” de la materia que practican los dos hermanos, en admirable conjunción con la obra de Antonio López”²²³.

²²³ *Ibidem*.

Como “grupo” y a nivel individual son magníficos artistas y con sus obras han aportado y renovado también el realismo español contemporáneo, dotándole de un carácter vanguardista. Podría decirse que ha habido un después para las jóvenes generaciones de artistas realista en sus modos de concebir la realidad y de expresarla. Han tenido y tienen seguidores y adeptos numerosos.

“El realismo de estos artistas configuró una opción inédita en el panorama de la figuración española de los años cincuenta. (...) En este panorama, tuvo una escasa resonancia la presencia de los jóvenes realistas que comentamos aquí. Es evidente que el predominio, y en cierto modo la prepotencia de la abstracción convertía en algo singular, incluso paradójico, este joven y nuevo intento de renovar la figuración desde el ámbito del realismo. Tuvo que pasar un cierto tiempo, para que la crisis de la abstracción diese lugar a nuevas actitudes hacia la figuración y para que se llegase a valorar en su justa dimensión el sentido de estas obras cuya figuración lograba romper los moldes habituales de la representación”²²⁴.

Comentábamos antes que, en todos ellos, observamos una continuidad con la tradición pictórica de nuestro Siglo de Oro por el especial protagonismo concedido al objeto, no sólo cuando éste es representado individualmente, como tema central de la obra, sino incluso cuando aparece como elemento decorativo en interiores, por

²²⁴ Nieto Alcaide, Víctor, “Poética de lo real: una actitud a contracorriente”, en *Otra realidad... Op. cit.*, 1992, pp.30 y 34.

ejemplo como en Amalia Avia, o complementando a las personas, como es el caso de esculturas de los hermanos López Hernández y de Antonio López. Lo español está muy presente en la obra de estos artistas²²⁵.

La conexión que encontramos con la tradición bodegoncista de pintores como Zurbarán, Velázquez, Sánchez Cotán o Valdés Leal, para quienes, también, el objeto, era un recurso, a través del cual, evidenciar su dominio técnico recreándose en el detalle y la minuciosidad; escogiendo para sus bodegones elementos cotidianos y diarios, muy reconocibles y cercanos al espectador. Además, los objetos eran un canal perfecto para que estos pintores, como para los del “grupo”, pudieran reflejar uno de sus temas preferidos: el paso del tiempo, lo desgastado y abandonado; las cualidades físicas y orgánicas de las cosas con una materialidad rotunda y evidente.

Los artistas del “grupo” comparten con los pintores del Siglo de Oro un planteamiento del arte basado en un concepto existencial de la realidad. Como ellos, insisten en la dignificación y realce de la realidad cotidiana, tema que, en las décadas centrales del siglo XX adquiere protagonismo, no sólo por estos artistas, pero si es específico del “grupo de realistas madrileños” el valor extraordinario que a lo cotidiano le dan y el protagonismo que conceden a algunos objetos cotidianos de la realidad, como por ejemplo, a las ventanas, puertas o aparadores Amalia Avia o Antonio López e Isabel

²²⁵ Recordemos que en los informalistas de la posguerra también era un rasgo muy comentado por los críticos, pero en el sentido goyesco de veta brava, de crítica y reacción de algunos frente a la situación política y social vivida.

Quintanilla. Sencillamente, como dice Antonio López, *se pintan porque están ahí*. Pero además, como señala Francisco Calvo Serraller, hay en su concepción mucha innovación y trasfondo. Esos objetos también son excusa para analizar aspectos técnicos y de procedimiento, como por ejemplo, el modo que incide la luz sobre ellos y sus efectos ópticos y plásticos. La preocupación y estudio de la luz es otra de sus principales constantes y elemento de conexión entre sus obras.

Este principio entronca con la idea courbetiana que defiende que todo lo que puede verse puede ser pintado, siendo primordial la forma en que se ha hecho, es decir, cómo está pintado, sin tener que cumplir con un canon estético sustentada en lo bello, como tradicionalmente.

“Todos ellos comparten lo que el realismo tiene de “ensayo”, de intento, de tanteo, de desafío, de provocación; en suma: de “ismo”²²⁶.

Estos artistas comparten también sensibilidad en su modo de mirar, nos revelan la “trascendencia del mundo cotidiano que nos rodea, nos descubren una realidad plena de vivencias y emociones humanas”, como dice Antonio Bonet Correa sobre la pintura de Antonio López, pero, sin duda, aplicable a la pintura del resto de los realistas del “grupo”²²⁷.

²²⁶ Calvo Serraller, Francisco, “La revelación de lo real”, en *Luz de la mirada*, catálogo exposición, *Op, cit.*, 2003, p.34.

²²⁷ Bonet Correa, Antonio, “La leyenda de la realidad”, catálogo exposición *Antonio López*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1993, p.32.

Algunos historiadores establecen un vínculo más estrecho, en lo estético, entre Antonio López, María Moreno, Isabel Quintanilla y Francisco López Hernández, matrimonios pero antes compañeros y amigos en la Escuela de bellas Artes de San Fernando. Como apunta Javier Tusell:

“El “aire de familia” de todo el grupo se da reduplicativamente en ellos; es más, cuando se les habla de coincidencias temáticas ellos mismos emplean la expresión “historias de familia” para explicarlas”²²⁸.

Amistad y compañerismo, unida a un sentimiento de admiración mutua y humildad caracteriza a estos artistas.

Algo que diferencia a Antonio López respecto a los antes mencionados es que en su pintura, hay resquicios de la influencia que la abstracción y el surrealismo, tuvieron en sus comienzos y en su formación; hay una materia enriquecida. Este aspecto es muy interesante y evidencia un punto de conexión, en cambio, con la obra de Amalia Avia y el informalismo de Lucio Muñoz.

En la pintura de Antonio López, en este punto encontramos otra coincidencia con Lucio Muñoz, pero diferencia con Amalia Avia en cuanto a técnica y procedimiento utilizados, evidencia que aproxima abstracción y figuración, el soporte tiene una importancia

²²⁸ Tusell, Javier., “compañeros en Madrid, anatomía de un grupo generacional”, en *Otra realidad*, Op. Cit., 1992, p.34.

considerable, pues las marcas en la pintura y el soporte se hacen marcas en la piel. Antonio López. Establece un parangón entre piel y pintura:

El soporte que uso casi siempre es tabla o lienzo encolado sobre tabla, porque necesito que la superficie tenga rigidez y consistencia, que aguante todo lo que viene después, cuando pinto al óleo. El proceso es una lucha larga, poco programada, un debatirse con el lenguaje de la pintura, con la materia, poniendo, quitando constantemente, hasta que esa superficie, esa piel, tiene una expresividad que, junto a todos los demás elementos que constituyen el cuadro, son la equivalencia de lo que veo”. Esa piel tiene toda la importancia para Antonio López –Lucio Muñoz lo considera de igual modo-. “Es el cuadro. Las huellas que deja el tiempo, el tiempo, la historia y los sentimientos a ella incorporados: un trozo de piel, por pequeño que sea, debe ser capaz de recoger y expresar todo eso. No sólo los accidentes físicos: convertir en accidente físico, en huella pictórica sobre la piel que es la pintura, el paso del tiempo, la temporalidad²²⁹.

En cuanto a Lucio Muñoz, lo realmente importante en cuanto al procedimiento técnico de su trabajo descansa en el diálogo que entabla con el soporte, con la madera y la materia pictórica, el color. En la relación que el artista establece entre el soporte y el medio

²²⁹ Fragmento de entrevista de Brenson, primera monografía sobre el artista publicada en 1989, a Antonio López, p.329.

pictórico. Escoge también la madera como Antonio López porque necesita de un soporte más duro que el lienzo y por sus enormes posibilidades físicas y plásticas, pero su proceso creativo fue más radical, sometiendo a los materiales –madera y color- a la pintura, hasta su máximos límites materiales para lograr más expresividad.

*¿Es la madera con su comportamiento natural ante la acción de la naturaleza en distintas situaciones, lo que produce esa sensación tan pictórica? (...). Me gustaría ser capaz de tratar la madera como la trata el mar. (...) la madera es tan rica y compleja como un ser vivo*²³⁰.

Con la madera Lucio desarrollará una pintura agresiva, sórdida, ensimismada y angustiada. Siempre expresó su voluntad de mostrar *la estructura, lo que hay por debajo de la superficie del cuadro. Que se viera la función de esa estructura, a caballo entre la construcción y la destrucción*²³¹.

El protagonismo del factor tiempo y el efecto causado por éste, el reflejo plástico de su paso sobre las personas, los objetos y los paisajes, es otra de las constantes preocupaciones en las que coinciden los miembros del *grupo*. La importancia del factor temporal en la pintura, concebida en este sentido como testimonio que marca el paso del tiempo, la *memoria del pasado*, como él mismo dice, coincide Antonio López concretamente con Amalia Avia. No

²³⁰ Brenson, *Op. cit.*, 1989, p. 341.

²³¹ *Ibidem*.

obstante, con una salvedad, y es en que para el primero el tiempo recreado *siempre* es presente,

*Yo intento siempre reflejar el presente. Un presente que quizá contenga esa memoria del pasado. El cuadro es el resultado de un extenso espacio de tiempo, siempre en el presente*²³².

Aunque, como dice Esperanza López Parada,

*En tanto el pintor se demora en su momento de la existencia, este instante vuela, se modifica y el momento no es jamás aquel momento sino ahora otro –señala Magris–. (...) Los membrillos de Antonio López, los edificios y las calles de Amalia Avia son y nos son nuestros, reconocibles pero no transitables, contemporáneos pero no de ahora. Y más que indicar la presencia de su motivo manifiestan su pérdida y detectan cómo toda figura no es ya la misma ni la que primero se había mirado*²³³.

El tiempo siempre está ligado a la existencia del hombre, hace referencia directa al devenir del ser, devenir del tiempo/devenir del ser una cuestión que durante todas sus dilatadas trayectorias ha sido fundamental en su concepción existencialista del arte (ya lo comentábamos anteriormente, el arte es el modo de sentir y de ser).

²³² *Ibidem*.

²³³ “El otro lado del jardín: la realidad como problema”, en *Realismos*, *Op. cit.*, 1993, p. 38.

“El tiempo de las cosas y el tiempo propio”, como define Valeriano Bozal:

“Con esa mirada oblicua, con una parecida mirada al sesgo, hábil para descubrir antiguas figuras completas entre cascotes, para saber lo que fueron por lo que ahora son, actúa igualmente el realismo, rastreando en las huellas su extraviada plenitud, leyendo algún pasado en el revuelto presente. Y este buscar unas cosas en otras, este confundir tiempos, le libera de aquella vieja acusación de plagiaro, de copista. Su interés no es el puramente imitativo. Su voluntad pretende algo más firme. Anhela una restitución”²³⁴.

En todos ellos hay una fuerte intención de deseo de captación de la fugacidad del momento, del tiempo, que supera la mera reproducción de lo observado. En ese instante de captación temporal de la realidad nace la intimidad del autor con la obra y el autor consigue esa intimidad ambiental tan especial y e impactante. Ese sentimiento del autor nos llega a través de la obra con tanta intensidad y honestidad que sentimos que lo representado nos es familiar, cercano y verdad.

“(…) El pintor, inclinado sobre las ruinas donde hubo vida la certifica, la afirma, la señala. Va testificando de nuevo aquello que nos constituye, los signos de nuestra presencia y nuestro transcurso. Su función no sería tan sólo repetir lo externo o

²³⁴ Bozal, Valeriano, “Figuración y Realismo” en *Arte del Siglo XX en España. Pintura y Escultura 1939-1990*, Madrid, Espasa Calpe, 1995, p. 453.

retratarlo, ni tampoco restablecer lo que ese exteriores ha disipado, sino comprobar y levantar acta, dar muestras inseparables –concluye Eluard- de la existencia del hombre y del mundo. (...) La vida, aún escapando de todo marco, aún siendo inasible, no podría darse sin esa comprobación de su propia vitalidad que el arte le suministra. No existiría apenas sin ese saber que existe, un saber sólo comunicado en sus imágenes. Representación y realidad, que creíamos irreconciliables, quedan unidas por una ceremonia de evidencia, por un pacto de certificación mutua: recíprocamente las dos se acreditan. Ninguna es tangible, ninguna es cierta sin la otra y de la otra cada una recibe testimonio, halla fiabilidad y verismo”²³⁵.

3.3.1.2. El problema de “lo real” y la búsqueda de la verdad

Esa *búsqueda obsesiva de la verdad*, como la define Valeriano Bozal, es una coincidencia y constante en los integrantes del “grupo”. La intensa carga de verdad que expresan sus obras es admirable, de hecho es uno de los rasgos más destacados por sus estudiosos y, también, es uno de sus rasgos más diferenciadores y específicos.

Muy pocos autores consiguen en sus obras transmitir esa honestidad y verismo como lo logran ellos; es una de las claves para entender el

²³⁵ López Parada, Esperanza, “El otro lado del jardín: la realidad como problema”, en *Realismos...*, *Op. cit.*, 1993, pp. 39 y 40.

éxito que sus obras tienen con el público y en el mercado del arte. Esto es así porque estos realistas aman y conocen muy bien lo que pintan ya que, mayoritariamente, sus temas reproducen paisajes urbanos muy conocidos y reconocidos por el espectador, es la ciudad donde viven, como Madrid, calles por las que hemos paseado o rincones concretos cerca de donde viven (La azotea del edificio en que vivían Amalia Avia y Lucio Muñoz que pintó Antonio López y que terminó años más tarde de que se mudaran; o los interiores de las casas pintados por las mujeres, interiores reales, de la casa de Santa Cruz en el caso de Amalia Avia), personas cercanas, amigos o familiares (los hermanos López y Antonio López han retratado en más de una ocasión a sus amigos y a los hijos de éstos, a sus padres.), objetos de adorno o muebles que manejan cotidianamente o que les recuerdan a su niñez porque estaban en sus casas: las mesas camilla, aparadores, mantelerías, máquinas de coser, de los interiores de las casas. Lo real se impone con total plenitud y rotundidad a quien lo contempla, sin efectismos.

Consiguen conectar tanto con el espectador y resultar tan veraces porque pintan su realidad, la nuestra; su obra es un testimonio de vida porque integran su mirada con su vivencia personal, muy similar a la nuestra. Por este motivo nos resulta muy verosímil, por la correspondencia que hay con la realidad representada.

Uno de las conclusiones más interesantes que se desprenden tras el estudio de la relación creativa de las obras de Amalia Avia y Lucio Muñoz es la idéntica concepción de su pintura, es decir, ambos

reflejan, en esencia la realidad del ser y de las cosas; un realismo más humanista. Como dice Javier Tusell, en definitiva:

“se trata de dos formas de conseguir un mismo objetivo final, el acceso a la realidad. Lucio Muñoz, Enrique Gran o Joaquín Ramo son realistas porque nunca han dejado de trabajar ceñidos a ese mundo exterior cercano e inmediato; la figuración de los hermanos López Hernández, Antonio López, Maribel Quintanilla, María moreno, Esperanza Parada o Amalia Avia, no es sólo realismo, sino que evoca a una realidad que está más allá de la puramente aparente”²³⁶.

Figuración/Abstracción, Realismo/ Informalismo se ponen al servicio de nuestros artistas para comunicar, en última instancia, una realidad con en clave poética. Si lo comparamos con el realismo de los demás miembros del “grupo de los realistas madrileños”, descubrimos en el resto concepciones personales aunque muy similares en algunos aspectos, en todos los comentados por Esperanza López Parada. Para estos realistas lo esencial no es la mera representación de un objeto, paisaje o sujeto, sino trascender la realidad, lo representado, de forma que el espectador descubra la relación emocional que existe entre lo representado y su autor. La enorme carga expresiva de estos artistas consiste en el reflejo de esta íntima y personal relación e identificación con la obra. Por este motivo, algunos han calificado el realismo de algunos ellos de

²³⁶ Tusell, Javier, “Compañeros en Madrid: anatomía de un grupo generacional”, en *Otra realidad, Op. cit.*, 1992, p.10.

metafísico, mágico e, incluso, surrealista. No obstante, el propio Antonio López no comparte este término para la definición de su pintura, aunque reconoce que él mismo, en ocasiones, ha recurrido a elementos no objetivos, que van más allá de lo puramente observado; de ahí estos calificativos:

Pintor realista...pintor objetivo, digo yo a veces. Me da un poco igual como me llamen. Hay que dejar a los demás que nombren lo que vean. La objetividad, la capacidad de observación es lo que alimenta este tipo de pintura. En mayor o menor proporción. Más en Vermeer y en Velázquez que en Tiziano. (...). A mí me ha interesado mucho siempre la pintura que en su representación ha ido más allá de lo objetivo.

No me gusta lo de realismo mágico, porque bastante mágica es ya la pintura. A veces Paco (Francisco López) me dice: “yo no me considero realista”. Y yo le digo: “pues yo tampoco soy muy realista”. Al pintarlo siempre alteramos el mundo real. Esa ecuanimidad que tiene el mundo real, ese alejamiento de todas nuestras intenciones, en nuestros cuadros no se puede dar. Y, sin embargo, todo el arte ha salido de la realidad, incluida la no figuración²³⁷.

El modo de proceder, o procedimiento de todos los artistas realistas del “grupo” es artesanal en cuanto que la obra final resulta de un lento

²³⁷ López, Antonio, “Testimonios”, en *Luz de la mirada, Op. cit.*, 2003, p. 53 y 55.

y minucioso proceso de observación e interiorización de la realidad. La meticulosidad de sus procesos creativos también es, como apunta Víctor Nieto Alcaide, un elemento diferenciador respecto al de otros artistas del momento:

“Es evidente que la “lentitud” y la insistencia en la ejecución, en un momento en que predominaba la actino sobre la ratio diferenciaba la labor de algunos de estos realistas. Pero igualmente Lucio Muñoz, trabajando la materia, constituía un caso singular en el contexto artístico de la abstracción del momento. La diferencia fundamental es que Lucio trabajaba directamente con una realidad que a cada paso que daba le descubría nuevas sensaciones, sugerencias y vivencias ocultas. Antonio López partía, en cambio, de la representación de un fragmento de la realidad, al que sometía a un profundo y detenido análisis, observando y descubriendo todos sus resortes a medida que lo va representando. (...) y lo mismo cabe decir de las imágenes de la vida de la pintura de Amalia Avia que nos fuerzan a sentirlas como auténticos fragmentos de nuestro entorno”²³⁸.

La realidad representada no es la realidad aparente de las cosas, sino la realidad tamizada e interpretada por su mirada y su modo de sentir.

²³⁸ Nieto Alcaide, Víctor, “Poética de lo real: una actitud a contracorriente”, en *Otra realidad, Op. cit.*, 1992, p.38.

“(…) Es imprescindible descender hasta una intimidad con la forma, importunarla y seguirla en todas sus revueltas y disfraces. (...) Y aún así, aún acechando su aparición deslumbrante, aún sometiéndose, la creación permanece siempre incompleta. Algo falta siempre. De algo carece. Eso de lo que la obra precisa es la vida misma, a cuya fugacidad y floración inaprensible el pintor se somete”²³⁹.

El realismo de Antonio López, y de Amalia Avia, es también poética de lo real, pero sobre todo, de lo decadente y, en ocasiones, agónico. Una recreación de la realidad muy fiel, minuciosa y basada en la observación metódica y reflexiva, en la que al pintor le gusta detenerse en el resalte de lo desgastado, acabado, inerte, enfermo, roto, en los restos y despojos de los objetos y sujetos.

“Como ese “Centro de Restauración”- dibujo de una arquitectura a medias y, sin embargo, en franco deterioro-, son restos, espacios desde el principio arruinados. Aún no se han construido y ya se derrumban, incompletos y demoliéndose. En ellos se describe el trazo mismo por el que perecen las cosas y se apaga el mundo”²⁴⁰.

No obstante, encontramos diferencias entre ambos también. Si a Antonio López le interesa la captación *milagrosa*, como la define

²³⁹ López Parada, Esperanza, “El otro lado...”, en *Realismos...* Op. Cit., 1993, p. 37.

²⁴⁰ López Parada, Esperanza, “El otro lado...”, en *Realismos...* Op. Cit., 1993, p. 38.

Amalia Avia, de la realidad de un instante, la relación de la artista con la realidad, también cotidiana, es más sencilla y coloquial. Sus técnicas, claramente, difieren y, en este sentido, se acerca más a las de los hermanos López Hernández, como establece Tusell²⁴¹.

El escultor Julio López Hernández, se inicia desde joven en el arte en el taller de orfebrería de su padre y estudia la carrera de Bellas Artes con Lucio Muñoz y Antonio López (los tres son de la misma promoción, y desde el comienzo se hacen grandes amigos). En 1960 se casa con Esperanza Parada. Practica un realismo de carácter social, que no político, de gran dificultad y virtuosismo técnico. Uno de sus temas preferidos serán los retratos familiares de sus padres e hijas. Al igual que su hermano Francisco, parte de su producción se centra en la realización de medallas y trabaja en monumentos y esculturas públicas. En 1986 es nombrado Académico Electo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, ingresando en ella en 1988.

Lo que me incita, lo que siempre ha supuesto para mí un desafío, ha sido plasmar a través de la obra pictórica aquello a lo que no se puede acceder de otra manera. Hay dos maneras de innovar en el arte. Una es la innovación formal, de tipo directo: utilizar materiales distintos, realizar formas

²⁴¹ Tusell, Javier, “Compañeros en Madrid: anatomía de un grupo generacional”, en *Otra realidad, Op. cit.*, 1992, p. 141. Como reconoce Javier Tusell, “Corresponde a Víctor Nieto, en su contribución a este catálogo y en su monumental monografía sobre el artista, el mérito de haber desentrañado la explicación de este género de realismo con lo que además establece la conexión fundamental entre los artistas de esta generación., p. 116.

*diferentes. Otra es, a través de formas conocidas, penetrar en significados que no se han hecho hasta entonces. Y esa me gustaría que fuera mi aportación*²⁴².

En Julio y Francisco López Hernández, a diferencia de sus compañeros de generación, subyace un interés común por el resalte de lo bello y noble en las figuras y la realidad que representan, aunque en Francisco el afán por el modelado y acabado perfecto de las formas es más acentuado.

Francisco, permanecerá apartado del mundo comercial hasta que, en 1982, realiza su primera exposición individual en la Galería Egam de Madrid. En su producción combina obras escultóricas monumentales, por encargo oficial, con las de pequeño formato, de temática familiar y entrañable, siempre poéticas y de enorme sensibilidad en la percepción de lo que representan, en la mirada del artista. La captación natural de la luz y de sus gradaciones tonales y atmosféricas es uno de los aspectos que más le interesa reflejar, reflejo del el interés constante que muestra el autor por el tiempo y su fugaz paso, que provoca continuos cambios. Al igual que Isabel Quintanilla, con quien coincidió en la beca de estudios a Italia, y Antonio López, siente atracción y fascinación por la Grecia clásica y por el arte Renacentista italiano. El artista reconoce que esa tradición del relieve histórico griego y romano, que entronca con el humanismo italiano renacentista donde se funde escultura y pintura y el resalte de

²⁴² Julio López Hernández, “Testimonio”, en *Luz de la mirada, Op. cit.*, 2003, p. 63.

perspectiva y profundidad son primordiales, es la que ha recogido y le interesa investigar.

Al igual que algunos de sus compañeros del “grupo”, se sirve de la fotografía y de modelos para sus temas. En el caso de Amalia Avia, por ejemplo, forma parte importante de su proceso creativo. El salir con Lucio Muñoz y sus hijos a buscar nuevos temas para sus obras, a buscar rincones apetecibles e inspiradores que atraen su mirada por las calles del viejo Madrid formaba parte de un rito, una de sus actividades predilectas. No sólo Madrid, también sentía atracción y curiosidad por las calles de otras ciudades, que sirvieron de inspiración en diferentes viajes.

En cambio a otras, como María Moreno, la fotografía no le sirve porque les condiciona el momento y la mirada, y prefieren pintar del natural. En otros casos, excepcionalmente, hacen uso de ella sólo como punto de partida, como es el caso de Esperanza Parada, sin quitar primacía a la imaginación o a la emocionalidad del artista.

Comentábamos que el alcance y éxito de estos artistas de la Escuela de Madrid en las décadas centrales del pasado siglo, reside en una de sus aportaciones principales, que fue ofrecer una visión diferenciadora, reinterpretada y renovadora, de lo real. Nieto Alcaide lo define perfectamente:

“El valor de lo real como un estímulo configurador de un desarrollo artístico, no fue algo entendido como una solución plástica, un ideario de tendencia o una moda, sino como una

profunda convicción, puesta en práctica desde puntos de vista y planteamientos muy dispares”²⁴³.

3.3.1.3. Amalia Avia y las mujeres del “grupo de realistas madrileños”

En el texto de presentación del catálogo de *Pinceladas de realidad*, con motivo de la exposición que tuvo lugar en el museo de Bellas Artes de la Coruña en 2005, el por aquel presidente de la Xunta, Manuel Fraga Iribarne, se lamentaba de que sus protagonistas: Amalia Avia, María Moreno e Isabel Quintanilla, fueran desconocidas por el gran público incluso en la actualidad llevando cinco décadas de trayectoria profesional.

¿Cuáles han sido las principales aportaciones de las mujeres al “grupo de realistas madrileños” y las de Amalia Avia respecto a éste?; y, ¿dónde radica su especificidad y diferenciación respecto a las otras mujeres del “grupo de realistas madrileños”?

Amalia Avia, Esperanza Parada, Isabel Quintanilla y María Moreno son las mujeres del “grupo de realistas madrileños” en las que vamos a detenernos más por su condición femenina y en relación a Amalia Avia, recordando de cada una de ellas los datos biográficos más destacados. Hay una serie de aspectos biográficos que merecen la pena destacarse y que son coincidentes, los cuales sirven para

²⁴³ Nieto Alcaide, Víctor, “poética de lo real: una actitud a contracorriente”, en *Otra realidad, compañeros en Madrid*, Centro de exposiciones y congresos de Zaragoza, septiembre a octubre de 1992, p.27.

justificar esa sensación de aire familiar que tenemos ante la contemplación de sus obras:

Todas ellas comparten generación, han nacido en torno a los años 30; han crecido en un entorno difícil, en plena posguerra, en un ambiente político y sociocultural limitado en el ámbito artístico (y aún más complejo y restrictivo cuando se trata de mujeres artistas). Además, ellas comenzaron a realizar sus primeras exposiciones a finales de los años cincuenta y principios de los sesenta y han continuado, excepto Esperanza Parada, haciéndolo de forma más o menos continuada; sus obras se encuadran en el realismo pictórico, cotidiano, por precisar más; todas ellas son, además de artistas, madres y esposas. A excepción de Esperanza Parada, han compaginado vertiente madre-esposa con la de artista plástica desde sus comienzos a finales de la década de los cincuenta o inicios de los sesenta, hasta la actualidad, en el caso de Amalia Avia hasta su fallecimiento en el año 2011 y sin interrupciones temporales.

Estas variables contextuales, de por sí, no justifican sus similitudes en su actitud y procedimientos plásticos, pero si otra serie de factores, a nuestro juicio, determinantes e influyentes, tales como: ser compañeras de promoción en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando (María Moreno e Isabel Quintanilla son compañeras de clase y carrera); viajes con motivo de beca de estudios en el mismo sitio y tiempo, normalmente a París o Italia (Amalia Avia, Esperanza Parada y María Moreno fueron a Paris); compartir estudio e inquietudes artísticas, (Amalia Avia, Esperanza Parada, Esperanza

Nuere y Gloria Alcahud se unieron para montar su primer estudio); mantener una profunda relación y amistad de casi medio siglo juntos, celebrando juntas eventos familiares y artísticos (las cuatro con sus respectivas parejas masculinas también grandes amigos); el hecho de haber compartido cartel expositivo en muchas ocasiones (en muestras colectivas con el resto de sus compañeros de “grupo”, o bien, ellas sin los hombres); coincidir también con las parejas masculinas de sus amigas, como por ejemplo Antonio López y los hermanos López Hernández en su actitud y concepción sobre el arte y el modo de entender el proceso creativo.

Entre todos los componentes del “grupo de realistas madrileños”, tanto los figurativos como los abstractos, siempre ha habido mucha cordialidad, respeto, apoyo y admiración por la obra de sus compañeros; produciéndose entre ellos, a menudo, debates y tertulias, informales y caseras, sobre arte, o intercambio de opiniones sobre la obra de los otros, muy enriquecedoras.

En la película *El sol del Membrillo*, dirigida por Víctor Erice y producida por María Moreno en 1992, aparecen varios momentos en los que algunos compañeros, como Lucio Muñoz o la propia María Moreno, dan sus opiniones e intercambian impresiones a Antonio López sobre el proceso y desarrollo de creación de los membrillos que Antonio López está realizando en el jardín de su casa. Este material documental es una fuente reveladora y valiosa para comprender el reflexivo, metódico y exhaustivo (y en ocasiones frustrante y duro), proceso creativo al que se enfrenta el artista en la elaboración de una obra, con las exigencias técnicas de un artista

como ellos, así como el papel fundamental y determinante que desempeñan algunos factores externos que intervienen en dicho proceso, el cual se dilata varios meses (como son las óptimas condiciones climáticas y lumínicas necesarias, claves para la culminación de la obra tal como la pretende el pintor).

Desarrollemos, pues, algo más cada una de estas variables y analicemos, de forma conjunta y comparativa, sus obras para entender cómo han podido influirse en algún modo y justificar ese *aire de familia*.

3.3.1.3.1. Principales datos biográficos y curriculum expositivo

Esperanza Parada nace en 1928 en San Lorenzo de El Escorial; comienza su vida artística del mismo modo que Amalia Avia, en la Academia de Eduardo Peña, donde se conocen e inician una profunda y duradera amistad. Ésta le presentará a su futuro marido, el escultor Julio López Hernández, con quien contrae matrimonio en 1962, de cuyo vínculo nacerán dos niñas. Esperanza Parada realiza su primera y única exposición individual en 1958 en la Galería Macarrón de Madrid. Ella y la pintora Esperanza Nuere, formarán parte de las artistas incondicionales de Juana Mordó hasta su fallecimiento. Las dos artistas homenajearon a la popular marchante, con motivo de una exposición celebrada en 1985 en el Círculo de Bellas Artes, en un escrito que lleva por título *Siempre juntas* y decía así:

Siempre estuvimos con Juana. En 1960, poco después de que Juana entrara en la galería Biosca, era Esperanza Parada la que se incorporaba por mediación de Lucio Muñoz (al igual que Amalia Avia). Esperanza Nuere se sumó dos años más tarde, en la primavera de 1962...la amistad de las dos Esperanzas fue el comienzo de un trabajo provisional que se convirtió en definitivo.

Ciertamente llama la atención que tres artistas realistas mujeres como Amalia Avia, Esperanza Parada y Esperanza Nuere, formasen parte de los artistas fijos en una galería con una línea expositiva de corte no figurativo y es revelador el hecho de que es el contacto y amistad Lucio Muñoz, artista masculino informalista, fuese el “padrino” de ellas. Antonio López, por su parte, también promovió el acceso a las mujeres del grupo en galerías de arte punteras como la Marlborough, dentro y fuera de España, logrando mayor popularidad y difusión de sus obras, sobre todo en el circuito expositivo a nivel nacional²⁴⁴.

Ante circunstancias como éstas nos llevan a preguntarnos si habrían sido posible estos hechos, oportunidades, de no ser por el apoyo o variable contextual masculina. Artistas femeninas realistas como Amalia Avia, Esperanza Parada o Esperanza Nuere, en un contexto complejo como el del franquismo, en el que la profesionalización de la mujer no era algo que precisamente se fomentase o estuviera bien visto, ¿habrían tenido, por sí mismas, pese a la indiscutible valía de sus obras, lo cual nadie cuestiona, la oportunidad de formar parte de

²⁴⁴ Pues ellas, sobre todo María Moreno e Isabel Quintanilla, fueron conocidas y reclamadas a nivel individual en Alemania y en Italia ya en los años sesenta antes que en España.

una galería de estas características y en un mercado artístico eminentemente masculino? El hecho de que Juana Mordó fuese una mujer, como ellas pionera y excepcional en el campo de la gestión artística por aquellos años, pudo favorecer o facilitar su entrada.

No son los únicos casos, recordemos otros ejemplos cercanos y similares como los de las artistas Menchu Gal o Juan Francés, consideradas artistas de la vanguardia de los años centrales del pasado siglo que alcanzaron en vida fama y renombre. ¿Les favoreció o influyó, para su despegue y proyección profesional, el hecho de haber sido la pareja del escultor Pablo Serrano, con el que formará parte del grupo informalista madrileño “El Paso”, en el caso de Juana Francés, o, en el de Menchu Gal, el hecho de que Gutiérrez Solana a su llegada a Madrid en 1943, la pusiera en contacto con Benjamín Palencia, Francisco San José, Rafael Zabaleta y Juan Manuel Díaz Caneja, entrando así en el círculo de paisajistas de la segunda Escuela de Vallecas? Son los propios artistas, compañeros masculinos de profesión los que, conscientes de la valía y difícil situación de sus compañeras, apoyan y posibilitan el acceso y reconocimiento en el mercado del arte a nivel nacional, cerrado y machista por aquel entonces, si se nos permite, al cual era casi imposible entrar para una joven mujer artista de la España del primer franquismo.

Destacábamos que nuestras artistas tienen en común una serie de variables contextuales que determinarán sus trayectorias y personalidad creadoras. Les afectará, en gran medida, el hecho de ser, a la vez, madres y pintoras. El caso de Esperanza Parada es un

ejemplo de imposibilidad de compatibilizar ambos ámbitos, aunque nunca dejaría del todo de pintar y aparecerá en muestras muy puntuales y especiales, después de haber dejado de estar presente durante varios años en los circuitos expositivos. Aunque ha participado activamente en algunas muestras colectivas con el “grupo” durante los años sesenta y setenta, no se dedicó tan activa y de forma continua y tan profesionalmente a la pintura como sus otras compañeras, por la exigencia de compaginarlo con su vida personal y familiar. Volvimos a tener la oportunidad de ver sus obras en la exposición colectiva del “grupo”, *Luz de la mirada*, celebrada en el Museo Esteban Vicente de Segovia en 2002 y participó en la proyección de la película *La luz del Membrillo*. Falleció en enero de 2011, dos meses antes que Amalia Avia.

María Moreno nace en Madrid en 1933, en un ambiente familiar liberal, lo cual facilita el apoyo que tuvo para poder dedicarse a la pintura. En 1955 inicia sus estudios en la Escuela de Bellas Artes con Isabel Quintanilla, donde conocerá a su futuro esposo, Antonio López, con quien se casa en 1961, de cuya unión nacerán dos hijas (las cuales servirán de motivo de inspiración de esculturas y trabajos de Antonio López, como es el caso de Julio López Hernández). En 1965 viajará a París para conocer sus museos y tendencias pictóricas. Entre 1958 y 1960 ejercerá de profesora de dibujo en Institutos Nacionales de Enseñanza Media. Entre los años 1966 y 1969 será profesora de Dibujo en el Instituto de Alcalá de Henares y en la Universidad Laboral de allí. En 1969 realiza su primera exposición individual en la Galería Edurne de Madrid, 10 años después que

Amalia Avia, y su primera exposición individual internacional llegaría en 1973, en la galería Herbert Meyer-Ellinget de Frankfurt.

Isabel Quintanilla, Maribel, como la llaman en su círculo íntimo, nació en Madrid en 1934. Entre 1954 y 1959 estudiará en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando con María Moreno, donde conocerá a su futuro marido, Francisco López Hernández. Entre 1960 y 1964 se instalará en Italia, donde se formó y trabajó con entusiasmo e intensidad. A su regreso a Madrid, expone en 1966 por primera vez de forma individual, al igual que María Moreno, en la galería Edurne de Madrid.

Es significativo que las mujeres pintoras de estos años expusieran en las mismas galerías²⁴⁵ en los mismos circuitos expositivos, como la mencionada Edurne, Juana Mordó, Leandro Navarro, Egam...una diferencia importante es el caso de Amalia Avia respecto de sus compañeras y amigas, con una producción y capacidad creadora considerablemente superior, cuyo curriculum expositivo en individuales es ingente, reflejo de la profesionalización de su trayectoria y evidencia del reconocimiento y éxito obtenidos en el mercado del arte y por parte del público desde su primera exposición en 1959 en la librería Fernando Fé de Madrid.

Amalia Avia expondrá en todo tipo de galerías, con tendencias figurativas y abstractas indistintamente, lo cual también evidencia

²⁴⁵ En el caso madrileño que es en el que principalmente nos centramos en esta investigación por ser el lugar de residencia habitual de estos artistas y de Amalia Avia, tema central de sus obras.

que, su caso, es bastante excepcional. Los galeristas y críticos no hicieron diferenciaciones por el hecho de ser mujer, exhibiendo su obra por todo el territorio nacional y, dato sorprendente e importante, prácticamente todos los años, o cada dos, tuvo exposiciones individuales en las décadas sesenta, setenta, ochenta, noventa. Cuarenta años de actividad profesional intensa nos da idea de la excepcional artista que analizamos, asombrosa en su capacidad creadora, tesón y dedicación a su oficio de pintora.

La mayor parte de la trayectoria expositiva de estas pintoras, se nutre de su participación en exposiciones colectivas como “grupo”, pues tanto la crítica especializada como las instituciones y galerías así los consideraban y, cuando se trataba de organizar una colectiva sobre realismo español contemporáneo solían estar todos presentes, tanto ellas como ellos²⁴⁶. De forma simultánea, las artistas del “grupo”, también están presentes en destacadas muestras colectivas exclusivamente protagonizadas por mujeres, en ocasiones juntas y en otras no, lo cual es una prueba del conocimiento y consideración de su obra. El hecho de que en los años sesenta se celebren salones femeninos del arte y, posteriormente, otras propuestas en años posteriores, con el fin de mostrar al público las creaciones de las artistas españolas en general, revelan que, por una parte, son necesarias, pues apenas han tenido posibilidad de mostrarse antes y reflejan que su participación y reconocimiento, salvo contadas excepciones, ha distado mucho de ser la misma que la de los hombres artistas. Además, son un síntoma de que la consideración de la mujer

²⁴⁶ En el siguiente apartado dedicado a ello lo detallamos.

en la vida artística y cultural española en la década de los sesenta empieza a mejorar respecto del primer franquismo.

Muestras tales como:

Amalia Avia:

1962, 1963, 1966: primer, segundo y quinto Salón Femenino del Arte

1974: “Mujeres en el arte”, Galería Iolas-Velasco de Madrid (con María Moreno e Isabel Quintanilla).

1975: “La Mujer en la cultura actual”, Palacio de la Fuensalida de Toledo.

1984: “Mujeres en el arte español (1900-1984)”, centro cultural Conde Duque, Madrid.

2005: “Pinceladas de Realidad”, Museo de Bellas Artes de la Coruña (Con María Moreno e Isabel Quintanilla).

2008: “Creadoras del siglo XX”, Caja España, León. (Con María Moreno e Isabel Quintanilla).

2015: 'Ellas. Creadoras de los siglos XX y XXI' (Centro de Arte Contemporáneo de Vélez, Málaga).

2015: “En Cuerpo y Alma. Mujeres Artistas de los Siglos XX y XXI”, Sala Kubo. Fundación Kutxa, San Sebastián. (Con Esperanza Parada e Isabel Quintanilla, entre otras).

Esperanza Parada:

2015: 'Ellas. Creadoras de los siglos XX y XXI' (Centro de Arte Contemporáneo de Vélez, Málaga).

2015: “En Cuerpo y Alma. Mujeres Artistas de los Siglos XX y XXI”, Sala Kubo. Fundación Kutxa, San Sebastián.

María Moreno:

1968: “25 pintoras actuales”, Galería El Bosco, Madrid.

1974: “Mujeres ante el Arte”, Galería Iolas-Velasco, Madrid.

“Realistas”, Galería Juana de Aizpuru, Sevilla.

1984: “Mujeres en el arte español (1900-1984)”, centro cultural Conde Duque, Madrid.

2008: “Creadoras del siglo XX”, Caja España, León.

2015: 'Ellas. Creadoras de los siglos XX y XXI' (Centro de Arte Contemporáneo de Vélez, Málaga).

2015: “En Cuerpo y Alma. Mujeres Artistas de los Siglos XX y XXI”, Sala Kubo. Fundación Kutxa, San Sebastián.

Isabel Quintanilla:

1974: “Mujeres en el arte”, Galería Iolas-Velasco de Madrid.

“Realistas”, Galería Juana de Aizpuru, Sevilla.

1984: “Mujeres en el arte español (1900-1984)”, centro cultural Conde Duque, Madrid.

2008 “Creadoras del siglo XX”, Caja España, León.

2015: “Ellas. Creadoras de los siglos XX y XXI” (Centro de Arte Contemporáneo de Vélez, Málaga).

2015: “En Cuerpo y Alma. Mujeres Artistas de los Siglos XX y XXI”, Sala Kubo. Fundación Kutxa, San Sebastián.

3.3.1.3.2. Proceso creativo y personalidad artística de las mujeres del “grupo de realistas madrileñas”

En el siguiente apartado comentaremos los puntos en común y diferencias existentes entre las mujeres del “grupo”. Tanto algunas como otras las hemos mencionado anteriormente pero, consideramos que, dada la naturaleza de nuestro estudio, es necesario detenerse algo más en este análisis comparativo a través del cual pretendemos destacar, sobre todo, cuáles son los elementos diferenciadores de Amalia Avia respecto a sus compañeros de la Escuela de Madrid.

De forma generalizada la crítica especializada ha resaltado, como decíamos, una serie de similitudes biográficas: formación y relación con la escuela de Bellas Artes de San Fernando de Madrid; son amigas entre ellas y se han casado con otros miembros del “grupo”; sus trayectorias artísticas superan en casos como los de Amalia Avia, el medio siglo de andadura; residen en Madrid, convirtiéndolo en uno de sus temas preferidos, y de índole propiamente artística. También, mencionar que: todas son realistas; comparten una trascendente y diferente forma de mirar; parten de una concepción humanista del proceso creativo y plasmación de la realidad cotidiana, doméstica e inmediata; su técnica es impecable y depurada; sus obras poseen una enorme carga expresiva que las hace muy verosímiles, transmitiendo cercanía, sensibilidad, delicadeza y cierta nostalgia a quien las contempla.

Hay una serie de variables contextuales (comentadas en la introducción, recordemos que son los objetivos de nuestra investigación), que une a las mujeres artistas del “grupo” y las diferencia, a su vez, respecto a otras, las cuales dan respuesta y justifican que no hayan tenido el mismo reconocimiento que sus homólogos masculinos y son:

-El triunfo de la abstracción en las décadas centrales del siglo pasado, el apoyo que recibió por parte de las instituciones, galeristas y crítica especializada en general, provocó que las tendencias figurativas, entre ellas el realismo, pasasen a un segundo plano con lo que ello supone: menos oportunidades, recursos, apoyos. El realismo contemporáneo sobrevivió a la sombra y tuvo que esperar su oportunidad, la cual llegaría una década más tarde. Retomemos lo analizado en el marco teórico sobre el contexto artístico y cultural en la España del siglo pasado así como el debate en torno a la abstracción versus figuración.

-Su condición femenina en la España franquista. En la posguerra española no estaba considerada la profesión de artista como óptima y adecuada para una mujer. Amalia Avia es un claro ejemplo de condicionante del entorno. Su propia familia, y ella misma, consideran que pintar es un entretenimiento, y no comienza a pintar con intención de hacer de ello una profesión (paradójicamente será de las mujeres del “grupo” la más profesional en el sentido de mayor actividad y currículum expositivo), sino como válvula de escape para salir de la situación de aislamiento cultural e inactividad en la que

vivía.²⁴⁷ El hecho de ir a Madrid y empezar a asistir a las clases de Eduardo Peña representa un cambio total, una oportunidad de formación y de conocer a otros jóvenes, de comenzar a hacer algo por y para ella misma, una opción personal que la entusiasma desde el principio y que ya no abandonará. Amalia siempre tuvo inquietud por aprender. Le costó “creerse” que era pintora de oficio incluso cuando llevaba varios con exposiciones exitosas, quizá por su sencillez y humildad de carácter, su personalidad discreta, acostumbrada a estar en un segundo plano (igual que las mujeres de la España franquista, que vivían y sentían “Entre Visillos”). El éxito profesional y el reconocimiento por parte de la crítica no la cambiarían nunca.

Ellas recibieron una educación tradicional, acorde con el modelo social imperante, en el cual la mujer, casada, debía pasar a un segundo plano y ocuparse de la crianza y educación de los niños. No obstante, tuvieron la fortuna de tener unos padres que les permitieron hacer y formarse en lo que les gustaba. María Moreno e Isabel Quintanilla finalizaron sus estudios en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando, al igual que sus compañeros.

Entre las décadas de los años cuarenta y sesenta aumentó considerablemente el número de mujeres que se formaban en pintura y realizaron algunas exposiciones, pero la realidad era que las posibilidades de poder compaginar la vida artística con la familiar

²⁴⁷ Recordemos cómo en sus memorias Amalia Avia cuenta que le gustaba estudiar y se le daba bien pero dejó el bachillerato sin terminar por seguir a su hermana y no quedarse sola en el colegio de monjas, del que guarda no buenos recuerdos.

resultaba poco probable en estos momentos y, lo que solía ocurrir y predominaba, es que la dedicación a la pintura pasase a un segundo plano, como fue el caso de Esperanza Parada y otras artistas de su generación. “las diferencias de género y los estereotipos de esposa, madre y ama de casa han seguido presentes en nuestra sociedad”, como dice M^a Ángeles Penas Truque.

-Relaciones creativas con sus respectivas parejas. En todos los casos, los matrimonios perduraron, las relaciones de las cuatro parejas son armoniosas y complementarias, de mutua aportación y respeto por el trabajo de cada uno, con fecundos y excelentes resultados. En todos los casos son los maridos de ellas más reconocidos y consagrados, sobre todo en los casos de Antonio López y Lucio Muñoz, considerados genios²⁴⁸.

También, existen marcadas diferencias en las valoraciones de éstos, en las cotizaciones de sus obras respecto a las de sus compañeras; alcanzando las de ellos en el mercado del arte cotizaciones muy elevadas²⁴⁹.

Retomando las características comunes de sus procesos creativos, resaltamos también la fidelidad y constancia que estas artistas han

²⁴⁸ Recordemos el artículo de Linda Nochlin, *¿por qué no ha habido grandes mujeres artistas?*, escrito en 1971, el cual resultó decisivo para la historiografía de género (hasta entonces casi inexistente), que abrió una nueva línea de investigación al plantear que los factores sociales e institucionales tradicionalmente son los que han potenciado los valores de lo masculino, dominando y silenciando la creatividad y presencia femenina. A partir de entonces han prosperado los estudios enfocados a rescatar la historia del arte protagonizada por mujeres y el papel destacado de ésta, sus valiosas aportaciones en esta disciplina.

²⁴⁹ En 2008, su obra “Vista desde Torres Blancas”, exhibida en ARCO 2011 por la galería Marlborough, se convirtió en la obra más cara de un artista español vivo y de la Feria.

tenido a su estilo, a este realismo cotidiano íntimo, durante toda su trayectoria. Intercambios de ideas y diálogos entablados durante muchos años, así como un modo similar de enfrentarse y reflexionar ante la realidad observada, de sentir y vivir la pintura. Ello, unido a la innegable calidad y talento de sus obras han logrado el respeto y admiración del público, la crítica especializada y los gestores artísticos.

Hemos hecho referencia a los puntos en común entre las cuatro artistas, pero es procedente resaltar, también, elementos propios y diferenciadores de cada una de ellas que potencian su personalidad creadora:

Esperanza Parada, pinta siempre del natural, a diferencia de Amalia Avia que prefiere las fotografías. En cuanto a su temática, se decanta por las naturalezas muertas y los bodegones, dotándoles de un tratamiento escultórico similar al de los hermanos López. Al igual que Amalia Avia, empezó a pintar en la academia de Eduardo Peña, donde se conocieron y se fraguó una profunda amistad y complicidad hasta el final de sus vidas. Quizá sea la diferencia de formación superior el motivo por el que ambas se confiesan “torpes” con el dibujo, siendo el color y la atmósfera tan especial que consiguen, los aspectos que más destaca en sus obras además de sus temáticas. *No soy una pintora profesional como ellos, en algún momento, las circunstancias me hicieron pensar que era mejor ocuparme de la vida que ocuparme de la pintura,* declara:

Si ser pintor realista es pintar la realidad, yo no soy realista. Para serlo tendría que ser más precisa, y yo hago una pintura temblorosa y desmañada. Hay realismos tan fríos, tan fríos, que me asombran, pero no me interesan. Yo pinto mis bodegones como quien cose, como quien borda, sin pretensión. Con mucho cariño. Son muy míos²⁵⁰.

Además, en ambas siempre ha estado muy presente lo testimonial; por lo que sus cuadros tienen un aire evocador y nostálgico, de recuerdo, siempre presente. La familia también está presente en sus temas, que se refleja en ese gusto por las casas (la vieja casa familiar en el caso de Esperanza Parada), y sus interiores.

La influencia de su marido, Julio López Hernández, se observa en la realización de delicados relieves escultóricos. El hecho de que su pareja sea también artista (como es el caso de Amalia Avia, María Moreno e Isabel Quintanilla, formados, a excepción de Amalia Avia y Esperanza Parada en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando en los mismos años), y formen parte del mismo “grupo generacional de realistas madrileños”.

Al igual que Amalia Avia, Antonio López e Isabel Quintanilla, María Moreno trata el tema del interior de la casa. Su visión pictórica, como dice Francisco Nieva, “está exenta de toda gazmoñería, es fina y tornasolada, austera, estática y hasta mística; clara y misteriosa a la vez. Es una artista de calidad, y su pintura contiene calidad formal y espiritual”²⁵¹. En 1955 inicia sus estudios de pintura en la Escuela de

²⁵⁰ Parada Esperanza, “Testimonios”, en *Luz de la Mirada, Op. cit.*, 2003, p.71.

²⁵¹ Nieva, Francisco, “Una muestra fundamental”, en *Otra realidad..., Op., cit.*, 1992, p.16.

Bellas Artes de San Fernando con Isabel Quintanilla, donde conocen al resto de los componentes masculinos del *grupo*. En 1969 realiza su primera exposición individual en la Galería Edurne de Madrid. Compagina la práctica de la pintura y el dibujo con la docencia.

“Las pintoras realistas- y aquí tenemos tres- han sido más audaces y, hasta en cierto sentido las más masculinas²⁵². En todas late un curioso desafío. Amalia Avia tiene algo de Zola o de Dicenta femenino, pintando las puertas y las esquinas, las habitaciones y las tiendas de la ciudad desamparada y activa, con la crudeza gris de los días “diarios”, de lo cotidiano machacado, lleno de rincones con el interés de la ruina. Visión que resulta lírica por la paradójica moderna de ser “fría”. ¿Qué les sucede a María Moreno y a Isabel Quintanilla? En éstas lo objetivo no es frío, es coloreado pero

²⁵² Es significativo el hecho de que aún en la década de los noventa, se utilicen expresiones como éstas, (que, en cierto modo podría pensarse que descalifican la pintura hecha por mujeres, aunque sea con la mejor de las intenciones, ya que Francisco Nieva es amigo íntimo del “*grupo*” desde su juventud) y el hecho de que se hayan aplicado adjetivos masculinos para alabar la obra de mujeres artistas, como si la el arte hecho por mujeres estuviese en una categoría inferior o sorprendiese que fuese tan bueno como el de un hombre, utilizando expresiones tales como: “*han sido las más audaces y, hasta en cierto sentido, las más masculinas*” o “*estas maestras son unos señores maestros*”. ¿*Hasta cuándo ser maestra es un adjetivo insuficiente o peyorativo y ser maestro positivo?*

Recordemos que tanto Nieva como las mujeres artistas del “grupo de realistas madrileños” se formaron en los años de la posguerra española, años en que la mujer precisamente no estaba en ningún ámbito social equiparada al hombre y existía una conciencia general de que sus funciones debían ceñirse al cuidado del marido, de los hijos y de la casa. Además, apenas había hasta entonces en nuestra historiografía mujeres artistas (o si las había no se conocían) y, quizá, por este motivo también al autor de estas palabras le sorprende más la calidad de su pintura. En cuanto a la opinión de las protagonistas, como Amalia Avia, no les sorprende, pues han crecido y vivido con esta conciencia social general, asumiendo que en una pareja de artistas, como es su caso y el de sus compañeras, es al hombre a quien por tradición y costumbre le corresponde la condición de genio.

implacable. No deja que lo “femenino convencional” aparezca en nada, dibujan en la misma disposición de Vermeer o de Ingres, acogidas a la línea más dura del realismo, la que pasma por su concentración y exactitud. Estas maestras son unos señores maestros. Maestros reconocidos del realismo español, e inconfundibles características: lo contundente de su ejecución material, algo cruel y distanciada. Todo equivale a un despojamiento curioso, que los españoles asumen con facilidad y complacencia”²⁵³.

María Moreno tiene recuerdos de un Madrid de posguerra duro y triste (a diferencia de Amalia Avia que no percibe así en absoluto; en ella otros recuerdos más potentes restan dramatismo y dolor. En este sentido las casas, la vida familiar en sus interiores es el recuerdo predominante que mitiga otros; no fue tan consciente como otros compañeros de lo que significó pese a que también pasaron hambre y su padre fuera asesinado antes de la misma. El vínculo emocional con su familia, su madre y hermanos, puede con todo y le sirve de refugio; todas en realidad, lo buscan y consiguen a su manera). Frente a esa difícil realidad de la que quieren huir, y es una constante generacional sobre todo entre las mujeres, María se refugia en lo espiritual, en los libros:

²⁵³ Nieva, Francisco, “Una muestra fundamental”, en *Otra realidad...*, *Op. Cit.*, 1992, p.17.

Entre una cosa y otra yo me separé de la realidad, me ensimismé, y así llegué a la adolescencia. Leía a todas horas –fui la socia más joven del Ateneo de Madrid-. Visité muchas veces, yo sola, el Prado o el Museo de Reproducciones artísticas. Luego estuve enferma, en casa, mucho tiempo. Después empecé a ir a la Escuela de Artes y Oficios. Me deslumbraba la cultura, la música, y encontraba en ellas una especie de huida de la realidad. Me consideraba un bicho raro, pero creo que debió pasarle a mucha gente de mi generación. Aún no me atrevía a pintar²⁵⁴, pero lo cierto es que fue esa timidez, esa soledad lo que me llevó a buscar un medio para expresarme a mí misma²⁵⁵.

Sin duda, las declaraciones de María Moreno tienen mucho trasfondo de cómo ese contexto social, cultural y político estaban condicionando la infancia, juventud y desarrollo madurativo de estas mujeres. Es revelador el hecho de que todas sean tímidas, discretas, humildes, inseguras ante la sociedad y el mundo. Además, del factor de cómo la pintura constituye para ellas el modo de huir de una realidad que no les gusta y de encontrarse a sí mismas. En los hombres los motivos por los que comienzan a pintar, en cambio, son muy diferentes. Podría decirse que es una elección más vocacional en ellos y que ellas, sin duda, la tienen, pero la descubren de otro

²⁵⁴ Es interesante esta declaración; el hecho de que no se atreva a pintar aún puede ir asociado a una inexperiencia y falta de seguridad por no tener la suficiente formación aún; quizá también pueda responder a ese silencio y sometimiento al que se veía recluida la mujer española que, culturalmente, asumía que no podía optar a una profesión como la de pintora, esfera pública y territorio masculino.

²⁵⁵ Moreno, María, “Testimonios”, en *Luz de la mirada, Op. cit.*, 2003, p. 66.

modo, como una alternativa que le proporciona felicidad y alegría en sus vidas, como una oportunidad a la que se aferran.

Fueron valientes, su amor por la pintura pudo más, al dar un paso más y formarse y trabajar en un mercado, como el del arte, regido por hombres. Las primeras mujeres galeristas como Juana Mordó, Juana de Aizpuru y Helga de Alvear comenzaron en los años sesenta y componían una minoría; y la presencia de mujeres en las exposiciones era mínima.

María Moreno no pinta retratos porque no se siente cómoda con este género; siempre le ha atraído el paisaje que siente cercano, como los jardines y las flores, el surrealismo y la imaginería religiosa. Su familia y se reconocen muy espirituales. Confiesa que le cuesta entender la pintura de Lucio Muñoz, la abstracción. Pinta lo que le gusta y quiere expresar desde el respeto.

Intento dar vida a eso que es breve. (...). Noto que la materia no me seduce por sí misma, soy más pintora de la luz, de las formas bien colocadas, de la expresión de las formas en sí. Lo que más me interesa es la composición, cómo se expresan los objetos en esa combinación. (...). La luz que me gusta utilizar se adecúa bien a ese mundo frágil, sin peso, que se confunde con la atmósfera que le rodea²⁵⁶.

²⁵⁶ Moreno, María, “Testimonios”, en Luz de la mirada, *Op. cit.*, 2003, p.68.

En este punto María Moreno e Isabel Quintanilla difieren de Amalia Avia; en cambio coinciden en el concepto de belleza que tienen: un objeto bello es el que expresa algo. Comparten pasión por la realidad concebida como una proyección de ellas mismas; por eso es tan personal su pintura, tan honesta y tan conmovedora.

Isabel Quintanilla conocerá a su futuro marido, el escultor Francisco López Hernández, durante sus años de estudio en la Escuela de Bellas Artes. Entre 1960 y 1964 reside en Italia, donde trabaja y estudia pintura. Realiza su primera exposición individual en Madrid en 1966. En su obra, realista y cercana, el principal elemento es la luz, que lo envuelve todo con su adecuada tonalidad. Al igual que su marido es el aspecto que más le interesa; entre ambos –como en el resto de los matrimonios del *grupo*- también se observan influencias recíprocas. Sus preferidos son Velázquez y Vermeer, por el apego que tienen a la realidad.

Comparte con María Moreno la atracción por pintar flores, asociado a un sentido evocador de la infancia. De nuevo los recuerdos tan presentes:

*Unas rosas que yo he visto siempre en Madrid. En mi infancia paseaba mucho por los barrios de hotelitos y veía esas flores, y las celindas, las lilas. Nos quedábamos parados delante de las tapias como tontos. El caso es que tengo un rosal de esos aquí y quiero pintar esas rosas que casi han desaparecido*²⁵⁷.

²⁵⁷ Quintanilla, Isabel, “Testimonios”, en Luz de la mirada, *Op. cit.*, 2003, p.74.

Ese rebuscar espacios, rincones especiales que tanto le gustaba a Amalia Avia, recuperar en la memoria a través de sus obras lo que el tiempo no ha perdonado y que está en peligro de extinción. En el caso de Amalia Avia es diferente porque no son flores sino paisajes urbanos lo que le interesa rescatar, recuperar con su pintura y salvarlo de desaparecer.

Y también con todas sus compañeras la predilección por la evocación de los recuerdos, de los interiores domésticos, de la realidad cotidiana.

Esa habitación era importante. Era una habitación muy vivida, donde planchábamos, donde se cosía, donde jugaba mi hijo. Lo que me interesaba era la habitación. Elijo un tema porque me dice algo. Es la relación con el lugar, con los objetos, cuando empiezo a desentrañar las cosas, es entonces cuando me apetece ponerlas en un cuadro²⁵⁸.

Al igual que a María Moreno, la luz, la sensación atmosférica, es lo que más le inquieta e interesa investigar; y como a Francisco López, Isabel Quintanilla posee una impecable técnica que se percibe sobre todo en sus retratos de personalidades relevantes de la vida española.

La técnica que uso la mayoría de las veces para pintar es la del óleo; creo que es la que puede dar más matices de

²⁵⁸ Quintanilla, Isabel, "Testimonios", en Luz de la mirada, *Op. Cit.*, 2003, p.73.

profundidad por su propia textura mórbida y oleosa y por su alto índice de refracción que para la veladura es importante; la tengo, dentro de las de caballete, por una de las más ricas en empastes de superficie táctil. (...).Al manejarme para mi trabajo artístico con los materiales al uso de una técnica clásica como el óleo, me ha interesado tener de allá todos los máximos conocimientos posibles, los que he estudiado y los que me van dando mi propia experiencia personal. Es bueno pensar que siempre hay algo más por conseguir y superar²⁵⁹.

Pese a haber expuesto en varias ocasiones juntos y a la gran amistad y relación que les une, cada uno de los artistas del “grupo”, tiene su especificidad. La más veterana de ellas y destacable, por diferente, respecto al grupo es, Amalia Avia:

“El caso de Amalia Avia resulta peculiarísimo. Es lo que habitualmente se denomina como una pintora realista, pero está relativamente lejos de ese peculiar aire de familia que tiene la obra de Francisco López Hernández, Isabel Quintanilla, Antonio López y María Moreno. Hay, eso sí, en sus primeros cuadros, una evidente similitud con la obra, en su época inicial, de los tres últimos pintores citados. Quizá la mayor identidad sea la que se descubre entre su pintura y la de Esperanza Parada que, al haber abandonado los pinceles durante gran parte de su vida, da la sensación de remitirse a esa primera etapa en la manifestación de la pintura de su

²⁵⁹ Isabel Quintanilla, *Realismos...*, *Op. cit.*, 1993, p. 344.

generación. Sin embargo el realismo de Amalia Avia tiene acentos peculiares que se manifiestan, por ejemplo, en el hecho de afirmar sus preferencias estéticas por pintores abstractos como Rothko, mientras que pintores realistas es difícil que le emocionen tanto como él”²⁶⁰.

