

Trabajo de Fin de Grado



---

**Universidad de Valladolid**

Facultad de Filosofía y Letras

Leonora Carrington y Remedios Varo:  
magia y alquimia alrededor del Surrealismo

Autora: María Calvo Rodríguez

Tutora: Irune Rosario Fiz Fuertes

Grado de Historia del Arte

Junio de 2023

*A las mujeres que habitan en mí.  
En especial a mi madre, la persona más fuerte y valiente que conoceré jamás.*

# Índice

Motivaciones, objetivos y metodología .....	4
1. Introducción.....	7
2. El Surrealismo y su contexto .....	7
2.1 Contexto histórico y artístico .....	7
2.2 El surgimiento del Surrealismo: las cenizas de Dadá .....	10
2.3 Cronología de los inicios del Surrealismo .....	12
3. Ideario Surrealista .....	14
4. Las mujeres alrededor del grupo surrealista .....	16
5. Magia y alquimia en el Surrealismo .....	20
6. México como paradigma de la creatividad compartida.....	24
7. Leonora Carrington: vida y obra.....	26
8. Remedios Varo: vida y obra.....	29
9. Brujería y feminismo: la amistad de Leonora y Remedios.....	32
10. Iconografías: notas aclaratorias .....	33
11. Leonora Carrington: comentario de obras .....	36
11. 1. <i>The house opposite</i> (1945) .....	36
11. 2. <i>The Giantess (the guardian of the egg)</i> (1947) .....	39
11. 3. <i>Chrysopeia of Mary the Jewess</i> (1964).....	40
12. Remedios Varo: comentario de obras .....	42
12. 1. <i>Creación de las aves</i> (1958).....	42
12. 2. <i>El malabarista o El juglar</i> (1956).....	44
12. 3. <i>Exploración de las fuentes del Río Oniroco</i> (1959).....	47
13. Conclusiones.....	49
14. Bibliografía .....	52
15. Anexo Visual.....	56

# Motivaciones, objetivos y metodología

La idea de este trabajo surge en abril del año pasado en la ciudad flotante. Venecia me dio la oportunidad de visitar el Museo Peggy Guggenheim, que alberga una de las colecciones vanguardistas más importantes del mundo. Fue toda una experiencia andar por aquel palacio situado en el Gran Canal rodeada de grandes obras de Pollock, Picasso, Dalí, Calder o Delaunay. Pero si hubo algo que me impactó e inspiró fue su exposición temporal *Surrealism and Magic: Enchanted Modernity*. Se trataba de un proyecto colaborativo entre el Museo Barberini y el Museo Peggy Guggenheim, en el que, por primera vez, se analizaba la magia y el ocultismo en una exposición internacional con préstamos a larga escala.

En aquellas salas pude descubrir un mundo que no había visto antes. Un universo que me resultaba complicado de traducir pero me generaba una curiosidad que no había experimentado antes. El Trabajo de Fin de Grado me daba la oportunidad de investigar de manera más exhaustiva un tema que me interesaba, del que tenía ganas de aprender y que no habíamos tratado durante el grado.

Me hacía muchas preguntas antes de enfrentarme a un trabajo como este. Quería descubrir cuál había sido realmente el papel de la mujer en el grupo surrealista, si habían participado de manera activa en el desarrollo de los manifiestos, de las exposiciones y de los circuitos del movimiento, o simplemente ellas habían sido complementos para sus compañeros mientras evolucionaban artísticamente por su cuenta. ¿Qué relación tenía esto con el avance del feminismo? ¿Cómo se podía entender la objetiva misoginia del grupo surrealista en todo ello? Debía indagar en cuestiones que se podían adaptar a otros estilos y contextos como si era posible establecer diferencias entre los estilos de hombres y mujeres. ¿Realmente existe una diferencia en el arte que producen los diferentes sexos?

En cuanto a la imaginería alquímica y mágica, tenía mucha curiosidad en las motivaciones para la creación de mundos fantásticos e imaginarios, alejados de la realidad, especialmente en las mujeres. ¿Era la manera de escapar del contexto patriarcal? ¿La forma de entrar en circuitos artísticos sin tratar temas tradicionalmente femeninos como el

autorretrato? ¿Cuánto hay de autobiográfico en estas obras? ¿Hay una voluntad feminista o de crítica al sistema en sus obras? Esta imaginería fue común en muchas artistas y quería indagar en sus relaciones personales e intelectuales, así como en su alcance y relación con teorías y grupos vinculados a las prácticas ocultistas. ¿Existen temáticas e iconografías mágicas comunes? ¿Cuáles son?

Para responder todas estas preguntas, me marqué los siguientes objetivos:

- Estudiar el surgimiento y el contexto del movimiento surrealista, así como su ideario y su relación para con las mujeres.
- Indagar y analizar la presencia de las mujeres en el grupo surrealista, su participación y consideración por parte de sus compañeros.
- Investigar la importancia de la magia y la alquimia en el movimiento así como su adaptación iconográfica a las manifestaciones artísticas.
- Entender el contexto del exilio de artistas por la guerra y el desarrollo de relaciones entre intelectuales.
- Indagar en las figuras de Leonora Carrington y Remedios Varo: su biografía y estilo, su amistad y retroalimentación en temas alquímicos y mágicos en su carrera artística.

En un primer momento tuve que adentrarme en lecturas relacionadas con la magia y la alquimia, para tratar de entender un marco teórico en un campo que desconocía completamente.

El análisis temprano del Surrealismo se basó principalmente en interpretaciones freudianas pero en las últimas dos décadas, han sido numerosos los estudios que han ampliado esta perspectiva. De manera más transversal, se están comenzando a apreciar la magia y el ocultismo como unas de las preocupaciones más importantes del movimiento. Algunos estudiosos y académicos como Susan Alberth, Tessel Bauduin, Alyce Mahon, Gavin Parkinson, Celia Rabinovich o M. E. Warlick han contribuido con gran cantidad de publicaciones novedosas a esta temática esotérica en relación con el Surrealismo<sup>1</sup>. Además, el acercamiento a estos estudios desde una perspectiva femenina y feminista, abre y permite el

---

<sup>1</sup> Subelyté y Zamani 2022, 10.

surgimiento de nuevas temáticas, aproximaciones y debates. Por ello, la bibliografía está en plena expansión, en parte impulsada por exposiciones y circuitos culturales que apuestan por estas temáticas; un ejemplo sería *Surrealism and Magic: Enchanted Modernity*.

Primeramente recurrí a libros sobre el Surrealismo y a los catálogos expositivos de muestras como la del Museo Peggy Guggenheim o tan actuales como la reciente *Leonora Carrington. Revelación* en la Fundación Mapfre en Madrid, que tuve la suerte de visitar mientras redactaba este trabajo. Ha sido inevitable la utilización de artículos de revistas especializadas o de tesis publicadas, encontrados en las bases online, pues son las fuentes más fáciles de conseguir y probablemente las más actualizadas en campos que son tan transversales. Es destacable la proliferación de estudios específicos en esta temática, concretamente centrados en mujeres, fruto de la curiosidad y el avance de estas nuevas perspectivas.

Precisamente por este desarrollo, las publicaciones españolas se van haciendo un hueco en el panorama internacional. Para este trabajo han sido fundamentales las perspectivas de estudiosas como Juncal Caballero Guiral, que ha indagado en numerosas temáticas relacionadas con Breton, el grupo surrealista y su relación con la mujer. Pese a esto, ha sido necesaria la lectura de textos en otros idiomas, principalmente inglés e italiano.

Por la relativa novedad del tema, ha sido imprescindible la utilización de varias metodologías para poder tratarlo de la manera transversal e interdisciplinaria que requiere. Ha sido necesaria la lectura sobre los contextos históricos, políticos, sociales y artísticos europeos y de países como Francia o México; también la investigación de los principios, iconografías y técnicas del movimiento surrealista. Además, hacer un estudio con perspectiva de género de este movimiento y las mujeres que se relacionaron con ellos, junto a la lectura de biografías como la de André Breton, Leonora Carrington o Remedios Varo. Por último, indagar en temáticas relacionadas con la historia de la magia y la alquimia así como su adaptación a formatos artísticos a lo largo de la historia del arte.

Es imprescindible la revisión de los análisis tradicionales de este campo con nuevas perspectivas, además de estudios trascendentales y multidisciplinarios en temas novedosos y poco cultivados. La consecuencia de la demanda de grupos no dominantes de estas reflexiones sobre el género y el arte es palpable en el crecimiento de estas publicaciones, muchas presentes en el trabajo que aquí expongo.

## 1. Introducción

En la segunda década del siglo XX, en un contexto de entreguerras, surgió el movimiento surrealista, que creía en el cambio y la transformación de la sociedad a partir del arte y la exploración del inconsciente humano. La evolución del grupo y la situación política harán brotar un interés especial en temáticas mágicas y alquímicas, que les conectó con una larga tradición de ideas e imaginaria ocultistas. Las mujeres, desatendidas desde el movimiento surrealista, desarrollaron una rica y valiosa proyección artística, con intereses propios en el ámbito mágico. En un ambiente marcado por el desarrollo del feminismo, estas mujeres que orbitaron alrededor del Surrealismo supieron autorrepresentarse en sus obras a través de temáticas alquímicas relacionadas con la recuperación del poder mágico femenino y la creación, protagonizadas mayoritariamente por mujeres proactivas, alejándose del eterno papel de musa o la mujer-objeto que se proyectó desde el movimiento surrealista.

## 2. El Surrealismo y su contexto

### 2. 1. Contexto histórico y artístico

La primera mitad del siglo XX estuvo definida por la convulsión, la inestabilidad y la transformación de la sociedad. El desarrollo tecnológico y, por ende, económico, iniciado en el siglo XIX con la Revolución Industrial, alteró el orden político, social y cultural de la época. Este sistema, desde su prisma de progreso y competencia, invadió todas las esferas de la vida moderna. La inestabilidad se agudizará con el enfrentamiento económico y político entre potencias y posicionamientos ideológicos aparentemente contrarios, además de

conflictos por el mercado y el desarrollo del capitalismo. Se pusieron de manifiesto las contradicciones de este sistema, del estado representativo político y del liberalismo, cuyas promesas en nombre del progreso y razón desembocaron en dos guerras mundiales, además de la Revolución Rusa, la irrupción fascista, el Crack del 29, la Guerra Civil española, etc; dejando a una sociedad desamparada y entregada a la angustia, intranquilidad y al miedo absoluto.

De manera paradójica, no existió momento más osado, efervescente y creativo para los campos culturales y científicos. Se formularon las teorías de la relatividad y de mecánica cuántica, fundamentales para el desarrollo de la ciencia; en la literatura, emergieron propuestas experimentales con autores como Kafka, Joyce, Borges, la Generación del 14 o la del 27 y en cuanto al campo artístico, fueron numerosos los movimientos que quisieron romper con lo tradicional y académico.

El movimiento surrealista estuvo vinculado con el momento histórico en el que se gestó. En el caso de Francia, país que nos interesa destacar por su protagonismo en el origen del grupo, pese a su situación económica boyante con notorias mejoras sociales, se encontraba en un momento de absoluta inestabilidad política, con numerosos partidos políticos<sup>2</sup> sucediéndose en el poder y dejando desamparada a la nación<sup>3</sup>. La guerra y la insatisfacción extendida en la comunidad, propiciaron la desilusión de los jóvenes y de los círculos intelectuales con la sociedad en la que vivían, que, unido a cierto desencanto con el arte plástico y literario, provocaron la búsqueda de ruptura con los valores establecidos<sup>4</sup>.

Desde el punto de vista artístico, las vanguardias históricas se estudian como respuesta al sistema capitalista y a su mejor aliado, la sociedad burguesa. Fueron descendientes de los movimientos sociales y artísticos del siglo XIX, especialmente los que se inspiraron en el Romanticismo y su visión del arte como camino hacia la transformación y

---

<sup>2</sup> Subsistían: el Bloque Nacional, con partido de ideología conservadora, defensor de la sociedad burguesa; el Partido Radical, republicano y hostil a la religión católica y a los grandes latifundistas; el Partido Socialista, con un descenso notorio en sus votos; y el Partido Comunista. Además de todos ellos, coexistían los grupos de tendencia fascista. (Cifrado en Fernández Taviel de Andrade, 2000, 23-46).

<sup>3</sup> Caballero 2002, 28-29.

<sup>4</sup> Méndez Llopis 2010, 204.



al conocimiento<sup>5</sup>. Estas corrientes, en paralelo a otros movimientos ideológicos, rompieron con los cánones estéticos así como con la función que hasta entonces había tenido el arte: la mimesis. Desarticuló la imposición representativa de la realidad, convirtiendo al artista en creador de realidades subversivas a partir del lenguaje artístico. La estructura intelectual parecía tambalearse conforme la crisis se acrecentaba. Los artistas y pensadores vanguardistas tuvieron la capacidad de desestabilizar los firmes esquemas tradicionales, configurando nuevas formas de afrontar el mundo. No optaron por la firmeza ni por el control, sino que en una situación convulsa y desdichada, y como respuesta a los interrogantes de su época, fomentaron desorden, inquietud y confusión; una visión caótica y acelerada de la realidad. Breton dijo: *“El acto surrealista más simple consiste en salir a la calle con un revólver en cada mano y, a ciegas, disparar cuanto se pueda contra la multitud. Quien nunca en la vida haya sentido ganas de acabar de este modo con el principio de degradación y embrutecimiento existente hoy en día, pertenece claramente a esa multitud y tiene la panza a la altura del disparo”*<sup>6</sup>.

Entender el progreso de los estados europeos es entender el origen del feminismo como fuerza autónoma en el espacio cultural y político. Contribuyó a la evolución hacia la modernidad del siglo XX, pues las mujeres comenzaron a afirmarse como sujetos activos de la sociedad. Ellas no habían tenido la oportunidad de hablar en su nombre ni de defender sus intereses. En respuesta a esta infravaloración, los movimientos de defensa de los derechos femeninos comenzaron a dar sus frutos, con reformas en los códigos civiles y la conquista del espacio público<sup>7</sup>. Como trataremos más adelante, pese a los cambios que se iban produciendo en la sociedad, las mujeres que se adentraron en el ámbito artístico seguían subordinadas a los roles concedidos por los hombres. Eran un objeto, una imagen, un cuerpo. A pesar de lo revolucionarios y subversivos que podían llegar a ser los artistas<sup>8</sup>, eran profundamente conservadores para con las mujeres creadoras.

---

<sup>5</sup> Calderón Gómez 2005, 3.

<sup>6</sup> Leroy-Klingsöhr y Grosenick 2004, 8.

<sup>7</sup> Fauré 2010, 511.

<sup>8</sup> Artista entendido históricamente con su asociación al género masculino y a los hombres artistas.

## 2.2. El surgimiento del Surrealismo: las cenizas de Dadá

No se puede entender el surgimiento del Surrealismo sin hablar de Dadá, un movimiento que, a través de la simplicidad y el sinsentido, trató de escapar del raciocinio y el entendimiento instigando a una sociedad sumisa y conformista anclada en el pasado. Dadá nació en Zúrich, pero su prosperidad y crecimiento se debió a los focos existentes en Alemania, Nueva York y especialmente, París. Bajo todas las influencias políticas y artísticas francesas, cuatro jóvenes trabajaron comprometidos en las tesis dadaístas. Breton, Aragon, Soupault y Éluard, ilusionados con la visita de Tristan Tzara a la capital parisina, se acercaron al movimiento Dadá a partir de un ideario común. El nihilismo dadaísta pronto agotó al círculo de Breton, queriendo buscar de manera proactiva el cambio en la conciencia individual y colectiva. El absurdo, el azar, lo automático o la provocación, causaron un vínculo que pronto derivó al rechazo entre sendas corrientes, presagiado por la confrontación de Tzara y Breton, especialmente en el conocido juicio a Maurice Barrès<sup>9</sup>. A partir de entonces, cualquier intento de reconciliación fue insostenible y todos tomaron partido por uno o por otro. Breton escribía *“Dar la vida por una idea, Dadá o la que expongo en este momento, sólo denotaría una gran miseria intelectual (...) Perdonadme si pienso que, contrariamente a la yedra, muero si me ato”*<sup>10</sup>.

