

***Florecimiento vanguardista y mujeres modernas: artistas extranjeras en España entre 1914 y 1936. Los casos prácticos de Sonia Delaunay y Norah Borges***  
*Avant-garde flourishing and modern women: foreign artists in Spain between 1914 and 1936.*  
*The case studies of Sonia Delaunay and Norah Borges*

Rocío RODRÍGUEZ ROLDÁN<sup>1</sup>

<b>Recibido</b>	: 16.04.2024
<b>Aprobado</b>	: 18.06.2024
<b>Publicado</b>	: 30.06.2024

**RESUMEN:** El presente estudio se centra en el análisis y la puesta en valor de las estancias de mujeres artistas extranjeras en España entre 1914 y 1936, un fenómeno conocido en la historiografía artística española en el que, hasta este momento, únicamente los creadores varones han sido valorados, atribuyéndoseles a ellos de forma exclusiva un proceso de modernización del panorama cultural español en el que las artistas también tuvieron un papel activo. Así, nuestra investigación nace de la necesidad de analizar el impacto de las artistas en el susodicho fenómeno y en la sociedad española del momento, estudiando para ello principalmente fuentes primarias entre las que destacan la hemerografía nacional y la producción realizada por las creadoras durante sus estancias en España. Se puede concluir que no sólo que las artistas mujeres extranjeras promovieron, al igual que sus compañeros varones, la adopción de lenguajes de vanguardia en boga en Europa dentro del panorama artístico español, sino que además tuvieron una profunda influencia en la sociedad femenina de la época, en la que implantaron un nuevo rol de mujer moderna esencial para la posterior generación de mujeres artistas españolas.

**PALABRAS CLAVE:** Mujeres artistas, Vanguardia, Siglo XX, Feminismo, España.

**ABSTRACT:** This study focuses on the analysis and valorization of the stays of foreign female artists in Spain between 1914 and 1936, a phenomenon well known in Spanish art historiography, which until now has only valued male creators, attributing to them exclusively a process of modernization of the Spanish cultural scene in which female artists also played an active role. Thus, our research was born from the need to analyze the impact of women artists on the aforementioned phenomenon and on Spanish society at the time, mainly by studying primary sources, including the national hemerography and the production of women artists during their stays in Spain. We can conclude not only that the foreign women artists, like their male counterparts, promoted the adoption of avant-garde languages in vogue in Europe within the Spanish art scene, but also that they had a profound influence on the female society of the time, establishing a new role for modern women that was essential for the subsequent generation of Spanish women artists.

**KEYWORDS:** Women artists, Avant-garde, 20th Century, Feminism, Spain.

**COMO CITAR:  
HOW TO CITE:**

Rodríguez Roldán, R. (2024). Florecimiento vanguardista y mujeres modernas: artistas extranjeras en España entre 1914 y 1936. Los casos prácticos de Sonia Delaunay y Norah Borges. *Mujer y Políticas Públicas*, 3(1), 191-243. <https://doi.org/10.31381/mpp.v3i1.6668>

<sup>1</sup> Historiadora del Arte, Universidad de Sevilla, Sevilla (España), [rodrol5496@gmail.com](mailto:rodrol5496@gmail.com), [rodriguez7@us.es](mailto:rodriguez7@us.es), <https://orcid.org/0000-0001-5058-2510>.



## 1. INTRODUCCIÓN

Este artículo se centra en la investigación de un fenómeno acontecido en el panorama cultural y social español de la primera mitad del siglo XX: la llegada de artistas extranjeras que debido al estallido de la Primera Guerra Mundial en Europa y a las consecuencias derivadas de ello se asentaron en el territorio, desarrollando así parte de su trayectoria artística en el mismo y, consecuentemente, condicionando una escena sociocultural nacional en la que se vivía un notable atraso con respecto a las capitales culturales europeas en lo que a tendencias artísticas y sociales se refiere. La elección de este tema se debe, principalmente, al hecho de que las contribuciones de dichas creadoras al progreso cultural y social de España no hayan sido suficientemente estudiadas ni valoradas, surgiendo por ello la necesidad de realizar un estudio centrado en las mujeres artistas que, originarias de otros países, visitaron, residieron y/o se establecieron en España en un momento tan importante para el panorama artístico nacional como el que nos ocupa, centrado en el periodo entre 1914 y 1936<sup>2</sup>.

La ausencia de un estudio objetivo y minucioso sobre el fenómeno mencionado justifica en sí misma la presente investigación, iniciada como parte de nuestro Trabajo de Fin de Máster y continuada en el presente como tema de investigación de Tesis Doctoral<sup>3</sup>: si bien la historiografía artística española conoce y valora la llegada de artistas hombres extranjeros durante la mencionada cronología como un suceso determinante para la adopción en España de las tendencias creativas en boga en Europa, los casos de las mujeres artistas foráneas han sido obviados o parcamente tratados –considerándose que las creadoras fueron meras acompañantes de sus colegas varones–, excluyéndoseles de un fenómeno de renovación sociocultural a nivel nacional del que también formaron parte. Así, el objetivo principal de esta investigación es el de estudiar y esclarecer la participación en la vida pública y artística española de una serie de creadoras extranjeras que residieron en España entre 1914 y 1936, estancias que resultaron esenciales para el desarrollo y la

---

<sup>2</sup> Si bien esta investigación se centra en el susodicho contexto geográfico e histórico, hay que puntualizar que la laguna historiográfica existente en torno a las mujeres artistas es un fenómeno recurrente en otros contextos históricos y geográficos a nivel mundial.

<sup>3</sup> Nuestro Trabajo de Fin de Máster, titulado *Artistas extranjeras en la escena cultural española (1914–1936). Estancia, producción y repercusión*, fue defendido en la Universidad de Sevilla durante junio de 2022; la complejidad, extensión e importancia del tema tratado han dado lugar a que hayamos continuado la investigación como parte de la Tesis Doctoral, iniciada a finales del susodicho año y, por ende, todavía inconclusa.

renovación del arte en España durante las primeras décadas del siglo XX. De igual modo, se ha establecido una serie de objetivos secundarios que se consideran esenciales, siendo estos la creación de un contexto basado en parámetros sociales y culturales que permitan no sólo conocer las condiciones bajo las que se desarrollaron la vida y obra de las creadoras, sino también la posibilidad de emitir un juicio imparcial y objetivo sobre las artistas y todo lo que a ellas refiera; el estudio de la participación y repercusión de las artistas en el espacio artístico y social español a través de la concurrencia a exposiciones y otros eventos; la investigación de la recepción de las artistas y sus obras por parte de la crítica de arte española; y el análisis de las producciones desarrolladas por las creadoras durante las mencionadas estancias, revisando así las aportaciones realizadas al panorama cultural nacional y/o la adopción de elementos y pautas relacionados con el folklore y el quehacer artístico español.

Mediante los objetivos señalados se pretende esclarecer las estadías de las artistas extranjeras en España durante las primeras décadas del siglo XX, examinando la influencia que ejercieron en el avance y desarrollo del panorama cultural nacional además de dar a conocer y revalorizar de forma individual la producción que cada una de ellas desarrolló en España, ya que, hasta el momento presente, dichas estancias –independientemente de su duración e importancia– han sido escasamente abordadas o incluso ignoradas en las biografías de las creadoras, constituyendo por tanto nuestro estudio un necesario avance en el conocimiento de las vidas y obras de estas artistas.

## 2. MARCO TEÓRICO Y/O ANTECEDENTES

El estudio de las contribuciones que las artistas extranjeras llevaron a cabo en la escena cultural española durante el período de las primeras vanguardias –y de manera concreta a partir del inicio de la Primera Guerra Mundial y hasta comienzos de la Guerra Civil española– no ha sido todavía realizado en profundidad, si bien en las últimas dos décadas se están desarrollando importantes investigaciones al respecto. Prueba de ello es el libro de la catedrática Lomba Serrano (2019) *Bajo el eclipse. Pintoras en España, 1880-1939*, en el que se incluye el apartado “María Blanchard, Sonia Delaunay, Marie Laurencin, Norah Borges y otras visitantes extranjeras convulsionan la España creativa en 1914”. Otra investigación reciente de especial importancia es el texto de Brihuega Sierra (2022) “Mujeres en vanguardia” incluido en el catálogo de la exposición *Hacia*

*poéticas de género. Mujeres artistas en España (1804-1939)*, en el que aborda, entre otras cuestiones, la influencia de algunas artistas extranjeras en la renovación del arte español y en el desarrollo de las vanguardias. En esta misma línea son también imprescindibles diversos textos de los publicados en los compendios científicos *Las mujeres en el sistema artístico 1804-1939* de Lomba Serrano (2023) y “*Quizá alguno de vuestros nombres logre un lugar en la historia*” *Mujeres en la escena cultural andaluza (1440-1940)* de Illán Martín & Aranda Bernal (2024), obras en las que se han publicado estos estudios de Rodríguez Roldán (2023) “Las Prisioneras: La mujer española bajo la mirada de Marie Laurencin” y Rodríguez Roldán (2024) “Marie Laurencin en Málaga (1915-1916): Los primeros pasos de la producción española” respectivamente.

Con un sentido más genérico –aunque dedicando una parte a artistas incluidas en esta investigación– ha de citarse el catálogo de la exposición *Pintoras en España, 1859-1926: de María Luisa de la Riva a Maruja Mallo* (Universidad de Zaragoza, 2014), comisariada por Magdalena Illán y Concha Lomba, en el que se recogen, junto a los textos de las comisarias, capítulos escritos por de Diego (2009) y Charlotte Foucher Zarmanian. A este respecto es necesario mencionar también otros estudios centrados en el ámbito de las artistas e intelectuales a comienzos del siglo XX en España que se consideran de gran relevancia, entre ellos *Las modernas de Madrid: las grandes intelectuales españolas de la vanguardia* de Mangini González (2001), *Mujer, modernismo y vanguardia en España (1898-1931)* de Kirkpatrick (2003) y *La mujer y la pintura del XIX español. Cuatrocientas olvidadas y algunas más* de de Diego (2009). Es importante destacar que durante los últimos años se han llevado a cabo –o lo están haciendo– estudios individuales sobre varias de las artistas incluidas en la presente investigación que, además de sumarse en ocasiones a estudios previos, buscan revalorizar a las creadoras, profundizando en sus vidas y producciones e incluyéndolas en sus respectivos contextos histórico-artísticos, si bien en la mayoría el periodo español tiende a quedar excluido o a ser tratado de forma superficial. En el caso de las artistas tratadas en el presente texto se encontraron los catálogos de las exposiciones *Color moves: art & fashion by Sonia Delaunay* de Timmer et al. (2011) en el Museo Nacional de Diseño Cooper-Hewitt de Nueva York; *Pattern Power: Sonia Delaunay* (2015, Tate Modern de Londres), *Sonia Delaunay: arte, diseño, moda* (Museo Thyssen Bornemisza de Madrid, 2017) y *Norah Borges. Una mujer en la vanguardia* (Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires).

Se puede concluir que el tema investigado constituye un ámbito específico de estudio sobre el que, más allá de las aportaciones mencionadas, no se han llevado a cabo estudios específicos que aborden, en conjunto, cuáles fueron las contribuciones de las artistas extranjeras residentes en España entre 1914 y 1936 a la escena artística nacional<sup>4</sup>

### 3. METODOLOGÍA

La metodología empleada en la presente investigación se ha dirigido a la consecución de los objetivos anteriormente desarrollados y ha partido de dos premisas esenciales: la cronología, enmarcada por dos fechas clave para el fenómeno estudiado, concretamente el inicio de la Primera Guerra Mundial en 1914 –con el consecuente traslado de creadores a España debido a su neutralidad en el conflicto– y el estallido de la Guerra Civil española en 1936 –punto de inflexión para el panorama sociocultural del país–, y la selección de artistas estudiadas, decantándonos inicialmente por aquellas que alcanzaron una mayor presencia en la escena cultural y en la crítica artística nacional<sup>5</sup>. Las pautas expuestas han resultado en la división de la metodología en distintas partes consecutivas: la consulta y revisión de la bibliografía, centrada de forma general en el estudio del fenómeno protagonista a través de los contextos artísticos, históricos, políticos, sociales y económicos propios de la cronología y la localización geográfica tratadas y de forma específica en las artistas seleccionadas; la consulta y el análisis de fuentes documentales y hemerográficas, relacionándose estas con las artistas y componiéndose por fuentes escritas y visuales; la localización de obras artísticas, principalmente aquellas creadas por cada artista durante su estancia en España; y finalmente el análisis de la información y la redacción de los resultados, sometiendo los datos recabados anteriormente a un proceso de comparación, reflexión y análisis cuyo resultado ha sido la presente investigación así como el total de sus teorías y aportaciones inéditas.

---

<sup>4</sup> Señalamos también que en nuestra investigación están siendo utilizados recursos interdisciplinarios relacionados de forma directa con el Arte y Género, como ocurre con Cruz, B., Moreno Vera J.R. y Vera Muñoz M.I. (2022). Arte comprometido e igualdad de género en la enseñanza y aprendizaje de la Historia del Arte. M.E. Cambil (coord.), A.R. Fernández Paradas (coord.) y N. Fernández (Eds.) *La didáctica de las ciencias sociales ante el reto de los Objetivos de Desarrollo Sostenible* (pp. 707-715). Narcea.

<sup>5</sup> Ello dio lugar a que se centrara la investigación correspondiente al Trabajo de Fin de Máster en siete artistas: Victoria Malinowska, Milada Šindlerová, Marie Laurencin, Sonia Delaunay, Olga Sacharoff, Norah Borges y Maroussia Valero.

#### 4. RESULTADOS

El estallido de la Primera Guerra Mundial a mediados de 1914 se presenta como un acontecimiento fundamental para entender los profundos cambios experimentados a nivel mundial durante las primeras décadas del siglo XX; en este sentido, España –inmersa en este momento en una peculiar situación política y social– destacó por su papel como declarado territorio neutral desde principios del conflicto, convirtiéndose en un país de refugio para exiliados y visitantes que, en muchos casos provenientes de países con ideas más avanzadas, promoverían un notable cambio en ámbitos como el social y el artístico, redefiniendo una escena cultural nacional que, a consecuencia, experimentaría poco después no sólo la creación de una vanguardia de tintes nacionales, sino también el nacimiento de una generación de creadores con unas inquietudes creativas tendentes a la experimentación y renovación del panorama artístico español e integrado por una serie de creadoras con un rol diametralmente opuesto al de sus antecesoras generacionales. Al respecto del panorama creativo español, se encuentra una tendencia al atraso de estilos y temáticas para con los centros creativos europeos, dándose durante el siglo XIX una serie de etapas consecutivas en la que destacaron ciertas corrientes e instituciones o eventos artísticos, concretamente un clasicismo asociado a la academia –con ciertos tintes neoclásicos, influencias goyescas e incluso formas tardobarrocas–, lo que se puede considerar la reinterpretación en España del Romanticismo y sus pautas –apoyada y promovida por las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes y demandada por la burguesía– y ya entre finales del siglo XIX e inicios del XX un Modernismo catalán con el que se buscaba dar lugar a una creación bajo nuevas pautas estéticas con las que renovar el panorama cultural nacional. Durante las primeras décadas de la nueva centuria se encuentra la convivencia entre un arte más moderno y abierto a las tendencias internacionales y otro cuyas manifestaciones se encuentran enraizadas en el espíritu decimonónico, dándose el nacimiento de distintos grupos y eventos usualmente comprometidos con la modernidad –si bien el grado de apertura fue diverso, acogándose generalmente aquellos estilos e ideas menos radicales– y pudiéndose distinguir entre una corriente apoyada en las tendencias precedentes, un Regionalismo sustentado sobre los principios de la Generación del 98 y un arte moderno caracterizado por la influencia directa de los Ismos europeos –de los que generalmente se tomaron principios y pautas, no dándose un seguimiento riguroso– en el que tuvo cabida el desarrollo de inquietudes nacionales, algo dado principalmente tras la exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos de 1925, considerada hito

fundamental del conocido como Arte Nuevo español. Es esta última tendencia la inaugurada a partir de 1914 debido a la llegada de artistas extranjeros que, tras asentarse en España, continuaron trabajando y consecuentemente introdujeron en el país los estilos de moda en Europa, dando inicio a una renovación cultural que, lejos de rechazar la tradición española, llegó a suponer en algunos casos la agudización de la misma, así como la incorporación de rasgos artísticos del folklore hispánico en las producciones de los artistas foráneos.

