

# Tirar del hilo: la naturaleza y el tejido en la obra de Magda Bolumar y Moisès Villèlia

## Pulling the Thread: Nature and Weaving in the Work of Magda Bolumar and Moisès Villèlia

---

LAURA LUCAS PALACIOS

Facultad de Educación de Palencia. Universidad de Valladolid. Avenida de Madrid, 57. 34004 Palencia

[laura.lucas.palacios@uva.es](mailto:laura.lucas.palacios@uva.es)

ORCID: 0000-0002-7214-181X

MARÍA TERESA ALARIO TRIGUEROS

Facultad de Educación de Palencia. Universidad de Valladolid. Avenida de Madrid, 57. 34004 Palencia

[talario@arte.uva.es](mailto:talario@arte.uva.es)

ORCID: 0000-0002-0450-7373

Recibido: 13/03/2019. Aceptado: 08/11/2019

Cómo citar: Lucas Palacios, Laura / Alario Trigueros, María Teresa: “Tirar del hilo: la naturaleza y el tejido en la obra de Magda Bolumar y Moisès Villèlia”, *BSAA arte*, 85 (2019): 297-315.

Este artículo está sujeto a una [licencia “Creative Commons Reconocimiento-No Comercial” \(CC-BY-NC\)](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/).

DOI: <https://doi.org/10.24197/bsaaa.85.2019.297-315>

**Resumen:** La unión de Magda Bolumar, una pintora escasamente conocida en la actualidad, y Moisès Villèlia, reputado escultor informalista y con obra en museos internacionales, fue sin duda uno de los intercambios más productivos y enriquecedores del siglo XX en el arte contemporáneo español. Sin embargo, el contexto político y socio-cultural, así como los estrictos cánones que aún hoy rigen la Historia del Arte, hacen que la figura de Magda haya quedado bajo la sombra de la de Moisès. En este estudio demostramos que, si aplicamos la variable de género en el análisis histórico de la vida y obra de parejas artísticas como la que aquí se trata, habría que revisar la historiografía tradicional para ofrecer una lectura más completa, incluyendo a muchas de quienes hasta ahora han sido relegadas.

**Palabras clave:** arte contemporáneo; vanguardia catalana; Informalismo; parejas de artistas; arte feminista.

**Abstract:** The union of Magda Bolumar, a painter barely known today, and Moisès Villèlia, reputed informalist sculptor with work in international museums, was undoubtedly one of the most productive and enriching exchanges of Spanish Contemporary art of the 20<sup>th</sup> century. However, the political and socio-cultural context, as well as the strict canons that still govern the History of Art, makes the figure of Magda remain under the shadow of Moisès. In this study we show that, if we apply the variable of gender in the historical analysis of the life and work of

artistic couples like the one discussed here, we should review the traditional historiography to offer a more complete reading, including many women who have been relegated until now.

**Keywords:** Contemporary Art; Catalan avant-garde; Informalism; couples of artists; feminist art.

---

## INTRODUCCIÓN

En el conocido libro *Los otros importantes. Creatividad y relaciones íntimas* editado por Chadwick y por Courtivron (1994) se analiza el espacio creativo generado entre los y las artistas que formaron pareja sentimental. Frente a la historiografía tradicional, que describe la creatividad como la lucha solitaria de un individuo –normalmente un hombre–, estas investigadoras plantean que, en el caso de las parejas de artistas, la interrelación de vidas y obras generaría necesariamente un influjo mutuo. Sin embargo, aún en la actualidad, en la mayor parte de las ocasiones, la obra de las artistas sigue siendo interpretada como dependiente de la parte masculina de la pareja.

También Germaine Greer, frente a la visión que ha dominado las investigaciones feministas, interpretando las relaciones en las parejas de artistas solo como un factor limitante para el desarrollo y reconocimiento de la obra de la parte femenina, planteó la necesidad de revisar estos vínculos de otro modo, preguntándose por las influencias artísticas mutuas.