Hubo dos factores que influyeron decisivamente en la génesis del Surrealismo. En primer lugar, el desprecio de estos artistas por la sociedad burguesa y materialista que, en su opinión, fue la responsable de la Primera Guerra Mundial y sus consecuencias. Esta sociedad era también causante de la superficialidad, autocomplacencia y fe ciega en los logros técnicos y científicos. Todo ello había llevado a una degeneración social a la que sólo se podía hacer frente con un arte inédito y revolucionario. Los dadaístas ya habían emprendido campañas contra el sistema, pero el Surrealismo surgió con una voluntad más organizada, con verdadera convicción de provocar un cambio efectivo en la sociedad. En segundo lugar, como un

---

<sup>9</sup> Maurice Barrès era un apreciado escritor que pese al gran ideal moral de sus primeras obras, se había encauzado hacia temas y valores rechazados por Dadá, como la xenofobia. Los integrantes organizaron un juicio al que no acudió Barrès, colocando un muñeco en su representación y repartiéndose papeles como una obra teatral. Breton y Tzara intercambiaron numerosos insultos que instigaron al conflicto que simbolizó la ruptura entre el dadaísmo y el Surrealismo. (Cifrado en Méndez Llopis, 2010, 208).

<sup>10</sup> Breton 1924, 97-99.

elemento fundamental diferenciador, las ideas de Sigmund Freud que Breton interpretó como un redescubrimiento de la imaginación y del sueño en medio de la racionalidad absoluta predominante en la época. Freud logró definir y exponer el subconsciente como realidad dominante en nuestros actos y pensamientos y Breton tradujo estas ideas al método artístico, a través de la imaginación y el subconsciente, reprimidos por la civilización.

Dadá rechazaba la presencia del líder y apostaba por la autoridad de todos los miembros. Se creía en el trabajo de los integrantes como seres únicos y con personalidad propia, fomentando el trabajo individual<sup>11</sup>. Esto contrastó con lo acontecido en el grupo surrealista, pues todos sus integrantes se movieron y operaron alrededor de una sola figura: André Breton. Su control sobre todos los elementos del movimiento fue férreo<sup>12</sup>, marcando la senda por la que caminaron todos los surrealistas. Comenzó a interesarse en el arte y en la literatura desde su juventud, pero esta curiosidad se vio frenada por la guerra. Llamado a filas, ejerció la medicina en el hospital de Nantes y se interesó por el psicoanálisis, aplicándolo a los soldados torturados y traumatizados por los horrores de la Gran Guerra. Breton no sólo lideró al grupo, sino que escogió a los integrantes del movimiento. En su opinión, representaban lo que él denominaba *surrealismo absoluto*<sup>13</sup> mayoritariamente literatos que habían roto con lo políticamente correcto, pero aceptó la entrada de artistas plásticos por su acercamiento al nuevo movimiento. Además, incorporó a figuras del pasado, como si el Surrealismo hubiera existido a lo largo de los siglos<sup>14</sup>. A nivel histórico artístico, se entiende que pese a que en otras épocas existieron artistas y obras que trataban lo onírico, el

---

<sup>11</sup> Pese a esto, Tristan Tzara ha pasado a la historia por representar al grupo.

<sup>12</sup> “*La orientación del grupo surrealista estará siempre bien definida por su jefe de fila, que exigirá de todos una adhesión total, ya se trate de arte, de moral o de política. El grupo surrealista ejercerá un control permanente sobre la actividad de sus miembros, tanto dentro como fuera del movimiento. Por ejemplo, éstos no podrán dedicarse a ciertas actividades lucrativas, como el periodismo. Y la historia del movimiento estará marcada por rupturas y exclusiones, determinadas tanto por las divergencias con la orientación general, como por faltas a la disciplina consentida.*” (Cifrado en Caballero Juncal 2002, 30).

<sup>13</sup> Leroy-Klingsöhr y Grosenick 2004, 6.

<sup>14</sup> El retrato colectivo *La cita de los amigos* o *Le rendez-vous des amis* (1922) de Max Ernst (fig. 1) refleja el núcleo inicial de los integrantes del movimiento surrealista y su cohesión. Hace referencia a las actividad y fascinaciones que tenían en común. Es destacable la figura de Breton, que mira fijamente al espectador mientras parece bendecir al grupo con la mano derecha. De pie, de izquierda a derecha: Philippe Soupault, Jean Arp, Max Morise, Rafael Sanzio, Paul Éluard, Louis Aragon, André Breton, Giorgio de Chirico y Gala Éluard. Sentados, de izquierda a derecha: René Crevel, Max Ernst, Fiódor Dostoyevski, Théodore Fraenkel, Jean Paulhan, Benjamin Péret, Johannes Theodor Baargeld y Robert Desnos. (Cifr. en Leroy-Klingsöhr y Grosenick, 2004, 6).

Surrealismo se estudia como un movimiento vinculado a una época concreta y a unos acontecimientos determinados<sup>15</sup>.

El Surrealismo no fue sólo un movimiento artístico. Constituyó una forma de vida para sus integrantes, desvinculándose de los valores burgueses y proponiendo una existencia creativa y placentera, con gran libertad. Lo consideraban como una nueva forma de ver, interpretar y encarar la vida, algo sumamente novedoso. Tenían un sentimiento de grupo muy fuerte, tanto, que su intelectualidad se convirtió en colectiva y sus conflictos se resolvieron conjuntamente<sup>16</sup>. El centro neurálgico de la vida surrealista se desarrolló en los cafés. Alejados de los refinados espacios que moraban otros artistas, los integrantes del grupo frecuentaban el Café Cyrano, atestado de rufianes, prostitutas y narcotraficantes, cuya marginalidad y excentricidad cautivó al grupo.

### 2.3. Cronología de los inicios del Surrealismo

En este apartado, haremos un recorrido por las fechas más destacables en los comienzos del Surrealismo. Esto nos facilitará un arco temporal, así como un repaso por los sucesos más importantes para entender y contextualizar correctamente nuestro estudio posterior.

El año 1924 marcó el inicio del Surrealismo. Terminada su vinculación con Dadá, se publica el *Primer Manifiesto del Surrealismo* de André Breton y con él, la constitución plena del movimiento. Además, se produjo la creación de *La Revolution Surréaliste* y de la Oficina de Investigaciones Surrealistas, comprometida con afán experimental del naciente grupo.

El año 1925 trajo una metamorfosis al grupo surrealista, hacia una perspectiva más política y realista. Llegaron a la conclusión de que las manifestaciones surrealistas nunca llegarían a dinamitar los valores sociales por lo que la única salida era alejarse del

---

<sup>15</sup> Leroy-Klingsöhr y Grosenick 2004, 6.

<sup>16</sup> Leroy-Klingsöhr y Grosenick 2004, 16.

resentimiento y recorrer el camino revolucionario trazado por el marxismo. Esta nueva orientación trajo consigo tensiones entre los miembros, una crisis de identidad agudizada por la evidente contradicción del movimiento: no era posible la espontaneidad real si el Surrealismo se había convertido en una tendencia que promovía experimentos, publicaba manifiestos de la actualidad, libros y revistas, organizaba exposiciones y promovía manifestaciones<sup>17</sup>. El Surrealismo precisaba de una organización que se contrariaba con su veneración a la espontaneidad y lo azaroso.

El *Segundo Manifiesto del Surrealismo* fue publicado en 1929. En él, André Breton descalificó a artistas que había elogiado en el pasado, que fueron figuras de referencia para los surrealistas en un momento anterior. También, a contemporáneos suyos, que quedaron excluidos del movimiento. De un tono más místico, el *Segundo Manifiesto* proponía la ocultación del movimiento, relacionándolo directamente con ideas esotéricas que se fueron acentuando con el paso de las décadas hacia temáticas más alquímicas y ocultistas<sup>18</sup>.

En los años 30 se volvió a producir una transformación en el movimiento, que se bifurcaba entre el Surrealismo más combativo y político y el movimiento artístico, centrado en sus investigaciones plásticas<sup>19</sup>. La crisis del tercer decenio auguró el pánico mientras el totalitarismo se robustecía. La velocidad en los acontecimientos coincidió con un sacudimiento constante de adhesiones y disidencias en el grupo<sup>20</sup>. De manera significativa trabajaron con narrativas y temas míticos como parte fundamental de la revitalización de la sociedad moderna, pues uno de los objetivos del Surrealismo se convirtió en crear una nueva mitología colectiva.<sup>21</sup>

---

<sup>17</sup> Leroy-Klingsöhr y Grosenick 2004, 16.

<sup>18</sup> Leroy-Klingsöhr y Grosenick 2004,18.

<sup>19</sup> Las publicaciones, que tan importantes habían sido para aunar y difundir el ideario surrealista, reflejaron de manera evidente esta ruptura. *Documents* introducía la nueva fase del movimiento con el predominio de la imagen y un cuidado especial entre sus páginas, alejado del estilo de *La Revolution Surréaliste*, que casi se había convertido en un periódico científico. (Cifrado en Leroy-Klingsöhr y Grosenick, 2004).

<sup>20</sup> Mora 2017, 333.

<sup>21</sup> Subelytý y Zamani 2022, 35.

La década de 1940 estuvo marcada por el exilio de muchos de los artistas surrealistas y el acercamiento al lenguaje fantástico de la alquimia, de lo que hablaremos más adelante. Las imágenes mágicas fueron también metáforas de lo político y de la guerra. Uno de los lugares en los que más se desarrolló el Surrealismo fuera de Europa fue Nueva York donde merece la pena detenernos en la figura de la mecenas y coleccionista Peggy Guggenheim como una de las figuras más activas en el exilio y la protección de artistas emigrados europeos. En su galería neoyorquina Art of This Century (fig. 2), organizó grandes exposiciones de artistas consagrados y jóvenes no tan conocidos, en los que Peggy confió y patrocinó. Sus esfuerzos fueron fundamentales para la supervivencia del Surrealismo y la vanguardia europea en el exilio<sup>22</sup>.

### 3. Ideario surrealista

Los surrealistas promulgaron la exploración del subconsciente y lo irracional tanto en la vida como en el arte, para lograr la liberación de las exigencias sociales. Pensaban que el inconsciente, territorio de lo subjetivo y lo indiferenciado, daba lugar al arte, pues la mirada decisiva es hacia el interior y, por tanto, a la imaginación. La producción del artista surrealista obedecía a la voz interna, a la alucinación, al sueño; esto hizo posible su modo distinto de pensar, analizar y debilitar la civilización contra la que vivían. Fue una concepción inédita del arte.

El concepto que mejor puede definir el propósito del Surrealismo fue el automatismo. La ausencia de todo control ejercido por el raciocinio, desata el funcionamiento real del pensamiento, que se aleja de todo condicionamiento moral o estético, llevando a la creación artística más espontánea e irracional. Buscaban indagar en las profundidades del ser más íntimo, de las capas más oscuras y reprimidas del inconsciente, para liberar el aparente desorden psíquico. Al principio, fue complicado hallar procedimientos que les permitiera descomponer la voluntad consciente, el gusto o la razón. El descubrimiento de métodos como el *cadáver exquisito* o la aproximación de elementos aparentemente extraños en un mismo

---

<sup>22</sup> Rodríguez López 2012, 10.

plano, provocó numerosos experimentos y ensayos que demostraron la utilidad de este procedimiento. Técnicas como el *frottage* o el *collage* se basaban en la intensificación de la sensibilidad espiritual así como la exclusión del control mental consciente del autor de la obra.

Se volcaron en la experimentación con el azar. Dadá también lo promulgó, pero con incentivos distintos. Iban en contra de lo racional y lógico para llegar a lo absurdo, mientras que los surrealistas lo utilizaron para revelar lo real, el verdadero sentido de las cosas. Trataban de alcanzar un mundo azaroso que se liberara hacia lo insólito, lo inaudito y el descubrimiento. El azar que excluía la ciencia, lo tomó el Surrealismo y le devolvió su dimensión fundamental, en base a una ética de lo incierto en uno mismo y en el mundo<sup>23</sup>.

Los procedimientos utilizados para anular el raciocinio en el proceso creativo y fomentar el azar y el automatismo psíquico, fueron aquellos que permitían estimular las asociaciones, las percepciones inconscientes o las representaciones oníricas, pero de forma irremediable el artista necesitaba traducir todo aquello en una obra artística. La escritura se podía permitir la combinación libre de palabras, ideas y asociaciones. ¿Y la pintura? Se utilizaron principalmente dos técnicas. La primera, centrada en el acto de pintar y en la ausencia de planificación y control de lo realizado, con resultados normalmente abstractos. La segunda, con la voluntad de llevar al lienzo los sueños y las asociaciones absurdas que se hallan en ellos. La razón controlaba el proceso pero mostrando la visión interior y la irracionalidad<sup>24</sup>.

La mayor categoría estética era denominada por ellos como *lo maravilloso*: tras la asociación de ideas alejadas y que no tienen nada que ver, surge un nuevo significado que revela el inconsciente y conecta con el verdadero yo. El potencial de lo misterioso y la desorientación psíquica supone una brecha en la significación de la obra para con el espectador. A través de la extrañeza, el asombro y la admiración, en definitiva, la irrupción de

---

<sup>23</sup> Ewald 1993, 276.

<sup>24</sup> Estos procedimientos a su vez, han permitido a la historiografía diferenciar dos vertientes estéticas en el movimiento. El Surrealismo biomórfico, ejemplificado en autores como Yves Tanguy, Masson o Miró, basado en la utilización de formas no regulares que tienden a la curva, provocando pinturas abstractas generalmente. Por otro lado, el Surrealismo hiperrealista, con Salvador Dalí, que retoma el dibujo y la figuración. (Cifrado en Leroy-Klingsöhr y Grosenick 2004, 10-20).

lo inexplicable, se descubre la existencia de un mundo que se escapa de las leyes de la naturaleza.

Como se tratará más adelante en profundidad, para el movimiento surrealista, la magia se convirtió en la imagen metafórica del inconsciente y en un lugar donde la realidad y el sueño se fundían. La magia estaba enlazada con el ocultismo o la creencia de la existencia de fuerzas superiores ocultas imperceptibles que impregnan el universo. Pese a que el movimiento rechazó la existencia de lo sobrenatural, se exigía la *ocultación* del movimiento, es decir, el descenso hacia el yo profundo y la excursión hacia lugares desconocidos y prohibidos<sup>25</sup>. Unieron el arte y el encantamiento, ambos basados en la creación de mundos ilusorios; y propagaron una imagen de sí mismos como artistas y magos modernos, en contraposición a la percepción occidental del creador como intelectual. Muchos de ellos emplearon el lenguaje fantástico de la alquimia, una ciencia oculta que se ocupaba de la transmutación de la materia.

Es interesante hacer una detención en una técnica pictórica fundamental para el Surrealismo y en concreto para las artistas en las que se centrará nuestro estudio: la decalcomanía. Fue creada por Óscar Domínguez y se basaba en la aplicación de *gouache* de color negro, más o menos diluido sobre una hoja de papel que se adhiere a otra superficie similar ejerciendo presión y se despega antes de que se seque<sup>26</sup>. Fue interesante para los surrealistas por la falta de necesidad de conocimientos de pintura, alejándose de la idea del artista como creador, además del elemento azaroso y la capacidad reveladora del resultado<sup>27</sup>.

## 4. Las mujeres alrededor del grupo surrealista

---

<sup>25</sup> Subelyté y Zamani 2022, 9.

<sup>26</sup> González Madrid 2013, 94.

<sup>27</sup> González Madrid 2013, 95.



Históricamente, se ha creído que el Surrealismo fue el movimiento de vanguardia que más mujeres aglutinó entre sus filas<sup>28</sup> pero, ¿realmente fue así? Artistas como Leonora Carrington, Remedios Varo, Leonor Fini o Meret Oppenheim, entre otras, se acercaron al grupo surrealista atraídas por el predominio de un arte personal, que representara al individuo, su inconsciente y sus sueños. Lo cierto es que pronto se alejaron del movimiento, motivadas por su marginalización en la toma de decisiones del grupo así como en la redacción de manifiestos y teorías<sup>29</sup>.

La mujer en el círculo surrealista fue una fuente de inspiración, un complemento del hombre y un objeto erótico. La subversión surrealista resultó no ser un camino para mujeres. Su aislamiento se produjo pese a su trabajo junto a los artistas varones. Muchas pertenecieron al grupo y expusieron su obra, pero en el periodo inicial ninguna formó parte del equipo rector. Un ejemplo es la exposición de 1925 en la Galería Pierre, que es estudiada como la presentación oficial del Surrealismo, la cual no tuvo ningún trabajo realizado por mujeres, evidenciando esta visión para con sus compañeras<sup>30</sup>. Las artistas femeninas tuvieron que esperar para introducirse en la compleja red surrealista, a la que se fueron sumando más compañeras gracias a contactos personales o al interés que provocaban las exhibiciones internacionales. Así, unidas al movimiento por circunstancias dispares, fueron ocupando un espacio inicialmente reservado para hombres. Su principal dificultad fue deshacer la imagen de la mujer y del mundo femenino proyectado en las obras de sus compañeros varones y presentarse como sujeto activo.