En el apartado específico sobre la personalidad creadora de Amalia Avia comentaremos más detalladamente las diferencias que presenta, además de las que hemos ido comentando en el presente capítulo dedicado al “grupo de realistas madrileños”.

Rodrigo Muñoz Avia, considera que lo que hace única y distinta a su madre es su fuerza y el tratamiento del paso del tiempo que hace en su obra:

Yo creo que sobre todo es la fuerza, la expresividad, y... en la pintura de mi madre es fundamental la huella de lo humano; siempre es lo que se dice de ella, y que aunque no haya a lo mejor figuras en un cuadro, siempre está presente lo humano. La pintora de las ausencias que decía Cela, ¿no? (...). Y, aunque a lo mejor era una pintura de estas realistas, siempre está lo humano... El paso del tiempo, es la mala digestión que siempre ha tenido ella del paso del tiempo y, al final, la huella del tiempo en las calles, en las fachadas, en los portales, en la ciudad. Yo creo que al final ese es el gran

²⁶⁰ Tusell, Javier, “Compañeros en Madrid: Anatomía de un grupo generacional”, en *Otra realidad...*, *Op. cit.*, 1992, p. 137.

*tema de su pintura que, desde luego, no está mucho en otras pintoras*²⁶¹.

El hecho de que Carmen Laffón participase en gran parte de las exposiciones colectivas del “grupo”, hizo que para algunos la artista sevillana también fuese incluida dentro de grupo por sus coincidencias. Ello es debido a que comparte con los artistas del “grupo de realistas madrileños” una similar concepción del realismo y la realidad formal que representa a través de sus temas predilectos, en los que también coinciden: lo cotidiano, las flores y los bodegones. Comparten esa visión trascendental, existencial e intimista, de lo cotidiano y la preocupación por la luz; esa luz tan sutil y ensoñada que consigue detener el tiempo, la integración de los objetos en el espacio, y una recreación por lo minucioso y el detalle gracias a una depurada técnica y exhaustiva observación. En esto último, comentábamos, se diferencia Amalia Avia del resto de sus compañeros, por hacer una obra de factura más rápida y menos precisa.

3.3.1.4. Exposiciones colectivas

Resulta paradójico que, siendo un hecho que el Realismo pictórico integra un conjunto de tendencias muy diversas y diferentes, y en ocasiones hasta contradictorias, sea un hecho bastante

²⁶¹ Fragmento de entrevista realizada a Rodrigo Muñoz Avia el 14 de marzo de 2014.

habitual, y parece que hasta lógico para los galeristas, que los pintores del realismo contemporáneo expongan, a menudo, juntos.

Javier Mazorra, a propósito de la exposición *Realismos* de 1993, realizada en la galería Ansorena de Madrid, realiza una revisión historiográfica sobre muestras de realismo español contemporáneo que demuestra este hecho. Recordemos que, a partir de mediados de la década de los sesenta, el debate en torno al realismo, y sus diferentes tendencias, está en auge y prosperan las publicaciones, estudios y exposiciones. Historiadores tales como Carlos Areán o Vicente Aguilera Cerni, calificaban, en estos años, con admiración, la obra de Antonio López como difícil de clasificar, insólita y enigmática por su originalidad e intimismo; resaltando cómo las esculturas de éste y de Julio López Hernández, "...a fuerza de ser reales producen un efecto alucinante"²⁶².

Sucede que, en las biografías artísticas de los artistas del "grupo de realistas madrileños", figuran varios ejemplos de participaciones en colectivas con el resto de los miembros del grupo. Ello, sin duda, ha contribuido, de forma decisiva, a que la crítica y la historiografía los considerase un "grupo" y que, los galeristas, pensasen en todos sus componentes como dicho "grupo", en sus programaciones.

Después de Antonio López y Julio López Hernández, la más y presente en las colectivas de los realistas madrileños, y muestras

²⁶² Aguilera Cerni, Vicente, *Panorama del nuevo arte español*, 272, Madrid, Guadarrama, 1966.

sobre realismo español contemporáneo, en general, desde los años 60 hasta final de siglo, será Amalia Avia; convirtiéndose en todo un referente de esta tendencia. Como decíamos anteriormente, no empiezan a exponer juntos desde el principio; primero, en la década de los cincuenta, fueron ellos: Antonio López y los hermanos López Hernández. El mayor éxito y reconocimiento lo van a tener como “grupo” a partir de la década de los setenta a nivel internacional y en España, donde los profesionales del mercado del arte habrán de rendirse a la evidencia de la aclamación y valía que para el público tiene este “grupo”. A excepción de Antonio López, los artistas del “grupo de realistas madrileños”, salvo excepciones como la galería Leandro Navarro en los años ochenta, apenas han estado presentes en las ediciones de Arco, la Feria Nacional de Arte Contemporáneo.

“Ser realista es una lucha dura, como lo es cualquier tipo de pintura, la verdad. Tiene apoyos importantes en el público, pero tiene muchos enemigos dentro del propio mundo del arte. Ese público tiene dinero, a lo mejor, pero no tiene voz, no tiene medios de expresión. La voz la tienen los críticos, los museos. Y hay una especie de fundamentalismo antirrealista. En la formación de los artistas que están empezando eso tiene un efecto terrible, porque está en todos los centros de enseñanza artística del mundo occidental. (...). El realismo se ha considerado siempre demasiado fácil, y es porque la gente no lo entiende bien”²⁶³.

²⁶³ López, Antonio, “Testimonios”, en *Luz de la mirada*, *Op. cit.*, 2003, p. 57.

“Magischer Realismus in Spanien heute”, celebrada en Frankfurt, 10 septiembre-28 octubre de 1970, (con presencia de Amalia Avia, Julio y Francisco López Hernández, Isabel Quintanilla, Antonio López y María Moreno, y Antonio López Torres, tío de Antonio), está considerada como la primera exposición colectiva que da a conocer internacionalmente a lo que, desde entonces, se ha denominado en la historiografía actual la “primera generación del Realismo Español Contemporáneo” o la “generación de los López”. En esta muestra exponen únicamente los no abstractos del “grupo”, y para algunos de ellos supone su lanzamiento internacional.

Otras muestras internacionales esenciales para el “grupo de realistas madrileños” fueron: la organizada por la Galería Marlborough, “Contemporary Spanish Realist”, celebrada en septiembre y octubre de 1973, en la Galería Marlborough de Londres, y

Las itinerantes: “Arte 73”, organizada por la Fundación Juan March, por Londres, París, Roma, Zúrich y varias ciudades españolas, y, en 1974, “Hiperrealistas americanos, realistas europeos”, en el Centro Nacional de Arte Contemporáneo de París” y los Muesos de Hannover y Rotterdam.

“Los Realismos en el Arte Español Contemporáneo”, Tokio, Osaka, Kioto y Yokohama, septiembre y octubre de 1991.

“7 españoles realistas”, en la Galería Claude Bernard de Nueva York, del 21 mayo al 28 junio de 1986;

“Realistas españoles contemporáneos”, en la galería Marlborough de Londres, 1996.

Reflejo de la importancia que tuvieron a partir de los setenta, también en España son Las numerosas exposiciones colectivas en las que participaron los miembros del “grupo de realistas madrileños” (en ocasiones con algún realista más, como es el caso de Carmen Laffón, que solía estar incluida aunque su procedencia es sevillana):²⁶⁴

“Exposición inaugural” (Galería Juana Mordó, marzo de 1964);

“Evolución y Continuidad del Realismo” (Galería Seiquer de Madrid, 1971);

“Homenaje a Manolo Millares” (Galería Juana Mordó, 1973);

“Realismo Español Contemporáneo” (MEC, Madrid, 1975);

“Alrededor de la Realidad” (Galería Barbié, 1975);

“Amalia Avia, Julio L. Hernández, Carmen Laffón, Francisco López, Antonio López García, Antonio López Torres, María Moreno, Isabel Quintanilla” (Galería Juana de Aizpuru, Sevilla, 24 abril-20 mayo de 1975);

“Realismo español contemporáneo”, (aula de artes plásticas de la Universidad Complutense de Madrid, 1981);

“Realidades” (Centro El Brocense Diputación Provincial de Cáceres, 1983). 1983);

“Realistas a Madrid” (Salón del Tinell, Barcelona, 1984);

“Voces Interiores” (Fundación Santillana, Madrid y Santander, 1986);

²⁶⁴ Obviamente, cada uno de ellos ha participado en otras muestras que no recogemos aquí. En esta relación de exposiciones colectivas están en las que como “grupo de realistas madrileños” han participado, pues es el tema que tratamos: Amalia Avia, Antonio López, Julio y Francisco López Hernández, Esperanza Parada e Isabel Quintanilla.

“Realismo y Figuración” (Fundación Rodríguez Acosta de Granada, 1988); “Figuraciones” (sala Parés de Barcelona);

“Realismo Español: Dos Generaciones” (Galería Leandro Navarro de Madrid, 1991);

“Jardín de Vidrio” (Galería Leandro Navarro, 1992); “Arte en dos” (Galería Leandro Navarro, 1994);

“Otra Realidad, Compañeros en Madrid”, itinerante (Sala de Exposiciones Casa del Monte, enero-marzo; Santander, Fundación Marcelino Botín, julio-agosto; Zaragoza, Centro de Exposiciones y Congresos, 15 septiembre-16 octubre Takashimaya, 10-15 octubre; Yokohama, Takashimaya, 7-12 noviembre.), es una de las más importantes que el grupo ha realizado en las últimas décadas, participando, además, los compañeros y amigos no figurativos: Lucio Muñoz, Enrique Gran y Joaquín Ramo;

“Realismos” (Centro Cultural Conde Duque de Madrid, 1994); otra destacada, e itinerante es.: “Realismo Español entre dos Milenios”, itinerante (Sala de la Pasión, Valladolid; Sala de Armas, Ciudadela, Pamplona; Palacio Almudí, Murcia; Fundación Caja Rioja, Logroño; Casal Solleric, Palma de Mallorca, 1995);

“25 años galería Leandro Navarro”, 1996;

“Realidad, Realismos”, itinerante (Auditorio de Galicia, Santiago de Compostela, 20 sep-30 nov de 1997);

“El realismo en sus raíces” (Centro Cultural Caixa Vigo, 1997);

“Luz de la Mirada” (Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente de Segovia, 2002-2003);

“Realidades de la realidad” itinerante (Museo de Valencia, el Museo Santa Cruz de Toledo y Casa Municipal de Cultura de Llanes, Asturias, 2006).

“Cincuenta años después” (Galería Leandro Navarro de Madrid, diciembre de 2008 y enero de 2009).

“Visiones de la Realidad” (Observatorio del Arte en Arnauero, Cantabria 2011).

“Realidades de la Realidad” (Sala San Miguel de la Fundación Caja Castellón, marzo a mayo de 2011).

Para el “grupo”, Madrid será su epicentro en cuanto a temática y fuente de inspiración y, desde mediados de la década de los sesenta hasta la actualidad, medio siglo de trayectoria artística y profesional, serán los elegidos por algunas de las galerías más representativas y relevantes del momento: Juana Mordó (con la que algunos miembros del “grupo” mantuvieron una larga y fructífera relación desde que la galerista comenzase en Biosca y continuaría hasta la muerte de ésta, como es el caso de Amalia Avia y Esperanza Parada, que pasaron a ser asiduos en la nueva galería que llevaría su nombre, la cual se inauguró con la exposición colectiva de 1964 en la que el “grupo” participó); Egam (sin duda, una de las galería madrileñas que más apostó por el realismo en los setenta); Marlborough (se decantó por una línea de vanguardia abstracta, siendo uno de sus artistas exclusivos Lucio Muñoz, quien facilitó al “grupo” su acceso), Seiquer (destacando la “exposición de pintura de jóvenes realistas” donde Santiago Amón reunió a la llamada Segunda Generación, compuesta por jóvenes influidos, en mayor o menor medida, por la

estela de Antonio López), o Leandro Navarro (en cuya galería exhibieron su obra, en repetidas muestras comentadas antes, que los escogió, además, para ser representada en ARCO en las ediciones de los años 82 y 83).

La parte figurativa del “grupo”, además de haber participado en destacadas exposiciones juntos, como “grupo de realistas madrileños”, lógicamente también ha desarrollado su trayectoria profesional en solitario, por su cuenta, en numerosas muestras individuales o mostrando su obra junto con la de otros artistas realistas nacionales e internacionales de otras tendencias realistas y generaciones: Una de las muestras colectivas más recientes es *Visiones de la realidad*²⁶⁵, póstuma en el caso de Amalia Avia. En ella participaron junto con otros realistas de generaciones posteriores tales como: *Cristóbal Toral, Eduardo Naranjo, pepa Izquierdo o José María Mezquita*, entre otros. Una muestra que evidencia la armonía y coexistencia que ha habido entre las diferentes generaciones de realistas españoles contemporáneos.

Como afirma Víctor Nieto Alcaide, “El “realismo” de estos artistas configuró una opción inédita en el panorama de la figuración de los años cincuenta”²⁶⁶.

²⁶⁵ Fundación Caja Canarias, Santa Cruz de Tenerife, del 11 de marzo al 17 de mayo de 2014.

²⁶⁶ Nieto Alcaide, Víctor, “poética de lo real: Una actitud contracorriente”, en *Otra realidad...*, *Op. cit.*, 1992, p.30.

3.3.2. Temperamento creador de Amalia Avia

El presente espacio lo dedicaremos a comentar con más detalle los motivos y factores que hacen a Amalia Avia diferente a sus compañeras del “grupo de realistas madrileños”, analizar también la evolución de su estilo y obra, a través de sus temas fundamentalmente, además de elaborar un retrato sobre su personalidad creadora; cuáles son los ingredientes que la hacen especial, una de las pintoras realistas contemporáneas españolas más genuinas y reconocidas.

Hay una serie de rasgos, identificados por Amparo Serrano de Haro, por los que se dirige la creación artística de Amalia Avia:

- Un deseo de expresar lo personal a través de sus temas (que son, en definitiva los recuerdos de su niñez y juventud y la evocación de un Madrid en extinción).
 - Resalte del fondo o tema sobre la forma.
 - Relación entre arte y experiencia cotidiana (como materia y fuente de inspiración).
 - Revalorización del fragmento, o del detalle aislado.
 - Una línea de trabajo voluntariamente individual y alejada de cualquier planteamiento totalizante.
- “La expresión de lo femenino propugna: no un creador de objetos, sino un investigador de la vida y de sus imágenes”²⁶⁷.

²⁶⁷ Serrano de Haro, Soriano, *Op. cit.*, 2000, p.110.

Javier Tusell califica de peculiar el realismo de Amalia Avia, y ello tiene mucho que ver no sólo con su lenguaje expresivo, sino también con el tratamiento personal que hace de los temas que escoge para sus obras.

“Porque eso es lo esencial: trata de descubrir el tiempo vital interno de ese Madrid humilde y lo que significa para cada uno de los seres humanos que lo habitan. Muy a menudo en sus cuadros está por completo ausente la vida humana pero ésta, latiendo a través de la ausencia, es esencial para comprender su obra. El protagonista en ella es, sin duda lo suburbial y lo prosaico, pero nunca lo sórdido. En Amalia Avia existe siempre una intensa capacidad poética, que nace de su humanidad y del encanto de una mirada que sabe ser a la vez limpia y transparente pero también apasionada”²⁶⁸.

¿Por qué elige Amalia sus temas?

La elección de sus temas es, quizá el elemento más diferenciador y original de su personalidad creativa. Esos temas a los que imprime su carácter y los hace únicos. Es común su atracción por Madrid pero a ella le seducen las calles y la gente, no los pinta pero están ahí. *No me he atrevido con la gente o no me ha apetecido pintarla*. Pinta el paso de la vida, pinta vidas humanas porque pinta los lugares en los que han vivido (casas, portales, balcones, fachadas, tiendas...); es por eso su pintura tremendamente humanista y por este motivo lo

²⁶⁸ Tusell, Javier, “la peculiaridad del realismo de Amalia Avia”, en catálogo exposición antológica *Amalia Avia, Madrid, Centro cultural de la Villa*, junio de 1997, pp.40-41.

moderno no le interesa. Es ese binomio tiempo pasado y vida lo que le seduce. No lo hace por nostalgia, porque existe lo que pinta; es testimonial porque es una realidad olvidada para muchos por vieja, usada, estropeada, pero está ahí, está muy presente y es contemporánea aunque antigua a la vez (barrios pobres madrileños, humildes, como Lavapiés, El Rastro...) ²⁶⁹.

“Le interesaba la vida de los demás. Le atraía, habría dado cualquier cosa por poder entrar en la casa de cada una de las personas que se cruzaba en la calle. Le interesaba la realidad, no tanto la ficción que otros imaginaban. Por eso leía pocas novelas y muchos libros de memorias y biografías. Y por eso su pintura no podía reflejar otra cosa que la realidad, una realidad marcada por la huella humana” ²⁷⁰.

Le atrae lo humano pero anónimo; no se siente cómoda con el retrato y no busca la individualidad. No es sino en este sentido en el que se podría hablar de realismo social en su obra, porque se pregunta por la gente y las vidas que hay detrás de cada fachada, puerta y tienda que pinta, cómo son, y este personal y peculiar sentido es otro aspecto que la hace única; el sabor social que tiene su plástica, no entendido

²⁶⁹ Lucio Muñoz también tenía gran predilección por mostrar el paso del tiempo en sus maderas erosionadas, maltratadas por el tiempo, lo cual daba humanidad a las mismas. Es una característica común entre ambos artistas, muy importante para ambos: el paso del tiempo, su efecto y reflejo sobre la realidad. El humanismo y la poética que subyace en sus obras también lo es.

²⁷⁰ Muñoz Avia, Rodrigo, *11 de abril de 2011*, leído el día del funeral de su madre, el 11 de abril de 2011, p.8.

con un sentido o finalidad política o costumbrista, que no la hay, sino por lo humano y expresionista que respira y el valor testimonial que tiene. Hay mucha vida latente en sus cuadros aunque no los veamos, pero se siente. La elección del tema, por tanto, no es cuestión de azar; algo tiene que haberle atraído a Amalia Avia, hacerlo especial para que le interese. Y, la mayor parte de las veces, es lo que no vemos. En este aspecto también se acerca a lo surreal y al concepto existencialista de Lucio Muñoz sobre el arte y el concepto creativo; recordemos el *paisaje vivido* de Lucio Muñoz. En toda su obra siempre vida y paisaje, también, han estado unidos.

“Yo creo que lo que la hace diferente, sobre todo, es la fuerza, la expresividad. En la pintura de mi madre es fundamental la huella de lo humano; siempre es lo que se dice de ella, y que, aunque no haya figuras en un cuadro, siempre está presente lo humano. La pintora de las ausencias, como decía Cela”²⁷¹.

En este sentido, ha sido relacionada con el novelista Pío Baroja, porque la contemplación de su obra nos hace tomar conciencia sobre esa realidad ocre y gris, sobre todo en los primeros años, pues para ella no sólo es fundamental el tema, el qué, sino también el cómo. Como dice el hijo de ambos, Rodrigo,

“En Amalia Avia la elección de los temas es completamente intuitiva y esta intuición sólo juega un papel plástico en sus

²⁷¹ Entrevista realizada a Rodrigo Muñoz Avia, Op. Cit., 2014.

cuadros, lo que quiere decir que no hay posible discurso que nos ampare en su observación”²⁷².

Lo mismo le sucede con la temática de los objetos, cotidianos como sus paisajes urbanos, en los cuales nos detendremos con más detalle más adelante. A diferencia de sus compañeras del “grupo”, apenas ha pintado flores o jardines. Si lo ha hecho, siempre con elementos arquitectónicos que le motivan más. Amalia Avia es muy urbana y madrileña, aunque no lo sea por nacimiento y haya tenido una infancia muy rural. Quizá por ese motivo le gusta tanto su personal relación con la ciudad de Madrid, a la que tanto ha retratado. Este es un aspecto importante diferenciador de su personalidad creativa.

Entre ellas, y los compañeros masculinos, había una estrecha relación de pareja y amistad verdadera, sobre todo con Esperanza Parada, su íntima amiga, pero ni Amalia Avia, ni Lucio Muñoz, y probablemente el resto de los miembros del grupo tampoco, quisieron adscribirse a un grupo como tal. Esa amistad tan estable en el tiempo y sus afinidades en cuanto a su actitud ante la pintura y coincidencia en el cultivo del realismo cotidiano, ha hecho que las galerías y la crítica especializada los constituyesen como grupo.

“Yo creo que, en el caso de ambos, no les gustaba adscribirse a ningún grupo. Mi padre decía la palabra “francotirador”. Él no quiso entrar en el grupo de “El Paso”, no se sabe si no quiso

²⁷² Muñoz Avia, Rodrigo, “la pintura sin discurso”, en *Amalia Avia, pinturas*, catálogo exposición Galería Juan Gris, Madrid, noviembre 1995, p.1

o es que tampoco se lo acabaron de ofrecer. Siempre ha creado cierta controversia. En el caso de mi madre, no había tampoco ningún grupo, eran solamente sus amigos y ella pintaba como pintaba pero nunca se ha sentido formando parte de un grupo, de una reivindicación del realismo. Para nada, para nada. A mi madre, quien le gustaba era Rothko, Hopper, y Millares. Se sentía más cerca de Millares que de otro pintor realista”²⁷³.

Tampoco pinta del natural como ellas, pinta a partir de fotografías de lugares que antes han sido elegidos por ella, eso sí. Al principio eran en blanco y negro y ella ponía el color a partir de lo que había visto y de su imaginación, trabajando a partir del recuerdo del colorido original; por este motivo sus obras, sobre todo de los años sesenta y setenta, tienen un cromatismo tan especial y personal, menos contrastado y vivo, con una paleta más reducida, que cuando comienza a utilizar las fotografías en color.

Sí, yo pinto de fotografías. Reconozco que el natural es mejor, ves más cosas, sigues más la línea real. Pero yo soy incapaz por mi propio carácter. No me siento con fuerzas para pintar entre la gente, que se paren a verme...incapaz. Lo que no podría es pintar un lugar que sólo conociera de fotografías. Necesito conocer el lugar, haberlo observado repetidas veces, haber entrado en su ambiente...”²⁷⁴.

²⁷³ Entrevista realizada a Rodrigo Muñoz Avia, *Op. cit.*, 12 de marzo de 2014.

²⁷⁴ Avia, Amalia, en Muñoz Avia, Rodrigo, “La memoria de las Casas”, en *Pinceladas de realidad, Op. cit.*, 2005, p.72

El tratamiento que Amalia Avia hace y tiene de los materiales también es especial. Le gusta resaltar lo matérico en su pintura; la madera, lo desconchado de las fachadas y puertas adolecidas por la erosión y el paso del tiempo, en ello conecta y se asemeja mucho a Lucio Muñoz.

Creo que soy la menos realista (del “grupo”). Y nada de hiperrealista. Los cuadros hiperrealistas no me gustan. No pinto esas cosas que se salen del cuadro. No lo he hecho ni lo sé hacer...ni lo quiero hacer. Pero tengo que ser sincera: si yo quisiera pintarlos, no podría. Mis cuadros incluso, me gustaría que fueran más directos y, sin embargo, acabo por terminarlos demasiado²⁷⁵.

Respecto de sus compañeras, Amalia Avia pinta más rápido y produce más.

En cuanto a su técnica pictórica, mantiene una manifiesta fidelidad desde los comienzos de su trayectoria.

El color es, a diferencia de otras artistas realistas, uno de los ingredientes que más carácter y especificidad otorgan a su obra y la hacen personal y genuina: “su pincel ofrece características singularísimas y hay tintes expresionistas en su realismo que diferencian su obra de las otras pintoras de lo cotidiano”²⁷⁶.

²⁷⁵ Avia, Amalia, “Testimonios”, en *Luz de la mirada*, Op. cit., 2003, p.47.

²⁷⁶ Garrido Redondo, Pilar, “la intimidad de lo cotidiano”, en *pinceladas de realidad*, Museo de Bellas Artes de la Coruña, 2005, p.67.

“Se percibe en ella con el transcurso del tiempo y, en especial, en los últimos tiempos, el paso de un cromatismo sombrío a una luminosidad esperanzada ²⁷⁷Lo curioso y original de su caso es que en ella no encontramos tanto una variación de la gama como la adquisición de una peculiar sutileza. En realidad Avia ha seguido utilizando un cromatismo que es apagado, pero ha conseguido convertirlo en vibrante con una sabiduría excepcional que rompe con esa imagen suya de pintora en la que expresividad humana supera la habilidad en la ejecución”²⁷⁸.

Francisco Nieva ha reconocido una cierta semejanza y relación entre su cromatismo y el de Ricardo Baroja, por lo empastado y poético de ambos.

En los años sesenta mi paleta es más oscura, debido en parte a que aún no tenía un cromatismo tan rico, pero también a la difícil situación política que se vivían en España y que nos afectaba. Si observas los abstractos de los sesenta todos eran negro: Lucio negro, Canogar negro, Millares negro, Saura

²⁷⁷ Esta evolución cromática también se observa en Lucio Muñoz y en otros artistas de su generación. Como dice Amalia Avia, estas coincidencias se deben a que algunos artistas a través del color reflejan su estado anímico y sus evoluciones van en consonancia y correspondencia con el contexto político y cultural que viven. Durante la posguerra sus paletas son más sombrías y reducidas, oscuras. En cambio, a partir de los años setenta, con el final de franquismo, sus colores se alegran y avivan, son más brillantes. “El color de la democracia”, como lo denominó, con gran acierto, Víctor Nieto Alcaide.

²⁷⁸ Tusell, Javier, *Op. cit.*, 1997, p.43.

*negro...fue llegar la democracia y aclararse los colores. (...)
Quizá también cuando uno es joven le da por pintar con un
tremendismo terrible, el vivir las manifestaciones...claro,
todo eso influye*²⁷⁹.

Comentábamos en el epígrafe dedicado a la identidad femenina que la familia, para Amalia Avia, ha sido siempre algo muy importante y determinante en su configuración de su personalidad creadora. Los primeros recuerdos infantiles, y su condición femenina siempre, van a determinar e influir, en gran parte, su personalidad artística.

El plano pictórico ha ido siempre de la mano del personal, después, a partir de su matrimonio en 1960 y su vida con Lucio Muñoz y sus cuatro hijos. Cuando él murió en mayo de 1998, ella reconoce que todo cambió y también ella. En sus memorias lo expresa claramente:

(...) Ahora Lucio ya no está...me quedan mis hijos, ver crecer a mis nietos y mi trabajo, por el que siento la misma pasión que siempre. Lástima que la salud no me acompañe. Por lo demás, mi vida será ya como un residuo que aguanto como puedo, con resignación variable.

Sus hijos, han heredado la sensibilidad y gusto por el arte, dedicándose a parcelas tales como: la pintura, en el caso de Lucio; la fotografía, en los casos de Nicolás y Diego, o la literatura, en el de Rodrigo. Todos ellos, han participado activamente en la preservación

²⁷⁹ Entrevista realizada a Amalia Avia en julio de 2003.

y divulgación de la obra de sus padres: Rodrigo con las reseñas escritas con motivo de exposiciones de ambos y encargándose de las relaciones comerciales con las galerías tras el fallecimiento de sus padres, sobre todo de Lucio Muñoz.

Diego ha creado el portal web “lucioyamalia”, que contiene una exhaustiva recopilación de material biográfico y artístico con fuentes escritas y gráficas de ambos²⁸⁰; Nicolás, realizó las fotografías reproducidas en numerosos catálogos publicados con motivo de exposiciones de su obra, principalmente la de Amalia Avia.

Uno de los adjetivos utilizados repetidamente por los críticos para definir la expresión de su pintura es *familiar*. Amalia Avia ama y pinta lo pequeño y cotidiano, lo que conoce. Su familia es su equilibrio y epicentro, su alegría y armonía. Son ingredientes absolutamente necesarios, los motores que impulsan su proceso creador, pues determinan su estado anímico durante éste y constituyen una de sus principales fuentes de inspiración y temáticas.

Me interesa trabajar especialmente en la cosa familiar, en la cosa pequeña...los rincones entrañables, lo cotidiano es lo que me atrae²⁸¹.

²⁸⁰En el epígrafe sobre la relación creativa de Amalia Avia y Lucio Muñoz lo comentamos.

²⁸¹ Diario Pueblo, Septiembre de 1968.

*Yo pinto lo que veo; aún más, lo que conozco...parto sobre todo de los objetos familiares*²⁸².

Amalia Avia ha desarrollado todo un repertorio iconográfico en torno a lo que se ha venido a llamar la *estética de lo cotidiano* y la *estética del intimismo* en la historiografía de género. La máquina de coser, las zapatillas de sus hijos, el comedor de su casa, son temas que ha escogido para su pintura que forman parte de su vida privada. Es una pintora enormemente ligada a su familia, entorno y amigos. Necesita estar rodeada de lo que conoce, crearse un clima acogedor, y crear su repertorio iconográfico a partir de su mundo personal²⁸³.

*Pinto lo que rodea al hombre y lo que el hombre toca. Desde los picaportes de las puertas, hasta los cojines su sofá...*²⁸⁴.

Busca reflejar esa sensación de cotidianidad y lo consigue por lo introspectivo de su mirada y de la gran carga expresiva que tienen sus obras.

Su estudio, y el de Lucio Muñoz, se encuentran en la casa donde viven con sus hijos. El de Lucio Muñoz en la planta superior y de mayor tamaño y altura (el método y tipo de trabajo que realizaba y los materiales que utilizaba lo requería), y el de Amalia Avia está

²⁸² Diario La Vanguardia, Julio de 1983.

²⁸³ El salón de la casa de Amalia Avia y Lucio Muñoz está lleno de cuadros de su hijo Lucio. Amalia es muy maternal y le encanta estar rodeada de cosas familiares. En el comedor, una de sus estancias preferidas, tiene colgados láminas enmarcadas pintadas por sus hijos cuando eran pequeños e iban al colegio.

²⁸⁴ Entrevista a Amalia Avia. 3 de julio de 2003.

cargado de objetos y detalles íntimos y familiares que le hacen sentirse a gusto: algunos juguetes y dibujos de sus hijos cuando eran pequeños cuelgan de las paredes, miniaturas domésticas, fotografías de casas y objetos que le sirven de modelo para sus temas. Es el reflejo más fiel de su personalidad, y ésta, a su vez, se intuye bien en su obra.

3.4. La obra pictórica de Amalia Avia

“Su pintura fue en muchas ocasiones más dura de lo que ella era realmente, seguramente por su miedo a caer en lo hogareño, intimista o exquisito. Buscaba algo más esencial. A veces sufría porque sentía que le podía faltar destreza. Sin embargo, tenía la técnica que necesitaba, su pintura fue lo que tenía que ser. Lo maravilloso de su obra es que no hay una postura estética, nunca hay autocomplacencia, lo mismo que pasa en el primer Velázquez. Amalia se elevó sobre la estética de una manera muy natural”²⁸⁵.

3.4.1. Evolución estilística

Tras su llegada a Madrid, donde recibió lecciones de José Ordóñez y Eduardo Peña, estudió de forma libre en el Círculo de Bellas Artes. Sin duda, el cambio para ella llegó con el maestro Peña. La personalidad creadora de Amalia Avia fue evolucionando desde su primera exposición en el año 1959, aunque ya con veintidós años

²⁸⁵ López, Antonio y López Hernández, Julio, Op. Cit., 2011, p.2.

su dedicación a la pintura es decidida. Tras exponer en 1961 en la galería Biosca, donde conoce a Juana Mordó a través de Lucio Muñoz, pasará a formar parte de los pocos artistas figurativos representados por ella. Este detalle es un aspecto diferenciador en Amalia Avia, pues nunca estuvo, como otros compañeros, integrada en el circuito convencional del realismo.

¿Podría éste hecho tener alguna relación con su matrimonio con Lucio Muñoz? Siendo éste un artista reconocido y solicitado por las galerías más importantes y vanguardistas dentro y fuera de España.

“Desde que conoció a Lucio se entregó a él de una manera que nos impresionaba. Pero ella también le dio mucho a Lucio, lo completó, le proporcionó un peso como persona, una amplitud de miras que nadie más podía darle. Lucio era consciente de esto. Él la ayudó como pintora, pero fue impresionante ver en qué poco tiempo arrancó la carrera de Amalia. La fuerza que llevaba dentro, y esa inteligencia natural, se tradujo en seguida en su manera de pintar, de una eficacia excepcional”²⁸⁶.

Decíamos que el color será un elemento clave en su obra y un recurso a través del cual analizar, al igual que la temática, la evolución de su obra. La mayor parte de la misma la ha realizado en óleo sobre tabla (recordemos su gusto por lo matérico, por la madera), con encuadres cercanos y luz plana. Su gama cromática estará caracterizada, en los

²⁸⁶ *Ibidem*.

primeros años, por gamas frías: ocre, blancos, grises. Sobrias y espontáneas. Le gusta combinar el pincel con la espátula, que aprendió a utilizar y descubrió con Eduardo Peña. El uso ésta en aquel momento le pareció algo muy moderno y le proporcionó mayor libertad técnica y expresiva y, fiel a su procedimiento de trabajo, desde entonces adoptó.

Pilar Garrido Redondo ha realizado una evolución cronológica de la obra de Amalia Avia en función de sus temas y es la siguiente:

1) Inicialmente, en los años cincuenta e inicios de los sesenta, elabora bodegones sencillos y de sobrio color con cierto recuerdo cubista, como el “Bodegón del queso”, de 1956, pintados en la Academia de Eduardo Peña, e incorpora personajes anónimos (nunca se interesó por el retrato individual, es el colectivo humano lo que le atrae) y escenas cotidianas.

“Al principio pintaba cosas de su pueblo. Era una pintura primordial, casi primaria, que los que veníamos de un pueblo también valorábamos mucho, porque queríamos conseguir lo mismo”²⁸⁷.

2) A mediados de los años sesenta realiza algunas obras con ciertos tintes sociales: suburbios de la posguerra, mineros trabajadores en huelga, emigrantes. Por este motivo, autores como Bozal en los años sesenta, la destacaron como pintora social. Son obras como por

²⁸⁷ *Ibidem*.

ejemplo: “Mineros”, “La salida”, “el preso” o “el penal de Ocaña”, con tintes comprometidos con la realidad social que se vivía. Para ello la artista se nutre de los periódicos.

3) En los años setenta llegarán las fachadas y las tiendas tan características de las calles de Madrid, pintando casas de la Ciudad Lineal y Arturo Soria y del barrio de Salamanca. Sin duda, uno de sus temas más populares y favoritos junto con los interiores domésticos.

“La pintura de Amalia, las fachadas, las puertas, las calles de Madrid, tienen mucha fisicidad. Ella misma era muy física y lo que quería con su pintura era poner las cosas delante. Admiraba los aspectos sublimes de la abstracción (...), en su pintura hay una actitud casi notarial, de dar testimonio de lo que veía, sin dejar lo casual en el cuadro”²⁸⁸.

4) Los interiores domésticos y por esos encantadores cuadritos de pequeño formato con objetos cotidianos, que empieza a cultivar a partir de 1980, por los que Amalia Avia ha reconocido también una cierta predilección. Es en estas temáticas cuando esa estética del intimismo alcanza mayor plenitud y expresión. En estas obras recrea la vida española de la posguerra, en sus ambientaciones, elementos decorativos y muebles que nos hacen viajar en un tiempo que gracias a ella no se va y sigue con nosotros.

²⁸⁸ *Ibidem*.

Los cuadros de interior son tomados de la casa del pueblo y de aquí, como el banco del salón y el comedor (cuyo cuadro, curiosamente tiene colgado en el mismo comedor y le encanta a Amalia), que es el único interior que tengo de esta casa y que sigue siendo el mismo comedor. Próximamente pintaré tres o cuatro interiores, pero no creo que sean de la casa del pueblo, ni de Madrid, ni de casas de amigos...²⁸⁹.

Suelen ser estancias únicas de las casas donde ha vivido, de las que hablaremos más adelante, solitarias, que rezuman presencia humana, aunque no la veamos, y silencio. En esta temática aprovecha para hacer series, algunas de las más conocidas con las que realiza sobre camas en 1980. La alcoba es la estancia que mejor le sirve por la enorme carga humana que contiene.

En estas camas antiguas han nacido y muerto tantos miembros de una misma familia...cada cama tiene su pequeña historia. Me atraen, me gusta pintarlas...²⁹⁰.

5) En las década de los ochenta y noventa se dedicaría a pintar Madrid también pero no el de barrio sino el emblemático, con más color y luz, observándose una evolución no temática pero si cromática en este sentido, más luminosa, rica y decida.

²⁸⁹ Entrevista con Amalia Avia, julio de 2003.

²⁹⁰ Amalia Avia perdió a dos de sus hermanos, los cuales fallecieron en camas por enfermedades dolorosas y lentas, lo cual marcó la infancia de Amalia.

También se dedicó al grabado durante los años ochenta. De Lucio Muñoz aprendió la técnica de aguafuerte y realizó hermosas obras de gran calidad técnica, destacando la serie de libro *Sple-en*, publicado en 1981, que iba acompañado de textos de Francisco Umbral.

El realismo de Amalia Avia está fuera de modas, es de interior, austero, profundo, anímico y muy personal. Por eso pervive con el paso del tiempo.

Amalia Avia trabajó con tesón hasta llegar a ser considerada una pintora profesional, de talento; posee una trayectoria expositiva considerablemente superior a la de sus otras compañeras, comparable al caso de Carmen Laffón, uno de los máximos exponentes del realismo sevillano contemporáneo y, como califica Pilar Garrido Redondo, “una de las pintoras españolas de mayor jerarquía, una de sus protagonistas más genuinas y auténticas”²⁹¹.

La pintura de Amalia Avia gusta mucho al público y se vende muy bien; es, como decíamos, diferente, única. “Porque entre sus fines destaca uno sobre cualquier otro posible: pintar, pintar por las buenas, sin prótesis, sin envoltorios, pintar para los ojos y para la razón, no para el alarde, ni sensible ni conceptual”²⁹².

²⁹¹ Presentación catálogo exposición *Pinceladas de realidad*, p.14

²⁹² Muñoz Avia, Rodrigo, “La pintura sin discurso”, en *Amalia Avia, Op. cit.*, 1995, p.2.

Nos comentaba su hijo Rodrigo²⁹³, que, como además el precio es más asequible, quedan pocas obras de su madre, menos que de Lucio Muñoz. Siempre ha vendido casi todo en sus exposiciones o en su estudio, pese a no haber estado presente en ferias de arte internacionales en nuestro país.

“Cuando mi madre hizo la exposición antológica, me acuerdo del día que fue Antonio, es que Antonio es una persona que es fascinante oír, cada cosa que dice tiene mucho interés, y salió de allí diciendo: “¡qué maravilla, es impresionante!, que fuerza, que carácter hay que tener”. Lo ves todo junto ahí y te das cuenta, sí, de la fuerza que tiene”²⁹⁴.

Los textos de su última exposición individual, en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, fueron autoría de Rodrigo Muñoz Avia y Antonio Bonet Correa, Director de ésta. Ambos destacaban el sabor castizo y popular, el humanismo que siempre han tenido sus calles, plazas, arquitecturas, fachadas, comercios y talleres retratados.

“Nadie supera a Amalia Avia cuando pinta un exterior urbano o el interior de una estancia íntima y hogareña. En sus cuadros siempre capta el misterio que encierra la realidad degradada y desgastada por el uso permanente de la pintura. Pintora que deja el inexorable paso del tiempo, la contemplación de su

²⁹³ Entrevista a Rodrigo Muñoz Avia el 14 de marzo de 2014.

²⁹⁴ *Ibidem*, pg.320. Se refiere a los comentarios que Antonio López hizo de la pintura de Amalia Avia tras contemplarlos expuestos.

obra nos llena de una incierta melancolía y poética nostalgia, difícil de definir”²⁹⁵.

3.4.2. La relación creativa de Amalia Avia y Lucio Muñoz

Seguidamente, nos centraremos en la relación creativa entre ambos artistas destacando, principalmente, sus conexiones y similitudes. La suya, es una duradera y enriquecedora unión que a ambos aportó y nutrió. Los dos artistas reconocieron estas coincidencias que, lejos de condicionar su proceso creativo, les posibilitó y amplió las miras en su trabajo.

No es que nuestros cuadros fueran lo mismo, pero había algo en lo que sí coincidíamos. La verdad es que tenía todas las papeletas para haber pintado como Lucio, que era mayor que yo. Cuando nos conocimos él terminaba la Escuela y yo empezaba –no hacía más que dibujos a carboncillo-. Sin embargo, seguimos caminos bien diferentes, con esa coincidencia profunda que los dos conocíamos²⁹⁶.

La contemplación de su obra provoca sobrecogimiento, respeto y emoción por su rotundidad y por la belleza de su potencia material y expresiva. Irradia sensibilidad, sabiduría y mucha seguridad.

²⁹⁵ Bonet Correa, Antonio, Presentación catálogo exposición *El Madrid de Amalia Avia, Bretón y Falla*, Madrid, real Academia de Bellas Artes de san Fernando, 19 octubre al 10 de noviembre de 2013.

²⁹⁶ Avia, Amalia, *Op. cit.*, 2003, p.46.

Los sentimientos y sensaciones que provocan los cuadros de Amalia Avia quizá no sean potentes, en el sentido de que sus obras no son visualmente tan impactantes. Sin embargo, la observación de sus obras despiertan y remueven nuestro interior por la enorme carga testimonial y humana que tienen, pues evocan cercanía y familiaridad, porque lo pintado es fácilmente reconocible y lo hacemos nuestro por formar parte de nuestra historia, pasado y presente. Hay una mezcla de emociones entre nostalgia y calidez, bienestar y complicidad que nos hace identificarnos con su pintura. Su éxito y la trascendencia de su creación radica en el personal valor que concede a la realidad cotidiana, y en su diferente mirar desde una perspectiva femenina y única

3.4.2.1. Debate e interrogantes que plantea su triple dimensión artística, personal y de pareja

El tema que planteamos no es la primera vez que se aborda. El estudio de las diferencias que surgen por motivos de sexo, sexualidad, edad, raza o clase social en una pareja de artistas, así como el devenir de su proceso y relación creativa, en el que participan los dos artistas, ha sido comentado antes, a través de la selección de una serie de parejas de artistas de diversa índole y condición²⁹⁷.

Nuestra propuesta, pretende centrarse más en la figura femenina, en Amalia Avia, y en el resalte de los aspectos puramente artísticos de ambos, no a lo personal como pareja, teniendo en cuenta el entorno y

²⁹⁷ Nos referimos a la publicación de Whitney Chadwick, *Los otros importantes. Creatividad y relaciones íntimas*, Universidad de Valencia, colección Feminismos, 1994.

contexto político, social y cultural que los rodeó, en la medida en que éstos hayan podido influir o determinar la actitud, trayectoria y evolución plástica principalmente de Amalia Avia. Al abordar el tema de las relaciones creativas en un matrimonio de pintores, nos preguntamos también si:

¿Influyó la relación personal y la situación familiar en la evolución y características de la pintura de Amalia Avia? y si es así, ¿En qué manera?

Nos interesa sobre todo Amalia Avia por ser, de los dos, la parte menos popular, aunque respecto de otras muchas mujeres artistas de su generación es más conocida y valorada en los circuitos del arte; más afortunada por el éxito profesional conseguido. En un primer acercamiento superficial, y en tres adjetivos, pictóricamente Amalia Avia podría personificar lo femenino-convencional-figurativo, y Lucio Muñoz lo masculino-innovador-abstracto. Desde el punto de vista plástico, pareciera un binomio compuesto por polos opuestos, contrarios, en donde, como suele ocurrir tradicionalmente, el hombre es quien trabaja en el ámbito de la vanguardia y la actualidad, y la mujer, en cambio, crea siguiendo una línea estilística, realista y figurativa, más acorde con la *condición y la manera de pintar femenina*²⁹⁸.

²⁹⁸ Tal como en principio se esperaba de la mujer que pintaba en la España de la posguerra.

Expertos en el conocimiento de sus obras han reconocido, en diversos medios, las similitudes pictóricas entre ambos: Víctor Nieto Alcaide, Adolfo Castaño, Francisco Nieva, Javier Tusell, Calvo Serraller o Pilar Garrido Redondo, quien compila éstas:

“Su técnica refleja la influencia de la de su marido (así en obras como “calle don Pedro”, realizada en 1990), de la misma forma que éste muestra la influencia lírica de Amalia, la compenetración artística que existe entre ambos. No hay sino que observar ciertas constantes que se repiten en los cuadros de Amalia y que son coincidentes en ambos pintores: tratamiento de la superficie del cuadro como una especie de retablo en el que se ordenan unos volúmenes equiparables, idéntico soporte (la madera), similar firmeza de trazo , ausencia de profundidad, luz plana, superficies grumosas , paleta de colores terrosos al inicio de su obra, que se aclara y se hace más luminosa con el tiempo...Y sin embargo, la actitud de Amalia se aleja de la del pintor abstracto, porque ella pinta lo que ve, Lucio lo que imagina”²⁹⁹.

Con motivo de la primera exposición individual de Amalia Avia en la Librería Fernando Fé de Madrid en 1959, el poeta y pintor Eduardo Chicharro, amigo y gran conocedor de la pareja, de quien Lucio Muñoz se definió discípulo y a cuyas clases y debates artísticos acudió en algunas ocasiones Amalia Avia, escribió un discurso, para

²⁹⁹ “La intimidad discreta de lo cotidiano”, en *Pinceladas de realidad*, *Op. cit.* 2005, p.71.

nosotros muy oportuno, que tituló: *Lo femenino en el arte*, el cual comenzaba con las siguientes preguntas: “¿se perciben en modo acusado diferencias sexuales en la obra de arte?; ¿pinta, escribe, hace música lo mismo la mujer que el hombre?; ¿hay motivos para que sus respectivos modos de expresión den lugar a productos diferenciados?”. Seguidamente, establece dos columnas, una con atributos propios de la condición masculina y otra con sus correspondientes, y a veces antónimos, femeninos. Afirma, entre otros comentarios, que el arte es:

“Tan amplio que no admite sello de sexo. (...). No tiene fisonomía sexual ni masculina ni femenina, por consiguiente tampoco es exacto decir que impere la masculina y ésta sea imitada por la mujer artista. (...). Siempre encontraremos diferencias más profundas entre cultura y cultura que entre producciones masculinas y femeninas”³⁰⁰.

Esta situación y tema que nos ocupa, la de Amalia Avia artista respecto de su pareja, podría hacernos plantear hipotéticas situaciones: si Amalia Avia como otras, y por sus circunstancias personales, pudo haberse visto limitada a cumplir con el papel tradicional de la mujer en el arte; o si su trayectoria pudiera haber transcurrido mermada y silenciada por el dominio, el poder masculino y el éxito de su pareja, o si, por el contrario, es una mujer que ha sido capaz de crear con independencia una obra con valor y

³⁰⁰ En el apartado de apéndices documentales del trabajo se incluye una fotocopia del texto *Lo femenino en el arte*, de Eduardo Chicharro completo.

carácter propio, a quien la relación con su marido y compañero de profesión le ha servido para enriquecer y fortalecer su trabajo.

“Yo creo que era mujer de, pero lo hacía encantada. Ella admiraba mucho a mi padre, no había ni la menor competencia. Se sentía, feliz de que mi padre tuviera más reconocimiento y de que le fuera bien”³⁰¹.

En un primer y somero acercamiento, el planteamiento del que partimos es el siguiente: una pareja formada por dos pintores. Lucio Muñoz, recordemos que falleció recientemente, en el año 1998, artista de gran importancia y significación en nuestra pintura de la segunda mitad de siglo, autor de relevantes aportaciones e innovaciones plásticas y dilatada trayectoria. Ciertamente, él alcanzó en vida merecido e indiscutible reconocimiento nacional e internacional, y es, por el público, más conocido que ella. Amalia Avia cuenta, por su parte, cuenta con un extenso y destacado curriculum expositivo³⁰². Desde 1959, fecha de su primera exposición individual, hasta la actualidad, lleva muchos años en el oficio y tiene el apoyo y respeto de la crítica especializada desde los inicios de su carrera.

En común tienen biográfica y artísticamente mucho: Ambos pertenecen a la misma generación, son hijos de la posguerra española. Lucio Muñoz nació en Madrid en 1929 y Amalia Avia en 1930, en la

³⁰¹ Entrevista realizada a Rodrigo Muñoz Avia 14 de marzo de 2104.

³⁰² Las incluiremos en el Anexo final.

provincia de Toledo, (aunque desde niña se trasladará con su familia a la capital), y los dos pasarán su juventud y madurez en Madrid, fijando su residencia con carácter permanente y desarrollando la práctica totalidad de sus obras en esta ciudad. Se casaron en 1960, y nacieron sus cuatro hijos en los siguientes siete años: Lucio, Nicolás, Diego y Rodrigo. Amalia y Lucio han estado juntos desde entonces y hasta la muerte de éste en 1998. Al ser coetáneos, tener amigos comunes y vivir en la misma ciudad, ambos, pese a que estilísticamente han elegido diferentes caminos, han respirado el mismo ambiente sociocultural y artístico; compartiendo la problemática de intentar estar al día en el arte y poder prepararse lo mejor posible, y la dificultad de ser, en la España de los años cincuenta y con una guerra civil recién pasada, dos jóvenes artistas con ganas de exponer y ser tenidos en cuenta.

El bagaje pictórico ha sido compartido, por tanto, casi desde el inicio de sus trayectorias, y han sido una de las parejas artísticas más sólidas y queridas por los que los conocieron, tenidas en cuenta por los críticos y galeristas de arte. Su sólida unión personal como pareja y su larga vida en común, ha podido influir en el hecho de que las trayectorias de ambos, y esta es otra característica en común importante, hayan sido pictórica y estilísticamente tan coherentes y consecuentes, respondiendo siempre no a modas, sino a los principios estéticos y el sentir creativo de ambos artistas, fieles a ellos mismos.

En un escrito publicado en Marzo de 1968 por Víctor Nieto Alcaide³⁰³, éste apuntaba un aspecto fundamental del tema que nos ocupa, y es el entorno y las circunstancias personales que han rodeado desde el principio de su carrera a Amalia Avia, que habrían podido, de no ser por el carácter y la voluntad de la artista, obstaculizarla y apartarla de la pintura. Estas, de tipo sexual y familiar, por este orden, son el hecho de haberse casado con Lucio Muñoz:

“un pintor de extraordinaria personalidad, cuyo arte es lo suficientemente sugeridor para eclipsar a muchos artistas”, y el ser madre de cuatro hijos, “razón más que suficiente para que una pintora vea mermada su labor en tiempo y constancia”.

Rotunda evidencia de la difícil situación que a Amalia Avia como pintora femenina se le planteó, al igual que a otras muchas mujeres artistas de su generación que, a diferencia de Amalia Avia, acabarán por abandonar su sueño por no ser compatible con su triple condición de mujer-esposa-madre.

Es amor y es también una cuestión de carácter, porque mi madre tenía carácter para eso, pues esa modestia que tiene,

³⁰³ Presentación de la exposición que Amalia Avia realizó en la Dirección General de Bellas Artes de Madrid, reeditado posteriormente en 1995 con motivo de la exposición individual de Amalia Avia en la Galería Detursa de Bilbao, titulado “*El proceso de una labor*”. En la selección de textos del Anexo reproducimos íntegramente su contenido.

y ese agradecimiento, porque yo creo que ella, como se ve muy bien en las memorias, se sintió como rescatada y salvada cuando apareció mi padre y apareció en el mundo del arte, porque ella venía de un mundo, encerrada en su casa en el pueblo, con toda la posguerra, toda la tragedia de su familia; ese mundo terrible franquista, tanto padeció...y, de repente, llegar a Madrid, y conocer a mi padre, y empezar esa nueva vida ... a ella el trabajo como pintora, y el reconocimiento le llegó después que a mi padre. En ese sentido, ya fue siempre como un regalo.

Que entre la pintura de ambos descubrimos sorprendentes sinergias, contagios y/o coincidencias no es una invención nuestra; la crítica y ambos lo reconocen:

Yo me siento mucho más cerca, en cuanto a concepción y confección del cuadro, de cualquier abstracto que de Antoñito, declara Amalia Avia³⁰⁴.

“A veces aparecen sorprendentes vínculos de afinidad que trascienden aparentes disimilitudes estéticas. Amalia Avia está más cercana a Lucio Muñoz que a Francisco López Hernández, por ejemplo, y Enrique Gran se aproxima más a Antonio López de lo que se pueda pensar en un principio. (...). El tratamiento de los volúmenes, la concepción del cuadro como un retablo, la huella del paso del tiempo sobre

³⁰⁴ Avia, Amalia, “artistas representados”, en *Realismos*, *Op. cit.*, 1993, p. 56.

la madera, la presencia del objeto cotidiano, el lirismo que se desprende de la materia...son otros tantos testimonios de esa identidad, siempre admitida por la pintora”³⁰⁵.

“...lo cierto es que la relación existente entre artistas tan diversos ha sido mucho más que una profunda amistad. En este sentido, las “afinidades electivas” de Lucio Muñoz, Antonio López, Julio López Hernández o Amalia Avia tienen mucho que ver, aunque parezca paradójico y contradictorio, con unas formas comunes de entender la pintura o la escultura. Hasta el punto de que atendiendo a las razones profundas por las que se establece esta relación podemos desentrañar aspectos de la obra de cada uno de estos artistas que sería imposible determinar de otro modo. Porque el valor de lo real, como estímulo configurador de un desarrollo artístico, no fue algo entendido como una solución plástica, un ideario de tendencia o una moda, sino como una profunda convicción. Convicción que puesta en práctica podía ser acometida desde puntos de vista y planteamientos muy dispares”³⁰⁶.

Las palabras de Víctor Nieto Alcaide contienen la clave de en qué se basa fundamentalmente la relación creativa de ambos y en qué

³⁰⁵ Tusell, Javier, “Compañeros en Madrid: anatomía de un grupo generacional”, en *Otra Realidad... Op. Cit.*, 1992, pp.10 y 36.

³⁰⁶ Nieto Alcaide, Víctor, “Poética de lo real: Una actitud contracorriente”, en *Otra Realidad... Op. Cit.*, 1992, p. 27.

consisten básicamente las similitudes que se encuentran en la obra de Amalia Avia y Lucio Muñoz. En esencia, se trata de una idéntica concepción en el valor que ambos conceden a lo real, de un común modo de concebir de la realidad y del impulso creativo de ambos, de lo que les induce a pintar y del significado y sentido que para ambos tiene la pintura. Los dos artistas coinciden en su manera de implicarse con la pintura y poseen una concepción humanista del Arte. El mensaje subliminal y la intención que persiguen sus obras es la representación de:

“La realidad que va más allá de lo real aparente y es concebida con un sentido de evocación y testimonio en la figuración de Amalia Avia, y la realidad trascendida y propia, esa realidad otra, que sustituye una poética convencional de la forma por una poética íntima y ensimismada de lo real en la abstracción de Lucio Muñoz”³⁰⁷.

“Amalia Avia es, también, una pintora urbana. Algunos autores han comentado que su obra está en consonancia con la realidad urbana descrita por noventayochistas como Pío Baroja. Tanto en ella como en Lucio Muñoz se ha destacado como característica de sus obras “lo español”, el poso de nuestra tradición latente. Tal aspecto podemos considerarlo como otra coincidencia en la relación creativa de ambos. No obstante, su “españolismo” no tiene los mismos referentes y recuerdos. En el caso de Lucio Muñoz, su hondura y

³⁰⁷ Nieto Alcaide, Víctor, *Lucio Muñoz*, Colección Maestros del Arte Contemporáneo. Madrid, Lerner & Lerner Editores, 1989, p. 33.

sobriedad, gravedad expresiva y oscuridad cromática, se remonta a la herencia de Goya y Zuloaga, principalmente. A Amalia Avia se la relaciona, en cambio, con el citado Baroja y con los pintores naturalistas del siglo de Oro, como Velázquez y Zurbarán”³⁰⁸.

Como explica M^a Isabel Cabrera García, uno de los puntos del debate que más polémica levantará en los años cincuenta, “haciendo correr ríos de tinta”, será el de si las relaciones con la realidad o la naturaleza eran válidas en la abstracción, o si bien ésta, por su propia definición, debía alejarse de toda referencia objetiva. Esta polémica en torno a la realidad y la abstracción no es un debate nuevo, sino una prolongación de aquel antagonismo teórico, dice Cabrera, que siempre ha existido entre el Arte/Naturaleza, entre los conceptos de invención/imitación³⁰⁹.

“Avanzando más en el tiempo, toda estética contemporánea, desde la Ilustración al Romanticismo y hasta la actualidad, replantea la cuestión. Y habría sido el pensamiento ilustrado el que habría abierto la puerta a los valores de la imaginación y el sentimiento oponiéndolos como una incipiente teoría de la expresión, a la imitación. Más tarde reaparecerían ambos polos en el Romanticismo como confrontación entre formación estética natural y artificial, y

³⁰⁸ *Ibidem.*

³⁰⁹ Cabrera García, M^a Isabel, *Tradición y Vanguardia en el Pensamiento Artístico Español (1939-1959)*, Colección Arte y Arqueología, Universidad de Granada, 1998.

en las teorías del arte contemporáneo en la dualidad objetividad y subjetividad, naturalismo e idealismo, -en nuestro caso realismo y abstracción-. Así el debate en torno al naturalismo en el arte contemporáneo ha estado presente de alguna manera en todas las poéticas de vanguardia, bien sea para negarlo o para aproximarse a él desde nuevas vías, descubriendo otros “territorios” hasta entonces desconocidos”³¹⁰.

La dualidad Realidad/Abstracción, en apariencia imposibles de armonizar para muchos artistas y críticos incluso en nuestros días, y el resto de los juegos de oposiciones que aparecen en el texto anterior, encuentran solución y perfecta fusión en las obras y personalidades artísticas de Amalia Avia (que representa el realismo) y Lucio Muñoz (la abstracción).

“Es el controvertido magnetismo entre abstracción y realismo, el choque de estudios, de estilos, de esposos...tan distintos y tan parecidos”³¹¹.

Ambos artistas logran una integración equilibrada entre lo real e imaginado, lo objetivo y el sentimiento, la realidad y la abstracción. Resuelven este conflicto que para muchos y durante largo tiempo ha sido objeto de debate y que parecía no tener posibilidad de compatibilidad.

³¹⁰ Cabrera García, M^a Isabel, *Op. cit.* 1998, p.281.

³¹¹ Muñoz Avia, Diego, *Lucio Muñoz...*, *Op. cit.*, 2011, p.3

“En esta cuestión es donde muestran sus diferencias los críticos, separándose, podríamos decir, en tres grupos: unos, los que rechazan categóricamente el sustento real, indicando que la creación responde a otro tipo de verdad interior que no necesita para nada la referencia objetiva; otros, exponen su más firme repulsa por cualquier intento de librarse de la realidad circundante, en la que el arte y el artista están irremisiblemente sumergidos; existiendo finalmente otro grupo que se inclina a favor de una vía intermedia intentando conciliar ambas posturas y afirmando que los mismos lazos con lo real se establecen desde la propia vida interior del artista que es vertida en la obra, dicho subjetivismo o expresionismo no vendría a ser una parcela más de la existencia, de lo real”³¹².

Ambos artistas, al igual que el resto de los miembros del “grupo de los realistas madrileños”, se adscriben en la vía, del realismo humanista, donde la plasmación de la realidad y el sentimiento del artista y su modo de percibirla y sentirla, son inseparables.

3.4.2.2. Dos realidades en consonancia: *realismo poético/poética de lo real*

Recordemos que en sus comienzos, muy al principio de su trayectoria pictórica, Lucio Muñoz postulaba en las filas de la figuración, realizando sus primeros ensayos informalistas en 1954,

³¹² *Ibidem.*

unos años antes de que “El Paso” y el informalismo irrumpiesen y cobrasen fuerza en España. Pese a decantarse por la abstracción, Lucio Muñoz nunca se desligó del grupo, si bien por el contrario, los lazos se estrecharon más. Desde sus inicios y en sus cimientos estéticos comunes, lo que básicamente confirmó la unidad e identidad a sus componentes como “grupo” de artistas, e hizo tan compatible la convivencia realismo y abstracción, fue el hecho de que estas dos tendencias no eran sino “dos formas de conseguir un objetivo final idéntico: el acceso a la realidad”. Como afirma Javier Tusell:

“Lucio Muñoz, Enrique Gran o Joaquín Ramo son realistas porque nunca han dejado de trabajar ceñidos a ese mundo exterior cercano e inmediato; mientras que la figuración de los hermanos López Hernández, Antonio López, Maribel Quintanilla, María Moreno, Esperanza Parada o Amalia Avia, no es sólo realismo, sino que evoca a una realidad que está más allá de la puramente aparente. Es más, a veces aparecen sorprendentes vínculos de afinidad que trascienden a aparentes disimilitudes estéticas”³¹³.

Amalia Avia está más cercana a Lucio Muñoz en actitud pictórica. La propia artista, manifestaba que la problemática de Antonio López quedaba respecto de la suya más lejos que la de Lucio Muñoz:

³¹³ Tusell, Javier, *Compañeros en Madrid: Anatomía de un grupo generacional*, en *Otra realidad, Op. cit.*, 1992, p.137.

Aunque aparentemente distintas, Lucio y yo estamos bastante cerca en actitud pictórica. Lucio me ha ayudado y me ayuda mucho, aunque nuestros cuadros sean temáticamente lejanos. Yo me siento mucho más cerca, en cuanto a concepción y confección de cuadro de cualquier abstracto que de Antonio³¹⁴.