Para Greer es fundamental conocer y analizar, en paralelo y con minuciosidad, la obra de los dos miembros de la pareja, pues solo así se podrá evitar lo que ella definió como *saqueo* de la obra de las artistas, absorbidas por las trayectorias de sus compañeros sentimentales:

El primer requisito es el conocimiento, no solo de la obra de las mujeres, sino de la obra de los hombres relacionados con ellas, y no con generalizaciones sino con ejemplos precisos [...] entender cómo las artistas a veces guiaron a los hombres, fueron saqueadas y adelantadas después, es una parte de la recuperación de nuestra historia<sup>1</sup>

Por tanto, el saqueo no se ha producido por una *vampirización* consciente de la obra de las artistas por parte de sus compañeros sentimentales, sino por un desenfoque en la mirada de historiadores/as, críticos/as, de todo el sistema del arte y la cultura. Esta mirada distorsionada del arte no solo deja fuera de plano las obras de las creadoras, sino que también las considera siempre bajo la influencia de su pareja u otro artista varón, sin plantearse la posibilidad de un influjo mutuo, sin preguntarse por las relaciones, por los procesos temporales, similitudes y diferencias que se tejían entre ambas obras y trayectorias. Es,

---

<sup>1</sup> Greer (2005): 6.

además, una mirada que se ha mantenido en el tiempo, afectando, por ejemplo, a la valoración de artistas de las primeras vanguardias como Sonia Delaunay y a las creadoras que se formaron en la Bauhaus, como Gertrud Arndt, Gunta Stölzl, Elisabeth Kadow y Anni Albers.<sup>2</sup>

En la Historia del Arte español del siglo XX, esta situación, que se dio en todos los lugares y tiempos, se acentuó como consecuencia de las condiciones socioculturales derivadas del Franquismo, un período en el que muchos nombres y logros de las artistas, como el de Magda Bolumar –de cuya obra se trata en este artículo–, fueron invisibilizados, mientras que los de sus compañeros masculinos pasaban a formar parte de la Historia del Arte. Esto fue así tanto en el caso de parejas en las que ambos se movían en los mismos círculos artísticos, como fue el caso de Juana Francés y Pablo Serrano, como cuando su línea estilística era muy diferente, como sucedió con Amalia Avia y Lucio Muñoz, ella en las filas de la figuración del Realismo madrileño y él, en las del Informalismo.

Aparentemente, por tanto, el techo de cristal que se impuso a las artistas no tenía nada que ver con el mayor o menor reconocimiento del estilo o movimiento artístico en el que se movían, sino que, más bien, la causa estaría en lo que ya atisbó hace más de cuarenta años Linda Nochlin en su famoso artículo “¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?”.<sup>3</sup> Y es que el problema está en las instituciones y la educación. Una educación que durante el Franquismo asignó a las mujeres un rol extremadamente conservador que les imposibilitaba adquirir el papel de artista de éxito. Pero también es cierto que, aunque los factores sociológicos e históricos de este momento pesaron especialmente sobre las creadoras, esta no fue la única causa de su relegación y de sus especiales dificultades para acceder al reconocimiento, sobre todo si se movían en los círculos innovadores de las denominadas vanguardias. El problema estriba en el mismo concepto de vanguardia, que implica la existencia de un héroe que se enfrenta a lo establecido, el genio que es capaz de ir más allá de sus coetáneos.<sup>4</sup> Y ese héroe-genio no se ajusta a la idea de feminidad, que, en palabras de Valcárcel, “no da el personaje [...] porque al genio hay que reconocerle el poder de lograr transformar la tradición heredada, y eso, por razones más que generales no se le reconocerá a una mujer”.<sup>5</sup>

Si a lo largo de toda la historia, como dice Bourdieu (1992), las artistas no fueron reconocidas como *dadoras de la regla en el arte*, en este momento lo tuvieron especialmente complicado, pues como explican Marzo y Mayayo:

---

<sup>2</sup> Rössler (2019).

<sup>3</sup> Nochlin (1971).

<sup>4</sup> Alario Trigueros (2008).

<sup>5</sup> Valcárcel (1992): 99.

las dinámicas informalistas de los años cincuenta [...] tampoco contribuyeron a una mayor normalización del papel de las artistas. El estilo, protagonizado mayoritariamente por artistas y críticos masculinos, y relatado mediante referencias *creacionistas* que implicaban *seminalidad*, gestos violentos, penetración matérica, todo a través de una caracterización del artista en clave de casticismo y masculinidad, no era en definitiva el contexto más propicio –ni en España ni en la mayoría de los países en los que el estilo se impuso– para otras sensibilidades menos dominadas por los tópicos genialistas al uso. El Informalismo continuó el proceso de invisibilización de las artistas [...]<sup>6</sup>