La visión revolucionaria y el espíritu renovador en el modo de vivir de los componentes del círculo surrealista no se tradujo en su trato hacia la imagen de la mujer. La promulgaron en sus manifiestos como un ser espontáneo e instintivo, apoyando íntegramente su creatividad. Este ideario se contradice profundamente con lo proyectado en sus obras, con mujeres absolutamente idealizadas exhibidas como objetos del deseo de los hombres. Los artistas reprodujeron mitos antagónicos como son la mujer como niña, prostituta, salvadora o

---

<sup>28</sup> López Fernández-Cao 2000, 87.

<sup>29</sup> López Fernández-Cao 2000, 87.

<sup>30</sup> Caballero 1995, 72.

maléfica; frecuentemente atravesados por una mirada misógina. Es paradigmático el caso de Magritte, con obras como *La violación* (1934) (fig. 3), en la que el rostro se convierte en un paraje sexual con pechos, ombligo y vulva: “*la mujer cierra su boca para hablar con su sexo*”<sup>31</sup>. También lo encontramos en *El violín de Ingres* (1924) (fig. 4), una obra de Man Ray en la que la mujer se metamorfosea en objeto e instrumento a disposición de la imaginación y de los deseos masculinos más feroces<sup>32</sup>. Esta dualidad es constante en filas surrealistas: “*La mujer simboliza tanto la pureza como el pecado, es víctima y verdugo, alimenta al hombre y lo destruye, le da vida y muerte, es virtud y deseo, esperanza y desesperanza*”<sup>33</sup>.

Ellos tenían la convicción de que la mujer nacía como un enigma viviente para ser descubierta y debían descifrar ese enigma. Se encontraban a la merced de los llamados *encuentros casuales*, una manifestación del azar en las relaciones interpersonales. Se trataba de una búsqueda ininterrumpida, una voluntad de revelar lo que se ocultaba tras las apariencias. Este clima mental y el afán de vagar por las calles se narra en *Nadja*, una de las obras literarias más importantes de André Breton, donde el teórico queda prendado por una mujer de aire ausente.

Las mujeres surrealistas encontraron poco apoyo para su propia liberación entre estas teorías, pues no les permitía liberarse deshacerse de los convencionalismos que la sociedad les imponía. Su verdadera realidad existencial resultaba ausente, pues era una imagen femenina forjada por el hombre. Las mujeres surrealistas intentaron reconocerse a sí mismas como sujetos y no como objetos pasivos, pero será una senda que deberán recorrer en solitario. Aunque el término es de uso reciente, la necesidad de autorrepresentación se puede rastrear como una constante a lo largo de la historia del arte de manera multicultural, especialmente en búsqueda del reconocimiento y su perdurabilidad en el tiempo. Toma un matiz diferente cuando se habla de autorrepresentación femenina, pues supuso la construcción de su imagen, de lo que significaba ser mujer y de la reivindicación de su papel

---

<sup>31</sup> Caballero 1995, 73.

<sup>32</sup> Caballero 2002, 81.

<sup>33</sup> López Fernández-Cao 2000, 89.

en el mundo<sup>34</sup>. El siglo XX y las primeras vanguardias romperán con los códigos tradicionales de lenguaje y representación, desplegando un nuevo paradigma en el que las mujeres surrealistas fueron fundamentales en la imagen del universo femenino con las féminas como protagonistas.

Las artistas alrededor del movimiento surrealista replicaron de manera contundente a estas actitudes de sus compañeros. Muestra de ello fueron las palabras de Ithell Colquhoun: “*La visión de Breton de la 'libre y adorada' mujer no siempre prueba una ayuda práctica para las mujeres, especialmente pintoras*”<sup>35</sup>. En contraste con ellos, que volcaron gran parte de su obra tratando de penetrar en el mundo psicológico de las mujeres, sensual e insólito; ellas indagaron en la búsqueda de quiénes eran alejándose de las ideas masculinas, pues “*sabían que para ellos, las mujeres eran algo muy distinto de lo que ellas eran para sí mismas*”<sup>36</sup>. Las obras de sus compañeros no sólo no ofrecían una imagen real de las mujeres, sino que a veces llegaba a ser inadecuada y desagradable.

Rechazaron la imagen de la mujer como concepto abstracto, alejado e impreciso. En la búsqueda del “yo”, no es de extrañar que gran parte de sus obras sean autorretratos, que sirvieron para la reivindicación de su existencia como sujeto, además de la autoconciencia y el autoconvencimiento. Hablaremos más adelante de las protagonistas en las obras de Leonora Carrington o de las facciones comunes entre Remedios Varo y sus personajes, pero si hay una artista que destacó por su autodefinición a través de sus pinturas fue Frida Kahlo. Repleta de autorretratos, su obra nos abre la puerta a su intimidad, su dolor físico y su sufrimiento amoroso. En una tradición pictórica masculina y patriarcal, Frida supo deshacerse de la discreción o el buen gusto impuesto a las mujeres, mostrándose desnuda, vulnerable y enferma. En su obra *Henry Ford Hospital* (1932) (fig. 5), realizada tras haber sufrido un segundo aborto, la artista se representa yacente sobre la cama, totalmente ensangrentada,

---

<sup>34</sup> Lanza 2022, 27.

<sup>35</sup> Caballero Guiral 1995, 76.

<sup>36</sup> Caballero Guiral 1995, 71-81.

mientras nos muestra lo que vivió los trece días que estuvo allí interna<sup>37</sup>. La atmósfera es desoladora, así como fue su vida llena de soledad y tristeza.

Además se aproximaron a otros temas como el de la sexualidad. Sin embargo, no encontramos alusiones a la mujer como objeto erótico -pues “*harían falta años para encontrar una imagen tan sexualizada de un hombre captada por una mujer*”<sup>38</sup>- sino como sujeto que obtiene placer y que es erótico por sí mismo. Podemos citar el trabajo de Leonor Fini, que en sus obras de carácter exhibicionista, representó el poder sexual, el dominio de la mujer y la bisexualidad. En *L'Entre deux* (1967) (fig. 5) vemos su tratamiento de la sexualidad sin tapujos y la importancia de lo andrógino. También quisieron enfrentarse al concepto de familia tradicional y de la gestación, con obras perturbadoras y violentas sobre la realidad maternal.

Así, han pasado a la historia del arte como *mujeres surrealistas* una serie de artistas que se inspiraron en los principios surrealistas, pero cuyas motivaciones eran distintas a las de sus compañeros. En paralelo al movimiento, trabajaron en reafirmarse a través de sus obras y hacerse un hueco en un mundo de hombres. Principalmente fueron: Leonora Carrington, Léonor Fini, Valentine Hugo, Jacqueline Lamba, Dora Maar, Lee Miller, Valentine Penrose, Alice Rahon, Remedios Varo, Eileen Agar, Frida Kahlo, Meret Oppenheim, Kay Sage, Ithell Colquhoun, Emmy Bridwater, Edith Rimmington, Grace Pailthorpe, Rita Kern-Larsen y Dorothea Tanning.

## 5. Magia y alquimia en el Surrealismo

La ciudad de París a lo largo del siglo XIX, había sido el foco del denominado renacimiento del ocultismo. Francia era el epicentro de la innovación y el progreso industrial pero, a su vez, se produjo una reacción a esta acelerada modernización con el auge y el interés generalizado en todo lo relacionado con la magia y el ocultismo. La fascinación por lo

---

<sup>37</sup> Vodermayr Sohl 2012, 246.

<sup>38</sup> Combalía 1995, 40.

irracional apareció como un principio contracultural frente al materialismo y a la racionalidad del sistema<sup>39</sup>. En su obra literaria *L'Art Magique*, Breton describió al Surrealismo como “*el redescubrimiento de la magia en medio de una modernidad desencantada y despiadadamente racionalizada*”<sup>40</sup>.

Freud había indagado en la magia en relación con los orígenes de la humanidad. Además, estudió lo que denominó poder de la mente, es decir, la capacidad de la psique de influenciar la realidad externa. Los surrealistas se interesaron por esta posibilidad de impactar en la vida y en la sociedad<sup>41</sup>.

La magia está relacionada de manera directa con el ocultismo, un sistema de pensamiento basado en la creencia de fuerzas numerosas superiores, que se encuentran en el universo pero ocultas a la vista. Los surrealistas utilizaron la magia y lo oculto como una metáfora de la mente inconsciente y sus recovecos más profundos, núcleo de sus creaciones artísticas y literarias. Lo apreciaron como un campo a investigar fuera de la ciencia y la documentación racional y académica, en correspondencia con su afán por alejarse de lo establecido<sup>42</sup>. En el *Segundo Manifiesto del grupo surrealista* del año 1929, de un tono más místico que el anterior, se describía al movimiento como “*el descenso vertiginoso hacia nosotros mismos, la iluminación sistemática de lugares ocultos, el oscurecimiento progresivo de otros lugares y la excursión perpetua en medio de territorios prohibidos*”<sup>43</sup>. En él, Breton exigió “*la ocultación profunda y verdadera del Surrealismo*”, enlazando el movimiento con ideas esotéricas.

Todo esto se agudizó con el ascenso del fascismo en Europa y el estallido de la Segunda Guerra Mundial. La magia se convirtió en la metáfora del cambio, el lenguaje simbólico de la esperanza y la confianza en el fin del conflicto. En las décadas de 1930 y 1940, proliferaron las pinturas relacionadas con la alquimia, una ciencia oculta que se centra

---

<sup>39</sup> Subelyté y Zamani 2022, 8.

<sup>40</sup> Subelyté y Zamani 2022, 8.

<sup>41</sup> Subelyté y Zamani 2022, 8.

<sup>42</sup> Subelyté y Zamani 2022, 18-19.

<sup>43</sup> Subelyté y Zamani 2022, 9.

en la creencia en la transmutación de la materia en oro, a través de un elixir o la Piedra Filosofal, así como en la importancia de la regeneración y la renovación<sup>44</sup>. El Surrealismo y la alquimia se fundamentan en la misma idea: son medios de conocimiento o investigación para la transformación y el cambio<sup>45</sup>. Iconografías relacionadas con la magia, el ocultismo, el tarot y la astrología se propagaron por obras artísticas, revistas y publicaciones relacionadas con el movimiento surrealista.

Los surrealistas se colocaron al final de un largo linaje de lo que denominaban arte mágico, con artistas centenarios como el Bosco, Pieter Brueghel el Viejo, Durero o Lucas Cranach<sup>46</sup>. Sus obras repletas de imaginería alquímica y ocultista fascinaron al movimiento y ejercieron gran influencia sobre ellos. Estaban familiarizados con la relación entre el encantamiento y el arte, por lo que cultivaron una automitologización de sí mismos como magos y alquimistas ordenados a alentar un universo desencantado y con capacidad de transformación del mundo a través del arte. A menudo, nos encontramos con obras, generalmente autorretratos, nutridos de simbolismo fantástico y relacionado con poderes ocultos<sup>47</sup>. Fue un medio de empoderamiento individual, pues vinculados con la imaginación, el poder creativo y la exploración más allá de las limitaciones de la racionalidad, reforzaron su posición en la escena artística<sup>48</sup>.

Es necesario hacer una mención al papel que tuvo Kurt Seligmann, especialmente cuando la magia y el ocultismo se volvieron fundamentales y centrales en el movimiento surrealista. Teórico y pintor, fue un apasionado coleccionista de libros sobre brujería, magia y alquimia, que se convirtieron en la principal fuente de conocimiento para André Breton y muchos otros artistas y escritores cercanos al grupo. Su obra *El espejo de la magia* hace un recorrido por la concepción mágica a través de los tiempos, explorando temas como la alquimia, el gnosticismo, las artes adivinatorias, la brujería, la cábala, la magia negra, la

---

<sup>44</sup> Subelyté y Zamani 2022, 62.

<sup>45</sup> Martín Martín 1988, 237-238.

<sup>46</sup> González Madrid 2013, 125-126.

<sup>47</sup> Subelyté y Zamani 2022, 19.

<sup>48</sup> Subelyté y Zamani 2022, 97.

quiromancia, el tarot y la astrología<sup>49</sup>, que interesaron y de los que conocieron sus iconografías los artistas.

Para los varones surrealistas, la magia fue una fuerza subversiva y esencialmente femenina frente a la racionalidad masculina. Relacionaban los poderes creativos a la presencia inspiradora de la musa, siempre pasiva y con rostro de mujer<sup>50</sup>. En relación con el estudio que nos procede, las mujeres artistas que se desarrollaron alrededor del movimiento surrealista cumplieron con las expectativas de Breton relacionadas con el ocultamiento y el arte mágico pero lo efectuaron de manera diferente e independiente<sup>51</sup>. Aunaron en el poder de la naturaleza y en su relación con las mujeres y se presentaron como *femme sorcière* o hechiceras contemporáneas. Es necesario incidir en la transformación del concepto de bruja. Su imagen estereotipada como hechicera demoniaca tiene su origen en la Edad Media. Con la expansión del cristianismo, las autoridades disciplinaban y educaban al pueblo en la fe y los valores religiosos a través de la caza de brujas. Estas campañas de terror durante los siglos XV y XVII, inculcaron en la sociedad la autoridad de Dios y la amenaza que suponían las prácticas de hechicería. Así, la bruja se convirtió en la acompañante del diablo y en la antítesis del hombre cristiano y fiel a Dios. Encontramos ilustraciones con estas representaciones de brujas perversas ya en el siglo XV, en los que recalcamos los grabados de Alberto Durero, como *Bruja montando en una cabra* (1501) (fig. 7)<sup>52</sup>.

A lo largo del siglo XX, el arquetipo de la hechicera fue evolucionando<sup>53</sup>, en parte por las obras de estas mujeres surrealistas, que incorporaron a esta imagen dotes como la sabiduría o el coraje. Para ellas, presentarse como magas, brujas o sacerdotisas, se convirtió en un ícono de empoderamiento, vinculado a las energías creativas y a la

---

<sup>49</sup> Subelyté y Zamani 2022, 191.

<sup>50</sup> Subelyté y Zamani 2022, 20.

<sup>51</sup> Subelyté y Zamani 2022, 219.

<sup>52</sup> Arcq 2023, 62.

<sup>53</sup> Un ejemplo de ello es el grupo activista WITCH (Women's International Terrorist Conspiracy from Hell). Nacido a finales de los 60 en Estados Unidos, este movimiento de liberación de las mujeres defendía la alianza del feminismo junto a otras luchas progresistas, así como el Movimiento Estudiantil, el Movimiento contra la Guerra de Vietnam o el anticapitalismo. Utilizaron la figura de la bruja para establecer una identidad colectiva, en base a la historia de la brujería y el feminismo y la persecución de hechiceras. (Cifrado en Schweigert 2018, 1).

autodeterminación<sup>54</sup>. Fueron muchas las que proyectaron en sus creaciones mujeres como agentes activos en la magia y guardianas de misterios espirituales destinadas a poderes numinosos<sup>55</sup>. Esto se logró a través de diagramas ocultos, encantamientos escritos e imaginería alquímica y mágica. Además, se nutrieron de obras literarias sobre temas paganos, diosas y magia<sup>56</sup> y en el proceso pictórico, situaron los lienzos cerca de cristales o añadieron sustancias a la pintura mientras la artista se encontraba en estados psíquicos particulares, generalmente bajo la influencia de sustancias sagradas para los pueblos indígenas<sup>57</sup>. Estas artistas abrazaron la magia como un ingrediente vital de la modernidad y con ella, del camino hacia la liberación de las mujeres<sup>58</sup>.

## 6. México como paradigma de la creatividad compartida

A partir de los años 40, Ciudad de México se convirtió en el centro neurálgico de la vanguardia artística, pues una comunidad vibrante de artistas emigrados conectó con el círculo artístico mexicano dominado por los muralistas Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco, que apoyaron políticamente la llegada de aquellos refugiados europeos. La primera oleada de exiliados llegó a México tras la Guerra Civil Española en el año 1939 y, tras ellos, judíos e intelectuales europeos lograron huir del estallido de la Segunda Guerra Mundial<sup>59</sup>.

El movimiento surrealista agudizó su lucha por la renovación social, política y espiritual con el ascenso del fascismo, adoptando la magia y el ocultismo como metáforas

---

<sup>54</sup> Subelyté y Zamani 2022, 71.