Amalia Avia es una pintora realista, algunos han definido sus pintura como realismo social, realismo humanista o realismo de crónica. Pinta temas de hoy, cosas reales que vemos y que forman parte de nuestra realidad cotidiana. Su pintura nos conecta con la realidad de un modo extraordinariamente directo y veraz, y nos hace enfrentarnos, toparnos de frente con ella, pero su pintura, sin embargo, no es una copia formal o fotográfica de esa realidad. Ni siquiera técnicamente es un alarde de virtuosismo. Pinta lo que no puede fotografiar, esa es su premisa. La fuerza y originalidad de su pintura, la autenticidad de su contenido y su atracción y encanto expresivo radican, en la poética de su realismo.

Es este sentido y esta actitud pictórica la que armoniza y conecta con la de Lucio Muñoz. Nieto Alcaide fue el primero en acuñar el término de *poética de lo real* para definir la inmensidad y la expresión del universo aformal pictórico de Lucio Muñoz. La relación entre pintura y realidad no tenía por qué establecerse desde lo figurativo. Como, apunta Víctor Nieto Alcaide:

³¹⁴ Entrevista realizada a Amalia Avia por Miguel Fernández-Braso en 1979.

“cuando Lucio Muñoz abandonó la figuración, se hizo más realista, o lo que es lo mismo, más preocupado por la indagación en torno a la realidad de una nueva y sugerente poética”³¹⁵.

Tanto Lucio Muñoz como Amalia Avia han hecho con su pintura aportaciones muy importantes, logrando dar una nueva significación y abrir nuevas dimensiones de la realidad; él por medio de las posibilidades alcanzadas con la experimentación con la materia, la madera. Y ella, dotando a la realidad de un valor testimonial, que no nostálgico, e histórico de lo cotidiano.

¿En qué momento de sus trayectorias y cómo llegaron ambos artistas a estos hallazgos?

Para Lucio Muñoz la abstracción supuso un modo de descubrir nuevas posibilidades pictóricas que en la figuración no encontraba. El viaje que realizó en 1954 a París fue determinante para él, ya que significó el encuentro con el informalismo.

El contacto con el informalismo me abrió caminos. El descubrimiento de que la materia podía contener, en sí, una sorprendente facultad expresiva, pasando de ser un medio a ser un fin, podía resolver muchos de mis problemas pictóricos. En principio temí que la abstracción pudiera coartar la expresión, porque dejaba fuera toda la riqueza de

³¹⁵ Lucio Muñoz, Madrid, Colección Maestros del Arte Contemporáneo, Lerner & Lerner Editores, 1989.

*la tradición figurativa, pero enseguida fue para mí como una liberación. Me di cuenta de que lo que me interesaba de la figuración eran aspectos de la realidad que no salían en una fotografía, no estaban contenidos en la imagen. Por otra parte, el informalismo me exigía un desarrollo técnico que me ayudó a identificar algunos aspectos de la realidad que luego iban a resultar determinantes para mí*³¹⁶.

Desde entonces, el propio pintor y los estudiosos de su obra que mejor la conocen y lo conocieron, definieron como *realista* la pintura de Lucio Muñoz. En este aspecto, en su común preocupación por el análisis de la realidad, coinciden dos estéticas pictóricas en apariencia tan distintas, la obra de Lucio Muñoz y la de Amalia Avia. Ambas son realismos, pero no en el mismo sentido. Cada uno de ellos es realista: Amalia Avia formalmente y Lucio Muñoz de contenido, pero ese hallazgo, esa realidad, ha sido descubierta y desarrollada individualmente, por caminos diferentes y estilos propios.

*Mi inútil obsesión por definir el concepto de realismo obedece en exclusiva a una necesidad dialéctica interna. Trato de analizar en qué medida en mi pintura los resultados obedecen a los propósitos, sin que pretenda actuar, como diría Kafka, “sobre ese punto sensible de donde parten las infinitas irradiaciones del espíritu”*³¹⁷.

³¹⁶ Lucio Muñoz, catálogo exposición antológica, Madrid, Fundación Focus Abengoa, Central Hispano, 1999, pp.50-51.

³¹⁷ Castaño, Adolfo. “Conversación con Lucio Muñoz”, Madrid, *Rayuela*, 1977, p.45.

Como define Carlos Castilla del Pino:

“En Lucio Muñoz la realidad no es sólo lo que hay, sino la que el autor nos dice que hay. Lucio Muñoz nos ofrece su relación con la realidad. (...). Frente al realismo de la imagen, Lucio Muñoz representa la realidad de la cosa. Las cosas dejan de ser lo que representan para tornarse exclusivamente en lo que son”³¹⁸.

En cuanto a lo real y al realismo poético en la pintura de Amalia Avia, su relación con la realidad se establece de otro modo, aunque conecta muy bien con la de Lucio Muñoz. Cuando algunos críticos han hablado de la pintura social y del humanismo de la pintura de Amalia Avia, en definitiva, estaban resaltando el gran sentido poético que subyace en su pintura, porque el tema constante en su pintura es el hombre y su realidad, sus circunstancias, su entorno y su día a día. Los lugares por los que pasea, la ciudad donde vive, las calles, las fachadas que diariamente ve y las casas que habita, externa e internamente (no olvidemos sus interiores); hasta los objetos cotidianos que utiliza rescata. La realidad diaria y silenciosa que rodea al hombre es el tema de su pintura.

¿Hay algo más humano y real? Amalia Avia pinta lo que hay, es cronista de nuestras vidas, siempre anónima y colectivamente, su pintura resulta tan creíble y su expresión tan poética porque está muy

³¹⁸ *Lucio Muñoz*, catálogo exposición, Madrid, Galería Juana Mordó, 1986.

ligada a su propia vida y entorno personal. Por eso nos sorprende y comunica tanto con el espectador, pues, en mayor o menor grado, hay una identificación con ella y un encuentro directo con la realidad al contemplar sus cuadros. No hay dobles sentidos, lecturas políticas, ni posibles intenciones reivindicativas. Algunos comentaristas quisieron ver un contenido social y un compromiso ideológico en su pintura de los años sesenta. Como la misma Amalia Avia declaró, su pintura es social porque trata temas humanos, relacionados con la vida del hombre, pero no caben segundas interpretaciones ni ella lo pretende. Su análisis de la realidad tiene un sentido testimonial no de denuncia.

Me parece ingenuo y pretencioso tratar de cambiar el mundo pintando cuadros. (...) Yo no pretendo hacer pintura social: me sale así como consecuencia de una manera de ser. Cuando elijo mis temas no pienso en el arte social: pinto lo que veo, las cosas que me rodean. (...) Si, creo que mi pintura es una crónica de lo cotidiano. En lo cotidiano se mezclan los hechos más vulgares con los más trascendentales³¹⁹.

La pintura de Amalia Avia y Lucio Muñoz nos resultan sinceras y transmiten verdad porque ambas son el resultado de un constante e intenso proceso de interiorización. Las realidades que pintan no se reducen meramente al objeto o a la materia en su apariencia formal, sino que ambos lo trascienden, realizan una operación intelectual, de

³¹⁹ Entrevista realizada en 1976 por José. Falero a Amalia Avia.

abstracciones, donde ese objeto alcanza una significación plena, una realidad poética.

No responde a nuestro objetivo analizar los más de cuarenta años de oficio pictórico de Amalia Avia y Lucio Muñoz, sería una extensa tarea y no corresponde al tema que abordamos en esta tesis. Lo que sí nos interesa resaltar son las conexiones y coincidencias (¿o quizá se trata tan sólo de meras casualidades?) que se han podido detectar en ambas evoluciones pictóricas. El hecho de que existan algunas ya supone en sí un dato interesante para nosotros, teniendo en cuenta que se trata de la obra de dos pintores de tendencias, en apariencia, tan distintas como la realista y la abstracta.

Anteriormente comentábamos que Amalia Avia se reconocía más cercana, en actitud pictórica, a Lucio Muñoz que a los realistas, y que ambos pintores se autodefinían realistas porque sus obras tienen como finalidad última abordar el análisis de la realidad. Además, los dos se preocupan de que el contenido expresado sea creíble y veraz, sirviéndose ambos de lenguajes muy directos, y que así lo sienta el espectador. De todo lo anterior, deducimos que tanto Amalia Avia como Lucio Muñoz, coinciden en un aspecto fundamental, y es el de la realidad que les interesa captar y reflejar en su pintura. La intención de Lucio Muñoz, era capturar aspectos de la realidad que no salen en una fotografía. Amalia Avia lo tenía muy claro:

Pinto lo que no puedo fotografiar (...). Uso la fotografía únicamente como modelo. Si son temas de Madrid, hago una

fotografía y luego me acerco varias veces a ver el lugar mientras lo pinto. Si el lugar no es Madrid lo que pinto está basado en los recuerdos que me traigo. En cambio, mis compañeros realistas pintan del natural. Como Antoñito, que se sienta en la Gran Vía debajo de un farol, durante horas. Está muy bien pintar del natural, pero cada uno tiene su método y costumbres³²⁰.

Es esa realidad que no se copia, compleja y sutil, poética, la que importa a ambos. La misma realidad, aunque interpretada y representada de diferente modo. En cuanto a si esta coincidencia desvela una influencia, no podemos demostrar tal afirmación, pues aunque son comentarios hechos por los artistas en diferentes momentos de sus trayectorias (la de ella en el año 1979, y la de él hacía referencia a sus primeras obras informalistas de los años cincuenta), y la de Amalia Avia es posterior, desde sus primeros cuadros la pintora tenía definida la misma trayectoria, manteniendo idéntica actitud ante la realidad.

Un aspecto que ha sido destacado en numerosas ocasiones y de forma unánime por la crítica es, siendo ésta otra característica común, la fidelidad estilística y la extraordinaria coherencia de ambas estéticas durante toda su extensa vida artística, ejemplares muestras de la firme personalidad pictórica de sus autores y de la consonancia y consecuencia con su forma de pensar y de entender la pintura.

³²⁰ Entrevista a Amalia Avia. 3 de julio de 2003.

Si repasamos la evolución pictórica de los dos, nos damos cuenta de que en ninguno de los casos puede hablarse propiamente de cambios, se trata más bien, sobre todo en el caso de Lucio Muñoz, de variaciones sobre el mismo tema, de evoluciones tranquilas y lógicas, nunca giros drásticos ni bruscos.

En sus inicios Lucio Muñoz fue figurativo³²¹, y esta tendencia sería muy pronto sustituida por el informalismo, que definió su obra y no abandonó hasta su fallecimiento, en el caso de Amalia Avia ni siquiera al principio hubo dudas. Su pintura, desde su primera exposición en los años cincuenta, ha sido realista y ha abordado la temática de lo social, del hombre y su entorno, sin sufrir cambios sustanciales y conservando el mismo carácter y lenguaje. Además, los dos artistas han cultivado tanto la pintura como el grabado a lo largo de sus trayectorias. Si bien Amalia Avia ha cultivado el aguafuerte, con tendencia al pequeño formato, y lo simultaneaba con la obra pictórica, Lucio Muñoz, por su parte, se decantó por la técnica mixta, los tamaños grandes, y lo alternaba con la práctica de la pintura. Si pintaba no grababa, para él el grabado suponía una renovación y una revitalización intelectual, un alto en el camino, en ocasiones necesario, para continuar pintando con renovado entusiasmo. En el caso de ambos, el estilo y el lenguaje utilizado en sus pinturas se corresponden con los de su obra gráfica.

³²¹ Una de las obras más especiales por su contenido es el retrato que realizó a Amalia Avia en 1958, el cual reproducimos en el apéndice gráfico.

Adolfo Castaño, gran conocedor de la pintura de Amalia Avia y Lucio Muñoz, autor de varios artículos sobre ambos, a quienes ha entrevistado individualmente en varias ocasiones, en un escrito publicado en 1990 titulado “Fuerte Interiorización”, destacó una serie de conexiones halladas en la obra de ambos. Según Castaño, la técnica pictórica de Amalia Avia no es del todo realista y se encuentra influida por la de Lucio Muñoz, que, a su vez muestra la influencia del lirismo de ella; *“Osmosis admirable que no sólo a ninguno de los dos estorba sino que enriquece”*³²².

También establece una similitud en los volúmenes, el trazo (equiparables en cuanto a su firmeza) y la paleta de ambos. Ciertamente, hallamos un paralelismo en la evolución cromática de ambos. En las primeras décadas, sobre todo durante los cincuenta y los sesenta, los colores predominantes eran más apagados y sombríos, con menos brillo, y definidos por una paleta más reducida, a base de grises y marrones (gris plomizo con una soberbia variedad de gamas que dotaban de una cierta expresión nostálgica a los cuadros de Amalia Avia), que calaban profundamente en el espectador.

Durante las últimas décadas, sobre todo en el caso de Lucio Muñoz a partir de 1977, se aprecia una renovación cromática más profunda, lo que Nieto Alcaide denominó *“el triunfo de la luz y el color de la democracia”*³²³. La paleta de ambos se aclaró adoptando un “idéntico matiz esperanzado”, como dice Castaño. Pero siempre, tanto en

³²² “Conversación con Lucio Muñoz”, 1977, p.38.

³²³ *Lucio Muñoz, Op. cit.*, 1989.

Amalia Avia como en Lucio Muñoz, aún en los años más fríos, el color nos ha sorprendido por la riqueza de sus calidades y texturas, por su buena cocina, y también por la correspondencia que, entre carácter y paleta encontramos en los dos. La razón que explique la viveza y el aclarado cromático no parece estar directamente asociada con algún acontecimiento personal o artístico concreto ocurrido en sus vidas, salvo posiblemente el hecho común de que los últimos veinte años es, en ambas trayectorias, un periodo que viene definido por la madurez pictórica, de plenitud, años en los que sus obras nos han transmitido, desde entonces, una actitud más sosegada y plácida ante la vida, la realidad y el arte.

Por lo demás, la evolución que han sufrido sus trayectorias es consecuencia lógica de las características técnicas, estilísticas y procedimentales propias de la pintura de cada uno. Excepto en la coincidencia de la evolución del cromatismo, hacia colores más vivos y claros, no parece haber una correspondencia cronológica en la obra de ambos cuando, tanto Amalia Avia como Lucio Muñoz, han introducido alguna novedad o cuando han modificado en algo la temática o composición de sus cuadros, nunca se trata de rupturas ni cambios sustanciales. En el caso de Lucio Muñoz se observan variaciones en cuanto al uso de los materiales, de la madera y la cola, por ejemplo, y al proceso de elaboración y concepción del cuadro, cada vez más esquemático y depurado en la década de los noventa. Y en el de Amalia Avia, las novedades que han ido introduciendo son más bien, por lo general, de índole temática. Aunque tiene temas constantes como Madrid, recordemos que, en los años sesenta,

trabajó más lo social, la poética del barrio castizo, de la vida cotidiana y de la gente anónima y sencilla.

A finales de esta década comienza a prescindir de la figura humana, Camilo José Cela la define por ello como “la pintora de la ausencia”, y se centra más en los escenarios urbanos de Madrid, sobre todo sus tiendas, puertas, fachadas y paredes³²⁴. Paredes en las que, a menudo, encontramos fragmentos que son verdaderas muestras de la más pura abstracción. Podría ser este detalle otro elemento de conexión con la plástica de Lucio Muñoz³²⁵. Los años setenta estarán marcados por este tipo de obras, donde los críticos y autores como Cela han visto en el realismo de Amalia Avia una expresión melancólica muy próxima a Baroja, Solana o Goya.

También en los años setenta, y hasta el final de su andadura, Amalia Avia comenzó a introducir, en convivencia con los temas anteriores, los interiores domésticos y la temática de los objetos cotidianos, donde esa estética del intimismo, o poética del interior, alcanza su plenitud.

³²⁴ Exposición individual de Amalia Avia en 1979 en la Galería Pelaires de Palma de Mallorca. En el apéndice documental se ha incluido el texto íntegro de Camilo José Cela con motivo de la misma.

³²⁵ Lo desconchado y roto, en nuestro entorno, tiene apariencia y aspecto aformal, indefinido e indeterminado, y así, como si de fragmentos sin forma y límite se tratase, son reproducidos por artistas figurativos como Amalia Avia. No resulta sencillo determinar, pero sí interesante plantearse, a quién pertenecería la pintura de un desconchado, como ya sugirió Leonardo Da Vinci, ¿si al terreno de la figuración o de la abstracción?

3.4.2.3. Trayectorias expositivas de ambos

En la bibliografía publicada sobre Amalia Avia y Lucio Muñoz, nos llama la atención lo extensa de él si lo comparamos con la de Amalia Avia, en cambio, apenas figuran las alusiones bibliográficas a la relación creativa entre ambos. En alguna ocasión, y siempre cuando se trata de un reportaje o entrevista a Amalia Avia, el autor del artículo nos recuerda, quizá para ubicar mejor al lector, que está casada con el pintor Lucio Muñoz. En cambio, cuando el protagonista de la publicación es Lucio Muñoz, no recordamos que apareciese referencia alguna a su compañera Amalia Avia. En cuanto a la posible influencia de Lucio Muñoz sobre la pintura de Amalia Avia, no se han encontrado alusiones o comentarios directos. Por lo que hemos comentado hasta el momento, está claro que para Amalia Avia lo personal y lo familiar está absolutamente ligado con su forma de pintar y, lógicamente, el hecho de ser madre de cuatro hijos y tener que atender una casa no le ha permitido pintar todo lo que su marido (aún así su producción es, respecto de otras mujeres pintoras, de las más abundantes y constantes).

Repasando la extensa trayectoria pictórica de Amalia Avia admira comprobar que, pese a tales circunstancias personales, desde que comenzó a exponer en el año 1959 no habido, salvo 1960 que fue el año en que se casó con Lucio Muñoz y nació su primer hijo, año en el que no haya realizado alguna exposición individual o colectiva durante cuarenta años, hasta la actualidad. Ha mantenido prácticamente idéntico ritmo de participación expositiva incluso en

los años sesenta, lo cual tiene gran mérito teniendo en cuenta que entre 1960 y 1967 nacieron sus cuatro hijos, consiguiendo compaginar, a fuerza de trabajo y tesón, la maternidad y la pintura, sin disminuir la frecuencia de su participación en tales eventos durante cuatro décadas. Hemos visto que, en sus declaraciones y memorias, siempre alude extensamente, le pregunten o no por ello, a su familia, sus amigos y su casa. Su carácter y gustos por lo hogareño, las cosas familiares, lo sencillo, lo que le rodea y la ciudad en la que vive, son precisamente los temas y el objeto de su pintura. Sintomático de la gran influencia que su entorno ejerce sobre ella.

Hacer un recorrido por todas las muestras individuales, certámenes, bienales, ferias, de la trayectoria expositiva de Lucio Muñoz, la cual recordemos que se inicia en 1955, es una labor ardua por lo extensa, aunque hay que decir que la de Amalia Avia no es, en absoluto, desdeñable³²⁶.

Durante sus dos últimas décadas de trayectoria pictórica, Lucio Muñoz participó en numerosos certámenes y ferias nacionales e internacionales. Concretamente, en España, estuvo presente en todas las ediciones de Arco de los años noventa representando a la Marlborough. Si hacemos referencia a los premios y reconocimientos que obtuvo Lucio Muñoz durante su vida, tenemos que comentar que éstos, tan merecidos, comenzarían a producirse a partir de los años ochenta, cuando, tras treinta años de labor, era ya considerado por la

³²⁶ En el apéndice documental se incluyen los curriculum expositivos de Amalia Avia y Lucio Muñoz.

opinión especializada y pública, de forma generalizada, como artista consagrado y uno de los mejores exponentes de pintura abstracta de nuestro arte contemporáneo. Así, en 1982 se le concede el Primer Premio de Grabado en la Feria Internacional de Arte Gráfico, Arteder (Bilbao); en 1983, recibe el Premio Nacional de Artes Plásticas; en 1993, recibe la medalla de oro de las Bellas Artes, y en 1996, el Premio de la Asociación Española de Críticos de Arte.

Consideramos que es importante constatar la importante labor de dos personalidades que apostaron por Lucio Muñoz y lo apoyaron desde sus inicios: González Robles, gracias al cual pudo, a partir de 1959, comenzar a participar en las exposiciones de pintura española que se realizaban fuera de nuestras fronteras y presentar sus primeras exposiciones individuales, y la galerista Juana Mordó, que ayudó a Lucio Muñoz pero también, a Amalia Avia y en general, a la generación de vanguardia de pintores españoles de la posguerra, a la que pertenecía nuestro artista.

Lo mismo debemos decir de José de Castro Arines, Carlos Areán, Vicente Aguilera Cerni, Santiago Amón y Alfaro, principalmente, en el ámbito de la crítica de arte, ya que, cuando Lucio Muñoz luchaba por hacerse sitio en el mercado de arte español, ellos apostaron por él y se propusieron difundir y dar a conocer su obra. Desde 1964, año de su primera exposición individual en la galería de Juana Mordó con motivo de la inauguración de ésta, y a lo largo de toda la década de los setenta y ochenta, de forma periódica y hasta el año 1991, Lucio

Muñoz tuvo allí un espacio reservado para mostrar al público su última producción.

El relevo, durante la década de los noventa y hasta el momento presente, lo tomaría la Galería Marlborough. Su obra, asimismo, se encuentra repartida en museos y colecciones públicas y privadas de todo el mundo.

Observando la trayectoria expositiva de ambos, hallamos algunas interesantes coincidencias en cuanto a las galerías en las que han expuesto, a veces incluso los dos en el mismo año. En cuanto a los críticos que más han escrito sobre ellos y sus obras también sucede lo mismo³²⁷.

De entre todas, es quizá la Galería Juana Mordó de Madrid con la que han estado más años vinculados, manteniendo ambos pintores un estrecho lazo profesional pero también de amistad (Mordó es la madrina de uno de sus cuatro hijos), desde que la galerista se independizó y creó en 1964 su propia galería, considerada en aquellos años como uno de los pocos y más importantes centros de encuentro de la vanguardia artística de Madrid, donde tenían cabida las obras de los jóvenes pintores de entonces que luchaban por abrirse paso y darse a conocer en el complicado mercado del arte. Pintores de la

³²⁷ En 1957 Lucio Muñoz celebró en la Galería Fernando Fe de Madrid su segunda exposición individual, y dos años más tarde, en el mismo sitio tendría lugar la primera individual de Amalia Avia. Ambos exponen también sus obras en la galería regentada por Juana Mordó. En cuanto a los críticos, ocurre en autores como Víctor Nieto Alcaide, Javier Tusell, Adolfo Castaño, Francisco Nieva... en el Anexo final incluimos un índice con el dossier de prensa de ambos y las publicaciones de ambos.

posguerra, mayoritariamente abstractos y coetáneos a Lucio Muñoz, entre los que Amalia Avia era una excepción siendo su obra realista. En 1964 ambos artistas pasan a formar parte de su grupo de pintores, hasta 1991 en el caso de Lucio Muñoz, y participan en la muestra colectiva que tiene lugar con motivo de la inauguración de la galería. En ese mismo año, los dos exponen, además, individualmente.

Juana Mordó ha sido muy importante para nosotros. (...)Por su galería pasaron todos los pintores españoles contemporáneos más importantes. Al poco de fallecer, recuerdo que se le hizo un homenaje en el Círculo de Bellas Artes, aunque mi opinión es que se le debía haber hecho años después para que también los jóvenes se acordasen más de Juana Mordó. Era una mujer extraordinaria e inteligentísima. Quizá con más intuición que sensibilidad. Pero es que para ser una buena marchante hay que tener más de lo primero. Yo me acuerdo mucho de ella³²⁸.

Tras su andadura en la Juana Mordó, Amalia Avia se vincularía más con la Galería Biosca, donde expondrá en numerosas ocasiones durante los años setenta y ochenta, mientras que Lucio Muñoz permanecerá con la Mordó hasta que firma un contrato en exclusiva con la Marlborough en los inicios de la década de los noventa.

Las muestras colectivas de Amalia Avia han sido casi siempre con sus amigos, los miembros del “grupo de realistas madrileños. Por su

³²⁸ Entrevista a Amalia Avia. 3 de julio de 2003.

parte, Lucio Muñoz, ha participado también en algunas colectivas junto con sus amigos, donde a veces todos eran realistas menos él. Una de las más significativas muestras de ello fue la que, en 1955, se inauguró en la Dirección General de Bellas Artes de Madrid y en la que mostró sus obras junto con las de Antonio López y los escultores López Hernández.

Ocasionalmente, Amalia Avia y Lucio Muñoz han expuesto juntos en 1992, con motivo de la exposición *Otra Realidad. Compañeros en Madrid*, organizada por la Fundación Caja de Madrid, comentada anteriormente, en la que se reencontraban todos los miembros del “grupo” Y en los últimos años, durante la segunda mitad de la década de los noventa, galería Juan Gris ha reunido al menos en dos ocasiones a la pareja junto con otros pintores de variadas tendencias, la última concretamente en 1997, bajo el nombre de *Plural*. La referencia más reciente la encontramos en la muestra que, en verano de 2003, servía para la inauguración en Teruel del Museo Salvador Victoria, pintor abstracto como Lucio Muñoz y gran amigo de la pareja, cuya colección cuenta con obras de ambos.

No quisiéramos cerrar este capítulo sin mencionar un aspecto que consideramos interesante, y es el hecho de que la mayoría de las personalidades que han comentado y conocen en profundidad la obra de Lucio Muñoz, son también los que han prologado los catálogos de Amalia Avia y los que han apoyado con sus firmas desde el principio su trayectoria. Nombres tan importantes en el panorama de la crítica de nuestro país como: Castro Arines, que apadrinó la primera

exposición de Amalia Avia en la Fernando Fe en 1959, Santiago Amón, Víctor Nieto Alcaide, Adolfo Castaño, Javier Tusell, Valeriano Bozal, Francisco Calvo Serraller, José Corredor-Matheos, Miguel Logroño, José Hierro, Miguel Fernández Braso, o su gran amigo común, Francisco Nieva.

Es natural en una relación tan estrecha y duradera como ha sido la suya con Lucio Muñoz, además, existan afinidades en cuanto a lo que opinan sobre el arte, y que sus actitudes estéticas vayan en consonancia. A prácticamente la totalidad de los eventos artísticos, que no eran pocos, asistían juntos y, si uno de los dos inauguraba una exposición, el otro acudía siempre para apoyarlo. Recordemos que Amalia Avia comentaba que hablaba mucho con él sobre arte y cultura, y que ambos han compartido aficiones como la música clásica, el flamenco, la poesía, las tertulias de arte y las continuas visitas a galerías para ver exposiciones. Tenían una vida cultural muy completa que compartían también con amigos también artistas que, a menudo acudían a su casa, y con sus hijos. Durante las comidas y cenas, era muy habitual que el tema de conversación se centrara en algún debate artístico o que comentasen alguna exposición que habían visto juntos.

En cuanto a preferencias pictóricas, cada uno obviamente siempre ha tenido las suyas propias, pero los dos sentían una común inclinación y atracción, en general, por los abstractos, pese a que Amalia Avia sea una pintora realista:

En realidad no sé por qué pinto realista. No podría pintar abstracto, y que conste que me gustan más en general. Entre mis grandes pintores, uno de mis ídolos, de hecho, es Rothko, pero no me pide el cuerpo pintar abstracto ni intentarlo. Ni siquiera con Lucio, ni él me animó tampoco. Así como Lucio empezó siendo figurativo y se pasó al realismo, yo desde el principio me decanté por lo figurativo³²⁹.

Establecidas las posibilidades de conexión y coincidencias existentes entre dos tendencias artísticas tan diferentes y opuestas como la Figuración y la Abstracción, y materializadas en las personalidades estéticas de Amalia Avia y Lucio Muñoz, concluimos con una cita, a nuestro juicio, esclarecedora:

“La abstracción surge como omisión de la figuración y la conciencia de que la pintura es autosuficiente para operar con sus medios específicos: forma, color, dibujo, composición, textura, dimensión. Lo cual está muy lejos, pese a lo que se ha dicho en alguna ocasión, de que la abstracción esté al margen o de espaldas a la realidad. Lo que omite es la representación de la realidad, no la expresión de una realidad ni la referencia de historicidad, pues la abstracción lo que hace es expresar la realidad de nuestro tiempo con un sistema acorde con él y, por tanto, al margen de cualquier dependencia plástica tradicional”³³⁰.

³²⁹ Entrevista a Amalia Avia. 3 de julio de 2003.

³³⁰ Nieto Alcaide, Víctor, *Del Cubismo al Surrealismo*, Madrid, Colección Hª del Arte y de la Cultura, La Muralla, 1987, p.24.

El pasado mes de mayo, apareció 'Lucio y Amalia', un portal web creado por Diego Muñoz Avia, hijo de ambos. Un museo digital que recoge fotografías, trabajos, documentos y anécdotas de los artistas desde sus inicios. Diego ha realizado un ingente trabajo de documentación con las fotografías, archivo personal y diversos materiales que había en los estudios de sus padres, con cientos de imágenes, documentos y anécdotas de una época clave en el arte español³³¹. La casa de ambos era punto de encuentro de todo tipo de intelectuales y artistas de la época: pintores, escultores, músicos, escritores en Madrid durante el franquismo³³².

3.4.3. Poética doméstica e intimismo en la obra de Amalia Avia y Carmen Martín Gaité

El presente estudio pretende ser una aproximación subjetiva, una especulación basada, en parte, en nuestra intuición y, en parte también, en hechos observados y cotejados, apoyados en una serie de variables contextuales coincidentes³³³.

Por medio de un análisis comparativo queremos destacar las similitudes y analogías encontradas entre la obra pictórica de la artista plástica Amalia Avia y de la escritora Carmen Martín Gaité,

³³¹ La página, que profundiza en estos investigadores del abstracto y el realismo, ofrece además acceso al catálogo completo de la obra de Avia y Muñoz.

³³² recogido en la web www.lucioyamalia.com.

³³³ Los enumeraremos seguidamente. Conforman las hipótesis y justificación de nuestra investigación, tal comentamos en la introducción y en el epígrafe sobre las realistas madrileñas.

concretamente en su novela *Entre Visillos*³³⁴, sorprendentemente análogas en estilos, contenidos y lenguajes expresivos, y no sólo desde el punto de vista artístico sino también vivencial y personal de ambas.

¿Se conocieron personalmente Amalia Avia y Carmen Martín Gaité?
¿Había leído Amalia Avia la novela “Entre Visillos” de Carmen Martín Gaité?

Apoyándonos en la teoría de Selltitz que hace referencia a las fuentes de donde surgen las hipótesis, “Si la hipótesis está basada en resultados de otros estudios, y si el presente estudio apoya la hipótesis de aquellos, el resultado habrá servido para confirmar esta relación de una forma normal”³³⁵.

En las fuentes orales y escritas que hemos manejado³³⁶ no tenemos ni aparece constancia alguna de que existiese conocimiento personal, relación o alusión a las obras entre ambas. Amalia Avia no alude a las obras de Carmen Martín Gaité ni a su lectura, ni hay influencias o referencias concretas explícitas. No obstante, si existen antecedentes, otros estudios, lo cual nos animó a seguir adelante con la cuestión que planteamos aquí. Es el caso de la pintora sevillana y también realista Carmen Laffón, la cual sí conoce y ha leído la obra

³³⁴ Cuya primera edición es del año 1958.

³³⁵ Selltitz, C., Jahoda, M., Deutsch, M., y Cook, S. W., *Métodos de investigación en las relaciones sociales*. Madrid, Rialp, Octava edición, 1976, p.54.

³³⁶ Aparecen referenciadas en la bibliografía

de la escritora. Sus circunstancias han sido descritas por Magdalena Illán Martín³³⁷. Es comprensible, pues la artista pertenece a la misma generación que Amalia Avia, Carmen Martín Gaité y las pintoras realistas madrileñas.

La respuesta a estas similitudes radica, decíamos, en el hecho de que ambas mujeres, al igual que Esperanza Parada, María Moreno o Isabel Quintanilla respecto de Amalia Avia, comparten contexto social, cultural y político (el franquismo); contemporaneidad y entorno. Es decir, pertenecen a la misma generación de artistas (mujeres) de la posguerra española, con todo lo que ello supone desde el punto de vista social y cultural. Analizando sus obras comenzamos a ser conscientes del interesante hallazgo que supone el hecho de las numerosas coincidencias que hay entre las dos cronológicamente en tiempos bastante similares. La una y la otra provienen de provincias castellanas, Amalia Avia en Toledo -Santa Cruz de Zarza- y Carmen Martín Gaité en Salamanca, y ambas se marcharon con sus familias a Madrid durante su infancia, donde estudiaron; se formaron en sus respectivos campos artísticos, se casaron, vivieron y desarrollaron su obra. También comparten y reconocen pasión y entusiasmo por Madrid, y en su temática, es muy importante esta ciudad.

El contexto político y cultural de la posguerra española y primer franquismo (entre 1939 hasta 1959) que les tocó vivir, así como la situación social de las mujeres, están recreados en sus obras que,

³³⁷ Tesis doctoral publicada en 2013: *la poética de la realidad en el arte español contemporáneo*, en el capítulo que hace referencia a la identidad femenina de Carmen Laffón.

además de por su calidad, son importantes por el valor testimonial e histórico que tienen. Se trata de otra visión de la posguerra contada desde la mirada de la mujer, desde otra perspectiva. En este contexto era frecuente que las mujeres artistas tuvieran problemas, originados por la desigual laboral y social, y no gozasen de las mismas oportunidades y recursos para poder dedicarse a la profesión de pintora o escritora. En este mundo la mujer apenas tenía cabida, pues la consideración profesional de la mujer era casi inexistente y sus funciones estaban relegadas a las de esposa y madre. El “modelo ideal” establecido por la Sección Femenina de la Falange e impulsado por el gobierno franquista no contemplaba que la mujer casada trabajase.

El hombre representaba el ámbito público del trabajo y la mujer el privado y reducido a la casa. Este mundo íntimo y femenino, donde las mujeres pasan el mayor tiempo y se relacionan entre sí, tiene su máximo exponente formal en la temática del interior doméstico. Es un tema esencial para comprender el mundo simbólico y objetual en el que se desarrollaba la niñez y juventud de las mujeres españolas de la posguerra. Ese mundo íntimo y muy personal que las rodeó, en el que crecieron Amalia Avia, Carmen Martín Gaité y muchas mujeres de su generación, y que tan a menudo han recreado en sus cuadros de interior y de objetos domésticos y, en su narrativa, la segunda artista.

A través de esos ambientes caseros y en sus memorias *De puertas adentro*, Amalia Avia (1930-2011), nos desvela sus sentimientos y parte de sus recuerdos de infancia y juventud. La temática no es en

absoluta nueva, pero si es peculiar el modo en que es revivida por la pintora. Carmen Martín Gaité (1925-2000) también concedió gran protagonismo en su obra al mundo de los objetos, a la realidad cotidiana y familiar que nos rodea y al espacio interior, recurriendo también a un lenguaje realista caracterizado por su humanismo.

Ambas reciben el importante influjo de un grupo de amigos de su misma generación, que no componen grupo como tal, pero si comparten idénticas inquietudes artísticas y literarias. La amistad que inician en los años cincuenta perdura el resto de sus vidas³³⁸.

Las dos artistas conocieron a sus futuros maridos en un grupo de amigos artistas universitarios en los años 50, quienes, en ambos casos, son también artistas y en el mismo campo que ellas: el pintor Lucio Muñoz y el escritor Rafael Sánchez Ferlosio. Supervivencia artística en un grupo de poder, en el que ellos gozan de un reconocimiento nacional e internacional y poseen amplias y exitosas trayectorias profesionales³³⁹.

³³⁸ En el caso de Amalia Avia nos referimos al “grupo de realistas madrileños” y en el de Carmen Martín Gaité al compuesto por Jesús Fernández Santos, Rafael Sánchez Ferlosio, Alfonso Sastre, Medardo Fraile y Josefina Rodríguez.

³³⁹ Amalia Avia, cuenta con casi dos centenares de exposiciones entre individuales y colectivas. Los críticos e historiadores más destacados han escrito sobre ella: Víctor Nieto Alcaide, Francisco Calvo Serraller, Javier Tusell o Valeriano Bozal. Respecto de sus compañeras de profesión, es la que tiene una producción artística más numerosa y experiencia profesional más dilatada junto con Carmen Laffón. Por su parte, Carmen Martín Gaité también tiene en su haber un legado muy importante. Recibió múltiples premios en reconocimiento a su obra: Gijón, Nadal, Nacional de Literatura, Príncipe de Asturias de las Letras, Castilla y León de las Letras, Nacional de las letras españolas, el Anagrama de Ensayo y la Medalla de Oro del Círculo de Bellas Artes. Sólo en novela cuenta con una veintena de publicaciones. Ambas artistas siguen estando de actualidad.

Por lo tanto, ambas pertenecen en sus respectivos ámbitos a un grupo generacional artístico de autores realistas madrileños; ellas son casos excepcionales en una España en la que la mujer carecía de reconocimiento profesional y son casos atípicos de mujeres que han triunfado en su ámbito aunque buscando un camino intermedio entre el reconocimiento y actuar masculino (creación) y la pasividad femenina.

En el caso de Avia, hemos comentado su pertenencia a un grupo generacional de pintores y amigos que concurren, mayoritariamente, en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, donde cursaron la carrera, y ellas en el estudio de Eduardo Peña los conocieron y, posteriormente, se casaron entre ellos. En los años 50 Amalia Avia, Esperanza Parada y Gloria Alcahud alquilaron juntas su primer estudio, hecho que Avia recrea en sus Memorias como uno de los momentos más especiales y felices de su trayectoria profesional.

Por la parte de Martín Gaité,

Aquel grupo de amigos y coetáneos de Ignacio Alcolea en que me vine a ver incorporada a mi llegada a Madrid, andaban como a tientas, partiendo de cero³⁴⁰”. Se conocen en la universidad que: No nos dio mucho pero descubrimos la amistad, descubrimos que no estábamos solos,

³⁴⁰ Martín Gaité, Carmen, *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*, Barcelona, Destino, 1982, p. 45.

intercambiábamos libros, amábamos apasionadamente la literatura, la verdad, la justicia, la belleza. Nos amábamos a nosotros mismos, nos sentíamos unidos por un mismo destino que luego, irremediablemente, se dispararía en mil direcciones distintas”³⁴¹.

Nuestras protagonistas se casaron y fueron capaces de compatibilizar su papel de madre con el de artista y mujer trabajadora; ambas escriben sobre ellas mismas (*Entre Visillos* tiene elementos autobiográficos en cuanto al origen salmantino de la novelista y Amalia Avia en sus Memorias cuenta detalladamente cómo fue su infancia y juventud como chica de provincia); incluso hay rasgos de su carácter y personalidad que se parecen: ambas son vitales, alegres, inteligentes, comprometidas, críticas, pero no se han encontrado referencias o evidencias por parte de la prensa y fuentes variadas manejadas en estos años sobre la posibilidad de que se conocieran, es una posibilidad pero en cualquier caso no ha trascendido al ámbito público.

Cuando Martín Gaité presentó *Entre Visillos* al premio Nadal en los años cincuenta, lo hizo bajo el seudónimo de “Sofía Veloso” y sin que su marido supiera que concursaba. Actualmente es habitual que las mujeres publiquen y se desarrollen profesionalmente como los hombres, pero en los años de la posguerra el papel de la mujer estaba supeditado al ámbito del marido y el hogar. Progresivamente, en el panorama nacional. Aumentará la lista de mujeres escritoras y

³⁴¹ Alcolea, Josefina, *Los niños de la guerra*, Madrid, Anaya, 1983, p. 21

pintoras, dedicadas plenamente a sus carreras, pero en este contexto de posguerra, las mujeres artistas debían conformarse con poder dedicar tiempo a su vocación de manera secundaria y cuando la crianza de los niños y del marido, de la familia, lo permitía. Un dato revelador del avance positivo de la consideración social de la mujer es que, a partir de los años setenta, principalmente, hayan podido las propias mujeres escribir sobre su propia historia y la de sus antecesoras. La historiografía de género es relativamente reciente. Las publicaciones centradas en el Arte realizado por mujeres suelen estar escritas por mujeres mayoritariamente, lo cual evidencia el camino que aún queda por recorrer.

Las dos artistas nos cuentan sobre el contexto de posguerra que han vivido, son hijas de la guerra; las memorias de Amalia Avia son la crónica de la transformación política, social y cultural española a lo largo del siglo XX a través de la trayectoria vital de una niña que con el tiempo se convertiría en una conocida pintora. Carmen Martín Gaité, en su novela, también da su opinión crítica sobre esta sociedad en pleno cambio y, a la vez, encorsetada y rígida, principalmente en lo que respecta al ámbito femenino.

Ambas son, estilísticamente hablando, realistas sociales, sobre todo en esas primeras décadas de los cincuenta y sesenta; pero, en el caso de Carmen Martín Gaité, ella escribe sobre mujeres, y su temática central, se puede decir que constante a lo largo de su trayectoria profesional, es la Mujer. En el caso de Amalia Avia lo es, pero no directamente y no sólo ella. Es decir, su obra, sobre todo a partir de

los años sesenta, como dijo Cela, su pintura, es de ausencias, “pintora de ausencias” la llamó, pero la huella del ser humano está siempre presente, la de la mujer en esos interiores domésticos que vamos a analizar y, sobre todo, y muy importante, el paso del tiempo y el intimismo en la obra de ambas.

También hallamos diferencias, lógicamente: En las publicaciones y estudios que hemos leído sobre Carmen Martín Gaité no se habla de ella como adscrita a un grupo generacional sino que se la estudia de forma individual; en cambio, Amalia Avia, aunque tiene numerosas exposiciones individuales, ha mostrado su obra otras tantas con sus compañeros realistas madrileños y muchos críticos la incluyen dentro del mismo. Como ella dice, más que un grupo generacional como tal se trata de un grupo de amigos que se conocieron a finales de los años cuarenta en Madrid y han estado juntos medio siglo, compartiendo espacios, experiencias y aprendizajes, pero sobre todo amistad.

Su vocabulario es realista, cada una en su campo, pero las dos tienen un lenguaje bastante similar desde el punto de vista expresivo y conceptual, y, en esencia, conciben la creación y su proceso de un modo bastante semejante, pues han partido de una realidad vivencial muy similar desde niñas. Siendo mujeres, pudieron gozar de popularidad y alcanzar reconocimiento por parte de la crítica en vida y, casi desde el principio de sus trayectorias y a lo largo de toda su carrera profesional. En el caso de Martín Gaité cuando su novela *Entre Visillos* gana el premio Nadal en 1957 y en el de Avia, su primera exposición individual tiene lugar en la Galería Fernando Fe

en 1959, en Madrid. Ambas despegan en los años 50, en plena posguerra, en unos momentos en los que las mujeres artistas no tenían apenas posibilidades ni visibilidad en el mercado del arte.

Evidencia de sus éxitos profesionales y reconocimiento son los numerosos artículos, reseñas, entrevistas y libros publicados por parte de la crítica y los estudiosos de sus obras y trayectorias³⁴².

En las últimas décadas han sido más las publicaciones, sobre todo en el caso de Carmen Martín Gaité, a raíz de la proliferación de los estudios e investigaciones sobre mujeres en España como consecuencia de la importancia que el feminismo ha cobrado a partir de los años 70. “El feminismo es una manera de recuperar ese desprestigiado mundo femenino mediante un análisis de nuestras experiencias como mujeres”³⁴³.

Estamos ante dos de las artistas de la posguerra española más prolíficas en sus respectivos ámbitos creativos y de mayor relevancia de la historia artística de género. Ambas han tenido una dilatada trayectoria profesional³⁴⁴; han sabido adaptarse, con humildad y sensatez, al paso del tiempo y mantenerse durante décadas, logrando, a través de sus lenguajes artísticos que analizaremos más adelante,

³⁴² Algo excepcional teniendo en cuenta que son mujeres artistas en un momento de silencio y ausencia de consideración social y cultural para las mujeres españolas.

³⁴³ Carbayo Abengózar, Mercedes, *Buscando un lugar entre mujeres: buceo en la España de Carmen Martín Gaité*. Málaga, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, 1998, p. 21.

³⁴⁴ Medio siglo de creación, desde la década de los cuarenta a los noventa del siglo pasado en el caso de Martín Gaité, y una década más en el caso de Avia.

que el lector y observador se identifiquen; quizá ese sea el secreto de su éxito, su visión veraz y cotidiana de la realidad.

Viendo algunos cuadros de interiores y con temática de objetos de Amalia Avia, y leyendo las cosas que la autora dice y escribe cuando habla de su pintura, surgió una inquietud a raíz de una curiosa asociación mental: el modo de pintar y de concebir la pintura de Amalia Avia nos recordó y la asociamos, en ciertos aspectos, al modo de escribir de Carmen Martín Gaité. Al leer o contemplar la obra de ambas, por su talento y personalidad estilística, por la sencillez, naturalidad y rotundidad expresiva, entre otros, nos evoca a la otra autora, como si se tratase de una asociación mental automática. Parece existir entre ambas artistas un aire de familia también, como entre los componentes del “grupo de realistas madrileños”. La contemplación y lectura de las obras de ambas nos producen y transmiten, en ocasiones, y sobre todo cuando tratan los temas de interior y los objetos, sensaciones y mensajes similares.

Esta sensación se acentúa aún más a raíz de la lectura de las memorias de Amalia Avia, en las que la pintora se nos revela por primera vez como escritora en un texto absolutamente sincero y sencillo como ella, de un enorme valor testimonial y documental como decíamos, retrato de las mujeres de la posguerra española, del papel que cumplían y debían desempeñar en la sociedad y, también y no menos importante, una confesión abierta y directa de cómo ese compleja y difícil periodo fue vivido por ella. Estas memorias nos evidencian plenamente hasta qué punto en Amalia Avia hay una dependencia e

interconexión entre sus recuerdos y vivencias y lo que pinta, cómo su vida como niña, joven y mujer se traslada a sus lienzos y a sus memorias, al igual que en la obra de Carmen Martín Gaité. Es un hecho que en el arte de género se produce esta continuidad, las artistas utilizan sus medios expresivos para contar lo que son y cómo lo vivencian y sienten. En el caso de estas artistas es, en los interiores domésticos de las casas, donde se materializa esta correspondencia en la que centramos el presente estudio.

La casa es el espacio privado que corresponde a la mujer (niña, joven, madre, adulta, anciana) en los años de la guerra civil y posguerra española; en donde se desarrolla y crece, donde ocurren todos los hechos principales de su vida y sus relaciones interpersonales. Es el núcleo central de la familia, territorio femenino.

Entre Visillos es la novela que, a nuestro parecer, contiene analogías con el carácter de Amalia Avia, por su temática y lenguaje expresivo y que, además, también utiliza la dualidad, aplica varios juegos de oposiciones”: interior/exterior de la casa; realidad/historia; cuadro/subjetividad, e interior del autor/personajes u objetos, como sucede en las obras de Amalia Avia.

Finalmente, tras revisar las biografías y bibliografías de ambas, llegamos a la conclusión de que las dos artistas, cada una en su ámbito profesional, tienen un modo semejante de concebir la vida, la sociedad, la política e incluso el Arte: la realidad nuestra, de los seres humanos, pero también de las cosas, de los objetos, son descritas por ambas haciendo uso de un lenguaje expresivo muy similar.

Para ambas, el repertorio objetual, el mundo de los objetos, ha sido un tema muy repetido y predilecto en sus obras. Utilizando, incluso, un tipo de recursos expresivos y descriptivos muy conectados: el de ambas es sencillo, directo, claro, evidente, rotundo. Amalia Avia y Carmen Martín Gaité son dos amantes de lo cotidiano, de nuestro mundo casero, de lo que en apariencia no es importante pero que nos hace sentir que nuestro entorno es nuestro. Además, todo ese mundo objetual que ambas retratan en sus obras representa el universo simbólico femenino en España de tres décadas, las de los años cuarenta, cincuenta y sesenta. Muchas mujeres de la generación de la posguerra se habrán sentido, en algún modo y en varias de sus descripciones, reconocidas o identificadas con alguno de los escenarios descritos por estas artistas.

Amalia Avia y Carmen Martín Gaité, decíamos, coinciden en sus temáticas. Nos referimos al interés que manifiestan por retratar la realidad que nos rodea; los espacios urbanos y rurales, lugares donde han pasado su infancia y juventud: Santa Cruz de Zarza, Salamanca y sobre todo Madrid, sus calles. A ambas les gusta mucho describir y representar Madrid, sus calles y barrios típicos, sus portales, su gente, porque es la ciudad que conocen, donde han vivido casi toda su vida y han desarrollado su obra, y cuando escriben y pintan sobre ella nos vemos como ellas caminando por allí y compartiendo su modo de sentir y de mirarlo todo. Sobre todo son magistrales retratando lo familiar e íntimo, el espacio de los interiores domésticos.

El interior doméstico es, pues, uno de los grandes temas de sus obras; un mundo que ambas conocen bien y por el que se sienten muy atraídas, al igual que otras mujeres hijas de su generación, pues han crecido y madurado en esa dimensión desde su infancia. Es natural que se sientan tan cómodas al abordarlo y sepan representarlo con tanta credibilidad, pues en estos espacios privados e íntimos persisten y se funden sus sentimientos y memoria. Representan “un modo de expresión que proviene de ese haber aprendido mirar desde el interior”, como dice Carmen Gaité, desde detrás de los visillos y las ventanas. Y es aquí reside su mayor coincidencia formal y de contenido³⁴⁵.

Para las dos artistas la casa, ese espacio interior por antonomasia, es motivo de reflexión y representación artística constante; la conciben y representan desde una visión íntima y poética, estableciéndose una singular relación del lugar con el ser que la habita “...En la organización de ese centro, nos vincula con nuestros semejantes más cercanos y nos crea el sentido de unión o pertenencia y de identidad”³⁴⁶.

La casa, además, es un espacio muy importante porque tiene mucho de nosotros, define nuestra identidad, costumbres y modo de habitar. Es el lugar donde nos relajamos y estamos protegidos frente al mundo exterior. Espacio y memoria se funden y confunden en el interior de

³⁴⁵ Gazariau Gautier, M.L., *Op. cit.*, p. 4.

³⁴⁶ Almela Boix, Margarita, García Lorenzo, María; Guzmán García, Helena; Sanfilippo, M. (coord.), *Mujeres a la conquista de espacios*, Madrid, UNED, literatura y mujer, 2012, p. 27

las casas de Avia y Martín Gaité, se conciben como una extensión del propio cuerpo “...estructura ligada a una construcción simbólica que da cuerpo a un conjunto amplio y rico en significaciones para el ser humano”³⁴⁷.

Sus interiores son el reflejo de cómo son y se comportan sus habitantes; sus objetos y muebles representan y nos describen cómo viven y qué costumbres tienen. Entre sus paredes se guardan recuerdos alegres y felices, pero también secretos, miserias y tragedias muy íntimas que se procuran guardar y preservar celosamente del exterior, de puertas afuera. El interior es vivido y sentido de diferente modo por sus moradores; nuestro modo de habitar nos define.

A través de la recreación de un rico mundo objetual en sus espacios, Avia y Martín Gaité nos conectan e integran dos ámbitos: la realidad física con la humana, logrando dar sentido a la dualidad y enigma interior casa/alma, por lo que se podría decir que, sin duda, sus obras se caracterizan por un lenguaje basado en la poética doméstica.

El peso que tiene este espacio para nuestra artista es muy considerable³⁴⁸; en su autobiografía dedica una amplia extensión del texto a describirlas; ¿cómo fue su vida? sus recuerdos de niñez y juventud van directamente asociados a las casas en las que ha vivido

³⁴⁷ Uzcátegui Aráujo, Judit., *El imaginario de la casa en cinco artistas contemporáneas*, Madrid, Eutelequia, 2011, pp. 21-22.

³⁴⁸ En las memorias de Amalia Avia, resulta llamativo el hecho de que dos de los capítulos -el tercero sobre la Casa de Santa Cruz y el veintisiete sobre la Casa de Torrelozón-, estén dedicados y lleven por título los nombres de dos de las casas en las que ha residido Amalia Avia durante su vida. Además, en el epílogo, encontramos otro dedicado a la casa de París.

y que nos recrea con detalle y gran esmero y en este orden cronológico: la casa solariega de Santa Cruz de Zarza, la de la Calle Torrijos, General Díaz Porlier, de Madrid ³⁴⁹Amalia Avia adora esta ciudad porque le permite salir del encierro y empezar a asistir a sus clases de pintura, hacer algo por ella misma, aprender lo que le gusta, tener amigos propios, montar su primer estudio con sus amigas, relacionarse con el exterior, formar parte de la esfera pública y tener reconocimientos y posibilidades como los hombres. Lo mismo que para Natalia, una de las protagonistas de *Entre Visillos*, y para la propia Carmen Martín Gaité, Madrid simboliza la oportunidad, la libertad. La casa de la Calle Reina Victoria, la de Torreldones, París, Mojácar en Almería y la última vivienda familiar en Madrid, de la que no hace referencias en sus memorias, donde vivió y siguió pintando felizmente con su familia, sus hijos y su marido Lucio Muñoz hasta su muerte.

En definitiva, no se trata sólo de un lugar físico para albergarse, sino que está llena de simbologías, recuerdos y significados asociados a toda su vida, como le sucede a Carmen Martín Gaité. El habitar cobra en sus obras su sentido más pleno.

”La relación entre el individuo y el lugar, en el mundo posmoderno, en términos de los espacios físicos, mentales y

³⁴⁹ Como hemos comentado anteriormente, esta ciudad significa mucho para Amalia Avia, tiene gran relevancia en su vida personal y profesional. Paradójicamente es en la de General Díaz Porlier esquina con la Calle Goya donde vive encerrada durante los años de la guerra, y a pesar de ello le gusta esa amplia casa y tiene recuerdos muy felices de los vividos con su familia, de sus juegos infantiles con su hermana Maruja.

socio-culturales que ocupa la mujer. Los espacios interiores son emblemáticos del espacio, tanto físico como simbólico, que ocupa la mujer en la obra de Carmen Martín Gaité”³⁵⁰.

La casa y su interior es motivo de reflexión estética, no solamente donde pasan más tiempo las mujeres de la posguerra.

“El concepto se nos presenta en una doble vertiente, por un lado da cobijo al ser humano o al grupo familiar, estructura ligada a una construcción simbólica que da cuerpo a un conjunto amplio y rico en significaciones para el ser humano. Por otro, nos remite a un espacio fragmentado, ominoso, a un lugar de abyección, de carencia o de marginalidad”³⁵¹.

Sobre todo, en el caso de Amalia Avia, cobra especial importancia en durante su niñez y juventud, en los años de encierro, miedo, hambre y silencio sufridos durante la guerra y posguerra en Madrid y en Santa Cruz de Zarza.

Encontramos en este punto una notoria similitud respecto a la idéntica asociación que hace Carmen Martín Gaité al conferir idéntico significado a la casa, casa natal y casa prisión, en *Entre Visillos*, de la que quieren liberarse y escapar Natalia y Julia. La primera para poder estudiar y la segunda para poder casarse; salir por fin de un espacio agónico y cerrado gobernado y protagonizado por

³⁵⁰ VV. AA., *Mujeres a la conquista...*, Op. cit. 2012, p. 187.

³⁵¹ Uzcátegui Araújo, Judit, *El imaginario de la casa...*, Op. cit., 2011, p. 22.

mujeres de diversa jerarquía y condición (madre y administradora del hogar, tías y hermanas dominantes, doncellas, criadas, cocineras, costureras). Un espacio limitado por puertas, balcones, miradores, ventanas y visillos que protegen, aíslan y preservan a la mujer de lo que hay fuera; separan dos esferas incompatibles y opuestas para una mujer española de esos tiempos: el exterior y público, que pertenece al género masculino, con el interior y doméstico, íntimo y privado, reservado a las mujeres.

Amalia Avia se detiene en varios momentos a describir cómo era esa casa familiar y solariega de Santa Cruz de la Zarza, grande, fresca, misteriosa y muy divertida para una niña por las posibilidades de juego que tenía, con sus múltiples rincones, en la que transcurrieron años de su infancia y juventud, que le dejaron una huella imborrable y con sabor agridulce por los graves hechos políticos que acontecieron. Casas que simbolizan y testimonian los duros años de padecimiento vividos con su familia durante la guerra y posguerra, reflejo de cómo este contexto afectó e influyó enormemente a los suyos y de qué modo calaron en ella; cómo las relaciones familiares por tales circunstancias se tejieron entre ellos y se hicieron más silenciosas y restringidas tras el asesinato de su padre y el transcurso de la guerra civil y tras ella, pasando de la felicidad y la apertura antes de todo ello al silencio y el encierro en el interior de esa casa y la de Madrid de la calle General Díez Porlier número tres, a la que se trasladó con su familia.

El nuevo piso era inmenso, tenía 13 habitaciones y una despensa...debió ser tan importante en mi infancia que ha supuesto una verdadera obsesión durante toda mi vida. Cuando paso por allí aún sigo mirando sus balcones, y daría lo que fuera por pasearme otra vez por sus habitaciones y pasillos. Lo primero por el recibimiento, lo que ahora llaman hall, bastante pequeño. Enfrente de la puerta, una mesa estrecha y alargada, imitación de español antiguo, atravesada por una tela roja con ribetes dorados que no la cubría por entero-«camino de mesa», así me parece que se llamaban estas telas-. Sobre ella había chocolateras, almireces y otros cacharros de cobre; debajo un inmenso asador, también de cobre, y arriba, cubriendo toda la pared, un gran tapiz. A derecha e izquierda partían dos largos pasillos; para separarlos e independizar un poco la entrada colgaban dos cortinas, una a cada lado. Si tuviera que elegir un símbolo de mi infancia, serían esas cortinas. (...) Al pasillo de la derecha daba el comedor y el cuarto de estar; la cocina, la despensa, el cuarto de las muchachas y el de la plancha; el dormitorio de mis padres, con un gabinete delante; y el cuarto de baño el único para esa inmensa casa y familia. La cocina era pequeña, fea y triste, iluminada casi siempre con luz eléctrica. (...) El cuarto de estar, en cambio, era grande y alegre, con un gran balcón que daba a la zona de la calle más cercana a Alcalá. La parte lindante con el pasillo, muy cerca de la cocina, sólo recibía la luz del balcón de la parte delantera. En ese primer espacio había un aparador vertical,

de color canela, con puertas de cristales verdes. (...) El suelo de todas las habitaciones era de baldosas con dibujos y colores distintos en cada habitación. ¡Qué importancia tuvieron los suelos en mi infancia! Supongo que en esto influyó bastante la guerra, porque nos obligó a permanecer en casa más tiempo de lo normal en un niño a nuestra edad. Para mí siempre serán algo muy evocador. (...) El cuarto de estar comunicaba con el comedor por unas grandes puertas de cristales. El comedor, por el contrario, era lujoso y confortable. No se comía en él más que en contadas ocasiones, pero en cambio se recibía allí a las visitas. Los amigos de mi padre y las visitas profesionales pasaban al despacho; las amigas íntimas o familiares de mi madre se sentaban con ella en el gabinete que tenía delante de su dormitorio; pero a las visitas, lo que se llamaba una visita, esas que llegaban ceremoniosamente sin avisar, y que a veces se quedaban durante horas, a esas se las recibía siempre en el comedor. (...) En el pasillo de la izquierda estaban los dormitorios de todos los hermanos y el despacho de mi padre, con la oficina de sus secretarios. Las dos partes de la casa, izquierda y derecha, eran completamente gemelas. Doblando el plano casi todo coincidía. Esto era así porque ocupaba todo el espacio que en otras plantas estaba destinado a dos viviendas. Nuestro cuarto era el último de ese lado, el más próximo a Goya. (...) El despacho me parecía muy bonito, con esos muebles complicados y negros que tenían tantas cosas: cabezas de dragones, bocas abiertas, patas torneadas que

daba gusto acariciar y esos asientos de piel rematados con tachuelas en forma de margaritas...todo lo que había en el despacho me gustaba y atraía³⁵².

Es significativo el hecho de que ocupe una parte importante de sus memorias teniendo en cuenta que pasó más de medio siglo desde entonces; pero es sorprendente la nitidez y la riqueza de detalles con las que nos describe y recuerda esas casas que indudablemente la marcaron como mujer y artista. A Amalia Avia siempre le gustó mucho leer y coser, las dos actividades principales de las mujeres que habitan estos interiores domésticos, las cuales son recogidas y mencionadas a menudo por nuestras artistas en sus obras; el modo habitual de pasar el tiempo junto con las visitas recibidas en el comedor.

El hecho de ir al colegio y pasear, salir de casa, observar a la gente, le gustaba y atraía mucho, al igual que a Natalia la protagonista de *Entre Visillos*, pues suponía una oportunidad para tomar contacto con

³⁵² Avia Amalia, *Op. cit.*, 2004, pp. 24-29. Esta casa fue la más importante para Amalia Avia, donde pasó la guerra y de la que más recuerdos conserva junto con la de su madre de Santa Cruz de Toledo. Esta casa responde a la tipología arquitectónica de corte historicista, consecuencia del proyecto del ensanche de Madrid, aprobado en 1860, que constituyó la ampliación más importante de la ciudad hasta la segunda mitad del siglo XX. Este tipo de arquitectura se adscribe a lo que se llamó modernismo madrileño ecléctico, que, como define, Óscar Da Rocha Aranda, combina el equilibrio y simetría de las construcciones tradicionales con elementos decorativos novedosos, tales como el uso del hierro tanto en el exterior (fachadas y portales), que tanto gustaba pintar a Amalia Avia, como las rejas de los interiores (barandillas de escaleras o hierros de las puertas). Este tipo de vivienda doméstica simbolizaba una clase social de alta burguesía y cada estancia tenía también una significación y uso social diferentes. Hemos considerado oportuno incluir la descripción detallada que la pintora hace de ella por ser uno de los elementos claves de esta investigación.

el exterior, escapar del encierro y tedio de la casa y alimentar su inquietud por aprender otras cosas más allá de la costura, los libros y los cotilleos de siempre. Desde pequeña, Amalia Avia también se hace preguntas que a veces no puede responderse y no comprende su entorno. Se refugian en la lectura, en la música (los cuentos de Celia y Cuchifritín, la radio, el flamenco y la música clásica serán otras de sus pasiones). Posteriormente, en su juventud, lo harán en su producción artística, para no sucumbir a la realidad que les rodea, la limitación intelectual y social que correspondía a las mujeres de esa época; nuestras protagonistas son mujeres fuertes y con gran vocación artística, dotadas de personalidad e identidad propia y muy marcada, capaces de enfrentarse a esa realidad de miseria e ignorancia y superarla de otro modo, a través de sus creaciones artísticas.