Como se ha señalado, en el susodicho proceso de renovación cultural las mujeres artistas extranjeras tuvieron una participación activa, influenciando además de forma directa el campo social en lo referente a la mujer; ello se relaciona con la implantación del prototipo de *mujer moderna*, cuyo impacto no se limitó únicamente al mundo cultural, sino también a la concepción social de la mujer. Hay que tener en cuenta al respecto que en España imperaba todavía el rol de *ángel del hogar*, algo ampliamente discriminatorio que limitaba el papel de la mujer al de esposa, madre y cuidadora del hogar, careciendo aún a principios del siglo XX de algunos derechos básicos en un momento en el que se defendía –de forma más feroz si cabe– la existencia de una diferencia biológica entre mujeres y hombres que tendía a considerar a las primeras seres inferiores. Fue determinante, por tanto, también en este aspecto el estallido de la Gran Guerra, puesto que propició un clima idóneo no sólo para la adopción del nuevo paradigma de *mujer moderna*, sino también para el alzamiento de voces en pro de la mejora de las condiciones femeninas, relacionado a su vez con hechos como la toma de consciencia feminista o la lucha sufragista. En el terreno cultural la llegada del nuevo prototipo femenino se tradujo en un hecho fundamental: la profesionalización de las mujeres artistas españolas. Aplicado a estas últimas, el *ángel del hogar* supuso un rígido encorsetamiento en el que se determinaron los géneros, estilos, medios de trabajo e incluso la concepción de las creadoras, entendidas como meras diletantes cuya actividad creativa estaba únicamente ligada a un entretenimiento de señoritas<sup>6</sup>. En este contexto, la diferencia entre artistas hombres y mujeres era irreconciliable, determinándose la existencia de un arte masculino y otro femenino en el que el primero era reconocido como el de mayor calidad e importancia; el segundo, por su parte, pretendía limitarse al ámbito pictórico –único concebido como adecuado de las “Artes

---

<sup>6</sup> Socialmente se contemplaba que la educación recibida por las damas de la burguesía debía incluir disciplinas adecuadas para la “naturaleza” del sexo femenino como el dibujo, la pintura, los idiomas o la música; la práctica de estas no se ligaba por tanto a un quehacer creativo, sino a un signo de buena educación o al mero entretenimiento, quedando las creadoras relegadas a un segundo plano y excluidas de los circuitos culturales.

Nobles” para las féminas– y a las “Artes Menores”, trabajaba los temas menos valorados – destacando el bodegón y, especialmente, la pintura de flores además del paisaje y escenas costumbristas o de género– en pequeño formato –puesto que este se relacionaba directamente con la importancia del tema trabajado– y, por supuesto, quedaba excluido del ámbito artístico público, algo que repercutía directamente en la educación –en la que destacaban las clases privadas y/o el autodidactismo mediante la copia en museos y el empleo de revistas, algo principalmente debido a la exclusión total o parcial de las mujeres de los organismos de enseñanza artística así como al veto del aprendizaje de temas como el del desnudo–, la exhibición –más complicada de llevar a cabo en el caso de las creadoras– y la aparición en los medios de comunicación, estos condicionados a su vez por la comentada visión de las artistas como meras aficionadas y por ende empleando una serie de pautas en las críticas artísticas –conocidas como “críticas galantes” y caracterizadas por unas marcadas fórmulas que seguirían empleándose tras el proceso de profesionalización– tendentes a la paternalización y/o a la ridiculización de las creadoras. Si bien muchas de estas características siguieron estando presentes durante las primeras décadas del siglo XX –puesto que la nueva actitud de las creadoras no hizo que las pautas asociadas al “arte femenino” fueran desmentidas o dejaran de usarse–, la llegada de las artistas extranjeras en combinación con los esfuerzos de la generación de creadoras nacionales de principios de siglo determinó definitivamente el alcance del estatus profesional de las españolas, algo notable en la posterior generación de mujeres artistas del país; ello derivó directamente de la comentada actitud propia de la *mujer moderna* que, aplicada al caso de las artistas, contaba con una participación activa en el mundo del arte, protagonizando exposiciones, críticas y eventos artísticos, estando presente en tertulias y ambientes culturales, practicando disciplinas y géneros ligados al quehacer masculino y, en definitiva, conquistando posiciones en un mundo que, pese a ser el propio por profesión, las había negado y excluido.

Como ejemplos de los fenómenos que hemos comentado encontramos los casos de Sonia Delaunay y Norah Borges, ambas creadoras de gran reconocimiento y prestigio que, al igual que otras muchas artistas extranjeras, se asentaron en España, participando de los susodichos cambios artísticos y sociales en el país y desarrollando partes esenciales de sus respectivas carreras.

#### 4.1. SONIA DELAUNAY-TERK (1885–1979)

##### 4.1.1. ETAPAS ESPAÑOLAS: 1914–1915 Y 1917–1921

Sonia Delaunay-Terk nació en territorio ruso en el seno de una familia humilde y fue adoptada por Henri y Anna Terk, trasladándose con ellos a San Petersburgo; la situación económica y social de los Terk hizo que Sonia gozara de una rica formación musical, lingüística y artística, viajando de forma constante y conociendo las colecciones de distintos países. La inquietud de la joven sumada al estrecho contacto con el panorama cultural se tradujo en una formación artística iniciada a principios del siglo XX en Alemania y continuada, a partir de 1905, en París, capital del arte en la que, tras estudiar en academias y talleres, se decidió por una formación autodidacta influenciada por las tendencias creativas en boga en el momento y reforzada por la visita a museos y galerías. Cada vez más integrada en las élites artísticas y todavía experimentando en busca de un estilo propio conoció a Robert Delaunay, con el que contrajo matrimonio a finales de 1910; nació así el Simultaneísmo, estilo de madurez de ambos artistas con el que Sonia –a diferencia de Robert– llevó a cabo una constante experimentación mediante la aplicación a diversos campos artísticos como el bordado, trabajando además con la potente paleta de color generada durante sus años de formación y con pautas propias del folklore ruso de su niñez.

Consolidados ya como creadores de vanguardia, el matrimonio Delaunay llegó a España –acompañado por el hijo de ambos– de vacaciones durante el verano de 1914, sorprendiéndoles poco después el estallido de la guerra y decidiendo permanecer en la Península Ibérica ante la declaración de Robert como no apto para el servicio militar; encontramos así entre la segunda mitad de 1914 y la primera de 1915 un primer periodo español en el que si bien el matrimonio apenas tuvo repercusión en el ámbito cultural, Sonia experimentó ya dos influencias decisivas con motivo de su instalación en Madrid: la del Museo del Prado –donde se inscribió como copista– y las del cante y el baile flamenco, tema como veremos esencial en el periodo que empezó ya a trabajarse en Portugal, país al que se trasladaron y donde comenzaron a establecer conexiones artísticas con creadores lusos afines a la vanguardia, organizándose además una exposición individual de Sonia Delaunay en Estocolmo (Suecia) posteriormente trasladada a Christiania (Dinamarca) –en la que destaca que la artista incluyera, entre otras de momentos anteriores, diecisiete obras creadas en España y Portugal en las que los rasgos formales desarrollados durante

la etapa ibérica son claramente distinguibles— y una muestra simultaneísta en la Galería Dalmau de Barcelona, proyecto pospuesto en diversas ocasiones que no llegaría a celebrarse.

Durante el traslado a España entre finales de 1916 e inicios del año siguiente se estaba dando ya por tanto un estrecho contacto con los circuitos culturales nacionales, concretamente con los círculos más avanzados de artistas extranjeros y españoles asentados en la Ciudad Condal; el afán por expandir el Simultaneísmo llevó a los Delaunay a trasladarse en diversas ocasiones desde su residencia madrileña a Barcelona, si bien se vio repentinamente truncado cuando las rentas con las que Sonia mantenía a la familia, recibidas desde Rusia, cesaron con el inicio de la Revolución de Octubre. La instalación en Madrid fue entonces clave, puesto que la capital poseía un clima próspero para ganarse la vida debido al florecimiento de un nuevo ambiente cultural dentro del cual el matrimonio se integró, relacionándose de forma notable con el círculo ultraísta, y a la importancia de las artes del espectáculo, destacando principalmente el ballet ruso; el gran interés y la rápida inserción del matrimonio en los nombrados círculos escénicos promovieron a principios de 1918 el encargo del vestuario y la escenografía de la obra *Cleopatra* de Sergei Diaghilev — destruidos en un incendio— a Sonia y a Robert respectivamente, dándose la primera colaboración de los artistas en el terreno escénico así como el gran momento de Delaunay-Terk dentro de la confección de moda, campo al que aplicó las teorías simultaneístas en un proceso de alejamiento de la pintura en pro del diseño de moda y objetos reseñado brevemente ya a finales de 1917 en el texto “Els Delaunay i la moda del vestir” publicado en la revista catalana *Vell i Nou*<sup>7</sup>. El enorme éxito cosechado por la creación de Sonia —reseñado incluso en la prensa nacional— sumado a la llegada de modas parisinas y a una mayor apertura de la sociedad española de finales de la década de 1910 generó la creciente importancia de la artista como diseñadora de moda, consolidándose sus confecciones de ropa y complementos de la etapa como una parte fundamental de su producción creativa no sólo por marcar nuevas tendencias, sino también por conseguir la ambiciosa idea del Simultaneísmo de redefinir la forma de hacer arte, empleándose en este caso *soportes* de la vida cotidiana considerados por Sonia igual de válidos que un lienzo.

---

<sup>7</sup> Si bien Sonia Delaunay-Terk mostró un constante interés por la aplicación de las teorías simultaneístas a distintos campos creativos, el alejamiento del terreno pictórico dado durante la época que estamos tratando debe entenderse desde la necesidad de mantener económicamente a su marido e hijo tras el inicio de la Revolución Rusa, algo que no podía hacer dedicándose a la pintura.

La importancia del trabajo de Delaunay-Terk como modista quedó sin embargo eclipsada por su labor como diseñadora de interiores, cuya relevancia fue acrecentándose ya a finales de 1918 con la “habitación femenina” diseñada para la casa de la señora Carmen de Pablo –una suerte de preludio de la creciente actividad artística dada a partir de este momento en la que encontramos ya parámetros usualmente empleados en los proyectos decorativos tales como los contrastes con fondos negros, los frisos decorados y los juegos de luces y colores (Torralva Beci, 1918) – y culminó con el *Petit Casino*, sin duda un proyecto fundamental basado en la reconversión del club nocturno madrileño en un teatro-concert encargado por Antonio Lopes de Amorim y Gaby des Fleurs en el que crearía un espacio vanguardista único, abarcando su labor desde las pinturas murales hasta la cubertería y el diseño de un vestido para Gaby, en un espacio en el que combinó motivos vegetales y circulares además de una entrada en negro que daba paso a una colorida estancia (Delaunay-Terk et al., 2017), concepto que recuerda al de la “habitación femenina” anteriormente citada.

La reforma teatral propició un nuevo interés por el diseño de interiores que resultó en la creación de *Casa Sonia*, un negocio dedicado al interiorismo en el que se combinaba el Simultaneísmo no sólo con los objetos cotidianos, sino también con los espacios del hogar y con la ropa y complementos que la artista continuaba creando, extendiéndose la *moda Sonia* principalmente entre las élites madrileñas y vascas y buscándose todavía la total integración de lo simultáneo y lo cotidiano. El negocio contó además desde sus inicios con el apoyo de Alfredo Escobar y Ramírez; el marqués de Valdeiglesias no sólo publicitó el trabajo de la artista en *La Época*, sino que además fue su cliente y le facilitó la entrada a los círculos madrileños más exclusivos, cuyas viviendas quedaron inundadas de colores, materiales, motivos decorativos, luces tamizadas, telas pintadas y objetos decorativos y mobiliarios populares adquiridos en los mercados y redecorados por la artista, intervenciones en espacios privados y públicos de las que se hicieron eco los medios de comunicación españoles, atestiguando la creación de unos espacios artísticos hoy lamentablemente perdidos. Se sabe gracias a dichos testimonios que *Casa Sonia* fue un negocio próspero durante su corta existencia en España, realizando Sonia Delaunay intervenciones en propiedades de distintas ciudades españolas de las que conocemos la reforma integral de la residencia de Antonio Monedero Martín –sin duda la renovación de mayor magnitud encontrada en el periodo– y el trabajo en distintos espacios de un palacio de Neguri, la Sociedad de Palcos del Club Náutico de Bilbao, el

teatro Campos Elíseos de Bilbao y la residencia Madame Llobet, obras en la que destaca un minucioso trabajo que entrelaza la estética, el uso particular de cada estancia e incluso la psicología del color, aspectos que sin duda generaron verdaderas instalaciones artísticas fruto del afán y victoria de la conquista de la vida por parte del Simultaneísmo.

De forma paralela al reconocimiento en el campo decorativo de la labor de Sonia Delaunay-Terk, la presencia del matrimonio de artistas en la vida pública comenzó a disminuir debido al cada vez más cercano abandono de España; de esta etapa datan exposiciones en el ámbito nacional –una pictórica en la Asociación de Artistas Vascos durante 1919 y dos centradas en los “objetos artísticos” de *Casa Sonia* en el Majestic Hall y en la Galería Mateu, respectivamente a finales de 1919 y 1920– e internacional –una realizada en Berlín en 1920 y protagonizada por las creaciones de su etapa ibérica–, así como diversas visitas a París para establecer nuevos vínculos y sopesar la posibilidad de trasladarse de nuevo a la ciudad, algo que se daría durante los últimos meses de 1921 y que pondría punto y final a la etapa española.

#### 4.1.2. PRODUCCIÓN ARTÍSTICA DURANTE LAS ETAPAS ESPAÑOLAS

La estancia de Sonia Delaunay en España es tan esencial como infravalorada por interpretarse como un momento de “interrupción” de su actividad artística (Delaunay-Terk et al., 2017), si bien lo cierto es que es esta etapa la que marca de forma definitiva el paso de la creación meramente artística –centrada esencialmente en la pintura– a aquella relacionada con objetos cotidianos, conquistando definitivamente el Simultaneísmo el terreno vital. La creación de los denominados *objetos artísticos* y el diseño de moda fueron, precisamente, las labores más reconocidas de la artista durante los años españoles, incidiendo especialmente la crítica en cómo el trabajo de Sonia Delaunay se encargaba de “transformar los objetos que la rodeaban para infiltrarles una nueva expresión y buscarles otra dimensión decorativa más” (de Torre, 1923), quedando el terreno pictórico en un segundo plano si bien también fue reconocido en prensa, donde fue destacada como “una pintora auténtica, de gran temperamento” (de Torre, 1923) e incluso como “la primera, y quizás la única pintora” (Fémina, 1918a) del momento (ver Figura 1).

## Figura 1

*La notable artista rusa Sonia Delaunay en su Exposición de Arte decorativo y aplicado del "Salón Mateu"*

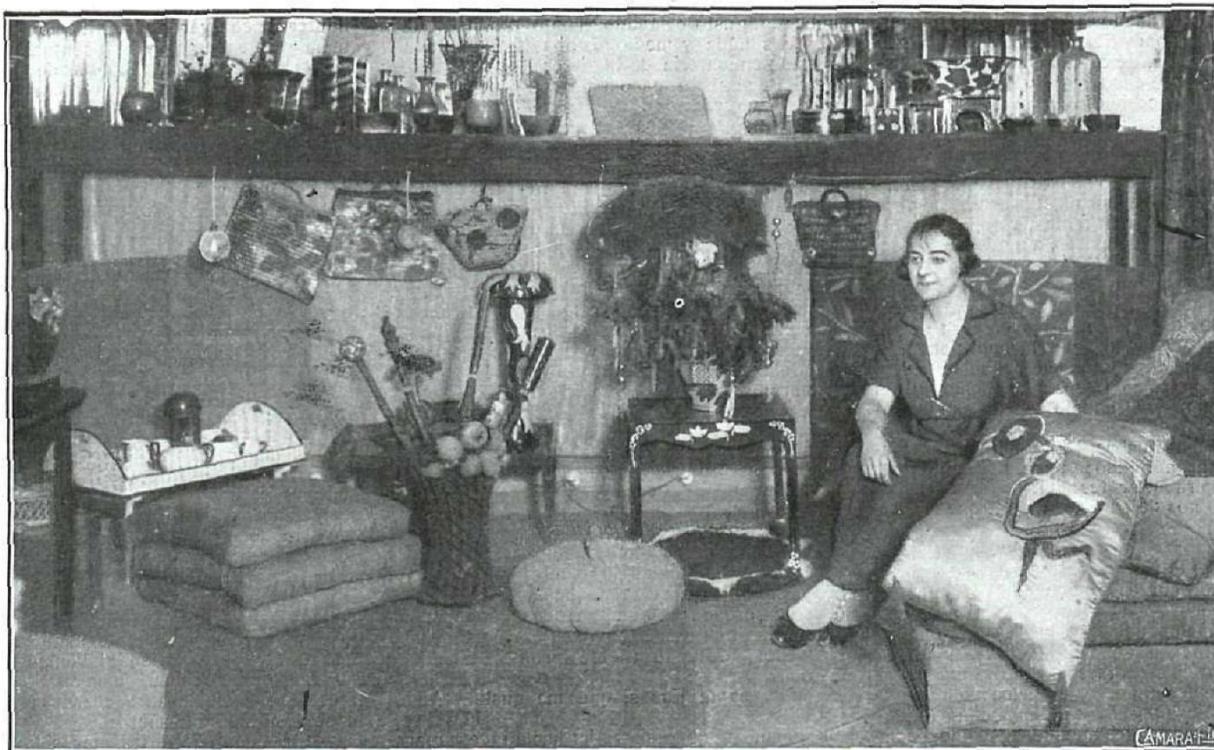


Figura 1. Desconocido. Fotografía publicada en *La Esfera* (n°366, 08-01-1921). Imagen procedente de los fondos de la Biblioteca Nacional de España.