<sup>55</sup> Subelyté y Zamani 2022, 73.

<sup>56</sup> Libros como *La diosa blanca* de Robert Graves o *The Meaning of Witchcraft* de Gerald Gardner supusieron una revelación para muchas intelectuales. En ellos, se pretendía recuperar el culto a la diosa y a sus poderes. Para todas las que buscaban el acercamiento a la magia y la brujería, estas lecturas despertaron un enorme interés. Artistas como Remedios Varo o Leonora Carrington, compartieron lecturas y comentarios sobre ellos, influyendo notoriamente en sus obras. (Cifrado en González Madrid 2013, 389).

<sup>57</sup> Subelyté y Zamani 2022, 73.

<sup>58</sup> Subelyté y Zamani 2022, 81.

<sup>59</sup> Subelyté y Zamani 2022, 48.



para el cambio. Vieron en lo mágico la fuerza emancipadora y aliada con la imaginación que podía cambiar a la sociedad. Recurrieron a lugares más oníricos, con paisajes desolados y áridos, alejados de lo absurdo, reflejando la angustia existencial, la violencia política y el miedo<sup>60</sup>.

Nos interesa especialmente el grupo de artistas refugiados que se establecieron en Mixcoac, en el sur de Ciudad de México. Entre ellos, se encontraba la pintora Leonora Carrington, la pintora Remedios Varo, el poeta Benjamin Péret, el pintor Esteban Francés, el pintor Wolfgang Paalen, la pintora Alice Rahon, el director de cine Luis Buñuel, la fotógrafa Kati Horna y el diseñador José Horna<sup>61</sup>.

Se convirtieron en un estrecho grupo de amigos, una nueva familia que aparecía en un momento en el que muchos de ellos perdieron familiares y amigos en la guerra y habían llegado a un país completamente nuevo y alejado de sus vidas. Vivieron todos en un mismo barrio llamado Colonia Roma, en el que compartieron a lo largo de mucho tiempo ideas, cuidados, apoyo, creatividad y arte<sup>62</sup>. Como reflejo de ello, la obra *Los días de la calle Gabino Barreda* (1944) de Gunther Gerzso (fig. 8) retrata al grupo haciendo referencia a la calle en la que vivían Remedios Varo y Benjamin Péret, que se convirtió en el refugio de muchos artistas exiliados.

Vamos a hacer un recorrido a lo largo de las vidas y vivencias de las artistas en las que centramos este estudio, para entender mejor lo que supuso su amistad en México para el desarrollo de su carrera artística, intelectual y sus conocimientos e imaginación mágica y alquímica.

---

<sup>60</sup> Subelyté y Zamani 2022, 49.

<sup>61</sup> Arcq 2023, 83.

<sup>62</sup> Arcq 2023, 84.

## 7. Leonora Carrington: vida y obra

El estilo de Leonora Carrington elevó la invención y lo imaginario a lo crítico, y formalmente, nos remite a lo medieval y sagrado. Hay un mayor valor en lo insólito de las imágenes que en la búsqueda del impacto y desconcierto propios del Surrealismo. El espectador es seducido y se abandona a través de una remota atmósfera invadida por alquimistas, hechiceras, hadas, duendes y gnomos, así como analogías con antiguas mitologías. Leonora utilizó los principios e ideas del Surrealismo, pero no con los objetivos aparentes de sus compañeros varones, sino para sustentar sus propios mundos fantasiosos y mágicos. Su pintura se convirtió en un universo libre con leyes propias, un hábitat con significado propio.

Leonora Carrington nació el 6 de abril de 1917 en Lancashire, Inglaterra y creció en el seno de una familia de clase alta. Su espíritu rebelde se hizo patente desde su infancia escapándose o siendo expulsada de los internados en los que se educó, debido a que ella ansiaba la misma libertad y la oportunidades de sus hermanos varones. Su abuela materna y su niñera eran irlandesas y, gracias a ellas, Leonora se sumergió en los cuentos populares célticos de hadas y criaturas fantasiosas, esenciales para entender su universo artístico. La Exposición Surrealista Internacional de Londres (1936) y el libro *Surrealism* de Herbert Read supusieron una revelación para ella, y pese a la oposición de su familia, consiguió entrar en la Chelsea School of Art<sup>63</sup>.

Fue entonces cuando conoció a Max Ernst, se enamoraron y escapando del control familiar, huyeron a París. Esta ciudad le permitió conocer y relacionarse con el grupo surrealista -de hecho, sus obras se expusieron en la Exposición Internacional del Surrealismo de 1938, sólo un año más tarde-. El estallido de la Segunda Guerra Mundial trajo una vorágine a su vida, pues separada de Ernst y con el objetivo de llegar a Lisboa, huye hacia España, llegando a la Madrid de inmediata posguerra -“...todo olía a muerte (...) Me asfixiaban los muertos, su densa presencia en ese paisaje lacerado”<sup>64</sup>-, donde fue víctima de

---

<sup>63</sup> Arcq 2023, 64.

<sup>64</sup>Arcq 2023, 23.

una violación grupal por parte de hombres de las milicias carlistas. Como anunciaba en sus cartas a su amiga Leonor Fini, su acercamiento a la locura era cada vez más evidente y tras sufrir un brote psicótico, fue internada en un psiquiátrico en la ciudad de Santander. Allí, entre otras atrocidades, fue sometida a inyecciones de cardiazol, un potente fármaco capaz de generar ataques epilépticos y anular temporalmente la voluntad.

*Down Below* es el nombre escogido para el mapa, el cuadro y el texto escrito en los que Leonora nos explica este capítulo de su vida, tratando de fijar en su memoria lo ocurrido. Llama la atención el interés por explicar y describir impetuosamente los lugares en los que se desarrolla esta historia, pues responde a su interés de liberarse de la enfermedad ordenando y situando estos sucesos traumáticos. *Map of Down Below* (1941) (fig. 9) remite a la identificación de espacios del sanatorio y de la ciudad de Santander, como el cementerio de Covadonga. El lienzo *Down Below* (1940) (fig. 10) puede ser leído como un autorretrato en el que ella se desplaza entre unas personas y otras, a través del uso de diferentes máscaras. Por último, el relato *Down Below* (1943) fue dictado por Leonora a su llegada en México a la escritora Jeanne Mégren, detallando su colapso mental y su proceso de muerte, resurrección y transformación.

Leonora consiguió huir y pasa por Madrid, Lisboa y Nueva York, donde gracias a la ayuda de Renato Leduc, se reúne con otros artistas exiliados, muchos de ellos surrealistas como André Breton, Marcel Duchamp o Max Ernst. Finalmente, llega a México en el año 1943, gracias al apoyo de Leduc.

Su rebeldía contra la autoridad, el modo de vida de las clases altas y especialmente, la opresión patriarcal contra la mujer impregnó la vida de Carrington, y por ende, su arte. Es paradójico que desde los primeros años de su carrera, se la redujo a la mera acompañante y musa de Max Ernst, papel que no le servía: “*Pensaba que era una idiotez, no tenía tiempo de ser la musa de nadie... Estaba demasiado ocupada rebelándome contra mi familia y aprendiendo a ser una artista*”<sup>65</sup>.

---

<sup>65</sup> Arcq 2023, 65.

Se interesó especialmente por la historia de la magia y la alquimia, tomando conciencia de la autoridad y el poder del que gozaban las mujeres en las culturas indígenas. Decía: “*la mayoría nosotras, espero, somos ahora conscientes de que una mujer no debería tener que pedir derechos. Los derechos estaban ahí desde el principio; hay que recuperarlos, incluidos los misterios que eran nuestros y fueron violados, robados o destruidos*”<sup>66</sup>. Fue fiel a las ideas de lo que con posterioridad conocemos como Ecofeminismo, que puede ser definido como la preocupación por la vulnerabilidad de la naturaleza, del clima y de los seres vivos desde una perspectiva feminista ante el comportamiento humano destructivo. Materializó su preocupación por la igualdad de las especies del planeta y con el bienestar animal y vegetal en obras literarias y artísticas en las que disolvía las fronteras entre hombres, mujeres, plantas y animales, creando criaturas exóticas y surrealistas.

Leonora luchó por la igualdad de derechos y oportunidades para las mujeres. Muestra de ello es la obra *Mujeres Conciencia* (1972) (fig. 11)<sup>67</sup>, un cartel para este grupo mexicano feminista en un contexto social de activismo de género que marcaba la escena política de este país. Las protagonistas de las obras de Carrington constituyen un reflejo de su ecofeminismo visionario, con matriarcas, diosas y brujas que, junto a la naturaleza, despliegan narrativas de supervivencia y resistencia. Es importante señalar la forma de representar a las mujeres en su obra, que no se exhiben para la mirada masculina sino que son ellas mismas, hacen lo que quieren, atendiendo a su comunidad de mujeres, al hogar y a la naturaleza. Leonora, en su idea del arte como medio para la resistencia, reivindicaba y reconocía el trabajo doméstico y los cuidados. La esfera doméstica fue habitual en su obra, en su interés por su transformación en un lugar con poderes mágicos y en especial la cocina, como corazón de la casa que adquiere el carácter de laboratorio alquímico. De nuevo, la imagen de la bruja y sus labores misteriosas, ritos ocultos y transformaciones mágicas. La cocina toma un significado concreto en el caso de Leonora Carrington, pues sus experimentaciones gastronómicas eran conocidas entre artistas y coleccionistas de la época. Se convirtió en un lugar de desafío, creación y alquimia.

---

<sup>66</sup> Arcq 2023, 66.

<sup>67</sup> *Mujeres Conciencia* fue una “*expresión de indignación y enojo en torno a la situación de las mujeres*”. En el cartel, transforma el mito de Eva presentando a dos mujeres que intercambian dos manzanas abrazadas por una enorme serpiente emplumada. Rechaza la expulsión del paraíso y las presenta como diosas. (Cifrado en Arcq 2023, 54).

En definitiva, su fascinación por la brujería y la alquimia le llevó a crear un mundo fascinante protagonizado por mujeres donde suceden increíbles rituales mágicos y transformaciones. Historias en las que plantas, animales, seres fantásticos, símbolos y personajes, expresan su respeto hacia la naturaleza y su compromiso y celebración con sus compañeras.

## 8. Remedios Varo: vida y obra

La pintura de Remedios Varo tiene una cualidad mágica y misteriosa. Sus obras nos revelan universos armoniosos, atemporales e inauditos en los que la artista nos invita a vivir un viaje espiritual y ser partícipes de lo que habita su alma. Unía en sus creaciones la naturaleza, el arte, la filosofía, la religión y la ciencia; con motivos esotéricos del tarot, la cábala y la alquimia, de los que tenía un profundo conocimiento. Remedios creó un universo propio, con mucha carga autobiográfica, protagonizado por personajes a su imagen y semejanza: mujeres con grandes y misteriosos ojos almendrados, nariz afilada y brillante melena semejante a la de la artista. A través de estas figuras femeninas o andróginas expresaba su realidad y su recorrido vital.

Remedios Varo nace el 16 de diciembre de 1908 en el pueblo de Anglès, Girona en el seno de una familia acomodada. Por motivos laborales de su padre, viajó mucho por España y Marruecos en su niñez, convirtiéndose en una temprana cosmopolita. Tras su instrucción básica en el colegio, ingresó en la Academia de Bellas Artes de San Fernando. Fue una de las primeras mujeres en estudiar allí, y se tradujo en el rigor e ingenio pictórico que encontramos en sus obras. Allí conoció a artistas como Maruja Mallo, Salvador Dalí o Gerardo Lizarraga. Una joven Remedios se interesó por el Surrealismo a partir de sus conferencias, exposiciones y reuniones, a las que acudía como oyente. Tras su participación en algunas exposiciones colectivas y en vistas del estallido de la Guerra Civil, viaja a París junto a Benjamin Péret donde tuvo acceso al círculo íntimo de André Breton y donde conoció a Leonora Carrington. Participó en actividades y exposiciones internacionales del Surrealismo y sus obras aparecieron en numerosas publicaciones relacionadas con el grupo surrealista, como la revista

*Minotaure*. Tras ser encarcelada, presuntamente por ayudar a un desertor del ejército francés, llega a México en el año 1941<sup>68</sup>.

Desde entonces, comenzó para ella un periodo de estudio y reflexión, en el que las ideas de los filósofos Gurdjieff y Ouspensky fueron fundamentales en sus creaciones artísticas. Gurdjieff diseñó un sistema en el que herramientas como el arte, la música o la danza perseguían el objetivo del desarrollo de la conciencia en el hombre a través de sus centros básicos: el físico, el emocional y el intelectual. Creó el Instituto para el Desarrollo Armónico del Hombre, donde se reunía un grupo de seguidores que ponían en práctica este sistema de armonización. Ouspensky, un periodista, filósofo y místico ruso, era uno de sus discípulos más importantes, pues a través de su sistema, desarrolló sus estudios basados en el desarrollo de la conciencia y en las dimensiones superiores. Describía un universo dirigido por otras leyes, donde todo era relativo y estaba interconectado; esta unidad sólo podía ser realizada por una conciencia superior, una mente que había logrado la unificación que perseguía este autor. El único camino para lograrlo era la comprensión de la cuarta dimensión, asociada con lo misterioso y lo sobrenatural. Sin duda el círculo surrealista los conocía, pues los escándalos del Instituto fueron generosamente compartidos en la prensa francesa; así como su sarcasmo hacia los convencionalismos y su interés por los misterios de la conciencia, que debieron de llamar la atención del movimiento<sup>69</sup>.

Remedios Varo fue una frecuente asistente a las reuniones y lectora de sus publicaciones; en su biblioteca, había gran variedad de libros de temática esotérica. Varo compartía con Gurdjieff y Ouspensky la predisposición de hallar el más allá del mundo aparente y el interés por el cosmos, las dimensiones superiores y los mundos interiores que luego ella plasmó en sus pinturas. Creó su propio modelo de universo en relación con el hombre y su destino. Reflejo de ello son obras como *Tres destinos* (1956) (fig. 12), *Premonición* (1953) (fig. 13) o *Los hilos del destino* (1956) (fig. 14) en las que los personajes

---

<sup>68</sup> González Madrid, 2013, 443-444.

<sup>69</sup> Arcq et al. 2015, 23.

aparecen conectados entre ellos o atados a los astros a partir de finos e invisibles hilos de sus destinos<sup>70</sup>.

Con el tiempo, Remedios fue alejándose de su identificación como surrealista, considerándose independiente al movimiento y a su teoría. La primera fractura que supuso un cambio fundamental en su carrera fue el alejamiento de uno de los principales postulados del movimiento: el automatismo. Quizá, estuvo impulsado por la concepción del arte de Gurdjieff basada en la distinción entre el arte subjetivo y el arte objetivo. El primero, realizado por el hombre-máquina, únicamente capaz de reproducir mecánicamente la naturaleza; el segundo el que, a través de su desarrollo interior, plasma ideas y sentimientos de manera consciente, decidiendo lo que hace en todo momento. Tal vez Remedios se alejara del automatismo precisamente porque ya no era una autómatas, su conciencia había despertado y se estaba desarrollando a otros niveles en los que podía crear a partir de su mente. A partir de 1950, el dibujo se vuelve imprescindible en su obra, precisamente en esta convicción de planear cuidadosamente lo que se va a transmitir y cómo se va a trasladar al lienzo<sup>71</sup>.

Los postulados de Gurdjieff y Ouspensky ofrecieron a Remedios el marco conceptual y las ideas que nutrieron el imaginario de sus obras. Es remarcable el uso reiterativo de la técnica de la decalcomanía. La empleaba como telón de fondo, especialmente en los paisajes que ambientaban las escenas, para crear las texturas matéricas que nos evocaran esas atmósferas inconscientes y exánimes, alejadas de la racionalidad<sup>72</sup>. Sus obras, de fuerte carácter autobiográfico, exploraron los híbridos entre humano y máquina así como la relación con los astros, la ciudad y la magia.

---

<sup>70</sup> González Madrid 2013, 301.

<sup>71</sup> Arcq et al. 2015, 39.

<sup>72</sup> Arcq et al. 2015, 55.

## 9. Brujería y feminismo: la amistad de Leonora y Remedios

Como ya hemos mencionado, México fue fundamental para el desarrollo creativo de muchos artistas exiliados por la guerra. Forjaron vínculos prácticamente familiares y se retroalimentaron intelectual y artísticamente.