También convergen en los tiempos históricos representados. Como hemos comentado, sus obras transcurren durante la posguerra, y narran historias y escenas que suelen corresponderse con el tiempo real y presente de sus vidas acerca de la ciudad que conocen, los espacios por los que pasean o los interiores que han visto y en los que han vivido, los cuales les resultan muy cercanos y propios. (Salamanca, por ejemplo, es la ciudad natal de Carmen Martín Gaité y la protagonista principal de su novela). Al igual que Amalia Avia, pese a los acontecimientos vividos durante aquellos difíciles años, la recuerdan y reviven como una época feliz. En ello tuvo mucho que ver el estrecho vínculo familiar establecido, sobre todo con sus

hermanas y madres, con las que pasaban la mayor parte de su tiempo, las cuales ejercieron una importante y positiva influencia sobre ellas.

Amalia Avia y Carmen Martín Gaité tienen la misma tendencia artística, son en su dicción realistas y, por añadidura, conciben la realidad y el realismo, en esencia, de igual modo, con un sentido social, humanista y poético, en el que al autor no es el protagonista, y, sin embargo, hay mucho de él en la obra. Sus sentimientos se transmiten a través de sus obras y los sellos e identidad de ambas es inequívoca. Ambas tienen mucha personalidad artística y, aunque a nuestro juicio existan hermosas similitudes, cada una tiene un estilo muy personal y genuino en su medio de trabajo.

“En ello sobre todo, hay un modo de tratar el arte como un medio de expresión directa y persona, alejada de cualquier enfoque tradicional o académico. El arte aparece como un medio de testimonio y de reflexión. En España, buena parte de la expresión figurativa de muchas artistas de los años cincuenta y sesenta, como Amalia Avia, Isabel Quintanilla, Esperanza Parada o María Moreno, podrá relacionarse con un interés por reflejar lo doméstico. Aunque también este espacio interior fue un tema poseído de todas las connotaciones de encierro que un país bajo una dictadura puede presentar”³⁵³, como lo es para Carmen Martín Gaité.

³⁵³ Serrano De Haro, Amparo, “Mitologías domésticas”, en *Mujeres en el Arte...*, *Op. cit.*, 2000, p. 113.

En la iconografía objetual de Amalia Avia y Carmen Martín Gaité se encuentran analogías, decíamos, como es la expresión de su lenguaje, el método descriptivo que usan y la utilización de repertorios objetuales que coinciden. El tema del interior y el uso de objetos concretos domésticos de similar simbología, tales como mobiliario y adornos: ventanas, visillos, balcones, miradores, lámparas, sillones, mesillas, aparadores, pasillos, dormitorios...

Los objetos, en las obras de ambas, adquieren un importante valor testimonial y autobiográfico. En el caso de Amalia Avia representan recuerdos (en ocasiones tristes provocados por el contexto político, la guerra civil y la posguerra vividas en su niñez), que le sirven principalmente para reflejar el paso del tiempo y la presencia del ser humano en sus obras; nuestro pasado pero también el presente, que se manifiesta a través del evidente uso y deterioro, o por la antigüedad de los objetos y muebles.

“En Amalia Avia es muy perceptible ese trasfondo trágico y, más todavía, el mecanismo de defensa a través de la defensa del reducto cotidiano de lo familiar y lo hogareño. (...) el hogar como reducto defensivo de la felicidad propia frente a la asechanza del mundo exterior”³⁵⁴.

³⁵⁴ Es importante aclarar una diferencia significativa entre las dos artistas. Si bien para Amalia Avia el interior de una casa y todo lo que contiene significa refugio, para Carmen Martín Gaité es todo lo contrario, encierro y asfixia. Ambas retratan espacios comunes pero el sentido que cada última le da es bien distinto, opuesto incluso.

“La casa, ha escrito Adolfo Castaño, entraña toda una poética del espacio; el cajón, los cofres, los armarios son refugios. Los rincones también. Todo lo que conforma una casa, el espacio interior, es una concha protectora que nos envuelve y nos cobija”³⁵⁵.

Para Carmen Martín Gaité, también los objetos tienen ese significado y valor testimonial pero, además, los objetos y los ambientes que escoge le sirven y son utilizados como símbolos, son representación de estados de ánimo y sentimientos o reflejo de una determinada situación social. *Mitologías domésticas*, como las denomina Amaro Serrano de Haro.

*...En un viejo sofá verde de mi casa de Salamanca donde me sentaba a leer cuentos y a soñar prodigios, a los siete, a los ocho, a los nueve años; vi el cuarto de jugar, las marionetas recortables, los tebeos; percibí el desorden, la luz, el olor de la estancia aquella de los juguetes tirados por el suelo, los ruidos de la cocina colándose a través de la puerta*³⁵⁶.

Se trata de recursos hábilmente manejados que, también, en gran medida aumentan los efectos expresivos de las historias de sus personajes. Incluso, y en este aspecto conecta con los “juegos de oposiciones” que planteamos en esta tesis, le gusta recurrir a los

³⁵⁵ Tusell, Javier, “Compañeros en Madrid: Anatomía de un grupo generacional”, en *Otra realidad... Op. cit.*, 1992, p.79.

³⁵⁶ Martín Gaité, Carmen, “Mi encuentro con Antonio Robles”, en *La búsqueda del interlocutor y otras búsquedas*, Barcelona, Destino, 1982, p. 184.

términos y extremos, es decir, establecer juegos de oposición literarios³⁵⁷. Así, por ejemplo, el interior de los hogares simboliza el mundo cerrado, lo que nos asfixia y está en oposición al exterior (la calle) y el balcón, mirador o ventana son el tránsito entre ambos, el tenue espacio que los separa.

Elvira se fue al despacho de su padre. Anduvo un rato mirando los lomos de los libros a la luz roja de la lámpara. Olía a cerrado. A la madre le gustaba que estuvieran los balcones cerrados, que se notara al entrar de la calle aquel aire sofocante y artificial. “Es una casa de luto”-había dicho. Elvira se asomó al balcón y respiró con fuerza³⁵⁸.

Incluso, en algún momento de las vidas artísticas de ambas, concretamente en los ideológicamente movidos años sesenta, en que en los órdenes cultural y artístico oficial en España había cierto recelo o sospecha en todo aquello que tuviese cierto contenido y reivindicación social y se etiquetaban de políticas, precisamente las dos artistas cultivaron una obra de mayor contenido social. De hecho, ambas en algún momento de sus trayectorias se han definido sus obras dentro del realismo social porque son mujeres comprometidas con su tiempo y preocupadas por las mejoras sociales. En el caso de Amalia Avia, al igual que su marido, ha manifestado en ocasiones

³⁵⁷ En este sentido hay que mencionar la completa e interesante investigación llevada a cabo por Martinell Gifre, Estrella *El Mundo de los Objetos en la Obra de Carmen Martín Gaité*, Universidad de Extremadura, Servicio de Publicaciones, Cáceres, 1996.

³⁵⁸ Martín Gaité, Carmen, *Entre Visillos*, Op. cit., 1958, p. 122.

sus preferencias ideológicas y ha participado en el pasado en reuniones íntimas junto con otros artistas donde se ha debatido sobre temas políticos, pero no ha habido nunca en Amalia Avia interés por la participación pública en actos políticos ni una intencionalidad política en su pintura; si bien es cierto que durante los años sesenta realizó cuadros con títulos y temas de claro contenido de denuncia social³⁵⁹.

La obra de Carmen Martín Gaité es social en tanto en cuanto cuenta, critica y destapa la situación de la mujer de la posguerra española. *Entre Visillos*, por ejemplo, es un perfecto retrato de la mujer de capital de provincia con pocas aspiraciones, conformada y apocada. Víctima de la tradición, la costumbre y lo que hay que hacer porque es lo que se espera y lo que está bien visto.

Comentamos antes que en la obra de Carmen Martín Gaité la mujer es, a la vez, protagonista y narradora de su propia historia. Ciertamente, existen elementos autobiográficos evidentes en su primera gran novela y, aunque no es la mujer como tema u objeto representado lo que las une, si es la visión que como mujeres y artistas comparten sobre la realidad vivida y contemplada que retratan en sus obras. Lo importante, en suma y en cualquier caso, es el tratamiento que de ésta y del mundo femenino ella hace en su producción literaria; su visión, concretamente en su novela *Entre Visillos*. La mujer es objeto y sujeto creativo en su caso.

³⁵⁹ Obras como “Manifestación”, 1962, “El penal de Ocaña”, 1967, “Lucha en la ciudad”, 1966, “El preso”, 1967.

Citando a Amparo Serrano de Haro, “el énfasis de la diferencia conduce a la contraposición como forma de diferenciación. Esta es, sin duda, la gran aportación de la visión femenina en la historia del Arte a partir de los años centrales del siglo pasado”³⁶⁰.

El tema de la mujer ha sido la gran preocupación de esta escritora. Quizá este es uno de los pocos aspectos en los que no coinciden las dos, en el sentido de que a Amalia Avia o no pinta mujeres, aunque en muchos de sus interiores y hogares su presencia, físicamente es inexistente, en ese escenario, se siente. Es como si se respirase en el ambiente la silenciosa huella de la mujer bien enseñada que, prudente y discreta, nos observase desde la habitación de al lado limitándose a mirar, y el tema de la mujer le haya servido para hacer una crítica contra la situación tan limitada de la mujer española de los años de la posguerra y posteriores.

Por este motivo, muchos críticos consideran a Carmen Martín Gaité una escritora feminista. Sin embargo, ella siempre ha negado cualquier vinculación al feminismo. Sencillamente, lo importante es que esta mujer es una de las escritoras más importantes que tenemos y su trabajo, como dice Mercedes Carballo, “supone una importante e inestimable contribución a la literatura escrita por mujeres, literatura que, por otra parte, reivindica el mundo femenino desde un punto de vista femenino”³⁶¹.

³⁶⁰ Serrano De Haro, Amparo, *Mujeres en el arte... Op. cit.*, 2000, p.16.

³⁶¹ Carballo Abengózar, Mercedes, *Buscando un lugar entre mujeres... Op. cit.*, 1998, p. 18.

Carmen Martín Gaité, a través de la mujer pero también, en gran medida a través del entorno de ésta, su familia, amigos, su ciudad, su casa, su cotidianidad, sus costumbres y sus cosas –muebles, ropas, objetos -construye sus realidades y nos las transmite. Se podría decir que en la obra de las dos está presente la mujer pero de un modo diferente; silencioso en Amalia Avia y silenciada, en Carmen Martín Gaité. Y en ambos casos, la mujer es la autora y narradora. La falta de comunicación en nuestra sociedad, el silencio (y por extensión en el caso de la escritora la comunicación con el lector), ha sido una de las constantes preocupaciones para Carmen Martín Gaité. En su producción novelística y ensayística aparece esta preocupación por la búsqueda de un interlocutor, lo cual es resuelto por la autora con el establecimiento de un narrador que hace de hilo conductor de toda la obra, que se corresponde con uno de los personajes o incluso con la propia Carmen Martín Gaité, como sucede en *Entre Visillos* o en *El Cuarto de Atrás*, que tiene mucho de autobiográfico. Ese interlocutor es el canal que utiliza la autora para transmitir su realidad y su modo de sentir al lector.

Bueno, a mí y a todo el mundo, un interlocutor es lo que andamos buscando todos siempre. Piensa en toda esa gente que va a los psiquiatras para contarles su caso o que anda hablando sola por la calle. Si uno pudiera encontrar el interlocutor adecuado en el momento adecuado, tal vez nunca cogiera la pluma. Se escribe por desencanto de ese anhelo,

*como a la deriva, en los momentos en que el interlocutor real no aparece, como para convocarlo*³⁶².

Amalia Avia y Carmen Martín Gaité no pintan ni escriben como se espera de una mujer; no responden a los estereotipos y convencionalismos tradicionalmente establecidos.

Cada una en su parcela, estas dos artistas han hecho notables aportaciones al realismo pictórico y literario. No abundan vidas ya trayectorias artísticas femeninas tan intensas y duraderas como las de ambas; no es habitual en nuestra historiografía de mujeres artistas, encontrar ejemplos como los de Amalia Avia y Carmen Martín Gaité, que con seriedad y constancia han conseguido que su trabajo se reconozca y se premie como el de cualquier otro pintor o escritor, logrando abrirse camino en los complicados años de la posguerra y siguientes, cuando la incursión profesional de la mujer en el arte no era algo usual.

Es evidente en qué modo la España de la posguerra, influyó en la conformación de la identidad femenina y la personalidad artística de Amalia Avia y Carmen Martín Gaité. Sus personalidades creativas tienen mucho de testimonio y evocación de una situación cultural y

³⁶² Gazariou Gautier, M.L, “Conversación con Carmen Martín Gaité en Nueva York”, *Insula*, n. 411, Madrid, febrero, 1981, p.1.

Parece que tanto Amalia Avia como Carmen Martín Gaité, en algún momento de sus vidas han recurrido a la pintura y a la escritura en momentos críticos personales, utilizando, cada una, su medio de expresión artística como válvula de escape o como salida a un estado anímico crítico (de evasión en el caso de Amalia Avia, que comenzó a pintar en su juventud para escapar de la tristeza que se vivía en la casa en la que pasó su niñez, y de posible huida de la soledad, en alguna ocasión, en el de Carmen Martín Gaité).

artística complicada para las mujeres, que veían sus sueños truncados, sin recibir apoyo ni tener las mismas oportunidades formativas y beneficios sociales ni laborales que sus compañeros masculinos. Las dos son dos casos bastante excepcionales en este sentido, pues lograron salir adelante y conseguir un reconocimiento en sus ámbitos profesionales.

Estas jóvenes artistas del primer franquismo, llenas de fortaleza e ilusión, han contribuido a la reconstrucción de nuestro pasado, memoria y universo cotidiano y humano. Amalia Avia y Carmen Martín Gaité proyectan, desde su singular poética doméstica de puertas adentro, un testimonio vital y creativo que procede de lo más profundo, de sus sentimientos y recuerdos, sin tapujos, desde el interior. Su experiencia del espacio se basa en tres constantes: el paso del tiempo, la pervivencia de la memoria y la identidad femenina.

3.4.4. Trayectoria de su obra pictórica. Medio siglo de andadura profesional

Una de las características más importantes que definen la vida artística de Amalia Avia frente al continuo ritmo y cambio en el mercado del arte es su admirable constancia y coherencia estilística. Hay que matizar que, al igual que ocurre en la personalidad estilística de Lucio Muñoz, en Amalia Avia no podemos hablar de cambios o etapas, sino de evoluciones temáticas, no intrínsecas a su lenguaje y estilo a los que se mantiene durante medio siglo fiel e invariables en esencia.

En los años finales década de los cincuenta encontramos obras basadas en la captación de nuestro entorno cotidiano en un tono poético y humano por encima de otras cualidades. Son constantes en su obra, también, el cultivo de una pintura realista que refleje el entorno en el que se desenvuelven nuestras vidas. En los cuadros de Amalia Avia siempre la Realidad va unida a la vida, y en su caso, a la suya, porque son temas, paisajes, escenarios, objetos, que la pintora conoce de algo y los hace suyos. No se trata de realidades imaginadas, sino previamente vistas y, a menudo, fotografiadas. Trabaja sobre fotografía, no de memoria, y la suya, es una realidad unida a sentimientos, como sus calles apagadas con gente anónima que se mueve entre el frío exterior y su tristeza interior (juego de oposiciones comparable a juego de Martín Gaité de simbología de interior casas y exterior).

Durante los años sesenta Amalia Avia es considerada por algunos como una pintora social por su temática, la cual reflejaba hechos que los ciudadanos veían y vivían (cárceles, presos, manifestaciones, huelgas)³⁶³.

Mi pintura no es social. Yo recuerdo que pintaba grises porque había en ese momento una manifestación pero no

³⁶³ Amalia Avia se considera una pintora social en el sentido de que su pintura es un testimonio fiel de la realidad cotidiana que nos rodea y del lugar en el que vivimos: la ciudad y su aspecto; los objetos domésticos y los interiores de casas que son o han sido habitadas. Su pintura nunca ha pretendido ser un medio para denunciar o reclamar algo, no es social en el sentido político que suele darse a este término.

*había ninguna intención. Me daba hasta vergüenza que alguien pudiese pensarlo. Yo pinto y he pintado siempre lo que me rodea*³⁶⁴.

*En los años sesenta mi paleta es más oscura, debido en parte a que aún no tenía un cromatismo tan rico, pero también a la difícil situación política que se vivían en España y que nos afectaba. Si observas los abstractos de los sesenta todos eran negro: Lucio negro, Canogar negro, Millares negro, Saura negro...fue llegar la democracia y aclararse los colores...Quizá también, cuando uno es joven, le da por pintar con un tremendismo terrible, el vivir las manifestaciones...claro, todo eso influye....*³⁶⁵.

En los inicios de los años setenta, Amalia Avia se vuelca en los valores plásticos, igual que Lucio Muñoz, abandonando un tanto el aspecto social de su obra, desaparece la figura humana de sus cuadros y ya no vuelve a pintarla.

*Yo no pinto ni al hombre ni a la mujer. Y no lo hago porque no me atrevo. Digo que no me atrevo quizá porque tampoco me atrae y tampoco me gusta. Pinto lo que rodea al hombre y lo que el hombre toca... En catálogos de anteriores épocas hay cuadros en los que aparece la figura humana, pero hace tiempo que no me interesa*³⁶⁶.

³⁶⁴ Entrevista a Amalia Avia. 3 Julio de 2003.

³⁶⁵ *Ibidem.*

³⁶⁶ *Ibidem.*

La temática también varía: aparecen las calles solitarias, las paredes desconchadas, las tapias abandonadas, las fachadas de tiendas y los portales de Madrid, con los que Amalia Avia puede resaltar de forma veraz y con una técnica magnífica, los valores plásticos, matéricos y las ricas texturas que contienen todos ellos. Además, estos modelos son perfectos para que Amalia Avia pueda reflejar y transmitirnos el inevitable paso del tiempo y su efecto devastador sobre todas las cosas que existen en la realidad nos rodea. En 1973 introduce en su temática el paisaje, representando viejos jardines de Ciudad Lineal o, simplemente, las calles de Madrid. Lo que Amalia Avia pinta es la condición misma del abandono, la calidad de las pérdidas, la textura de lo que nos ha sido arrebatado. Nos conmueve la trascendencia que alcanzan sus cuadros de aparente intrascendencia. El silencio y la muda actitud de lo representado; la poderosa evidencia con la que muestra cualquier tema ya sean objetos, muebles, puertas, calles.

Mi tema preferido para pintar es la calle. La razón, porque en la calle es donde mejor se percibe y está lo que roza y toca el hombre. La calle ahí está, hay un repertorio enorme para pintar, Madrid, toda España y todo el mundo³⁶⁷.

Quizá Amalia Avia se atrevió a realizar este importante cambio temático en su obra al sentirse más segura por llevar varios años pintando y sentirse con mayor dominio técnico tras al haber alcanzado en estos años la madurez pictórica; aunque, quizá, este

³⁶⁷ Entrevista a Amalia Avia. 3 Julio de 2003.

cambio temático pudiera también responder únicamente a un cierto tedio.

En 1981, lo más importante respecto a décadas anteriores es el hecho de que Amalia Avia introduce en su pintura la temática de interiores, muebles y objetos de uso cotidiano que confieren a la misma una gran intimidad. Finalmente, durante la década de los noventa, y hasta la actualidad, Amalia Avia añade a su repertorio icónico las grandes puertas, y los viejos portales y edificios de Lisboa y París, tras los que surge un mundo silencioso pero cargado de misterio. Podría decirse que, el interés de Amalia Avia por los viajes siempre estuvo presente y que de siempre le ha encantado viajar, pero hace pocos años que ha comenzado a incorporar esta temática a sus cuadros.

De los viajes siempre suelo traer algo y si alguno de mis hijos está de viaje también me traen material fotográfico. Últimamente me interesan más. De hecho, lo que voy a pintar ahora son cuadros de Cuba. Nicolás (uno de sus hijos) estuvo allí e hizo un reportaje precioso de casas muy bonitas y elegantes pero muy deterioradas³⁶⁸.

En definitiva, se diría que en la pintura de Amalia Avia no existen etapas o cambios evolutivos en cuanto a estilo o técnica, a los que

³⁶⁸ Esta cita y la siguiente corresponden también a la entrevista realizada a Amalia Avia el 3 de julio de 2003 en su casa. El motivo de la repetida utilización de esta fuente en este capítulo y en las conclusiones de este trabajo, se debe a la creencia de que ésta supone un apoyo y fuente documental fundamental en nuestra investigación por tratarse del testimonio directo, de las palabras, de la propia artista.

desde sus inicios en los años cincuenta se ha mantenido fiel, sino que, más bien, en su dilatada trayectoria artística se producen variaciones en su repertorio temático siempre a partir de un lenguaje pictórico figurativo en clave realista. Confiesa la propia pintora:

En realidad no sé por qué pinto realista. No podría pintar abstracto, y que conste que me gustan más en general. Entre mis grandes pintores, uno de mis ídolos, de hecho, es Rothko, pero no me pide el cuerpo pintar abstracto ni intentarlo. Ni siquiera con Lucio, ni él me animó tampoco. Así como Lucio empezó siendo figurativo y se pasó al realismo, yo desde el principio me decanté por lo figurativo³⁶⁹.

En más de una ocasión, tanto Amalia Avia como sus compañeros, los *realistas madrileños*, han tenido que “defenderse” de la calificación de pintores hiperrealistas. La opinión que Amalia Avia tiene al respecto y sobre esta tendencia es muy clara:

El hiperrealismo no me interesa y me molesta que a veces me encasillen en él. Sí me interesa, claro, el realismo pero no más que cualquier otra manera de pintar. Me gustan mucho los cuadros de Hopper pero también me apasionan los de Rothko. Yo soy pintora figurativa porque necesito el modelo, modelo que casi nunca pinto del natural, mi medio es la fotografía, que prefiero en blanco y negro pues así, aún

³⁶⁹ El hecho de que Amalia Avia haya sido entrevistada en diversas ocasiones, entre otros, por Adolfo Castaño, Miguel Fernández- Braso o José Falero, refleja el interés que su persona y obra suscita a la crítica y al mundo del arte.

*partiendo de algo -necesito el tema como un novelista-
necesito también una cierta distancia que la foto en color no
me da*³⁷⁰.

Amalia Avia posee unas características estilísticas muy personales, y con su peculiar obra y modo de concebir la realidad, una realidad, insistimos, poética e intimista, ha contribuido a que nuestro realismo pictórico tenga mayor difusión y a que el número de seguidores de esta tendencia crezca, no sólo entre el público en general, sino también entre galeristas y críticos, donde cuenta con numerosos aficionados y admiradores desde hace muchas décadas.

“Sus cuadros son estrictamente modernos en el modo de pintar y de plasmar. Su oficio no era una habilidad para lo realista, sino un riesgo temperamental, una nueva relación conflictiva con la imagen³⁷¹”.

*Recuerdo a Antonio diciendo que de todas la que había tenido una carrera profesional, más carrera profesional, (del grupo de mujeres realistas de Madrid), había sido mi madre realmente la que más se había implicado y dedicado*³⁷².

“Maruja Mallo y Amalia Avia son, por el contexto histórico y social en el que vivieron, dos figuras representativas para el análisis de la profesionalización de la mujer artista en el siglo XX en España, y sus

³⁷⁰ Amalia Avia, “artistas representados”, en *Realismos, Op. cit.*, 1993, p. 56.

³⁷¹ Francisco Nieva, “Una muestra fundamental”, en *Otra Realidad...Op. cit.*, 1992, p.14.

³⁷² Entrevista realizada a Rodrigo Muñoz Avia, 12 de marzo de 2014.

trayectorias vitales y profesionales nos permiten comprender las dificultades y las oportunidades que ambas mujeres tuvieron para pintar y vivir de su arte”³⁷³.

³⁷³ Val Cubero, Alejandra, *La profesionalización de las mujeres artistas españolas. El caso de Maruja Mallo (1902-1995) y Amalia Avia (1930-2011)*, Madrid, Universidad Carlos III, 2013, p.678.

4. CONCLUSIÓN:

LA MUJER ARTISTA ENTRE LA NARRATIVA BIOGRÁFICA Y EL ANÁLISIS DE SU OBRA

4.1. El debate artista femenina y sociedad

Lo que hemos denominado y propuesto bajo el término “juego de oposiciones”, articula y conecta un rico entramado de debates sobre el arte, la sociedad, la política y el género, a lo largo de veinte años de historia de España y a través de la vida de la artista Amalia Avia. También nos han servido de hilo conductor de esta tesis doctoral.

El periodo que abordamos, el periodo de la posguerra o también denominado primer franquismo, (1939 - 1959), en lo concerniente a las variables contextuales que hemos comentado, ha sido generador y objeto de muchos e interesantes debates que hemos ido destacando y que, sin duda, son un reflejo de la controversia y la complejidad de esta época en los ámbitos cultural, artístico social y político. Recordemos, por ejemplo, las discusiones en el plano teórico acerca del realismo, la figuración y la abstracción entre las décadas de los años cuarenta y sesenta del siglo pasado, que comentábamos en el segundo capítulo del marco teórico, así como el listado de términos confrontados que muestran cómo era dicho periodo.

También, las discusiones y reflexiones que aportan la historia social y la teoría de género, controvertidos y no bien entendidos por todos en ocasiones, están recogidos en el capítulo tercero. La mayoría de

ellos se mantienen en el tiempo sin perder interés e incluso, por su reciente historiografía, aumentan y posibilitan otras temáticas de investigación, como por ejemplo, en el ámbito del género, el poder profundizar en las relaciones entre mujeres de similares o diferentes tendencias artísticas que hayan tenido relación, así como indagar más sobre el poder de lo masculino en la obra de otras mujeres, o analizar las obras y personalidades de otras artistas en las que se plasme tan rotundamente la influencia del contexto en su obra, como sucede en la temática del interior doméstico de la producción de las artistas del “grupo de realistas madrileñas” o Carmen Martín Gaité.

Estos debates en torno al género que han ido surgiendo en las últimas décadas, han sido generadores de abundantes publicaciones, seminarios, jornadas, congresos científicos, originando también exposiciones de arte, crítica especializada en prensa y universidad sobre los temas que hemos ido comentando. En definitiva, todo ello ha dado como resultado ricos frutos, mucha discusión, enriquecimiento y ha proporcionado nuevas herramientas y retos para seguir investigando.

Las publicaciones y trabajos realizados en los últimos quince años sobre la historia de género han aumentado considerablemente, así como las tesis doctorales sobre mujeres artistas, por ejemplo: la monografía sobre la pintora Isabel Quintanilla y una comparativa

entre las pintoras Esperanza Parada e Isabel Quintanilla, que en los próximos meses verán la luz³⁷⁴.

Evidencia del interés que despierta este enfoque de la Historia cultural, desde un punto de vista interdisciplinar son, también, los congresos, seminarios y jornadas que se han venido celebrando en los últimos años, como por ejemplo:

Entre los días 19 y 23 de agosto de 2002 (en los XV Cursos de verano de la Fundación General de la Universidad Complutense, en San Lorenzo de El Escorial, organizado por el Instituto de investigaciones Feministas de la Universidad Complutense que dirige Rosa María Rayego), tuvo lugar un curso denominado “Mujeres y hombres en la España franquista: sociedad, economía, política, cultura”, cuyo objetivo era analizar las relaciones de género en la sociedad española durante el franquismo desde un enfoque multidisciplinar: qué papel desempeñan hombres y mujeres en los ámbitos legales, educativos, económicos; cuál es la conexión entre el Nuevo Estado y la política de género; o bien el estudio de la realidad social a través de las fuentes orales.³⁷⁵

El 1 y 2 de Diciembre de 2009, en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, Amparo Serrano de Haro organizó y dirigió, en colaboración

³⁷⁴ Esta última tesis estará dirigida por la profesora Amparo Serrano de Haro de la UNED.

³⁷⁵ En el año 2003 La Universidad Complutense publicó un libro, que lleva por título en mismo que el curso, con los contenidos. Su referencia aparece registrada en la bibliografía.

con Mary Nash y la Fundación Pablo Iglesias, las Jornadas: Mujeres en el mundo del arte y de la cultura bajo el franquismo, ofreciendo una conferencia sobre *La problemática de la mujer artista y el caso español*. En dichas jornadas tuvieron lugar mesas redondas protagonizadas por artistas de los ámbitos de la literatura, el teatro y las artes plásticas. Concretamente, en ésta última, llevaba por título “La pintura de mujeres: testimonio y teoría”, y sus ponentes fueron: Isabel Quintanilla, Rodrigo Muñoz Avia, y María López Moreno, hija de Antonio López y María Moreno³⁷⁶.

También Pilar Muñoz López, otra de las historiadoras de género especialista en este periodo histórico, ofreció una conferencia sobre las “coordenadas de género y sociales en las pintoras españolas durante el franquismo”.

El 26 y 27 de septiembre de 2013, Pilar Díaz Sánchez, con la Asociación Española de Investigación de Historia de las Mujeres en su V Seminario Internacional³⁷⁷, celebró una mesa redonda basada en la metodología de la biografía y la Historia Oral que llevó por título: “Testimonios De Vida: Relaciones Familiares Y Genealogías Femeninas”.

³⁷⁶ La obra pictórica de estas artistas es reflejo y testimonio de la historia del franquismo. Su obra tiene el valor de memoria histórica desde la perspectiva femenina.

³⁷⁷ Consultado el 20 de marzo de 2015, URL: http://portal.uc3m.es/portal/page/portal/inst_hist_julio_caro_baroja/actividades/actividades_participa_ihjcb/TRIPTICO%20V%20SEM.%20A%20EIHM%202013%20pdf_0.pdf;

Una fuente decisiva para abordar estudios de género, en nuestro caso, han sido las memorias *De puertas adentro* escritas por Amalia Avia³⁷⁸. Nos ha permitido profundizar en el conocimiento de la mujer y la artista pero también, han sido una fuente fundamental para analizar, a través de su mirada y relato de su vida, cómo ese contexto político, cultural, social y artístico de la posguerra y autarquía franquista, entre los años 1939 - 1959, condicionaron y determinaron los inicios de su trayectoria profesional y también su vida cotidiana y las relaciones personales y creativas con otras mujeres artistas de su generación, otros compañeros de profesión y con su pareja, también pintor. Al tratarse de una memoria, diferente de las biografías, nos proporciona una información directa del autor, en estado puro, y están escritas en primera persona.

Como dice Pilar Díaz, “Los sucesos y la cronología ocupan un lugar determinante en las biografías. Su objetivo es dar una visión lo más completa posible del biografiado/a aportando la mayor información posible. Esto es especialmente oportuno en el caso de las biografías desde una perspectiva histórica”³⁷⁹.

Nuestra pretensión es ir más allá de las memorias y biografías históricas tradicionales utilizando una metodología mixta, en la que partimos de las memorias de Amalia Avia, como fuente primaria

³⁷⁸ Comenzadas a escribir en 1980 y publicadas en el año 2004. Abarcan los momentos y recuerdos más importantes de su vida, desde los años treinta hasta los ochenta del pasado siglo, con el fin del franquismo.

³⁷⁹ Díaz Sánchez Pilar, mesa redonda “Vidas contadas. Biografía e Historia Oral”, en el V Seminario Internacional de la AEIHM, Historia y Feminismo, *¿Y ahora qué? Nuevos usos del género biográfico*, Madrid, 26 y 27 de septiembre de 2013, p.3.

básica y las fuentes orales (entrevistas), con la finalidad de analizar la relación e influencia de la artista con el medio social y cultural que le tocó vivir, en el que cobra sentido y se justifica.

El 22 y 23 de marzo de 2013, la Asociación Española de Críticos de Arte, organizó en el Museo Reina Sofía de Madrid, su XIV Congreso Nacional. Las jornadas llevaban por título: “La mujer en el arte”. Su presidente, Tomás Paredes Romero, declaró que tuvieron como objetivo informar, analizar y debatir, desde diferentes puntos de vista, el papel desempeñado por la mujer en el mundo de la cultura y el arte³⁸⁰.

Es decir, la cuestión sería: ¿Qué imagen e idea tenemos de Amalia Avia a través de ella misma?

De la crítica especializada tuvo excelentes comentarios y análisis. Parece que Amalia Avia fuese más exigente con ella misma. Humildad, sencillez y discreción la han caracterizado desde niña. Sus memorias están escritas utilizando un lenguaje muy directo y sencillo, convincente y expresivo (escribe como pinta, podríamos decir). Sorprende su sinceridad cuando hace confesiones sobre su personalidad y proceso creativo, se muestra ante nosotros tal como es, con una honestidad a la que no estamos acostumbrados cuando se trata de personajes públicos, lo cual la hace más excepcional. Sus memorias también lo son porque conforman un compendio no sólo de su vida, vivencias y obra, sino también un análisis de la realidad de la España de la guerra civil y el franquismo desde otro punto de

³⁸⁰ Consultado en 10 de marzo de 2015. URL: <http://www.aecaspain.es/congresos/209-xiv-congreso-nacional-asociacion-espanola-de-criticos-de-arte-qla-mujer-en-el-arteq;>

vista muy interesante y personal (de género), a través del cual descubrimos aspectos y elementos importantes que no se cuentan en los libros de historia ni en otras biografías de artistas.

Además, a través de ellas, las cuales empezó a escribir en 1980, podemos indagar sobre la historia de las mujeres y las relaciones y genealogías femeninas, en un periodo muy especial y delicado de la historia, visto desde otra perspectiva, la de una excepcional mujer y pintora.

No es necesario ser mujer para hacer historia de mujeres y el ámbito de estudio es muy amplio. Como apunta Celia Amorós, hay muchas parcelas, bien diferenciadas por investigar en profundidad aún, desde la perspectiva de género³⁸¹. Amalia Avia continúa despertando interés y siendo objeto de debates en la actualidad.

4.2. Conclusiones finales

A lo largo de toda la tesis hemos pretendido ir estableciendo las conclusiones derivadas de los contenidos tratados en cada tema a la vez que los comentábamos. No obstante, creemos necesario integrarlos en estas páginas finales.

A la pregunta inicial que planteamos en la introducción sobre si una serie de variables contextuales, tales como la situación política, cultural, artística y social durante el primer franquismo, condicionaron la identidad femenina y la personalidad artística de Amalia Avia, hemos podido demostrar que todo ello influyó y afectó

³⁸¹ Amorós, Celia, *Tiempo de feminismo, sobre feminismo, proyecto ilustrado y posmodernidad*, Valencia, Feminismos, Universidad de Valencia, 1997, Introducción.

su forma de crear y pensar. En la generación de artistas nacidas en torno a los años treinta del siglo pasado, que vivieron su infancia y juventud entre las décadas de los años cuarenta y cincuenta, se observan unas características similares en cuanto a su forma de expresarse, sus temas y actitud ante el arte, concebido como extensión de su vida y entorno personales, de su sentir. Efectivamente, abordaron y se plantearon el arte desde una perspectiva diferente, pues tuvieron que recurrir a otras vías para poder desarrollar su creatividad (pues no gozaban de las mismas oportunidades formativas y laborales que los hombres). Algunas de ellas, como Carmen Martín Gaité, desde su novela realista, mostraron su disconformidad con la política social y cultural del franquismo en la cual la mujer era relegada a ese mundo interior y privado del espacio doméstico. En el caso de Amalia Avia, también recurre a esos temas pero desde un enfoque diferente, no social ni crítico, sino como testimonio vital, sin rebelión ni denuncia aparente.

El contexto social, la política falangista respecto a las mujeres, ciertamente condicionó y limitó el acceso a la educación y formación profesional, en el ámbito del arte y otros sectores, en mujeres como Amalia Avia.

Esta cotidiana realidad que te pega a la tierra es el regalo de bodas que toda mujer recibe al casarse; regalo, además, para toda la vida y que es imposible no aceptar: ni la rica ni la pobre se libran de él. El hombre puede ser abogado, médico, escritor, pintor o lo que quiera; la mujer también, pero a

condición de que sea también, antes que nada, ama de casa. (...) Para mí es un trabajo que requiere vocación y que, para quien la tiene, puede ser hermoso y tan digno como cualquier otro. No estoy en contra de las amas de casa, al contrario, admiro a la que lo hace bien y sobre todo con alegría; pero creo que debería ser un trabajo elegido. (...) Ya sé que todo esto es difícil; la mujer está condicionada desde hace siglos para desempeñar este papel y en la mayoría de los casos, todavía cuando yo me casé, no había otro oficio que el del hogar. No obstante no me parece una razón para que la mujer que ha buscado otros caminos no pueda tampoco desentenderse de este ingrato deber en la misma medida que el hombre. Por eso me ha chocado siempre mucho que el matrimonio de la mujer haya sido visto por la sociedad como lo más deseado por ella. (...) ¿Por qué es el hombre, según la sociedad, el que pierde más en el matrimonio? ¿Quién cambia más su vida? ¿Quién, a partir de ese momento, va a sufrir más alteraciones hasta en su mismo cuerpo? ¿Quién va a renunciar a más cosas? (...) Yo hablo de la que irremisiblemente, sólo por ser mujer, tiene que posponer su trabajo, su vocación por algo que no le gusta, pero que sabe que debe hacer, que no tiene más remedio que hacer. (...) Es posible que todo esto no tenga solución; yo no se la veo. El gran cariño de la mujer por su gente hace que lo acepte y no deje por ello de ser feliz. Pero el matrimonio en sí no es un regalo para la mujer. (...) Sin embargo, siempre he defendido

*el matrimonio o la pareja, como se dice ahora. Con todos sus inconvenientes me sigue pareciendo la mejor*³⁸².

Amalia Avia fue una excepción también en este aspecto. Tuvo el apoyo de su madre y de sus hermanos cuando se trasladó a Madrid iniciando en los años cincuenta las clases de pintura y, posteriormente, desde el principio e incondicionalmente, el de Lucio Muñoz. Cuando Amalia Avia compartía estudio con sus amigas Lucio Muñoz se interesó por sus cuadros y le gustaron mucho, sobre todo “El bodegón del queso”. Nuestra protagonista reconoce en sus memorias que, a partir de entonces, pintaba con más entusiasmo y seguridad. Animada por Lucio Muñoz, en 1958 llevó un cuadro al Concurso Nacional anual que se celebraba en Madrid y se lo aceptaron, siendo exhibido en la exposición colectiva. Ese mismo año y el siguiente, también presentó dos bodegones a la exposición *La Naturaleza Muerta* de la Fundación Rodríguez Acosta de Granada y a otras colectivas. Lucio Muñoz también la animó a hacer su primera exposición individual en Fernando Fé, en la madrileña Puerta del Sol, en 1959.

De este modo comenzó Amalia Avia su trayectoria profesional pictórica que no abandonaría hasta su muerte en el año 2011.

Bien diferente era la situación de sus compañeros masculinos, destinados a alcanzar el éxito:

³⁸² De este modo tan sincero y directo, como es su personalidad y pintura, expresaba Amalia Avia en sus memorias, *Op. cit.*, 2004, pp.226-227, su opinión sobre la situación social de las mujeres de su generación.

Estos insolentes amigos míos me hacían ver en sus conversaciones que el arte era para muy pocos; hablaban como si sólo unos cuantos elegidos, entre los que, por supuesto, no se encontraban las mujeres, tuvieran acceso a la creación. Estaban tan seguros, pisaban tan fuerte en materia artística que ahora al recordarlo me parece raro que no tuvieran todavía una obra hecha, una obra que justificara tanta insolencia y seguridad. Acababan de salir de la escuela y ya los mirábamos como a genios, quizá porque ellos así se miraban³⁸³.

Además, las trágicas circunstancias familiares de su entorno, la muerte de su padre y dos hermanos, restaron oportunidades. Entre los seis y los nueve años, durante la guerra civil, no pudo ir al colegio. Además, su estatus social impidió que se pudiera relacionar con otras personas de su pueblo o asistir a fiestas, porque no estaba bien visto (en cambio para los hombres no existían estas diferencias y sus hermanos ni hicieron luto, salían cuando querían e iban a las fiestas con la gente del pueblo aunque fuesen de una condición social más baja).

A Amalia Avia le gustaba estudiar, pero no terminó el bachillerato porque tampoco su hermana quería estudiar y no tuvo la fortaleza de seguir sola (demasiados años haciendo todo con su hermana Maruja). No tuvo posibilidad de elegir por ella misma hasta que a los veintitrés años comenzó a asistir a las clases de pintura en Madrid:

³⁸³ Avia, Amalia, *Op. cit.*, 2004, p.200.

*Quizá yo debería haber preparado el ingreso en la escuela de Bellas Artes de San Fernando, pero en aquel momento me encontraba vieja para empezar una carrera y lo único que tenía era prisa por pintar*³⁸⁴.

Había pasado demasiados años sin poder elegir, sin decidir nada, condicionada por su condición de mujer de clase media alta en un pueblo de Toledo de la España de la posguerra. Ese contexto condicionó que ese sentimiento de reclusión influyera en la elección de sus temáticas, la recreación del mundo femenino ajeno al público y profesional masculino: el retrato de la realidad cotidiana vista desde el interior, desde el punto de vista de las mujeres y su experiencia vital en los años de la dictadura franquista, sobre todo hasta los sesenta. La vida interior, *De puertas adentro* y *Entre visillos*. No es una casualidad que fueran los ejes de la producción artística de esta generación de artistas plásticas y novelistas, cuyo motor nace de su fuerza interior. El franquismo, como dice Amparo Serrano de Haro, es una cultura de interiores³⁸⁵.

Esta perspectiva desde la diferencia, permite y proporciona otra información, otras creatividades plurales que nos hacen plantearnos que la historia del franquismo tiene otras miradas y enfoques, desde

³⁸⁴ Avia, Amalia, *Op. cit.*, 2004, p.185.

³⁸⁵ Amparo Serrano de Haro, conferencia inaugural, “La problemática de la mujer artista y el caso español”, en las Jornadas: *Mujeres en el mundo del arte y de la cultura bajo el franquismo*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 1 y 2 de diciembre de 2009.

lo femenino. Además de forjar nuevas identidades, las artistas de esta generación nos proporcionan información contrastada sobre cuál era su historia, el rol que desempeñaron en el mundo y en el mercado del arte en esos años y cómo fue el proceso en el caso de las que lo consiguieron, que fueron minoría. Tuvieron que saber adaptarse para sobrevivir a los cambios políticos, a su situación social:

“El estudio de las diferencias que surgen por cuestiones de sexo, sexualidad, edad, raza o la clase social en una pareja de artistas, así como el devenir de la creatividad artística concebida no como algo individual - y tradicionalmente masculino-, sino como un hecho enriquecedor, del que en ocasiones participan los dos artistas, y que se comparte con la pareja, ha sido previamente tratado, a través de la selección de una serie diversa de parejas de artistas, por la autora Whitney Chadwick en su obra “Los otros importantes. Creatividad y relaciones íntimas”³⁸⁶.

En el epígrafe sobre la relación creativa de Amalia Avia y Lucio Muñoz, nuestro objetivo no ha sido centrarnos únicamente en el análisis de lo puramente artístico, de sus obras pictóricas y de la duradera y enriquecedora relación creativa que se estableció entre ambos. También hemos pretendido detenernos en el estudio de su identidad de género y en las diferencias que ello crea. En la mayoría de las parejas creativas escogidas por Chadwick, a diferencia del caso

³⁸⁶ Chadwick, Whitney, *Los otros importantes. Creatividad y relaciones íntimas*, Madrid, Cátedra, 1994, prólogo.

de Amalia Avia y Lucio Muñoz, como denominador común se da el hecho de que las personalidades artísticas masculinas intentan dominar y poseer a las femeninas, terminando por obstaculizar en la mayor parte de los casos el desarrollo y triunfo de la carrera profesional de la mujer y, en ocasiones incluso, llegando a la apropiación de obras e ideas de ésta (como en el caso de parejas como Sonia y Robert Delaunay, Camille Claudel y Auguste Rodin o Frida Khalo y Diego Ribera); temas relevantes que han sido también tratados por la historiografía feminista anglosajona y posteriormente española³⁸⁷.

Nos hemos centrado más en la parte femenina, Amalia Avia y hemos ido comentando los aspectos puramente artísticos de ambos, haciendo referencia a lo personal y biográfico, al entorno que los rodea y a su contexto social y artístico únicamente en la medida en que éstos hayan podido influir o determinar la actitud, trayectoria y evolución plástica de Amalia Avia. Como hemos visto, todos estos factores han tenido, lógicamente, mucho que ver.

Como objeto de estudio también nos interesamos por los que en la teoría de género se ha venido a denominar las genealogías femeninas, las relaciones entre las mujeres de una misma familia y cómo la relación de poder e influencia determinan la formación de la identidad de Amalia Avia. La dependencia y la estrecha relación con otras mujeres de su familia y entorno, su abuela, hermanas,

³⁸⁷ Referenciadas en la introducción de la tesis, en el epígrafe sobre la metodología.

servientas³⁸⁸ y su madre. Sobre todo mantuvo un fuerte vínculo sentimental con su madre y su hermana Maruja, con la que compartió y vivió todo en su infancia, su hermana y amiga. El contexto de la posguerra y la mentalidad provinciana tradicional situaba a las mujeres en un segundo plano de acción, siendo la casa el espacio más importante en el que transcurre la mayor parte de su tiempo, entre mujeres.

Para Amalia Avia la casa es mucho más que un tema para sus obras. En su vida han jugado un papel decisivo, simbolizando protección, cobijo, seguridad; pero también aislamiento, silencio y adaptación a cada casa en función de las circunstancias políticas: de la casa de Santa Cruz de Zarza en Toledo a Madrid durante la guerra. Tras la guerra, de nuevo a Santa Cruz. Otra vez a Madrid, para estudiar en el colegio La Asunción de monjas. De nuevo a Santa Cruz, hasta que, por fin, se mudó con su madre, tras la muerte de su hermana mayor, a Madrid donde comenzó a tomar clases de pintura, primero con Don José Ordóñez y luego con Eduardo Peña, lo cual supuso para Amalia Avia un momento absolutamente decisivo en su vida:

El momento de poner el pie en su estudio fue tan decisivo en mi vida que ésta bien se puede dividir en antes o después de Peña³⁸⁹.

³⁸⁸ Especialmente Dolores, a la cual consideraba el alma de la casa. Gracias a Dolores, mujer fuerte y habladora, los recuerdos de la guerra y posguerra, encerradas en casa, fueron felices para Amalia, que se entretenía hablando con ella y viéndola lavar y planchar en los duros y largos inviernos de encierro, entre costuras y lecturas.

³⁸⁹ Avia, Amalia, *Op. cit.*, 2004, p. 185.

Otros aspectos relevantes en esta investigación, como hemos comentado, han sido el análisis de cómo se forma y accede a la cultura desde su entorno social, compartiendo vivencias con las compañeras y amigas: la infancia apenas con amigas y recluidas en casa por la guerra en su juventud, con su llegada a Madrid en el estudio de Eduardo Peña; el encuentro con Gloria Alcahud y Esperanza Parada, su íntima amiga y compañera de academia y estudio; el viaje a París con los amigos del “grupo de realistas madrileños”, su primera exposición en Madrid en la librería Fernando Fé en 1959 (igual que Lucio Muñoz), y su boda con éste en 1960.

.

En esta relación creativa donde hay una diferencia de género, nos preguntábamos si:

¿Amalia Avia es menos conocida que Lucio Muñoz por razones de sexo, de tendencia pictórica o incluso por estilo (realismo cotidiano)?

Hemos comentado como, efectivamente, el contexto (la posguerra y el primer franquismo), no son el medio más favorable para que una mujer pueda tener una trayectoria artística exitosa como la de un hombre. Amalia Avia no fue marginada, ni poco valorada, ni olvidada, como otras muchas artistas de su generación. Es una excepción. En su caso, su compañero masculino no fue un competidor sino todo lo contrario, un apoyo y un estímulo, un impulsor de su trayectoria profesional junto con la galerista Juana Mordó.

Además, está la valentía y la voluntad férrea de Amalia Avia, que nunca se dio por vencida. Desde que se trasladó con su madre a Madrid en los años cincuenta y comenzó a tomar sus clases de pintura, e incluso antes, durante su estancia en el colegio de las monjas de la Asunción, donde permaneció interna, comenzó a buscar su especificidad y a darse cuenta de que destacaba en los estudios y con sus dibujos, y quiso ser reconocida como ella misma, sin la dependencia o la influencia de su hermana Maruja, su madre, otras compañeras del grupo de realistas madrileñas o el propio Lucio Muñoz. La búsqueda de la personalidad artística y de su identidad como mujer fueron constantes en su vida. Se podría decir que la pintura le dio la fuerza y fue su razón de ser, el camino que la ayudó a encontrarse y que ya nunca abandonó.

El hecho de que Amalia Avia considere que su obra plástica se encuentre más afín a la estética de Lucio Muñoz y de algunos abstractos, no significa que la pintora carezca de sus propias opiniones y de una original personalidad artística; al contrario. Hay que tenerla, y muy definida, al igual que una firme voluntad y gran vocación por la pintura, para ser capaz de desarrollar una obra tan personal y de tan singular realismo, y para que su carrera profesional admire tanto a sus comentaristas por su unidad, coherencia y duración, sin sufrir alteraciones ante la cercanía de una obra tan importante y poderosa como la de Lucio Muñoz.

Otro dato revelador de lo unidos que se encuentran en la obra de Amalia Avia el plano artístico y familiar, es el hecho de que en casi

todos los catálogos que se han publicado con motivo de las exposiciones individuales que ha realizado, una parte importante de las fotografías que se presentan hacen referencia a la vida personal de la pintora. En algunas aparece de niña con su madre o en el colegio de monjas con su hermana, pero sobre todo son frecuentes las de Amalia Avia con la familia al completo, incluidas las novias de los hijos, o con alguno de sus hijos recién nacidos o de niños. También aparece a menudo retratada con sus amigos del grupo de realistas madrileños, grandes amigos también de Lucio Muñoz, desde su juventud. En el caso de este último encontramos menos fotografías de familia, y si abundan las de amigos y exposiciones en las que ha intervenido. Además, en el apartado correspondiente a las notas biográficas de sus catálogos, en los de Amalia Avia siempre figuran menciones a Lucio Muñoz y fechas que recogen el nacimiento de sus hijos, mientras que los de Lucio Muñoz aluden, por lo general, casi exclusivamente a eventos o datos que tiene que ver con lo artístico, y no suele mencionarse a Amalia Avia.

En cuanto a la bibliografía acerca de sus obras, la de Lucio Muñoz fue objeto de una exhaustiva y completa labor de catalogación por el historiador Víctor Nieto Alcaide. Su pintura y persona gozan de una extensísima bibliografía compuesta de artículos y publicaciones escrita por numerosos autores, siendo objeto de interés general a nivel nacional e internacional. Amalia Avia también es merecedora del respeto de la crítica, y su dossier de prensa es abundante y se compone de destacadas firmas. Su pintura gusta mucho al público y su legado es importante; posee una trayectoria de exposiciones individuales y

colectivas que ronda los dos centenares. Es cierto que ha tardado más tiempo en alcanzar reconocimiento por parte de las instituciones oficiales, pues el de las galerías lo tuvo desde que empezó su carrera en los años sesenta, y no es tan conocida a nivel internacional³⁹⁰. Ambos, tienen antológicas. Lucio Muñoz más de una.

Durante el presente estudio hemos pretendido dejar claro que, aunque existen una serie de conexiones entre la obra de Amalia Avia y Lucio Muñoz, no podemos, ni es nuestro objetivo, probar o concluir que se trate de influencias que haya ejercido él sobre la estética y el modo de pintar de Amalia Avia. Ni siquiera los que más saben de su obra y los que forman parte de su entorno más cercano, sus hijos y sus amigos, han opinado o entrado a valor esta cuestión, y no hemos encontrado escritos que sugieran tal posibilidad.

En la entrevista que realizamos a la artista en su propio hogar, le preguntamos sobre todas estas cuestiones³⁹¹. Todos los textos que aparecen a continuación, son declaraciones de Amalia Avia sacadas de dicha entrevista:

Hay gente que dice que no nos parecemos nada y ya lo creo que nos parecemos. También hay otros, no obstante, que han destacado un parentesco pictórico entre los dos. De hecho,

³⁹⁰ Para muestra nos remitimos a la bibliografía y a las fuentes encontradas en cada caso.

³⁹¹ Nuestro profundo agradecimiento a Víctor Nieto Alcaide por su inestimable ayuda, sin la cual la entrevista que realizamos el 3 de julio de 2003 a Amalia Avia, la cual se reproduce íntegramente en el apartado de apéndices documentales- no habría sido posible.

muchas de mis obras guardan una similitud cromática con las de Lucio. Ambos estábamos de acuerdo en que nos parecemos.

Es lógico por tantos años de convivencia y de compartir. Su relación personal también era excelente, siempre iban juntos a visitar a los amigos y a ver otros eventos culturales, exposiciones de otros artistas, era una de sus actividades preferidas.

Durante esta conversación tuvo lugar un repaso por las trayectorias pictóricas de Amalia Avia y Lucio Muñoz, sus inicios pictóricos, evolución, conexiones, gustos comunes. Amalia Avia hablaba de Lucio Muñoz siempre con emoción y enorme respeto y cariño. Aún cuando describe su pintura, a menudo acaba hablando de Lucio Muñoz y de sus hijos. Para ella la familia es parte indisoluble. Se considera una pintora afortunada y excepcional por haber podido conversar y tener entre sus amistades, gracias a Lucio –reconoce-, a muchos de los artistas españoles contemporáneos más importantes. Los recuerdos de la niñez y de la juventud, tristes por las desgracias familiares que les dejó la guerra, están aún hoy muy vivos en ella y los recuerda, emocionada, como si no hubiese transcurrido el tiempo... y es más de medio siglo.

Amalia Avia tiene mucho mérito por haber sabido compartir su vida personal y profesional junto a un genio, como ella reconoce:

Yo siempre he sido consciente de que debía mantenerme junto al genio, que él era el genio y que yo, además, pintaba. No lo

decía nunca, pero estaba claro. Un día le dije con toda sinceridad que prefería que el éxito lo tuviese él y no yo aunque, lógicamente, me importasen más mis cuadros que los suyos.

En todo momento ha sabido cuál era el lugar de ambos en el ámbito de la pintura, casi nada, y desarrollar su trabajo, no a la sombra de Lucio, sino sabiendo trazar, a base de seriedad y constancia, su propio camino. Reconoce que es una privilegiada, ambos los son, por haber podido vivir de la pintura siendo ésta una profesión tan complicada e insegura. Su férrea voluntad, capacidad de trabajo y amor por la pintura, han hecho posible que Amalia Avia sea excepcional si lo comparamos con la dilatada historia profesional, la trayectoria expositiva y el éxito alcanzado por esta pintora respecto de otras mujeres y hombres artistas de su generación.

Que lenguajes tan diferentes, en apariencia, como los suyos, contengan similitudes y coincidan en algunos aspectos son la demostración de que esos “juegos en oposición” es posible que lleguen a interactuar y producir resultados, propuestas estéticas en este caso, como las suyas. Propuestas innovadoras y muy personales que, en el caso de los dos, han tenido éxito (en cambio el gobierno franquista no fue capaz de proponer un programa artístico que integrase tendencias diferentes, en el cual tuvieran cabida y reconocimiento, a la vez, la figuración y la abstracción; el realismo cotidiano y el informalismo. No supieron encontrar esa vía que hiciera posible el diálogo).

Pudiera parecer contradictorio, en el caso de esta relación creativa, hablar de posibles influencias porque, tanto Amalia Avia como Lucio Muñoz, son muestras ejemplares de continuidad, coherencia y fidelidad desde el inicio de sus trayectorias pictóricas a sus estilos. Parece más lógico deducir que las afinidades en cuanto a la actitud pictórica entre ambos son más el resultado de tantos años de unión, compartiendo una relación, profesión, casa, hijos, amigos y entorno artístico.

(...) Es cierto que, de mi generación, casi la única de las mujeres que sigue soy yo. Desde luego, lo que no he sido nunca ha sido mujer soporte. Lucio decía que lo prefería. A diferencia de las mujeres de otros artistas, que lo hacían gustosas, yo no he sido nunca la marchante de Lucio, yo no valía para eso. Prefería pintar yo, y Lucio me decía que a él no le hacía falta y que no me preocupara por eso³⁹².

Amalia Avia, respecto de otras mujeres artistas de su tiempo, no lo tuvo más fácil, tenía menos formación, por ejemplo. En su caso, como en el de algunas anteriormente citadas, las relaciones de género con otros artistas masculinos, pudieron favorecer o facilitar, por el hecho de ser la pareja de Lucio Muñoz y de ser amiga y pertenecer al grupo de Antonio López, que en el momento de abrirse camino tales circunstancias sirvieron para introducirla con mayor rapidez en los círculos artísticos; conseguir que las mejores galerías le abrieran sus puertas sin tanto esfuerzo, o que los críticos la apoyasen desde el

³⁹² Entrevista realizada a Amalia Avia el 3 de julio de 2003.

principio de su carrera profesional. Es algo que tampoco es demostrable. Podría ser una hipótesis, pero no pretende desviar la cuestión de lo verdaderamente importante, que es lo interesante y enriquecedor que para nosotros ha sido indagar en la obra de ambos y descubrir que entre los dos hay, efectivamente, sinergias, contagios y conexiones artísticas muy importantes. Cada uno ha mantenido su estilo, especificidad artística y personalidad propia –que, por cierto, es poderosa en ambos casos-, y, lo más importante, su relación creativa para lo que ha servido es para recibir riqueza y apoyo mutuo.

Si, de hecho, cuando expuse por primera vez en la Galería Fernando Fé fue porque Lucio me animó a ello. Yo le decía: ¿pero cómo voy a exponer, si yo acabo de empezar? Además, Lucio llevaba ya más años que yo pintando, y llevaba desde los diecisiete o dieciocho años ya tratando de entrar en la Escuela. Me tenía que enseñar él a mí porque yo a él no podía enseñarle nada. Luego, ni él a mí ni yo a él. Bueno, lo único que de verdad Lucio me ha enseñado, que yo no hubiera hecho nunca de no ser por él, es el aguafuerte. Yo no tenía ni idea. Siempre que he hecho grabados me ha ayudado con las planchas, las pruebas, iba a su estudio para que las viera... En los cuadros no. No es que no me ayudara, es que no lo necesitaba. (...) En mi pintura verdaderamente no se ha metido mucho³⁹³.

³⁹³ *Ibidem.*

No damos por finalizados los estudios sobre este tema. Creemos que aún quedan aspectos por ampliar y sobre los que indagar con mayor detenimiento. Este acercamiento nos ha dado la oportunidad de investigar y profundizar en el magnífico trabajo de Amalia Avia y Lucio Muñoz, en la calidad pictórica y humana de ambos y en las singulares y relevantes aportaciones que cada uno ha hecho en su terreno: al realismo español contemporáneo y a nuestro informalismo abstracto a través de la estrecha y mutua relación creativa mantenida durante cinco décadas

Una propuesta de continuidad a esta investigación, y a la persona y obra de Amalia Avia, es la realización de una exposición con las obras de ambos. Durante la entrevista realizada en julio de 2003 se lo sugerimos a Amalia Avia y respondió sonriendo. Daba la sensación de que a ella le haría ilusión. Decía que Lucio en vida quizá no habría aceptado, pero que ahora era distinto dadas las circunstancias, porque éste ha fallecido ya.

¿Por qué no ha habido hasta ahora una exposición conjunta de ambos?

Son una pareja artística ejemplar y digna de estudio. Como mencionábamos en la introducción, son la demostración de que dos términos opuestos -tendencias artísticas-, en apariencia opuestas, pueden llegar a hermanarse y a entenderse, ofreciendo a los dos más posibilidades creativas. Frente a un ambiente artístico tan polémico, diverso y en continua contradicción y enfrentamiento como lo fue el

de los años de la posguerra española, encontramos las personalidades y obras de Amalia Avia y Lucio Muñoz, que supieron establecer un diálogo maduro e integrador para su arte y su entorno frente a tan complicadas circunstancias. Ambos, junto al “grupo de realistas madrileños”, aportaron e innovaron, haciendo su propia propuesta de renovación realista. Como define Víctor Nieto Alcaide, su “poética de lo real era una actitud contracorriente”, en unos años en los que sólo se tenía ojos para la abstracción³⁹⁴.

De esta relación creativa se aprende y descubre mucho. No sólo sobre temas pictóricos, sobre técnica, método o estilo, y además por ser ambos artistas tan didácticos, sino también, y muy importante, sobre la importancia del ser, sobre identidad y género, el respeto por la diferencia. Sobre el sentido verdadero y último de nuestra existencia y realidad, de lo que somos y lo que nos rodea.