Con respecto a las características del estilo de Sonia Delaunay hay que destacar que el Simultaneísmo ya había sido definido antes de 1914, iniciando la artista una obra de madurez que, tras la llegada a España y Portugal, experimentaría cambios notables en tres aspectos principales: la figuración –retomada durante este momento debido al afán de llevar a cabo “una reevaluación de su arte” que tomaba el natural como referencia directa (Delaunay-Terk et al., 2017), –; el color –símbolo de la vanguardia compuesto por “una gama rebelde a todas las antiguallas académicas” (Torralva Beci, 1918) y claramente dominante frente a aspectos como la línea o el claroscuro–, sujeto a nuevos estudios debido al fuerte tipo de luz propio de ambos países, resultante en una nueva experimentación dentro de los contrastes simultáneos; y por último el ritmo, basado en la interacción entre colores y protagonista en iconografías y campos propios de la etapa como el cante

y el baile flamenco. Estos rasgos fueron aplicados a la pintura –trabajada hasta finales de 1917–, pero también al diseño de moda e interiores dados en la etapa ibérica, cuyo embrión encontramos en la primera estancia lusa con el interés por objetos como la cerámica popular o los juguetes (Delaunay-Terk et al., 2017), . La naturaleza de la presente investigación hará que se centre, pese a lo expuesto, en la creación pictórica, en la que encontramos el desarrollo de temas como el autorretrato, el bodegón o las escenas populares, de los cuales analizaremos dos: el flamenco y el religioso.

### a) Cante y baile flamenco

Probablemente el tema nacional más representativo de los plasmados por Sonia Delaunay tras su llegada a España sea el del cante y el baile flamenco, disciplinas a las que se aficionó desde sus primeros meses en Madrid; además de la relación establecida por la artista entre la tradición flamenca y el folklore ruso, habría sido fundamental el momento de expansión que se estaba dando dentro del mundo flamenco, con numerosos espectáculos –a los que los Delaunay acudieron– y figuras fundamentales activas. El tratamiento del tema no se alejó de los experimentos y la teoría simultaneísta propias del resto de la producción; además de retomarse la figuración, esta serie de obras y estudios fueron fundamentales en el desarrollo del concepto de ritmo, trabajado a través del color y, alegóricamente, de la música y el movimiento, dándose principalmente dos formas de representación: una basada en el cante y otra basada en el baile.

A la primera pertenece la icónica *Cantaores de flamenco* o *Grand Flamenco* (1915-1916, óleo y cera sobre lienzo, 174'5 x 143 cm, Museu Calouste Gulbenkian), obra en la que la artista declaró buscar la plasmación del ritmo de la música y crear un cuadro tan bello como los de Veronés (Baron & Damase, 1995), apareciendo ya los elementos recurrentes de este tipo de representación: dos personajes –por lo general una cantaora y un guitarrista– y una guitarra, elemento esencial con el que se crea un juego entre las formas circulares de la caja y la boca y el ritmo que parece emanar de ella, representado a través de círculos de colores simultáneos. Además, el espacio queda inundado de ritmo – plasmándose prácticamente un momento de trance musical– y la figuración es clara, aspectos que constituyen la principal diferencia entre esta y la posterior *Cantaores de flamenco* o *Petit Flamenco* (1916, gouache, óleo y pintura, 36'1 x 42'1 cm, Museu Calouste Gulbenkian), ejercicio de abstracción en el que los discos simultáneos configuran la representación

sin ocupar toda la superficie, apenas distinguiéndose la figura de la cantaora y unos brazos que parecen situarse sobre el cuerpo de la guitarra; a medio camino entre ambas –algo debido posiblemente a que la artista realizó distintos estudios en los que abstraía la primera obra comentada<sup>8</sup>– situamos *Cantaoras flamencos* (guache y acuarela sobre papel, 42'2 x 41'6 cm), en la que se mantiene una composición más abierta, al igual que en la primera obra, y la guitarra se presenta como la protagonista, creándose su parte superior a base de espacios negativos.

Las representaciones de baile, por su parte, exploraron el concepto de ritmo a través del movimiento, algo que acabó por aplicarse al diseño de vestuario<sup>9</sup>; Sonia Delaunay creó una serie de bailaoras entre 1915 y 1917 que le sirvieron como estudio de la representación del ritmo y el movimiento mediante las relaciones simultáneas de color, incluyéndose aquí *S.T.* (1916, acuarela sobre papel, 36 x 26 cm, Colección privada en Bilbao), en la que distinguimos el sinuoso cuerpo de una bailaora con atributos como unas castañuelas y una peineta que, mediante movimientos serpenteantes, origina un ritmo trasero –conformado mediante líneas curvas de colores– reforzado por lo que parece ser la falda de su vestido, creada con círculos y semicírculos en el primer plano. Compartiendo temática, pero más cercano al diseño de moda, encontramos *Vestido simultáneo* (1917, acuarela, 31'5 x 21'5 cm) y *Bailaora española* (1917, acuarela y lápiz en papel sobre cartón, 30'9 x 23'2 cm): en ambas hay posturas y elementos relacionados con el baile flamenco –una flor en el pelo de la primera, una peineta en la segunda y castañuelas en ambas– y los movimientos no son ya tan curvos, puesto que ahora son los vestidos los encargados de reflejar el ritmo<sup>10</sup> gracias a la postura de los cuerpos y a la creación mediante discos simultáneos, tal y como ocurre en vestuarios como los de *Cleopatra*.

## b) Religión

No queremos finalizar sin comentar una de las temáticas más desconocidas y sorprendentes de las trabajadas por Sonia Delaunay-Terk durante los años ibéricos: la religiosa, citada en diversos estudios, pero apenas tenida en cuenta –algo que podría deberse a que el proyecto no se ejecutó– pese a existir fotografías y bocetos. Dicho proyecto se planeó durante su estancia en Valença do

<sup>8</sup> Como comentamos anteriormente una de las primeras características de la etapa observadas en Sonia es la vuelta a la figuración, usándose la imagen del natural como vehículo de exploración de las representaciones simultaneístas, como se ve en estas piezas.

<sup>9</sup> La propia Sonia reconoció este hecho, como se señala en Delaunay-Terk et al. (2017).

<sup>10</sup> En ambos casos se incorpora un fondo rítmico, pero con una naturaleza distinta: mientras que en la primera obra parece ser el reflejo de los movimientos realizados anteriormente por la bailaora, en la segunda refuerza la impresión dada por el vestido.

Minho<sup>11</sup>, contando actualmente con una información parca y confusa sobre el asunto: Robert Delaunay mencionó dentro de la producción portuguesa de Sonia la decoración de un monumento público llamado *Misericordia* con una imagen de la vida cotidiana del pueblo creada mediante distintos materiales como papeles y telas (Delaunay, 1978); Olga Opfell apuntó que en Valença do Minho a Sonia se le encargó el diseño de *Homenaje al donante*, una obra de azulejería no realizada que se dispondría en la fachada de una capilla perteneciente a un convento jesuita (Opfell, 1991); Stanley Baron y Jacques Damase hablaron de que los Delaunay pudieron trabajar en proyectos de gran formato en un convento jesuita inacabado (Baron & Damase, 1995) ; y Marta Ruiz del Árbol señaló que Sonia estuvo trabajando entre 1916 y 1917 en la creación de un mural de azulejos para la capilla de la Misericordia de Valença do Minho finalmente no realizado (Delaunay-Terk et al., 2017). Estas afirmaciones parecen centrarse en la Misericordia de Valença –actualmente la *Santa Casa Misericórdia de Valença*–, perteneciente al prototipo de *Misericórdia* portuguesa nacida a finales del siglo XV a ejemplo de las cofradías medievales para asistir a los más necesitados; en Valença, este organismo de ayuda habría ido aumentando con el paso del tiempo –contando con una iglesia y un hospital entre otros– iniciándose a principios del siglo XX la construcción de un asilo finalmente inaugurado en 1928.

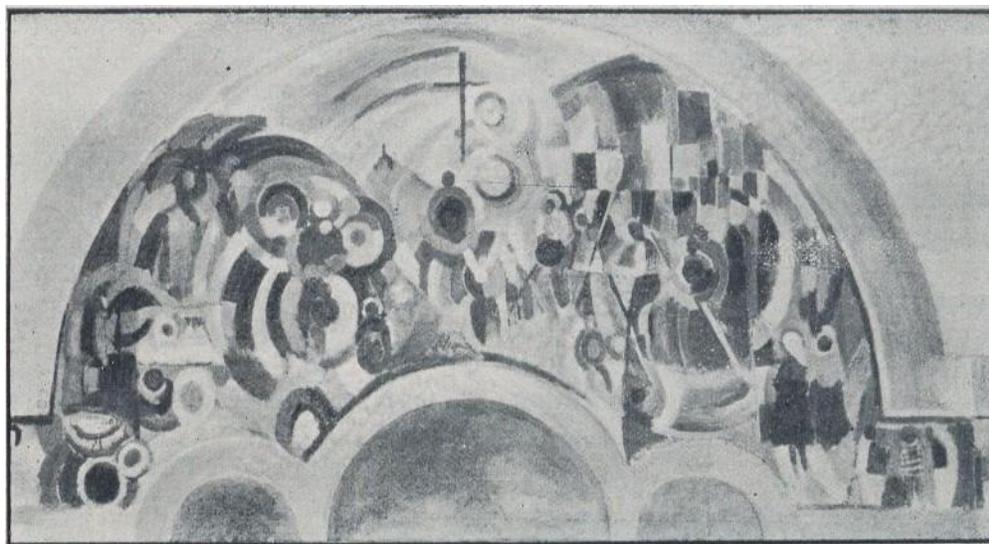
Se sabe que una parte del edificio se encontraba en construcción durante la estancia de los Delaunay –lo que explica que se hable de un edificio inacabado–, pero la comparación entre la descripción dada por Robert y las demás afirmaciones además de los bocetos encontrados nos hacen sospechar que, tal y como señalan Baron y Damase, Sonia y Robert se ocuparon de varios proyectos, siendo uno de ellos la creación de un mural religioso en azulejería cuyo presunto boceto se publicaría en *Vell i Nou* con el título *La Misericòrdia o apoteosi del donador pel poble agrait* (ver Figura 2) la fecha de 1916-1917 y la indicación de que se trataba de un boceto que sería reproducido en azulejo en Valencia: por lo que vemos en la zona central de la imagen, el tema representado parece ser el de la entrada de Jesucristo en Jerusalén desde un interesante punto de vista trasero, quedando el protagonista de espaldas al espectador y elevado con respecto al resto de personajes, identificándose además la cruz cristiana sobre él –con lo que parecen trazos

<sup>11</sup> Pese a realizarse en Portugal, se ha decidido comentarlo debido a que se considera sumamente interesante; la poca atención recibida por el tema, así como el escaso material encontrado nos hace imposible determinar si existen influencias de la anterior estancia en Madrid, tal y como ocurre con temas como el flamenco.

simultaneístas en alusión al movimiento— y, en el último plano, el cuello y la cabeza de la mula, a la que parece seguir o montar. Las representaciones laterales apenas son distinguibles debido a la calidad de la imagen —reproducida además en blanco y negro—, pero se intuye que la presencia de dos mujeres con túnicas, una de ellas con la cabeza velada, en la zona inferior derecha y lo que parecen hojas de palmera sobre la multitud representada a la izquierda. Se ha relacionado además con esta interesante imagen el boceto *La Misericordia* (1916, acuarela, guache y cera sobre papel, 36'8 x 46'4 cm, Skissernas Museum), más abstracto —algo posiblemente debido a que se trate de un esquema rápido— pero en el que vemos los vivos colores propios del trabajo de la etapa, estando presente al igual que en la imagen anterior lo que parecen ser tres arcos que indicarían que el destino de la composición sería el tímpano de alguno de los edificios del conjunto.

## Figura 2

*La Misericòrdia del donador pel poble agràit*



Sonia Delaunay. Fotografía publicada en *Vel i Nou* (nº53, 15-12-1917). Imagen procedente de los fondos del Arxiu de Revistes Catalanes Antiques.

Se considera de gran importancia que Sonia Delaunay tratase la temática cristiana debido a tres motivos principales: la fecha del proyecto, anterior al cese de recibimiento de las rentas rusas —lo que indica que no fue aceptado por la artista por motivos económicos, independientemente de que recibiera o no un pago por él—, la publicación del boceto en *Vell i Nou* —algo que puede señalar que el matrimonio le daba importancia a la obra— y la aplicación del Simultaneísmo a la iconografía

religiosa, empleándose también el estilo para profesar la fe cristiana, algo apenas estudiado que ampliaría sin embargo los campos y usos a los que Sonia Delaunay trasladó lo simultáneo.

## 4.2. NORAH BORGES (1901–1998)

### 4.2.1. ETAPAS ESPAÑOLAS: 1919-1921, 1923-1924 Y 1932-1936

La posición social, cultural y económica de la familia de Norah Borges es sin duda esencial, ya que posibilitó entre otros la realización de un viaje familiar iniciado en 1912 y concluido en 1921 que se nos presenta como un hecho fundamental en su vida por permitirle –al igual que a su hermano, el escritor Jorge Luis Borges– entrar en contacto directo con las tendencias en boga en Europa, generando un conocimiento y un interés que resultaría en que la joven terminara ocupando un destacado lugar en la vanguardia europea y americana; pese a la corta edad con la que Borges llegó a Europa, su indiscutible interés por el arte hizo que recibiera una constante formación artística dentro de la que destacamos la asistencia a L'École des Beaux Arts de Ginebra, el contacto con artistas vanguardistas exiliados en Suiza debido al estallido de la Primera Guerra Mundial, el estudio particular de xilografía expresionista en Lugano y la finalización de la etapa de aprendizaje en España de la mano de Sven Westman en Palma de Mallorca y Julio Romero de Torres en Madrid<sup>12</sup> (Bonet, 1992), iniciándose simultáneamente una primera etapa artística de juventud en la producción de Norah Borges en la que destacó su papel como grabadora y su integración en el círculo ultraísta español<sup>13</sup>. Como característica fundamental de las estancias en España es necesario destacar también cómo la artista quedó, desde prácticamente su llegada al país, íntimamente ligada a las revistas culturales, medio principal del grupo ultraísta y vehículo de promoción del arte y los nuevos ideales vanguardistas; este campo –que a menudo estructurará esta narración– fue especialmente fructífero en el panorama nacional durante las tres primeras décadas del siglo XX, encontrando los círculos nacionales en la creación, participación y edición

---

<sup>12</sup> Pese a que varios autores dudan o niegan esto, Norah Borges comentó en una entrevista: “Mi hermano se hizo amigo de un hijo de Romero de Torres. En Madrid tomé algunas lecciones con este pintor, algunos de cuyos cuadros me gustan mucho. No era muy buen profesor. Les decía muchos piropos a las modelos”

<sup>13</sup> El estallido de la Primera Guerra Mundial sorprendió a la familia Borges en Europa, haciendo que se instalaran en Suiza y posteriormente en España debido a la neutralidad de ambos territorios.

de revistas una herramienta clave para la difusión artística y viviéndose una notable evolución que en la década de 1910 dio lugar a publicaciones encargadas de difundir la vanguardia europea y servir como medio de experimentación –como *Grecia*, *V-LTRA* o *Tableros*–, en 1920 mostraron una mayor apertura estilística e incluyeron nuevos campos creativos como el plástico, el musical y las artes escénicas –como ocurrió en *Mediodía*, *Papel de aleluyas* o *Litoral*– y ya en 1930 se hicieron eco de los grandes cambios experimentados en el país, adoptando distintas ideologías políticas y a menudo difundiendo ideales revolucionarios.

Se encontró, por tanto, una participación activa de Norah Borges en el panorama creativo desde su llegada a España, destacando además al respecto la realización de dos obras murales en las que queda patente la influencia del país en su producción: *Las Campesinas de Mallorca* –hoy desaparecida– en el Hotel Continental de Palma de Mallorca y una virgen con niño y una payesa de fondo en el Hotel del Artista de Valldemosa<sup>14</sup>, trabajándose en ambas con la iconografía de la payesa mallorquina fruto de un nuevo interés por lo rural que resultaría en el trabajo de la iconografía de las campesinas de distintos lugares en la producción posterior de Norah. Cabe destacar, además, cómo el primer mural fue reseñado en la prensa española a pesar de la juventud de la artista y del poco tiempo que llevaba en España, señalándose que “el gran sentido decorativo del arte de Picasso y del de la Borges poseen un valor que hace falta ensalzar” (Répide, 1921).