Si hay una relación que nos ocupa en este estudio es la que desarrollaron las artistas Leonora Carrington y Remedios Varo. Tenían mucho en común a nivel personal y profesional; el interés por el Surrealismo, el ocultismo y los experimentos esotéricos. Ambas habían vivido los ambientes vanguardistas parisinos y el infierno de la amenaza nazi. Se encontraron en aquel México que se transformaría en el hogar definitivo para las dos artistas, donde vivieron en el mismo barrio. Se hicieron inseparables, compartiendo durante años largas conversaciones sobre sus sueños, secretos y pesadillas, así como de alquimia, magia, el poder creador de la mujer y su relación con la naturaleza. Es de gran importancia mencionar una tercera persona en esta relación, la fotógrafa húngara Kati Horna. Su amistad de tres no sólo se basó en la rutina cotidiana sino en la exploración artística e intelectual de múltiples temas. Fascinadas por la astrología y el ocultismo, pasaron horas y horas entre tés y cigarrillos, creando un universo conjunto en la cocina de Leonora.

Carrington y Varo se habían conocido en París a finales de los años 30, pues ambas se movían en los círculos surrealistas en torno a André Breton. Las dos se habían sentido atraídas por el ambiente de libertad creativa del movimiento. Ciudad de México se convirtió en el lugar de florecimiento para la obra de ambas, que se hace más potente y personal; allí exploraron en profundidad su repertorio iconográfico y estilístico, repleto de mitos y hechicería. Su estrecha amistad estuvo ligada al intercambio de ideas y al diálogo artístico, así como su interés por la espiritualidad, el misticismo y el ocultismo. Colaboraron en la creación de obras con métodos azarosos, dialogaron sobre su mundo interior y compartieron sus inquietudes, aspiraciones y miedos como mujeres. La fascinación por lo mágico provocó numerosas excursiones al mercado Sonora, el llamado mercado de las brujas de la ciudad, donde los nativos comercializaban hierbas curativas, cristales y remedios naturales. Tanto



Remedios como Leonora se interesaron en las enseñanzas del filósofo Gurdjieff y Ouspensky, especialmente en sus estudios sobre la conciencia.

Las largas conversaciones entre amigas se revelan en el vocabulario visual de sus obras, pues ambas crearon mundos fantásticos vinculados a la alquimia, la astrología y los mitos paganos, con temas e iconografías estrechamente relacionadas. En la etapa madura de ambas artistas encontramos imágenes del poder femenino y la creatividad, a través de alquimistas, brujas, diosas o sacerdotisas. Sus cuadros son reflejo del aprendizaje conjunto y del deseo por transmitir la herencia femenina recibida. Carrington y Varo miraron al pasado para reescribir y resucitar lo femenino, creando universos que hacían eco de sus pensamientos independientes y feministas<sup>73</sup>. Leonora dijo: “*La presencia de Remedios en México cambió mi vida*”<sup>74</sup>.

## 10. Iconografías: notas aclaratorias

Antes de sumergirnos en los mundos de cada una de estas artistas, es necesario establecer una interpretación de iconografías básicas que se manifiestan en obras relacionadas con la magia y la alquimia. Iremos analizando cada una de ellas e identificándolas en pinturas de artistas que se desarrollaron en torno al Surrealismo.

La boda alquímica o *nuptiae chymicae* es una de las escenas más repetidas en obras de artistas interesados en estas temáticas ocultistas. Se trata de una representación de la conjunción de los opuestos o *conunctio oppositorum*, de la unión del hombre y la mujer, encarnados en el Rey Rojo y en la Reina Blanca o en elementos como el sol y la luna o el fuego y el agua<sup>75</sup>. Este deseo alquímico permitió explorar durante el Surrealismo temáticas cercanas al loco amor, la metamorfosis, el sexo o la unión, que permitían la aproximación a

---

<sup>73</sup> Subelyté y Zamani 2022, 219.

<sup>74</sup> Rey Bueno 2017 (II), 207.

<sup>75</sup> Subelyté y Zamani 2022, 137.

los poderes mágicos femeninos<sup>76</sup>. Esta fusión crea el andrógino, del que hablaremos más adelante. Los colores empleados en estas escenas serán el verde, simbolizando la materia prima y el rojo, como reflejo de la última fase alquímica, el rubedo. De manera repetida, utilizarán los motivos de aves, especialmente águilas para referirse a lo naciente de esta unión y la volatilización de lo exánime. Muchas de estas bodas se llevan a cabo en tableros de ajedrez, remitiendo a la fusión del azar con el destino<sup>77</sup>. Una de las pinturas más representativas de la *nuptiae chymicae* es *Attirement of the Bride* (1940) (fig. 15) del artista Max Ernst. En ella, se retrata junto a su pareja del momento Leonora Carrington, quien es encarnada en una especie de bruja suntuosamente vestida y emplumada con un tocado de lechuza, asociado con la sabiduría y la brujería por su vinculación con Minerva. Él aparece como su sustituto simbólico, su alter ego: el pájaro Loplop. Se evoca la boda alquímica en los colores verde y rojo, el tablero de ajedrez, el cuerpo desnudo de ella junto a él así como la enana andrógina embarazada que combina sus rasgos corporales<sup>78</sup>.

El andrógino es el resultado de la boda alquímica, la representación de la conjunción de opuestos, el momento en el que dos materias contrarias se unen formando una totalidad perfecta. Fue vinculado con la Piedra Filosofal, como material capaz de multiplicarse. Conocemos el componente mítico de la androginia pues en diversas religiones, el hermafrodita ha sido vinculado con la creación<sup>79</sup>. Un ejemplo sería el mito del andrógino primordial de Platón. En él, un ser dividido en dos partes está condenado a buscarse constantemente. Breton se obsesionó con este mito, pues lo relacionó con el hombre y su búsqueda de una única mujer digna de su amor<sup>80</sup>. Los surrealistas se sintieron realmente cautivados por el andrógino, no sólo por su fuerte carga sexual sino porque les ofrecía una iconografía desafiante que se salía de las jerarquías tradicionales del género. La androginia se tomó como un camino para la desarticulación de la diferenciación de sexos<sup>81</sup>. Algunas de las artistas de las que hemos hablado, utilizaron estos personajes andróginos o asexuados para

---

<sup>76</sup> Subelyté y Zamani 2022, 61.

<sup>77</sup> Subelyté y Zamani 2022, 62-63.

<sup>78</sup> Subelyté y Zamani 2022, 140.

<sup>79</sup> Subelyté y Zamani 2022, 140.

<sup>80</sup> López Fernández-Cao 2000, 89.

<sup>81</sup> Subelyté y Zamani 2022, 61.

exhibir las experiencias femeninas, desafiando la visión estereotipada de las mujeres. Trataron de presentarse como seres pensantes y creativos con independencia de su género, masculino o femenino<sup>82</sup>. Un ejemplo de ello fue la carrera artística de Claude Cahun (fig. 16), basada en la autorretratística andrógina. A través de sus fotografías, cuestionaba su identidad y los estereotipos de género. Su estética causó gran impacto en el París de los años 30 y no dejó de evolucionar en esa experimentación con su imagen<sup>83</sup>.

El huevo alquímico es el lugar sagrado donde tiene lugar la transmutación, donde se produce la Piedra Filosofal. Contenedor de materia y conocimiento, encierra el microcosmos y el macrocosmos, es decir, el humano y el universo además de marcar la línea divisoria entre lo grande y lo pequeño<sup>84</sup>. Además, aparece generalmente como símbolo de renacimiento en culturas y mitos primitivos, así como del poder creador, espiritual y mágico de las mujeres. Aparece en muchas imágenes en rituales sagrados o procesos alquímicos paganos llevados a cabo por diosas supremas<sup>85</sup>. En la pintura *Ab Eo Quod* (1956) (fig. 17) de Leonora Carrington, vemos el protagonismo del huevo alquímico, envuelto en una especie de atmósfera sagrada que nos acerca a la idea de ritual<sup>86</sup>. También lo encontramos en *Retrato de Max Ernst* (1939) (fig.18) o *Quería ser pájaro* (1960) (fig. 19) de la misma autora.

El viaje se refiere al proceso hacia la sabiduría y la transformación del individuo. Estos personajes, exploradores, caminantes, aventureros, que parten hacia travesías inéditas para llegar a un nivel espiritual más alto. Es un viaje interior, el del hombre hacia su verdad. También es una metáfora del proceso alquímico<sup>87</sup>. Algunas mujeres artistas lo utilizaron para remitir a las vivencias femeninas, en busca de la autorrealización y emancipación<sup>88</sup>. Si hubo una artista que utilizó esta iconografía de manera constante fue Remedios Varo. Un ejemplo lo encontramos en la pintura *Hallazgo* (1956) (fig. 20) en el que vemos una arquitectura

---

<sup>82</sup> Vodermayr Sohl 2012, 564-566.

<sup>83</sup> Caballero 2012, 74.

<sup>84</sup> Subelytė y Zamani 2022, 216.

<sup>85</sup> Subelytė y Zamani 2022, 215.

<sup>86</sup> Subelytė y Zamani 2022, 78.

<sup>87</sup> Martín Martín 1988, 234-236.

<sup>88</sup> López Fernández-Cao 2000, 102.

flotante durante una travesía a través de un misterioso bosque, en el que los viajeros siguen una especie de perla luminosa que les guía.

Pese a que estas son las iconografías más repetidas y presentes en la pintura en la que estamos centrando este estudio, encontramos otras muy comunes. Sin afán de exhaustividad, se pueden dar algunas otras como la Piedra Filosofal, la transmutación de la materia, el autómatas, la creación, la cocina, el tablero de ajedrez, la baraja del tarot, el laberinto, las estrellas o los elementos presentes en el laboratorio alquímico como el alambique o el horno alquímico.

A continuación, me centraré en algunas de las iconografías más interesantes y remarcadas en las artistas Leonora Carrington y Remedios Varo. Por cuestiones de espacio, trataré tres en cada artista. En Leonora, la cocina como laboratorio alquímico femenino, la Diosa y su vinculación con el huevo y la historia alquímica de las mujeres; en Remedios, la artista-alquimista, la ciudad y el ilusionismo y por último, el viaje y la búsqueda hacia niveles espirituales elevados. La variedad y multiplicidad de signos a interpretar hacen necesaria una breve descripción de las obras elegidas antes de entrar de lleno en su análisis.

## 11. Leonora Carrington: comentario de obras

### 11. 1. *The House Opposite* (1945) (fig. 21)

*The House Opposite* es una de las obras más extraordinarias de Leonora Carrington. Como si de una casa de muñecas se tratara, nos presenta un escenario doméstico habitado exclusivamente por mujeres y seres fabulosos, en el que se están llevando a cabo rituales y transformaciones mágicas inexplicables. A la izquierda, una mujer coronada vestida de azul acompañada de un gato sujeta un bastón mientras otra mujer desciende atravesando el suelo. Debajo, un árbol brota del cuello del personaje que lleva un curioso recipiente que parece un girasol con una cara asomada. En el espacio central, lo que entendemos como un salón, una

mujer con la sombra de un caballo, está sentada comiendo. Un niño entra corriendo sosteniendo una gallina azul mientras tres criaturas aparecen bajo la mesa. A la derecha, tres mujeres rodean un caldero burbujeante, una con túnica estrellada, otra que exhibe sus pechos y condimenta la olla, y la tercera que añade las hierbas necesarias. La cocina tiene un suelo de baldosas blancas y negras, evocando un tablero de ajedrez. Una figura vestida de negro se dirige a la parte de arriba a ayudar a la niña que llora en el jardín, donde se encuentra un caballito balancín. En los cielos aparecen al mismo tiempo el sol, la luna y las estrellas. La casa está situada sobre el agua y sobre el bosque simultáneamente<sup>89</sup>.

Leonora juega en esta escena con la imagen mitológica celta y ancestral de las brujas y sus labores, con ritos ocultos y transformaciones mágicas. A través de esta comunidad de mujeres quiere entender y reconocer el trabajo doméstico y de los cuidados, históricamente femeninos. En estos espacios hay armonía y desarrollo entre ellas, constantemente en actitud de atender a los demás, al hogar y a la naturaleza<sup>90</sup>.

El suelo ajedrecístico nos lleva a la idea de predestinación y el destino, además de la unión alquímica<sup>91</sup>. Susan L. Alberth dedicó una investigación a esta iconografía de la cocina y llegó a la conclusión de que para Carrington, la cocina aparece como un altar, un espacio simbólico de celebración de sacralidad femenina, que se transforma en un lugar mágico donde realizar experimentos alquímicos<sup>92</sup>. Son muchos los investigadores que a partir de esto, han escrito sobre la relación de la cocina con la magia y la alquimia<sup>93</sup>, en la obra de Leonora Carrington, Remedios Varo y más artistas en esta época, pues fue una iconografía repetida en ellas. Sabemos que ambas reclamaban para las mujeres la capacidad de trabajar con saberes mágicos, como ya hacían en tiempos ancestros. Mujeres invisibles para la historia que recogían hierbas y elaboraban destilados con hierbas medicinales en sus cocinas-laboratorios,

---

<sup>89</sup> Arcq 2023, 68.

<sup>90</sup> Arcq 2023, 68.

<sup>91</sup> Subelyté y Zamani 2022, 15.

<sup>92</sup> González Madrid 2017, 130.

<sup>93</sup> González Madrid 2017, 130.

encargadas de la salud de los suyos. Las actividades domésticas surgen en su obra como metáfora del camino hacia el conocimiento y la toma de conciencia femenina<sup>94</sup>.

Leonora experimentó especialmente en la cocina, incorporando procedimientos relacionados con el arte culinario a la práctica pictórica, especialmente con el tradicional temple de huevo, especialmente duradero. Se trata de una técnica muy utilizada que se remonta a la Edad Media. Es importante hacer la lectura del huevo como objeto alquímico protagonista en muchas obras de Leonora y Remedios, que se estudiará en profundidad más adelante. “*Equiparaba el tránsito de los alimentos, desde la cocina hasta la mesa donde son consumidos, a los procesos alquímicos de destilación y transformación, que a su vez asociaba con la producción artística*”<sup>95</sup>. Compartían ella y Remedios, junto a otras amigas, tardes enteras en su cocina. En la obra de Carrington es central estas iconografías en el interior doméstico, donde la cocina y las labores son metáforas de los rituales sagrados enfáticamente femeninos. Algunas de las pinturas donde encontramos estos espacios son *The Old Maids* (1947) (fig. 22), *Seraputina's Rehearsal* (1947) (fig. 23) o *Grandmother Moorhead's Aromatic Ktchen* (1975) (fig. 24).

Hay que destacar los elementos que tiene en común con el cuento de *Alicia en el país de las maravillas* de Lewis Carroll como el ajedrez o la brecha espacio temporal que se abre en la escena, donde pasado, presente y futuro ocurren simultáneamente, con personajes en su infancia y en su adultez al mismo tiempo acompañadas de sueños y premoniciones. Esta misma sensación es la que percibimos en la popular fiesta del té del Sombrerero Loco<sup>96</sup>. *Alicia en el país de las maravillas* era el cuento predilecto de Leonora Carrington. Los relatos de hadas que leyó en su infancia fueron un detonador en su imaginario que se conservó durante toda su carrera artística. Muestra de ello es su cuadro *Night Nursery (Everything)* del año 1947 (fig. 25) que ilustra el génesis de este amor por los cuentos. Una mujer-giganta aparece relatando un cuento a una niña vestida de rosa que la escucha abriendo sus brazos. Nos recuerda a la infancia de Leonora, cuando su madre y su niñera le narraban mitos celtas

---

<sup>94</sup> González Madrid 2017, 130.

<sup>95</sup> González Madrid 2017, 131.

<sup>96</sup> Arcq 2023, 34.

e historias de algunos de sus autores favoritos: Carroll, los hermanos Grimm, Hans Christian Andersen, Jonathan Swift...

#### 11. 2. *The Giantess (The Guardian of the Egg)* (1947) (fig. 26)

Esta obra es uno de los primeros y más paradigmáticos ejemplos de la representación de la deidad femenina en la producción de Carrington, realizada durante su segundo embarazo. La protagonista domina el espacio, un paisaje que nos conecta con las influencias del Bosco y de Brueghel el Viejo en la pintura. La composición refuerza su importancia y la sensación de soberanía que tiene en tierra, mar y cielo. Esta gigante representa a la Diosa Madre, protectora de la naturaleza. Encontramos la idea de lo femenino como principio creador de vida. Esta se refuerza con la presencia de espigas de trigo en su pelo, o los animales que salen de su manto, así como el huevo que protege entre sus manos<sup>97</sup>.