En el texto anterior se plantean cuestiones clave para entender la trayectoria y el escaso reconocimiento posterior de la obra de Magda Bolumar, una artista vinculada en su juventud a los círculos de la vanguardia catalana de las décadas de 1960 y 1970, cuando el Informalismo se imponía como la corriente estilística oficial. Como apuntaban los autores anteriores, el Informalismo ha sido considerado el estilo propio del genio (masculino por esencia) que rompe con el pasado con rabia e ira. Y, en esta imagen de artista, no encaja la presencia de las mujeres como creadoras. Por tanto, no es de extrañar que hubiera pocas artistas en el movimiento informalista y que las que estuvieron fueran tratadas por la crítica del momento bajo una mirada distinta a la de sus homólogos masculinos. Por ello sus nombres no han trascendido en la Historia del Arte posterior, formando parte de las olvidadas. Lo cual no quiere decir que no tuvieran cierto reconocimiento en algunos momentos, pero siempre teniendo en cuenta la etiqueta de mujer artista.

Una realidad que, en el panorama artístico español de mediados del siglo XX, vivieron más mujeres artistas de las que cabe suponer, de manera que, cuando se relea lo sucedido en el ámbito artístico en la etapa del Franquismo y la Transición Democrática, posiblemente conozcamos un listado de nombres hasta ahora desconocido.

## 1. TEJIENDO CONJUNTAMENTE: MAGDA BOLUMAR Y MOISÈS VILLÈLIA

Tirar del hilo para deshacer el ovillo que esconde la obra de artistas como Magda Bolumar Chertó, que desarrolló su obra a la par y junto al conocido escultor Moisès Villèlia, creador del grupo *Arte Actual* y perteneciente al grupo de los informalistas catalanes, es fundamental para completar esa parte de la Historia del Arte que ha quedado oculta. El trabajo de Magda y Moisès es, sin duda, uno de los ejemplos de intercambio creativo más productivo y enriquecedor del siglo XX en el ámbito artístico de nuestro país. No obstante, como apuntábamos en líneas anteriores, la crítica artística del momento – marcada por la dictadura franquista– y los estrictos cánones que, aún hoy, rigen

---

<sup>6</sup> Marzo / Mayayo (2015): 237.

la Historia del Arte, hacen que el matrimonio Villèlia-Bolumar no haya tenido el suficiente reconocimiento que su obra merece.

Con todo, y a pesar de que ambos comparten historia e intereses estéticos y vitales, la obra de Moisès Villèlia ha sido mucho más conocida y valorada que la de Magda Bolumar, lo que, a nuestro parecer, es un claro ejemplo de la necesidad de hacer una relectura de las vanguardias hispanas, pues, a la luz de la actualidad, la obra de Magda se presenta con un enorme interés, tanto en lo que se refiere a originalidad y precisión en el tratamiento del material y al personal lenguaje que la define como porque facilita la comprensión de algunos aspectos importantes de la obra de Moisès, ya que hay obras en su trayectoria que cobran mayor sentido cuando se confrontan e interpretan conjuntamente. Y es que el intercambio creativo, que necesariamente se produce en uniones como los Villèlia-Bolumar, se escapa de la simple lectura superficial que tradicionalmente nos ofrece la Historia del Arte convencional.

Ya en el año 1976 se preguntaba el crítico Cirilo Popovici en una monografía que dedicaba a la artista Juana Francés:

¿Cómo eludir, abstraer, “depurar” esta biografía de la permanente presencia del escultor Serrano? Ello complica el trabajo, pero a mí me parece que toda biografía escrita sobre esta artista, debería ser complementada con otra de Pablo Serrano (y por supuesto, al revés).<sup>7</sup>

Pero lo cierto es que, ni en este caso ni otros similares, el contenido del paréntesis que cierra el texto –“(y por supuesto, al revés)”– se cumple nunca. Ellos están siempre presentes en el análisis de las obras de sus compañeras, pero estas son prácticamente invisibles en los estudios de la obra de ellos, los artistas, y quedan relegadas al papel de pareja y fiel compañera.

En el caso de Magda Bolumar esto se hace evidente en todas las publicaciones referidas a la obra de Villèlia, desde el estudio monográfico que le dedicó Maria Lluïsa Borràs en el año 1974 al texto de Javier Arnaldo publicado por la Fundació Vila Casas en 2017 en relación con una exposición. En este último texto solo se cita a Magda una vez para hacer referencia a una fotografía que ilustra el texto:

Una fotografía memorable de 1958 nos muestra a Moisès Villèlia y a la pareja de su vida, Magda Bolumar, flanqueando en una calle de Mataró la emotiva escultura hecha con tallos de cebolla, erguida como una llama delante de un muro desconchado sobre el que se ha fijado un gran cartel, anuncio de una función: *Passió*. Ambos custodian el fecundo trofeo de cebolla ascendente, direccionado hacia la luz de ese cartel.<sup>8</sup>

<sup>7</sup> Popovici (1976): 11.