Simultáneamente se inició además el contacto con los círculos intelectuales nacionales, sirviendo a menudo Jorge Luis Borges como nexo entre estos y Norah debido a las normas de género de la época<sup>15</sup>(Bonet, 1992); la primera publicación en prensa que se conoce de la artista se fecha el 30 de septiembre de 1919 en el número 96 de la revista *Baleares* (1917-1923, Palma de Mallorca), suponiendo el dibujo *Músicos ciegos* –claramente influenciado por el Expresionismo alemán– un notable contraste con las obras mayormente clásicas incluidas en la revista, donde también se reprodujeron, ya en momentos de vinculación de Norah con el Ultraísmo, las xilografías *España barroca* y *El jardín del centauro* –profundizándose en la vida de la artista además con los textos “El arte candoroso y torturado de Norah Borges” y “Dibujos de mujer”– y la xilografía *Arlequín*

<sup>14</sup> La primera obra data de la primera visita a Palma de Mallorca, realizada en torno a junio de 1919; la segunda podría pertenecer al mismo momento o a la segunda visita a la ciudad, dada durante la segunda mitad de 1920.

<sup>15</sup> Dichas normas prohibían, entre otros, el acceso de las mujeres a las tertulias, por lo que Jorge Luis supuso en diversas ocasiones el punto de unión entre Norah y grupos como el mallorquín, el ultraísta sevillano o los madrileños del Café Pombo y el Café Colonial.

– junto al Manifiesto Ultraísta y poesías de miembros del grupo– en los números 118 y 131 respectivamente. Ya en Sevilla y vinculada al Ultraísmo, las obras de la grabadora comenzarían a formar parte de las publicaciones de avanzada más relevantes del país, suponiendo la estancia en la capital hispalense –dada entre finales de 1919 y febrero de 1920 y seguida por el desplazamiento a otros puntos de la geografía española– la entrada de Norah Borges a los círculos vanguardistas españoles, en un momento en el que el susodicho Ultraísmo se encontraba en una primera expansión del terreno literario al plástico; consecuentemente, el trabajo de Borges durante su primera etapa en el país sería incluido en revistas fundamentales de las que revisaremos *Grecia*, *Reflector* y *V-LTRA*.

*Grecia* (1918-1920, Sevilla y Madrid), órgano difusor del joven Ultraísmo, acogió entre sus páginas en diciembre de 1919 el poema de Jorge Luis Borges *Himno al mar* como el pistoletazo de salida a la profusa colaboración que, primero el poeta y posteriormente la artista, tuvieron desde entonces con esta y otras revistas del panorama renovador, aludiéndose a Norah además durante principios de 1920 en el texto “Una pintora ultraísta” de Isaac del Vando-Villar –en el que se presentó a la argentina como componente del grupo– y la cercana dedicatoria del poema *Alba, tarde y nocturno* de Adriano del Valle, que parece reflejar una gran amistad reiterada de forma más contundente poco después con *Poema Sideral*. La colaboración propiamente dicha de la artista comenzó en el número 41 –segunda publicación de febrero– con la reproducción a página completa de los grabados *El Pomar*, un paisaje agrícola, y *El Ángel del violoncello*, una temprana muestra de la temática de seres celestes que desarrollaría profusamente en el futuro, además de otras tres posibles obras relacionadas con ella: el grabado de un centauro y de lo que parece una cesta con frutas circulares con cuyas sombras se forman las siluetas de dos personas –ambas ornamentando las páginas y mostrando las mismas pautas que la producción del momento– y el texto *Ofrenda* de Isaac del Vando-Villar, en el que se lee “Para N.B.”<sup>16</sup>. El traslado de la edición de *Grecia* de Sevilla a Madrid acentuó la colaboración de la joven, que apareció de forma ininterrumpida desde el número 43 hasta el 50: el primero, del 1 de junio, presentó un cambio notable ya que la famosa ánfora de la portada quedó sustituida por imágenes que cambiarían en cada número, siendo la del

---

<sup>16</sup> El poema, ornamentado con el segundo de los grabados aludidos –el hipotético cesto de frutas, “ofrenda” sobre la que se recortaría la silueta de los amantes–, trata sobre la futura marcha de la amada, lo que podría aludir al traslado de los Borges a Madrid o incluso a Buenos Aires. Así, no podemos descartar la existencia de una relación o un interés sentimental por parte del poeta que, de haberse dado, habría influido en el acceso y participación de la artista en el grupo ultraísta.

presente un grabado de la propia Norah Borges de motivo aparentemente circense al que se le suma la reproducción a página completa de la xilografía *La mujer de la mantilla*, así como la imagen del posible cesto de fruta comentado junto a un texto de Isaac del Vando-Villar. En los dos números siguientes se reprodujeron obras en la portada y en el interior, concretamente *El viaducto*, *Adanidas*, Sin título –protagonizado por campesinas–y *Palcos* además del artículo de Guillermo de Torre “El arte candoroso y torturado de Norah Borges”; en el 46 se incluyó el grabado *Madonna* y la poesía *Norah en el mar* de Adriano del Valle; en el 47 la xilografía *Paisaje de Mallorca*; y en el 48 la xilografía *Rusia* y la nueva cenefa de la cabecera del índice, diseñada por la artista y de gran interés por ser ella la encargada de modernizar la imagen de una revista cada vez más comprometida con lo nuevo<sup>17</sup>. Los dos últimos ejemplares de *Grecia* –del 15 de septiembre y el 1 de noviembre de 1920– también incluyeron el trabajo de Norah Borges: en el número 49 aparecen *Terrazas* y una suerte de personaje circense en la portada, reproduciéndose en el 50 –con una dedicatoria a Lucía Sánchez Saornil– el grabado *Maternidad* y decoraciones de Borges y Barradas en el suplemento “Vertical, Manifiesto Ultraísta”.

*Reflector* (1920, Madrid) y *V-LTRA* (1921-1922, Madrid) fueron herederas directas de *Grecia*, naciendo tras el cese de esta; la primera fue una fugaz publicación ultraísta en cuyo único número, del 1 de diciembre de 1920, se incluyeron dos grabados de Norah, uno de ellos a página completa con lo que parece ser una tocadora de laúd. La segunda, por su parte, prueba cómo Borges continuó estando presente en los círculos culturales españoles a pesar de su regreso a Argentina en marzo de 1921; *V-LTRA* se erigió como la gran sustituta de *Grecia*, caracterizándose por una actitud más rompedora –debido a la cual es considerada una de las de revistas vanguardistas españolas más importantes– en la que la artista muestra de forma paulatina un estilo que si bien continuaba estrechamente ligado al Expresionismo, viraba sutilmente hacia una tendencia geométrica<sup>18</sup> (Lorenzo Baur & Lorenzo Alcalá, 2006), lo que sumado a la publicación de obras realizadas en España y Argentina nos ha hecho distinguir entre dos momentos de marcadas diferencias: en el

<sup>17</sup> Dicha cenefa presenta dos espacios: uno en el que distinguimos un sol superior, formas onduladas de distinto grosor bajo él –en lo que creemos que es una representación del mar– y una forma geométrica inferior que podría ser la proa de un barco surcando las aguas; la otra parece ser más clara, distinguiéndose en el registro medio copas y una botella sobre una superficie y ante un semicírculo blanco –posiblemente una reinterpretación del bodegón cubista ante la ventana– y, en la zona inferior, dos figuras humanas de perfil y frente ocupando el primer plano cuyos rostros se asemejan a máscaras africanas.

<sup>18</sup> En Lorenzo Baur & Lorenzo Alcalá (2006), esto se relaciona con los estilos de creadoras como Irène Lagut y María Blanchard.

primero –entre enero y marzo de 1921– incluimos las colaboraciones de los ejemplares 1, 2 y 5<sup>19</sup>, respectivamente la portada –de nuevo con el circo como protagonista–, *La Verónica* y un paisaje con músicos; la portada; y una escena de interior. El que consideramos el segundo momento de la colaboración de Norah Borges durante 1921 tuvo lugar entre octubre y diciembre, con la artista afincada en Argentina; así, las obras enviadas desde dicho país mostraban su producción más reciente, continuando con la evolución estilística comentada y con los temas típicos además de incorporar vistas argentinas en obras publicadas consecutivamente desde el número 16 hasta el 19, concretamente grabados de temática musical en el 16 y el 18, *Paisaje de Buenos Aires* en la portada del 17 y *Carrousel* en el 19.

El referido periodo de regreso a Argentina de Norah Borges fue corto, pero ampliamente fructífero con respecto a la actividad nacional e internacional: la experiencia europea y, especialmente, española, se tradujo en un afán por modernizar la escena cultural argentina, en la que participó activamente mediante, entre otros, la creación de revistas, además de ilustrar obras literarias y continuar publicando en medios españoles debido en gran medida al inicio de su relación con Guillermo de Torre, que recibiría sus envíos y la incluiría en su texto “El renacimiento xilográfico. Tres grabadores ultraístas”. Entre las revistas españolas en las que publicó encontramos *V-LTRA*, con la xilografía *Organillo* en la portada del número 23 y el dibujo *Emigrantes* en el 24; *Tableros* (1921–1922, Madrid), con *Catedral* en el último ejemplar; y *Horizonte* (1922–1923, Madrid), con un linóleo sin título en el segundo ejemplar. Norah Borges no había dejado de estar presente en España cuando a consecuencia de la nueva travesía a Europa iniciada junto a su familia a mediados de 1923 regresó al país, en el que estuvo afincada por un corto lapso temporal<sup>20</sup>; la brevedad de esta segunda etapa española no impidió sin embargo la existencia de una intensa e interesante colaboración en el panorama vanguardista, conociendo de primera mano las últimas novedades culturales del país y del continente –enmarcado entonces en la conocida como “vuelta al orden”–, además de consolidar y originar nuevos lazos, ya que además de realizar obras diversas –algunas inspiradas por los lugares visitados–, Norah Borges comenzó a trabajar con los grupos renovadores

<sup>19</sup> Es posible que el regreso a América repercutiera en que Norah Borges no apareciera en los números 3 y 4 –de finales de febrero y principios de marzo– si bien el último incluye *Caminos de arco-iris* de Lucía Sánchez Saornil, dedicado a la argentina.

<sup>20</sup> Existen numerosas incógnitas sobre este viaje, en el que visitó además distintos países y ciudades españolas; teniendo en cuenta las fechas de las publicaciones, así como otras fuentes con las que hemos trabajado, hemos determinado que la segunda etapa española habría abarcado aproximadamente desde antes de septiembre de 1923 y entre marzo y mayo de 1924.

afincados en Galicia ya durante principios de 1923 mediante su participación en *Revista de Casa-América Galicia, Alfar y Ronsel*.

*Revista de Casa-América Galicia* (1922–1923, La Coruña) contó con sus obras en los números 27 y 28, de marzo y abril: en el primero encontramos la portada –centrada en la representación de juegos infantiles– y un linograbado de dos mujeres con instrumentos ilustrando el texto “Retrato” de Guillermo de Torre, dedicado a la propia Borges; en el segundo, un posible linograbado que sin duda hace pareja con el de la portada del ejemplar anterior. La breve aparición en este medio se consolidó poco después en *Alfar* (1923–1955, La Coruña y Montevideo), su sucesora: en las dos primeras publicaciones aparecieron un pequeño xilograbado con una mujer abanicándose y otro con un tañedor de laúd; durante enero y abril de 1924 los grabados en madera *Ajedrez* –tras el texto “La dama del ajedrez” de Manuel Abril, posiblemente dedicado a ella debido a la inusual coherencia entre ambas obras– y *Urbano y Simona*; y ya un año después, en abril de 1925, el grabado *Aldeanas de Luso* con un texto de Antonio Oliver Belmás. *Ronsel* (1924, Lugo) contó con una remarcable obra de Norah en su cuarto número: la xilografía *Juerga gitana*, indudablemente relacionada con el folklore español y caracterizada por el uso de curvas inconexas que originan personajes etéreos dispuestos en un ambiente bullicioso en el que el movimiento se hace palpable gracias a la flexibilidad de las líneas.

Como ocurriría anteriormente, la marcha a América no supuso el cese de la presencia de Norah Borges en la escena artística española: además de que Guillermo de Torre –con quien formalizó una relación sentimental, contrayendo matrimonio en 1928– continuara promocionando su arte y la incluyera en su destacado ensayo *Literaturas europeas de vanguardia* (1925), Borges participó en la trascendental Exposición de Artistas Ibéricos (1925) celebrada en Madrid, primera muestra colectiva en la que se incluyeron sus obras. Del mismo modo continuó la artista apareciendo en los medios de comunicación españoles, bien mediante la promoción de su actividad reciente, bien mediante la colaboración o publicación de obras: entre las primeras, encontramos referencias a su trabajo como ilustradora de libros, como prueban la nota de Ramón Gómez de la Serna sobre *Fervor de Buenos Aires* publicada en *Revista de Occidente*, la crítica sobre *Tierra Amanecida* de Rafael Cansino-Assens para *La Libertad* o la pequeña e interesante nota aparecida en *La Nación* sobre tres nuevas ilustraciones en acuarela de Norah –reproducidas junto al texto– inspiradas por el libro *The young visitors* o *Mister Salteena's Plan*. En esta línea, se realizaron a lo largo de los

años alusiones a Borges en textos y/o reproducciones de obras contemporáneas y de momentos anteriores principalmente en *La Gaceta Literaria*, si bien también hemos localizado alguna referencia en *Blanco y Negro*. Con respecto a las segundas, cabe destacar que la artista participó activamente en distintas revistas de su país natal, reduciéndose dicha actividad en España, donde encontramos una nueva aparición en *Alfar* con el óleo *Córdoba* en mayo de 1929 y la publicación en revistas nuevas como *Papel de Aleluyas* (1927-1928, Huelva) y *Helix* (1929-1930, Villafranca del Panadés): la revista onubense incluyó en sus números 2 y 3, de agosto y septiembre de 1927, el dibujo *Plaza Nueva de Sevilla* y un dibujo sin título, destacando ambas realizaciones por presentar características formales propias de principios de la década de 1920, por lo que posiblemente se trate de obras realizadas por Norah en España y guardadas por algún conocido; por su parte, la catalana reprodujo en el cuarto ejemplar, de mayo de 1929, un dibujo lineal acompañado por una pequeña nota sobre la artista.

Estos hechos contribuyeron a consolidar la posición de la artista como una creadora vanguardista clave, por lo que no es de extrañar su rápida inclusión en los círculos nacionales más avanzados durante la última etapa española –iniciada entre finales de mayo e inicios de junio de 1932 y concluida abruptamente debido a la Guerra Civil–, años en los que la propia artista reseñó diversos viajes por Europa, así como la amistad y/o la colaboración con personajes como Carmen Conde, Ángeles Santos, Federico García Lorca, Ángel Ferrant, Miguel de Unamuno o Joaquín Torres García, una influencia y participación en la vida cultural nacional que dejó su huella en la prensa, destacando una crítica realizada por Ramón Gómez de la Serna para *ARTE* –ilustrada con *Santa Rosa de Lima, Una quinta del Tigre* (1927), *Negríto* (1931) y *Sirenas* (1930)–, la ilustración de un texto de Mony Hermelo en *El Pueblo Gallego* y el texto sin firma “Norah Borges” publicado en octubre de 1933 por la *Gaceta de Arte tinerfeña* –ilustrado con *Tres niñas junto al mar* (1931) y *Seis ángeles* (1931)–, entre otros anuncios y noticias relacionados con Borges. No es de extrañar, por tanto, que la relevancia con la que contaba la llevara a celebrar su primera exposición individual entre el 16 de febrero y el 3 de marzo de 1934 en el Museo de Arte Moderno de Madrid, donde fueron mostrados 42 óleos y dibujos protagonizados por temáticas típicas de la etapa –seres religiosos y celestiales, parejas, motivos marítimos y niños–, recibiendo una acogida y unas críticas generalmente positivas sin duda determinadas por la nueva estética y temas de Norah, descrita como “Suelta, elegante, variada en los asuntos y en los géneros, llena de inquietudes

estéticas, moderna sin exageraciones, en ocasiones humorista, a ratos profunda en el concepto y siempre artista” (Lezama, 1934) en la breve nota de Antonio de Lezama, en la que se celebró el éxito de la muestra al igual que en la que firmada por José María Marañón, esta última compartiendo los elogios recibidos por la temática de las obras, pero señalando a su vez que estas alabanzas no podían darse “a costa de olvidar la noble construcción de las figuras, el arte, de fuerte regusto clásico, con que compone y la ciencia magistral de la colorista” (Marañón, 1934), aspectos plásticos aparentemente eclipsados por los susodichos motivos. Otra valoración encontrada es la de Manuel Abril, compartiendo el escritor la visión de las críticas anteriores además de clasificar la nueva visión sobre la artista debido a su producción como representante en el arte del “alma adolescente enamorada” (Abril, 1934). Se concluye con la crítica de Francisco Mateos, sin duda la más llamativa; realizada a modo de carta escrita por un campesino, se opone a la extendida idea de que el arte de Norah Borges no puede ser entendido por la sociedad. A lo largo del texto el imaginario campesino describe, de forma simple, tanto los elementos típicos de las obras como el sentimiento que le producen, haciendo hincapié – como es típico en los análisis de la producción de Borges– en las niñas representadas por la artista, de las que dice: “son las niñas, las mozuelas, las que más me gustan [sic.] ver, con sus pies trenzados para un baile; con sus manos cogidas para hacer un remolino, o para ir juntas por el paseo [...] ¡Qué guapas son! Y aunque parecen finas, finas como señoritas, son fuertes como labradoras”. Concluye, tras equiparar los cuadros con el arte religioso, reafirmando el carácter mundano, pero a la vez el sentimiento celestial de las piezas:

“Señora Norah Borges de Torre: yo, que soy un campesino [...] la [sic.] digo: que su pintura no es de la capital, es del campo. Y son unas veces la tierra cernida y fuerte de oro castellano, y otras florecillas silvestres de todos los matices, y otra [...] Mari-Luisa y Mari-Pepa, en esos domingos que, muy relimpias y repeinadas, van a buscar un novio labrador [...] También me recuerdan un angelote y una virgen, y muchos santos pequeñitos, que vi un día en el Museo de Madrid, y que lo pintó un fraile que se llamaba Fray Angélico” (Mateos, 1934).