Esta pintura fue un encargo de Edward James, su mecenas. Le incitó a pintar una especie de gigante que hiciera referencia a la diosa Deméter. En Irlanda, existen diversas leyendas y mitos que narraban la existencia de estas gigantas como Cailleach o Garbh Ogh<sup>98</sup>. La curadora Tere Arcq vincula esta obra con la diosa Isis, concretamente en su representación en un grabado de Athanasius Kircher incluido en el tratado del año 1652, *El Edipo egipcio* (fig. 27). Vemos a una Isis gigante que pasea por un paisaje con arbustos situado junto al mar. Se la vincula con el poder de la Luna y con la creación del trigo, a partir de su tocado y la letra D que porta en sus atributos<sup>99</sup>.

Como ya hemos visto, el huevo alquímico es uno de los motivos más repetidos en las pinturas vinculadas con el ocultismo y los saberes mágicos. Es un símbolo del poder creativo femenino y del renacimiento en muchas culturas primitivas. Lo podemos vincular con su importancia en los rituales de transformación así como con el poder creador de las deidades supremas femeninas. La Diosa como protectora de la vida es un tema que también vemos en

---

<sup>97</sup> Vicente García 2022, 25.

<sup>98</sup> Arcq 2023, 50.

<sup>99</sup> Arcq 2023, 50-51.

obras de otras mujeres artistas de este periodo, como Remedios Varo o Leonor Fini, a través de imágenes esotéricas realizadas en sus etapas maduras.

Es interesante señalar la indumentaria con la que viste a la protagonista. En sus representaciones, las mujeres aparecen generalmente cubiertas con amplias vestiduras que nos remiten a la idea de la maga o bruja. También podemos vincularlo con la imagen de la Sacerdotisa en la baraja del tarot. Estas indumentarias se vinculan con el misterio, la posible androginia y el alejamiento de la sexualización del cuerpo de las mujeres, que encontramos de manera insistente en las producciones de sus compañeros varones.

### 11. 3. *Chrysopeia of Mary the Jewess* (1964) (fig. 28)

Esta obra se nos presenta como un enigma visual con una difícil interpretación a simple vista. El título nos prepara para el tratado alquímico de la crisopeya, basado en transmutar materia bruta en oro y al alquimista en un ser iluminado. María la Judía aparece representada con el rostro y los pechos de mujer pero con la complexión de un león, simbolizando la unión de lo masculino y lo femenino. Se encuentra realizando un ritual rodeada de seres, animales y energías diversas. Tras ella, tres sabios ancianos la observan, vestidos con trajes y sombreros, algunos de forma cónica, que podría hacer referencia a su condición judía. Frente a María, dos animales juegan y tres pequeños ancianos parecen estar involucrados o protegiendo el rito a través de unas energías blanquecinas que se encuentran a sus pies. Tras ellos, una gigante figura totémica envuelta en plumas con el símbolo del infinito, que nos conecta con la idea de eternidad, equilibrio y orden cósmico. Sobre ella, una forma humeante asciende hacia un pájaro negro encadenado por el cuello, de la misma manera que en el plano posterior aparece otra ave atada por una de sus patas a una serpenteante columna. Encima de esta, una jaula con el símbolo alquímico del azufre encierra un personaje que sostiene un huevo. Al fondo, un extraño edificio que podría ser un *athanor* u horno alquímico, con fuego en sus ventanas y los símbolos del mercurio y la sal. En la puerta,



una camilla cobija a un personaje vendado acompañado por dos animales. Toda esta escena se desarrolla en una atmósfera dorada repleta de nebulosas y siluetas humeantes blancas<sup>100</sup>.

Esta obra hermética y difícil de descifrar constata las afirmaciones de Rita Alazraki: “*Las imágenes creadas por Carrington no son la representación de teorías sino el lugar donde se gesta la síntesis visual e intelectual, entre las enseñanzas secretas y caminos de conocimiento que ha estudiado la pintora y sus propias intuiciones: es en sus imágenes donde se genera el lugar del encantamiento*”<sup>101</sup>. Esta pintura pone de manifiesto que la complejidad resultante en sus obras viene por la necesidad de interpretación de los contenidos intelectuales tan diversos que tenía Leonora.

Esta pintura conforma un homenaje a la que fue la primera alquimista en la historia de Occidente, una mujer alejandrina del siglo I. Ninguno de los manuscritos de María la Judía se conservó, pero se la atribuye la aproximación mística a la alquimia así como la invención de diversos instrumentos, como el alambique, el *tribikos* o el *kerotakis*, además de procedimientos como el baño María. Hay quienes han asociado esta figura a otras mujeres de la historia de la religión, como Miriam, la hermana de Moisés o María Magdalena, cuya historia fascinó a Carrington. Tenía un gran conocimiento de la iconografía religiosa por su etapa escolar católica; conoció los textos apócrifos y vio en ella la imagen de mujer poderosa pero inevitablemente víctima de la estructura patriarcal que se encargó de negar su papel fundamental en la historia del cristianismo. La temática religiosa aparece constantemente en las obras de Leonora, normalmente de una manera irreverente y crítica hacia la Iglesia Católica y su misoginia<sup>102</sup>.

Gloria Feman Orenstein es la investigadora que más ha indagado en las posibles lecturas de esta pintura. Por un lado, relaciona a la protagonista con una diosa de una cultura no patriarcal cuya simbiosis con el león le otorga fuerza y poder. Según Orenstein, *Chrysopeia of Mary the Jewess* se relaciona con la natividad cristiana a través de la

---

<sup>100</sup> González Madrid, 2017, 127-128.

<sup>101</sup> González Madrid, 2017, 128.

<sup>102</sup> Subelyté y Zamani 2022, 76.

correlación de los tres sabios con los Reyes Magos. Este nacimiento está siendo protegido por los rituales de María la Judía, aunque según la investigadora hay que recordar que María, la madre de Jesús, era judía por lo que podría ser una superposición de personajes. Desde su casamiento con Emerico Weisz, Leonora se interesó profundamente por la Cábala y por ello, Orenstein identifica a los tres pequeños ancianos con la comunidad exiliada, la llamada *Shekinah* en estas doctrinas teosóficas<sup>103</sup>. Representan todas las doctrinas ocultas de las que era conocedora la artista como el mito céltico, el simbolismo alquímico, el gnosticismo, la cábala, la psicología jungiana o el budismo tibetano<sup>104</sup>.

Otra lectura que le da la investigadora, una mucho más política, recoge que el athanor simboliza los hornos crematorios de los campos de exterminio nazis y la figura en la camilla, una víctima del Holocausto, como lo fue la familia de Weisz. María la Judía aparecería en este caso realizando un ritual para enfrentarse a esta alquimia negativa, generando las energías que permitirán la salvación del mundo. De nuevo, Carrington pone en manos de las mujeres traer al mundo la bondad y la justicia social a través de la recuperación de sus máximos poderes espirituales y ocultos<sup>105</sup>.

## 12. Remedios Varo: comentario de obras

### 12. 1. *Creación de las Aves* (1958) (fig. 29)

En esta obra, Remedios representa -se representa- como una pintora y alquimista. Vemos a un personaje formado a partir de la simbiosis entre una mujer y una lechuza, símbolo de la sabiduría y relacionada con la brujería. Es creadora de aves gracias a una lupa triangular que recoge la luz astral de las estrellas, la dirige al papel y da vida a las criaturas que ella pinta. Los pájaros que sobrevuelan la escena son de los colores de la paleta alquímica: rojo y verde, como fusión de la materia y el que sale volando por la ventana de un

---

<sup>103</sup> González Madrid 2017, 129.

<sup>104</sup> Vodermyer Sohl 2012, 387.

<sup>105</sup> González Madrid 2017, 129.

rojo más intenso, que simboliza el rubedo, la última fase y la perfección alquímica. La artista no sólo utiliza el poder de los astros, también genera más energía cósmica a través de la música, pues los pinceles que surgen de su pecho, están conectados a un instrumento musical de cuerda que cuelga de su cuello. La habitación en la que se dispone esta escena nos invita a averiguar los materiales con los que trabaja la alquimista. Un tubo alambicado recoge del exterior polvo de estrellas que se transforma y llega a un recipiente con forma de doble huevo situado junto a la mujer lechuza. El polvo estelar se ha transmutado en pintura de los tres colores primarios que caen sobre la paleta de la artista<sup>106</sup>.

En la esquina de la habitación vemos dos vasijas con un líquido que pasa de una a otra. Esto ha sido interpretado como una metáfora de la Templanza, uno de los arcanos del tarot que conecta con la idea del equilibrio y la fusión con lo material y lo espiritual. También se han hecho lecturas que lo vinculan con la obra literaria *Los vasos comunicantes* de Breton, en la que relacionó el mundo real con el sueño o el principio científico de los vasos comunicantes. En una misma imagen, Varo logra aunar referencias de los saberes ocultistas del tarot, del Surrealismo y de la ciencia. Otro extraño artilugio se encuentra al final de la habitación, con una posible vinculación a las labores de transformación, pero ha sido identificado por el crítico de arte Rafael Santos Torroella como una simple tostadora de café. Esto muestra el equilibrio entre lo trascendente y el humor en las pinturas de Remedios<sup>107</sup>.

Se trata de la única protagonista de las obras de Varo que se dedica a la misma actividad creativa que la propia artista. Al igual que Remedios, la mujer lechuza trabaja de manera solitaria, ensimismada en su labor con gran delicadeza. Juliana González se refería a la pintora con estas palabras: “*El arte es vivido por ella como un verdadero recurso de trascendencia, no solo artística. Como pudo haberlo sido en algunos momentos del medievo: un oficio de salvación, de sapiencia, de purificación*”<sup>108</sup>. Varo se autorretrata en la imagen de

---

<sup>106</sup> González Madrid 2017, 133.

<sup>107</sup> González Madrid 2013, 431.

<sup>108</sup> González Madrid 2013, 431.

una mujer sabia, maga y artista. Ella es creadora de vida, transmutadora de materia y en su cuerpo reside el poder de la creación<sup>109</sup>.

La pintura de Remedios Varo también tiene que ver con la numerología. El tres se repite de manera constante en *Creación de las Aves*: las cuerdas del instrumento musical, los pájaros que vuelan, la forma triangular de la lupa o los colores primarios. Muchas tradiciones esotéricas establecen que el número uno es la unidad de todas las cosas, el dos es la materia y el diálogo y el tres es la cifra de lo completo, del Todo. Esta numerología aparece en esta obra, pues los elementos se presenta de manera individual, como la protagonista o el pincel; de manera dual, como las ventanas, los huevos o las vasijas; o de manera triple<sup>110</sup>. Otra lectura que se debería hacer es la de la Ley de Tres, defendida por el sistema del filósofo Gurdjieff, mencionado más arriba por su influencia en Remedios. Afirmaba este pensador que todo era resultado de la combinación de tres fuerzas opuestas entre sí: la activa, la pasiva y la neutral o reconciliadora. Esta ley aplicada a la pintura se refiere a los tres colores primarios: el azul como fuerza activa, el rojo como la pasiva y el amarillo como la reconciliadora<sup>111</sup>.

## 12. 2. *El Malabarista* o *El juglar* (1956) (fig. 30)

Esta obra fue presentada en la primera exposición individual que tuvo Remedios Varo en México en el año 1956. Nos presenta una mirada melancólica hacia este pueblo medieval en el que destaca el protagonista central, un juglar cuyo abrigo rojo nos llama poderosamente la atención, rodeado de aureola de lo que parece polvo estelar. Se encuentra en un vehículo motorizado con forma de torre en el que vemos las típicas *roulottes* en las pinturas de Varo. Viaja acompañado por una mujer y varios animales: un chivo, un búho, varios pájaros y un león rojo, cuyo color vuelve a conectarnos con la última fase alquímica. A sus lados, dos mesillas donde se disponen diferentes frascos además de un cofre del que sobresale un rostro que le mira. Hay varias teorías sobre los objetos que pintó Remedios: por un lado, el teórico

---

<sup>109</sup> Rey Bueno 2017 (II), 196.

<sup>110</sup> González Madrid 2013, 431.

<sup>111</sup> Arcq et al. 2015, 70-71.

Salomon Grimberg<sup>112</sup> afirma que se trata de un altar donde se sitúan piezas de oro, piedras preciosas y una vajilla que podría contener materia prima alquímica. Otros aseguran que son montoncitos de hojas, hierbas y semillas, estableciendo una relación para con el mercado de brujería Sonora, del que sabemos que Remedios fue asidua. El juglar no realiza juegos malabares corrientes, sino que se divierte con unas figuras que parecen planetas atadas por un hilo, que crean ese efecto e ilusión de una constelación. El protagonista mira a las masas que Remedios, en voluntad de evidenciar sus mentes indiferenciadas, representó de manera homogénea con capas grises. Pese a esto, sus rostros y cabellos están perfectamente individualizados<sup>113</sup>. Sobre esta pintura escribió la artista a su hermano: “*Se trata de un prestidigitador, está lleno de trucos, de color, de vida, en el carricoche lleva toda clase de cosas milagrosas y animales, ante él está la «masa»; para que sea más «masa» hasta llevan un traje común, un enorme pedazo de tela gris con agujeros para sacar la cabeza, todos se parecen, tienen igual el pelo, etcétera*”<sup>114</sup>. Hay un elemento que pasa desapercibido pero es de gran importancia: en el primer plano de la pintura vemos las sombras de otros asistentes. ¿Quizá es la nuestra como espectadores del cuadro, y por tanto, del espectáculo del juglar?

Es una pintura con unas dimensiones mayores de las que encontramos en el resto de su producción artística. Como la mayoría de sus obras mexicanas, encontramos un gran detallismo y minucioso trabajo. Reflejo de ello son los dibujos previos que se han encontrado de esta obra, relacionados con las distintas situaciones que la componen. Sabemos que era común en la artista esta cuidadosa preparación previa a la realización de sus pinturas, una depuración antes del proyecto definitivo<sup>115</sup>.

Es una de las pinturas de Remedios Varo que se refiere a la práctica de la magia de manera más directa. Aunque en el catálogo razonado esta obra se presente con sendos nombres, en la invitación de la exposición aparecía con el título *El prestidigitador*. La prestidigitación es la rama del ilusionismo basada en el efecto y la habilidad con las manos.

---

<sup>112</sup> González Madrid 2013, 254-266.

<sup>113</sup> González Madrid 2013, 254-266.

<sup>114</sup> González Madrid 2013, 255.

<sup>115</sup> González Madrid 2013, 256.

Todo lo que abarca el ilusionismo tiene que ver con el espectáculo, con efectos aparentemente inexplicables cuya ejecución se oculta a los presentes. Estos se conocen como ilusiones o trucos de magia. Por lo tanto, la prestidigitación se vincula con las artes escénicas y no con las prácticas mágicas<sup>116</sup>.

El estudioso del Surrealismo Salomon Grimberg<sup>117</sup> ha hecho un análisis detallado de esta pintura. Comienza por la relación del personaje principal con su personaje correspondiente en el tarot. La primera carta de los Arcanos Mayores ha recibido muchos nombres: el mago, el trovador, el prestidigitador, el hechicero, el malabarista o el juglar. Se le representa en la baraja sosteniendo una varita de madera frente a una mesa en la que, junto a elementos que utiliza para la adivinación, hay copas, espadas y monedas; haciendo referencia a que tiene a su disposición todos los elementos de la baraja -la varita actúa como el palo de los bastos-. Aparece representado con el símbolo del infinito sobre la cabeza y con un brazo arriba y otro abajo, encarnando la idea de opuestos, de lo divino y lo diabólico. En el tarot, se asocia su figura al número uno, al principio de todo y a la letra *Aleph*, la primera en el alfabeto hebreo, que representa la unión del espíritu y la materia. Pese a esto, es una carta peligrosa, un posible impostor cuyo equilibrio puede romperse y desencadenar el caos<sup>118</sup>.

Grimberg plantea en sus estudios la combinación entre los atributos tradicionales y otras fuentes de inspiración de la artista. El juglar de Remedios es una visión personal y única de una iconografía de la que era conocedora. Como símbolo mágico de la totalidad, se aleja del infinito para adoptar la estrella de cinco picos, cuya forma se reproduce en el cuerpo y en el rostro del personaje<sup>119</sup>. El pentagrama está en relación con el estudio de la consciencia dentro de las enseñanzas de Gurdjieff, que tanto interesó a Remedios. Dividía la consciencia en cuatro niveles: sueño, vigilia, consciencia de sí y consciencia objetiva. El hombre vive un proceso en el que pasa de un estado absolutamente pasivo a la capacidad de ver las cosas como son y comprender el mundo de las causas. Esta evolución refleja la incapacidad de estar

---

<sup>116</sup> González Madrid 2013, 254.