<sup>8</sup> Arnaldo (2017): 84.

Magda queda reducida a la pareja de vida de Moisès, el artista (fig. 1). Nuevamente ella queda relegada al papel de acompañante. Ni una palabra sobre su obra ni sobre su trayectoria artística. Algo difícil de entender cuando un importante apartado de esta exposición estaba dedicado a las *telas de araña* del escultor. Esculturas que tienen una íntima relación con los tejidos y entrelazados que paralelamente Magda hacía en sus *xarpellerses*, creaciones en tela de saco que sugieren de un modo muy personal y poético una fuerte conexión con lo natural, y que comenzó a realizar en la década de 1960.



Fig. 1. *Magda Bolunar y Moisès Villèlia en Mataró junto a una escultura de tallos de cebolla de Moisès. 1958.*  
Imagen propiedad de la artista

El objetivo de este texto es ver el modo en que se entrecruzan las trayectorias de Magda y Moisès, cómo están presentes las técnicas del tejido en la obra de ambos artistas, cómo comparten temáticas y soluciones formales, pero conservando a su vez notables diferencias. Por ello, en ningún caso, se puede leer la obra de Magda desde una óptica de dependencia de la de Moisès, o viceversa, sino como consecuencia de un influjo mutuo.

## 2. LOS PRIMEROS AÑOS CREATIVOS Y EL CONTACTO CON LAS VANGUARDIAS

Él era hijo de un escultor-tallista, conocedor del oficio de artesano desde su infancia y siempre cercano a las corrientes intelectuales avanzadas de la cultura

catalana. Desde la década de los 50 entró en contacto con el arte de vanguardia, pintó, escribió y llevó “lo artesano” a su máxima expresión artística. Joan Prats lo introdujo en el *Club 49* y, posteriormente, Moisès fundó junto con un grupo de artistas, entre quienes se encontraba Magda, el grupo *Arte Actual* de Mataró. Ambos colaboraron también en la revista artístico-literaria *Inquietud artística*.

Ella era de origen humilde y sus padres tuvieron que hacer verdaderos esfuerzos para que pudiera formarse en la pintura. Era toda ternura y generosidad y se adaptó de manera natural a las necesidades de su pareja. Nunca dejó de lado su actividad como pintora, pero sí la apartó cuando las exigencias de él –o las de la familia– así lo requerían. Asumió con indulgencia la responsabilidad de sostener el bienestar económico del hogar, desempeñó el papel de madre y la tarea de crear un ambiente agradable para que Moisès pudiera dar rienda suelta a su genialidad.

La versión que recogen los dos párrafos anteriores se ajustaría a la Historia del Arte canónica que presenta a las artistas como víctimas sin capacidad de resistencia ante un sistema patriarcal propio del período franquista. Una versión construida a partir de la suma de genialidades masculinas, pero que en este caso –y en otros muchos– no encaja con la realidad.

La figura de Magda Bolumar, como artista, fue y sigue siendo mucho más que eso. El problema es dónde colocar una vida y una producción tan compleja como la suya, que se aleja a la vez que se opone a las categorías y los modos de expresión del momento. Revisar la vida y obra de Magda implica romper con los estrictos cánones artísticos sobre los que se construye el relato tradicional de la Historia del Arte Contemporáneo español. Porque, según este relato, Magda –al igual que muchas otras– quedaría en los márgenes y, sin embargo, a nuestro modo de ver, y tal y como se sugiere en el libro editado por Chadwick y por Courtivron, “es en los márgenes donde debemos ver la definición del centro”.<sup>9</sup>

En este mismo sentido, Teresa De Lauretis propone evitar los *puntos ciegos* que han hecho que “las mujeres sean dejadas fuera de registro o ignoradas como parte de la herencia cultural”.<sup>10</sup> Para ello, y como venimos defendiendo a lo largo de toda esta publicación, es necesario rescatar no solo a las mujeres artistas de la Dictadura franquista, sino también volver a mirar la obra de esos *genios* cuyas parejas eran también creadoras. Y más si tenemos en cuenta la visión androcéntrica que sigue dominando el mundo del arte actual, siendo esta visión la que dificulta el reconocimiento de la calidad artística cuando, en palabras de Amelia Valcárcel, “el genio resulta ser ella”.<sup>11</sup>

Moisès y Magda comparten en sus obras un acuerdo simbólico con la Naturaleza, la integración de valores como la unión de contrarios, la fascinación por lo orgánico y el respeto hacia los animales. Los dos emplean materiales

<sup>9</sup> Higonnet (1994): 25.