Es indudable que el anterior fue un evento esencial para la consagración de Norah Borges como creadora en el circuito cultural español, dándose además a lo largo del fructífero 1934 otros hechos igualmente reseñables como su aparición en el artículo “Las Mujeres en el Arte” de Emilio Fornet –donde fue descrita como “constructora de ángeles y sirenas” (Fornet, 1934) y se vinculó su producción, con el paternalismo típico de la época, con los creadores masculinos con los que estaba

relacionada–, la ilustración de *Júbilos. Poemas de niños, rosas, animales, máquinas y vientos* de Carmen Conde, la votación a favor de que a José Gutiérrez Solana se le concediera la medalla de Honor de la Exposición Nacional de Bellas Artes de ese año, la colaboración en la nueva revista *Atalaya* o el trabajo como escenógrafa junto a Federico García Lorca en la compañía teatral *La Barraca* –siendo partícipe con ello de las políticas culturales y educativas republicanas–, encargándose de los decoradoras de la *Égloga de Plácida y Victoriano* mediante la realización de una serie de figurines descritos como afines a la obra plástica de la artista.

La presencia de la artista en el mundo cultural siguió siendo notable durante los dos últimos años de su estancia; en 1935 participó en el *Almanaque Literario de 1935* –realizando grabados de los signos del zodiaco además de incluirse otros tres dibujos suyos–, su obra *Paisaje de Portugal* fue incluida en el número 10 de la revista *Noreste* –dedicado a la obra literaria y plástica de diversas creadoras– y tomó parte en la I Feria del Dibujo en Madrid, organizada por la Sociedad de Artistas Ibéricos. En 1936 pasó a formar parte de la filial madrileña del grupo ADLAN –encargándose por ello de gestionar la llegada de la exposición *Picasso* a Madrid–, presentó un mural al Concurso Nacional de Pintura y colaboró de nuevo con la Sociedad de Artistas Ibéricos mediante su participación en la exposición celebrada en París, cuyo objetivo principal fue el de promocionar el arte contemporáneo español. Y así, en un momento en el que el arte y la labor de Norah Borges enraizaban en España augurando una fructífera actividad, a mediados de año la Guerra Civil truncó sus planes, haciendo que junto a su marido buscara refugio en París para regresar, una vez confirmado el temor de que el conflicto bélico se extendiera más de lo esperado, a Buenos Aires.

#### 4.2.2. PRODUCCIÓN ARTÍSTICA DURANTE LAS ETAPAS ESPAÑOLAS

Los notables cambios estilísticos dados en la producción de Norah Borges hacen que sea esencial comenzar comentado las distintas etapas por las que la artista transitó durante la cronología que nos ocupa –ya que estas determinaron su producción y la visión promovida por los críticos–, distinguiendo entre una primera etapa de formación, otra de definición estilística y transición y una última de configuración del estilo de madurez<sup>21</sup>; las dos primeras se sucedieron durante la

<sup>21</sup> Tema complejo tratado en Lorenzo Alcalá, 2006, donde se señala que desde el inicio de su formación hasta la década de 1930 Norah Borges se encuentra dividida entre la creación de una obra de vanguardia relacionada por sus características con lo masculino

primera estancia española, marcando por tanto su producción ultraísta: la primera abarca el periodo de su formación y se fecha entre aproximadamente los últimos años de la década de 1910 y los primeros de 1920, caracterizándose por el empleo de los rasgos del Expresionismo alemán mientras que la segunda comienza a aparecer durante la primera mitad de la susodicha década debido al desarrollo de un lenguaje propio en el que incorporó una mayor importancia de la geometría y las líneas, marcando estas obras una suerte de transición entre la formación y el posterior estilo de madurez y conviviendo con ambos en muchas ocasiones. El protagonismo que la línea como elemento definitorio de las composiciones comenzó a tener no hizo sino acrecentarse a lo largo de la década, teniendo aquí gran importancia el trabajo como ilustradora de libros y el viaje realizado a Europa durante 1923; así, el que se convertiría en el estilo de madurez se desarrolló en torno a la segunda mitad de 1920, caracterizándose, además de por el peso lineal, por la eliminación de elementos anecdóticos, el empleo de tonos suaves, la planitud, la definición de temas concretos –sirenas, ángeles y niños principalmente– y la creación de ambientes y personajes serenos, entre otros.

La crítica artística española respondió a las pautas empleadas por Norah Borges en su producción a lo largo del tiempo, relacionándose la correspondiente a la primera estancia en España con el estilo de formación y con el de transición; la mayoría de los textos proceden del entorno ultraísta, siendo el primero localizado “Una pintora ultraísta” de Isaac del Vando-Villar, donde se presenta y justifica el papel de Norah Borges en el grupo, estableciéndose que era “una moderna pintora cuyo arte ha nacido al calor de la novísima tendencia literaria del ultra” (Vando-Villar, 1920), además de defender que su arte no fuera literario. En esta inclusión de Borges como pintora ultraísta se hizo hincapié en su desarrollo del paisaje, finalizando con una reiteración de la pertenencia de la argentina al grupo no exenta de rasgos de la crítica galante: “Hermanos del ultra: Norah Borges es nuestra pintora: saludadla, porque además está nimbada de una dulce belleza” (Vando-Villar, 1920). En la misma línea encontramos “El arte candoroso y torturado de Norah Borges” de Guillermo de Torre, en el que tres apartados examinan la producción de la creadora: el primero introduce y justifica su arte como “emotivo, candoroso y torturado” (Torre, 1920); el segundo analiza a la artista –una “pintora novísima y lírica adolescente emocionada”, caracterizada

---

y la definición de un estilo menos radical pero asociado a lo femenino según el concepto de la época, imponiéndose este último a partir de la década señalada.

por una “avidez innovadora”, su “candorosa temperamental” y un “apasionamiento de las planimetrías inéditas (Torre, 1920)–, defendiendo su posición en el grupo ultraísta y juzgando su obra como propia de una mujer artista y por ende perteneciente al ámbito del sentimiento; y el tercero concluye exponiendo la idea de que Norah es una gran artista que se convertirá en una creadora ampliamente cualificada y profesional pese a su sexo: “¡Oh, Norah! ¡Frente a las féminas, sólo superficie, [...] tú sola te elevas sideralmente, y te adentras al dintorno de las introspecciones pictóricas, subjectivizando vitalmente la objetiva realidad yerta, y persuadiendo a la materia hasta revelárnosla en su más recóndita belleza!” (Torre, 1920). El mismo autor la incluyó dos años después en un artículo sobre los xilógrafos ultraístas, presentando su formación y estilo y calificándola como “Dotada de una iridiscente sensibilidad femenina” (Torre, 1922), lo que le hizo aludir a la presencia de cualidades puramente *femeninas* y a relacionarla con artistas como Marie Laurencin, Irène Lagut y María Blanchard. Por último, se encontró “Juglerías. Dibujos de mujer” de José Agustín Palmer, en el que excepcionalmente se habla de Norah Borges como una figura independiente y no se hace alusión a su sexo más que en el título, centrándose el autor en analizar unos dibujos que categoriza como fruto no de una enseñanza académica, sino de “un temperamento distinto [...], en una visión propia, personal quizás, tal vez única” (Palmer, 1920).

En un momento en el que la artista ya había comenzado a evolucionar estéticamente, la presencia de obras anteriores en España hizo que en ocasiones las críticas continuaran juzgando los parámetros empleados durante los primeros años de 1920, tal y como ocurre en “La dama del ajedrez” de Manuel Abril, un breve texto de tono lírico que compara la producción de Norah con el ajedrez –tema tratado por la artista–, haciendo referencia a la combinación de blancos y negros y a las estrictas reglas del juego, según el crítico empleadas por Borges en su obra debido a su sexo: “Norah Borges, sabe muy bien, como mujer, lo de obedecer a las leyes jugando [...] y se ejercita, por tal, en la realización de estos bojes encantadores que son, en toda hora, jugadas de ajedrez” (Abril, 1924). Ofrece por tanto una imagen de la artista que, si bien se corresponde con la creación razonada y consciente, también alude a la infantilización –llegando a describirla como una “damita” que “ante todo, juega” (Abril, 1924) – y finalmente enumera elementos y temas recurrentes y le achaca una mejora progresiva, no relacionándola en ningún momento con el movimiento Ultraísta.

A medida que avanzaba el estilo de Norah Borges, la percepción sobre la artista comenzó a cambiar, alejándose progresivamente de la alusión a su pertenencia al Ultraísmo – con la que en ocasiones se justificaban sus pautas formales y los medios empleados– para remarcar una *sensibilidad femenina* que promovió la aceptación individual de Borges como creadora, pero siempre dentro del campo de las artistas mujeres. La primera muestra de esta concepción la encontramos en “Los ángeles de Norah Borges”, interesante texto de Benjamín Jarnés publicado en 1927 que, tal y como indica el título, se centra en el tema de los ángeles –usual dentro de la obra de Borges y muy practicado en el momento– y queda dividido en cinco partes: la presentación del tema –relacionado con la nueva forma lineal, etérea y poco detallada de la producción–; la descripción de las representaciones –rebatando la idea generalizada de la presencia de la “ternura” e indicando otras cualidades–; los conceptos de ingenuidad y timidez en el arte –resultantes según Jarnés en creaciones aptas únicamente para un grupo reducido y no para el total de la población–; el primitivismo y la feminidad –argumentando en contra de las relaciones con el Quattrocento y sacando a colación su feminidad–; y la conclusión, en la que se hace referencia a que la de Norah Borges es una creación fruto de una inspiración superior (Jarnés, 1927).

En enero de 1930 se publicó “Descripción de Norah Borges de Torre”, un texto del argentino Cayetano Córdova Iturburu difundido en Buenos Aires unos meses antes que, posiblemente, tuvo repercusión en la nueva visión de la artista dentro del circuito cultural español, derivándose dicha visión del trabajo que la argentina se encontraba realizando en los círculos artísticos de su país. El texto se centra en la dimensión *extraplástica* de la producción, señalando Córdova como errónea la emisión de un juicio puramente formal, ya que según él las obras de Norah nacen –al igual que las verdaderas obras de arte– de la parte más real de la vida, algo que a su vez posibilita el sentido espiritual y eterno de las creaciones, imponiéndose a otras cuestiones. Con esta idea como protagonista, el poeta señala además otras cuestiones como la sensibilidad moderna –plasmada en distintas características formales–, la relación real entre el arte Prerrenacentista y el creado por Borges o la infantilización, analizada desde una perspectiva distinta a lo usual (Córdova Iturburu, 1930).

Las últimas críticas que veremos son ya posteriores al asentamiento de Norah Borges en España durante 1932 y promueven una visión cimentada sobre las obras y comentarios publicados en los medios anteriormente; el primero de los textos fue el realizado por Ramón Gómez de la Serna para

*ARTE* y supone un primer acercamiento a la creadora realizado con motivo de su visita a Buenos Aires, ciudad que le había “capacitado para escribir de su pintura” (Gómez de la Serna, 1932). Tras esta afirmación no es de extrañar que el análisis general de obra y artista gire en torno a la procedencia de la segunda; Gómez de la Serna comenta brevemente en principio la xilografía de la etapa de juventud, señalando ya en ella la presencia de la esencia y el folklore iberoamericano, además de enumerar cualidades generales y propias de la producción del momento, ofreciendo una visión y un análisis inédito que influenciaron a otros autores, como se refleja en el texto de *Gaceta de Arte* dedicado a la artista a finales de 1933. Finalizaremos con la crítica realizada por Manuel Abril en 1934, texto que consideramos imprescindible para entender la evolución de la imagen de la artista: la que anteriormente fuera la “dama del ajedrez” pasó a convertirse en una etérea novia adolescente, cuyos sentimientos e imagen protagonizarían, independientemente del tema, todos sus lienzos<sup>22</sup> (Abril, 1934). Se da un juicio que indudablemente enlaza el sexo de la artista con su estilo, justificándose –sin dársele una concepción negativa– la poesía pictórica de cada uno de sus cuadros. Una de las primeras frases del texto indica ya los valores que se señalarán Abril (1934):

“Notad que en las obras de Norah jamás falta una muchacha pensativa, jovencísima; capullo de recato y de sonrisa que tuerce un poco el cuello con graciosa melancolía, que inclina un poco la frente con gracia de flor que pesa en tallo grácil y que medita o espera –más bien permanece– quieta, obediente a su destino, en saleta de hotelito colonial, en balaustrada románticobarroca de un terrado con macetas, en el banco de un jardín, en el patinillo tropical, entre hoja verde y columnata blanca”

Como vemos, a esa concepción de pureza y adolescencia se le suma el empleo del folklore latinoamericano y, tal y como se menciona más adelante, una técnica artística moderna, característica invariablemente atribuida a la argentina desde el inicio de su producción:

“Norah Borges pertenece, por su afán, por la orientación segura de su instinto y de su estilo, a las falanges de la plástica moderna; pero esa modernidad –que en el fondo es tradición de forma y orden– aplica su buena pauta a líricos perfumes de un trémulo sentir para el que la niña es flor, la flor es feminidad y todo es novia” (Abril, 1934)

---

<sup>22</sup> Al respecto cabe destacar la siguiente frase: “La novia impúber y angélica; muy femenina ya, pero aún muy niña, está en los cuadros de Norah, en los dibujos de Norah. ¿Tal y como es ella? Tal vez; pero, ante todo, tal y como es para el adolescente enamorado”.

Más allá de la transición estilística y de las distintas visiones sobre Norah Borges, en el marco cronológico de nuestra investigación encontramos principalmente la representación de la figura humana –bien como protagonista, bien como mero adorno–, destacando los campesinos, las figuras religiosas, los ángeles, los músicos y los trabajadores del circo, muchos de los cuales cuentan con un remarcable peso dentro de la iconografía de la argentina. Es complicado, sin embargo, determinar el momento de creación exacta de las piezas, por lo que las obras seleccionadas se caracterizan por su publicación en medios españoles –tomando de estos la fecha aproximada– y/o por la certeza de que fueron realizadas en España o tras su primera visita al país, algo en ocasiones determinado por el tema representado. Del mismo modo, el total de las obras incluidas responden al grabado o al dibujo y tienden a datarse entre las dos primeras estancias españolas, algo debido a una participación más activa en las revistas.

#### **a) Paisajes y escenas arquitectónicas**

La representación del paisaje contó con gran importancia una vez que Norah Borges visitó por primera vez Mallorca, puesto que el descubrimiento del mundo rural inundó su producción no sólo de escenas de campesinas, sino también de imágenes del campo que se sumaron a otras propias de la ciudad; no en vano, la primera publicación de la artista en *Grecia* incluyó *El Pomar*, un grabado centrado en la agricultura. Las dos obras que creemos necesario destacar no se incluyen, sin embargo, dentro de este tipo de paisaje, sino que se centran en las vistas urbanas, algo que les aporta gran vanguardismo.

La primera de ellas es el interesante *Palcos* (ca. 1920, xilgrabado) (ver Figura 3), una escena arquitectónica propia de la modernidad en la que se reproduce con gran planitud y multiplicidad de puntos de vista una sección de un alto bloque de pisos que queda coronado por el sol y muestra en sus ventanas, como si de escaparates se tratasen, el desarrollo de distintas actividades entre las que destacan: en la esquina inferior izquierda una figura tocando un violonchelo, inserta en un tema –el musical– usual en la obra de Borges; en la ventana central interior una figura sentada en una mesa en la que parece reproducirse un bodegón, posible alusión al bodegón cubista junto a la ventana con un nuevo punto de vista; sobre ella, una figura confeccionando en una máquina de coser; y, a su lado, alguien asomado a una ventana protagonizada por un gran cortinaje recogido,

acaso la reinterpretación del famoso tema español de las damas en la ventana<sup>23</sup> (Rodríguez Roldán, 2023; 2024).