<sup>117</sup> Citado en González Madrid 2013, 260-261.

<sup>118</sup> González Madrid 2013, 260-261.

<sup>119</sup> González Madrid 2013, 262.

inamovible, pues todo inevitablemente cambia y se transforma. El equilibrio de los cinco centros del hombre, le permiten llegar al Anagrama, la estrella de seis puntas, símbolo del tiempo y el espacio en las antiguas enseñanzas esotéricas. El superhombre es aquel que logra tener una vida independiente y completa en sí misma, quedando aislado de influencias impropias. Remedios Varo pintó en numerosas ocasiones pentagramas y anagramas en sus obras. Un ejemplo es *Ermitaño* (1955) (fig. 31), donde el personaje tiene la forma de estrella de seis puntas así como el símbolo del Yin y Yang, denotando la unidad interior.<sup>120</sup>

Es importante detenernos en el espacio donde Remedios nos presenta muchas de sus pinturas. A semejanza de Giorgio de Chirico, los paisajes urbanos sirven a la artista como telón de fondo de su mundo mágico. La arquitectura podría englobarse por sus características formales y estilísticas en lo medieval y lo renacentista, con edificios que parecen torreones o fortalezas con grandes y pesados muros. Además de esto, Remedios nos invita a tener una visión simultánea del exterior y del interior, con escenarios austeros con paredes desnudas y ventanas que conectan con el cosmos. Algunas pinturas donde se refleja la importancia de la ciudad en la obra de Varo son: *Banqueros en acción* (1962) (fig. 32), *La Tejedora de Verona* (1956) (fig. 33), *Bordando el manto terrestre* (1961) (fig. 34) o *Tránsito en espiral* (1962) (fig. 35)<sup>121</sup>.

### 12. 3. *Exploración de las fuentes del Río Oniroco* (1959) (fig. 36)

Esta pintura nos embarca en la aventura en solitario de una intrépida exploradora. Aparece con gabardina y un sombrero que se prolonga y origina el vehículo en el que viaja. Las alas que brotan por encima hacen una clara referencia a Mercurio. El paisaje parece un bosque inundado en el que ella va flotando por el agua. Dos aves negras la observan desde las cavidades de los árboles. Lo único que la acompaña es un libro y una brújula con la que llega a su destino: un árbol hueco esconde una copa que derrama el *acqua vitae* de la transmutación del ser y la vida. Es inevitable no relacionarlo con el mito del Santo Grial.

---

<sup>120</sup>Arcq et al. 2015, 57.

<sup>121</sup> Martín Martín 1988, 235-236.

Muchos de estos relatos y leyendas sobre grandes conquistas de tierras lejanas han sido relacionadas con los viajes alquímicos y la búsqueda de estos objetivos esotéricos<sup>122</sup>.

En la pintura de Remedios, el viaje es una de sus obsesiones más apreciables. Esto nos transmite sus vivencias personales así como su anhelo por trascender y alcanzar un conocimiento superior. En una primera lectura conectamos con su biografía, con sus traslados y cambios continuos de ciudades. Esta pintura concretamente, remite a un viaje real por el Oniroco que realizó Remedios junto a Jean Nicole durante su estancia en Venezuela tras descubrirse la ubicación precisa del mismo, como resultado de una expedición científico-militar. Hay una razón más profunda y trascendental por la que la producción de Varo está repleta de exploradores y viajeros en busca de descubrimientos insospechados. Remedios, a través de las ideas de Gurdjieff y Ouspensky perseguía la transformación interior, es decir despertar e iniciar la búsqueda que le ayudara a llegar a un nivel espiritual y a un conocimiento más elevado. Esta exploración se traduce pictóricamente en un viaje. No se limita a ser un mero movimiento por el espacio sino que es el camino hacia la sabiduría y la autorrealización. Estas imágenes están repletas de criaturas en vehículos imaginarios que atraviesan mundos fantásticos en busca de elementos mágicos, como elixires, filtros mágicos, la Piedra Filosofal o como en este caso, el agua como elixir de la regeneración que mana ininterrumpidamente para aquellos que saben encontrarla.

Seguramente una de las pinturas que mejor revelan esta búsqueda de la iluminación junto a esta, sea *Ascensión al monte análogo* (1960) (fig. 37) para la que Remedios escribió: “*Como veis, ese personaje está remontando la corriente, solo, sobre un fragilísimo trocito de madera y sus propios vestidos le sirven de vela. Es el esfuerzo de aquellos que tratan de subir a otro espiritual*”<sup>123</sup>. También otras como *La expedición del aqua áurea* (1962) (fig. 38) o *La huida* (1962) (fig. 39).

Encontramos esta exploración y la búsqueda en el trabajo de mujeres artistas como Leonora o Remedios, que podemos vincular con el propio viaje espiritual de las mujeres

---

<sup>122</sup> González Madrid 2013, 288-289.

<sup>123</sup> Martín Martín 1988, 237.



hacia la autorrealización, la independencia y a la sensibilidad protofeminista. Representaron personajes emprendiendo viajes mágicos y empoderadores a través de la espiritualidad<sup>124</sup>.

## 13. Conclusiones

En un momento en que los estudios de Historia del Arte se están acometiendo desde puntos de vista novedosos y más abiertos a posibles relecturas al incorporar no solo otros métodos, sino otros enfoques, el relato del movimiento surrealista, tanto en sus orígenes como en su repercusión no puede ser ajeno a este proceder. Se siguen estudiando los discursos dominantes ya examinados con anterioridad, pero es ineludible dejar paso a la valoración de otras realidades, como la de las mujeres artistas que vivieron este contexto, o el de la importancia de la magia y la alquimia en la producción artística y literaria del movimiento.

Es interesante entender la diferencia entre ser surrealista y estar alrededor del Surrealismo. No debemos caer en el error de tomar los manifiestos que escribió Breton como ejemplificación del papel de la mujer en el movimiento. Las palabras fueron lejanas a los hechos. La misoginia interiorizada -y exteriorizada, en parte artísticamente- es la prueba más evidente que tenemos de que los artistas no fueron lo subversivos y progresistas que querían. Se quedaron atrás en un momento donde el feminismo y la conciencia femenina estaba avanzando. Las artistas que se han mencionado en este estudio desarrollaron sus carreras teniendo intereses comunes con el surrealismo pero fueron relegadas a un segundo plano por parte del movimiento y de sus compañeros varones. Muchas acabaron rechazando esta etiqueta y se alejaron de estos circuitos, intentando construir una carrera en base a su talento artístico. Fue un camino conjunto, pues como hemos visto, su crecimiento intelectual y artístico, se desarrolló en parte por el intercambio de ideas y intereses entre ellas. Se acompañaron y apoyaron en los márgenes, en la exclusión, apartadas de lo dominante. Esto nos debería de parecer mucho más subversivo que un teléfono con una langosta encima<sup>125</sup>.

---

<sup>124</sup> Subelyté y Zamani 2022, 219.

<sup>125</sup> Referencia a la obra de Salvador Dalí *Teléfono langosta* o *Teléfono afrodisiaco* (1936) presente en el Museum für Kommunikation (Fráncfort del Meno) (Cifrado en Leroy-Klingsöhr y Grosenick 2004, 16)

Para artistas como Leonora Carrington o Remedios Varo, la magia y la alquimia significaron el descubrimiento de un universo alejado de las reglas tradicionales, donde poder reflejar sus intereses y fascinaciones, así como las incertidumbres, los miedos y las vivencias en una sociedad decaída y patriarcal que puso bastantes piedras en el camino de estas mujeres. A través del ideario esotérico se acercaron a mujeres ancestrales que fueron invisibles para la historia, brujas y deidades encargadas de la protección y de los saberes mágicos. Conocer el sometimiento que trajo el sistema patriarcal, despertó en estas artistas la necesidad de restituir su memoria y exponer su sabiduría. Este acercamiento a la sacralidad femenina provocó un desarrollo en su conciencia femenina y, por ende, feminista, por la que lucharon por los derechos de las mujeres de una manera activa y combativa y comprometida. Sus producciones artísticas aparecen como un reflejo del aprendizaje, del camino intelectual que recorrieron estas artistas, de manera conjunta, en esferas mágicas, alquímicas, sociales, políticas y evidentemente, artísticas.

La amistad entre Leonora y Remedios trajo, no sólo el apoyo incondicional y un espacio seguro en una ciudad desconocida en medio de la contienda mundial, sino la recuperación de un lenguaje olvidado e indiferente. El deseo de ambas por descubrir, conocer y rescatar la herencia femenina oculta, nos conmueve en la actualidad a través del acercamiento a sus obras, que nos enlazan con esos tiempos ancestrales y con las historias que aún deben ser contadas.

Por último, debemos exponer la necesidad de favorecer este tipo de estudios transversales, multidisciplinarios y novedosos, en los que se exploren nuevas ramas y puntos de vista de la historia del arte. Lo que no se nombra, no existe; y es fundamental entender que es una ciencia viva, en constante evolución y actualización. Estas investigaciones desde perspectivas olvidadas en los márgenes de lo establecido son necesarias para la adaptación a las nuevas realidades y para dar voz a las historias que un día fueron desechadas.

*“Mi abuela solía decirme que éramos descendientes de aquella raza antigua que empezó a vivir mágicamente bajo tierra cuando su tierra fue tomada por invasores con diferentes ideas*

*políticas y religiosas. Prefirieron irse a vivir debajo de la tierra, y allí se dedicaron a la magia y la alquimia, pues sabían transmutar el oro”<sup>126</sup>.*

---

<sup>126</sup> Palabras de Leonora Carrington. (Cifrado en González Madrid 2017, 126).

## 14. Bibliografía

- Arcq, Tere, Peter Engel, Jaime Moreno Villareal, Janet Kaplan, Farbig Bodzaran, Sandra Lisci, Walter Gruen. 2015. *Cinco llaves del mundo secreto de Remedios Varo*. Atalanta. Girona.
- Arcq, Tere (dir.). 2023. *Leonora Carrington: Revelación*. Fundación Mapfre. Madrid.
- Borderie, Roger (dir.). 1977. *La femme surréaliste*. Revista Obliques N° 14 y 15. Nyons.
- Breton, André. 1924. *Los pasos perdidos*. Alianza Editorial. Madrid.
- Brown, Betty Ann Author y Orestein, Gloria Feman. 2002. *Gradiva's Mirror. Reflections on Women, Surrealism and Art History*. Midmarch Arts Press.
- Caballero Guiral, Juncal. 1995. *Mujer y surrealismo*. Asparkia, Investigació Feminista N° 5. Consultado el 1 de abril en <https://www.e-revistas.uji.es/index.php/asparkia/article/view/1041>
- Caballero Guiral, Juncal. 2002. *La mujer en el imaginario surreal: figuras femeninas en el universo de André Breton*. Publicacions de la Universitat Jaume. Castelló de la Plana.
- Caballero Guiral, Juncal. 2012. *La Corneta Acústica o el encuentro fabulado de Leonora Carrington y Remedios Varo*. Revista de la Facultad de Humanidades y Lenguas Modernas N° 15. Consultado el 13 de abril en [link](#)
- Caballero Guiral, Juncal. 2018. *Hechiceras: un viaje a la vida y obra de Remedios Varo y Leonora Carrington*. Trea. Gijón.
- Calderón Gómez, Juncal. 2005. *Las vanguardias históricas en perspectiva*. Nómadas Critical Journal of Social and Juridical Sciences Vol. 12 N° 2. Euro-Mediterranean University Institute. Roma.

- Carmona Mato, Eugenio. 1985. *José Moreno Villa y los orígenes de las vanguardias artísticas en España (1909-1936)*. Universidad de Málaga. Málaga.
- Combalía, Victoria. 1995. *Dora Maar: Vida y obra* en el Catálogo *Dora Maar; fotógrafa*. Bancaja. Barcelona.
- Domenella, Ana Rosa. 1997. *Leonora Carrington en sus ochenta. La creación compartida*. Debate Feminista Vol. 15. Centro de Investigaciones y Estudios de Género de la Universidad Nacional Autónoma de México. Consultado el 1 de mayo en [https://www.jstor.org/stable/42624424#metadata\\_info\\_tab\\_contents](https://www.jstor.org/stable/42624424#metadata_info_tab_contents)
- Ewald, François. 1993. *El surrealismo: una ética de azar*. Magazine Littéraire N° 312. Universidad de Colombia. Consultado el 2 de mayo en <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/6163519.pdf>
- Fauré, Christine (dir.). 2010. *Enciclopedia histórica y política de las mujeres: Europa y América*. Ediciones Akal. Madrid. Consultado el 4 de mayo en [link](#)
- Fernández de Córdoba, Jorge. 1985. *Magia y ocultismo fin de siglo: Sophia (1893-1917)*. Album Letras Artes. Madrid.
- Fernández Taviel de Andrade, Bárbara (coord.). 2000. *Ver y leer a Magritte*. Universidad de Castilla-La Mancha. Cuenca.
- Ferrer Ventosa, Roger. 2018. *Pensando en imágenes jeroglíficas: de la tradición hermética en el Renacimiento a las vanguardias hasta el arte contemporáneo*. Universidad Complutense de Madrid. Consultado el 1 de mayo en <https://dugi-doc.udg.edu/handle/10256/17326?show=full>
- García Felguera, María de los Santos. 1989. *Las vanguardias históricas (2)*. Historia 16. Madrid.

- González Madrid, María José. 2013. *Surrealismo y saberes mágicos en la obra de Remedios Varo*. Tesis doctoral defendida en la Universidad de Barcelona. Consultado el 22 de mayo en <https://diposit.ub.edu/dspace/handle/2445/52044>
- González Madrid, María José. 2017. *Leonora Carrington y Remedios Varo: alquimia, pintura y amistad creativa*. Studia Hermética Journal Vol.1 N°1. Consultado el 23 mayo en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6068523>
- Lanza, Andrea. 2022. *Me definen o me defino: el camino hacia la autorrepresentación femenina durante los siglos XIX y XX*. Trabajo de Fin de Grado defendido en la Universidad de Valladolid.
- Leroy-Klingsöhr, Cathrin y Grosenick, Uta. 2004. *Surrealismo*. Taschen. Alemania.
- López Fernández-Cao, Marián (coord.). 2000. *Creación artística y Mujeres: recuperar la memoria*. Narcea. Madrid. Consultado el 20 de febrero en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=10389>
- Martín Martín, Fernando. 1988. *Notas a una exposición obligada: Remedios Varo o el prodigio revelado*. Laboratorio de Arte I: Revista del Departamento de Historia del Arte. Universidad de Sevilla. Consultado el 3 de febrero en <https://idus.us.es/bitstream/handle/11441/54176/15%20martin.pdf?sequence=1>
- Méndez Llopis, Carles. 2010. *La Francia de los enfants terribles*. El artista: revista de investigaciones en música y artes plásticas N°7. Universidad Autónoma de Ciudad Juárez. México. Consultado el 3 de abril en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3356229>
- Rey Bueno, Mar. 2017 (I). *Armada de locura. Mi viaje a Leonora Carrington*. Studia Hermetica Journal Vol. 1 N° 1. Consultado el 1 de mayo en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6068526>

- Rey Bueno, Mar. 2017 (II). *Evas alquímicas*. Glyphos Publicaciones. Valladolid.
- Robles, Martha. 2002. *Mujeres del siglo XX*. Letras mexicanas. Fondo de Cultura Económica. México.
- Rodríguez López, Virginia. 2012. *La labor de Peggy Guggenheim en la salvaguarda del Patrimonio Artístico*. Nuevos tiempos, nuevos retos, nuevas sociologías. ACMS. Toledo. Consultado el 21 de mayo en [https://acmspublicaciones.revistabarataria.es/wp-content/uploads/2017/05/15.2012.Virginia.Tiempos.Alm\\_.201\\_215.c.pdf](https://acmspublicaciones.revistabarataria.es/wp-content/uploads/2017/05/15.2012.Virginia.Tiempos.Alm_.201_215.c.pdf)
- Roob, Alexander. 2005. *Alquimia y mística: el gabinete hermético*. Taschen. Colonia.
- Rubio, Oliva María. 1994. *La mirada interior: el surrealismo y la pintura*. Tecnos. Madrid.
- Sauret Guerrero, Teresa (dir.). 1996. *Historia del arte y mujeres*. Universidad de Málaga. Málaga.
- Serrano de Haro, Amparo. 2019. *Vida y obra de Remedios Varo*. EILA editores. Madrid.
- Subelyté, Grazina y Zamani, Daniel. 2022. *Surrealism and Magic: Enchanted Modernity*. Museum Barberini Postdam. Peggy Guggenheim Collection. Prestel.
- Szulakorka, Urszula. 2011. *Alchemy in Contemporary Art*. Ashgate.
- Vicente García, Elena. 2022. *El mito de la Diosa en la obra de Leonora Carrington*. Trabajo de Fin de Máster defendido en la Universidad Complutense de Madrid. Consultado el 14 de junio en [https://eprints.ucm.es/id/eprint/75481/13/TFM\\_Vicente%20Garcia%CC%81a%2C%20Elena\\_2022.pdf](https://eprints.ucm.es/id/eprint/75481/13/TFM_Vicente%20Garcia%CC%81a%2C%20Elena_2022.pdf)
- Vodermayer Sohl, Melinda Anna. 2012. *Claves de la representación corporal en las poéticas de las pintoras surrealistas: Frida Kahlo, Leonora Carrington y Remedios Varo*. Tesis doctoral defendida en la Universitat Politècnica de València. Consultado el 11 de abril: en <https://riunet.upv.es/handle/10251/17798>