Durante la lectura de sus memorias llama nuestra atención las numerosas referencias que él hacía de Amalia Avia, porque también le gustaba escribir y lo hacía muy bien. Además, es admirable la sencillez y honradez de ambos artistas; Lucio Muñoz no es un genio convencional (como tampoco Antonio López). Son honestos y sencillos en sus declaraciones y se nos muestran muy cercanos, accesibles, a diferencia de otros artistas con unos egos intratables y poco accesibles. Es impactante descubrir esa relación creativa y tan auténtica entre ambos, tan colaboradora y trascendente, quizá más

³⁹⁴ Nieto Alcaide, Víctor: “Amalia Avia, el paisaje urbano”, Madrid, *Guadalimar*. 1993, octubre y noviembre nº121, pp. 32–35.

para Amalia Avia, pues ambos se aconsejaban y opinaban sobre el trabajo pictórico del otro, aunque a ella no le gustase que opinase sobre su trabajo porque reconocía que le hacía sentirse insegura. En cambio, a él y a Antonio López les encantaba pedirse opinión y hablar de la obra del otro.

Aunque Lucio Muñoz sea un pintor de mayor renombre internacional y sus obras hayan alcanzado en el mercado valoraciones superiores, el apoyo de Amalia fue importante, pues cuando ella opinaba sobre alguno de sus cuadros él lo tenía en cuenta:

“Encontró su voz muy pronto y empezó a trabajar como una profesional. No le hizo falta pasar por la Escuela de Bellas Artes, le bastó con la academia de Eduardo Peña y con su intuición. Y ni siquiera el estar casada con una persona de la dimensión de Lucio, con el ascendente moral que él tenía en todos nosotros, y de ser ,madre de cuatro hijos, le impidió seguir trabajando con el mismo tesón por alcanzar lo que quería. Reclamó su espacio”³⁹⁵.

En estas líneas se resume perfectamente la cualidad femenina y la personalidad artística de Amalia Avia. Cómo su condición de mujer de genio y madre pudo afectar en el desarrollo de su carrera profesional, teniendo en cuenta las circunstancias laborales y sociales de la mujer en la posguerra española, además. Lo habitual y frecuente es que por todos estos factores habría abandonado (como ocurrió con

³⁹⁵ López Antonio y López Hernández, Julio, *Nuestra amiga Amalia...*, *Op. cit.*, 2011, p.2.

algunas de sus amigas y otras muchas pintoras), pero Amalia Avia es excepcional. Por eso se merece y justifica nuestro trabajo:

-¿cree que la mujer está mejor dotada que el hombre para la pintura?

-tampoco hay que ponerse así. Dejémoslo en que está igual. Ya me conformaría con que esto se reconociera.

-¿el estar casada y ser madre, son factores que influyen en la obra artística?

-no creo que estos factores influyan positivamente en la obra, pero de lo que sí estoy segura es de que negativamente como tantos se dice no influyen.

-¿puede el instinto maternal dominar al de la capacidad de creación?

-a pesar de sendos cosas tan importantes, creo que son perfectamente compatibles. Si el instinto maternal puede con la capacidad artística o de creación, es que ésta, no será mucha. Lo mismo, pienso, ocurre en el caso contrario.

-¿por ser mujer ha encontrado facilidad o dificultad en el desarrollo de su obra?

-facilidades en absoluto. Dificultades, personalmente tengo que decir que tampoco. Las dificultades que he podido encontrar de puertas afuera del estudio no han sido nunca por ser mujer. No creo haber dejado de vender un cuadro, ni que no me hayan seleccionado para tal o cual exposición, ni que la crítica me haya tratado más o menos bien por eso. Esta

es al menos mi experiencia, no quiero en absoluto generalizada a otras pintoras.

En cambio de puertas adentro sí que existen dificultades. Dificultades precisamente de encontrar el tiempo y la tranquilidad necesaria para abrir esa puerta del estudio y ponerse a pintar, después de haber atendido a los múltiples quehaceres que a la mujer irremisiblemente le han sido encomendados. Solamente con mucha voluntad y un apoyo y ambiente familiar propicio, estas dificultades se pueden superar. Comprendo que tantas mujeres con unas condiciones y vocación excepcionales, al no tener este ambiente propicio del diablo acabe abandonando³⁹⁶.

Ha logrado reconocimiento y conseguido, por derecho propio, hacerse un nombre en el mercado del arte, gozando del respeto de la crítica especializada³⁹⁷.

La vida del pintor es dura. Lucio y yo somos dos excepciones. Lucio una excepción mayor que yo, pero al fin y al cabo, yo también me considero una excepción por el hecho de haber

³⁹⁶ Fragmento entrevista realizada a Amalia Avia por José Falero, “El pintor en el mundo del arte”, *Profesión médica*, marzo, 1976.

³⁹⁷ En la bibliografía específica están referenciados los numerosos y destacados autores que han escrito sobre Amalia Avia en textos publicados en prensa, artículos para catálogos de sus exposiciones, monografías y entrevistas varias. Firmas de la talla de: Víctor Nieto Alcaide, Antonio María Campoy, Camilo José Cela, José María Moreno Galván, Miguel Logroño, Manuel García Viñó, Antonio Gamoneda, Miguel Fernández Braso, Javier Tusell, Adolfo Castaño, Francisco Nieva, Ramón Faraldo, Antonio Bonet Correa, Valeriano Bozal o Francisco Calvo Serraller, entre otros, escribieron sobre la pintura de Amalia Avia en varias ocasiones entre las décadas de los sesenta y el siglo actual.

*podido vivir de la pintura desde los cuarenta años. Y Lucio desde el principio, desde siempre. Y eso se lo digo yo a Lucio hijo, que lo nuestro no es normal*³⁹⁸.

Amalia Avia, está considerada como una de las mujeres pintoras más relevantes y representativas del realismo madrileño contemporáneo, con una personalidad artística genuina y muy propia, diferente. No sólo es una excepción por lograr dedicarse profesionalmente a la pintura, como muy pocas mujeres de su generación, y por el lenguaje expresivo de su pintura. También fue excepcional por la fuerza y energía con la que luchó siempre, para conseguir ser pintora y sobreponerse con optimismo a todas las pruebas que la vida le puso. Su infancia y juventud no fueron fáciles y tuvo muchas limitaciones producto del contexto (guerra, posguerra, hambre, privaciones, encierro, muerte de su padre y dos hermanos). Sin embargo, la pasión y la fuerza que siempre la caracterizaron, unido a su perseverancia y el amor por la pintura, hicieron posible que viviese con tanta intensidad y alegría, y que las tristes vivencias y desgracias por las que tuvo que pasar fueran superadas, e incluso, recordadas sin dolor, como parte del proceso vital. Los niños tienen la capacidad de olvidar lo que no les agrada y buscar lo bueno, incluso en momentos tan trágicos como una guerra.

Amalia Avia es ejemplo de coherencia entre vida y obra. Las circunstancias vividas le marcan hasta el punto de condicionar la temática de su producción pictórica : Madrid, que supuso su nueva

³⁹⁸ Entrevista realizada a Amalia Avia el 3 de julio de 2003.

vida y libertad (en oposición a su pueblo, Santa Cruz de Zarza), su vuelta a Madrid representa la posibilidad de salir, hacer amigos, tomar clases, pintar y empezar a exponer su obra. Por eso se considera madrileña y le gusta tanto fotografiar y pintar sus calles, sus fachadas, tiendas, garajes, puertas...y los objetos e interiores domésticos de esas casas (sus casas de pueblo y urbanas), donde revive los años de infancia y reclusión pero sin tristeza ni amargura, con un cierto aire de nostalgia, con el objetivo de recuperar la memoria histórica y cultural del Madrid de la posguerra y del primer franquismo, sus calles y casas (lo aparente, externo y público), pero también sus interiores domésticos (de *puertas adentro*, lo privado e íntimo). Aquello que sólo la mirada de una mujer artista con la sensibilidad e intuición de Amalia Avia ha tenido la inteligencia de rescatar. Gracias a su obra se mantienen vivos.

A través del análisis integral de la figura de Amalia Avia hemos tenido la oportunidad de revisar y plantear otros enfoques y contenidos diferentes a los que nos cuenta la historiografía tradicional. Lo que no suelen contar los libros de historia es la historia de las mujeres, ni como protagonistas ni contadas por ellas. Esta investigación tiene como objetivo principal el estudio de la otra historia, desde un enfoque diferente, concebido a través de las memorias autobiográficas y la obra artística de una pintora profesional que va más allá de las biografías y la historia convencional. La historia cultural y de género nos ofrece otras posibilidades de investigación y otros campos de estudio que ha sido nuestra intención abordar desde el principio.

Amalia Avia tuvo el mérito de saber adaptarse a las circunstancias de su contexto pese a que no estaba de acuerdo con el régimen franquista. La resistencia a través del silencio fue la única vía posible para poder luchar por lo que quería y poder dedicarse profesionalmente a la pintura. Ni siquiera en sus memorias presume de sus logros, de lo que ha conseguido. Esa actitud ante la vida discreta, humilde y sencilla, son también constantes en su obra. Sorprende su modestia, no es habitual en un artista. Su historia, como la de otras mujeres de su tiempo es, a pesar de su existencia, una historia de silencios que nosotros, con esta tesis, pretendemos refutar para asegurarnos de que su voz no caiga en el olvido.

5. BIBLIOGRAFÍA³⁹⁹

Bibliografía General

AA.VV., *La crítica de arte en España*, Madrid, publicaciones Españolas, 1967.

AA.VV., *Arte 73*, Catálogo exposición, exposición itinerante de artistas españoles. Madrid. Fundación Juan March, 1973.

AA.VV., Catálogo Exposición: "Mujeres ante el arte"; Madrid, Galerías Iolas-Velasco.- Madrid, 1974

AA.VV., *Amalia Avia; Julio L. Hernández; Carmen Laffón Francisco L. Hernández; Antonio López García; Antonio López Torres; María Moreno; Isabel Quintanilla*", Catálogo exposición, Sevilla, Galería Juana de Aizpuru, 1975.

AA.VV., *Crónica de la pintura española de posguerra: 1940-60*, Catálogo exposición, Madrid, Galería Multitud, 1976.

AA.VV., "Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca", Catálogo exposición, Fundación Juan March, Madrid, Arte y Ciencia, 1997.

AA.VV., *Mostra Itinerant del Museo Salvador Allende*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1984.

AA.VV., *Realismo y figuración de la Mancha*, Catálogo exposición, Madrid, Departamento de Actividades Culturales del Banco de Bilbao, 1985.

³⁹⁹ En este apartado está incluida no sólo la bibliografía aludida en el texto y referenciada a pie de página, sino también la consultada. Como específica consideramos la bibliografía relativa a la metodología, a las monografías, dossiers de prensa y los textos publicados en los catálogos de las exposiciones de los artistas.

AA.VV, *Arte y Trabajo*, Catálogo exposición, Madrid, Ministerio de Trabajo y Seguridad Social. Madrid, 1986.

AA.VV., *Naturalezas españolas 1940-1987*, Catálogo exposición, Madrid, Centro Nacional de Arte Reina Sofía, Ministerio de Cultura, 1987.

AA.VV., “Pintura española: aspectos de una década 1955-1965”, Catálogo exposición, Fundación Caja de Pensiones, Madrid, 1988.

AA.VV, *XXV aniversario de la Galería Juana Mordó. 1964-1989*, Catálogo exposición. Círculo de Bellas Artes, Madrid, 1989.

AA.VV., *La Escuela de Madrid*, Catálogo exposición antológica, Madrid, Sala de Exposiciones Casa del Monte, Fundación Humanismo y Democracia, Caja de Madrid, Mayo y julio de 1990.

AA.VV., *Tesoros de las colecciones particulares madrileñas: pintura y escultura contemporánea*, Catálogo exposición, Comunidad de Madrid, 1989.

AA.VV., *Madrid: El arte de los sesenta*; Madrid, Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid, 1990.

AA.VV., *Arte Contemporáneo: Selección de artistas del siglo XX*, Catálogo Exposición, Madrid, Galería Díaz y Arnau, 1991.

AA.VV., *Del Surrealismo al Informalismo. Arte de los años cincuenta en Madrid.*, Catálogo exposición, Madrid, Sala de Exposiciones de la Comunidad de Madrid. 9 al 14 julio, 1991.

AA.VV, *Otra Realidad. Compañeros en Madrid*, Catálogo exposición itinerante, Madrid, Fundación Humanismo y Democracia, Caja de Madrid, enero- febrero de 1992.

AA.VV., *Arte para después de una Guerra*, Madrid, Catálogo Dirección General de Patrimonio Cultural de la Consejería de Educación y Cultura de la CAM, 1993.

AA.VV., *Realismos, arte español contemporáneo*, Catálogo exposición, Madrid, Galería Ansorena, Madrid 1993.

AA.VV., *El problema del realismo*, jornada de Discusión sobre las Artes, Valencia, Universidad politécnica de Valencia, Facultad de Bellas Artes de San Carlos, del 29 de marzo al 2 de abril de 1993.

AA.VV., *Realismos: Arte Español Contemporáneo*, Catálogo exposición itinerante, Galería de Arte Ansorena, Madrid, Mato Ansorena, 1993.

AA.VV., *Realismo español entre dos milenios*, Catálogo exposición, Logroño, Centro cultural Caja de La Rioja, 8 septiembre al 12 de octubre, 1995.

AA. VV., *Realismo español entre dos milenios*, Catálogo Exposición, Valladolid, Fundación Municipal de Cultura del Ayuntamiento, 1995.

AA.VV., *Del Realismo a la actualidad*, Catálogo exposición, Madrid, Fundación Central Hispano, 1997.

AA.VV., *Aena Colección de arte Contemporáneo*, Catálogo exposición, Madrid, Aena, 1998.

AA.VV., *Tránsitos. Artistas españoles antes y después de la guerra civil*?. Catálogo exposición, Madrid, Fundación Caja Madrid, 1999.

AA.VV., Nielfa Cristóbal, Gloria (editora), *Mujeres y hombres en la España franquista: sociedad, economía, política y cultura*, Madrid, Instituto de investigaciones feministas de la Universidad Complutense de Madrid, 2003.

AA.VV, *La Historia de las mujeres: una revisión historiográfica*, Valladolid, Universidad de Valladolid, secretariado de publicaciones, 2004.

AA.VV, *La Historia de las mujeres: una revisión historiográfica*, Valladolid, Universidad de Valladolid, secretariado de publicaciones, 2004.

AA.VV, *Pinceladas de realidad. Amalia Avia, María Moreno, Isabel Quintanilla*, catálogo exposición. Xunta de Galicia, 30 de junio a 2 de octubre, 2005.

AA.VV, *Historia de las mujeres en España y América Latina. Del siglo XX a los umbrales del XXI*. Vol. IV. Madrid, Cátedra, 2006.

AA.VV, López F. Cao, Marián (ed.), *Geografías de la mirada: género, creación artística y representación*, Madrid, Instituto de investigaciones feministas nº3 Universidad Complutense de Madrid, 2011.

Aguilera Cerni, Vicente, “El arte impugnado”, *Cuadernos para el diálogo*, Madrid, 1963.

Aguilera Cerni, Vicente, *Panorama del nuevo arte español*. Madrid, Guadarrama, 1966.

Aguilera Cerni, Vicente, *Iniciación al arte español de posguerra. Testimonios y Documentos*, Barcelona, Península, 1972.

Aguilera Cerni, Vicente, *Posibilidad e imposibilidad del arte*, Valencia, Fernando Torres, 1973.

Aguirre, Juan Antonio, *El realismo español contemporáneo*, Catálogo exposición, Asociación asturiana de pintores y escultores, Gijón, 1977.

- Alario Trigueros, Teresa, *Arte y feminismo*, San Sebastián, Nerea, 2008.
- Alcolea, Josefina, *Los niños de la guerra*, Madrid, Anaya, 1983.
- Aleman Bay, Carmen, *La novelística de Carmen Martín Gaité*, Salamanca, Archivo y Publicaciones de la Diputación de Salamanca, 1990.
- Amón, Santiago, *Realistas españoles contemporáneos*, Catálogo exposición, Galería Marlborough, Londres, 1973.
- Amón, Santiago; Logroño, Miguel; Calvo Serraller, E, *Arte español en el Congreso*; Catálogo exposición, Madrid, Congreso de los Diputados, 1984.
- Areán, Carlos, *Veinte años de pintura de vanguardia en España*, Madrid, Editora Nacional, 1961.
- Areán, Carlos, *Treinta años de Arte Español*, Madrid, Labor, 1972.
- Areán, Carlos, *Guía-Catálogo del Museo de Arte Español Contemporáneo de Madrid*, Madrid, Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, 1975.
- Arias Careaga, Raquel, *Escritoras españolas (1939-1975): poesía, novela y teatro*. Madrid, Ediciones del Laberinto, 2005.
- Avia, Amalia, *De puertas adentro*, Madrid, Taurus, 2004.
- Ayllón, José y Calvo Serraller, Francisco, *La presencia de la realidad en el arte español contemporáneo*, Catálogo exposición, Ministerio de Educación de Finlandia y Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cultura de España, 1985.
- Bachelard, Gaston, *La poética del espacio*. México, Fondo de cultura Económica, 1965.

Bel Bravo, María Antonia, *La mujer en la historia*, Madrid, Encuentro, 1998.

Bonet Correa, Antonio, Ureña, Gabriel y Bonet, Juan Manuel, *Arte del Franquismo*, Madrid, Cuadernos de Arte Cátedra, Cátedra, 1981.

Bonet, Juan Manuel, “Arte español en Nueva York. 1950-1970”, Catálogo exposición, Fundación Juan March, Madrid, 1986.

Bonet Correa, Antonio, “la leyenda de la realidad”, Catálogo exposición, en *Antonio López*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1993, pp.29-38.

Bozal, Valeriano, “El realismo plástico de los últimos años”, *Acento* n°11, Enero 1961.

Bozal, Valeriano, “Panorama de la pintura española”, Madrid, *Realidad* 6, 1965.

Bozal, Valeriano, *El realismo entre el desarrollo y el subdesarrollo*, Madrid, Ciencia Nueva, 1966.

Bozal, Valeriano, *Arte de vanguardia. Un nuevo lenguaje*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1970.

Bozal, Valeriano, *Historia del Arte en España. Desde Goya hasta nuestros días*, vol. II. Madrid, Istmo, 1973.

Bozal, Valeriano, *España: Vanguardia artística y Realidad Social: 1936-1976*. Barcelona, Gustavo Gili, 1976.

Bozal, Valeriano, *El arte del siglo XX. La construcción de la vanguardia*, Madrid, Edicusa, 1978.

Bozal, Valeriano, *El arte del Desarrollo. Pintura y Escultura españolas del siglo XX*. Summa Artis Vol. XXXVII; Madrid, Espasa Calpe, 1992.

Bozal, Valeriano, *Arte del siglo xx en España. Pintura y Escultura 1939-1990*. Madrid, Espasa Calpe, 1995.

Caballé, Anna, *El feminismo en España, la lenta conquista de un derecho*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2013.

Cabañas Bravo, Miguel, “Los Artistas Académicos de la España de Franco frente a la Reorientación de la Vida Artística Nacional”, *Archivo Español de Arte*, nº 264, Madrid, Dpto. Hª del Arte “Diego Velázquez”, CSIC, 1993.

Cabrera García, Mª Isabel, *Tradición y Vanguardia en el Pensamiento Artístico Español (1939-1959)*, Granada, Universidad de Granada, Colección Arte y Arqueología, 1998.

Cao López Fernández, Marian, *Creación artística y mujeres*.

Recuperar la memoria, Madrid, Narcea, 2000.

Calvo Serraller, Francisco, González García, Ángel, Catálogo exposición, *Crónica de la pintura española de postguerra. 1940-1960*, Madrid, Galería multitud, 1976.

Calvo Serraller, Francisco, *Realidades*, Catálogo exposición Institución cultural “El Brocense”. Cáceres, Diputación provincial, 1983.

Calvo Serraller, Francisco e Ullán, José Miguel, *Realistas a Madrid*, Catálogo exposición, Barcelona, Departamento de Cultura de la Generalitat de Catalunya, 1984.

Calvo Serraller, Francisco, *España, Medio siglo de arte de vanguardia (1939-1985)*, vol. 2, Madrid, Fundación Santillana, Ministerio de Cultura, 1985.

Calvo Serraller, Francisco y Llorens, Tomás, “El siglo de Picasso”, Catálogo exposición Ministerio de Cultura, Madrid, 1988.

Calvo Serraller, Francisco, *Enciclopedia del arte español del siglo XX*, vol. II, Madrid, Mondadori, 1991.

Calvo Serraller, Francisco. *El realismo en el arte contemporáneo 1900-1050*, catálogo exposición, Fundación Cultural Mapfre Vida, Madrid, 1998.

Calvo Serraller, Francisco, *Luz de la mirada*, catálogo exposición, Segovia, Museo de Arte Contemporáneo “Esteban Vicente”, 7 de octubre 2002- 12 de enero de 2003.

Calvo Serraller, Francisco, *Cincuenta años después*, Catálogo exposición, Galería Leandro Navarro. Madrid, 11 de diciembre de 2008 al 28 de febrero de 2009.

Chadwick, Whitney, *Mujer, arte y sociedad*, Barcelona, Destino, 1992.

Chávarri, Raúl, *IV Exposición de arte Actual: Jóvenes en torno a la figuración*, Catálogo exposición, Santillana del mar, Delegación Nacional de Cultura, 1973.

Chávarri, Raúl, “La Pintura Española Actual”, en *Los Realismos de Vanguardia*. Madrid, Ibérico Europea de Ediciones, 1973, p.79.

Camón Aznar, José, *Problemática del Arte Contemporáneo*, Madrid, Sociedad General Española de Librería, 1959.

Camón Aznar, José, *El arte ante la crítica*, Madrid, Ateneo, 1955.

Capdevila, Nuria, *Artistas y precursoras*, Madrid, Horas y Horas, 2013.

Carbayo Abengózar, Mercedes, *Buscando un lugar entre mujeres: buceo en la España de Carmen Martín Gaité*. Málaga: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, 1998.

- Castaño, Adolfo, “Realismos”, *Cuenta y Razón*, nº 78, pp. 82-84, Madrid, Fundación de estudios sociológicos, 1993.
- Cirici Pellicer, Alexandre, *La estética del franquismo*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977.
- Cirlot Laporta, Juan Eduardo, *Nuevas tendencias pictóricas (1955-1965)*, Barcelona, Seix Barral, 1965.
- Cirlot Laporta, Juan Eduardo, “La verdad y la máscara del arte nuevo”, *La Estafeta literaria*, 22 de noviembre de 1958, pp.8 y 9.
- Corredor-Matheos, José, *Pintura y escultura de vanguardia en la colección del grupo Banco Hispano Americano*, Catálogo exposición, Fundación Central Hispano, Madrid, 1986.
- Corredor-Matheos, José. *Figuraciones Españolas del silo XX en la Colección Central Hispano*, Catálogo exposición, Madrid, Fundación Central Hispano, 1995.
- De Micheli, Mario, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Alianza Forma. Madrid, 1985.
- Diego, Estrella De, *La mujer y la pintura en la España del siglo XIX*, Madrid, Cátedra, 1987.
- Diego, Estrella, De “Figuras de la diferencia”, en *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, vol. 2, coord. Valeriano Bozal Fernández. Madrid, Visor, 1996, pp. 346-363.
- Díaz Sánchez, Julián y Llorente Hernández, Ángel, *La crítica de arte en España (1939-1976)*, Itsmo, Madrid, 2004.
- Díaz Sánchez, Julián, *.La idea de arte abstracto en la España de Franco*, Madrid, Ensayos Arte Cátedra, 2013.

- Di Febo, Giuliana, “la formación del género” en mujeres y hombres en la España franquista: sociedad, economía, política y cultura, Madrid, Instituto de Investigaciones Feministas, Universidad Complutense de Madrid, 2003.
- D’Ors, Eugenio, *Mis salones*, Madrid, Aguilar, 1967.
- Dyckes, William, "The New Spanish realists", *Art International*, septiembre, 1973;
- Dyckes, William, "Contemporary Spanish Art", *The Art Digest*. New York, N.Y., 1973.
- Faraldo, Ramón, “En pleno furor abstracto”, *Ya*, 18 de diciembre de 1958, p.7.
- Faraldo, Ramón, “Niños y locos ante el arte abstracto”, *Ya*, 19 de mayo de 1960, p.5.
- Fernández, Arantxa, *Paisajes de un siglo*, Catálogo exposición, Exposición itinerante, Burgos, 1997.
- Fuentes Vega, Alicia. “Franquismo y exportación cultural. El papel de “lo español” en el apadrinamiento de la vanguardia”, *Anales de Historia del Arte*, volumen extraordinario nº 183-196, Madrid, Universidad Complutense, 2011, pp.183-196.
- Fuster, Joan, *El descrédito de la realidad*, Barcelona, Seix Barral, 1957.
- Gállego, Julián, *Arte abstracto español en la colección de la Fundación Juan March*, Catálogo exposición, Fundación Juan March, Madrid, 1983.
- Gállego, Julián, *Arte español contemporáneo*, Catálogo exposición, Banco Exterior de España, itinerante, Madrid y Nueva York, 1984.

Gállego, Julián, Azpeitia, Ángel y Torralba, Federico, *Veinticinco años de arte contemporáneo español*, Catálogo exposición, Sala Luzán, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1988.

García Viñó, Manuel, “El arte moderno. Concepto y justificación”, *La Estafeta literaria*, 1 de noviembre de 1958, pp. 3-10.

García Viñó, Manuel, “Las guerras del arte”, *La Estafeta literaria*. 25 de noviembre de 1958.

García Viñó, Manuel, “Pintores contra la pintura moderna”, *La Estafeta Literaria*, 8 de noviembre de 1958.

Garín Llombart, Felipe Vicente, *La luz*, Catálogo exposición itinerante, Madrid, Confederación española de Cajas de Ahorro. Madrid, 1971.

Gaya Nuño, Juan Antonio, *El arte en su intimidad. Una estética de urgencia*, Aguilar. Ensayísticas Hispánicas, Madrid, 1957.

Gaya Nuño, Juan Antonio, *Entendimiento del arte*, Madrid, Taurus, 1959.

Gaya Nuño, Juan Antonio, *La Pintura española del siglo XX*, Madrid, Ibérico Europea de Ediciones, 1972.

Gazarian Gautier, Marie-Lise, “Conversación con Carmen Martín Gaité en Nueva York”, *Insula*, n. 411, Madrid, febrero 1981.

Giménez Caballero, Ernesto, *El arte y el Estado*, Madrid, Acción Española, 1935.

Gómez, Mercedes, “Amalia Avia y Lucio Muñoz. El realismo y la abstracción”, en

Blog Arte en Madrid, consultado el 27 octubre 2013, URL:

<https://artedemadrid.wordpress.com/2013/10/27/amalia-avia-y-lucio-munoz-el-realismo-y-la-abstraccion/>;

Gómez Martín, José Antonio, *Aproximación al Realismo Español*, Madrid, Castellote, Sección Literatura, 1975.

González Robles, Luis, *España en las exposiciones internacionales de pintura*, *Arbor*, nº. 171, Madrid, marzo de 1960, p. 113.

Haro García, Noemí, “El nacimiento de un frente estético contra el franquismo: entre la abstracción y la figuración”, *Arte, individuo y sociedad*, nº 23(2), Madrid, Universidad Complutense, pp.85-96.

Hernández Sandoica, Elena, “Historia, historia de las mujeres e historia de las relaciones de género”, en *La Historia de las mujeres: una revisión historiográfica*, Universidad de Valladolid, secretariado de publicaciones, 2004

Jiménez Blanco, M^a Dolores, *Arte y Estado en la España del siglo XX*, Madrid, Alianza Forma, 1989.

Jurado Morales, José, *Del testimonio al intimismo: los cuentos de Carmen Martín Gaité*, Cádiz, Servicio de publicaciones de la Universidad, 2001.

Jurado Morales, José, *La trayectoria narrativa en Carmen Martín Gaité (1925-2000)*, Madrid, Gredos, 2003.

Lafuente Ferrari, Enrique, *La fundamentación y los problemas de la Historia del Arte*, Madrid, Técno, 1951.

Lafuente Ferrari, Enrique, *38 artistas jóvenes: becarios del año 1953*, Catálogo exposición, Madrid, 1955.

Lafuente Ferrari, Enrique, *Breve Historia de la Pintura Española*, Akal, Madrid, 1987.

Lagarde, Marcela, “Género y feminismo: desarrollo humano y democracia”, en *Horas y Horas*, España. 1996, pp.13-38.

Logroño, Miguel, *Realismo y Figuración*, Catálogo exposición, Granada, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, Fundación Jiménez Acosta, 1988.

López Manzanares, Juan Ángel, *Madrid antes de “El paso”: la renovación artística en la postguerra madrileña (1945-1957)*, memoria para optar al grado de doctor, dirigida por Valeriano Bozal, Madrid, Universidad Complutense. Consultado en:

URL: <http://biblioteca.ucm.es/tesis/ghi/ucm-t%2029258.pdf>

López Fernández Cao, Marián, *Geografías de la mirada*, Madrid, Instituto de Investigaciones Feministas, Al-Mudayna, Universidad Complutense de Madrid, 2001.

Llorente, Ángel, *Arte e Ideología en el Franquismo (1936-1951)*, Madrid, La Balsa de la Medusa, Visor, 1995.

Mangini, Shirley, *Las modernas de Madrid*, Barcelona, Península, 2001.

Marchán Fiz, Simón, *Del Arte Objetual al Arte de Concepto 1960-1972*, Madrid, Alberto Corazón, 1972.

Marcus, Roxanne, “Carmen Martín Gaité y la mujer hotelera”, en Almela Boix, Margarita; García Lorenzo, María; Guzmán García, Helena; Sanfilippo, Marina., (coord.), *Mujeres a la conquista de espacios*, Madrid, UNED, Literatura y mujer, 2012, en pp. 187-201.

Martín Gaité, Carmen, *Entre Visillos*, 1ª edición, Barcelona, Destino, 1958.

Martín Gaité, Carmen *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*, Barcelona: Destino, 1982.

Martín Gaité, Carmen, *Usos amorosos de la posguerra española*, Barcelona, Anagrama, 1992.

Martín Illán, Magdalena, *Carmen Laffón, la poética de la realidad en el arte español contemporáneo*. Sevilla, Secretariado de publicaciones de la universidad de Sevilla, 2012.

Martinell Gifre, Emma, *El mundo de los objetos en la obra de Carmen Martín Gaité*, Cáceres, Servicio de Publicaciones Universidad de Extremadura, 1996.

Martínez Cerezo, Antonio, *La Escuela de Madrid*, Madrid, Ibérico Europea de Ediciones, 1977.

Martínez de la Hidalga, Rosa; De la Gándara, Consuelo, Chávarri, Raúl, *Mujeres en el arte español*; Catálogo exposición, Madrid, Centro Cultural del Conde Duque, 1984.

Marzo, Jorge Luis, “Arte moderno y franquismo. Los orígenes conservadores de la vanguardia y de la política artística en España”, 2006.

Consultado: 24 Febrero de 2015. URL: http://www.soymenos.net/arte_franquismo.pdf

Mayayo, Patricia, *Historia de mujeres, historias del arte*, Madrid, Cátedra, 2003.

McDowell, Linda, *Género, identidad y lugar*, Madrid, Cátedra, 2000.

Moles, Abraham, *Teoría de los objetos*, Barcelona, Gustavo Gili, 1975.

Molina Alarcón, Miguel, *El realismo como acercamiento al fenómeno social: arte y política de entreguerras*, en “El problema del realismo”, I Discusión sobre las Artes, Valencia, Facultad de Bellas Artes de San Carlos, Universidad Politécnica de Valencia, 1993.

Morant, Isabel, *Historia de las mujeres en España y América Latina. Del siglo XX a los umbrales del XXI. Vol. IV.* Madrid, Cátedra, 2006, p.7.

Moreno Galván, José María, *Introducción a la pintura española actual*, Madrid, Publicaciones españolas, 1960.

Moreno Galván, José María, *Pintura Española, la última vanguardia*, Madrid, Magins, 1969.

Muñoz López, Pilar, “Mujeres en la producción artística española del siglo XX”, en *Cuadernos de Historia Contemporánea*, vol. 28. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2006, pp. 97-117.

Navarro, Leandro; Logroño, Miguel, *Realismo y figuración*, Catálogo exposición, Granada, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía; Fundación Rodríguez Acosta, 1988.

Nieto Alcaide, Víctor, *Del Cubismo al Surrealismo*, Colección Hª del Arte y de la Cultura, Madrid, La Muralla, 1987.

Nieto Alcaide, Víctor, “Arte Español del XX modernidad y vanguardia”, *Correo del arte: revista mensual de las artes plásticas*, nº. 126, Madrid, 1996, pp. 22-2.

Nieto Alcaide, Víctor, *Arte e historia nacional del arte, 1940-1975*, Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar, nº72, Madrid, 1998, pp. 11-28.

Nieto Alcaide, Víctor, “La realidad y el objeto del Surrealismo al Pop Art”, *Arbor: Ciencia, pensamiento y cultura*, Madrid, 2000, pp. 51-58.

Nieto Alcaide, Víctor, “Historia del arte y los tópicos nacionalistas en el período de la autarquía”, en *Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956)*, actas del congreso, coord. Ignacio

Luis Henares Cuéllar, José Castillo Ruiz, Gemma Pérez Zalduondo, María Isabel Cabrera García, Vol. 1, Granada, Universidad de Granada, 2001, pp. 215-232.

Nieto Alcaide, Víctor, *Criterios de valoración y aproximación al Arte Contemporáneo, Annales*, nº15, Anuario del Centro de la Universidad Nacional de Educación a Distancia, Barbastro, 2002, pp. 117-122.

Nieto Alcaide, Víctor, “El Paso” poética e ideario”, en *El Paso a la moderna intensidad*, catálogo exposición, antiguo castillo de la Merced, Ciudad Real, enero-marzo 2009, pp. 48-59.

Olaizola, Artemis, Salazar, M^a José, *Realismo español entre dos milenios*, Catálogo exposición, Logroño, Caja de la Rioja, 1995.

Parada y Santín, José, *Las pintoras españolas*, Madrid, asilo de huérfanos del Sagrado Corazón de Jesús, 1902.

Pemán, José María, *De doce cualidades de la mujer*, Madrid, Prensa Española, 1969.

Pérez Sánchez, Alfonso, Esteban Leal, Paloma: *Madrid pintado: la imagen de Madrid a través de la pintura*; Catálogo exposición, Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de Madrid, 1992.

Prendeville, Brendan, *El realismo en la pintura del siglo XX*, Barcelona, Destino, 2001.

Roca i Girona, Jordi, *Mujeres y hombres en la España franquista: sociedad, economía, política y cultura*. Madrid, Instituto de investigaciones feministas de la Universidad Complutense de Madrid, 2003.

Ruiz Giménez, Joaquín, “Arte y política. Relaciones entre arte y Estado”, *correo literario*, nº 34-35, 1995, p.11.

Prieto Barral, Marie F., *Artistes en Espagne: Féminin Pluriel*, Catálogo Exposición, Into Artitudes, París, Francia, Febrero 1977.

Sarmati, Elisabetta, “El espacio de lo privado: los incentivos en la ventana en los cuentos de Carmen Martín Gaité (1953-58)”, en Almela Boix, Margarita; García Lorenzo, María; Guzmán García, Helena; Sanfilippo, Marina, (coord.), *Mujeres a la conquista de espacios*, Madrid, UNED, Literatura y mujer 2012, pp. 301-310.

Sánchez Camargo, Manuel, *La muerte y la pintura española*, Madrid, Nacional, 1954.-

Serrano de Haro, Amparo, “Arte y Feminismo”, en *El papel y la función del arte*, coord., Xavier Sáenz de Gorbea, Ane Olaizola Alcorta, Paloma Rodríguez-Escudero Sánchez, vol. 2, 1994, pp. 349-356.

Serrano de Haro, Amparo, *Mujeres en el arte. Espejo y realidad*, Barcelona, Plaza & Janés, 2000.

Serrano de Haro, Amparo, “La nueva historia de Eva”, *Revista de libros*, nº.142, 2008, pp. 17-18.

Sullivan, Edward J., “Deserted streets and silent rooms: contemporary Spanish Realist”, en *Contemporary Spanish Realist*, catálogo exposición Galería Marlborough. Londres, septiembre-octubre 1996.

Tusell, Javier, “Cincuenta años de arte figurativo español”, en Catálogo exposición *Figuraciones Españolas*, Madrid, Fundación Central Hispano, 1995.

Tusell, Javier, *El realismo en sus raíces*; Catálogo exposición, Pontevedra, Centro Cultural Caixavigo, 1996.

Ureña, Gabriel, *Las Vanguardias artísticas en la postguerra española. 1940-1959*, Colección Fundamentos 73, Madrid, Istmo, 1982.

Uzcátegui Aráujo, Judit, *El imaginario de la casa en cinco artistas contemporáneas*, Madrid, Eutelequia, 2011.

Vaizey Marina, "Iberian realities", *Financial Times*, noviembre 1974.

Vitta, Maurizio, *El sistema de las imágenes. Estética de las representaciones cotidianas*, Barcelona, Paidós Ibérica, 2003.

Wuthenow, Ernst, "Presentación", Catálogo exposición, *Magischer Realismus in Spanien Heute*; Frankfurt, 1970

Wykes-Joyce, Max, "Contemporary Spanish Art in London", *International Herald Tribune*, marzo 1974

Bibliografía Específica

Bibliografía consultada para la metodología

AA. VV., *Métodos de investigación en las relaciones sociales*. Madrid, Rialp, Octava edición, 1976.

AA. VV., *Metodología de la investigación cualitativa*. Madrid, Aljibe, 1996.

AA.VV., *La Historia de las mujeres: una revisión historiográfica*, Valladolid, Universidad de Valladolid, secretariado de publicaciones, 2004.

Aróstegui, Julio, *La investigación histórica: teoría y método*, Barcelona, Crítica, 2001.

Bisquerra Alzina, Rafael, *Metodología de la investigación educativa*. Madrid, La Muralla, 2004.

Chárriez Cordero, Mayra, “Historias de vida: Una metodología de investigación cualitativa”, *Revista Griot* .Vol. 5, Número. 1. Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras. Diciembre 2012. Consultado el 4 de septiembre de 2014.

URL: <http://revistagriot.uprrp.edu/archivos/2012050104.pdf>.

Castañeda, Patricia, *Metodología de la investigación feminista*, 2011, p.9. Consultado el 15 de octubre de 2014.

http://www.pueg.unam.mx/images/seminarios2015_1/investigacion_genero/u_3/cas_pat.pdf.

Comesaña Santalices, Gloria M, "La ineludible metodología de género", *Revista Venezolana de Ciencias Sociales* vol. 8, n°.1, Enero-Junio, Vicerrectorado Académico de la Universidad Nacional Experimental Rafael María Baralt, Costa Oriental del Lago, Venezuela, 2004.

Jones, Gareth. R, “Life history methodology”, en G. Morgan (Ed.), *Beyond Methods*. California: Sage, 1983.

Rodríguez Gómez, Gregorio y otros, *Metodología de la investigación cualitativa*. Granada, Aljibe, 1996.

Sarabia, Bernabé, “Historias de Vida”, en *Revista Española de Investigaciones Sociales*, 29, Madrid, 1985, pp. 165-186.

Selltiz, C., Jahoda, M., Deutsch, M., y Cook, S. W., *Métodos de investigación en las relaciones sociales*. Madrid, Rialp, Octava edición, 1976

Taylor, S. J. & Bogdan, R., *Introduction to qualitative research methods: A guide and resource*, 3ª ed., New York, John Wiley & Sons, 1998.

Walker, Melissa, *Cómo escribir trabajos de investigación*, Barcelona, Gedisa Editorial, 2000.

Bibliografía específica de Amalia Avia⁴⁰⁰

AA.VV., *Amalia Avia*, Colección Maestros del Arte Español Contemporáneo, Bilbao, La Gran Enciclopedia Vasca, Seix Barral, 1976

AA.VV., *Amalia Avia*, Catálogo exposición, Galería de Arte Juan Gris, Madrid, 1993.

AA.VV., *Amalia Avia*, Cuadernos Guadalimar, vol.38, Madrid, 1995.

AA.VV., *Amalia Avia, Exposición Antológica*, Catálogo exposición, Centro Cultural de la Villa de Madrid, Madrid, 1997.

Abon Satur, *El realismo de unos rincones que viven en soledad*, Catálogo Exposición, Galería Egin, Bilbao, marzo, 1990.

Alfaro, José Ramón, "Pintura de gran valor periodístico", *Informaciones*, noviembre 1964;

Alfaro, J. R. "Amalia Avia", *Hoja del Lunes*, Marzo 1968.

Alfaro, J. R., "Amalia Avia", *Hoja del lunes*, Madrid, noviembre 1976

Amón, Santiago, "Amalia Avia", *Gaceta del Arte*, Madrid, 1976.

Amposta, R, "Pinturas de Amalia Avia", *Radio España de Barcelona*, abril 1975.

⁴⁰⁰ Monografías, artículos, reseñas de prensa, catálogos de exposiciones de toda su trayectoria artística.

- Anónimo, “Mujeres que pintan mucho”, *Dunia*, Madrid, junio 1983.
- Anónimo, “Amalia Avia”, *Ultima Hora*, Palma de Mallorca, octubre 1970.
- Aragonés, A, “Exposiciones”, *Posible*, abril 1975.
- Arbos Balleste, S., “Pinturas de Amalia Avia”, *ABC*, mayo 1961
- Ayllón, J., *Amalia Avia*, Catalogo exposición, Galería Biosca, mayo 1961.
- Ayllón, *Amalia Avia*, Catálogo exposición, Galería Biosca, Madrid, 1981.
- Azancot, Leopoldo, *Amalia Avia: al otro lado del espejo*, Don Pablo, Madrid, diciembre - enero 1976/77.
- Azcoaga, Enrique, “Con Amalia Avia, por el mundo de la mediocridad”, *Blanco y Negro*, Madrid, diciembre 1976.
- Azpeitia, “Amalia Avia expone en Gaideano”, *Heraldo de Aragón*, abril 1968.
- Azpeitia, “Exposición de Amalia Avia en la Galería Gaideano”, *Amanecer*, abril 1968.
- Ballester, José Maria, “Los misterios de Amalia Avia”, *Guadiana* nº 83, Madrid, diciembre 1976.
- Ballester, José Maria, “Amalia Avia: crónica de un Madrid que desaparece”, *Blanco y Negro*, Madrid, diciembre 1976.
- Ballester, José Maria, “El misterio de la vida”, *Batik*, Barcelona, diciembre 1976.
- Bauza Y Piza, José, “Arte 73”, *Diario de Mallorca*, agosto 1974;
- Bauza Y Piza, José, “Amalia Avia, en la sala Pelaires”, *Diario de Mallorca*, Palma de Mallorca, octubre 1979.
- Bauza Y Piza, José, “Amalia Avia no teme a la realidad”, *Diario de*

- Mallorca*, Palma de Mallorca, octubre 1979.
- Bellveser, Ricardo, “Avia cosmopolita”, *Las Provincias*, Valencia, Febrero 1980.
- Bice Curiger, “Un poquito de Arte contemporáneo en España”, *Tages-Anzeiger*, Zúrich (CH), julio 1974.
- Blanco, Anabel, “Amalia Avia”, *Diario Alerta*, Santander, agosto 1988.
- Bonet Correa, Antonio, “Presentación”, Catálogo exposición, *Amalia Avia*, Galería Biosca, Madrid 1981.
- Bonet Correa, Antonio, “Presentación”, Catálogo exposición, *Amalia Avia*, Galería Maese Nicolás, 1981.
- Bonet Correa, Antonio, “La doble realidad”, Catálogo exposición, Galería Biosca, Madrid 1985
- Bonet Correa, Antonio, “Presentación”, Catálogo exposición, *El Madrid de Amalia Avia, Bretón y Falla*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 2013.
- Bozal, Valeriano, “La pintura de Amalia Avia”, *La Voz de Galicia*, noviembre 1964. Bozal, Valeriano, “Presentación”, Catálogo exposición, *Amalia Avia*, Galería Biosca, abril de 1972.
- Caballero Bastardo, Arturo, “Amalia Avia”, *Diario Alerta*, Santander, septiembre 1989.
- Cajide, Isabel, “La pintura de Amalia Avia y el mundo que nos rodea”, *Artes*, diciembre 1964.
- Cajide, Isabel, “Amalia Avia”, *Artes*, mayo 1968.
- Calabia, L., “Amalia Avia en la Caja de Ahorros de Salamanca”, *Valladolid*, mayo 1969.
- Calvo Serraller, Francisco, “La casa por dentro desde el realismo

- madrileño”, *El País*, Madrid, marzo 1981.
- Campoy, Antonio Manuel, “Amalia Avia”, *ABC*, noviembre 1961.
- Campoy, Antonio Manuel, “Premios de Repesa”, *ABC*, enero 1967.
- Campoy, Antonio Manuel, “Amalia Avia”, *ABC*, marzo 1968.
- Campoy, Antonio Manuel, “Amalia Avia”, *ABC*, abril 1972;
- Campoy, Antonio Manuel, “Amalia Avia”, *ABC*, Madrid, diciembre 1976.
- Casado, David, “Amalia Avia, con el talento auestas”, *El Punto*, septiembre 1989.
- Casanellas, Maria Teresa, “Amalia Avia”, *Europeo*, Madrid, marzo 1981;
- Casanellas, Maria Teresa, “Amalia Avia”, *Batik* nº 61, Barcelona 1981.
- Castaño, Adolfo. "Amalia Avia y Gustavo Torner". La Estafeta Literaria, abril 1968.
- Castaño, Adolfo, “Fuerte Interiorización”, *Guadalimar*, vol.38, Madrid, 1995.
- Castillo, Alberto Del, “Amalia Avia”, *Diario de Barcelona*, abril 1975.
- Castillo, Alberto Del, “Presentación”, Catálogo exposición, Galería Laietana, Barcelona, marzo, abril 1979.
- Castro Arines, José De, “La pintura de Amalia Avia”, Catálogo exposición, *Amalia Avia*, Galería Fernando Fé, abril 1959.
- Castro Arines, José De, “La pintura de Amalia Avia”, *Informaciones*, mayo 1961;
- Castro Arines, José De, “Amalia Avia”, *Diario de Barcelona*, noviembre 1964;

Castro Arines, José De, “El realismo de Amalia Avia”, *Informaciones*, marzo 1968;

Castro Arines, José De, “La pintura de Amalia Avia”, *Diario de Barcelona*, marzo, 1968.

Castro Arines, José De, “Amalia Avia”, *Informaciones*, abril 1972;

Castro Arines, José De, “Amalia Avia”, *Informaciones*, Madrid, diciembre 1976.

Castro Bebaza, Joaquín, “Amalia Avia: la enjundia de un paisaje urbano”, *Gaceta Ilustrada*, Madrid, noviembre-diciembre 1976.

Castro, Julio, “*Alicia Iturrioz y Amalia Avia*”, *YA*, Madrid, noviembre 1989.

Castro, Julio, “Alicia Iturrioz y Amalia Avia”, *El Diario Palentino*, Palencia, septiembre 1989.

Cela, Camilo José, “Presentación”, Catálogo exposición, *Amalia Avia*, Galería

Pelaires, Palma de Mallorca, 1979⁴⁰¹.

Cela, Camilo José, *Amalia Avia*, Catálogo exposición, Sala Luzán, Zaragoza, 1980

Cela, Camilo José, “Amalia Avia”, *Diario de Avisos*, Santa Cruz de Tenerife, octubre 1985.

Chicharro, Eduardo, “Lo femenino en el Arte”, Conferencia en el Radio Nacional, mayo 1959⁴⁰²;

Chicharro, Eduardo, *Carta de noche a Lucio y Amalia. Música celestial y otros poemas*, Madrid, Seminarios y Ediciones, 1974.

Clemente De Diego, Millán, “Nuestra ciudad aún inspira a los

⁴⁰¹ Texto completo en el apartado selección de textos

⁴⁰² *Ídem*.

- artistas”, *YA*, Madrid, noviembre 1976.
- Colon, A, “Arte de nuestro tiempo”, *España de Tánger*, abril 1965.
- Corral Castañedo, “Amalia Avia”, *El Norte de Castilla*, octubre, 1972.
- Corredor Matheos, José, “Presentación”, Catálogo exposición, Galería Laietana, Barcelona, abril 1975.
- Corredor Matheos, José, “Amalia Avia”, en *Bellas Artes 75*, nº 46, octubre 1975.
- Cremer, Victoriano, “El misterio en la pintura de Amalia Avia”, *La Hora Leonesa*, León, noviembre 1981.
- Crespo, A., “Amalia Avia”, *Artes*, mayo 1961.
- Crespo, A., "Amalia Avia", *Dígame*, mayo 1961.
- Dols Rusiñol, Joaquim, “Amalia Avia”, Catálogo exposición, Galería nº 6, mayo 1975.
- Escarzaga Ángel, F., "Amalia Avia", *Gaceta del Arte*, Madrid, 1976.
- Falero, José, “El pintor en el mundo del Arte”. *Profesión Médica*, Madrid, marzo 1976.
- Faraldo, Ramón, “Inauguración de la Galería Juana Mordó”, *YA*, marzo 1964.
- Faraldo, Ramón, “Tres inauguraciones de pintura”, *YA*, diciembre 1964,
- Faraldo, Ramón, “Concurso de pintura de Repesa”, *I. N. 34*, enero-Febrero 1967.
- Fernández Braso, Miguel, “Amalia Avia. Realismo poético”, *ABC*, julio 1971
- Fernández Braso, Miguel, “Amalia Avia: Profunda crónica urbana”, *ABC*, abril, 1972. Fernández Braso, Miguel, “Amalia Avia”,

Guadalimar nº 78, diciembre 1976.

Fernández Braso, Miguel, “Entrevista a Amalia Avia”, *Guadalimar*, 1979. Fernández-Fernández Braso, Miguel, *En el Taller: Amalia Avia*, Madrid, Rayuela, 1983

Figuerola Ferretti, Luis, “Exposición de pintura de Amalia Avia”, *Arriba*, mayo 1961. Figuerola Ferretti, Luis, “Exposición de Amalia Avia”, *Arriba*, diciembre 1964. Figuerola Ferretti, Luis, “Amalia Avia”, *Arriba*, marzo 1968.

Florez, Elena, “Amalia Avia, la emoción de lo humilde”, *El Alcázar*, Madrid, abril 1985.

Galí, Francesc, “Amalia Avia en la Galería Laietana”, *Mundo Diario*, abril 1975.

Galí, Francesc, “Amalia Avia”. *Gal Art* nº 44, Barcelona, noviembre 1987.

Gamoneda, Antonio, “Amalia Avia”, *Tierras de León* nº 14, 1971;

Gamoneda, Antonio "Amalia Avia", *Diario de León*, septiembre 1971;

Gamoneda, Antonio "Amalia Avia", *Diario de León*, diciembre 1977.

García Bandrés, “Amalia Avia”, *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, abril 1980.

García Cervera, Vicente, “Presentación”, Catálogo exposición Val i 30, Valencia, diciembre 1966.

García Cervera, Vicente, “Amalia Avia”, *Artes*, Febrero 1967.

García Conde, Sol, “Amalia Avia: en busca del hombre”, *Cinco Días*, marzo 1981.

García De Vegueta, C., “Exposición en Amalia Avia en Bacos”, *La*

- Provincia*, Las Palmas, mayo 1968.
- García-Osuna, Carlos, “Las pequeñas cosas de Amalia Avia”, *YA dominical*, Madrid, marzo 1985.
- García-Osuna, Carlos, “Amalia Avia”, *Tele Radio*, Madrid, diciembre 1976.
- García Viñó, Manuel, “Amalia Avia”, *Pueblo*, marzo, 1968;
- García Viñó, Manuel, “Amalia Avia”, *Pueblo*, Madrid, diciembre 1976;
- García Viñó, Manuel, “Amalia Avia”, *Pueblo*, Madrid, marzo 1981.
- Garrido Redondo, Pilar, “la intimidad de lo cotidiano”, en *Pinceladas de realidad*, Museo de Bellas Artes de la Coruña, 2005.
- González Gallego, “Amalia Avia en la Caja de Ahorros de Salamanca”, Valladolid, mayo 1969.
- Gutierrez, F., “Amalia Avia”, *La Vanguardia*, abril 1975.
- Hierro, José, “Amalia Avia y el neorrealismo”, *El Alcázar*, mayo 1961;
- Hierro, José, “Amalia Avia”, *El Alcázar*, noviembre 1964;
- Hierro, José, “Amalia Avia”, *Nuevo Diario*, abril 1972,
- Hierro, José, “Amalia Avia”, *La actualidad española*, Madrid, noviembre 1976.
- Julián, L., “Amalia Avia”, *Gaceta del Arte*, mayo 1975.
- Lagunero, Paloma, “Amalia Avia: el paso de la vida”, *La calle*, Madrid, marzo 1981.
- Lazo, Mercedes, “Amalia Avia”, *Cambio 16*, Madrid, diciembre 1976.
- Lazo, Mercedes, “Amalia Avia y lo imperecedero”, *Cambio 16*, Madrid, diciembre 1976.

Logroño, Miguel, "Amalia Avia. La realidad gris", *Blanco y Negro*, agosto 1976. Logroño, Miguel, "Amalia Avia", *Diario 16*, Madrid, marzo 1985;

Logroño, Miguel "Unos ojos que ven...", Catálogo exposición *Amalia Avia*, Galería Biosca, Madrid 1976;

Logroño, Miguel, "Amalia Avia: la realidad es la huella de lo cotidiano", *Diario 16*, Madrid, noviembre 1976.

López Antonio y López Hernández, Julio, "Nuestra amiga Amalia", *In memoriam*, abril 2011.

López Chávarri, E., "Amalia Avia en la inauguración de la Galería Val i 30", *Las Provincias*, enero 1967.

Lozano, M., "Amalia Avia en La Pasarela", *El correo de Andalucía*, abril 1955.

Lozano, M, "Amalia Avia en La Pasarela", *ABC*, Sevilla, abril 1965.

Lucini, Fernando, "Amalia Avia", *Saeta Azul*, Sevilla, noviembre 1977.

Marcos Otruelo, A., "Amalia Avia: gran pintora y una buena ama de casa", *Diario de León*, noviembre 1981.

Marsa, A., "Amalia Avia. Laietana", *El Correo Catalán*, mayo 1975.

Matorell, Juan, "Amalia Avia", *Ultima Hora*, Palma de Mallorca, octubre 1979.

Millán Contreras. "Pintura en Madrid". *Diario Cádiz*, Febrero 1975.

Miralles, Francesc, "Amalia Avia, un latido de humanismo", *La Vanguardia*, Barcelona, octubre 1987.

Mirasierras, Maria Rosa, "Amalia Avia, cronista del viejo Madrid", *Alicante*, octubre 1977.

Montes, E., "Exposición en Fundación Juan March en Roma", *ABC*,

junio 1974.

Morales y Marín, José Luis, “Amalia Avia”, Aragón Exprés, Zaragoza, abril 1980.

Moreno Calvan, José María, “Amalia Avia”, *Triunfo*, agosto, 1976.

Moreno Calvan, José María, "Amalia Avia: su argumento es la casa en sí", *Triunfo*, Madrid, diciembre 1976.

Muriedas, M., “Amalia Avia ha pintado la crónica de la vida cotidiana”, *Diario Alerta*, Santander, agosto 1983.

Muñoz Avia, Diego, “La Casa de Amalia Avia”, *El Mundo*, 1 de abril de 2011.

Muñoz Avia, Rodrigo: “La pintura sin discurso”, Catálogo exposición, Galería Juan Gris, Madrid, 1995.

Muñoz Avia, Rodrigo, “11 de abril de 2011”, leído en el funeral de Amalia Avia el 11 de abril de 2011.

Muñoz Avia, Rodrigo: “El Madrid de Amalia Avia”, exposición *El Madrid de Amalia Avia, Bretón y Falla*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 2013.

Nieto Alcaide, Víctor, “La pintura real de Amalia Avia”, *Aulas 64*, noviembre 1964. Nieto Alcaide, Víctor, “Amalia Avia”, *Tele Radio*, abril 1968;

Nieto Alcaide, Víctor, *Amalia Avia*, Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid, 1964

Nieto Alcaide, Víctor, “Sentido poético”, Catálogo exposición, Dirección General de Bellas Artes, Madrid, marzo de 1968.

Nieto Alcaide, Víctor; Corredor Matheos, José; Castaño, Adolfo, “Amalia Avia: obra reciente”, Madrid, Detursa, 1990.

- Nieto Alcaide, Víctor: “Amalia Avia, el paisaje urbano”, *Guadalimar*. 1993, octubre y noviembre nº121, pp. 32–35.
- Nieto Alcaide, Víctor *Amalia Avia*, Catálogo exposición, Galería Detursa. Bilbao, 1995.
- Muñoz Avia, Rodrigo, “la pintura sin discurso”, en *Amalia Avia, pinturas*, catálogo exposición Galería Juan Gris, Madrid, noviembre 1995.
- Nieva, Francisco, “La pintura de relaciones humanas”, Catálogo exposición, inauguración Galería Juana Mordó, Madrid, noviembre de 1964
- Olmedo, M., “Realistas Españoles contemporáneos”, *ABC*, mayo 1975.
- Ortega Coca, M. T., “Amalia Avia”, *Diario Regional*, Valladolid, octubre 1972.
- Pérez Camarero, M. D., “Amalia Avia y su exposición”, *Chicas*, 1959.
- Pérez Guerra, José, “La realidad se hace ecos y susurros”, *Cinco Días*, marzo 1985.
- Planells, Mariano, “Amalia Avia”, *La Observancia*, Ibiza, noviembre 1979.
- Prados López, “Amalia Avia”, Madrid, abril 1959.
- Puente, J. De La, “Amalia Avia”, *Artes*, enero 1967.
- Real, Olga, “Mimar lo mimado”, *Levante*, Valencia, Febrero 1980.
- Rosa, Javier De La, “Amalia Avia”, *Santa Cruz de Tenerife*, octubre 1985.
- Rubio, Javier, “Amalia Avia”, *ABC*, Madrid, marzo 1985.
- Sáenz de Corbea, “Amalia Avia, en Aritza”, *Deia*, Bilbao, abril 1990.

- Sáez, R., “Amalia Avia. Galería Juana Mordó”, *El Español*, noviembre, 1964;
- Sáez, R., “Amalia Avia”, *Arriba*, abril 1972.
- Sánchez Camargo, M., “Amalia Avia”, *Pueblo*, Mayo 1961.
- Sánchez Marín, Venancio, “Nota sobre el realismo y sobre Amalia Avia”, *Artes*, junio 1965.
- Sánchez Marín, Venancio, “La pintura realista de Amalia Avía”, *Goya*, 1964.
- Sánchez Marín, Venancio, “Rafael Canogar y Amalia Avia”, *Goya*, junio 1968.
- Sánchez Ortiz, Francisco José, “Obra reciente de Amalia Avia”, *Valencia-Fruits*, Valencia, marzo 1985.
- Santos Torroella, Rafael, “Amalia Avia”, *Noticiero Universal*, abril, 1975.
- Senti Esteve, Carlos, “Amalia Avia en Val i 30”, *Levante*, febrero, 1972.
- Senti Esteve, Carlos, “Amalia Avia, en la Galería Punto”, *Levante*, Febrero 1980.
- Soto Vergés, Rafael, “Amalia Avia, o un arte ole la pobreza”, *Arriba*, Madrid 1976.
- Urquijo, Javier, “Imágenes para el recuerdo”, *La Ría del Ocio*, Bilbao, marzo, abril 1990.
- Valles, J., “Amalia Avia”, *Tele-Exprés*, abril 1975.
- Velasco, Miguel Ángel, “Amalia Avia, Exposición Fundación Juan March”, *YA*, Julio 1974.

Escritos del artista Lucio Muñoz

Muñoz, Lucio, “La verdad y la máscara del arte nuevo”, *La Estafeta literaria*, 1 de febrero de 1959, p.20.

Muñoz, Lucio, “Buscar y Encontrar”, Catálogo exposición, *Lucio Muñoz*, itinerante, Fragmento de la conferencia ofrecida en la Universidad Complutense, Fundación Central Hispano, Madrid, Mayo-Julio 1999; Palma de Mallorca, 1999; Museu d'Art Espanyol Contemporani, 2003; Ministerio de Asuntos Exteriores, SEACEX, Madrid, 2004.

Muñoz, Lucio, “La historia y el arte”, Catálogo exposición, Lucio Muñoz, itinerante, Fragmento de la conferencia ofrecida en la Universidad Complutense, Fundación Central Hispano, Madrid, Mayo-Julio 1999; Palma de Mallorca, 1999; Museu d'Art Espanyol Contemporani, 2003; Ministerio de Asuntos Exteriores, SEACEX, Madrid, 2004.

Muñoz, Lucio, *La música*, Ministerio de Asuntos Exteriores, SEACEX, Madrid, 2004

Muñoz, Lucio, *El conejo en la chistera*, antología de escritos del artista, Madrid, Síntesis, 2006.

Bibliografía consultada de Lucio Muñoz⁴⁰³

Alfaro, J.A, “Nueva visión de la realidad”, *Hoja del lunes*, Madrid, Noviembre de 1997.

Amestoy, Santos, “El gozo de una madurez”, *Pueblo*, Madrid, 30 de Noviembre de 1977.