---

<sup>23</sup> No podemos obviar la reinterpretación de este tema por parte de Marie Laurencin; si bien desconocemos hasta qué punto, sabemos que Borges estuvo familiarizada con la producción de Laurencin debido a las distintas alusiones a la artista y a la inclusión de una de sus obras como ejemplo en Borges, 1927. Este tema vuelve a aparecer, además, en una obra reproducida en el *Almanaque literario de 1935*.

Como citar: Rodríguez Roldán, R. (2024). Florecimiento vanguardista y mujeres modernas: artistas extranjeras en España entre 1914 y 1936. Los casos prácticos de Sonia Delaunay y Norah Borges. *Mujer y Políticas Públicas*, 3(1), 191-243. <https://doi.org/10.31381/mpp.v3i1.6668>

### Figura 3

*Palcos*



Grabado en madera de Norah Borges

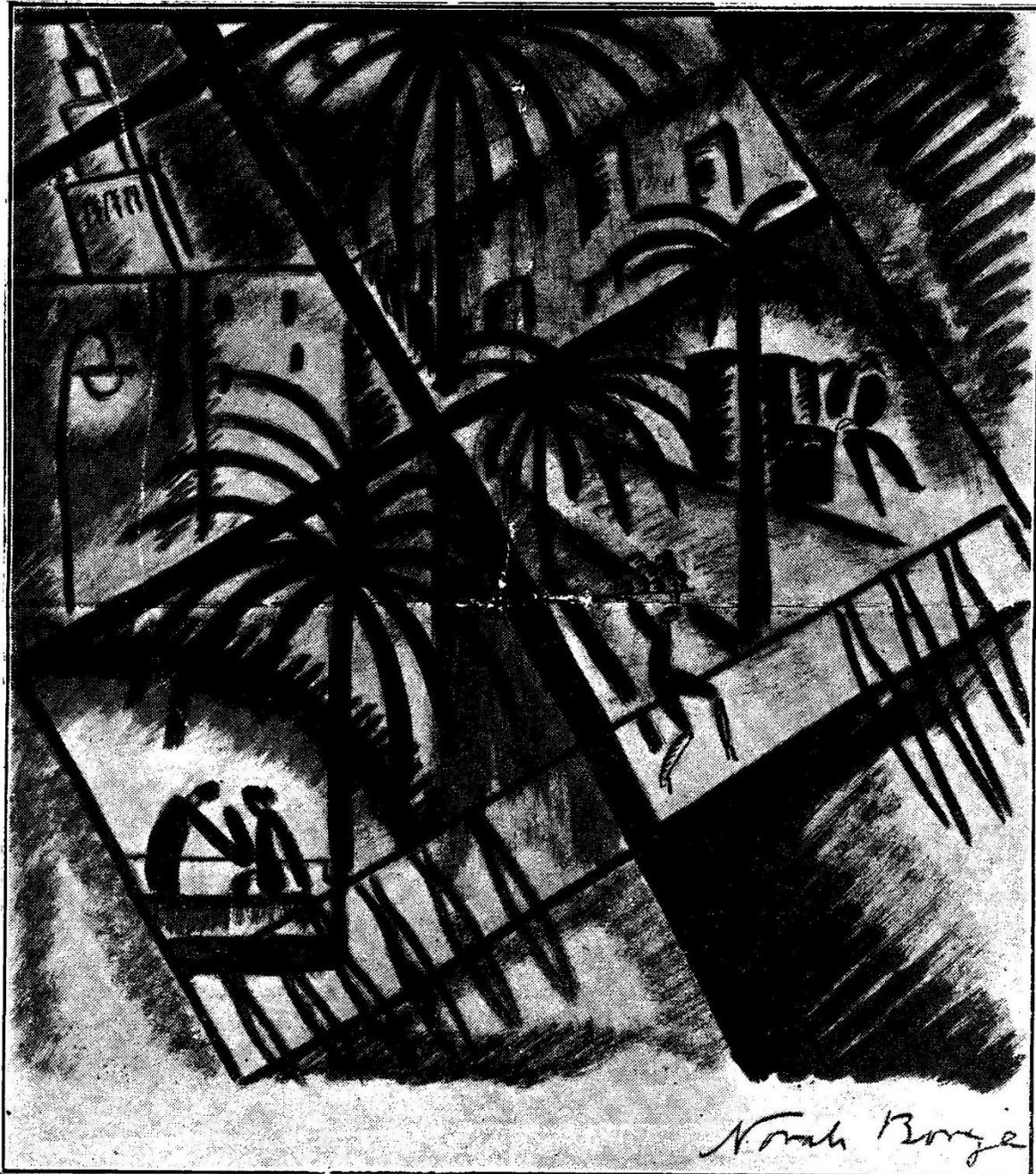
Norah Borges. Xilografía (ca. 1920), publicada en *Grecia* (n°XLV, 01-07-1920). Imagen procedente de los fondos de la Biblioteca Nacional de España.

La siguiente pieza es el interesante dibujo *Plaza Nueva de Sevilla* (ca. primera mitad de 1920) (ver Figura 4), obra que, pese a haber sido publicada en 1927, responde técnica y temáticamente a la producción de la primera visita a España: se trata de la representación de un espacio real de la capital andaluza posiblemente realizada con carboncillos, tal y como señalan los distintos grados de sombreado y las líneas, profundas y oscuras, pero de gran flexibilidad, diferencia fundamental con los grabados del momento. El esquema seguido, sin embargo, se relaciona directamente con el de las xilografías, incorporándose de nuevo distintos puntos de vista y, en este caso, una notable planitud combinada con la profundidad aportada por varias de las líneas; la distribución de la imagen recuerda incluso a la de *Palcos*, empleándose de nuevo una cuadrícula que divide el espacio en seis secciones: las inferiores, incompletas, poseen una serie de sombras y reflejos que nos recuerdan al agua, quedando además separadas de las escenas superiores mediante una baranda con barrotes que podría indicar que se representa uno de los puentes sevillanos que cruzan el Guadalquivir; por encima, encontramos las únicas escenas completas, protagonizando la de nuestra izquierda una pareja –representada con una perspectiva distinta a la general– sentándose o bailando y enmarcada por una línea superior y una lateral –que conforma a su vez el tronco de una palmera–, que recuerda al escaparate o ventana de un café y la de nuestra derecha una viandante que camina siguiendo la presunta baranda<sup>24</sup>, quedando en segundo plano palmeras y una calle profunda con otro personaje, posiblemente un hombre con sombrero y un bulto ante una puerta; a estas les siguen a la izquierda un cuerpo arquitectónico con ventanas, una farola encendida delante y lo que parece la zona superior de la Giralda –de nuevo con un punto de vista distinto– y a la derecha la continuación de la imagen inferior, con el punto de fuga dado por la calle y las casas y una posible luna llena; por último, vemos una pequeña parte del espacio que quedaría a la izquierda con el remate de la Giralda y apenas una esquina del de la derecha, ya en los límites del soporte. En general, la obra parece recoger monumentos, lugares y escenas presenciados en Sevilla, siendo una pieza de carácter alegórico y no la representación de la Plaza Nueva como tal.

<sup>24</sup> Pensamos que se trata de una mujer por el detalle con el que se representan sus zapatos, unos tacones altos.

**Figura 4**

*Plaza Nueva de Sevilla*



**PLAZA NUEVA DE SEVILLA**

**NORAH BORGES**

Norah Borges. Posiblemente carbón sobre papel (ca. primera mitad de 1920), publicada en *Papel de Aleluyas* (nº2, 01-08-1927).

Como citar: Rodríguez Roldán, R. (2024). Florecimiento vanguardista y mujeres modernas: artistas extranjeras en España entre 1914 y 1936. Los casos prácticos de Sonia Delaunay y Norah Borges. *Mujer y Políticas Públicas*, 3(1), 191-243. <https://doi.org/10.31381/mpp.v3i1.6668>

## b) Obra religiosa

A lo largo de toda su producción, Norah Borges trabajó también el tema religioso, plasmando escenas y personajes –principalmente ángeles y santas– en ocasiones con una iconografía clásica representada mediante pautas vanguardistas y en otras con una pasmosa novedad; entre las primeras encontramos *La Verónica* (ca. 1921, xilgrabado) (ver Figura 5), una composición rectangular en la que distinguimos un registro superior ocupado por un ángel y uno medio y bajo ocupado por la sábana santa y la figura de Verónica, trabajándose los rostros de la mujer y del ángel de la misma forma –con caras redondeadas de rasgos primitivistas y muy asexuales– mientras que en el de Cristo se emplea un esquema de óvalo y rasgos cercanos a concepciones como la bizantina. La geometría curva domina la imagen –que además presenta unas líneas típicas de la etapa como elemento de relleno, volumen, sombras y contraste–, y todos los elementos se representan de frente menos el cuello del ángel y las piernas cruzadas de Verónica, que aparecen de perfil creando profundidad y dando lugar a un juego de perspectivas.

## Figura 5

### La Verónica



Grabado en madera  
por Norah Borges.

Norah Borges. Xilografía (ca. 1921), publicada en *V-LTRA* (nº1, 27-01-1921). Imagen procedente de los fondos de la Biblioteca Nacional de España.

Con respecto a las segundas, nos parecen interesantes dos composiciones realizadas en torno a la que identificamos como Eva: la primera, *S.T.* (ca. 1921, xilografía) (ver Figura 6), incluye, al igual que la anterior, características de otros temas, culturas o momentos, en este caso clásicas –por el tratamiento de Venus de la protagonista– y vanguardistas –por el tema del baño y la noción de voyeurismo, esquema empleado en la imagen–, resultando obras atemporales que no sólo son muestras de vanguardia, sino también de un profundo conocimiento e interés por las representaciones de distintos temas a lo largo de la historia. La supuesta Eva –acompañada por un ángel con una hoja de palma– se encuentra desnuda, pero se trata de una desnudez poco llamativa,

importando más la representación del tema en sí<sup>25</sup>: empezando por la zona inferior, se advierten unos muslos redondeados “cortados” en la zona superior por una serie de figuras triangulares que finalizan –y entendemos que simbolizan– en el sexo de la representada, naciendo de la intersección entre el muslo en primer plano y la zona de la vulva la línea con la que se realiza el torso, compuesto a su vez por una línea central principal prolongada desde la zona baja del estómago – marcado con dos líneas curvas en su zona más alta– hasta la clavícula, intuyéndose bajo ella dos pechos señalados, de nuevo, con líneas curvas. De la clavícula nacen además dos largos brazos y, como un cuerpo independiente, el cuello y la cabeza, el primero con una vista lateral y la segunda de frente –composición empleada típicamente en los personajes del momento–; todo ello resulta en un desnudo intuido por el espectador, pero poco o nada sexualizado –siendo los elementos de mayor sensualidad las grandes pestañas y el cabello de la mujer– y alejado de la concepción erótica de las bañistas, además de ser el desnudo poco habitual en la producción conocida de Norah Borges. En la misma línea encontramos *S.T.* (ca. 1920, aparentemente tinta sobre papel) (ver Figura 7), otra presunta Eva en un contexto distinto muy particular en el que destacan tres elementos: el ser celestial del primer plano, la pareja desnuda y el espacio en el que se enmarca la escena. Lo primero que notamos es el susodicho ser, representado con una llamativa androginia típica del tratamiento del tema angelical, si bien en este caso las alas quedan sustituidas por un nimbo y lo que recuerda a una túnica eclesiástica bordada. El gesto y la actitud son igualmente llamativos, puesto que este ser que formalmente nos recuerda a Jesucristo –en este caso bajo la concepción como Apolo– llama la atención de la pareja con la mano derecha mientras ofrece, con la izquierda, una esfera que posiblemente simbolice la fruta prohibida; quizás con esto la artista ofrece una reinterpretación del tema en la que se simboliza el engaño –metamorfoseándose la serpiente en un ser aparentemente divino para tentar a los habitantes del Paraíso– o se “blanquea” el Pecado original, por ser una figura divina el que lo incentiva. Los otros protagonistas son los seres que avanzan desde el fondo hasta la figura celestial, de los que la desnudez y la vegetación del entorno nos hace identificarlos con Adán y Eva, tema por otra parte coherente dentro de la producción de la artista; la representación es tan esquemática que apenas se distingue quién es cada uno, siendo las únicas diferencias que encontramos la línea del bajo vientre y la cintura más

<sup>25</sup> Hemos barajado la posibilidad de que se tratase de una revolucionaria representación de María, pero la desnudez y los atributos físicos parecen señalar que se trata de Eva.

estrecha del personaje de nuestra izquierda y el semicírculo en la zona alta del vientre además de las caderas más anchas de la figura de la derecha, siendo esta posiblemente Eva puesto que ambas características las encontramos plasmadas además en la obra anterior. Por último, destaca también el espacio, posiblemente un monte con un camino central por el que avanzan los personajes; las zonas delimitadas y rellenas con garabatos parecen representar vegetación a ambos lados del camino y en el tercer plano, quedando además otro ámbito en el fondo y la zona superior que identificamos con el cielo. Determinamos, como conclusión, que es posible que Borges estuviera experimentando –por lo que no sería extraño que el grabado anterior y este dibujo dataran de un mismo momento– con la representación del clásico tema de Adán y Eva, introduciendo en él elementos innovadores o propios de otros temas y representaciones.

### Figura 6

ST



(Grabado en madera por Norah Borges.)

Norah Borges. Xilografía (ca. 1921), publicada en *V-LTRA* (nº1, 10-02-1921). Imagen procedente de los fondos de la Biblioteca Nacional de España.

### Figura 7

ST



DIBUJO

NORAH BORGES

Norah Borges. Posiblemente tinta sobre papel (ca. primera mitad de 1920), publicada en *Papel de Aleluyas* (nº3, 01-09-1927).

Independientemente del grado de novedad, es inevitable ignorar la repercusión que la tradición religiosa española y su importante patrimonio debieron suponer para Norah Borges<sup>26</sup>, que poco después de llegar realizó el reconocido *España Barroca* (ca. 1920, xilografía) (ver Figura 8), posiblemente el más claro testimonio del impacto de lo español en su producción: en un formato que recuerda a los tradicionales retablos españoles –enmarcándose la escena con dos columnas salomónicas y un remate con ornamentos vegetales, todo sometido a una notable simplificación– se representan una serie de motivos típicos del folklore hispánico religioso y regional divididos en un registro celestial superior y uno terrenal inferior. El primero recoge las escenas e iconografías relacionadas con el cristianismo, siendo el sentimiento religioso el valor principal destacado por la artista con respecto al país: en el centro, ubicado en un plano medio, encontramos la figura de un crucificado desnudo y coronado de espinas cuya cruz divide el plano en dos mitades diferenciadas, quedando tras él un monte semicircular que presenta por delante la imagen de una esquemática virgen coronada con el niño y, por detrás, una vista urbana en la que sobresale como elemento principal una catedral. El plano terrenal inferior presenta un gran contraste y parece centrarse en la representación de la pasión: por un lado encontramos una pasión relacionada con la fe religiosa personificada por una figura situada a los pies de la cruz en una forzada postura con la que parece rezar; por otro, vemos una pasión profana representada por los grupos del primer plano, un torero con traje de luces y un capote acompañado por una dama con vestido y abanico en el suelo a la izquierda y un guitarrista con una mujer cuya evidente desnudez contrasta con la representación al otro lado. Creemos además que esta obra, que anteriormente se ha vinculado con El Greco (Lorenzo Baur & Lorenzo Alcalá, 2006), puede relacionarse con la famosa *Cante hondo* (1922) de Julio Romero de Torres, iniciada dos años después de la publicación en prensa de la pieza que nos ocupa; si bien el tratamiento del tema de la pasión es más notable en el lienzo de Romero, compositivamente se encuentra en ambas notables similitudes tales como el uso del esquema de retablo –indicado en *Cante hondo* mediante una estructura arquitectónica–, la existencia de diferentes registros narrativos –en el caso del cuadro con un primer plano con grupos de personajes individuales y un fondo– y la disposición de diversos elementos en el lienzo, entre ellos el conjunto de la alegoría del cante –con una peineta circular en la cabeza y dispuesta sobre

---

<sup>26</sup> Ejemplo de esto es la xilografía *La mujer de la mantilla*, publicada en el nº43 de *Grecia*, en el que se mezclan la iconografía religiosa con la tradición española.

una peana adornada con motivos barrocos—, el ataúd y el galgo, elementos que visualmente conforman una suerte de cruz central; la figura del asesino en una postura similar al orador del grabado; y la pareja de la derecha, él con sombrero cordobés y ella mostrando parcialmente su desnudez y también en un momento de cortejo o relación sentimental. De ser cierta la teoría de este estudio, no sólo se demostraría la relación formativa o al menos el encuentro entre Norah Borges y Julio Romero de Torres, sino que además contribuiría a reforzar esta teoría: la importancia de Norah Borges en el panorama español fue mayor de lo estimado hasta ahora.