<sup>10</sup> De Lauretis (2000): 68.

<sup>11</sup> Valcárcel (1992): 110.

pobres en sus obras –algo muy frecuente en los artistas informalistas– pero, a pesar de tener una estrecha vinculación con los miembros del grupo *Dau al Set*, no se puede decir que la obra de este matrimonio pueda ajustarse a las directrices del Informalismo español.<sup>12</sup> En la obra de ambos domina un lirismo que huye de la dureza y agresividad de la estética informal;<sup>13</sup> es un lirismo que conecta, en su aspecto más formal, con el Surrealismo, pero que lo trasciende, pues tiene de fondo una firme creencia en la justicia natural. Esta forma de entender el arte y el modo de materializarlo, les define como dos seres adelantados a su tiempo.

En los primeros años Moisès no tiene un estilo definido, pero su profundo conocimiento de la técnica le lleva a romper con la figuración en 1954. No conoce las corrientes estilísticas de la Historia del Arte, su formación es práctica, ya que viene de su padre, del taller de escultura, y quizá por ello le gustaba autodenominarse como artesano. Magda, en cambio, sí recibió una formación artística convencional en el estudio del pintor Estrany. Esta formación es la que la lleva a adentrarse en las teorías del arte y especialmente en el estudio de la armonía y el color, elementos que tendrán una gran presencia en toda su trayectoria.

En referencia a estos primeros años de vida en común de la pareja, que se inicia con su matrimonio en 1958, Nahum Villèlia, el hijo de ambos, afirma que “Magda es para Moisès fuente de inspiración para encontrar en la escultura un lenguaje propio”.<sup>14</sup> La mirada artística de Magda influye sobre Moisès. Sin embargo, Magda no pudo evitar el tópico de ser considerada la *alumna* o *seguidora*. Ella parece admitir ese papel secundario que se le asigna desde fuera y que aún, a día de hoy, le cuesta despegarse:

yo siempre estuve en segunda fila y estaba cómoda en ese lugar. A Moisès le gustaban las reuniones, las cenas con largas conversaciones sobre arte y política. Moisès era brillante; tenía una inteligencia por encima de los demás. Yo, en cambio, vivía en mi intimidad.<sup>15</sup>

En los recuerdos de Magda se pone en evidencia que, a pesar de que compartió espacios con artistas e intelectuales del momento, de que su obra fue reconocida y valorada por relevantes figuras del medio artístico, como el crítico Alexandre Cirici Pellicer o el artista Joan Brossa, y de que expuso con cierto

<sup>12</sup> Recordemos que el régimen convirtió el Informalismo en imagen cultural de España.

<sup>13</sup> La estética informalista española se caracterizó por ser una pintura gestual, expresión de fuerza, de violencia, de lo trágico, del impulso del “genio español”, de la tradición, de la muerte y de lo goyesco.

<sup>14</sup> Entrevista realizada en agosto de 2018 que forma parte de los materiales de trabajo de la Tesis Doctoral *Magda Bolmar: la poética de la arpillera*, en curso de realización por Laura Lucas Palacios.

<sup>15</sup> *Idem*.



éxito en la mítica Sala Gaspar de Barcelona, realmente no llegó a integrarse en los círculos de la vanguardia ni se sintió parte de ningún grupo artístico.

Consecuencia de ello es que, aunque la obra de Magda beba de ciertos principios concordantes con las vanguardias catalanas de las décadas centrales del siglo XX y, por tanto, deba situarse en este contexto, su obra tiene una personalidad y unas características propias que no permiten encasillarla dentro del Informalismo. Si bien es cierto que la materia tiene en su obra un gran protagonismo, la idea que late en las arpilleras de Magda es la de construir un nuevo cosmos a partir de la esencia del propio material. La artista aprovecha todas las cualidades que le brinda la tela –resistencia, flexibilidad, maleabilidad, dureza– para llevarnos a un mundo de relaciones y fuerzas sutiles que nos conectan con lo primigenio, con fuerzas contrarias en cuya unión surge la creación. Cirici Pellicer, que –como cuenta Borràs– “tuvo siempre una arpillera de ella frente a la mesa de su despacho”,<sup>16</sup> destacaba ya en 1970 la idiosincrasia de la obra de Magda en el contexto del Informalismo:

Otros artistas como Burri o Millares, se dedicaban entonces a la obra basada en materiales textiles, pero uno y otro dejaban de lado el material para centrar la atención sobre las dramáticas vicisitudes en las cuales el material hacía el papel de víctima. Romperlo, coserlo, apedazarlo, atarlo, mancharlo de gotas o goteos. Magda Bolumar, a diferencia de ellos dejó que fuera el material mismo el protagonista de su obra. Que asumiese su significado, que tomase una actitud, que realizara un acto. En esta dinámica, vemos como los hilos de la misma tela se dividen o se agrupan; como destejen para liberar un calado y se retejen para cubrir un campo; se separan en haces divergentes como palmitas, o convergen hacia un punto de ataque; [...] Las fibras adoptan todo tipo de papeles estructurales, solas, retorcidas en cuerdas o entretejidas en trama<sup>17</sup>

Aunque las arpilleras de Magda Bolumar no pueden ser considerados como tapices propiamente dichos, el sentido constructivo de su obra y el papel estructural que le da a la fibra nos puede traer a la mente el trabajo textil de otras artistas que trabajaron en la vanguardia, como puede ser el caso de los tapices de Anni Albers. Pero también es cierto que hay significativas diferencias entre ambas, especialmente en cuanto a la técnica. Mientras que Albers teje, Bolumar borda sobre la trama de hilos que caracteriza el tosco material de arpillera. Además, utiliza el color para crear puntos de luz y estructuras que nos remiten a la Naturaleza. La obra de Bolumar se puede leer así como un eslabón entre el arte que recupera el textil en las vanguardias históricas y las múltiples formas que se presentaron en arte textil de las generaciones posteriores, como puede verse en la obra de Teresa Lanceta o Elena del Rivero, por ejemplo.

---

<sup>16</sup> Borràs (1998): 30.

<sup>17</sup> Cirici Pellicer (1970).

Magda es una artista que vivía y vive en su intimidad. Nunca buscó el reconocimiento social, pero también fue piedra angular en la vida y obra de Moisès. Por eso, presuponer que Magda estaba a la sombra de Moisès, o que él hacía arte y ella simplemente se dedicaba a las artes aplicadas –como se ha dejado entrever en algún caso– es un craso error.

De finales de la década de 1950 son las primeras *telas de araña* de Villèlia. Javier Arnaldo sitúa el inicio de esta serie de obras en 1959, diciendo de ellas que son como “dibujos con consistencia física en el espacio [...] Tramas de nudos, enlaces y emparentamientos en la urdimbre”.<sup>18</sup> Solo un año después, en 1960, Magda realizó su primera arpillera o *xarpelleres*, como las llamó Cirici Pellicer, quien las definió de la siguiente manera:

A partir de telas de saco, Magda pone en acción las tensiones de las fibras, unas veces superponiéndolas al tejido, como un bordado, otras veces calando el tejido para aglutinarlas en haces o trenzas, o aún, superponiendo tejidos a tejidos y telas o fibras a tejidos o perforaciones, en una variada combinatoria.<sup>19</sup>

Como vemos, en las *xarpelleres*, Magda es la tejedora, actúa como la araña que ordena tejiendo, separando y anudando; hay, por tanto, una coincidencia cronológica y una profunda conexión formal y de contenido entre las *xarpelleres* de Magda y las *telas de araña* de Moisès.

Prueba de ello es que tan solo son dos años separan la obra de Moisès *El mosquito* (fig. 2) de la arpillera de Magda titulada *La mosca* (fig. 3). El primero emplea como materiales sus características cañas, así como alambres, cordeles, palillos de madera, hilos... Materiales que también están en las arpilleras de Magda. Pero si vamos un paso más allá, la confluencia de ambos artistas no solo está en los temas y el uso del material, sino también en las estructuras compositivas, tal y como podemos ver a continuación.