⁴⁰³ En este apartado no hemos incluido la bibliografía específica completa de Lucio Muñoz, como en el caso de Amalia Avia, sino solamente la que hemos consultado.

- Amón, Santiago, *Lucio Muñoz*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1974.
- Aranguren, José Luis, *Lucio Muñoz*, Catálogo exposición, Galería Juana Mordó, Madrid, 1981.
- Bonet, Juan Manuel, “Lucio Muñoz en su espacio”, Catálogo exposición antológica, *Lucio Muñoz*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, Septiembre-Diciembre de 1988.
- Bonet, Juan Manuel, *El horizonte poético de Lucio Muñoz*, Murcia, Consejería de Cultura, Educación y Turismo, 1990.
- Bonet, Juan Manuel, “Capacidad poética y visionaria”, *ABC*, Madrid. Mayo de 1988.
- Borja, Emanuel, “El síndrome objetivo y apuntes sobre la significación”, en *Lucio Muñoz: delimitación de un territorio*, Colección Galería Juan Mordó, Madrid, 1977.
- Caballero Bonald, José Manuel, “Lucio Muñoz y los sonidos negros”, *Guadalimar*, nº26. Madrid, Noviembre de 1977.
- Calderón, Manuel, “Lucio Muñoz: el taller en silencio”, *ABC*, Madrid. Mayo de 1998.
- Calvo Serraller, Francisco, “Lignum”, Catálogo exposición, Fundación Central Hispano, Madrid, Mayo-Julio 1999.
- Camacho Atalaya, A., “Entrevista a Lucio Muñoz”, *AITIM*, 1991. Fundación Central Hispano, Madrid, Mayo-Julio de 1999.
- Castaño, Adolfo, “El fruto de un ensimismamiento”, *Bellas Artes*, nº75, Enero 1975.
- Castaño, Adolfo, “Conversación con Lucio Muñoz”, *Rayuela*, 1977.
- Castaño, Adolfo, *Lucio Muñoz*, Catálogo exposición, Cáceres, Museo Extremeño de Arte Contemporáneo, 1982.

Castaño, Adolfo, “Lucio Muñoz, en su Lugar”, *ABC*, Madrid, Mayo 1999.

Castilla del Pino, Carlos, “Lucio Muñoz o la indagación sobre la realidad”. Catálogo exposición, Madrid, Galería Juana Mordó, 1970.

Castro Arines, José, “Una pintura de firmes y graves meditaciones”, *Informaciones*, Madrid, Enero de 1978.

Castro Arines, José, “La mágica realidad en la pintura de Lucio”, *Informaciones*, 15 de Agosto de 1961.

Chicharro, Eduardo, “De la carta de Noche a Lucio y Amalia”, Catálogo exposición, Galería Juana Mordó, Madrid, 1974.

Faraldo, Ramón, “Aránzazu encuentra su pintor”, *Ya*. 7 de abril de 1962. pg.5.

Faraldo, Ramón, “Concurso Aránzazu”, *Artes*, nº17. 8 de abril de 1962.

Fernández-Braso, Miguel, *En el Taller de Lucio Muñoz*, Madrid, Rayuela, 1981.

Fernández-Cid, Miguel, “La austera plenitud de Lucio Muñoz”, Catálogo exposición, itinerante, La Coruña, Museo de Arte Contemporáneo Unión Fenosa, 1977. Galería de Arte Pilares, Cuenca, 1998.

Fernández-Cid, Miguel, “Lucio Muñoz y Antonio Saura”, *Arte y Parte*, verano de 1998.

Gállego, Julián, “Lucio”, Catálogo exposición antológica, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, Septiembre-Diciembre de 1988.

Gamoneda, Antonio, *Lucio Muñoz*, Catálogo exposición, Galería Maese Nicolás, León. 1980.

Gamoneda, Antonio, “La tensión plástica y la tensión poética”, Catálogo exposición, *Lucio Muñoz*, Caja de Ahorros de Asturias. 1980.

García, Segundo, “Carta para alguien que visita una exposición de Lucio Muñoz y se nos puede quedar perplejo o volver taciturno”, Murcia, Caja de Ahorros Provincial de Alicante, 1989.

García Viñó, “Lucio Muñoz”, *La Estafeta Literaria*, 15 de Enero de 1959.

Giralt-Miracle, Daniel, “El enigma de la realidad de Lucio Muñoz”, *Guadalimar*, Noviembre de 1977.

Logroño, Miguel, “Lucio Muñoz y el idioma de la madera”, *Diario 16*, 23 de Noviembre 1977.

Logroño, Miguel, “Un universo reoriginado”, Catálogo exposición, *Lucio Muñoz*, Oviedo, Caja de Ahorros de Asturias, 1980.

Logroño, Miguel, “El grabado, su nobleza”, Catálogo exposición, Galería Juana Mordó, Madrid, 1984.

Moreno Galván, José María, “Lucio Muñoz en la sala grande de Juana Mordó”, *Triunfo*. Madrid, 3 de Diciembre de 1977.

Muñoz Avia, Rodrigo, “El poso de una mirada al mundo”, Catálogo Exposición, Galería Marlborough, Madrid, 1992.

Muñoz Avia, Rodrigo; “Mi padre”, Catálogo exposición, Fundación Central-Hispano. Madrid, Mayo-Julio de 1999.

Muñoz Avia, Rodrigo, “Casas de Alma”, Catálogo exposición, Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca, 2000,

Muñoz Avia, Rodrigo, “Casas de Alma”, Catálogo exposición, Museu d’Art Espanyol Contemporani, Palma de Mallorca, 2003.

Muñoz Avia, Rodrigo: “El papel recién hecho”, Catálogo exposición, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2001.

Muñoz Avia, Rodrigo: *Lucio Muñoz, madera de fondo*, Ministerio de Asuntos Exteriores, SEACEX, Madrid, 2004.

Muñoz Avia, Rodrigo: “La décima sinfonía”, Catálogo exposición, Obra social Cajastur, Caja de Ávila, Universidad de Salamanca, 2005-06.

Muñoz Avia, Rodrigo: *El árbol y la enredadera, en la antología de escritos del artista. El conejo en la chistera*, Madrid, Síntesis, 2006.

Muñoz Avia, Rodrigo, “Altares”, Catálogo exposición, Monasterio de Santo Domingo de Silos, Burgos, 2006.

Muñoz Avia, Rodrigo, *Lucio Muñoz (1929-1998). Identidad plástica de una generación*, Catálogo exposición, Museo de Madrid Arte contemporáneo, Madrid, Abril-septiembre de 2007.

Muñoz Avia, Diego, “Lucio y Amalia”, web www.lucioyamalia.com; portal web.

Publicado en Revista *Hoyesarte e Infoenpunto*.

Consultado el 3 de junio http://www.hoyesarte.com/in-memoriain/homenaje-digital-a-amalia-avia-y-lucio-munoz_201622/#sthash.zDdQELy3.dpuf; e Infoenpunto, edición digital. Consultado el 28 de mayo en:

<http://infoenpunto.com/not/15752/lucio-munoz-y-amalia-avia-recorrido-virtual-por-una-generacion/>.

<http://infoenpunto.com/not/15752/lucio-munoz-y-amalia-avia-recorrido-virtual-por-una-generacion/>.

Nieto Alcaide, Víctor, “Sobre la última obra de Lucio Muñoz: una nueva experiencia en el realismo”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº245. Madrid, Mayo de 1970.

Nieto Alcaide, Víctor, “El jardín y el bosque de la pintura”, Catálogo exposición, Madrid, Galería Juana Mordó, 1986.

Nieto Alcaide, Víctor, “El jardín y el bosque de la memoria”, *Cyan*, nº11. Madrid, 1988.

Nieto Alcaide, Víctor, *Lucio Muñoz*, Colección Maestros del Arte Contemporáneo. Madrid, Lerner & Lerner Editores, 1989.

Nieto Alcaide, Víctor, “La memoria y la experiencia de la pintura”, Catálogo exposición, Galería Marlborough, Madrid, Mayo 1999.

Nieva, Francisco, “Pequeña indagación Psicobiográfica”, Catálogo exposición, Zaragoza, Centro de Exposiciones y Congresos, 1993;

Nieva, Francisco, “Pequeña indagación Psicobiográfica”, Catálogo exposición, antológica Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid. Septiembre-Diciembre de 1988.

Nieva, Francisco, “El hueco de la nuez”, Catálogo exposición, Fundación Central Hispano, Madrid, Mayo-julio 1999.

Tusell, Javier, “Conversación con Lucio Muñoz”, Catálogo exposición, Centro de Exposiciones y Congresos, Zaragoza, 1993.

Tusell, Javier, “Lucio Muñoz conversa con Javier Tusell”, *Diario 16*, Febrero, 1992.-Tusell, Javier, “Permanencia y cambio de un creador decisivo”, *El País*, Mayo de 1998.

6. ANEXOS

6.1. El legado artístico de Amalia Avia

Su dilatada trayectoria expositiva demuestra una gran capacidad creadora, materializada en una numerosa producción artística, y una trayectoria profesional sólida duradera y sin interrupciones. Su pintura ha estado presente en muchas de las galerías más destacadas de la geografía española. Prácticamente todos los años de su vida artística ha expuesto su obra, en algunos años incluso en varias ocasiones.

Exposiciones individuales

1959 Galería Fernando Fé. Madrid.

1961 Galería Biosca. Madrid

1964 Galería Juana Mordó. Madrid

1965 Círculo de la Amistad.

Córdoba Galería La Pasarela. Sevilla

1966 Galería Val i 30. Valencia.

1967 Galería Mainel. Burgos.

1968 Dirección General de Bellas Artes. Madrid

Galería Galdeano. Zaragoza.

1969 Escuela de Bellas Artes. Salamanca

1972 Galería Val i 30. Valencia

Galería Biosca. Madrid

Galería Tolmo. Toledo

Galería Castilla. Valladolid.

- 1975 Galería Müller. Winterthur, Suiza.
Galería Laietana. Barcelona
- 1976 Galería Biosca. Madrid
- 1977 Galería Formas. Alicante.
- 1978 Galería Balos. Las Palmas de Gran Canaria.
Galería Juana de Aizpuru. Sevilla.
- 1979 Galería Laietana. Barcelona
Galería Pelaires. Palma de Mallorca
FIAC. Feria Internacional de París.
- 1980 Galería Punto. Valencia
Sala Luzán. Zaragoza
Galería Mun. Bilbao.
- 1981 Galería Biosca. Madrid
Galería Maesse Nicolás. León.
- 1983 Galería Yerba. Murcia.
Sala de Arte Espí. Torrelavega.
Galería Jarrón. Salamanca
Galería Italia. Alicante.
- 1984 Galería D'Art 3 i 5. Girona.
- 1985 Galería Biosca. Madrid
Galería Siena. Burgos.
Bienal de Basilea.
Sala de Arte Garoe. Santa Cruz de Tenerife.
- 1986 Galería Dieciséis. San Sebastián.
- 1987 Galería Greca. Barcelona.
- 1989 Galería D'Art Manresa. Barcelona.

Caja Salamanca. Palencia, Valladolid, Zamora, Ávila y Salamanca.
1990 Galería Ariza. Bilbao.
Caixa Galicia. La Coruña
Galería Trazos. Santander
Galería Detursa. Madrid.
1991 Caja de San Fernando. Sevilla.
Galería Citania. Santiago de Compostela.
1992 Galería Barcelona. Barcelona
Estudi D'Art Tretze. Castellón.
1993 Galería Charo Frutos. Madrid.
Galería Juan Gris. Madrid.
1994 Galería Alebús. Elche.
Galería Aritza. Bilbao.
1995 Galería Juan Gris. Madrid
1997 Centro C. de la Villa. Exposición Antológica. Madrid.
Galería Aritza. Bilbao
Caja de Ahorros de Pamplona. Pamplona.
1998 Galería Clérigos. Lugo.
1999 Galería i 30. Valencia
“La realidad de Amalia Avia”, Ayuntamiento de León, León.
2000 Galería Juan Gris. Madrid.
2001 Galería Teresa Cuadrado, Valladolid
2003 Galería Aritza. Bilbao
2004 Galería Juan Gris. Madrid.
2013 “El Madrid de Amalia Avia, Bretón y Falla”, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

Exposiciones colectivas

1958 Concursos Nacionales. Madrid.

Fundación Rodríguez Acosta. Granada.

1959 Fundación Rodríguez Acosta. Granada.

1961 "Pintura Española Contemporánea", Maison de la Pensée Française, París.

1962 "Exposición antológica de críticos de Arte". Madrid.

"20 años de Pintura Española". Itinerante Barcelona, Sevilla, San Sebastián.

Certamen Nacional de Artes Plásticas. Madrid.

“Primer Salón Femenino de Arte”. Barcelona.

1963 “Segundo Salón Femenino de Arte”. Barcelona.

"Figuración en España". Exposición itinerante por varias provincias.

1964 Exposición inaugural de la Galería Juana Mordó. Madrid.

"Joven Figuración en España". Antiguo Hospital de la Santa Cruz.

Barcelona

1965 Concursos Nacionales.

1966 "Pintores manchegos". Valdepeñas.

“Salón de Mayo”. Barcelona.

“Primer Salón del Toro”. Soria.

Exposición Nacional de Bellas Artes, Madrid.

“Quinto Salón Femenino de Arte”, Barcelona.

Concurso Repesa. Madrid. Tercer premio.

1969 "Pintura Figurativa actual en España". San Diego, California, San Louis-Missouri, EE.UU.

II Bienal del Deporte en las Bellas Artes. Madrid.

1970 "Pintores Realistas Españoles Actuales". Kunstkabinett. Frankfurt, Alemania.

1971 Primera Bienal de Pintura "Provincia de León". Tercer Premio.

1973 "Art. 73". Feria Internacional de Basilea. Suiza.

"Homenaje a Millares". Galería Juana Mordó. Madrid.

"Pintores Realistas Españoles Actuales". Galería Marlborough. Londres.

"Arte 73". Fundación Juan March. Madrid, Londres, París, Roma, Zúrich y varias ciudades españolas.

"En torno a la figuración", Torre del Merino. Santillana del Mar. Santander.

1974 Primera Bienal de Obra Gráfica. Segovia.

"Mujeres en el Arte". Galería Iolas-Velasco. Madrid.

"La Nieve en la Pintura Contemporánea". Galería Biosca. Madrid.

"Realistas Españoles". Galería Val i 30. Valencia.

1975 "Homenaje a Eugenio D'Ors". Galería Biosca, Madrid. Galería Laietana, Barcelona.

"Realistas Españoles", Galería Juana de Aizpuru. Sevilla.

"Alrededor de la realidad", Galería Barbié. Barcelona.

"La Mujer en la Cultura actual", Palacio de la Fuensalida. Toledo.

"Graphica Creativa 75", Jyvaskyla. Finlandia.

Third Triennale India. Nueva Delhi.

1976 "En torno al Mar". Galería Biosca. Madrid.

Feria de Arte de Barcelona.

1977 "El realismo", IV Bienal Provincial de León.

"Pequeño Formato". Galería Biosca. Madrid.

Primer Certamen de Artes Plásticas. Museo de San José. Lanzarote.
"El realismo español contemporáneo". Asociación Asturiana de pintores y escultores. Asturias.
1978 "Realismo español". Galería Cambio. Madrid.
"Homenaje a Miguel Hernández", Galería Multitud. Madrid.
Premio Goya de la Villa de Madrid. Primer premio.
"Pintura española". Museo de Arte Moderno. México.
"Homenaje a Dámaso Alonso", Club Urbis. Madrid.
"Panorama 78", Museo Español de Arte Contemporáneo. Madrid.
1980 "Homenaje a Nicaragua", Sala de Arte Feria del Campo. Madrid.
"Presencia del realismo". Galería Parque 15. Pamplona.
"Maestros del Arte Contemporáneo Español". Caja de Ahorros de Pamplona.
1981 "Realismo Español Contemporáneo". Universidad Complutense. Madrid.
"Después de Picasso". Galería Maesse Nicolás. León.
Diez años de la Galería Tolmo. Toledo.
Premio Cáceres de Pintura. Cáceres.
"Nueve Pintores Españoles". Galería Nacional de Sofía. Bulgaria.
1982 "Realismo español de hoy", Murcia.
III Bienal Internacional de Arte. Vilanova de Cerveira. Portugal.
ARCO 82. Madrid.
1983 "Homenaje al Greco". Itinerante Almería, Barcelona, Cuenca.
"12 pintores en homenaje a Marie Blanchard". Salamanca.
ARCO 83. Madrid.
"Realidades" Museo Extremeño de Arte Contemporáneo. Badajoz.

- 1984 "Realistas de Madrid", Salón de Tinell. Barcelona.
- "Arte Español en el Congreso de los Diputados". Madrid.
- "Mujeres en el Arte Español (1900-1984)". Centro Cultural Conde Duque. Madrid.
- "Madrid Madrid Madrid". Centro Cultural de la Villa. Madrid.
- "Figuración y Realidad". Sala Pelaires. Palma de Mallorca.
- 1985 "Rassegna di grafica". Bolonia, Italia.
- "Realismo y figuración de La Mancha".
Banco de Bilbao. Madrid.
- 1987 25 años de la Galería Luzán. Zaragoza.
- 1988 "Grabado Contemporáneo". Centro Cultural Conde Duque. Madrid.
- "Arte y Trabajo". Calcografía Nacional. Madrid.
- "Realismo y Figuración". Fundación Rodríguez Acosta. Granada.
- "Figuraciones". Sala Parés. Barcelona.
- 1988 "Grabado Español Contemporáneo". Madrid.
V Bienal de Grabado. Heidelberg. Alemania.
- 1990 "Arte 60". Madrid. Sala Exposiciones. Comunidad de Madrid.
Selección de Fondos para el Museo de la Resistencia Salvador Allende.
Ateneo Mercantil. Valencia.
- 1991 "Homenaje a José Ortega". Galería Villanueva. Madrid.
- "Realismo Español". Galería Leandro Navarro. Madrid.
- "Visiones de Madrid". Academia de Bellas Artes. Madrid.
- "Realismo". Arte Contemporáneo Español. Tokio, Osaka, Kioto y
Yokohama, Japón.
- 1992 "Otra Realidad". Caja Madrid.
- "Otra Realidad". Fundación Botín. Santander.

"Otra Realidad". Ibercaja. Zaragoza.

1993 Colección "El Aire". Itinerante por varios países de América.

Galería Val i 30. Valencia.

1995 Galería Ariza. Bilbao.

Galería Juan Gris. Madrid.

"Realismo entre dos milenios". Itinerante Pamplona, La Rioja, Valladolid,

Palma de Mallorca, Murcia.

1996 "Realistas Españoles Contemporáneos". Galería Marlborough.

Londres, Madrid.

Colección Arte Contemporáneo AENA. Centro Cultural de la Villa.

Madrid.

Galería Leandro Navarro.

Galería Juan Gris.

Galería Rayuela. Madrid.

1997 "El Realismo en sus raíces". Vigo, Lugo, La Coruña.

2003 "Luz de la mirada", Museo de arte contemporáneo Esteban Vicente de Segovia.

2005 "Pinceladas de realidad", con María Moreno e Isabel Quintanilla, Museo de Bellas Artes da Coruña, A Coruña.

2007 "Lucio Muñoz, Identidad plástica de una generación". Museo de Arte Contemporáneo, Conde Duque, Madrid.

2008, "Cincuenta años después", Galería Leandro Navarro, Madrid.

"Creadoras del siglo XX". Caja España, León.

2014 "Visiones de la realidad". Fundación Caja Canarias, Santa Cruz de Tenerife y San Cristóbal de la Laguna

2015 “Mujeres artistas de los siglos XX y XXI”, Sala Kubo Kutxa, San Sebastián.

Museos y Colecciones

Museo de Arte Contemporáneo. Madrid.

Museo de Arte Contemporáneo. Toledo.

Museo de Vitoria.

Museo de la Solidaridad. Chile.

Museo de la Residencia Salvador Allende. Chile.

Museo de Winterthur. Suiza.

Museo Provincial de León.

Colección de Arte del Siglo XX. Alicante.

Museo Municipal. Madrid.

Museo de Elche. Alicante.

Museo de Villafamés. Castellón.

Fundación Juan March. Madrid

Galería Nacional de Sofía. Bulgaria.

Museo de Santa Cruz de Tenerife.

Museo Extremeño de Arte Contemporáneo. Cáceres.

The Chase Manhattan Bank.

Banco Hipotecario. Madrid.

Banco Hispano Americano. Madrid.

Banco de España. Madrid

Unión Española de Explosivos. Madrid.

Museo Salvador Victoria. Rubielos de Mora. Teruel.

Menciones y Premios

1966 Tercer Premio en el concurso “Repesa”

1971 Tercer Premio en la Primera Bienal de Pintura “Provincia de León”

1978 Premio de la exposición “Premio Goya de la Villa de Madrid”.

1997 Medalla del Mérito artístico del Ayuntamiento de Madrid.

2007 Medalla del Mérito de Castilla La Mancha

2008 Se inaugura en Santa Cruz de la Zarza, su pueblo natal, el Centro Cultural Amalia Avia.

Escritos de la artista

Avia Peña, Amalia, *De puertas adentro. Memorias*; Madrid, Taurus, 2004

6.2. Entrevistas personales

6.2.1. Entrevista A Amalia Avia. 3 De Julio De 2003

Abre la puerta la propia Amalia Avia. Sonriente, nos invita a entrar en su casa. Tras pasar el umbral empieza la sorpresa: Una impresionante colección de pintura española contemporánea. Están allí, inmortalizados: Chillida, Tápies, Julio González, Antonio López, Saura, Millares, Mompó, Canogar... un museo privado para nuestro deleite. Ella es una persona muy hospitalaria y mientras avanzamos muestra orgullosa su colección y habla de cada obra. Su casa también lo es, y no podía ser menos siendo sus dueños artistas...

¿Existen realmente conexiones y similitudes entre las obras de Amalia Avia y Lucio Muñoz?

Hay gente que dice que no nos parecemos nada y ya lo creo que nos parecemos. También hay otros, no obstante, que han destacado un parentesco pictórico entre los dos. De hecho, muchas de mis obras guardan una similitud cromática con las de Lucio. Ambos estábamos de acuerdo en que nos parecemos.

¿Vuestra convivencia y el hecho de que ambos estudios estuviesen juntos han contribuido a ello?

Indudablemente. Eso y sobre todo el hecho de ver exposiciones de Arte. Siempre íbamos juntos.

Hay un poso común humanista en la pintura de ambos. ¿Podría decirse que el Realismo de Amalia Avia es *poético* y el de Lucio Muñoz una *poética de lo real*?

(Amalia Avia se ríe) “¡Qué bonito eso que has dicho así seguido!”
No sé si sería capaz de pintar así. Además, a mí el realismo frío no me interesa. El realismo poético me interesa mucho más y creo que define bien el estilo de mi pintura.

En ocasiones han comentado que la pintura de Amalia Avia de los años sesenta es pintura social ¿qué opina Amalia Avia?

Mi pintura no es social. Yo recuerdo que pintaba grises porque había en ese momento una manifestación pero no había ninguna intención. Me daba hasta vergüenza que alguien pudiese pensarlo. Yo pinto y he pintado siempre lo que me rodea.

¿De dónde viene el interés por Madrid? ¿Por qué elige Amalia Avia Madrid como tema, sus calles, portales, tiendas...?

Viene de que he vivido siempre en Madrid. No soy de Madrid, soy de la provincia de Toledo, pero vine a vivir a Madrid casi recién nacida. Tendría 6 o 7 meses. He vivido siempre en Madrid y tengo verdadero amor por Madrid.

Además, son los temas con los que me enfrento cada día... Madrid para mí es muy entrañable, pero al mismo tiempo es el sitio donde yo he sufrido, donde me he hecho y todo.

En el catálogo que se publicó con motivo de la exposición “Otra realidad. Compañeros en Madrid” que realizaste junto con el “grupo de realistas madrileños” hay un texto escrito por ti que hace referencia a tus memorias y así se titula. ¿Ha escrito Amalia Avia unas memorias?

El año que viene se van a publicar mis memorias. El promotor de esta idea y el que más me ha animado a ello ha sido Javier Tusell, aunque me da mucha vergüenza, creo que mi vida es de los más normal, una pintora, casada, con hijos... Yo no soy escritora ni he escrito nunca, pero quienes

las han leído me dicen que hay que publicarlas. Comencé a escribirlas hace muchísimos años, pero yo no pensaba ni lo más remotamente en publicarlas. Empecé a causa de una enfermedad por la que tuve que guardar cama a causa de dos vértebras de la espalda.

La memorias abarcan toda mi vida, todos los recuerdos desde mi niñez hasta la actualidad, hasta que muere Lucio: Desde mi nacimiento en Santa Cruz de Zarza, provincia de Toledo, después mi llegada a Madrid a raíz de la muerte de mi padre, la guerra, los milicianos, Franco, y después acabo en el mundo de la pintura...y todo el mundo importante de la pintura que ha pasado por Madrid ha pasado por mí, quiero decir, que los he podido conocer a todos no por mí, sino por Lucio...He viajado por toda Europa y he estado en Estados Unidos...con un abuelo labrador y un padre abogado...la pintura ha estado en mí toda la vida, y claro, ese contraste de esa niña vergonzosa, tímida, de colegio de monjas y que después acabe hablando con Dalí ! .

¿Qué significado tiene esa casa para Amalia Avia, porque en tus memorias dices que esa casa “ha sido una obsesión toda mi vida? ¿Guarda esto relación con el hecho de que otro de los temas preferidos de Amalia Avia sea pintar interiores de casas, muebles y objetos domésticos?

Los fragmentos de mis memorias que aparecen en el catálogo hacen mucha referencia a la casa de la calle General Porlier de Madrid, sus muebles y dormitorios, en donde pasé mi infancia y juventud y de la que tengo muchos recuerdos. Sí, guarda relación con el hecho de que pinte mucho esos temas, pero de esa casa no he pintado nada. Hará unos seis o siete meses vi un

letrero en la casa de que se vendía y llamé a mi hermana. ¡Qué obsesión tenía yo con la casa! Porque es la guerra civil, el sufrimiento, y mi madre llorando...lo terrible de la casa esa...y cuando subí las escaleras subí temblando. ¡Y me parecía que me acababa de ir! Allí pasé la guerra, y en las memorias la describo porque tengo muy buena memoria.

Los cuadros de interior son tomados de la casa del pueblo y de aquí, como el banco del salón y el comedor (cuyo cuadro, curiosamente tiene colgado en el mismo comedor y le encanta a Amalia), que es el único interior que tengo de esta casa y que sigue siendo el mismo comedor. Próximamente pintaré tres o cuatro interiores, pero no creo que sean de la casa del pueblo, ni de Madrid, ni de casas de amigos...

(En el salón de la casa donde vive, muy acogedor y lleno de libros, catálogos, discos y cuadros de otros pintores y de su hijo Lucio Muñoz Avia es donde tiene lugar la entrevista).

¿Ha sido difícil de llevar para Amalia Avia el hecho de ser pintora y, a la vez, haber tenido un marido, también pintor, famoso como Lucio Muñoz?

No. Tienes tú que hacerte a ello. Además, Lucio siempre ha sido muy comprensivo y me ha ayudado mucho. Yo soy muy tímida para hablar con los marchantes y Lucio en eso me ha ayudado muchísimo. Yo siempre he sido consciente de que debía mantenerme junto al genio, que él era el genio y que yo, además, pintaba. No lo decía nunca, pero estaba claro. Un día le

dije con toda sinceridad que prefería que el éxito lo tuviese él y no yo aunque, lógicamente, me importasen más mis cuadros que los suyos.

¿En los inicios de tu trayectoria expositiva y en tu trabajo te ayudaba Lucio?

Si, de hecho, cuando expuse por primera vez en la Galería Fernando Fé fue porque Lucio me animó a ello. Yo le decía: pero ¿cómo voy a exponer, si yo acabo de empezar? Además, Lucio llevaba ya más años que yo pintando, y llevaba desde los diecisiete o dieciocho años ya tratando de entrar en la Escuela. Me tenía que enseñar él a mí porque yo a él no podía enseñarle nada. Luego, ni él a mí ni yo a él. Bueno, lo único que de verdad Lucio me ha enseñado, que yo no hubiera hecho nunca de no ser por él, es el aguafuerte. Yo no tenía ni idea. Siempre que he hecho grabados me ha ayudado con las planchas, las pruebas, iba a su estudio para que las viera... En los cuadros no. No es que no me ayudara, es que no lo necesitaba. Lucio era muy perfeccionista y cuando veía alguno de mis cuadros siempre comentaba algo. A él y a Antoñito les encantaba comentarse mutuamente y se quedaban tan tranquilos, pero yo no. En mi pintura verdaderamente no se ha metido mucho.

¿Por qué empezaron a pintar Amalia Avia y Lucio Muñoz? ¿Había antecedentes en las familias?

No, nadie, nadie. En mi caso desde muy pequeñita me gustaba. Aquí en Madrid yo veía pintar en casa a mis hermanos y mi asignatura preferida del colegio era Dibujo. Yo empecé a pintar a los veintidós o veintitrés años,

cuando comencé a asistir a las clases de Eduardo Peña. Empecé a pintar por muchas razones...dos hermanos jóvenes murieron, a mi padre lo mataron en la guerra cuando yo era muy pequeña, en fin, por una serie de desgracias familiares. Yo no tenía un sitio para mí, entre atender a mi madre, ¡que se le morían los hijos!...y ya entonces quería pintar. Cuando iba al colegio las niñas me decían ¡qué bien! Se pasaban mis láminas.

Desde luego, lo que es herencia por ningún lado. Mi madre de la provincia de Toledo, era ama de casa, y mi padre de la de Cuenca, abogado y terrateniente, y en el caso de Lucio tampoco. Lucio nació en Madrid y sus padres tenían un negocio familiar, una tienda de comestibles. Lucio bromeaba diciendo que los antecedentes más artísticos que había en su familia era su hermana, que sabía tocar al piano “Para Elisa”.

Desde la exposición que hiciste en el año 2000 en la Galería Juan Gris de Madrid, y la colectiva con los *realistas madrileños* en otoño de 2002, ¿Has vuelto a exponer?

La exposición de Segovia tuvo un éxito tremendo, y ha durado mucho tiempo. Exposiciones individuales no he vuelto a hacer pero quizá vuelva a exponer de nuevo en la Galería Juan Gris el año que viene, por primavera u otoño. En otoño es mi época de exponer, la que prefiero para exponer, porque me gusta que se visite de noche las galerías. Resulta raro que al entrar y al salir sea de día.

Llama mucho la atención en los catálogos de Amalia Avia y de las colectivas con los *realistas madrileños* y con Lucio Muñoz el hecho de que aparezcan fotos que suelen hacer referencia a la gran amistad que existe entre todos, fotos del grupo, con los maridos con vuestros hijos, fotos de familia. Es algo entrañable y poco habitual.

(Se ríe). *“Si. Es cierto. Lucio, a veces, decía que había demasiadas fotos familiares. Nuestra pintura hoy en día es también poco habitual. Algunos consideran que somos algo raro por pintar lo que pintamos. Sin embargo, es cierto que cuando exponemos va muchísima gente a vernos, sobre todo a Antoñito, aunque últimamente no ha expuesto, pero el público se lo comía...ya se lo comieron cuando expuso en el Reina Sofía.*

¿Qué importancia tienen los viajes para la pintura de Amalia Avia?

De los viajes siempre suelo traer algo y si alguno de mis hijos está de viaje también me traen material fotográfico. Últimamente me interesan más. De hecho, lo que voy a pintar ahora son cuadros de Cuba. Nicolás estuvo allí e hizo un reportaje precioso de casas muy bonitas y elegantes pero muy deterioradas.

¿Por qué a Amalia Avia le gusta tanto pintar lo deteriorado, lo desgastado, lo que refleja el paso del tiempo?

Pues mira, yo creo que es porque yo no pinto ni al hombre ni a la mujer. Y no lo hago porque no me atrevo. Digo que no me atrevo quizá porque

tampoco me atrae y tampoco me gusta. Pinto lo que rodea al hombre y lo que el hombre toca. Desde los picaportes de las puertas, hasta los cojines y el sofá...y, de hecho, cada vez aparecen menos. En catálogos de anteriores épocas hay cuadros en los que aparece la figura humana, pero hace tiempo que no me interesa.

Impresiona la capacidad de pintar de Amalia Avia, su numerosa producción y dilatado currículo de exposiciones individuales y colectivas.

Sí, es cierto que es eso me descuelgo y destapo del resto de los realistas. Yo lo tengo más fácil. Pintar lleva su tiempo pero yo soy más rápida que mis compañeros realistas, que a veces son algo tardones. Además, en general, todos ellos producen muy poco. Y yo, bueno, en la Galería Juan Gris la próxima exposición que quiero hacer, será la cuarta. En Biosca, al menos he expuesto siete veces, en la Dirección General de Bellas Artes, Fernando Fé, Leandro Navarro, que me ha ayudado muchísimo, en la Juana Mordó otras tantas...

¿Qué ha significado para Amalia Avia y Lucio Muñoz la galerista Juana Mordó?

Juana Mordó ha sido muy importante para nosotros. Quizá para ser un buen galerista hace falta ser un buen comerciante y un amante del arte, por supuesto. Y ella lo era. Tenía una gran intuición. Por su galería pasaron todos los pintores españoles contemporáneos más importantes. Al poco de fallecer, recuerdo que se le hizo un homenaje en el Círculo de

Bellas Artes, aunque mi opinión es que se le debía haber hecho años después para que también los jóvenes se acordasen más de Juana Mordó. Era una mujer extraordinaria e inteligentísima. Quizá con más intuición que sensibilidad. Pero es que para ser una buena marchante hay que tener más de lo primero. Yo me acuerdo mucho de ella.

Amalia Avia huye del hiperrealismo pero utiliza la fotografía en su proceso creativo. ¿En qué modo?

Uso la fotografía únicamente como modelo. Si son temas de Madrid, hago una fotografía y luego me acerco varias veces a ver el lugar mientras lo pinto. Si el lugar no es Madrid lo que pinto está basado en los recuerdos que me traigo. En cambio, mis compañeros realistas pintan del natural. Como Antoñito, que se sienta en la Gran Vía debajo de un farol, durante horas. Está muy bien pintar del natural, pero cada uno tiene su método y costumbres.

¿Cuál es el cuadro y el tema preferido de Amalia Avia?

Mi tema preferido para pintar es la calle. La razón, por lo que he dicho antes, porque en la calle es donde mejor se percibe y está lo que roza y toca el hombre. La calle ahí está, hay un repertorio enorme para pintar, Madrid, toda España y todo el mundo. En cambio, con los interiores es más difícil encontrar modelos. De la casa del pueblo he pintado muchas cosas, y no todos los interiores te apetecen pintarlos, hay algunos que no

me dicen nada. De la casa de General Porlier no he pintado nada porque salí de allí muy joven, con siete años.

¿Por qué escogió Amalia Avia el Realismo?

En realidad no sé por qué pinto realista. No podría pintar abstracto, y que conste que me gustan más en general. Entre mis grandes pintores, uno de mis ídolos, de hecho, es Rothko, pero no me pide el cuerpo pintar abstracto ni intentarlo. Ni siquiera con Lucio, ni él me animó tampoco. Así como Lucio empezó siendo figurativo y se pasó al realismo, yo desde el principio me decanté por lo figurativo.

Creo que el primer cuadro que pinté fue este bodegón (figura en el catálogo de la exposición antológica de Amalia Avia), “Bodegón del Queso”, de 1956. Ahora, al cabo de los años lo encuentro muy ingenuo y desdibujado, pero ¡no está tan mal!

¿Consideras que ha habido etapas en la trayectoria pictórica de Amalia Avia?

En los años sesenta mi paleta es más oscura, debido en parte a que aún no tenía un cromatismo tan rico, pero también a la difícil situación política que se vivían en España y que nos afectaba. Si observas los abstractos de los sesenta todos eran negro: Lucio negro, Canogar negro, Millares negro, Saura negro...fue llegar la democracia y aclararse los colores...

(“El color de la democracia” como definió Víctor Nieto).

Quizá también cuando uno es joven le da por pintar con un tremendismo terrible, el vivir las manifestaciones...claro, todo eso influye...

Amalia Avia y Lucio Muñoz son amantes de la música.

Sí, yo soy una apasionada del flamenco. Ahora no pongo casi nada, pero solía pintar escuchando sólo flamenco o coplas, coplas buenas, de Concha Piquer o Imperio Argentina...a Lucio también pero no tanto. Lucio pintaba con música clásica, le gustaba muchísimo. Íntimos amigos de Cristóbal Halffter y de su mujer, una pianista extraordinaria. Sin embargo, yo no solía ir a los conciertos, no tenía tiempo para todo. Lucio si, desde pequeño solía ir con su hermano y le encantaba.

¿En qué formatos trabaja últimamente Amalia Avia?

Estoy trabajando con medidas normales, 100 x 81 cm o 86 x 97 cm...También hay algunos pequeños. Pocos grandes, porque cuesta ya más subirlos al caballete y moverlos.

Para Amalia Avia su familia es importantísima, siempre están presentes su marido y sus hijos y habla continuamente de ellos cuando habla de su pintura. Amalia Avia habla de su familia y de la profesión de pintor.

Son todos unos hijos estupendos. Rodrigo es el más intelectual. Estudió Filosofía y ahora se dedica a escribir. En todas las exposiciones de Lucio

es quien hace las presentaciones y el que habla. La última vez, con motivo de una exposición de Lucio en Murcia. Pero claro, a mí me preocupa su porvenir y me preocupa que puedan sufrir una desilusión porque es muy difícil vivir de ello. Yo, a partir de los cuarenta años, aún sin Lucio, hubiera podido vivir de la pintura, pero hasta entonces nada, porque no vendía y claro... es muy difícil. Mis hijos, menos uno, han escogido todos carreras así... Lucio Muñoz, hijo, es pintor y por el momento, al año de morir su padre, hizo una exposición individual en Madrid.

(El salón está lleno de cuadros de su hijo Lucio. Amalia es muy maternal y le encanta estar rodeada de cosas familiares. En el comedor, una de sus estancias preferidas, tiene colgados láminas enmarcadas pintadas por sus hijos cuando eran pequeños e iban al colegio, y hay que decir que son verdaderas joyitas.).

La vida del pintor es dura. Lucio y yo somos dos excepciones. Lucio una excepción mayor que yo, pero al fin y al cabo, yo también me considero una excepción por el hecho de haber podido vivir de la pintura desde los cuarenta años. Y Lucio desde el principio, desde siempre. Y eso se lo digo yo a Lucio hijo, que lo nuestro no es normal.

Podría decirse que en el caso de mujeres pintoras todavía es más difícil vivir de la pintura. Hay muy pocas mujeres artistas que hayan tenido éxito y tanto currículo expositivo.

Ahora ya sí, pero es cierto que, de mi generación, casi la única que sigue soy yo. Llevaba a los niños al colegio por la mañana y después hacía la compra. Desde luego, lo que no he sido nunca ha sido mujer soporte. Lucio decía que lo prefería. A diferencia de las mujeres de otros artistas, que lo hacían gustosas, yo no he sido nunca la marchante de Lucio, yo no valía para eso. Prefería pintar yo, y Lucio me decía que a él no le hacía falta y que no me preocupara por eso. María Moreno, la mujer de Antonio, también sigue pintando, pero muy poco. Esperanza Parada apenas pinta ya y es una pena porque es una maravilla.

(...) Esperanza Parada... me has tocado mi punto flaco. Cuando yo llegué a la Academia de Eduardo Peña, por la que ha pasado todo Madrid, Esperanza Parada era ya una maestra, era toda una institución allí. Yo la admiro muchísimo, pintaba muy bien y, además, es una persona extraordinaria y muy inteligente. La riño cuando la veo porque apenas pinta. Jamás habría podido imaginarme que iba a acabar siendo más conocida que Esperanza Parada.

Junto a Amalia Avia se pasan los minutos volando. Es una conversadora magnífica, muy amena, además de aprender mucho con ella, pues ha sido testigo de más de medio siglo de historia, política, cultura, arte y vida de Madrid. Tranquilamente va ojeando uno de sus catálogos y sonrío recordando anécdotas. Amalia Avia es como su pintura, sencilla, sincera, cercana, interesante, directa pero a la vez encantadoramente tímida y discreta, descriptiva...está llena de energía y de conocimiento, que

comparte generosa. Es una mujer entrañable; una artista de los pies a la cabeza, de las que hay pocas.

6.2.2. Entrevista realizada a Rodrigo Muñoz Avia el 12 de marzo 2014

Seguidamente, transcribimos la entrevista realizada a Rodrigo Muñoz Avia, hijo de Amalia Avia y Lucio Muñoz, el 12 de marzo de 2014 entre las 10.00 y las 11.30 horas de la mañana en una cafetería de la calle Gaztambide; cerca de su actual residencia donde Rodrigo acude en ocasiones a desayunar.

Rodrigo Muñoz Avia es el menor de los cuatro hijos, nació en 1976 y es novelista, guionista y crítico de arte. Ha recibido varios premios por novelas de literatura infantil: en 1996, con *Lo que no sabemos*, una novela de temática juvenil por la que recibe el Premio Jaén de Literatura Infantil y Juvenil. En los años 2007 y 2010 gana el Premio Edebé de Literatura Infantil, con las novelas *Los perfectos* y *Mi hermano el genio*. En 2014 obtiene el Premio SGAE de Teatro Infantil, con la obra *Un monstruo en mi país*.

Contactamos con él y todavía recordaba que once años atrás entrevistamos a su madre. Rodrigo Muñoz Avia ha resultado de gran ayuda para nuestro estudio, pues es una fuente testimonial directa, un observador privilegiado, y su información es doblemente interesante por sus contenidos de índole personal-familiar-íntima y artística. Tiene información que no aparece en los catálogos ni en las entrevistas formales. Ser hijo de dos artistas tiene la ventaja de que, desde que nació, los ha visto trabajar y relacionarse desde

el punto de vista personal y creativo. Trabajando los dos artistas en sus estudios instalados en su propia vivienda, en el madrileño Parque del Conde de Orgaz, el conocimiento y observación privilegiada de su madre, Amalia Avia, nos ha proporcionado datos relevantes y concluyentes, siendo una de las fuentes principales para nuestra investigación.

Rodrigo es un testigo excepcional de la vida y obra de Amalia Avia. De los cuatro hijos del matrimonio, se ha encargado de la divulgación y preservación de la obra de sus padres y gestión de sus exposiciones en los últimos años de vida de Amalia Avia y tras la muerte de ambos artistas.

Posee el don de la buena escritura y ha recibido varios galardones por obras de literatura infantil. Algunos de los textos sobre Amalia Avia y Lucio Muñoz, a nuestro juicio, mejor escritos (por el valor de la información, aportaciones y sensibilidad contenida), son de su autoría.

Comenzamos preguntándole sobre la opinión que la crítica especializada tiene sobre la obra y el trabajo de Amalia Avia durante su trayectoria.

Particular y generalmente buena, a excepción de una (que creo que fue en el año 94), descripción artística publicada por un crítico de El País, que fue demoledora y en el fondo la tachaba de abuela y de ñoña, y de no sé qué, porque ponía este tipo de fotos, (aparece Amalia Avia en la contraportada del catálogo sonriente y relejada, con ropa sencilla y sosteniendo una planta en sus manos en su jardín de casa que tanto le gustaba cuidar –era una de sus aficiones-), porque es verdad que mi madre era una persona que no se daba aires de nada, es verdad; no se daba ninguna importancia, no iba de diosa, y aparece en las fotos con todos sus

amigos, y otras, algunas, más familiar. Claro, a este señor le debió parecer una buena abuela pintando sus cuadros (Rodrigo se ríe).

Cuando algunos críticos dicen de una artista que “pinta a la manera femenina” o “pinta como una mujer”, ¿crees que es un comentario que viene impuesto culturalmente?

Totalmente. Es verdad que es así, por lo que sea, por la cultura, que respiramos, por cómo somos... yo creo que a lo mejor mi padre nunca habría puesto fotos de ese estilo en su catálogo...aunque fuera igual de cariñoso con sus nietos, tuviera sus mismas vivencias y tuviera todo...”.

¿Cómo se lleva ser hijo de madre y padre artistas, pintores ambos?

Sí claro, es que claro, cuando me hablas de estas cosas del fenómeno tan curioso de como una pareja de pintores, es que como lo he vivido todo tan de cerca que para mí era lo normal, yo era hijo de pintores y era lo normal eran unos padres que siempre he sabido que se querían y que lo demostraban y era lo normal. Y yo ahora que soy padre que veo el trabajo que dan los hijos que ves la imposibilidad de hacer tantas cosas... me parece alucinante, digo: como lo haría mi madre con cuatro hijos, que pintaba en una de las habitaciones, yo, cuando vivían, ellos vivían en la casa en la que he vivido yo aquí en la avenida Filipinas, era su casa cuando nosotros éramos pequeños, eh, y ella pintaba, había dos habitaciones, una para dos hijos y otra para los otros dos y ella pintaba en una de las de ellas, que por la noche los niños nos acostábamos ahí, claro, con toda la

pintura y todo y... Tenía una fortaleza impresionante, una fuerza de voluntad... pues llevaba un torrente dentro, algo que sacaba en su pintura y que nos sacaba adelante con mucha fuerza pero realmente... eso no lo cuentan las memorias, compatibilizando ama de casa y a la vez pintaba.

Entre toma y toma pintaba...

Exacto, pero nunca se ha quejado. A mí, es esa humanidad y esa sencillez a la que no estamos acostumbrados... yo trabajé durante cuatro años en una galería de arte, y no estamos acostumbrados, ni por parte de Lucio Muñoz ni de Amalia Avia a esa sencillez y a esa humanidad que los dos tenían.

Mi madre casi lo que peor llevaba era el tema de la compra, y siempre era “es que no hay manera, siempre tengo que volver a casa con bolsas en la mano, siempre tengo que volver con bolsas, es que es imposible” y... y eso que a la vez le encantaba salir, claro, su Madrid adorado...a mi padre le costaba mucho más salir de casa, pero a mi madre le encantaba, le encantaba. Aunque vivíamos allí en Arturo Soria, a ella le gustaba venir a comprar a la calle Goya... Lo de ir por allí, por Hortaleza, por Arturo Soria no le gustaba nada.

¿Cómo eran las conversaciones en casa, hablabais mucho sobre arte?, ¿Hablaban mucho de la pintura de uno y de otro?, ¿Se aconsejaban mutuamente?

En casa yo siempre he dicho que se hablaba mucho de arte, durante las comidas en casa, al estar todos reunidos, muy familiar... yo sí recuerdo, que se hablaba de arte; bueno se hablaba muchísimo de arte y de cualquier cosa cuando venían Antoñito, cuando venía Antonio López, porque ese ya sí que es un apasionado y se puede pasar toda la comida hablando del arte o hablando de lo que sea.., Y ahí sí que había un coloquio mucho más encendido, mucho más mi padre que mi madre. Mi padre hablaba mucho de literatura, hablaba de música, hablaba de lo que estaba leyendo y hablaba de arte, sí.

¿Qué les gustaba más? cuando hablaban propiamente de pintura, salían los debates sobre abstracción, figuración...

No es que yo recuerde que hablaran de nada así, ... yo creo que hablaban más de cosas externas que les habían gustado, que habíamos visto una exposición en la fundación Juan March, o de que estamos leyendo un libro, que de su propio trabajo, ? Más en un contexto familiar que igual entre ellos sí que lo hablaban pero ahí con los niños delante pues no...pero nunca hemos sentido que fueran como dos mundos distintos el realismo y la abstracción, o sea, porque como sabemos estaban muy ligados en el caso de ellos y mi padre nunca ha tenido ningún tipo ni de desprecio ni de nada por este tipo de pintura. Sus mejores amigos eran realistas, él se hizo en un grupo de realistas y él mismo podía pintar un cuadro de esa manera perfectamente, o sea, es decir, mi padre tiene retratos.

Como el retrato que tiene de tu madre.... Como es ese retrato, eh?!

Potencia expresiva, vamos, porque mi madre puede ser más virtuosa, menos virtuosa, pero tiene una expresividad siempre...

Amalia Avia, ¿Que tiene ella como pintora la hace diferente respecto a otras, por ejemplo, pintoras realistas, como María Moreno o Isabel Quintanilla?

Yo creo que sobre todo es la fuerza, la expresividad, y... en la pintura de mi madre es fundamental la huella de lo humano; siempre es lo que se dice de ella, y que aunque no haya a lo mejor figuras en un cuadro, siempre está presente lo humano. La pintora de las ausencias que decía Cela.

Y, aunque a lo mejor era una pintura de estas realistas, siempre está lo humano... Yo hace poco he tenido que escribir un texto con esto del tema de la Zarzuela, te enteraste, ¿no? De que han hecho la Verbena de la Paloma...

Sí, del museo de Bellas Artes de San Fernando.

...El paso del tiempo, es la mala digestión que siempre ha tenido ella del paso del tiempo, y ese era el gran problema de sus defensiones y de sus rollos, ¿no? Y al final la huella del tiempo en las calles, en las fachadas, en los portales, en la ciudad, esa cosa tan sórdida y tan desoladora que tiene todo, pues yo creo que al final ese gran tema de su pintura que desde luego no está mucho en otras pintoras, o sea....

En la exposición que escribiste del Museo de Bellas Artes de La Coruña, te imaginaba observando a tu madre con el aguarrás...

Sí, con el aguarrás. Ahí es donde te decía que le metía fuerza, es que es bestial, ¡¡pa pa pa pa!! Que yo decía “¡pero bueno!”. Es verdad que mi padre ha hablado de esto, pero cuando mi padre cogía un pincel era distinto.

Esa parte artesanal que tienen los dos, la buena cocina. Amalia decía en una entrevista ¿Que no se consideraba una gran pintora?

Era súper modesta, mi madre, era muy modesta. Siempre consideraba que sus cuadros eran demasiado caros, le daba muchísima vergüenza venderlos, le daba muchísima vergüenza...

Pero ha vendido mucho

Ha vendido mucho, mi madre ha vendido mucho, por eso tenemos tan poca obra suya...tenemos, eh, tenemos, pero comparado con lo que ha dejado mi padre, también mi padre ha vendido mucho, pero es que mi padre producía más.

Mi madre no era nada lenta, pintaba muy rápido. Lo sorprendente es, que dices: es humilde, es modesta, pero luego tenía una gran seguridad y un arrojo bestial porque ella entre otras cosas lo decía: hay que tener mucho

arrojo para pintar al lado de este señor, o para aguantar que te venga un Antonio López a verte los cuadros al estudio, que le daba muchísima vergüenza, pero aun así lo ha tenido que aguantar toda su vida, muy valiente, y muy resolutiva, quiero decir que... se ponía, y hacía el cuadro y no se caía por las dudas.... Mi padre se atormentaba mucho más, mi padre dudaba mucho más y tenía más crisis con respecto a su.... Mi madre tenía las cosas más claras para esto y era muy resolutiva. Esto de la cocina que decimos, fíjate que yo creo que a ella esa parte no le gustaba. Al igual que mi padre era un gran conocedor de todos los aspectos técnicos y realmente lo disfrutaba creo. Mi madre, antes de cualquier cosa, recurría a mi padre. “Oye, que hago para que se me... mira esto se me está craquelando, esto no sé qué...”

Pintaba utilizando como referencia la fotografía

Pinta de fotos siempre. Realmente, cuando ella decía que iba a ver el tema, cuando realmente lo veía era cuando iba a hacer las fotos, que las fotos casi siempre las ha hecho mi padre, o siempre, vamos. Y luego ya, cuando murió mi padre y nos trasladábamos, muchas fotos de viaje, y en esos casos pintaba sin haber visto el sitio en la vida.

¿Y se iban los dos a hacer fotos?

Se iban a hacer fotos por Madrid, sí. Siempre eran fotos en blanco y negro, porque mi madre las hacía en blanco y negro. Y luego ya en los últimos

años, cuando ya el blanco y negro ya casi ni existía, empezó a hacer todo en color.

Es decir que el color es algo personal, ¿es lo más personal entonces?

El color se lo ponía ella, más o menos recordaría, lo recordaría o se lo inventaba, mucho lo recordaría porque te aseguro que no se iba a ver el tema cada dos días.

No hacía como Antonio López

No, no.... Iba por Madrid haciendo fotografías. Salían a buscar temas. Ese era un plan que yo lo he hecho muchas veces con ellos, en coche por Madrid buscando temas, ... mucho se hacía de paso. Yo le decía a mi padre: “oye, he visto la calle no sé qué”, pero del natural, nunca.

Amalia es absolutamente reconocible, igual que Lucio Muñoz; ambos tienen una personalidad marcadísima, durante medio siglo de trayectoria profesional.

Yo creo que sí. Parece que es propio de la generación, pero no. María Moreno o Isabel no son así, Antonio sí que es bastante plástico, sí, tiene una textura y una cosa...

Cuando mi madre hizo la exposición antológica, me acuerdo del día que fue Antonio, es que Antonio es una persona que es fascinante oírle, cada cosa que dice tiene mucho interés, y salió de allí diciendo: “qué maravilla,

es impresionante, que fuerza, que carácter hay que tener”. Lo ves todo junto ahí y te das cuenta, sí, de la fuerza que tiene...

Hicieron la exposición aquella, la de “Otra realidad...”

Y esa creó un poco escuela. Fueron amigos, y fueron muy amigos. Buscar una identidad plástica al grupo suyo yo creo que ya no la hay.

Se les ha llamado Generación de Realistas Madrileños

Luego meten a mi padre, a Enrique Gran y a Joaquín Ramos, porque eran amigos, pero cada uno pinta a su manera y no tiene nada que ver...

Yo creo que eso es algo que también los hace muy especiales, la transcendencia y la relación; cómo la pintura también es su vida, ¿verdad?

Cuando murió mi madre estuvimos mi hermano y yo hablando con Antonio y Julio, al día siguiente, para ver si publicábamos en un periódico una especie de semblanza hecha entre los dos. ...y al final no se hizo, eh, porque...Recuerdo a Antonio diciendo que de todas la que había tenido una carrera profesional, más carrera profesional, había sido mi madre realmente, porque las demás... Isabel Quintanilla también bastante, pero quizá algo menos implicada.

Mi padre fue muy amigo de Paco en la carrera, muy muy amigo. Pero luego no, luego no había tanto contacto como con ellos, yo casi casi he contactado con ellos de mayor pero creo que no se preocupan tanto por su carrera, están en su mundo, ...y mi madre sí que se sentía pintora y sí que

tenía su ambición a pesar de toda esa modestia. Le hacía muy feliz el éxito, le hacía muy feliz vender mucho y que se la reconociera.

Contaba mi madre, que nada le podía dar más satisfacción, con esa ironía que decía suya con mucho cariño, que muchas veces en sus exposiciones por ejemplo en la Galería Biosca, donde exponía, que mucha gente, que le presentaba su marido, le decían: “Y Usted, ¿a qué se dedica?” “Pues soy pintora.” “Ah, ¡Usted también pinta! ¡Qué casualidad!”

¿Se sentía la mujer de?

Yo creo que sí. Yo creo que bastante.

Lucio Muños es uno de los pintores más internacionales del arte español contemporáneo, tiene mérito llevarlo bien

Y aunque no lo fuera, aunque no fuera tan reconocido, la vivencia en casa era mucho, mi padre era el pintor hasta el tuétano, mi padre era el que no podía dejar de pintar. Mi padre era el que pintaba fuera sábado, domingo y demás, y mi madre no, mi madre si nos tenía que llevar al médico, era mi madre la que lo hacía.

Ha pasado siempre, sí, sí

Yo creo que era mujer de, pero lo hacía encantada. Ella admiraba mucho a mi padre, no había ni la menor competencia se sentía, feliz de la vida de que mi padre tuviera más reconocimiento y de que le fuera bien.

Es amor y es también una cuestión de carácter, porque mi madre tenía carácter para eso, pues esa modestia que tiene, y ese agradecimiento, porque yo creo que ella, como se ve muy bien en las memorias, se sintió como rescatada y salvada cuando apareció mi padre y apareció en el mundo del arte, porque ella venía de un mundo, o sea encerrada en su casa en el pueblo, con toda la posguerra, toda la tragedia de su familia, ese mundo terrible de franquista y todo es que tanto padeció y de repente llegar aquí, esa efervescencia y conocer a mi padre y empezar esa nueva vida pues, ... de hecho a ella el trabajo como pintora, y el reconocimiento le llegó después que a mi padre, entonces en ese sentido ya era siempre como un regalo...

Los años de Eduardo Peña, los cuenta con muchísimo cariño, y cuando tienen su primer estudio con Esperanza Parada

Sí, Esperanza era su amiga del alma.

Sí, Esperanza directamente dejó de pintar, no siguiendo una carrera.

¿La relación de tus padres fue más con Antonio López y con María Moreno?

Con Antonio en concreto, porque Antonio, a nuestra casa, iba mucho solo. Antonio era el mejor amigo de mi padre y de mi madre. Era, sin duda, con el que más, y con Julio también mucho, Julio y Esperanza. Con Isabel y Paco menos.

(pausa)

De los que ya no son parejas de artistas, como Joaquín Ramos, que vivió en París mucho también, muy muy amigos.

La casa de Conde Orgaz, ¿la conserváis?, ¿los talleres, los estudios?

No sé si lo verías, en el jardín se habían hecho casa dos hermanos míos, a una de esas es a la que he ido yo, y la grande donde estaban los estudios se la ha quedado un hermano mío, la ha reformado. El comedor maravilloso, con mucho dolor para él, ya no es comedor, ya ha desaparecido, se han tirado muchos tabiques.

¿Y las alacenas?

Los interiores, las alacenas.... muchas son de Santa Cruz, del pueblo.

Los interiores son muy bonitos, pero si uno tuviera que decir un tema de Amalia Avia que le viene a la cabeza, lo que más la identifica, yo creo, son las tiendas, las fachadas y garaje. Utilizando el cliché, mal utilizado, de lo que la gente podría considerar lo femenino, que no puede ser menos femenino; un garaje lleno de señales de prohibido aparcar Esos temas a ella le atraían, le atraían muchísimo...

Tu madre hablaba mucho de tertulias con amigos que venían a vuestra casa o ellos iban a casa de alguno.

La tertulia era de mi madre, era una tertulia en la que al principio no dejaban que fueran los cónyuges... y llegó un momento en el que ya sí. Sobre todo porque ella al principio lo hacía en un torreón que tenían ellos en la Puerta del Sol, y luego ya en los últimos años, todavía en vida de mi padre, lo acabaron haciendo en casa. Mi padre a veces iba a recoger a mi madre y subía un rato. Pues ahí había, un amigo psiquiatra de mi madre,

Esas tertulias eran más de mi madre, sé que fue una vez Paco Umbral que lo refleja en un libro suyo, pero eran del mundo de la pintura todos, sobre todo de la generación de mi padre de “El Paso” y todos estos eran íntimos amigos. Manuel Rivera, era adoración la que tenían, se adoraban, por supuesto Enrique Grau, Manolo Millares. La muerte de Millares para mis padres fue un duro golpe.

¿Sobre la pintura de ellos?, ¿eran críticos?

Sí, sí, los dos eran críticos: “Subes un momento a mi estudio a ver un cuadro” eso era típico de mi padre, mi padre sí que te pedía opinión... y mi madre, no es que te pidiera, mi madre no es que terminara un cuadro y dijera “ven a verlo”, lo que pasa es que muchas veces lo veías. Y Mi madre, era más insegura, y aceptaba peor las críticas. Mi padre iba, para que le dijeras lo que fuera, te llamaba para que le dijeras lo que fuera y aceptaba. En cambio, mi madre no aceptaba las críticas, y las de mi padre, llegó un momento en que ya casi no quería que fuera, porque decía “Es que viene y me empieza a decir de todo”. Recuerdo también ver cosas y recuerdo

juzgar los cuadros de mi madre. Muy autocrítica por esa modestia que tenía.

Ella se consideraba más torpe, es una tontería. La maravilla de su pintura no está en lo bien que pinta, el brillo del no sé qué,

Eso es lo que la hace distinta

Exacto. Eso le da muchísimo encanto

Esa no perfección.

Esa no perfección sí. Eso le creaba cierta inseguridad y sí que habla de eso... y claro, a lo mejor, cuando ibas a su estudio, te llamaban la atención esas cosas, pero es que da igual. Si no, no pintaría así; era consciente de que no importaba, pero aun así lo intentaba.

A ella no le interesaba el ser humano como figura representada como tal, sino el paso del tiempo, la huella que se ve... que eso es mucho más sutil.

Sí, decía que se sentía más cerca de la pintura de mi padre que de la de Antonio, pero yo creo que también le influía mucho y que sin duda Antonio ha influido a mi madre, seguro.

Era el más pequeño, pero había empezado antes que mi madre. A mí, esa pintura tan gris que hacían al principio, yo creo que sí se retroalimentaban algo.

¿Su cuadro preferido?, ¿o alguno que no quisiera vender? ...

Mi padre era quien protegía algunos cuadros para que no se vendieran y que decía que “este cuadro no sale del estudio”, porque mi madre, con esa especie de pudor suyo, no se atrevía a decirle a un comprador que no lo quería vender. Era muy vergonzosa, no se atrevía mucho. Toda la parte de gestión de venta siempre la ha llevado mi padre y ella delegaba. No era para nada la típica mujer de artista que protege al artista, que se encarga de todo, una Pili Chillida, casos de esos, no, no, para nada, mi madre todo lo contrario. En ese sentido no era nada mujer de artista que cuida al genio, no, no. En ese sentido la cuidaba más mi padre a ella. Mi padre decía: “no vendas este cuadro” y gracias a eso muchos cuadros buenos han perdurado. ... Siempre hablamos del “Comedor”, hablamos del “Benito García Fontanero”, que es el cuadro de la portada de las memorias, del “Ministerio de Fomento”...La Nati es otro hito en su trayectoria. Esos eran más o menos, sus preferidos, sí.