### Figura 8

*España Barroca*



Como citar: Rodríguez Roldán, R. (2024). Florecimiento vanguardista y mujeres modernas: artistas extranjeras en España entre 1914 y 1936. Los casos prácticos de Sonia Delaunay y Norah Borges. *Mujer y Políticas Públicas*, 3(1), 191-243. <https://doi.org/10.31381/mpp.v3i1.6668>

Norah Borges. Xilografía (ca. 1920), publicada en *Baleares* (nº118, 30-07-1920). Imagen procedente de los fondos de la Biblioteca Nacional de España.

## CONCLUSIONES

La conclusión principal extraída de la presente investigación es que resulta fundamental descartar la idea de que las estancias de las mujeres artistas extranjeras en España durante la primera mitad del siglo XX carecieron de importancia, puesto que supusieron un impacto en las carreras y vidas de cada creadora –como muestran las adopciones de temáticas y técnicas propias del folklore nacional–, pero también en el ámbito sociocultural español, afectando, entre otros, a la concepción que se tenía de la mujer artista; así, creemos imprescindible reestudiar dichas etapas para llevar a cabo una puesta en valor objetiva de las mismas. Del mismo modo se concluye que es imprescindible continuar investigando el fenómeno que nos ocupa mediante dos cauces: uno centrado en las artistas extranjeras –estudiando sus etapas españolas, en muchos casos poco valoradas u obviadas– y otro centrado en las artistas españolas contemporáneas, determinándose cómo afectó la presencia de sus colegas foráneas en ellas y sus producciones.

Finalmente, se destaca la necesidad de revalorizar las fuentes primarias propias de la hemerografía debido a su valor para conseguir una visión más realista de las artistas dentro de la sociedad, puesto que estas permiten ponderar el impacto y la visión social de los creadores en un lugar y época concreta, siendo estos y otros datos aportados –tales como la frecuencia de aparición de las artistas en los medios de comunicación, la reproducción de sus obras en la prensa y revistas especializadas o las opiniones propias de las críticas artísticas publicadas– esenciales especialmente en el caso de las artistas debido a que en muchas ocasiones son precisamente estos documentos los que nos permiten conocer y trazar la vida y trayectoria de creadoras ignoradas por la Historia del Arte, pero referidas en los susodichos medios.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abril, M. (1924). La dama del ajedrez. *Alfar*, 36, 14.
- Abril, M. (1930). Rumbos, exposiciones y artistas. *Blanco y Negro*, 2045, 15-16.
- Abril, M. (1932). El paraíso perdido y el arte moderno. *ARTE*, 1, 5-12.
- Abril, M. (1934). Artes plásticas. Norah Borges. *Luz*, 10.
- Abril, M. (1935). Rumbos, exposiciones y artistas. La feria del dibujo. *Blanco y Negro*, 2288, 91-94.
- Abril, M. (1936a). El concurso nacional de pintura. *Blanco y Negro*, 2320, 64-69.
- Abril, M. (1936b). Exposición de arte español en París. *Blanco y Negro*, 2327, 63-67.
- Alomar, J., Bonanova, F., Borges, J. L., & Sureda, J. (1921). Manifiesto del Ultra. *Baleares*, 131, 20.
- Anguiano de Miguel, A. (2007). Sonia Terk y la sociedad española (1914-1918). De la pintura no objetiva al diseño. En R. J. Pérez Redondo & A. Martín Caballero (Eds.), *Castilla-La Mancha: 25 años de autonomía* (pp. 306-315). ACMS.
- Anónimo. (1914a). Les tribunaux. Diffamation et violences. *Le Petit Parisien*, 13718, 4.
- Anónimo. (1914b). Nouvelles judiciaires. *Le Journal*, 7907, 2.
- Anónimo. (1916). Noticias. *Vell i Nou*, 20, 15-16.
- Anónimo. (1917). Els Delaunay i la moda del vestir. *Vell i Nou*, 57, 679.
- Anónimo. (1918a). Correo de las artes y las letras. *La Publicidad*, 14133, 3.
- Anónimo. (1918b). Noticias. *Vell i Nou*, 61, 79.
- Anónimo. (1918c). Una visita a los esposos Delaunay. El Simultanismo. M. Robert Delaunay y Mme. Sonia Terk. *El Fígaro*, 70, 10.
- Anónimo. (1919a). La Casa «Sonia». Arte decorativo. *La Época*, 24688, 1.
- Anónimo. (1919b). Los esposos Delaunay. El arte futurista en la escena. Decoraciones y trajes del «ballet» Cleopatra. *El Fígaro*, 170, 15.
- Anónimo. (1920a). Instalaciones de arte. La Casa Sonia. *La Época*, 24868, 2.
- Anónimo. (1920b). La vida literaria. Grecia en Madrid. *España*, 267, 14.
- Anónimo. (1927a). Tres dibujos de Norah Borges. *La Nación*, 488, 10.
- Anónimo. (1927b). Tres dibujos de Norah Borges. *La Nación*, 488, 10.
- Anónimo. (1928). Enlaces. *Caras y caretas*, 1562, 6.
- Anónimo. (1929). Norah Borges. *Helix*, 4, 8.
- Anónimo. (1931). Varietats. Evolucions angèliques. *Mirador*, 135, 6.
- Anónimo. (1932). Guillermo de Torre. *La Libertad*, 3810, 9.
- Anónimo. (1933). Norah Borges. *Gaceta de Arte*, 20, 1.
- Anónimo. (1934a). Arte y artistas. Exposición Norah Borges de Torre. *ABC*, 33.

- Anónimo. (1934b). Atalaya. Una nueva revista. *El Adelanto*, 15515, 3.
- Anónimo. (1934c). Exposición Norah Borges de Torre. *El Sol*, 5154, 4.
- Anónimo. (1934d). Exposición Norah Borges de Torre en el Museo de Arte Moderno. *Ahora*, 992, 40.
- Anónimo. (1934e). Homenaje al pintor Gutiérrez Solana. *La Libertad*, 4456, 2.
- Anónimo. (1934f). Homenaje al pintor Gutiérrez Solana. *Luz*, 13.
- Anónimo. (1934g). Museo de Arte Moderno. *Luz*, 5.
- Anónimo. (1935). Cartelera. El manifiesto > (Amigos de las Artes Nuevas). *El Heraldo de Madrid*, 15590, 14.
- Anónimo. (2019). *História Misericórdia*. Santa Casa Misericórdia de Valença.  
<https://www.stcasavalenca.pt/HISTORIA.html>
- Anónimo. (1924a). El nuevo espíritu de España. Dos revistas nuevas y sugestivas. *La Región*, 194, 1.
- Anónimo. (1924b). Jorge Luis Borges. *El Pueblo Gallego*, 1, 21.
- Apollinaire, G. (1914). La vie anecdotique. *Mercure de France*, 397, 216-220.
- Apollinaire, G. (1978b). The Seated Woman (1914). En R. Motherwell (Ed.), *The new art of color: The writings of Robert and Sonia Delaunay* (pp. 179-180). Viking Press.
- Apollinaire, G. (1978a). Windows (1912). En R. Motherwell (Ed.), *The new art of color: The writings of Robert and Sonia Delaunay* (pp. 169-170). Viking Press.
- Arias, P. G. (1932). Nuevas figuras españolas. Guillermo de Torre. *Diario de la Marina*, 359, 27.
- Artundo, P. (1994). *Norah Borges. Obra gráfica 1920-1930*. Artes Gráficas Ronor SLR.
- Baron, S., & Damase, J. (1995). *Sonia Delaunay. The life of an Artist*. Harry N. Abrams.
- Baur, S. A. (2019). *Norah Borges. Una mujer en la vanguardia*. Museo Nacional de Bellas Artes.
- Baur, S. A. (Ed.). (2020). *Norah Borges: una mujer en la vanguardia*. Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires.
- Baur, S., & Lorenzo Alcalá, M. (2006). *Norah Borges. Mito y vanguardia*. Latingráfica.
- Borges, C. (1930). Una exposición de Norah Borges. *La Gaceta Literaria*, 95, 9.
- Bonet, J. M. (1982). Los Delaunay y sus amigos españoles. En J. Damase (Ed.), *Robert y Sonia Delaunay* (pp. 11-15). Fundación Juan March.
- Bonet, J. M. (1992). Hora y media con Norah Borges. *Renacimiento*, 8, 5-6.
- Borges, N. (1919). Músicos ciegos. *Baleares*, 96, 7.
- Borges, N. (1925). Aldeanas de Luso. *Alfar*, 49, 31.
- Borges, N. (1935). Paisaje de Portugal. *Noreste*, 10.
- Borges, N. (1920h). Adanidas. *Grecia*, 44, Portada.
- Borges, N. (1924a). Ajedrez. *Alfar*, 36, 15.

- Borges, N. (1921j). Arlequín. *Baleares*, 131, 21.
- Borges, N. (1921i). Carrousel. *V-LTRA*, 19, 4.
- Borges, N. (1922d). Catedral. *Tableros*, 4, 5.
- Borges, N. (1929a). Córdoba. *Alfar*, 62, 15.
- Borges, N. (1920a). El ángel del violoncello. Grabado de Norah Borges. *Grecia*, 41, 8.
- Borges, N. (1929b). El herbario. *La Gaceta Literaria*, 61, 5.
- Borges, N. (1920s). El jardín del centauro. *Baleares*, 118, 17.
- Borges, N. (1920b). El Pomar. Grabado de Norah Borges. *Grecia*, 41, 3.
- Borges, N. (1920g). El viaducto. *Grecia*, 44, Portada.
- Borges, N. (1922b). Emigrantes. *V-LTRA*, 24, 4.
- Borges, N. (1920r). España barroca. *Baleares*, 118, 16.
- Borges, N. (1924c). Juerga flamenca. *Ronsel*, 4, 7.
- Borges, N. (1920f). La mujer de la mantilla. Grabado en madera de Norah Borges. *Grecia*, 43, 14.
- Borges, N. (1921b). La Verónica. *V-LTRA*, 1, 2.
- Borges, N. (1920k). Madonna. *Grecia*, 46, 9.
- Borges, N. (1920o). Maternidad. *Grecia*, 50, 7.
- Borges, N. (1932c). Negrito. *ARTE*, 1, 39.
- Borges, N. (1922a). Organillo. *V-LTRA*, 23, Portada.
- Borges, N. (1921g). Paisaje de Buenos Aires. *V-LTRA*, 17, Portada.
- Borges, N. (1920l). Paisaje de Mallorca. *Grecia*, 47, 7.
- Borges, N. (1920j). Palcos. *Grecia*, 45, 7.
- Borges, N. (1927b). Plaza Nuevo de Sevilla. *Papel de Aleluyas*, 3, 1.
- Borges, N. (1920m). Rusia. *Grecia*, 48, 7.
- Borges, N. (1932a). Santa Rosa de Lima. *ARTE*, 1, 38.
- Borges, N. (1920c). Sin título. *Grecia*, 41, 13.
- Borges, N. (1920d). Sin título. *Grecia*, 41, 13.
- Borges, N. (1920e). Sin título. *Grecia*, 43, Portada.
- Borges, N. (1920i). Sin título. *Grecia*, 45, Portada.
- Borges, N. (1920n). Sin título. *Grecia*, 49, Portada.
- Borges, N. (1920p). Sin título. *Reflector*, 1, 14.
- Borges, N. (1920q). Sin título. *Reflector*, 1, 15.
- Borges, N. (1921a). Sin título. *V-LTRA*, 1, Portada.
- Borges, N. (1921c). Sin título. *V-LTRA*, 1, 4.

- Borges, N. (1921d). Sin título. *V-LTRA*, 2, Portada.
- Borges, N. (1921e). Sin título. *V-LTRA*, 5, 2.
- Borges, N. (1921f). Sin título. *V-LTRA*, 16, 4.
- Borges, N. (1921h). Sin título. *V-LTRA*, 18, 4.
- Borges, N. (1922c). Sin título. *Horizonte*, 2, 9.
- Borges, N. (1923a). Sin título. *Revista de Casa América-Galicia*, 27, Portada.
- Borges, N. (1923b). Sin título. *Revista de Casa América-Galicia*, 27, 3.
- Borges, N. (1923c). Sin título. *Revista de Casa América-Galicia*, 28, 19.
- Borges, N. (1923d). Sin título. *Alfar*, 32, 17.
- Borges, N. (1923e). Sin título. *Alfar*, 33, 2.
- Borges, N. (1932d). Sirenas. *ARTE*, 1, 39.
- Borges, N. (1920ñ). Terrazas. *Grecia*, 49, 7.
- Borges, N. (1927a). Un cuadro sinóptico de la pintura. *Martín Fierro*, 39, 317.
- Borges, N. (1932b). Una quinta del Tigre. *ARTE*, 1, 38.
- Borges, N. (1924b). Urbano y Simona. *Alfar*, 39, 20.
- Bowman, S. (1978). Sonia Delaunay. En S. Bowman (Ed.), *A fashion for extravagance: Art Deco fabrics and fashion* (pp. 83-91). Bell & Hyman Limited.
- Brihuega Sierra, J. (2022). Mujeres en vanguardia. En C. Lomba, L. J. Brihuega Sierra, M. Illán Martín, & R. Gil Salinas (Eds.), *Hacia poéticas de género. Mujeres artistas en España (1804-1939)* (pp. 332-260). Gobierno de Aragón, Departamento de Educación, Cultura y Deporte: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana.
- Buchholz, L. (2003). Sonia Delaunay-Terk. En L. Buchholz (Ed.), *Women Artists* (pp. 84-85). Prestel.
- Cansino Assens, R. (1925). Crítica literaria. «Inquisiciones» por Jorge Luis Borges (Buenos Aires, 1925). *La Libertad*, 1672, 6-7.
- Cansinos Assens, R. (1927b). Crítica literaria. Prosigue el examen de la «Exposición de la actual poesía argentina», Buenos Aires, 1927. *La Libertad*, 2330, 6.
- Cansinos Assens, R. (1927a). Crítica literaria. «Tierra amanecida» (poesías) por Carlos Mastronardi, con un retrato del autor, por Norah Borges. *La Libertad*, 2144, 6.
- Cardesín, J. M. (s. f.). *Antonio Monedero Martín*. Real Academia de la Historia. <https://dbe.rah.es/biografias/13726/antonio-monedero-martin>
- Carmona, E. (1993). Itinerarios del Arte Nuevo. En M. González de Castejón (Ed.), *ISMOS. Arte de Vanguardia (1910-1936) en España* (pp. 7-27). ARTEGRAF S.A.

- Cendrars, B. (1978d). Another version of «On her dress she has a body», *Simultaneous Dress (To Mme. Sonia Delaunay)*. En R. Motherwell (Ed.), *The new art of color: The writings of Robert and Sonia Delaunay* (pp. 181-182). Viking Press.
- Cendrars, B. (1978c). On her dress she has a body (1914). En R. Motherwell (Ed.), *The new art of color: The writings of Robert and Sonia Delaunay* (pp. 180-181). Viking Press.
- Cendrars, B. (1978b). Simultaneity (1924). En R. Motherwell (Ed.), *The new art of color: The writings of Robert and Sonia Delaunay* (pp. 178-179). Viking Press.
- Cendrars, B. (1978a). The Eiffel Tower (1924). En R. Motherwell (Ed.), *The new art of color: The writings of Robert and Sonia Delaunay* (pp. 171-176). Viking Press.
- Córdova Iturburu, C. (1930). Definición de Norah Borges de Torre. *La Gaceta Literaria*, 73, 5-6.
- Cravan, A. (1914). L'Exposition des Indépendants. *Maintenant*, 4, 1-17.
- Crevel, R. (1978). A visit to Sonia Delaunay (1920?). En R. Motherwell (Ed.), *The new art of color: The writings of Robert and Sonia Delaunay* (pp. 185-189). Viking Press.
- Cruz, B., Moreno Vera J. R. y Vera Muñoz M. I. (2022). Arte comprometido e igualdad de género en la enseñanza y aprendizaje de la Historia del Arte. En M. E. Cambil (coord.), A. R. Fernández Paradas (coord.) y N. Fernández (Eds.). *La didáctica de las ciencias sociales ante el reto de los Objetivos de Desarrollo Sostenible* (pp. 707-715). Narcea.
- D'Armonville, C. (1920). Páginas femeninas. La mujer y la casa moderna. *Blanco y Negro*, 1504, 36-38.
- Damase, J. (1982). Texto sobre los artistas. En J. Damase (Ed.), *Robert y Sonia Delaunay* (pp. 16-20). Fundación Juan March.
- de Saint Germain, L. C. (1918). Desde París. La corte de la moda femenina - Los más escogidos modelos para La ilustración española y americana. *La Ilustración Española y Americana*, 28, 14.
- de Simmel, S. D. E. M. (1924). Bernardez, Francisco Luis. *El Pueblo Gallego*, 89, 1.
- Delaunay, R. (1978a). Sonia Delaunay-Terk (1938). En R. Motherwell (Ed.), *The new art of color: The writings of Robert and Sonia Delaunay* (pp. 132-136). Viking Press.
- Delaunay, R. (1978). The art of movement (1938). En R. Motherwell (Ed.), *The new art of color: The writings of Robert and Sonia Delaunay* (pp. 139-140). Viking Press.
- Delaunay, R. (1978c). The «Simultaneous» fabrics of Sonia Delaunay (second version) (1938). En R. Motherwell (Ed.), *The new art of color: The writings of Robert and Sonia Delaunay* (pp. 137-139). Viking Press.
- Delaunay, R., & Sacs, J. (1917). «El Simultanisme» del Senyor i la Senyora Delaunay. *Vell i Nou*, 57, 672-679.