En este momento –comienzos de la década de 1960– los dos realizan exposiciones individuales y colectivas. Es además una década especialmente dulce para Magda, pues obtiene varios premios de pintura en el Museo de Granollers, participa en el V Salón de Mayo y en la exposición colectiva *El arte y la paz*, organizada por la UNESCO, en la que también participa Moisès; expone en la Sala Gaspar de Barcelona y desarrolla varios proyectos junto a su marido. Ambos fueron reconocidos por la crítica, como así lo demuestra esta carta que Joan Prats, principal impulsor de la vanguardia en Cataluña, envió a Magda Bolumar en respuesta al envío de una arpillera: “Magnífica Magda. Ha llegado un paquete de Mataró. Sorpresa emocionante para mí. Es muy, muy hermoso. Es una obra importante. Gracias, gracias, gracias. Eres admirable”.<sup>20</sup>

<sup>18</sup> Arnaldo (2017): 86.

<sup>19</sup> Cirici Pellicer (1982): 30 (traducción de las autoras).

<sup>20</sup> Carta personal que la artista aporta como fuente para la Tesis Doctoral anteriormente citada.

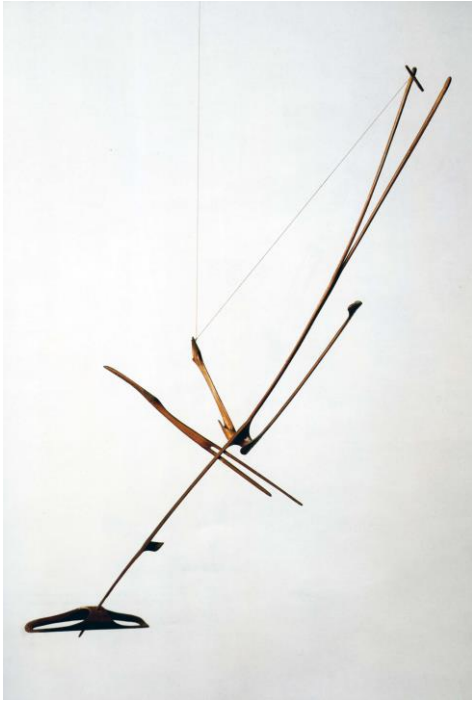


Fig. 2. *El mosquito*. Moisès Villèlia. 1958.  
Imagen propiedad de la artista

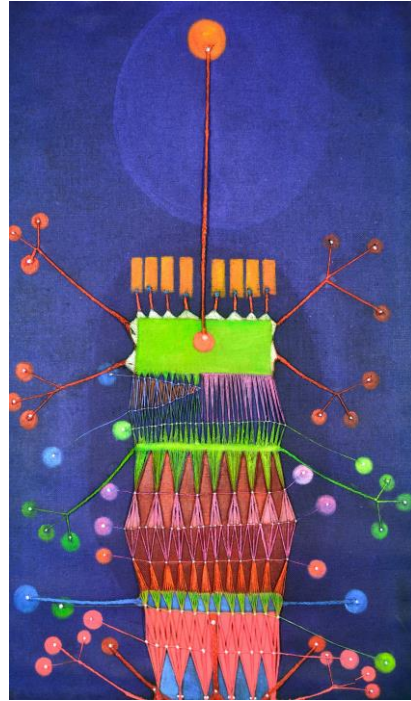


Fig. 3. *La mosca*. Magda Bolumar. 1960.  
Imagen propiedad de la artista

En 1964 Magda y Moisès abrieron juntos un taller de estampación a la lionesa y fueron co-creadores de la fábrica Burenc en la que desarrollaron un avanzado proyecto artístico y social con objeto de crear muebles de diseño, como lámparas o sillas, para la clase trabajadora con materiales de deshecho. De este período son algunos dibujos para estampas de tulipas o decoración de biombos que hasta ahora habían sido atribuidos a Moisès y que, sin embargo, fueron realizados por Magda. Sus dibujos aplicados al diseño de lámparas o la experimentación con el esmalte, que desarrollará años más tarde, nos llevan situar parte de su obra en la delgada línea que, en ocasiones, separa el arte y el diseño, si es que a día de hoy esta diferenciación puede tener aún vigencia. Lo cierto es que como en el caso de Delaunay o Albers la abundante producción de dibujos de Bolumar tiene una importancia capital en su obra.

Es, por lo tanto, un proyecto en común, en el que ambos nuevamente comparten un lenguaje en el que la Naturaleza está presente en esas formas que Magda dibuja y que evocan insectos o vegetales; al mismo tiempo que nos recuerdan los diseños de las esculturas móviles de Moisès.