Amalia Avia dijo que se consideraba afortunada, por el hecho de haber podido vivir de la pintura

Mi madre podía vivir de la pintura. Ha vendido mucho, pero vivíamos mucho más de lo que ganaba mi padre, eso no se puede negar, cierto que mi madre vendía mucho, pero su obra era mucho más barata también.

Todas las épocas han sido buenas desde el punto de vista pictórico

Yo creo que claramente las décadas de los 70 y 80 son las mejores. Todos esos cuadros que estamos mencionando son de esas décadas. De los años 50 no tiene casi cuadros.

Ella no fue a la Real Academia de Bellas Artes porque se sentía ya muy mayor... Se formó en Peña y estuvo dos años, pero si hubiera empezado en la Escuela de Bellas Artes no habría coincidido con mi padre, habría entrado tres o cuatro años después que mi padre.

Se conocieron en el viaje de fin de curso a París en los años cincuenta.

¿Cómo te sientes cuando escribes sobre tus padres?

Cuando escribo es cuando más cómodo me siento, escribiendo de mis padres, porque es algo que lo haces con mucho cariño, que lo conozco, como nada en el mundo lógicamente, De qué mejor puedo escribir que pueda conocer mejor que esto. Le he encontrado un punto, una cierta distancia desde el cariño que me permite enjuiciarlo y hablar de ello casi como un título de arte.

A los dos les gustaba el flamenco.

Sí, más aun a mi madre. Los discos que había en su estudio eran de flamenco, no había otra cosa, flamenco y folklore. El flamenco sí, el flamenco le llegaba mucho. Concha Piquer le encantaba, e Imperio Argentina. A mi madre lo popular era algo que le atraía mucho. La manifestación del arte popular. A mi padre le gustaba mucho, pero oía música clásica. (...). Cuando se hicieron la casa de Arturo Soria, parque Conde Orgaz, se hicieron estudios comunicados. Estaban abajo al principio los dos estudios, en el sótano, digamos, y justo en el último momento antes de empezar ahí a vivir, decidieron que no estuvieran comunicados. Para ir de un estudio al otro había que subir al piso o al jardín por la escalera del jardín y a dar toda la vuelta. Había que guardar esa independencia, y luego ya mi padre se hizo el estudio arriba enorme.

Cambiando de tema Rodrigo, el contexto político del franquismo, ¿cómo recuerdas que pudo afectar a tus padres?

Ellos no eran activistas por así decirlo, como otros, pero fueron personas con un compromiso ideológico... Y era más él. Yo creo que era más un tema de oposición política, él se implicaba. Por circunstancias, le tocó a Sempere, como cuenta mi madre en las memorias, pasar una noche en la cárcel.

Han podido desarrollar su actividad bien, afortunadamente.

Sí, son esas paradojas, pero es verdad que el arte abstracto español tuvo mucho apoyo en los 60 y a nivel oficial con Luis González Robles. Mi padre recibió mucho apoyo, que llega un momento en que aquello era insoportable.

Y ¿Cómo era la relación con Isabel Quintanilla y María Moreno, con los compañeros de profesión, se veían y trataban mucho?

Con María sí porque con Antonio y María han hecho vida juntos siempre. Con Isabel y Paco con menos frecuencia. Eran otros tiempos, era otro mundo. Nosotros hoy en día tenemos una vida en la que si salgo es los fines de semana, en cambio mis padres salían entre semana, constantemente, iban a inauguraciones, y si no iban a inauguraciones se iban a la galería, simplemente, y allí se encontraban con otros artistas, se iban a cenar, tenían una vida social mucho más activa.

En cualquier caso, yo creo que mi madre, el vínculo fuerte de su vida, no ha sido ni con los demás realistas, ha sido con mi padre. Mi madre a quien estaba unida era a mi padre. Estaba enamorada de mi padre y toda su vida, toda la vivencia del arte de mi madre, viene filtrada a través de mi padre, la de mi padre también viene muy filtrada a través de mi madre, pero creo que mi padre hace más sombra, ¿sabes? Es mutuo, yo creo que mi madre en las memorias también lo dice, decía “es que tu padre siempre acaba adueñándose de todo, como si todo se le hubiera ocurrido a él o lo hubiera descubierto él.

Yo creo que en el caso de ambos, no les gustaba adscribirse a ningún grupo. Mi padre decía la palabra “francotirador”, pues no quiso entrar

en el grupo de “El Paso”. No se sabe si no quiso o es que tampoco se lo acabaron de ofrecer; siempre ha creado cierta controversia. Y en el caso de mi madre, no había tampoco ningún grupo, eran sus amigos y ella pintaba como pintaba, pero nunca se ha sentido formando parte de un grupo, de una reivindicación del realismo, para nada.

A mi madre, quien le gustaba era Rothko, Hopper y Millares. Se sentía más cerca de Millares que de otro pintor realista.

Por suerte mis padres ya que han escrito mucho, y hay mucho escrito sobre ellos. Por lo que veo, tú ya te lo sabes todo, no te estoy descubriendo nada...

Rodrigo tuvo la gentileza de invitarnos a la exposición que la Galería Marlborough hizo el mes siguiente en Madrid sobre obra en papel de Lucio Muñoz.

Rodrigo y su hermano Diego y también alimentan y actualiza las páginas web de Amalia Avia y Lucio Muñoz con publicaciones periódicas, anécdotas y datos biográficos y artísticos relativos a ambos pintores, resultando de gran utilidad como fuente documental para nosotros, pues de otro modo no sería posible acceder a dicha información.

6.3. Selección de textos

Víctor Nieto Alcaide, *Amalia Avia*, Madrid, Sala de Exposiciones Dirección General de Bellas Artes, catálogo exposición nº CXV, temporada 1967-1968.

El proceso de una labor.

Las circunstancias que concurren en la vida de Amalia Avia habrían apartado de la pintura a otra artista que no tuviera su constancia y convencimiento. Amalia Avia está casada con Lucio Muñoz, un pintor de extraordinaria personalidad, cuyo arte es lo suficientemente sugeridor para eclipsar a muchos artistas. Con menos razones que las que posee Amalia Avia otros pintores se han sentido atraídos por el mundo vigoroso, vivo e imaginativo de este pintor. Sin embargo, la pintura de Amalia Avia discurre por caminos completamente distintos. Otro motivo contrario para que Amalia Avia desarrollase su actividad de pintora es el hecho de ser madre de cuatro hijos; a esto se añade el proceso que requiere la elaboración de cada una de sus obras. La primera de estas razones es más que suficiente para que una pintora vea mermada su labor en tiempo y constancia. La segunda es el carácter que posee su pintura y que no permite una ejecución instantánea, sino elaborada y sujeta a una profunda reflexión. Sin embargo Amalia Avia es pintora que produce extraordinariamente y de una manera continua. Cada uno de sus cuadros requiere una meditación, una selección y búsqueda del tema y una ejecución cuidada y precisa.

Todo esto y las circunstancias mencionadas no hacen sino acreditar a esta pintora como un ejemplo de laboriosidad y seguridad en el trabajo. Su

pintura se nos presenta así, como algo extraordinariamente sorprendente por su calidad y contenido, por su intención y sinceridad, que pone ante nosotros los problemas de nuestro tiempo.

Una temática real.

Hace unos años, cuando los epígonos del Aformalismo hicieron de esta tendencia un academicismo con envoltura revolucionaria, Amalia Avia tenía definida la misma trayectoria que encontramos en sus cuadros actuales. Ella se sentía preocupada por una realidad profundamente humana en la que el hombre, sus problemas, sus situaciones, fueran el centro de toda su labor. Cuando el Aformalismo dejó de ser vanguardia para convertirse en Historia, su obra cobró nueva actualidad. A raíz de entonces, son muchos los artistas que han comenzado a preocuparse por los problemas del hombre, por las situaciones provocadas por la estructuración de nuestra sociedad. Parecía como si hasta entonces no hubieran existido estos problemas, y como si toda la pintura que se había ocupado de ellas hubiera sido sentimental, costumbrista o romántica. Esta idea, entonces latente en el ambiente, procedía de la idea, completamente equivocada, de que los problemas del hombre y los problemas de la pintura debían marchar por caminos independientes. A esto ha dado respuesta la pintura real de Amalia Avia, y en esto radica una de sus principales aportaciones a la pintura española contemporánea. Esta pintora supo darse cuenta de que todo arte que no se identifique con los problemas históricos de su momento, es un mero juego formal, simple esteticismo. Por eso su pintura resulta profundamente humana, socialmente comprometida en un mundo del que todos somos responsables.

Para realizar esta pintura, Amalia Avia ha partido de un ideario claramente definido. Ella sabe que la sociedad en que vivimos está muy lejos de presentarse como un todo uniforme y homogéneo, sin contradicciones, oposiciones y luchas. Y una pintura que tenga como centro el hombre no puede olvidar este hecho. De no ser así, la pintura se convierte en tipismo, costumbrismo, nostalgia o romanticismo. Al hombre no puede entenderse si no es desde unos presupuestos sociales, políticos y económicos que regulan su comportamiento y explican su forma de vida. De ahí que en cada una de las obras de Amalia Avia se subraye esta situación que condiciona nuestra existencia. Por ello estas pinturas nos transmiten una serie de imágenes en las que viven y palpitan los problemas del mundo de hoy. No se trata de presentar una serie de soluciones a estos problemas. Su pintura no es el proyecto de un mundo mejor, sino una crónica del que hoy padecemos. Con sus encuadres fotográficos con la apariencia y agilidad periodística de su pintura, Amalia Avia ha acertado a dejarnos el testimonio de ese mundo que vemos todos los días, y que a fuerza de verlo y vivirlo ha pasado a convertirse para nosotros, muchas veces, en una situación normal. El reportaje de un penal, las fotografías que recogen la represión de una manifestación, la inmundicia de un suburbio o de un bombardeo en el Vietnam, han pasado a formar parte de nuestro acervo de imágenes como algo completamente natural. Amalia, con su pintura, nos hace volver a la realidad. Nos recuerda que nuestro silencio nos convierte en responsables, y que nosotros somos o podemos ser algunos de los seres que aparecen en sus cuadros.

Su sentido poético.

Para llegar a conseguir con su pintura estos resultados, Amalia Avia ha renunciado a todo presupuesto individualista, a todo capricho personal para llegar a lo colectivo. Por esto no puede pensarse que su pintura carezca de personalidad. Ella se propone, en primer lugar, hacernos llegar una visión del mundo que le rodea, presentándonos para ello una serie de imágenes que, a fuerza de ser extraordinariamente reales, a fuerza de tener presente la realidad del hombre en cada una de sus escenas, tiene un sentido extraordinariamente poético. No se trata de lirismo o de evocación nostálgica. Su mundo, su pintura, tiene un acusado carácter textual. Ahora bien, esta pintura, partiendo de un concepto de reportaje directo, es extraordinariamente pictórica. A diferencia de lo que hallamos en buena parte de los pintores actuales que incorporan en sus composiciones imágenes del mundo de la publicidad, el cine, la televisión o el periódico, con el mismo efecto que tienen en la realidad, Amalia realiza sus obras con un criterio acusadamente de pintor. De ahí que su pintura sea profundamente humana, profundamente pictórica y profundamente poética. La pintora no renuncia a obtener del tema que encontramos en el cine en una revista una imagen profundamente sentida. Con su cámara, al sorprender las gentes que a las ocho de la mañana entran en el metro para ir al trabajo, o al captar el autobús detenido en un barrio extremo, en un barrizal, al final del trayecto. Amalia ha sabido dejarnos Un mundo lleno de encanto. De esta manera, su pintura se presenta como una elaboración profundamente emotiva que logra transmitirnos un clima en el que todos vivimos alguna vez al día.

El mundo de Amalia Avia.

En cada uno de sus cuadros, Amalia Avia .evidencia su intención clara y directa de mostrarnos una situación histórica determinada. Su pintura no parte de supuestos previos ni de fórmulas de taller, sino de unos postulados que la dirigen a ese mundo del que parte su arte. Con su pintura ha sentido la necesidad de señalar y denunciar una situación real que al ser llevada a su pintura la ha proporcionado un contenido ideológico concreto. Un mundo que conocemos y que a los que vivimos en .Madrid nos resulta nuestro. Su pintura está orientada, principalmente a mostrarnos el paisaje urbano de Madrid. Cuando pinta una calle, unas tiendas, una plaza o una boca de metro, esta pintora no está evocando los rincones de una ciudad, sino marcando las situaciones en que los hombres de esa ciudad viven. De ahí que veamos diferentes escenas, desde los turistas que contemplan en el Museo del Prado "La familia de Carlos IV", de Goya, a los niños que han organizado un partido de fútbol en un descampado; desde el curioso que se detiene en el escaparate de una tienda de gangas a la aglomeración que se produce por los asistentes a un entierro. En este mundo, encontramos formas de vida de los hombres de nuestra ciudad, y también de otros hombres que si no viven aquí podrían hacerlo. Algunos de sus cuadros muestran un repertorio de imágenes que hallamos a menudo en los periódicos que leemos en Madrid, de ese museo gráfico que ha pasado a formar parte de nuestro mundo imaginativo. En todas ellas encontramos esa preocupación por los problemas humanos, tan peculiarmente suya, y su captación poética y sentida de los mismos. En sus cuadros, Amalia Avia nos presenta un mundo real que no ha sido mitificado por la pintura. Y nos lo muestra de una manera sencilla y clara para que también nosotros nos sintamos responsables y seamos conscientes de su presencia.

Prof. Eduardo CHICHARRO BRIONES

Tema: Lo femenino en el arte.

¿ Se perciben en modo acusado diferencias sexuales en la obra de arte? ¿Pinta, escribe, hace música lo mismo la mujer que el hombre? O bien, para empezar por aquí, ¿sienten lo mismo ambos sexos? Y una vez sentido, ¿hay motivos para que sus respectivos modos de expresión den lugar a productos diferenciados?

He aquí una serie de preguntas que se me han planteado mentalmente con frecuencia, sobre todo al ver pintura de mujeres o al leer a poetisas y a narradoras de prosa, y que ahora se refrescan en mí ante la exposición que en la librería Fernando Fé la pintora Analia Avia, porque esta pintura, sí, es femenina.

Para saber si hombres y mujeres sienten igual, no podemos sino dirigirnos a esas características que, contenidas en cada grupo, le distinguen del otro. Y esto puede hacerse inclusive buscando cierta aproximativa oposición por contraste. Veámoslo. Pronunciaré, vez por vez, en primer lugar- la condición masculina y a continuación su correspondiente para lo femenino.

| | | |
|----------------------|---|---|
| Actividad | - | laboriosidad |
| Perseverancia | - | insistencia |
| Continuidad | - | impulsos |
| Pluralidad | - | unicidad |
| Entusiasmo | - | voluntad |
| Volubilidad | - | capricho |
| Pereza | - | abandono |
| Lógica | - | instinto |
| Agudeza | - | astucia |
| Intuición científica | - | Intuición femenina (porque hay solo un nombre, el de intuición, para dos cosas distintas) |
| Análisis | - | síntesis |
| Complicación | - | simplificación |
| Mando | - | organización |
| Tradicción | - | moda |
| Convencionalismo | - | convenencia |
| Imaginación | - | sentido práctico |
| Poesía | - | romanticismo |

| | | |
|---|---|-----------------------------|
| Brutalidad | - | crueledad |
| Amor abstracto | - | amor localizado |
| Principios éticos | - | fidelidad |
| Infidelidad genérica | - | infidelidad localizada |
| Vaciedad | - | coqueteria |
| Soberbia | - | orgullo |
| Honor | - | honra |
| Paternidad localizada | - | maternidad difusa |
| Sensualidad | - | sensitividad |
| Susceptibilidad | - | sensibilidad |
| Dolor | - | sufrimiento (la mujer suele |
| aguantar el dolor físico mejor que el hombre) | | |
| Inquina | - | odio |
| Atracción | - | simpatía |
| Falsedad | - | doblez |
| Miedo | - | temor |
| Interés | - | curiosidad |

etcétera, etc.

Pero las diferencias más notables, vistas así por encima y en lo más generalizado, son las siguientes: la mujer suple lo que le falta de poder lógico, de capacidad razonadora, con el instinto y la sensibilidad; mientras el hombre tiende a abstraer, a idealizar, a especular y a «jugar», la mujer encamina sus intereses hacia lo humano, lo social, lo efectivo en un terreno material o práctico; mientras el hombre ama la naturaleza y lo bello, la mujer ama sólo a los seres vivos, posiblemente débiles, y por tanto su amor por la belleza es de tipo más bien ético, y a la belleza antepone la bondad. En el hombre que le interesa no suele ver otra belleza física que la propiamente viril, y admira o bien la fuerza o bien las dotes intelectuales. Típico en ella es la necesidad de poseer y proteger. Si a las mujeres suele gustarles que el hombre las domine es porque fingiendo (al otro y aun a sí mismas), fingiendo doblegarse, pueden más fácilmente ejercer su imperio sobre el hombre. Imperio que encarna protección, sentido ubicado en su instinto maternal, la mujer no suele ser creadora, ya que consciente o inconscientemente, todo su cometido de creación lo invierte en el

- 3 -

nijo. En el ámbito de lo social, ese poder de creación puede todo lo más abarcar los aspectos de la orgación.

Todo ello nos conduce a repetir el principio de que la mujer vive una vida mental restrictiva en cuanto al ámbito de lo social, de lo humanitario, sin preocuparse de más cosas. También, en cierto modo, ello merma sus posibilidades en el arte, que es creación y es investigación. El hombre en cambio se halla naturalmente dotado para la creación artística, gracias sobre todo a sus condiciones de imaginación, idealización, búsqueda, perseverancia y sensibilidad de tipo sensual y sensorial.

Hoy se ha demostrado cabalmente que el hombre no es más "inteligente" que la mujer, ni lo es en nada superior, fisiológicamente hablando (pues no podemos decir lo mismo en el terreno anatómico). No obstante lo que ocurre es que el hombre vive más su individualidad, tiene más amor propio, se empeña en empresas que la mujer suele desdeñar. También cuenta la educación, las funciones que desde antiguo han tenido apartada a la mujer de una infinidad de prácticas. Pero más cuentan los naturales impulsos, la idiosincrasia particular de cada sexo.

En fin, que realmente se trata de dos mentalidades y dos sensibilidades tan distintas entre sí que bien podrían interpretarse como opuestas. Y así también habría de ser para cada grupo su tipo esencial de producción artística, porque si distintas son mentalidad y sensibilidad también debería serlo su expresión al exterior. Pero, de hecho, esto no ocurre. El arte tiene tacto de convención, o sea de historia tras de sí y de modalidad acumulativa, comunicativa en la contemporaneidad, que la obra de la mujer no es diferencia de la del hombre esencialmente.

Hay en esto renunciación por parte de la mujer, inhibición, abstinencia a expresar sus puros rasgos femeninos? Una voluntad encaminada a esconder los propios, a sofocarlos, a ignorarlos, unido esto a una voluntad de parecerse al hombre? Creo que sí, que en grado no indiferente.

No es de extrañar, si pensamos que el arte, de siempre ha sido prerrogativa, o casi, del sexo masculino, quien da el ejemplo, marca la pauta, crea el estilo de época, de pueblo, inclusive la moda a veces.

Es frecuente oír decir encomiásticamente, al juzgar la obra de una mujer: «Parece escrito, pintado por un hombre», «Tiene la fuerza de un escritor, de un pintor». En cambio jamás oiremos decir, para elogiar el trabajo de un hombre, siquiera sea en sensibilidad, en delicadeza, que parece hecho por manos femeninas, concebido por la mente de una mujer. Para quien no está un poquito al corriente de las artes aplicadas, tal vez pueda chocar que los hombres borden, o hagan encaje, y cabe sorpresa cuando se nos dice que los primorosos bordados de paños de altar, frontales, casullas, dalmásticas, fuesen obra de sabios pacientes monjes, y que los riquísimos mantones de Manila que usaron nues- tras abuelas los bordaban primorosamente delicadas manos de artifices chinos. Pero aun así, para ponderar semejantes piezas maestras jamás se nos ocurriría decir que parecen hechas por una mujer.

En realidad el arte es producto tan humano, tan amplio que no admite sello de sexo. Es, en este sentido, impersonal. Y siempre encontraremos diferencias más profundas entre cultura y cultura, tomadas por épocas y latitudes, que entre las producciones masculinas y femenina. Para visualizar éstas de forma pura, de manera que las posibles diferencias aun no se hayan enmascarado, tenemos que recurrir a los productos infantiles. Ahí sí, vemos elementos que a veces se alejan en dos direcciones distintas. En un primer periodo, en edades que van de los dos y medio o tres a los 4 ó 5 años aproximadamente, niños y niñas se producen en un dibujo similar, porque entonces sólo actúan impulsos psicofísicos de carácter muy automático, basados en el sentido táctil y la visión, por un hecho puramente gráfico; pero a partir de esa época y hasta que el niño conserva sus prerrogativas propias, un sentido selectivo en cuanto a temas, expresión y enriquecimiento ornamental ya diferencia radicalmente la producción masculina de la femenina, observándose esta última como más al- da refinada, cuidadosa y sobre todo, estética, o sea encaminada a un estilo propio y mucho más deseoso de halar modalidades expresivas de algo que ya podríamos sin duda definir como artístico. pero ello es debido al contacto de la niña con un mundo ornamental que la rodea y que le es ario, y a un interés que en las niñas se despierta bastante antes que en el niño. Cabría establecerse que mientras la niña posee ya hacia los 4 y 5 años un sentido artístico in- nato, los varoncitos no alcanzan esa fase semiconsciente antes de los 10 ó 12

- 5 -

Sabido es, por otra parte, que en esto de las edades y sus aptitudes propias existe una variabilidad enorme, por lo que el hecho individual se produce con gran frecuencia, y la "excepción" es lo corriente, que no la regla.

En los productos del dibujo, única expresión artística que entre los niños mantenga sus características propias de infantilismo, se delatan hechos subconscientes de posible interpretación psicoanalítica, y ya se sabe cuán distintos sean entre sí los complejos infantiles, de sexo a sexo, en edades posteriores, fijadas alrededor de la pubertad, vuelven a unificarse las dos producciones. Podríamos establecer esto: si en la infancia se advierten rasgos distintivos entre ambos sexos, tales rasgos pertenecen a la niña, y no al niño; para el adulto es lo opuesto, son los rasgos masculinos lo que imperan para ambos sexos. Quizá, no obstante, el hecho es de otro modo; el arte no tiene fisonomía sexual, esto es, ni masculina ni femenina, por consiguiente tampoco es exacto decir que impera la masculina y ésta sea imitada por la mujer artista, sino más bien que la femineidad se perdió aun para la hembra.

Con todo, el arte reúne dos aspectos opuestos el uno al otro, pero cooperantes y necesarios ambos, y que, cada uno en un sentido, pueden atribuirse respectivamente a condiciones de lo viril y lo femenino. Estos son la fuerza o reciedumbre y la delicadeza o sensibilidad. Tan no son contradictorios, y tan resultan coactivos, que cuanto más elevada es la categoría de un artista más se oponen de manifiesto ambos principios. Y hay algo por añadir: ni vemos preponderar la fortaleza en el artista masculino ni la delicadeza en la artista, o sea entre las mujeres. Sobre la observación cabe destacarse que es más usual encontrar las dos cualidades aunadas en el hombre, en forma claramente perceptible, o sea por separado, que en la mujer. Esto se entiende así; el hombre— máxime el artista— posee, fisiológicamente hablando, dos personalidades, la suya masculina y buena parte de la femenina, mientras la mujer, como no sea el caso de una masculinidad fuertemente acentuada, solo posee su aspecto femenino. De ahí también las mayores dificultades con que choca para producir arte, por lo menos ciertas clases de arte. Aparte la danza y la representación mimética (siempre hubo grandes actrices), ni en arquitectura, ni en escultura, ni en pintura, ni en música se han producido genios femeninos. En

las letras, un pocas mujeres han descollado. Salvo un ejemplo griego en pintura, inferior no obstante a sus contemporaneas varones, y mucho más tarde la Mme. Lebrun, y en la actualidad la Laurencio, la Valadon y la Kolwitz, con dos o tres más de menor relieve, todas ellas figuras de cierta modestia, en pintura concretamente no hemos tenido un gran nombre femenino.

Volviendo ahora a la exposición por el señor Seral y patrocinada por Castro Arines en la Librería Fernando Fe, Puerta del Sol, 14, de la pintora Amalia Avia, destacaremos un hecho: cuando la pintura de una mujer posee cierto valor artistico, y hasta pictorico, siempre encierra ese binomio de la fuerza-delicadeza, y siempre desuellan en el binomio los factores referentes a la delisadeza, o sensibilidad femenina. En España, para los últimos tiempos, a partir de la legisima y de Maruja Mallo (algo masculina, en exceso, esta segunda), pasando por mi propia mujer, Nanda Papiri, para venir a parar a estas primeras armas de Amalia Avia, en todas ellas hemos observado innegables acentos de lo femenino, más o menos acusados, claro está, o sea individualizables. Las demás mujeres que pintan, si no parecen mujeres en este menester, si llegan a confundirse con la producción varonil, no es ello en virtud de la fuerza sino por falta de personalidad y de unos reales valores artisticos. Lo mismo, despues de todo, podriamos asegurar de la gran muchedumbre de mujeres que hoy hallan nombradía en las letras, y de las que solo logramos destacar dos o tres nombres, por su inteligencia más que por su creación, junto a la esa si femenina, sensitiva, dulce y realmente dotada de autenticidad, Ana Maria Matute. Asimismo, en pintura, puede producirse el fenomeno opuesto, aunque artificial, o sea que la mujer fija condiciones femeninas: pero entonces su producción se torna empalagosa y estúpida.

Amalia Avia, que realiza una pintura del tipo "paisano" (tomamos el termino del francés), no es ni una primitiva- como lo es en cambio Nanda Papiri ni una "naive", palabra que es preferible dejar en su forma gala; aunque sí tal vez lo que en Francia entienden por pintura "dimanchiére" (recuerdese el inclito ejemplo del aduanero Rousseau, quien no era ni un primitivo ni un ingenuo). Tampoco podemos hablar para Amalia Avia de infantilismo.

- 7 -

Sus temas son sugestivos y cerrados rincones de interiores, lánguidos trozos de naturaleza muerta, con menos "muerte" que vida soñada, escenas populares animadas por un sobrio candor con una delicada, contenida punta de enternecido humorismo. Su colorido es mate, pero no pasmado; lírico, de finas resonancias musicales; su materia felizmente exenta de la torpe experiencia que da el oficio no madurado; y, en fin, una pintura que ya es, que ya está que podría seguir así toda la vida, como un quehacer cordial, tímidamente decorativo, cuajado de delicadeza y amor. Pintura para ella misma, pero siempre capaz de sugerir un montón de cosas cuando esté colgada en una pared.

Por cierto que esta pintura, este arte de Amalia Avia, posee el encanto orientalizante de toda obra en la que lo material no alcanza a ser menester que empañe los finos acentos del espíritu, y también posee ese acento de lo universal, bueno para todo tiempo y toda factura etológica.

Destacaré a continuación unas palabras entresacadas de lo que de Amalia Avia dice Castro Arines:

"... su pretensión se expresa en la ardorosa humanidad que esta pintura encierra en su trasmundo, en su honesta compostura, en su hábito poético, registradas poesía, compostura y humanidad en todas las formas elementales de las cosas del cotidiano vivir exhibidas en esta pintura. Por todas estas razones me importa mucho esta pintura; le concedo un merecimiento no siempre posible de otorgar a otras labores del arte joven español".

Camilo José Cela, “Presentación” catálogo exposición Galería Pelaires, Palma de Mallorca, 1979.

Amalia Avia es la pintora de las ausencias, la amarga cronista del «por aquí pasó la vida marcando su amargura e inevitable huella de dolor», como en las novelas de los maestros rusos del XIX. Por el paisaje en el que mueve a sus criaturas, incluso a las que ya no están pero estuvieron, Amalia Avia es próxima pariente del Baroja de *La lucha por la vida* o *La ciudad de la niebla* y .en sus cuadros, como en las páginas de don Pío, bulle un mundo en derrota y dilapidador de sugerencias, implicaciones y complicidades; todos somos culpables de todo lo que nos pasa a todos, amén, y vuelta a empezar.

Amalia Avía no cree en la pluralidad de las artes -ni aun en la de los chorros del arte -porque sabe que el sentimiento es uno y que la muerte no se distingue de la vida sino en el tiempo de los verbos; todo lo demás es pura dialéctica y ganas de querer complicar las cosas sencillas. Amalia Avia pinta mojando sus pinceles en misericordia y también en estupor, quizá por aguar la ira que rezuma el mero retrato del mundo en torno. Valdés Leal, Goya y Solana, cada uno a su tiempo, no caminaron por sendas muy dispares a las que hoy recorre Amalia Avia con su dolor y su talento a cuestas. Y aun a trancas y barrancas Con Camilo José Cela, de esa clave misteriosa que distingue la pintura de la anécdota, Amalia Avia, devoradora de la anécdota y la circunstancia, se encierra a solas con su agobiado mundo sin redención posible y contempla, quizá esbozando una ligerísima sonrisa, cómo le nace el arte en la palma de la mano y en los puros cueros del alma. Por su pintura apasionada, distante y delatora, levanto mi copa y mi voz.

Adolfo Castaño, *Diáfana Amalia*, Agosto 1976.

Intentar captar, detener un momento en su marcha cotidiana a un ser vivo, no es tarea fácil. Siempre hay una urgencia de conocimiento en nosotros que se lanza a apresar la realidad viva de un determinado ser humano. Y esta urgencia puede velar un matiz — todo conocimiento es cuestión de memoria- y perderlo para siempre.

Con Amalia Avia hay que tomar, de entrada, una actitud atenta pero no demasiado curiosa. Detener la palabra inoportuna, que cortaría el relato. Después, escuchar absorbiendo la mayor cantidad de persona y de ámbito, con toda la capacidad dispuesta. Cualquier otra precaución es inútil. Amalia lo descubriría inmediatamente — tiene un ojo que “ve” — y su confianza se perturbaría, procuraría salirse por la tangente, contemporizar, adentrándose en su secreto, en su intimidad, oscureciendo todo.

Es buena conversadora esta Amalia de 1976. Le gusta la senda de la palabra. Se mueve con soltura y rapidez por ella. No cuida la frase, solamente vigila la adecuación de palabra y verdad.

Y dentro del cauce de la conversación, su inquietud traza meandros, incisivos que enriquecen al discurso con detalles, fechas y opiniones. Hace igual que un pájaro curioso: revolotea, picotea, se asusta, y al final no se decide a huir.

Su voz tiene un timbre agradable, un timbre que resiste los agudos e incluso el grito-grito de madre que se siente llamada y responde. A veces, de puro terrenal, se la cuaja en la boca y algunas letras pesan más que otras dentro de la palabra.

Mi madre era de Santa Cruz de la Zarza y mi padre de un pueblo de Cuenca, muy cercano a la provincia de Toledo.

Y la historia se va hilvanando como un trabajo de aguja e hilo. La vida salta de la boca de esta mujer cuando se la toca con la pregunta. Ya lo dijo un poeta: "Es tocar el cielo poner la mano sobre un cuerpo vivo". Y nuestra pregunta se hace dedos, dedos amistosos.

El tiempo va pasando. Fuera de la habitación se oyen gritos de muchachos. Juegan. Luego entran en la casa – una casa blanca, espaciosa, de ciudad y, sin embargo, de campo por su situación y por algunos muebles campesinos "del pueblo, de Santa Cruz", hasta las pinturas que ocupan las paredes, Millares, Antoñito López, Sempere, Chillida, tienen un orden "popular, de pueblo".

Amalia gusta de todo cuanto hace, canta, baila o dice el pueblo, pero el pueblo pueblo, sin afeites, sin mascararas. Se emociona con lo que ve y con lo que oye profunda, intensamente. Y esto la sucede porque lo popular la transmite el latido de la vida humana directamente. Lo que más estima es la vida, lo que hacen los hombres con sus días, su trabajo, su esperanza, cómo hacen la comida o yacen, cómo con barro crean una vasija.

Le gustaría, cuando sea vieja, viajar en coche, pero muy despacio, para ir de pueblo en pueblo viendo las casas, los paisajes. Y entrar en los zaguanes, en las cocinas, en los dormitorios para curiosear, haciendo preguntas inocentes y profundas que desvelen el vivir de los seres que las ocupan.

Sí. Amalia es una apasionada de la vida.

Por eso su interés no es estético, no hay diletantismo alguno en su intención, sino deseo de participar, de meter las manos en esa masa palpitante, de sumarse a ella.

Y con todo es esencialmente ciudadana, civilizadamente ciudadana. Oler Madrid, recorrer sus calles, son dos aventuras a las que no renuncia. Pero

la gusta el Madrid personalizado: los edificios, las fachadas, las calles de los barrios bajos, de los barrios medios, de los barrios humildes en los que habita la multitud luchadora sin deseo de competitividad, de apariencia a la moda, de falsa modernidad.

Es buscadora, arqueóloga sentimental, de los edificios amenazados por la piqueta, como si quisiera salvarlos de su caducidad con su interés. Y muchas veces los salva al introducirlos en su pintura, al dejarlos quietos en ellos, como si fueran seres queridos, retratos de personas de la familia.

Y este interés por la ciudad y por sus calles y casas lo ha paseado Amalia por Europa y América. París, Viena, Londres, Florencia, Nueva York, no son ajenos a sus ires y venires, a sus indagaciones en busca de la plaza, del rincón de Amalia Avia, en todos ellos.

¿De dónde le vendrá este gusto?

Tal vez del contraste, percibido en su infancia, entre campo abierto y refugio — casa —. La casa entraña toda una poética del espacio. El cajón, los cofres, los armarios, son refugios. Los rincones también. Todo lo que conforma una casa, el espacio interior, es una concha protectora que nos envuelve y nos cobija.

Protegidos por esta inmensidad íntima podemos establecer un diálogo, desde dentro, con lo de fuera.

Evidentemente, la casa es un universo íntimo, tan universo como el cielo estrellado en una noche de verano.

¿Qué misteriosa relación establecerá, sin saberlo, Amalia Avía con su casa, con su estudio?

Es curioso, su estudio es pulcro, tiene pocos cuadros, bastantes discos, algunos libros, fotografías en las paredes. Aquí sus hijos, su marido con

unos amigos. Ella con los niños. Pinturas suyas fotografiadas, las que vendió un día.

Los discos, la Niña de los Peines, Bach "para oír Bach hay que tener un talante muy determinado. Con la Niña de los Peines ya es otra cosa. Pienso: pongo Bach o a la Niña de los Peines.' Si es su día pongo Bach".

Digamos que se envuelve dos veces: Una en su casa, en sus paredes. Otra en la música: Doble intimidad.

Y así pinta minuciosamente y con la mano izquierda sus cuadros durante varias horas al día.

Los libros. Son muy importantes los libros para Amalia. Las distintas épocas de su vida están marcadas por una serie de nombres, de títulos.

En primer lugar la historia inmediata. No podía ser de otro modo. Lo cercano, lo que vivió de niña sin información quiere hoy desvelarlo a través de otros pareceres, y así contrasta más que lo visto, lo oído, con lo que ahora lee; y reconstruye, lo más objetivamente que puede, los hechos.

Luego, en la juventud, la poesía, cayendo siempre, como en un vicio, en Antonio Machado. "Todo lo suyo me interesa. Y me interesa casi más como hombre que como poeta. Bueno, como poeta muchísimo. Si hubiera un partido de Antonio Machado entraría en él".

Siempre la novela: Galdós, Barca, los rusos, Hesse, Mann, Kafka, Clarín... Para qué seguir, están todos los importantes españoles y extranjeros, de antes y de ahora.

Confiesa una pasión de primera juventud: Unamuno. Su rebeldía, su afán constante de preguntar, de voltear lo establecido, de buscar más abajo de la lógica el enigma, el misterio, "me tuvo loca una temporada. Fue una auténtica enfermedad".

Y tras los libros los amigos, ¿cómo no?, las gentes.

Esperanza Parada, Gloria Alcahud, Esperanza Nuere, sus amigas de los comienzos, de Peña, del Círculo de Bellas Artes. Las de las reuniones en los estudios de los amigos, Lucio Muñoz, Antoñito López, Julio y Paco López Hernández. Y Capi o Joaquín Ramo, Manolo Raba, la simpática y buena María Victoria Pérez Camarero, Maribel Quintanilla, María Moreno. Algunos de entre ellos se emparejaron y se casaron: Esperanza Parada y Julio López Hernández; Maribel Quintanilla y Paco López Hernández; Lucio Muñoz y Amalia Avia.

Amalia pide mucho de la amistad. ¿Hasta dónde? No lo sabemos, pero no es muy difícil deducirlo. Indudablemente pide sinceridad, verdad, mucho sentido del humor, vitalidad, vida a raudales, conocimiento y una buena dosis de misterio personal o duende o como queramos llamarlo.

Estos amigos de entonces los mantiene y los enriquece con otros nuevos: Carmen La Hoz, Cristóbal y Marita Halffter, Salvador y María Claire Victoria, José Antonio y María Luisa Fernández Ordóñez, Antonio y Tica Casas, todos cercanos, de todos hay que aprender algo, todos se llaman la atención sobre un libro, una música, te rodean, hacen vida.

En el jardín las flores, las matas, los arbustos, los árboles, guardan la frescura del agua con que han sido regados. Amalia conoce, también son amigos suyos, sus nombres y propiedades: perejil, salvia, limoncillo, menta, sándalo, poleo, geranio, rosa, peral, manzano, alerce.

Sus manos entresacan la hoja seca, descubren el tallo tronchado, arrebuscan la tierra, mientras su palabra los alaba. Habla con orgullo de su huerta. Requiebra a los tomates; saluda a los melones; sonrío a las calabazas.

Diáfana, en verdad diáfana Amalia.

Así la llamaba en un poema Eduardo Chicharro: “Me daba un temor. Tenía un no sé qué misterioso que se traslucía en sus poemas, uno dos poemas impresionantes. Recuerdo muy bien su voz en aquellas sesiones de lectura, que en aquellas sesiones «chicharreras»”.

Chicharrón escribía en su poema «Cartera de noches» a Lucio y Amalia:

¿No oyes como Lucio

Ni tú percibes diáfana Amalia

La hueca voz de timbales

El doble ronronear de cornamusas y amaestrados gatos?

Francisco Nieva, *Amalia Avia*.

Amalia Avia viene a manifestarse en el mundo artístico madrileño de forma muy singular. La aparición de Amalia Avia debe salvarse con algunas consideraciones sobre el destino y la apreciación de esos maestros que en un país pueden llamarse Valloton y Vuillard, y en otros Regoyos o Ricardo Baroja. Por desgracia su apreciación es siempre más negligente (por no decir más injusta) de Pirineos adentro que de Pirineos afuera. Los artistas de esta clase son los que recogen una centella del genio prodigado y se van al más apacible rincón de su vida, deslumbrados, transidos, llenos de un agradecimiento sin límites; se van para hacerla germinar en una obra de muy rara constancia estilística, de sorprendente unidad tonal. Vivimos en un país en el que el heroísmo se degrada a menudo en mueca y desplante; el acto se concibe siempre entre nosotros como una imagen: el torero hace mímica de su valor mucho antes de que el acto de valor se cumpla, el “cantaor” mima que el dolor antes de que la canción duela. Hemos aceptado

todas estas convenciones expresivas sin discutir las nunca. Hay que reconocer que estamos poco preparados para ver lo que no se anuncia con trompeta y con tambor. Conforme de la cultura y la información van decantando en la persona juicios y sensaciones, casi van surgiendo nuevos maestros de lo que antes creíamos un vacío, una lengua. Así como hay artistas descubridores, hay artistas nacidos sólo para ser descubiertos. Son los grandes furtivos del arte, las bellas presas en peligro de perderse para siempre. El hombre de cultura es un creador de maestros, y los ambientes de gran receptividad artística no carecen nunca de novedades apasionantes. Nosotros, españoles, miramos a veces con desdén el clima artístico parisién, tan nutrido de figuras consagradas por París antes que por la posteridad y por la venía universal.

No nos damos cuenta de que estos artistas “dicen” al oído de cada buen francés una palabra de consignar teñida de un indefinible matiz. ¿Por qué no recibimos nosotros éstas envidiables coincidencias? Es difícil que exista entre nosotros una Françoise Sagan que, pese a sus cualidades literarias más o menos estimables, diga algo que nos suene justo, que toque de una fibra secreta de modo certero, de modo que no se le pueda negar, al menos, el mérito y la habilidad de haber dado con ella.

Amalia Avia es de esos seres cuyo tono confidencial puede, sin embargo, producir una verdadera revolución en nuestro espíritu. Viene cautelosamente a desembozar la evidencia. Sorprende y maravilla la justeza de su tono, lo explícito de su revelación. Surgen armada de todas las armas: una técnica cuya cualidad más destacable es la espontaneidad y una temática de considerable trascendencia. Hay un aspecto documentado en esta pintura que, por carencia que de ello hemos tenido durante un largo

proceso estético, la enriquece aún más, la revisten de novedad, la presenta como algo totalmente insólito. No basta que un artista se proponga servir a los ideales de su tiempo, que se deje alienar por sentimientos de generosidad y de sacrificio. Las vías del arte son más sinuosas que todo eso, más turbias y menos identificables. Pero ahí están los resultados. Amalia Avia, esposa de pintor y buena Madre de familia, es un artista de muy acusado carácter social; su pintura es singularmente torva, sin complacencia ni arabesco gratuito. Es el suyo un arte militante, y lo que es de modo tan convincente, tan sincero, que resulta desgarrador. Una cosa es la vida y otra su reflejo en el arte. Esta pintura ácidamente poética, irónica y denunciadora, sale de las manos de una joven mujer que aparece lo más alejada de las simas mineras, de los trenes repletos de emigrantes amargos y nostálgicos, de las intemperies más desoladas. Su mayor novedad y singularidad estriba en que sus pinturas se libran de ser solamente el retrato de un episodio. Sus figuras no se individualizada lo bastante como para que se pueda hablar de anécdota.

Es curiosa, supremamente curiosa esta forma que tiene Amalia Avia de dejar sobre sus pinturas –con tan grande naturalidad- a la muchedumbre indiferenciada, fundida en bloque, convertida en clima. El hall de la Bolsa, la mañana invernal del boulevard, la calle pueblerina sacudida por el ramalazo del encierro y la capea, la procesión en el pobre barrio nuevo, el solar pisoteado por las botas de los colegiales desenfrenados. Esta insólita actualización de una estética que ya tuvo eminentes representantes a finales del siglo XIX, no puede dejar de ser una maravillosa sorpresa para nosotros. Se piensa en el Steinlen y el Van Dongen de “L’Assistant au Beurre”, en el Vallotón agudo y taciturno y en tantos otros pintores y dibujantes que

fueron testigos de la renovación industrial y pacientes de la gran melancolía de las ciudades. Pero todo ello pulsando una fibra nueva, testificando sobre la más rigurosa actualidad. Al completar esta pintura, inmediatamente se percibe la indudable necesidad que de ella teníamos; tanto como el manejar que no hemos gustado durante un gran espacio de tiempo.

Amalia Avia tiene la virtud de militar dentro de la tendencia que mejor caracteriza nuestro arte: el realismo. Sólo muy vagamente se insinúa una melancolía “verlainiana”. Melancolía que también podríamos llamar “barojiana”, para ser aún más justos. Lejos de aquí la frigidez de un Solana. Estos cielos bajos y grises son a veces tibios y aterciopelados como los de esas primaveras sombrías. La sensibilidad de esta pintora extraer de todo lo cotidiano una nota de generosa ansiedad. Bajo la lana de estos cielos van reptando los silbidos de los trenes hacia la región de la luz. Cruzar la calle unos niños madrugadores. La humilde motocicleta descansa en el batiente de la acera. El viento estepario de Madrid ondea en el mercado mantón de una mujer. Y una mujer desconocida es siempre, vista por Amalia Avia, una buena mujer. Sólo eso, sin sensiblería, seca y certeramente. Los sobrecoje ese éxodo moderno que arrastra maletas de cartón, bolsas de lona y adición de atadijos. Miramos el desfile de los mineros con la misma la objetividad que la desairada procesión parroquial. El anonimato o se adorna aquí con un algo extraño. Simplemente, es que nos enfrentamos con el fenómeno de la vida. ¿De qué son responsables estos grupos, que hacen ahí, hacia dónde van, qué buscan? Esta interrogante es lo que, sin duda, nos da la clave de semejante pintura. Estos grupos vienen hacia nosotros, nos gustan a nosotros, y eran para arrebatarnos y fundirnos en ese pujante anonimato. Con qué simplicidad, con qué naturalidad Amalia Avia ha

conseguido arrebatarlos por medio de una pasión demostrativa siempre contenida a tiempo.

Frente a esa pintura pensamos en lo que puede ser una personalidad humana multitudinaria y general; vemos vivir lo colectivo con una conciencia que no fue captada todavía por la pintura de un Zuloaga hubo de un Solana. Y en este cambio de tónica, en el nuevo sonido de este timbre estará todo el mérito y todo el porvenir del arte de Amalia Avia.

José Ayllón, “Introducción” en el catálogo *Amalia Avia*, galería Biosca, Mayo, 1961.

Una mujer va a la compra. Circulan los coches por las calles. Juegan los niños. Casas viejas, desconchadas, con carteles desvaídos por la lluvia y medio arrancados. Un día gris, con un cielo encapotado, pero que no resulta triste, ni sofocante. Todo se inscribe fácilmente como en la unidad tranquila que proporciona lo cotidiano.

Sin embargo, en este vasto fresco –por intención- de la vida que nos ofrece en su obra Amalia Avia, existe una tremenda singularidad de los personajes, de las cosas. Cada elemento o tiene su vida propia y sólo se inscribe en el conjunto por el mero hecho de estar allá en ese momento. Sus personajes son, pues, accidentales y parecen haberse introducido en el cuadro por azar. Por lo tanto, no estamos ante una obra de partido, de compromiso. Es un mundo sin protagonistas, sin pasiones, es decir, de realidades objetivas, de presencias. Superficialmente, un mundo elemental que refleja el simple paso del tiempo; pero hay mucho más. Sin que la pintora haya intentado realizar una obra literaria, descubrimos en su base la postura filosófica de “El Extranjero” de Albert Camus –el título de uno

de sus cuadros- y todavía más en teorías estéticas de Berthold Brecht. Su significación aparece claramente: el hombre es una consecuencia de las circunstancias que rodean su vida.

Valeriano Bozal, “La pintura de Amalia Avia”, *La Voz de Galicia*, noviembre, 1964

La pintura de Amalia Avia es realista. El realismo español suele tener un acusado carácter violento que en ocasiones es puro melodrama. La tragedia del campesino y el trabajador ofrecida en imágenes efectistas y gesticulantes es la tónica normal de este tipo de pintura. El realismo de esta pintora es bien diferente. Ningún gesto o perturbar la amarga serenidad de sus obras. Escenas cotidianas desfilan ante nuestros ojos: la procesión en un pueblo, las calles del suburbio, la marcha de los emigrantes, el partido de fútbol en las afueras o la mañana de la bolsa, son temas propios de la pintora. No es una artista fotográfica o naturalista. El sentido que las obras expresan excede la accidentalidad de la escena. Una atmósfera de desolación y tristeza que envuelve los cuadros. No es una tristeza venida de fuera, no la tristeza de la artista que contemplase semejantes panoramas. La desolación nace en las cosas mismas, en las mismas situaciones, en los propios personajes.

Por ello –y para ello- la pintura de Amalia Avia ha huido de los juegos inútiles de color que caracterizan buena parte del arte que solemos apreciar. Pocos artistas han adoptado una norma de sobriedad como está. Los colores oscuros, sordos, se repiten de continuo e, incluso, cuando tiene que aplicar el rojo o el blanco, son rojos y blancos apagados de historia marchita que representa bien la sordidez del medio. Los motivos que pueden perturbar

esas masas de color han sido eliminados. Y de esta manera los personajes se recortan sobre un medio vacío de inhóspito, y ellos mismos son el resultado de ese medio.

Hay, es cierto, un particular intimismo que brilla en las obras. Se nota la existencia de un autor detrás de los lienzos. Hay una presencia melancólica y ternura hacia las escenas y los personajes. Pero no es una melancolía excesiva, o una ternura desmedida –a la manera de otras pinturas menos afortunadas. Muy al contrario, esa presencia patentiza el compromiso de la pintora con la realidad que se nutre. Hay también admiración y dolor ante tanta desolación. El intimismo no es entonces más que el planteamiento ético de la autora como persona –planteamiento ético que atañe también al espectador–, y no la sentimentalidad estéril ante un mundo ya abandonado. ¿Cuál puede ser el lugar de Amalia Avia en el realismo español contemporáneo? Ya mencionábamos ante la diferencia entre la típica imagen batallona y gesticulante y está contenida afirmación de los llamados estados inferiores. Mientras que el arte gesticulante es la perenne invitación a una acción que debe organizarse desde otras perspectivas más pragmáticas, la pintura desolada de Amalia Avia –más ortodoxa (hablando desde el punto de vista del realismo)- pretende poner de manifiesto las notas capaces de identificar a un estamento social y hacerle meditar sobre su situación. A mí me recuerda insistentemente a un pintor gallego muerto hace tiempo: Arturo Souto. También Souto nos ilustró sobre esos ambientes cerrados, sin salidas, en que se convierte en los paisajes suburbanos. Pero Souto era, en cierto sentido, más duro, acentuaba los matices miserables de esos paisajes, mientras que esta pintora no acentuaba nada, no exagera nada. De esa sinceridad proviene su fuerza.

Antonio Manuel Campoy, “Amalia Avia”, *ABC*, abril, 1962.

Mañana, cuando nuestro paisaje urbano y, consecuentemente, social se había transformado más aún, o desaparecido, se acudirá a la obra de Amalia Avia para reencontrar su exacto latido ciudadano y callejero, pues la fotografía, como siempre, no podrá traducir el espíritu, ni la visión cordial siquiera, de su tiempo. El Equipo Crónica, Cortijo, Genovés, Ibarrola, Canogar, Antonio López, en fin, nos ofrece también la imagen real de una época, y hasta sus premoniciones en algún caso. “Amalia Avia-dice Valeriano Bozal-trata de llevar a cabo una crónica social del mundo cotidiano, de la mediocridad ambiente, ese mundo chato, oscuro y triste del gran suburbio urbano.” No sé, la verdad, si la pintora tratar de hacerlo, pero el resultado es el mismo, y allí está su grisáceo y poético testimonio.

En tiempos pasados, los paisajistas urbanos (de Guardi a Utrillo) lo que hicieron realmente fue magnífica la ciudad, como la gran síntesis que era de la civilización, soberbio testigo de los tiempos. Algunos, como Bonnard, aprovechaban el tema urbano para reiterar su excelente pintura. Otros, los más, eran meros costumbristas. No había, pues, verdadero realismo en aquellas versiones, pues eran, cabalmente, selecciones muy subjetivas de ambientes determinados. El realismo nuevo, por el contrario, se propone la ciudad como un literal testimonio, cierto que, como en Amalia Avia, desde la pintura misma, pero desposeído de cuánto nos sea su propio clima histórico. No importa aquí tanto la estética del cuadro como la fidelidad a su tema. Estos cuadros, en realidad, por sí mismos no tienen demasiada significación, quiero decir aisladamente. Lo que aquí importa es la visión total, la serie de ellos.

Adolfo Castaño, “Amalia Avia”, *Estafeta Literaria*, abril, 1968.

La realidad que transmite su pintura es la que nos circunda cada día. ¿Y cómo pasar esta realidad a sus lienzos? Pasa imaginada. El suceso callejero, el cruzar de las gentes por una ciudad determinada, en un momento determinado, he cruzado primero por todos los rincones de ese ser entrañable, sencillo, atento, que se llama Amalia Avia. Allí se hace imagen y nada más que imagen. Y entra su destino en la pintura y en ella se queda quieto y potente. Apresado.

Amalia Avia utilizar un color, una materia, que se hace inmediatamente terrena. Un color que se en pasta, que pesa. Una materia que crece en capas sucesivas.

No interesan los adjetivos. Defiende esta pintura que es social, es decir poco. Es hacer que sus alas se fundan, sin utilidad, sin remedio. Para mí, Amalia Avia es una pintora que existe, una mujer que existe rodeada de un mundo por todas partes. Y este mundo es amado, amado serenamente, por eso su signo artístico es sereno y su expresión hacia afuera se llena de realidad.

Alberto Del Castillo, “Amalia Avia”, *Diario de Barcelona*, abril, 1975

Amalia Avia militar desde un principio en las filas del realismo, siendo pionera del nuevo aspecto de esta tendencia, hoy tan en boga. Porque no se trata del realismo sin rumbo del siglo XIX, ni del fotográfico hiperrealismo, sino de un realismo que sin dejar de ser objetivo de llevar consigo una gran dosis de poesía. Pintora siempre de lo cotidiano y lo vulgar, dio inicio a finales de 1971 al temario de fachadas que componen

la mayoría de su exposición...; la nombradía de que goza la ha alcanzado pintando la realidad anodina con sensibilidad y ternura, y no fríamente, por haber sabido hallar, en el encanto de lo que todo el mundo de pero nadie descubre, una fuente de belleza por vías del sentimiento añadido a la materialidad de la teoría vertical de unos miradores vacíos, de unas puertas y unas ventanas cerradas y de unas paredes sucias, humedecidas y desconchadas, la poesía emanante de la soledad y el abandono.

...

Dicho con un dibujo seguro y una pintura austera y grave, sin brillo ni relumbrones, pero rica en sutilidades y matizaciones dentro de las llamas grises dominantes. Realismo poético que nos emociona por su delicado contenido humano y nos admiran por la bondad de un oficio sin escamoteados. Amalia Avia pinta la realidad externa vista hacia adentro, esto es, a lo ancho y a lo hondo, sobre todo hacia lo hondo.

José de Castro Arines, “Amalia Avia”, *Informaciones*, abril, 1972.

Amalia Avia o la sinceridad. “La sinceridad –decía Alain- es la obra abierta del alma.” Fiel a sus pronunciamientos sentimentales, Amalia Avia actúa desde tiempo en un mismo mundo de cosas de naturaleza, que son como cosas de vida. Uno, que la presentó por primera al aficionado de Madrid hace algunos años en su exposición de Fernando Fé, saben de estas fidelidades a las recreaciones del sentir de la expositora de la Dirección de Bellas Artes. Una fidelidad atenta a las exigencias del mundo cotidiano, a las pequeñas cosas, a las cosas del más simple decir, a las cosas –sobre todo- de humildad.

Esta es la inventiva de Amalia Avia, concretamente expresada en el contra de las incidencias del cotidiano vivir: las calles, los suburbios, las gentes, las cosas que suceden en las calles a las gentes, las cosas mínimas, las cosas sin solemnidad. Es como aprehender el “realismo de la realidad” con sencillez del cazador de mariposas lo que hace esta mujer amorosamente sensitiva, que en esta ocasión se nos ofrece más viva en sus gestos y más honda, si cabe, en sus acciones que en ocasiones pretéritas. Y así es, por afán de retener al extremo del cuerpo real de las cosas, por lo que esta pintura tiene tanto de real, de pura ideación de los acontecimientos de la vida. Y así se puede referir esta información a una poética de la realidad, que es la que de verdad ordena estas invenciones de Amalia Avia, y las hace medrar en el tiempo como testimonios significativos de nuestro vivir de cada día.

José Corredor-Matheos, *Amalia Avia*, “Introducción” catálogo Laietana, abril, 1975

Amalia Avia, que viene a exponer por primera vez en Barcelona, es un ejemplo de consecuencia artística. Al cabo de los años de trabajar en una línea realista, muy enraizada en la tradición española, y que hace pocos años podía resultar a algunos sorprendente, será encontrado, sin pretenderlo, con que su obra se halla en una de las avanzadas del arte. Pero ella sabe –se lee en su pintura– que no es eso lo que importa.

La imagen del mundo y limpia hasta nosotros. Se trata de una transparencia, pero no de una visión indiferente: es, incluso, apasionada. El espectáculo que nos ofrece es siempre cotidiano: casas de vecindad, fachadas de tiendas de barrios populares, muros de chalets ruinosos de la Ciudad Lineal y Arturo Soria, algún edificio de ciertas pretensiones ya del centro: paisajes

urbanos de un Madrid que puede ser también cualquier gran ciudad. Casas y calles deshabitadas, de infinita tristeza como si todos efectivamente hubieran muerto.

En cuadros anteriores se veían por las calles gentes movidas por el frío y la soledad. Aparecían generalmente de espaldas al espectador: de un modo u otro, por la ciudad o en las estaciones de ferrocarril se disponían a emigrar de una realidad agobiante. Porque la pintura de Amalia Avia viene a ser la crónica de un mundo sin alegría, pero no sin sentido. Los muros están llenos de palabras, signos indescifrables, y también de frases que alguien ha enmascarado después con trazos bien conocidos, para que no pueda llegarnos su mensaje. Imágenes en que, si bien el hombre no suele estar en efigie –pero ahí están sus zapatos, la silla vacía, que nos lo dan en negativo–, todo resulta humanizado. Pero es la suya una humanización rancia, gastada, y la artista despoja voluntariamente su obra de aquello que podía hacerla amable. Tan opresiva es que la fe en ese hombre que no aparece, la esperanza –nos atrevemos a pensar– en otro mundo lleno de luz, dichoso, nacen necesariamente por contraste.

La voz nos llega desde un paisaje interior, donde ha madurado lentamente, sin que deje de ser en ningún momento objetiva, y un testimonio. Nos habla en un lenguaje natural y de gran hondura plástica, que todos podemos entender. ¿O es demasiado claro?

Ramón Faraldo, “Tres inauguraciones de pintura”, *Ya*, diciembre, 1964.

Si juzgo “conmovera” la pintura de Amalia Avia –galería Juana Mordó– es por algo peculiarmente emotivo que surge de sus cuadros; pero “conmover” a secas no quiere decir nada. Hay mucha pintura conmovera

que es mala pintura: casi todo el arte llamado hoy ingenuo o ingenuista posee un tono persuasivo, aunque, en general, no posea otra cosa.

En el caso de esta expositora, el talento plástico nace de la vibración humana. Lo que siente es lo que pinta, y únicamente eso; no conozco, entre la que nos rodea, pintura más cerrada a todo lo que no interesa a la autora, menos mentirosa o condescendiente en cuanto a afinidades de oficio y corazón. Aquí no se hacen experiencias de color; aquí se establecen vínculos. Ella usa el color como otros usan la conversación; por ello el cuadro nacido de este diálogo es distinto de casi todo el cuadro-monólogo que se hace por ahí.

Es singular también la identificación de medios con ideas. Cuando la autora encuentra un gris, un verde o un cobre es por razones de verdadera psicosis cromática, por resonancias entre carácter y paleta, que ligan algunas propiedades de ésta a una forma de vivir, de habitar ciertas calles, de ser chiquillo de barrio, caro de trapero o suburbio en día de nieve.

Podría hablarse de neo-realismo, como aquella entrada del cine moderno que unía la información gráfica a su infusa poesía o filosofía. En pintura es más difícil, porque no se trata de fotografiar con intención, porque se requiere bastante sinceridad para no incurrir en novelería al óleo o en parte social.

Buscando compañía a esta exposición, pensamos en Mauricio Utrillo: idéntica pasión por los mismos ámbitos y por la humilde municipalidad de extra-muros y pasos a nivel. En Amalia Avia, más directa y compartida que en el pintor de Montmartre.

José Falero, “El pintor en el mundo del arte”, entrevista, *Profesión médica*, marzo, 1976

-¿cómo ha sido su infancia y adolescencia?

-Pasé mi infancia en Madrid, aunque nací en la provincia de Toledo. Una infancia triste de guerra y postguerra y como consecuencia de ésta una serie de interminables desgracias familiares. Después horrible colegio de monjas. Pocas cosas agradables puedo recordar de mi infancia. Únicamente las maravillosas sensaciones de percibir y vivir algunas cosas plenamente, como sólo se viven en esa edad. Por ejemplo, un día cualquiera pasado en el campo.

Tampoco la adolescencia en aquellos años difíciles pudo desarrollarse de una manera natural. Se mezclan las alegrías juveniles con un ambiente represivo del que el recuerdo de olor a incienso y velas derretidas domina sobre todos los demás.

-¿de qué manera surgió su afición a la pintura?

-desde pequeña me gustaba mucho dibujar, era mi asignatura preferida, copiaba todo lo que veía, las tarjetas, los tebeos, etc. Sin embargo, porque las dificultades de que antes habló no empecé mis clases de pintura hasta después de los 20 años.

-¿cuáles fueron sus maestros?

-se puede decir que soy autodidacta, pues solamente asistí durante casi tres años a la academia de Don Eduardo Peña, que fue quien me enseñó los primeros conocimientos de la pintura. Allí conocí a muchos de los que siguen hoy siendo mis amigos. Guardó un grato recuerdo, fue entre otras cosas mi primer contacto con el arte.

-¿qué viajes de estudios ha realizado?

-un viaje a París y otro por toda Italia. Más tarde de vuelta a viajar por varios países.

-¿qué país le gusta más de los que ha visitado?

-en conjunto, Italia; pero tengo por París una especial predilección sobre todas las ciudades que conozco.