- Delaunay, S., Godefroy, C., Leeuw-de Monti, M., & Ruiz del Árbol, M. (2017). *Sonia Delaunay: arte, diseño, moda*. Museo Thyssen-Bornemisza.
- Delaunay-Terk, S. (1978a). Interview with Sonia Delaunay (1970). En R. Motherwell (Ed.), *The new art of color: The writings of Robert and Sonia Delaunay* (pp. 215-125). Viking Press.
- Delaunay-Terk, S. (1978b). Letter (1926). En R. Motherwell (Ed.), *The new art of color: The writings of Robert and Sonia Delaunay* (pp. 201-203). Viking Press.
- Delaunay-Terk, S. (1978c). Rugs and textiles (1925). En R. Motherwell (Ed.), *The new art of color: The writings of Robert and Sonia Delaunay* (pp. 199-201). Viking Press.
- Delaunay-Terk, S. (1978d). Sonia Delaunay by Sonia Delaunay (1967). En R. Motherwell (Ed.), *The new art of color: The writings of Robert and Sonia Delaunay* (pp. 194-197). Viking Press.
- Delaunay-Terk, S. (1978e). Text by Sonia Delaunay for portfolio of prints (1966). En R. Motherwell (Ed.), *The new art of color: The writings of Robert and Sonia Delaunay* (p. 213). Viking Press.
- Delaunay-Terk, S. (1978f). Text of catalogue of Six Painters at Grasse: 1940-1943 (1967). En R. Motherwell (Ed.), *The new art of color: The writings of Robert and Sonia Delaunay* (pp. 210-211). Viking Press.
- Delaunay-Terk, S. (1978g). The color danced (1958). En R. Motherwell (Ed.), *The new art of color: The writings of Robert and Sonia Delaunay* (p. 212). Viking Press.
- Delaunay-Terk, S. (1978h). The influence of painting in fashion design (1926). En R. Motherwell (Ed.), *The new art of color: The writings of Robert and Sonia Delaunay* (pp. 207-208). Viking Press.
- Delaunay-Terk, S. (1978i). The poem «Easter in New York» (1962). En R. Motherwell (Ed.), *The new art of color: The writings of Robert and Sonia Delaunay* (p. 198). Viking Press.
- Delaunay-Terk, S., Godefroy, C., Leeuw-de-Monti, M. de, & Ruiz del Árbol, M. (2017). *Sonia Delaunay: Arte, Diseño, Moda*. Museo Thyssen-Bornemisza.
- Delaunay-Terk, S., & Lothe, A. (1925). *Sonia Delaunay: ses peintures, ses objets, ses tissus simultanés, ses modes*. Librairie des Arts Décoratifs.
- de Diego, E. (2009). *La mujer y la pintura del XIX en España. Cuatrocientas olvidadas y algunas más*. Ediciones Cátedra.
- Fémina. (1918a). Crónica de moda. Sección femenina. *La Correspondencia de España*, 22040, 3.
- Fémina. (1918b). Crónica de modas. Sección femenina. *La Correspondencia de España*, 22190, 3.
- Fémina. (1918c). Crónica de modas. Sección femenina. *La Correspondencia de España*, 22068, 3.
- Fernández Almagro, M. (1935). Glosas. Un libro de afirmación literaria. *El Progreso*, 12089, 6.
- Fornet, E. (1934). Las mujeres en el arte. *Estampa*, 323, 16-18.
- Francés, J. (1921). Un pintor inglés. Ethelbert White. *La Esfera*, 389, 6-7.

- García Castellón, M., & Pérez Rojas, J. (2003). El siglo XX. Persistencias y rupturas. En M. Bendala Galán (Ed.), *Manual de arte español* (pp. 853-930). Ediciones Sílex.
- García García, I. (1998). *Orígenes de las Vanguardias artísticas en Madrid (1909-1922)*. Universidad Complutense de Madrid.
- Giménez Caballero, E. (1928). Itinerarios jóvenes de España. Guillermo de Torre. *La Gaceta Literaria*, 44, 7.
- Goll, C. (1978). Simultaneous clothing (1924). En R. Motherwell (Ed.), *The new art of color: The writings of Robert and Sonia Delaunay* (pp. 183-185). Viking Press.
- Gómez de la Serna, R. (1932). Norah Borges. *ARTE*, 1, 20-21.
- Gómez de la Serna, R. (1943). Simultaneísmo. En R. Gómez de la Serna (Ed.), *Ismos* (pp. 167-175). Editorial Poseidón.
- Gutiérrez-Gili, J. (1925). Madrid-Buenos Aires. Dins el zoòtrop líric de la post-guerra. *Revista de poesia*, 1, 30-38.
- Héctor. (1921). A través de las nuevas revistas. *Cosmópolis*, 29, 168-169.
- Hermelo, M. (1932). De Mony Hermelo a Galicia. *El Pueblo Gallego*, 2694, 1.
- Illán Martín, M., & Aranda Bernal, A. (Eds.). (2024). «Quizá alguno de vuestros nombres logre un lugar en la historia» *Mujeres en la escena artística andaluza (1440-1940)*. Sílex Arte.
- Jarnés, B. (1927). Los ángeles de Norah Borges. *La Gaceta Literaria*, 7, 6.
- Kirkpatrick, S. (2003). *Mujer, modernismo y vanguardia en España (1898-1931)*. Ediciones Cátedra.
- L., H. A. (1934). Los libros. Un buen libro de una escritora. Poesía. *El Sol*, 5199, 7.
- La notable artista rusa Sonia Delaunay en su Exposición de Arte decorativo y aplicado del «Salón Mateu»*. (1921).
- Lago, S. (1921). La vida artística. Exposiciones en Madrid. *La Esfera*, 366, 16-17.
- Levin, G. (2016). Threading Jewish Identity: The Sarah Stern in Sonia Delaunay. *Journal of Modern Jewish Studies*, 15:1, 88-108.
- Lezama, A. de. (1934). Notas de arte. Los óleos y dibujos de Norah Borges de Torre. *La Libertad*, 4387, 9.
- Lladó Pol, F. (2010). El viaje como generador del gusto. La respuesta de Norah Borges a la experiencia del viaje a Mallorca. En E. Arce, A. Castán, C. Lomba, & J. C. Lozano (Eds.), *Actas del Simposio Reflexiones sobre el gusto* (pp. 505-521). Huella Digital S.L.
- Lomba Serrano, C. (2019). *Bajo el eclipse. Pintoras en España, 1880-1939*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC).
- Lomba Serrano, C., Alba Pagán, E., Castán Chocarro, A., & Illán Martín, M. (Eds.). (2023). *Las mujeres en el sistema artístico 1804-1939*. Prensas de la Universidad de Zaragoza (PUZ).

- Lomba, C., Brihuega, J., Gil, R., & Illán, M. (Eds.). (2022). *Hacia poéticas de género. Mujeres artistas en España (1804-1939)*. Prensas de la Universidad de Zaragoza (PUZ), Instituto Aragonés de la Mujer y Conselleria d'Educació, Cultura i Esport de la Generalitat Valenciana.
- Lomba, C., & Illán, M. (Eds.). (2014). *Pintoras en España 1859-1926: de María Luisa de la Riva a Mariuja Mallo*. Vicerrectorado de Cultura y Política Social, Universidad de Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza.
- Mangini González, S. (2001). *Las modernas de Madrid: las grandes intelectuales españolas de la vanguardia*. Ediciones Península S.A.
- Marañón, J. M. (1934). Actualidad artística. Norah Borges de Torre. *El Heraldo de Madrid*, 15009, 8.
- Mateos, F. (1934). Arte y artistas. Norah Borges de Torre. *La Tierra*, 989, 3.
- Murga Castro, I. (2017). 3. Proyectos individuales y estado en la Segunda República: recuperación y promoción de la danza (1931-1936). En I. Murga Castro (Ed.), *Escenografía de la danza en la Edad de Plata (1916-1936)* (pp. 191-258). CSIC.
- Museo Thyssen Bornemisza de Madrid (2017). *Sonia Delaunay. Arte, diseño y moda*. Exposiciones.
- N., E. (1914). Entre critique et artiste. *Excelsior*, 1283, 4.
- Navascués, P., & Quesada, M. J. (2003). El siglo XIX. Bajo el signo del Romanticismo. En M. Galán Bendala (Ed.), *Manual de arte español* (pp. 737-852). Ediciones Sílex.
- Nemser, C. (1996). Sonia Delaunay. En C. Nemser (Ed.), *Art talk. Conversations with 15 women artists* (pp. 28-42). Routledge Cavendish.
- Öhrner, A. (2015). Delaunay and Stockholm. En A. Vasconcelos e Melo (Ed.), *O círculo Delaunay* (pp. 226-240). Fundação Calouste Gulbenkian.
- Opfell, O. (1991). XIII. Sonia Delaunay (1885-1979). En O. Opfell (Ed.), *Special visions. Profiles of fifteen women artists from the Reinassance to the Present Day*. (pp. 165-179). McFarland & Company Inc.
- Pal. (1934). Exposiciones. Grau Sala. *Clarisme*, 16, 3.
- Palmer, J. A. (1920). Juglerías. Dibujos de mujer. *Baleares*, 118, 16-17.
- Patru, O. (1914). Un homme aimable. *Gil Blas*, 18550, 2.
- Plaza Chillón, J. L. (1996). VI. La Barraca. Formación y trayectoria. Montajes y decorados. En J. L. Plaza Chillón (Ed.), *El teatro y las artes plásticas. Escenografía y estética teatral de vanguardia: Federico García Lorca, La Barraca y otros montajes (1920-1937)* (pp. 195-362). Universidad de Granada.

- Plaza Chillón, J. L. (1998). Tendencias de la escenografía teatral en España de 1920 a 1936. Entre la tradición y la vanguardia: de Salvador Alarma a Maruja Mallo. *Teatro: revista de estudios teatrales*, 13-14, 95-135.
- Plaza Chillón, J. L. (2002). La visión escenográfica del teatro barroco desde la vanguardia contemporánea: García Lorca versus Calderón. *Legajos*, 5, 99-104.
- Révide, P. de. (1921). Crónica. Impresiones maravillosas. *La Libertad*, 448, 1-2.
- Rodrigo Villena, I. (2017). La galantería: una forma de sexismo en la crítica del arte femenino en España (1900-1936). *Asparkía*, 147-166.
- Rodrigo Villena, I. (2019). Mujeres artistas e imagen femenina en Alfar, revista coruñesa de vanguardia (1922-1926). *Quintana*, 18, 295-314.
- Rodríguez Roldán, R. (2023). Las Prisioneras: La mujer española bajo la mirada de Marie Laurencin. En C. Lomba Serrano, E. Alba Pagán, A. Castán Chocarro, & M. Illán Martín (Eds.), *Las mujeres en el sistema artístico 1804-1939* (pp. 343-352). Prensas de la Universidad de Zaragoza (PUZ).
- Rodríguez Roldán, R. (2024). Marie Laurencin en Málaga (1915-1916): Los primeros pasos de la producción española. En M. Illán Martín & A. Aranda Bernal (Eds.), «Quizá alguno de vuestros nombres logre un lugar en la historia» *Mujeres en la escena artística andaluza (1440-1940)* (pp. 311-330). Sílex Arte.
- Rodríguez-Solás, D. (2014). Capítulo 3. El >: La Barraca. En D. Rodríguez-Solás (Ed.), *Teatros nacionales republicanos. La Segunda República y el teatro clásico español* (pp. 99-130). Iberoamericana.
- Rousseau, P. (1995). *La aventura simultánea. Sonia y Robert Delaunay en Barcelona*. Gráficas Rey S.L.
- Sánchez Saornil, L. (1921). Camino de arco-iris. *V-LTRA*, 4, 2.
- Timmer, P., de Monti, M. d. L., Brown, S., & McQuaid, M. (2011). *Colour moves: Art and Fashion by Sonia Delaunay*. Cooper Hewitt, Smithsonian Design Museum
- Torrvalva Beci, E. (1918). Arte Nuevo. Una creación de Sonia Terk-Delaunay. *El Fígaro*, 98, 3.
- Torre, G. de. (1922). Interpretaciones y sugerencias. El renacimiento xilográfico. Tres grabadores ultraístas. *Cosmópolis*, 44, 333-336.
- de Torre, G. (1923a). El arte decorativo de Sonia Delaunay-Terk. *Alfar*, 35, 17-19.
- Torre, G. de. (1927). Panorama de la nueva poesía uruguaya. *La Gaceta Literaria*, 3, 2.
- Torre, G. de. (1930). La nueva pintura argentina. *La Gaceta Literaria*, 95, 1, 8.
- Torre, G. de. (1936b). Anales de los artistas ibéricos. Escolios a la Exposición Española en París. *El Sol*, 5853, 8.
- Torre, G. de. (1920). El arte candoroso y torturado de Norah Borges. *Grecia*, 44, 6-7.

- Torre, G. de. (1920b). El movimiento ultraísta español. IV. Nuestros órganos y exteriorizaciones. *Cosmópolis*, 23, 482-483.
- Torre, G. de. (1936a). La Exposición Picasso se inaugurará en Madrid el 10 del febrero próximo. *La Voz*, 4684, 2.
- Torre, G. de. (1923a). Retrato. *Revista de Casa América-Galicia*, 27, 3.
- Torre, G. de. (1923c). Tres nuevas poetisas argentinas. *Revista de Casa América-Galicia*, 29, 8.
- Torre, G. de. (1923b). Visita del «Interviewer Ignotus» al autor de «Hélices». *Revista de Casa América-Galicia*, 28, 6-8.
- Universidad de Zaragoza (2014). *Pintoras en España, 1859-1926: de María Luisa de la Riva a Maruja Mallo*. Vicerrectorado de Cultura y Política Social.
- Valle, A. del. (1920a). Alba, tarde y nocturno. *Grecia*, 40, 9.
- Valle, A. del. (1920c). Norah en el mar. *Grecia*, 46, 5.
- Valle, A. del. (1920b). Poema sideral. Norah Borges. *Grecia*, 42, 1-8.
- Vando Villar, I. del. (1920). Sonia Delaunay. *Grecia*, 48, 3.
- Vando Villar, I. del. (1982). Sonia Delaunay. En J. Damase (Ed.), *Robert y Sonia Delaunay* (p. 26). Fundación Juan March.
- Vando-Villar, I. del. (1920). Una pintora ultraísta. *Grecia*, 38, 12.
- Vando-Villar, I. del. (1920b). Ofrenda. *Grecia*, 41, 13.
- Vegué Goldoni, Á. (1925). Pintores y dibujantes. El Salón de Artistas Ibéricos. *Diario de Alicante*, 4114, 4.
- Vilches de Fruto, M. F. (1992). Federico Lorca como director de escena. En D. Dougherty & M. F. Vilches de Fruto (Eds.), *El teatro en España: entre la tradición y la vanguardia 1918-1939* (pp. 241-251). CSIC.
- VVAA. (1935). *Almanaque literario de 1935*. Ediciones Plutarco.
- VVAA. (1936). Visita y manifiesto de «Gaceta de Arte» a Madrid y Barcelona. *Gaceta de Arte*, 38, 71-75.
- VVAA. (1962). *Sonia Delaunay*. Galerie Denise René.
- VVAA. (1965). *Sonia Delaunay*. Conzett & Huber.
- VVAA. (1978). Biography of Sonia Delaunay. En R. Motherwell (Ed.), *The new art of color: The writings of Robert and Sonia Delaunay* (pp. 231-235). Viking Press.
- VVAA. (1982). Sonia Delaunay: biografía. En J. Damase (Ed.), *Robert y Sonia Delaunay* (pp. 63-75). Fundación Juan March.
- VVAA. (2019). *TABLEROS*. *Revista Internacional de Arte, Literatura y Crítica (1921-1922)*. Renacimiento.