## 15. Anexo visual

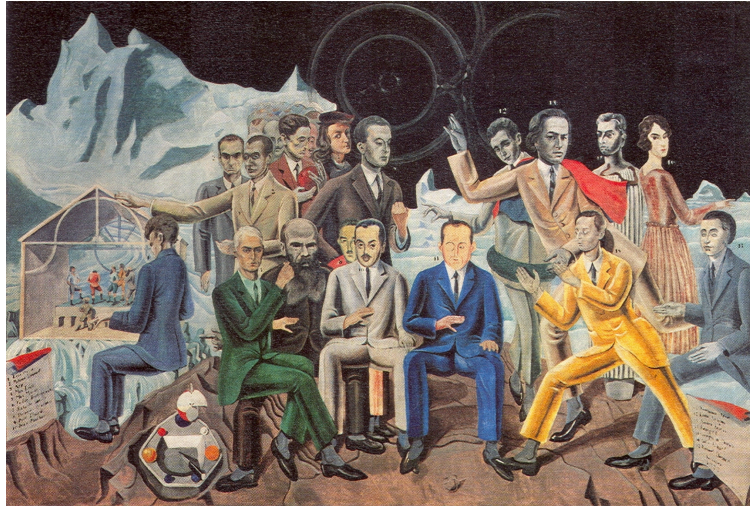


Figura 1: Max Ernst, *La cita de los amigos* o *Au rendez-vous des amis*, 1922, Museo Ludwig (Colonia)



Figura 2: Fotografía de Peggy Guggenheim la Galería Art of this Century realizada por Berenice Abbott, 1942, Peggy Guggenheim Museum (Venecia)

Al fondo, podemos ver las obras: *Voice of the air* de Magritte, *The Shepherdess of the Sphinxes* de Leonora Fini, *The Horses of Lord Candlestick* de Leonora Carrington y *Dutch Interior II* de Miró.





Figura 3: René Magritte, *La violación*, 1934, Menil Collection (Houston)



Figura 4: Man Ray, *El violín de Ingres*, 1924, Centre Pompidou (París)



Figura 5: Frida Kahlo, *Henry Ford Hospital* o *La cama volando*, 1932, Museo Dolores Olmedo (México D.F.)



Figura 6: Leonor Fini, *L'entre deux*, 1967, Colección particular



Figura 7: Alberto Durero, *Bruja montando en una cabra*, 1500-1501, National Gallery of Art (Washington D. C.)



Figura 8: Gunter Gerzso, *Los días en la calle de Gabino Barreda*, 1944, The Metropolitan Museum of Art (Nueva York)

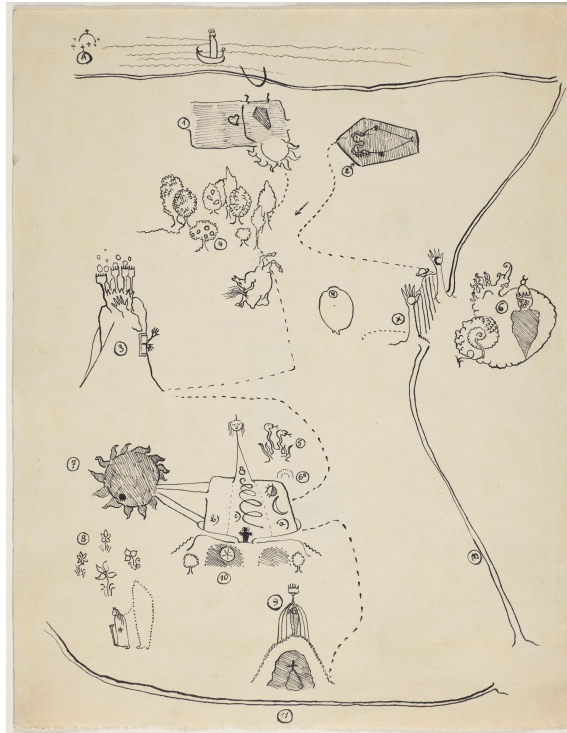


Figura 9: Leonora Carrington, *Map of Down Below*, 1941, Harvard Art Museums (Cambridge)



Figura 10: Leonora Carrington, *Down Below*, 1940, Colección Particular Mía Kim



Figura 11: Leonora Carrington, *Mujeres Conciencia*, 1972,  
Gallery Wendi Norris (San Francisco)



Figura 12: Remedios Varo, *Tres destinos*, 1956,  
Colección Particular



Figura 13: Remedios Varo, *Premonición*, 1953,  
Colección Particular

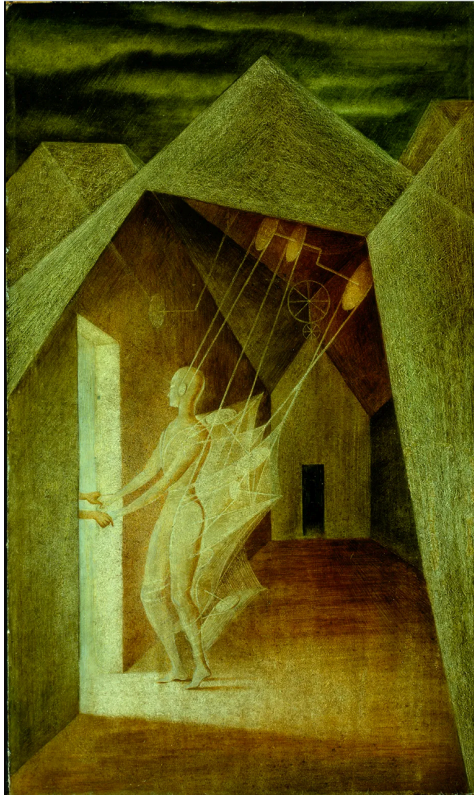


Figura 14: Remedios Varo, *Los hilos del destino*, 1956,  
Colección Particular



Figura 15: Max Ernst, *Attirement of the Bride*, 1940,  
Peggy Guggenheim Museum (Venecia)

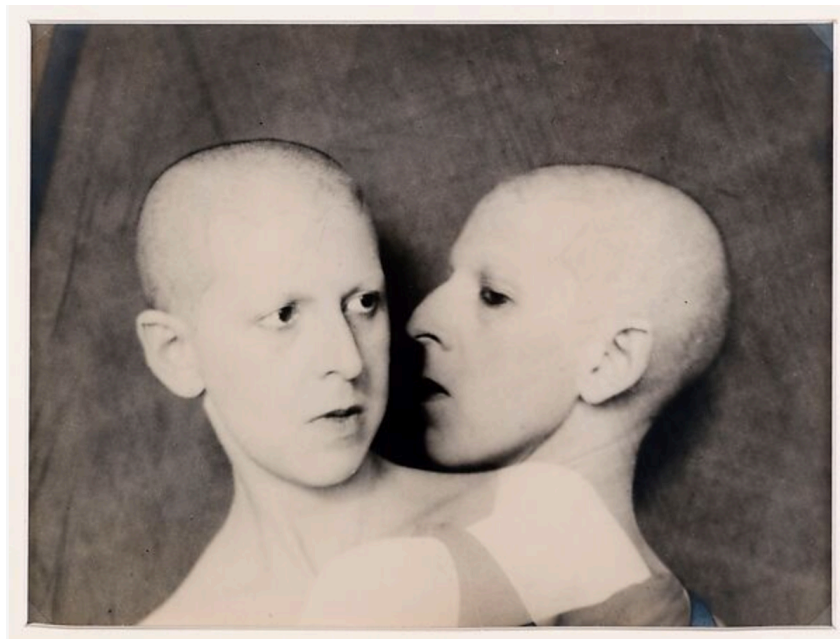


Figura 16: Claude Cahun, *Que me veux-tu?*, 1928,  
The Metropolitan Museum of Art (Nueva York)

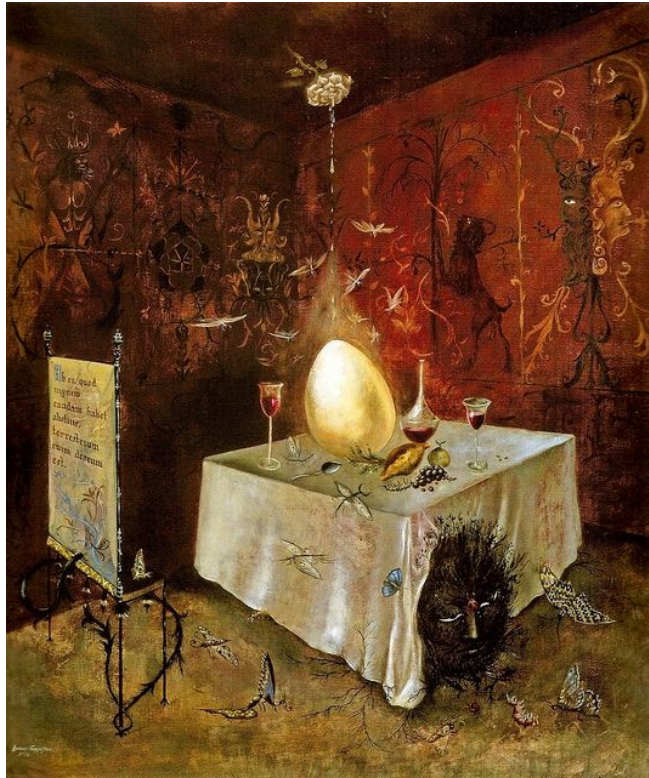


Figura 17: Leonora Carrington, *Ab Eo Quod*, 1956,  
Colección Particular



Figura 18: Leonora Carrington, *Retrato de Max Ernst*, 1939,  
National Galleries Scotland





Figura 19: Leonora Carrington, *Quería ser pájaro*, 1960,  
Gallery Wendi Norris (San Francisco)



Figura 20: Remedios Varo, *Hallazgo*, 1956,  
Art Institut Chicago

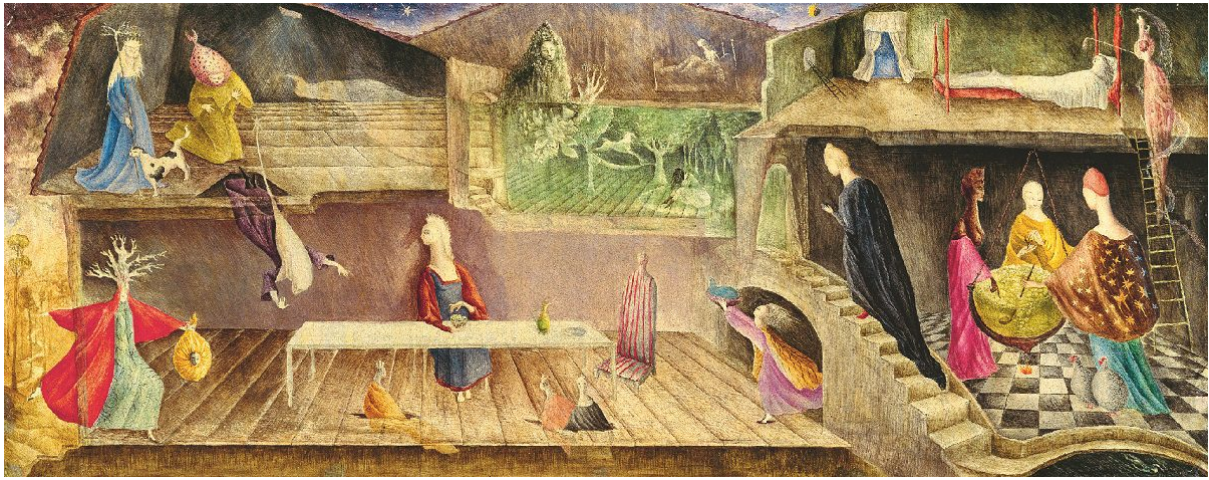


Figura 21: Leonora Carrington, *The House Opposite*, 1945,  
West Dean College of Arts and Conservation



Figura 22: Leonora Carrington, *The Old Maids*, 1947,  
Sainsbury Centre for Visual Arts

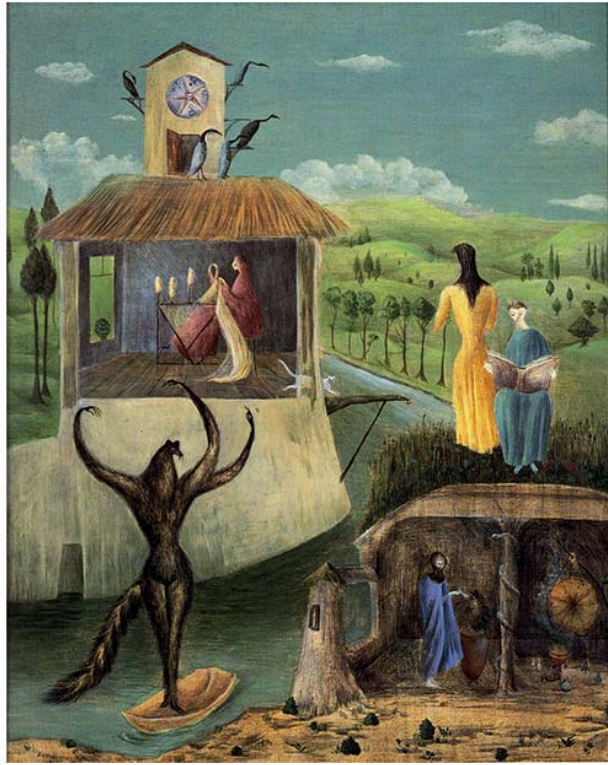


Figura 23: Leonora Carrington, *Seraputina's Rehearsal*, 1947, Colección Particular



Figura 24: Leonora Carrington, *Grandmother's Moorhead Aromatic Kitchen*, 1975, The Charles B. Goddard Center for the Visual and Performing Arts Ardmore (Estados Unidos)



Figura 25: Leonora Carrington, *Night Nursery (Everything)*, 1947, Colección particular



Figura 26: Leonora Carrington, *The Giantess (The Guardian of the Egg)*, 1947, Colección Particular Miguel S. Escobedo



Figura 27: Athanasius Kircher, *Gran madre de los dioses*, ilustración en el tratado *El Edipo egipcio*, 1652, Division of Rare and Manuscript Collections Corneil University Library (Ithaca)



Figura 28: Leonora Carrington, *Chrysopeia of Mary the Jewess*, 1964, Colección particular



Figura 29: Remedios Varo, *Creación de las aves*, 1957,  
Museo de Arte Moderno de México



Figura 30: Remedios Varo, *El malabarista o El juglar*, 1956,  
Gallery Wendi Norris (San Francisco)



Figura 31: Remedios Varo, *El ermitaño*, 1955,  
Colección particular



Figura 32: Remedios Varo, *Banqueros en acción*, 1962,  
Gallery Wendi Norris (San Francisco)



Figura 33: Remedios Varo, *La tejedora de Verona*, 1956,  
Colección Particular



Figura 34: Remedios Varo, *Bordando el manto terrestre*, 1961,  
Gallery Wendi Norris (San Francisco)





Figura 35: Remedios Varo, *Tránsito en espiral*, 1962,  
Colección particular



Figura 36: Remedios Varo, *Exploración de las fuentes del río Orinoco*, 1959,  
Colección particular



Figura 37: Remedios Varo, *Ascensión al monte análogo*, 1960,  
Colección Particular



Figura 38: Remedios Varo, *La expedición del agua áurea*, 1962,  
Colección particular



Figura 39: Remedios Varo, *La huida*, 1961,  
Museo de Arte Moderno de México