-¿sigue los “ismos”, los movimientos de la pintura?

-por supuesto, estoy al corriente de todos los “ismos”, me preocupo y sigo de cerca cualquier movimiento de la pintura. Con respecto a su influencia en mi obra, son completamente impermeable. A veces me llega a preocupar.

-¿valora la temática de su obra?

-sí, en mi pintura el tema tiene gran importancia, lo busco y lo que escojo mucho, por consiguiente lo valoro mucho.

-¿por qué tiene preferencia por el fondo social?, ¿Qué quiere transmitir con ello?

-no sé si tengo preferencia por los temas sociales pero debo tener la cuando ésta es la sensación que normalmente produce. Por otra parte yo digo siempre que no creo en la pintura social, quiero decir que no creo en su eficacia inmediata, lo que no quita que los sentimientos y preocupaciones que pueda tener me lleven inevitablemente hacia una pintura social. Lo que yo quiero es dar, aunque sólo sea un poco, el reflejo de la cotidianidad de las gentes y de la época que me ha tocado vivir. Cotidianidad, reconozco, voluntariamente parcial. Aunque no pinto sus retratos, pinto sus casas, sus balcones, los portales por los que entran y salen y las aceras que tanto pisotean, que en definitiva es lo mismo.

-¿cree que la mujer está mejor dotada que el hombre para la pintura?

-tampoco hay que ponerse así. Dejémoslo en que está igual. Ya me conformaría con que esto se reconociera.

*-¿el estar casada y ser madre, son factores que influyen en la obra artística?
-no creo que estos factores influyan positivamente en la obra, pero de lo que sí estoy segura es de que negativamente como tantos se dice no influyen.*

*-¿puede el instinto maternal dominar al de la capacidad de creación?
-a pesar de sendos cosas tan importantes, creo que son perfectamente compatibles. Si el instinto maternal puede con la capacidad artística o de creación, es que ésta, no será mucha. Lo mismo, pienso, ocurre en el caso contrario.*

-¿por ser mujer ha encontrado facilidad o dificultad en el desarrollo de su obra?

-facilidades en absoluto. Dificultades, personalmente tengo que decir que tampoco. Las dificultades que he podido encontrar de puertas afuera del estudio no han sido nunca por ser mujer. No creo haber dejado de vender un cuadro, ni que no me hayan seleccionado para tal o cual exposición, ni que la crítica me haya tratado más o menos bien por eso. Esta es al menos mi experiencia, no quiero en absoluto generalizada a otras pintoras.

En cambio de puertas adentro sí que existen dificultades. Dificultades precisamente de encontrar el tiempo y la tranquilidad necesarias para abrir esa puerta del estudio y ponerse a pintar, después de haber atendido a los múltiples quehaceres que a la mujer irremisiblemente le han sido encomendados. Solamente con mucha voluntad y un apoyo y ambiente familiar propicio, estas dificultades se pueden superar. Comprendo que

tantas mujeres con unas condiciones y vocación excepcionales, al no tener este ambiente propicio del diablo acabe abandonando.

-defina su temática.

-lo que me rodea, la vida en general, lo que nos rodea a todos, en definitiva el ser humano, lo que utiliza, sus cosas, su casa, sus zapatos, su bicicleta, su bombona de butano, su coche, su autobús, su máquina de coser o escribir, su radio, su tienda, su cine, sus árboles o su ascensor.

-¿el dibujo que soporte necesario para la pintura?

-sí, claro que sí, por lo menos para la pintura figurativa. Aunque pienso que la exactitud o perfección dibujística no son en absoluto los factores más importantes para que un cuadro sea bueno.

-¿le gustan otras artes?

-la música, el cine... Pero por encima de todas, el folklore. Dándole a la palabra folklore su verdadero significado: “arte o sabiduría del pueblo”. La música, las canciones, los bailes y la arquitectura popular despiertan en mí los mayores entusiasmos.

-diga un hombre de un pintor, un escultor y un músico que le atraigan en especial.

-Goya, Dostoyevski, Juan Sebastián Bach, si es que hay que decir sólo uno.

-¿estima que la soledad es condición necesaria para pintar?

-para el hecho material de pintar por supuesto que sí. En cambio la vida en General no creo que tenga por qué ser solitaria, depende del carácter y necesidades de cada uno. En mi caso no es en absoluto necesaria.

-¿se puede ser pintor sin recibir enseñanza?

-sí.

-¿cree que la pintura es en el momento un bien de consumo?

-puede ser un valor de cambio, puesto que el cuadro tiene un precio. Precio que normalmente se revaloriza. Un bien de consumo no, pues no creo que por el momento se tienen los cuadros a la basura para colocar en su lugar otros más nuevos o más modernos.

-¿en qué emplear el tiempo que no pinta?

-aparte del que tengo que dedicar necesariamente a atender una casa de seis personas. Aparte de eso, en leer, callejear por los distintos barrios de Madrid, cuidar mis plantas, ver exposiciones, ir al cine, jugar con mis hijos y charlar con los amigos.

-¿cómo valora la amistad en la sociedad actual?

-la amistad ahora como siempre me parece una cosa importantísima, la valoro mucho. A veces hace sufrir como hacen sufrir todas las cosas que merece la pena.

-¿acude a alguna tertulia de manera habitual?

-no. Pero a veces me gustaría, no a la clásica tertulia, sino que hubiera algún sitio donde acudiéramos indistintamente y sin previo aviso los amigos. Esta cosa provinciana que lógicamente en las grandes ciudades se ha perdido.

-si fuera posible comenzar de nuevo su vida, ¿sería pintora o cambiaría de profesión?

-la contestación varía según el día en el que me lo pregunten hoy por ejemplo, sí.

Miguel Fernández Braso, “Amalia Avia, realismo poético”, Entrevista ABC, julio, 1971.

...-¿Si me considero una pintora social? Según lo que entendamos por social. Si la pintura social es algo que debe cumplir una misión sociopolítica inmediata verdaderamente eficaz, no creo ni siquiera que exista. Una cosa es la voluntad de hacer la y otra muy distinta los resultados. Me parece ingenuo y pretencioso trata de cambiar el mundo pintando cuadros. Las posibilidades sociales en arte disminuyen en cuanto menor es su difusión, y la pintura, hoy por hoy, es un arte minoritario. Yo no pretendo hacer pintura social: me sale así como consecuencia de una manera de ser. Cuando el hijo mis temas no pienso en el arte social: pinto lo veo, las cosas que me rodean, la calle, la gente...; por supuesto yo tengo mi postura bien definida y esta es la que me hace sentir unas cosas más que otras, tratada con más interés unos temas que otros y, como consecuencia, que mi pintura tenga ese aspecto social.

...

-en cualquier caso la utilidad de la llamada pintura social la veo más en función de su calidad que en su contenido de protesta. En resumen: lo primero que un cuadro tiene que ser es bueno. Lo demás sirve de poco sin esa cualidad previa. Esto es lo que yo quiero conseguir, pero no creo que todavía lo haya logrado, aunque como todo artista tengo esa esperanza.

...

-a veces me dicen que sólo veo cosas desagradables en la vida, que mi pintura es triste, que no es comercial, que yo no vivo ese mundo, etc. Ese mundo sí que lo vivo. Lo vivimos todos. Lo que pasa es que muchas veces es más cómodo sacudirse lo. Triste no me parece tanto: ¿Por qué va a ser triste el autobús, la plancha, el despertador o los bomberos? A mí me parece mucho más triste que a la gente le moleste la realidad.

-cualquier tema puede tener interés para mí. Sí, creo que mi pintura es una crónica de lo cotidiano. En lo cotidiano se mezclan los hechos más vulgares con los más transcendentales. Igual pueden interesarme las escenas de una guerra, manifestación o un acto político como la mujer que va a la compra, el funcionario de su “seiscientos”, los zapatos de los niños o el ascensor de mi casa. El tema y el ambiente me importan mucho en la elección. Me preocupa poco la parte estética, composición, colores, formas. Aunque, naturalmente, lo cuide al pintar. Cuando voy por la calle casi todo me parece pintable. Si puedo pinto del natural, pero casi siempre necesito hacer fotos, ya que son escenas y actitudes fugaces. Me interesa mucho a esa gente anónima de aspecto vulgar que anda por ahí y que en realidad somos todos.

...

-en cuanto a mí de evolución no puede haber grandes cambios. Siempre he buscado lo mismo. Me ha preocupado crear el ambiente o el aspecto General de una calle o de un interior. Últimamente no todo en mí una mayor preocupación por las cosas en sí: un balcón, la fachada de una casa en primer término, una puerta, el teléfono, etcétera. En los personajes caso de que haya una mayor penetración. Lo más importante de mi evolución es para mí irlo haciendo cada día un poquito mejor. No sé si lo he conseguido.

...

-en principio mi afición a la pintura nació, paradójicamente, de una aparente facilidad por el dibujo. Y digo paradójicamente porque enseguida comprobé mi torpeza y, puede que ingenuamente, siempre me deslumbraron y me siguen deslumbrando los pintores hábiles, aunque pienso que ni la torpeza ni la habilidad son defectos ni virtudes. Lo

importante es tener algo que decir y decirlo, sea como sea. Estudiantes años con Eduardo Peña y no he tenido más disciplina académica. Asistí durante cuatro años a los estudios niveles del Círculo de Bellas Artes. Nací en Santa Cruz de la zarza, pueblo manchego de la provincia de Toledo. Mi afición a la pintura empezó prácticamente en la infancia. No obstante, no pude empezar a pintar hasta los 22 años por distintas causas. Entre otras, las desfavorables condiciones para el desarrollo del arte en los niños de la postguerra, el colegio de monjas de triste recuerdo...

Miguel Fernández Braso, “Amalia Avia; profunda crónica urbana”, *ABC*, abril, 1972.

La obra de Avia intenta reflejar nuestro tiempo con caladoras instantáneas, con fugaces imágenes, con cálido y sereno detectar. Siempre le ha cautivado la vida que pasa, las escenas que dejamos atrás forzados por el empuje de la vida, la insistencia de los seres humanos sorprendida en un momento cualquiera, en un momento de intimidad o aburrimiento, de agotada desesperanza o de sedante paréntesis espiritual.

...

Parece como sea Amalia Avia pretendiera detenerlo indetenible, sujetar aquel tiempo al menos en un instante, fragmentar nuestras aspiraciones en unas escenas comunes. More sus figuras-la figura humana es minoritaria en esta muestra-con evidente desapasionamiento. Pero cercana, con frecuencia velada, se encuentra una ternura temblorosa, una poética distorsión que desdibuja las figuras y las encuadra en áreas de misterio.

...

Esta pintura de Amalia Avia-estos fragmentos de vida-quizá languideciera así no fuera por su inquietud de ver y aprender, por su esfuerzo para no quedarse postergada por los más recientes y vivos acontecimientos artísticos.

En la obra de Avia no existe un solo gesto de énfasis sin pleno convencimiento por parte de esta artista seria, rigurosa, penetrante. Su pintura tiene bastantes penumbras de soledad, pero también reflexión poética y difuminada.

Francesc Galí, “Amalia Avia en galería Laietana”, *Mundo diario*, abril, 1975.

...Enfoques, luces, color –todo en sus cuadros-, es expresión de una voluntad que quiere y consigue captar, además, de unas realidades, el espíritu de los temas que aborda.

Es este espíritu el que confiere a su pintura –de morosa y amorosa pincelada- el clima que nos lleva a la convicción de que la artista no se ha detenido a retener, simplemente, unos rincones –excepcionalmente escogidos- de Madrid, tan hubiese podido hacer cualquiera con su cámara fotográfica, sino que ha buscado y transmitido, también, en las obras del alma de las mismas.

Virtud –ésta-que Amalia Avia ha demostrado gracias a la excelencia de su pintura.

Vicente García Cervera, *Amalia Avia*, “Introducción” catálogo Val I 30, diciembre 1966.

Conceptualmente, la obra de Amalia Avia se presenta como afirmación y como rechazo. Es afirmativa en la satisfacción con que retrata al hombre en su actividad laboral. La rotundidad de su “estar” físico, dueño indiscutible de un paisaje que se pliega dócilmente a su presencia (y de ahí esa corriente de simpatía, de asentimiento: de unidad entre retratista y retratado), contrasta con el sarcasmo y el impresionante vacío de su rechazo. Afirmación y negación, dos momentos dialécticos; y también reflejos de nuestra sociedad bifronte.

Manuel García-Viñó, “Amalia Avia”, *Alcázar*, Mayo, 1959.

Hay veces en que la llamada del arte se impone con tal intensidad, que la persona que la siente se ve obligada a responder allá de una manera espontánea, casi precipitada, utilizando para ello todos los medios a su alcance, aunque éstos no sean muchos o, de serlo, no estén aún lo suficientemente madurados. Ocurre en estos casos que esa necesidad, esa espontaneidad, se elevan a la categoría de parte integrante del contenido artístico, alientan con luz propia en la totalidad de la obra de arte, en forma de lo que pudiéramos llamar sinceridad en el sentido de autenticidad del hecho artístico, de ineludibilidad de la expresión por parte del artista.

Creemos sinceramente que la vocación –no se olvide la etimología de esta palabra, derivada de *vocare*, llamar– de Amalia Avia, expositora en la galería Seral –Fernando Fé–, obedece al mencionado tipo de respuesta. Al enfrentarnos con su obra, captamos enseguida ese hábito de sinceridad, de sencilla espontaneidad, que nos obliga a no dudar no ya de la seriedad de la pintora, sino también de la absoluta necesidad de que aquella obra que

contemplamos se haya producido. Que nos plazca, después, más o menos, es otra cuestión. Lo apuntado ya vale para despertar el respeto y el interés. Pero es el caso que, habiéndonos introducido en el mundo artístico de Amalia Avia por una tan sugestiva puerta, nos encontramos a gusto en él en cierto modo, así como proyectarnos sentimentalmente en sus obras y captar todo su hondo sentido humano, fraternal por las humildes y pequeñas cosas: la plaza provinciana, la procesión pueblerina, los sencillos juguetes, la pobre casa...

El ingenuismo, patente en esta obra, no es producto de una apriorística postura estética, sino de una manera de ser. Por eso la absoluta carencia de complicaciones plásticas, incluso la evidente torpeza de algunos cuadros, no son de tener en cuenta para un mal juicio, sino, incluso, de agradecer, porque, quizá contando con ello y no a su pesar, nos es dado captar todo el encanto poético de estas sencillas, espontáneas y, sin duda, agradables obras.

M.A. García Viñolas, “Amalia Avia”, *Pueblo*, marzo, 1968

Es una pintura penitente, resignada, que se modifica como sea buscarse un estado puro de conciencia; pintura de renunciaciones voluntarias que aplaca sus sentidos –incluso el de la ira- y busca la verdad de las cosas por unos cielos de febrero sin sol y en un suburbio triste de ciudad.

Ayer en casi todos los pintores que pintan de verdad una cierta analogía entre el tema que den y el estilo de su pintura. Sorolla y Solana pintan “tal como es lo que pintan”; el objeto que eligen y su procedimiento al pintar lo se corresponden, incluso más allá de lo que pueda imponerle a una paleta

el propio color que tienen las cosas. Y esa consecuencia entre el tema y el estilo de una pintura se cumple en Amalia Avia de manera perfecta. Ella a pintar la crónica de una vida humilde y la pinta con humildad, con una paleta puesta en grises, con una pincelada sobria, como si quisieran identificarse casi con aquello que están viendo sus ojos. Le basta un pequeño motivo cotidiano de humanidad –los niños que jugaban futbol en un descampado, obreros que abren un pozo en las postrimerías de una calle, gentes paradas ante la lista de una lotería...- para depositar en él y su cara de conciencia y su sentido de la pintura. Y así va trasladando al gusto dramático de nuestros días aquella crónica que pinto Sancha, más alegremente, de las gentes humildes de su tiempo. ¿Pintura social? Yo creo que toda pintura lo es cuando pintar hombre. Más vale decir que es pintura consciente de lo que “contiene” y que ve en el tema algo más que un motivo estético donde dejar al arte gozarse en sí mismo: ve en ese tema un escorzo de la humanidad y lo recoge con amor, sin aspavientos ni alusiones irritadas que serían demasiado fáciles para una conciencia sería de pintor como es ésta. Por eso no hay nada que brille en la paleta de Amalia Avia, ni cuando pinta el sol, ni cuando pinta un funeral solemne en la basílica del Valle de los Caídos. Toda la vida que pasa por los ojos de Amalia se hace penitente y se viste su túnica de ceniza.

Su procedimiento de pintar “responde” a esa visión de las cosas: sobrio de pincelada, resignado de color, parco de gestos, corto de movimiento, despersonalizando a los seres, para que tomen, sin violencias, noción de símbolos humanos, cuerpos de “gente”.

La verdad de lo que ve y de cómo lo pinta Amalia Avia es muy verdadera. Eso no impide, naturalmente, que había otras verdades con sol y otros modos alegres de pintar, verdaderos también.

Fernando Gutiérrez, “Amalia Avia en Laietana”, *La vanguardia*, abril, 1975.

La cotidianidad de las cosas vulgares tiene dos realidades, una indiferente y otra patética, porque la otra realidad posible, la que se salen de la indiferencia y el patetismo, carece de sentido de lo cotidiano y lo vulgar. No es ésta la realidad de Amalia Avia, ni tampoco la indiferente, sino la patética, y sabe que en lo cotidiano y en lo vulgar hay una grandeza oscura y casi siempre angustiosa, pero que figuran entre las pocas grandezas humanísimas de que el hombre dispone, acaso porque es quien la crea en la vida diaria y en las cosas que le rodean lo gastan a lo largo de su existencia de hombre. Es ésta, repito, la realidad que pinta Amalia Avia: la calle por la que se pasa todos los días y de la cual acaso sólo nos fijamos en una esquina o en una casa, el hombre que como un río pequeño y monótono discurre a nuestro lado, el cansancio del que se sienta en una maleta y mira no se sabe a dónde, acaso su fatiga, el carrito de barrendero, la modo, unos zapatos desbocados y de tacones distraídos... Como el humo de la contaminación, o la lluvia que aja y mancha las paredes, o como, simplemente, el paso del tiempo, la humanidad del hombre se ha ido aclarando a las paredes de las calles, se ha impreso en ellas con una fuerza de años y generaciones hasta convertirse en una pátina que las envejece más que la vejez misma. Y es esa humanidad la que la pintora toledana recoger en sus lienzos. Qué importa que tenga el nombre de una calle: lo

verdadero es lo que hay en ella de cálido y humano. Uno dice casi sin querer: “¡Si esta calle hablara!” y basta un poco de silencio para que hable desde estas pinturas reveladoras. No es posible hablar aquí del realismo social, sino del realismo humano, todo lo impalpable y fantasmal que se quiera, pero de un realismo expresionista que poner un nudo en la garganta.

...

Son calles en voz baja, patéticas, dramáticas como el llanto de alguien que está cansado de llorar, pero que llora de nuevo con los ojos velados por los párpados. Es una pintura humanamente triste y estremecedora mente plástica.

José Hierro, “Amalia Avia”, *Nuevo diario*, abril, 1972.

Uno pasea por delante de estas ventanas, abiertas a un mundo galdosiano, que Amalia Avia expone en la galería Biosca, y experimenta la vaga impresión de que estamos ante una artista que nos habla de algo que vive en ella como nostalgia, esforzándose por hacerlo presente. O, al revés, una artista que observa y registra lo que ven sus ojos, pero lo de desposeído de su verdadero sentido, como espectáculo, ceniza del ayer, ceniza del presente. Amalia Avia nos cuenta todo ello con un lenguaje que quiere ser el de ayer, cuando “estas” cosas podían encontrarse con “esta” forma de expresión. Quiere creer en la realidad del mundo, y, por ello, desde un momento del arte en que ya no se quede en esa realidad, aplica que los procedimientos y hallazgos de la pintura contemporánea y retorna a siglo xix. Sería un anacronismo hacer eso si su reloj estético se hubiese parado en el siglo xix. Pero, al no ser así, la obra cobrar actualidad. Porque el retorno –lo sabe la artista- es imposible. Y hoy ya no se puede –acaso,

todavía, no se puede- creer tan galdosiana mente en la realidad. La distancia que hay entre lo que el artista hubiera hecho, de haber vivido en un tiempo pasado, y su propósito imposible, porque está anclada en el presente, es lo que hace que estas realidades, que quisieron ser pura objetividad, sean, aparte de un ejemplo de bien decir con la máxima con atención, un ejemplo de cómo la realidad puede ser poetizada, convertida en ideal inalcanzable. El testimonio de la realidad se transforma, en manos de Amalia Avia, en una fuerza poética que trata de recuperar el sentido del tiempo y dos, buscando las impasibles apariencias.

Inma Julián, “Amalia Avia”, *Gaceta del arte*, Mayo, 1975.

Amalia Avia es una artista inmersa de lleno en el realismo. Realismo el suyo fuera de toda moda, no en vano lo viene practicando desde antiguo, antes de que alcanzase el auge de que actualmente disfruta. Con sus obras parece ofrecernos una visión completa de una ciudad. Sus fachadas, sus anuncios, sus pintadas, sus gentes...

Composiciones las suyas casi fotográficas, llenas de vida sin embargo, externas, pero plenamente introspectiva has por el análisis y deducciones que ante ellas el espectador se ve obligado a realizar.

Técnicamente son obras de gran sobriedad, de cuidado dibujo y estudiado color, color que es preciso analizar con gran atención por la riqueza que posee, pese a su aparente frialdad, riqueza textural queda esas nuevas calidades a la cama cromática.

Con sus realizaciones nos transmite y nos hace partícipes de un mundo cercano a nosotros. Un mundo duro tal vez pero que es como un aviso,

como una esperanza, gracias a esa comunicación directísima que se establece gracias al lenguaje directo del lado de la pintora.

José María Moreno Galván, “Amalia Avia”, Triunfo, Mayo, 1972.

Yo sí: yo le llamo “realista”, habló de Amalia Avia. Cuestión de metodología, si se quiere, pero de alguna manera tengo que entender. Llamó a eso “realismo” por esa corriente de cotidianeidad que le da clima a toda su obra: una temporalidad deliberada que destruye todo posible asomo de gesticulación olímpica o mayestática, que destierra cualquier indicio de deificación figurativa... Nada más lejano de la “idea” platónica que esas escenas antimodélicas de Amalia, donde cada personaje carga con los estigmas no solamente de su propia edad, sino de la hora que vive. Las personas y las cosas de Amalia viven en un tiempo y en un lugar; nunca se visten con ese traje estatuario de la eternidad que es el desnudo, ni mucho menos con esos mantos que se pliegan armoniosamente con arrugas estatuarías. Le llamo “realismo”, porque lo que yo entiendo por tal es siempre una ruptura con la magnífica acción olímpica de las estatuas por el camino de la gesticulación personalista. Por ejemplo, no son “realismo” las batallas de lapitas y centauros de las metopas fidíacas del Partenón, porque allí los héroes son eso –pero es y no personas-, y mueren con una perfección clásica, “ideal”, sin la huella personal de su propia rabia, y sí en cambio llamé realismo a “los fusilamientos” de Goya, porque allí cada víctima es una persona, “esa persona”, con la huella de su personal rabia grabada en el rostro. No quiero decir que lo de Amalia Avia no sea dramático. Tiene “ese” drama: no el de Antígona nivel de Medea, si no el que circula por las páginas de “Fortunata y Jacinta” o de “Misericordia”.

No he podido evitar la referencia galdosiana. Es que la pintura de Amalia es como la de un Galdós pictórico situado en nuestros años. Quiero decir que su “realidad” no es una realidad de tragedia clásica, sino de “sainete”, en el sentido más amplio de la palabra. Y eso que algunas veces, engolosinada con su propio espectáculo, Amalia está a punto de dejarse llevar por la sugestión del paisaje... Del paisaje urbano, se entiende: del paisaje más viejo y decrépito de Madrid. Pero no: siempre reacciona “in extremis” contra esa tentación. Es entonces cuando reviste a sus cuadros con ese color gris-plomizo, deliberadamente triste: color dominical de tarde de Madrid, cuando no han llegado aún los resultados de los partidos de fútbol.

Amalia Avia pertenece a esa facción de la pintura española a la que yo, alguna vez, entre broma y veras, he llamado “los López”. Pero, dentro de ese grupo, Amalia tiene una personalidad muy definida. “Los López” hacen la epopeya de la vida cotidiana, dándole una cierta dimensión mágica con la que ella no quiere pactar. Ella no quiere abandonar en favor del claroscuro mágico una cierta empastación de la pintura, con la que, sin duda, se encuentra más a sus anchas. Con todos esos “primores de lo vulgar”, Amalia Avia es una de las voces más originales de la joven pintura española.

Víctor Nieto Alcaide, “La pintura real de Amalia Avia”, *Aulas 64*, noviembre, 1964.

En el momento actual, la pintura de Amalia Avia viene a plantear de modo claro y evidente el problema que ha condicionado la actual crisis del arte: la búsqueda de un contenido. Todo arte sin ser realista manifiesta

una situación real. Amalia Avia actúa desde una ideología que condiciona que su pintura sea realista, que sea el testimonio de una situación histórica. Si responde a una situación histórica, concreta y definida, podemos afinar más aún y llegar al planteamiento como problema de las estructuras de una sociedad, una sociedad que, como se deduce de esta pintura, está muy lejos de ser un conjunto uniforme y homogéneo. La pintura de Amalia Avia es una imagen y referencia de un aspecto del mundo contemporáneo, las relaciones humanas. Se trata de una pintura que se hace cargo del fenómeno de lo colectivo, no para entenderlo como anécdota, sino como problema, como crisis y situación de unas estructuras. Su pintura no es un proyecto, sino la denuncia, la presencia, clara de hiriente, de una realidad.

Esta pintura de Amalia Avia es una imagen de circunstancias, una denuncia de hechos y los síntomas de una situación. Concretando, se trata de un realismo actual que no propone ningún proyecto para poner fin a la situación que denuncia. Esta objetividad no es, como pudiera pensarse, simplemente fotografía. Aunque la pintora tenga un concepto de la imagen completamente actual, de encuadres fotográficos, sin alteraciones de sentido esteticista, la pintora sea servido de estos elementos para hacer un realismo que definir una situación y una estructura que pretenden silenciar se.

Su pintura tiene un lugar: Madrid, y una situación histórica que revelar. En este sentido su pintura es textual, porque no transforma, sino denuncia; no presenta un programa de reforma, sino que acusa una situación. Es una pintura de crónica, referida a los problemas de la vida, que a fuerza de ser real, a fuerza de presentarnos un conjunto de realidades conocidas, nos produce una sensación extraordinariamente sugestiva y poética. Al lado de

esta preocupación social, presente en muchos de sus cuadros, Amalia Avia realizar unas pinturas en que nos presenta la imagen plástica de un mundo actual en la que el hombre es un centro principal puerto Amalia Avia ha renunciado al individualismo, a quedarse en sí misma, y ha preferido ser el medio que sirva de enlace entre una situación y un espectador que sólo concibe estas escenas como simple elucubración ideológica. Es una limitación a la que sean sometidos su autora, sacrificando el individualismo a lo comunitario, pero obteniendo unos resultados personales de más alcance que los presupuestos por el artista al que sólo preocupa su pintura. No es una tortura interior, sino una realidad exterior, punzante, lo que nos muestra esta pintura. Un modo activo de entender la vida muy distinto al de la simple meditación. A la disciplina y al método a que sea sometido Amalia Avia ha correspondido una pintura que ha dejado de ser decoración para convertirse en el exponente de una situación histórica. En un momento de crisis y de desorientación General, Amalia Avia ha presentado una ideología, una ideología ausente en la mayor parte de los artistas actuales. Sin embargo, cabe preguntarse sea Amalia Avia parte de una ideología para hacer pintura realista o, por el contrario, parte de una realidad para hacer una pintura con ideología. El realismo de Amalia Avia no es un “a priori”, sino la consecuencia de una situación actual ante la que se enfrenta esta pintora. Hay lugares reconocibles por nosotros, situaciones que nos resultan familiares. Amalia Avia no se ha evadido de los problemas de su tiempo, no ha hecho de ellos lirismo, no los ha ocultado, sino que los presenta acuciantes irreales.

Es un ejemplo a tener en cuenta y a seguir. No a salir formalmente, sino ideológicamente. No es una crítica de lo abstracto o ni una defensa de lo

figurativo, sino el hacer constar que de lo que se trata es de tener algo que deducir y no solamente tener algo que pintar. Por ello la actitud de Amalia Avia cobrar un doble valor en el momento actual, situación en la que parece dominar la desorientación más absoluta. Responsabilidad, historia, ideología. Esto es lo que viene a demostrar esta pintura, ajena a toda denuncia meramente individual y existencial, en la que hay toda una intención por hacerse responsable de los problemas de su momento, de los problemas colectivos. No es una expresión agónica y angustiada, no es una anécdota grandilocuente, sino la imagen textual y exacta de un mundo contemporáneo. Una imagen contenida y directa ordenada y consciente, extrañan a individuales estados de ánimo.

Esta pintura tiene otro elemento importante: la revalorización del tema. Hemos asistido a un período esteticista en el que la crítica despreciaba todo análisis del tema y los artistas el contacto o con una realidad. La pintura de Amalia Avia señala la importancia que tiene el tema en la obra de arte, lo mismo que la función en la arquitectura. Si se omite el tema, si se alejaba el arte de su contenido y significado, se cae en el objeto. Un objeto o eso con procedimientos estéticos y que carecen de todo valor. Estamos acostumbrados, mal acostumbrados, a una pintura de puras formas a la que corresponde una crítica de las puras formas. Lo que verdaderamente importa de esta pintura es que responde a un sentido responsable de la vida, con un tema, con un contenido, que la C vigente y actual y no la dejara fuera de la Historia.

Es lo que nos enseña la pintura, realista y poética a la vez, de Amalia Avia.

Ramón Sáez, "Amalia Avia", *El Español*, abril, 1964.

No es posible “entrar” en los cuadros de Amalia Avia sin percibir ese clima expresó que impregna la vida con sus favores y sus reflejos escalofriantes. Es la pena de vivir así, adscrita a la cuita pirandelliana, y a la inicua misión existencial de una realidad oscura y vacía. Las tétricas semblanzas de las fachadas, patinan en ese sentido comunitario tantas veces incomunicable, donde las pasiones humanas flotan sobre los tejados. Gamas oscuras y cenicientas miran desde los reflejos de las ventanas la continuación fatalista del mundo urbano. La realidad, sin embargo, se hace expresan y perceptible en todos sus detalles como representada en calidad de aguafuertes. La nota sobresaliente de esta pintura mantiene una firmeza conceptual muy pocas veces concebida en la sensibilidad femenina. Es un realismo de fuerte impacto o que celebramos desde estas páginas.

Desconocido, "Amalia Avia", *Arriba*, abril, 1972.

Paisajes y personas unidas en la monotonía de vivir. Ambientes grisáceos, donde todo transcurre en una función de entrega y prisión. Contorno sin regreso acaso inaudible. Mudez y soledad acompañada. Amalia Avia, joven pintora, capacita a un mundo inmediato lo que muy bien puede reflejar un submundo de las causas cotidianas. Pero que surge en el ánimo del contemplador como un descubrimiento a deducir, adensándose en su posición lírica, donde toda conformidad tiene su asiento. Por eso estas pinturas van creciendo en intensidad y expresividad, porque posee además un inconfundible mensaje informativo. Su fuerza, que es puramente sensitiva, abre fuentes de inspiración y adelanta un mundo reiterativo y diverso. Este clima, que muy bien podríamos definir como literario, es algo más vital, es un sencillo reportaje que trasciende de la

observación de la vida. Por eso consideramos a esta pintora consciente de su propia limitación.

Amalia Avia trabajar en esas fragantes consecuencias toda una valoración narrativa que indica su talento. Son temas de profunda y auténtica categoría, mantenidos en una tensión de calles y lugares públicos. Sitios donde la vida transcurre como una retracción de fachadas y ventanas y donde se encuentra sumergido tanto el realismo como la interpretación de su cromática envoltura.

Temas en plenitud de vida, de una vida petrificada, tal vez lenta, si se quiere, pero como un ralenti donde las cosas adquieren visión deduce penitencia o de inconsciente resignación.

Las gamas asordadas concentran y ayudan por otro lado a establecer una aguda penetración del sentimiento. Estas excelentes expresiones ambientales parten indudablemente de nuestros maestros contemporáneos Ricardo Baroja y Zuloaga, con preponderancia sobre la influencia solanesca, diluida en este caso en una pastosa luz de atardecer. En ese momento o es donde radica precisamente en su misterio. La vida se ahonda aquí perceptible y humanizada por una planta penumbra existencial.

Venancio Sánchez Marín, "Nota sobre el realismo y sobre Amalia Avia", *Artes*, junio, 1965.

Todo arte, en cuanto al arte, es, desde luego, verdadero (el arte no verdadero, en cuanto arte no existe, simplemente no es arte). Pero ahí muy diversas formas de poner en obra la verdad. Las más útil es de estas formas son aquellas que hacen que la verdad sea más compatible y evidente. La

utilidad del arte, pues, hay que medirla por la acción divulgadora de la verdad que poner en obra.

Esto es lo que impulsa a la tendencia artística denominada “realismo” a responder a un propósito de trascendencia inmediata, directa y sencilla. A responder, en suma, a la utilidad de la verdad puesta en obra. Por encima de cualquier circunstancia subjetiva, de difícil comunicación, los artistas afiliados a esta tendencia aspiran a defender la verdad, la realidad.

La diferencia existente entre del realismo y otras formas de expresión artísticas es que el realismo tiene conciencia, no sólo de que pone en obras la verdad, sino de que el conocimiento de la verdad, de la realidad, será tanto más útil cuanto más compartido sea.

...

Una reciente exposición en Madrid nos ha enfrentado con los aspectos característicos del realismo objetivo del entorno humano. Quiero decir del “realismo social”. Me estoy refiriendo a la efectuada por Amalia Avia. En la pintura de esta pintora se pone en obra la verdad y se difunde como visión objetiva. O lo que es lo mismo, se hace (realismo social) en la precisa significación de la tendencia. Con su exposición Amalia Avia ha demostrado devolver la efectividad que puede alcanzar la verdad cuando a ésta se une el deliberado propósito de que sea compartida objetivamente. Y se ha demostrado también qué raro ha sido en el arte contemporáneo español este propósito.

Sin referirme para nada a otras tendencias, que han prescindido, deliberadamente también de utilizar las alusiones objetivas del entorno humano como vehículo de comunicación, y aun limitando de exclusivamente a aquellos artistas que, de alguna manera, se han producido

o se están produciendo dentro de la problemática tendenciosa del realismo, siempre la objetividad del entorno social ha sido utilizada por fines distintos a su función meramente útil para compartir la verdad, la realidad. Desde Solana, gran realista de forma, se la utilizó para efectuar una específica mitificación de lo popular, hasta los de “Estampa Popular” – grandes realistas de fondo- que la están utilizando para conseguir una política mistificación de lo mismo, la visión objetiva del entorno social no será usado de manera convincente para todos, no ha sido utilizada con toda su fuerza difusora de la verdad puesta en obra de arte.

Si el fin justifica los medios, tanto del realismo solanesco como del realismo estampista de los segundos, justificarían en un orden superior de la realidad sus respectivas evasiones hacia el mito y la mistificación criticista. Pero en esto o se me figura que el realismo como tendencia artística, tiene que ser implacable. O se es realista, o se renuncia a difundir la verdad mediante la ilusión objetiva del entorno social.

De todo ello sacó como consecuencia que Solana fue un realista literario – en realidad, Solana fue un expresionista genial- y que “Estampa popular” no es ni siquiera literaria.

Realistas míticos, críticos, éticos, líricos, ha habido y hay algunos. Pero realistas objetivos, es decir, realistas sociales, no los recuerdo. Sólo Ricardo Baroja tengo la duda de si lo fue; aunque le interesaba demasiado el paisajismo.

Realista social, sin duda alguna, es la pintura de Amalia Avia. ¿Sería excesivo decir que el realismo social, en la plena utilización objetiva de la verdad puesta en obra, ha nacido en el arte actual español en la pintura de esta pintora?

Amalia Avia usan la visión objetiva del entorno humano para ser la crónica de nuestra sociedad. Una crónica realmente convincente. Una misma mirada de todos para todos, las cosas como son. Lo multitudinario, lo colectivo y lo anónimo, gentes de espaldas entre las que, tal vez, figuremos nosotros. Grupos humanos respirando el mismo ambiente en la calle, en los salones, en la mina. Para la descripción de una mirada me valgo de Francisco Nieva, afortunado prologuista de esta exposición: “miramos el desfile de los mineros con la misma la objetividad que la desairada procesión parroquial. El anonimato o se adorna aquí con un algo extraño. Simplemente, es que nos encontramos con el fenómeno de la vida. De qué son responsables estos grupos, ¿qué hacen ahí, hacia dónde van, qué buscan?” no creo que, como dice Nieva, nos busquen a nosotros, porque nosotros, en uno u otro lugar, estamos ya entre ellos, estamos con ellos. Estamos ya, de algún modo, descritos o inscritos en la crónica fidedigna realizada por la pintura de Amalia Avia. Respiramos la misma atmósfera opresiva que entristece constantemente sus cuadros.

Rafael Santos Torroella, “Amalia Avia”, *Noticiero universal*, abril, 1975.

Amalia Avia presenta treinta y una obras, todas ellas sobre tabla y las más referidas a calles y casas de Madrid, como si hubiera querido componer una a modo de Guía o de “Callejero” madrileño. Son imágenes actuales, pero nos las muestra a la luz de un aquerenciado o prematuro envejecimiento, aquel con algo de atribulada atmósfera galdosiana y éste como imbuyendo a dichas imágenes de un sentido o un sentimiento o de precipitada temporalidad. Hay dejos de popularismo romántico en muchas de estas obras, muy evidente, sobre todo, en la serie de “Arturo Soria” y

“ciudad lineal”, que es a la que pertenece lo mejor, para nuestro gusto o, de la exposición, entroncado, incluso, por lo sordo de sus gamas, y lo enrarecido de la atmósfera, con la tónica de algunos pintores castellanos del xix; y hay también, en otras, ciertas afinidades con recientes desinencias del realismo, como cuando enumera minuciosa y pacientemente todas las vidrieras de una casa, aunque la presunción fotográfica no llega nunca en ellas a la fría impassibilidad, la objetiva indiferencia, de los hiperrealistas, entre los cuales, en modo alguno, puede incluir a Amalia Avia. La nota humana y la velada intención social reaparecen constantemente en sus cuadros y les confieren esa profundidad emotiva a la cual se denuncia deliberadamente en las obras de aquellos.

Miguel Logroño, “Amalia Avia: la realidad es gris”, *Blanco y negro*, 7-8-1976.

Los cuadros de Amalia Avia, una emocionada contemplación de la realidad que le viene de antiguo, auscultan el muro. Casas, balcones, puertas, patrios, paredes, calles, recobrados en gris. ¿Quién podría discutir que lo real habría de tener otro color? Lo real es el muro y lo que éste oculta, o delata, acerca de la existencia de otros elementos también cotidianos – digamos el hombre-. En su ausencia, permanece del sentimiento, una adivinación remota, los “grafitis” de una tapia, la vida que esconde, que albergó ese chalé acaso abandonado, el rastro de un movimiento o incesante, que es la imagen primera, de la gran estación. Amalia, formidable desde la dora de estas circunstancias –en el cuadro; se ha dicho que lo que interesa es el cuadro, y en ello, esta pintora es magistral-, no las “explota” filosóficamente. No hilvana literaturas. Amalia Avia ostenta en

lo humano esa altísima, sabía, ejemplar jerarquía de la sencillez. Simplemente, pinta.

“Nuestra amiga Amalia”, Antonio López y Julio López Hernández, abril de 2011.

Lo primero que te llamaba la atención de Amalia Avia era su belleza, su esplendor físico, que se combinaba con una fuerza especial y diferente a todos nosotros que siempre tuvo. Cuando nos conocimos a mediados de los años cincuenta, se notaba que Amalia incorporaba algo de la vida, ajeno al mundo del arte, que nos impresionaba. Cuando íbamos al cine ofrecía siempre un comentario inteligente, algo limpio y oportuno, de otro lugar, que no tenía que ver con la cultura, sino con la intuición. Todos los demás teníamos muchas más adherencias estéticas y culturales, pero Amalia, que venía de pasar muchos años en su pueblo, en donde se había sentido muy encerrada, tenía una ilusión y una mirada especial. Luego todos nos unificamos, pero en el comienzo deslumbraba su diferencia, esa sabiduría intuitiva de la vida. Tampoco es fácil olvidar su risa. Era una manera de reír muy personal, refrescante, destacaba en cualquier reunión. Nadie reía como Amalia, nadie disfrutaba con la risa como ella. Esto es algo que hablábamos muchas veces entre nosotros. Desde que conoció a Lucio se entregó a él de una manera que nos impresionaba. Pero ella también le dio mucho a Lucio, lo completó, le proporcionó un peso como persona, una amplitud de miras que nadie más podía darle. Lucio era consciente de esto. Él la ayudó como pintora, pero fue impresionante ver en qué poco tiempo arrancó la carrera de Amalia. La fuerza que llevaba

dentro, y esa inteligencia natural, se tradujo en seguida en su manera de pintar, de una eficacia excepcional. Al principio pintaba cosas de su pueblo. Era una pintura primordial, casi primaria, que los que también veníamos desde un pueblo valorábamos mucho, porque queríamos conseguir lo mismo. Encontró su voz muy pronto y empezó a trabajar como una profesional. No le hizo falta pasar por la Escuela de Bellas Artes, le bastó con la academia de Eduardo Peña y con su intuición. Y ni siquiera el estar casado con una persona de la dimensión de Lucio, con el ascendente moral que él tenía en todos nosotros, y de ser madre de cuatro hijos, le impidió seguir trabajando con el mismo tesón por alcanzar lo que quería. Reclamó su espacio. La pintura de Amalia, las fachadas, las puertas, las calles de Madrid, tienen mucha fisicidad. Ella misma era muy física y lo que quería con su pintura era ponerte las cosas delante. Admiraba los aspectos sublimes de la abstracción, admiraba a pintores como Rothko o Motherwell, pero, lejos de ellos, en su pintura hay una actitud casi notarial, de dar testimonio de lo que veía, sin dejar que lo casual entre en el cuadro. Su pintura fue en muchas ocasiones más dura de lo que ella era realmente, seguramente por su miedo a caer en lo hogareño, intimista o exquisito. Buscaba algo más esencial. A veces sufría porque sentía que le podía faltar destreza. Sin embargo, tenía la técnica que necesitaba, su pintura fue lo que tenía que ser. Lo maravilloso de su obra es que no hay una postura estética, nunca hay autocomplacencia, lo mismo que pasa en el primer Velázquez. Amalia se elevó sobre la estética de una forma muy natural.

Diego Muñoz Avia, “La Casa De Amalia Avia”, *El Mundo*, 1 de abril de 2011.

Mi casa está levantada sobre los escombros del que fuera su anterior estudio y su actual estudio está instalado en lo que era mi habitación de la infancia. Hicimos un trueque y salí ganando. Realmente salí ganando desde el momento en que me inscribieron en el registro como hijo de Amalia Avia y Lucio Muñoz. Crecer y vivir entre artistas es excitante. Realmente tiene todo ese encanto “bohemio” que la propia palabra desprende. Hueles a aguarrás desde que te levantas hasta que te acuestas, oyes martillazos de madrugada durante todos los días del año, te acarician manos maternas pringadas de óleo, desayunas con Purcell, te duchas con Tapies, comes con Thomas Bernhard, ayudas a tu madre a quemar el cuadro para oscurecer los tonos, meriendas con Antonio López y no veas cómo presumes en el colegio de ser hijo de célebres pintores. Un lujo.

Desde mi habitación a su estudio, desde la cocina a su dormitorio, la casa siempre fue mucho más que un museo, todo un ejemplo vivo del poder “contaminante” de la cultura. Ayer se quedó vacía. Sin nadie que lea sus libros, mire sus cuadros, escuche sus discos u oiga sus voces. Las voces de toda una generación del arte y la cultura del siglo XX, que acudían con asiduidad a las llamadas de Lucio y Amalia, a sus tertulias o simplemente a degustar el pisto que, como buena manchega, siempre preparaba (por supuesto, sin cebolla).

Tampoco se oye la vieja Olimpia que Amalia aporreaba para escribir sus memorias. Lo hacía con fuerza, con rabia, porque en cada tecla se estaba desprendiendo de mucho dolor almacenado durante años. Y sus lectores se sorprendían, como lo hacíamos nosotros, de ver cómo un ser humano era capaz de transformar el drama de perder a un padre y a dos hermanos y las

miserias de la guerra y su mezquina posguerra, en tanta cordura y sensibilidad. Tenía mucho que contar y otro tanto que se calló porque consideró que sin Lucio, esos recuerdos ya no le pertenecían. Hace tiempo que dijo que se quería ir con él, pero no lo hizo, aguantó estos trece años con una enorme tristeza camuflada por esa fortaleza física que ha mantenido hasta el último momento. "Sin Lucio, seguiré viviendo pero ya no será mi vida, será otra cosa"-dijo-

Y la silla de su estudio ha dejado de chirriar. Tantos años y no fuimos nadie capaz de echar aceite a las ruedecitas. Ya no va hacia atrás para medir con la vista y el pincel, adelante para acabar el detalle del balcón, a un lado para mirar alguna foto del portal más desconchado de la ciudad y a otro lado para subir el volumen de la Niña de los Peines o Manolo Caracol. El estudio sigue igual, con sus antigüedades; con su maqueta de la puerta de Alcalá como sello de la más madrileña de las pintoras, a pesar de ser de Santa Cruz de la Zarza; rodeada de libros (al fin y al cabo nació el 23 de abril, día del libro) y con sendos carteles en la pared de sus admirados Rothko y Hopper. Ese es el encanto de esta casa, el controvertido magnetismo entre abstracción y realismo, el choque de estudios, de estilos, de esposos... Tan distintos y tan parecidos. No se' si Amalia Aviar era un referente o no del realismo como dicen hoy las noticias. Quizás era más bien una víctima, como todos los realistas, del escaso reconocimiento y glamour de la pintura figurativa frente a la abstracción. Una tendencia sólo rota por ese buque insignia que ha encabezado a toda la generación, llamado Antonio López. Cuántas veces hemos oído aquello de "que gran pintor es tu padre, eso sí, a mí la que me gusta es tu madre porque yo no entiendo de arte"... Como si apreciar el realismo significase estar fuera de onda.

Dijo Camilo José Cela que Amalia era “pintora de ausencias” y así, como sus cuadros, se queda su casa, llena de ausencia. Aunque su otro legado en sus 80 años de Vida, su familia, seguirá siempre agradecida y empapada de esa mágica atmósfera generada por dos personas maravillosas.

Eso sí, su simpatía, su alegría, sus despistes, sus genialidades, su cariño y su risa seguirán siempre aquí. Que sería de esta casa sin la risa de Amalia. Puedo oírla.

Rodrigo Muñoz Avia, “11 de Abril de 2011”, leído en el funeral de Amalia Avia el 11 de abril de 2011.

Los que conocisteis a mi madre sabéis que no le gustaban las despedidas. En realidad, lo que no le gustaban eran las separaciones. Recuerdo que lloraba cuando uno de nosotros se iba de viaje, aunque fuera un fin de semana. El día en que Nicolás, con doce años, se marchó por un mes a Inglaterra, su desconsuelo era tan grande que yo, con siete años, imaginaba que aquella era una de las peores desgracias que podían ocurrirle a una madre. En realidad, mi madre estaba a punto de llorar casi cada mañana porque nos íbamos al colegio. Nada celebraba más que las vacaciones escolares, nada lamentaba más que el comienzo de curso. Los anuncios de vuelta al cole le irritaban profundamente y le amargaban la mitad del verano.

Quería mucho a las personas que quería. Era generosa y entregada en su amor a mi padre y a nosotros. De hecho, nos mimaba, quería que fuéramos eternamente niños y que viviéramos siempre con ella. Nos educó a fuerza de cariño, ignorando los consejos pedagógicos de

profesores o psicólogos, que siempre iban en contra de su instinto proteccionista. Y cuando el pudor de los Muñoz levantaba barreras, ella recurría al humor e incluso a las argucias. Por ejemplo, nos compraba besos. Te daba cinco duros por un beso. Si aceptabas, estabas perdido. Te sujetaba por el cuello y te daba una de esas interminables ráfagas de besos de las que era tan difícil escapar. Y si te cruzabas con ella por el pasillo, lo normal era escuchar una retahíla del tipo: “cielo, tesoro, sol, precioso— aquí empezaba a gritar y a acelerarse—, ¡guapo!, ¡rico!, ¡más que rico!, ¡que eres un cielo!, ¡¡cuánto te quiero!!

Tuvo una mala relación con el tiempo, porque el tiempo siempre se le iba, porque las cosas se acaban, porque la vida está llena de despedidas. Que nuestra infancia durara tan poco fisegún ella_, que las exposiciones sólo estuvieran abiertas un mes o que las buenas canciones terminaran casi antes de empezar, todo ello era motivo de sus protestas. No solían gustarle los refranes, pero seguramente ninguno le molestaba más que el consabido: “Lo bueno, si breve, dos veces bueno”. Ella misma era tan vital, tan alegre, tenía tal capacidad de ilusionarse con las cosas y de disfrutar con ellas, que no aceptaba que nada ni nadie le llegara “con la rebaja”, como decía ella. Por motivos similares, el momento del atardecer le causó siempre muchos problemas: lamentaba diariamente que el día se acabara.

Disfrutaba de las cosas, sí, y lo hacía con enorme sencillez, sin pretensiones, sin poses. Todo era natural y honesto en ella. Nunca le importó reconocer sus gustos, aunque no fueran a la moda, aunque no se correspondieran con lo que se esperaba de su supuesta posición estética, ideológica o profesional. Reconocía que la ópera no le gustaba, y que en cambio se le ponían los pelos de punta con Concha Piquer o la Niña de los

Peines, aunque también se le ponían con Bach o Haendel, o con su amigo Cristóbal Halffter. Además era exagerada y vehemente en sus sentimientos y en sus opiniones. Goya y Rothko le gustaban hasta gritar, las imitaciones de su amigo Capi o los comentarios de su amiga Palancha le hacían reír hasta llorar, y pensar en alguna comida que le desagradaba provocaba una de sus expresiones más características: “se me abren las carnes de solo pensarlo”.

Por supuesto su risa y su sentido del humor han sido los más recordados en estos días. Recordamos las cenas de mis padres con otros artistas y amigos en casa, y esas carcajadas únicas de mi madre, tan sanas, frescas y explosivas, que llegaban hasta nuestra habitación, y ya con la luz apagada se convertían en el mejor escenario imaginable para empezar a dormir.

Tenía una memoria prodigiosa. Se acordaba siempre de los nombres de los conocidos, de los nombres de los hijos de los conocidos, de los nombres de los padres de los conocidos y de las fechas de nacimiento de todos ellos. También solía saber si la gente quería más a su padre o a su madre, más que nada porque siempre lo preguntaba. En cambio, de nuestros nombres se acordaba peor. Por ejemplo, si me pedía a mí que cerrara la ventana decía: “Anda, cierra la ventana Dieguito, Kosus, Chupi... ¡como te llames!”, y estallaba a reír.

A la vez, tenía cierta forma de despiste, al menos para aquello que no le interesaba. Nunca se acordaba de dónde había aparcado el coche. Siempre llevaba el bolso abierto, y el monedero también, y los billetes desperdigados por el bolso. Pero sentía que con su despiste no le hacía daño a nadie. De hecho, le molestaba que trataran de enderezarla: “señora, lleva el bolso abierto”; “señora, se ha pillado el abrigo con la puerta del coche”;

“señora, se deja la compra”; “señora, tiene la puerta de casa abierta de par en par”.

Perdía muchas cosas. Decía que la mitad de su vida consistía en buscar cosas que había perdido. Además, no quería abusar de San Antón, y sólo recurría a los efectivos tres Padrenuestros cuando la situación era crítica. Parece que la estoy oyendo: “Anda, rézale una Padrenuestro a San Antón, que no encuentro mis gafas”.

Era muy buena cocinera, creativa y poco convencional. Emulaba la cocina de otros países y conseguía sabores que en ningún otro lado podíamos degustar. Y amaba mucho las plantas, sobre todo las flores. En concreto, es imposible no relacionarla con los geranios. Los geranios eran un curioso lugar de ensimismamiento para ella. Es otra de las imágenes inolvidables, la de mi madre arrancando las flores secas a un geranio. No importaba adónde se dirigiera mal estudio, al comedor, a la calle— siempre encontraba algún tiesto en el que demorarse. Mi padre lo sabía bien y había aprendido a tomárselo con paciencia: aunque fueran a coger un tren, aunque el taxi estuviera esperando ya en la puerta con las maletas, mi madre, antes de salir de casa, veía atrapada, su vista por alguna reseca y quebradiza flor de geranio, y la arrancaba, y luego otra, y todas juntas apretadas en su mano las lanzaba al suelo antes de entrar al taxi. Fin del ensimismamiento.

Le interesaba la vida de los demás. Le atraía, habría dado cualquier cosa por poder entrar en la casa de cada una de las personas que se cruzaba en la calle. Le interesaba la realidad, no tanto la ficción que otros imaginaban. Por eso leía pocas novelas y muchos libros de memorias y biografías. Y por eso su pintura no podía reflejar otra cosa que la realidad, una realidad marcada por la huella humana. Cada cuadro que pintó mi madre es como

un libro de memorias ajenas. En cada puerta, en cada fachada, estaba adherida la vida, y mi madre se sentía llamada tanto por lo que revelaban como por lo que escondían esos lugares. En todos ellos encontraba algo que también podía encontrar en ella misma, y que nunca supo comprender del todo: algo, una incógnita, el único motivo por el que siempre necesitó pintar, el único motivo por el que también necesitó escribir su vida.

El realismo no sólo estaba en su pintura. Era su manera de estar en el mundo. Rechazaba lo fantástico, lo alegórico, lo recargado o lo teatral. Rechazaba los disfraces, el carnaval, lo oriental, el exotismo, la ópera o lo grotesco. Amaba a Baroja, no tragaba a Valle Inclán. Le gustaba la naturalidad. Ella misma —a pesar de esos excesos o aparentes muestras de extravagancia que he mencionado— era natural, sencilla y muy fácil en el trato. Acogía a todo el mundo con una sonrisa.

Siempre se quitó importancia a sí misma. Y a su trabajo. Confesaba que tardaba poco en pintar sus cuadros, porque era verdad, pero también era verdad que pintaba durante muchas horas al día y con mucha energía. Tenía mucha fuerza y mucho temperamento para todo, también pintando. Sabía muy bien lo que quería. Cuando empezaba los cuadros con la mancha, era impresionante oír el traqueteo del cuadro sobre el caballete, de tanta energía como le metía. Por distinta y contundente que fuera la pintura de mi padre, creo que nunca le vimos dar pinceladas con semejante brío.

Le gustaba el reconocimiento, pero a causa de su modestia y de su humildad, siempre le costó aceptar que sus cuadros valieran dinero. Además, con su proverbial timidez, la relación con los clientes le resultaba insoportablemente embarazosa. Mi padre procuraba no dejar a mi madre sola con los clientes en el estudio. Sabía que era peligroso. Si el cliente

regateaba, mi madre aceptaba los descuentos e incluso sugería más. Si había cuadros que no estaban a la venta, el cliente acababa saliendo con uno de ellos. Y en las galerías pasaba algo parecido. Nunca supo venderse, ni darse importancia. Recuerdo a un cliente de la galería Biosca al que le gustaba un cuadro en concreto. Mi madre estaba a su lado observando la obra. De repente estalló en una de sus carcajadas. El motivo era lo mal que le había salido la señora que esperaba en la parada de autobús, tan rechoncha y cabezona, y mi madre no podía dejar de reír, mientras el cliente la observaba tan divertido como perplejo.

Sí, mi madre odiaba las separaciones. Cuando ya estaba enferma, y también antes, llevaba muy mal el momento en que nos marchábamos. “¿Te vas ya?”, “¿os marcháis ya?”, “¿pero qué vais a hacer en vuestra casa tan pronto?”. En los últimos días estuvo inmersa en una nube a la que sólo ella tenía acceso. Pero de vez en cuando todavía cruzaba la mirada con nosotros y nos dirigía alguna frase breve, resortes verbales ya muy trillados en su cerebro. Las últimas palabras que me dijo fueron: “¿te vas ya?”. En realidad me las dijo muchas veces, cada vez que me acercaba a su cama. Yo le cogía la mano y me sentaba a su lado, para que viera que no me marchaba. Por suerte no fue consciente de esta despedida, ni en los últimos días, ni tampoco en los últimos meses. El destino fue generoso con ella y le libró del último adiós, ella que siempre se rebeló contra todos los adioses. O quizá no fue el destino, quizá fue una especie de sabiduría natural del cuerpo, del alma, de lo que sea, la que le protegió.

6.4. Selección de Obras⁴⁰⁴

Amalia Avia

Figura 1, Amalia Avia, “Bodegón del queso”, Óleo sobre tabla, 52 x 60 cm, 1956.

Figura 2, Amalia Avia, “Grandes Rebajas”, Óleo sobre tabla, 70 x 100 cm, 1967.

Figura 3, Amalia Avia, “La Nati”, Óleo sobre tabla, 130 x 97 cm, 1971.

Figura 4, Amalia Avia, “Comedor”, Óleo sobre tabla, 81 x 50 cm, 1987.

Figura 5, Amalia Avia, “Ministerio de hacienda”, Óleo sobre tabla, 89 x 145 cm, 1988.

Figura 6, Amalia Avia, “Despacho de leche”, Óleo sobre tabla, 75 x 86 cm, 1994.

Lucio Muñoz

Figura 7, Lucio Muñoz, “Bodegón gris, 51 x 70 cm, Óleo sobre cartón, 1953.

Figura 8, Lucio Muñoz, “Retrato de Amalia”, 120 x 80 cm, Óleo sobre lienzo, 1958.

⁴⁰⁴ Procedencia de las figuras correspondientes a las obras de Lucio Muñoz, Antonio López y Amalia Avia figuras 1 y 2: *Lucio Muñoz (1929-1998) identidad plástica de una generación*, catálogo de exposición, Madrid, Museo de Madrid. Arte Contemporáneo, 2007.

Procedencia de las figuras correspondientes a las obras de Amalia Avia, María Moreno e Isabel Quintanilla: *Pinceladas de Realidad, Amalia Avia, María Moreno, Isabel Quintanilla*, catálogo de exposición, La Coruña, Museo de Bellas Artes de La Coruña, 2005.

Procedencia de la obra de Esperanza Parada: *Luz de la mirada*, Catálogo de la exposición, Segovia, Museo Esteban Vicente, 2002.

Fuente de la fotografía de la portada: Nicolás Muñoz Avia, DOLCET.

Fotografías de contraportada: consultado el 1 de junio 2015 URL:

<http://www.lucioyamalia.com>

Figura 9, Lucio Muñoz, “Krampertisco diurno”, 182 x 244 cm, Técnica mixta sobre tabla, 1982.

Figura 10, Lucio Muñoz, “Tabla 2-97 – 1997”, 210 x 210 cm, Técnica mixta sobre tabla, 1997.

Antonio López

Figura 11, Antonio López, “La alacena”, 200 x 100 cm, Óleo sobre tabla, 1962.

María Moreno

Figura 12, María Moreno, “Cámara con cama y bicicleta”, Óleo sobre tabla, 46,5 x 56 cm, 1963.

Esperanza Parada

Figura 13, Esperanza Parada, “Bodegón”, Óleo sobre tabla, 200 x 100 cm, 1959.

Isabel Quintanilla

Figura 14, Isabel Quintanilla, “La lamparilla”, Óleo sobre tabla, 32 x 40 cm, 1955.



Figura 1, Amalia Avia, “Bodegón del queso”, Óleo sobre tabla, 52 x 60 cm, 1956.



Figura 2, Amalia Avia, “Grandes Rebajas”, Óleo sobre tabla, 70 x 100 cm, 1967.



Figura 3, Amalia Avia, “La Nati”, Óleo sobre tabla, 130 x 97 cm, 1971.



Figura 4, Amalia Avia, “Comedor”, Óleo sobre tabla, 81 x 50 cm, 1987.



Figura 5, Amalia Avia, “Ministerio de hacienda”, Óleo sobre tabla, 89 x 145 cm, 1988.



Figura 6, Amalia Avia, “Despacho de leche”, Óleo sobre tabla, 75 x 86 cm, 1994.



Figura 7, Lucio Muñoz, “Bodegón gris, 51 x 70 cm, Óleo sobre cartón, 1953.



Figura 8, Lucio Muñoz, “Retrato de Amalia”, 120 x 80 cm, Óleo sobre lienzo, 1958.



Figura 9, Lucio Muñoz, “Krampertisco diurno”, 182 x 244 cm,
Técnica mixta sobre tabla, 1982.



Figura 10, Lucio Muñoz, “Tabla 2-97 – 1997”, 210 x 210 cm, Técnica mixta sobre tabla, 1997.



Figura 11, Antonio López, “La alacena”, 200 x 100 cm, Óleo sobre tabla, 1962.



Figura 12, María Moreno, “Cámara con cama y bicicleta”, Óleo sobre tabla, 46,5 x 56 cm, 1963.



Figura 13, Esperanza Parada, “Bodegón”, Óleo sobre tabla, 200 x 100 cm, 1959.



Figura 14, Isabel Quintanilla, “La lamparilla”, Óleo sobre tabla, 32 x 40 cm, 1955.