Como vemos, la relación artística de los Villèlia-Bolumar era de una continua interacción, estando más sujeta a la negociación que lo que se ha

supuesto hasta ahora. Por ello la jerarquía *profesor-alumna* no tiene ninguna validez a la hora de hablar de la obra de Magda en relación con la de Moisès. Sobre esta cuestión ella misma afirma:

éramos dos fuerzas en movimiento. Uno hacía una cosa y el otro hacía otra. Pero siempre nos pedíamos opinión. Hablábamos de nuestras creaciones, de nuestros proyectos. Teníamos largas conversaciones de la forma de entender el arte... Moisès siempre estaba más apegado a la técnica, era un virtuoso de la técnica. Me enseñó a utilizar la goma-laca, que después yo he aplicado sobre el papel como paso previo a mis dibujos. Yo era y soy más intuitiva. No pienso... Me limito a ser el instrumento entre el lienzo y la naturaleza<sup>21</sup>

Interpretaciones tan arraigadas como la que aquí expone Magda, de que los hombres piensan y crean y las mujeres sienten y se dejan llevar por la intuición, refuerzan las creencias culturales que apuntan a que las mujeres son inexplicables y los hombres buscan teorías. Por ello, la obra de Magda siempre ha sido interpretada bajo una lectura muy superficial y esencialista.

Los dos tienen como fuente de inspiración lo natural. Los dos, como ha quedado evidenciado, utilizan materiales orgánicos: tela, cuerdas, palillos, cañas, hilos... Sin embargo y como la propia Magda admite:

Moisès leía mucho, estaba siempre investigando. Yo en cambio pintaba, dibujaba. Coincidíamos en muchas cosas, pero su actitud era más teórica que la mía. Incluso me recriminaba que no tuviera una teoría en la que apoyar mis creaciones<sup>22</sup>

Y es que, en este momento, los artistas hablaban no solo a través de sus obras, sino que también era frecuente que escribiesen textos teóricos y filosóficos<sup>23</sup> en los que explican su mundo creativo. Incluso, en el caso de no ser así, tienen al lado un crítico que lo hace por ellos.<sup>24</sup> De forma que, las creadoras que no recurren a la teoría, como Magda, son vistas con un cierto déficit.

Sin embargo, si hacemos una lectura contemporánea de su obra y alejada de los cánones informalistas, vemos que, aunque no se apoyen en un análisis intelectual y teórico tradicional, sus arpilleras son expresión coherente de su mundo interior, fruto de la rigurosa formación que comentábamos anteriormente y de un alto grado de madurez emocional. Magda Bolumar no es intuitiva ni

<sup>21</sup> Entrevista realizada en agosto de 2018 que forma parte de los materiales de trabajo de la Tesis Doctoral *Magda Bolumar: la poética de la arpillera*, en curso de realización por Laura Lucas Palacios.

<sup>22</sup> *Idem*.

<sup>23</sup> El mejor ejemplo dentro de ese grupo es Antoni Tàpies, que publicó varios libros que facilitaban el acercamiento a su obra.

<sup>24</sup> Papel que cumplió Cirici Pellicer en las vanguardias catalanas de las décadas de 1950 a 1970.

caprichosa, sino lógica. No es fantasiosa, sino imaginativa. Su capacidad creativa consiste en ver claro lo que no existe, pero puede existir.

En estos años 60, previos a sus estancias internacionales, primero en París y después en Ecuador, los Villèlia-Bolumar parecen comprender que ambos se complementan. Si analizamos los trabajos que está haciendo Moisés en este momento, vemos todavía con mayor claridad la influencia de Magda en él. Villelia introduce el color y en algunas de sus esculturas encontramos las *articulaciones* características de las arpilleras de Magda. Nos estamos refiriendo a esos puntos de color, esos nudos que unen una membrana con otra. Magda explica que organiza sus arpilleras como si fueran piezas elásticas en las que una fuerza deforma en un sentido y otra contiene la deformación, y ambos hilos se unen por un punto de color. Esta misma teoría podemos aplicarla a las esculturas de Moisés. En ese período ambos colaboran intensamente en la revista *Inquietud artística*. La obra de Magda se hace visible en esta publicación de diversos modos. Por una parte, realiza dos portadas en 1961 y 1966 (números 21 y 36) y por otro, en 1965 se publica un poema de Brossa dedicados a dos de las arpilleras de Magda, en el que destacaba el sentido lírico de estas estructuras textiles: “El marc/ fa de tambor/per a bordar el sac”.<sup>25</sup> Sin embargo, como la misma Magda admite, el reconocimiento será para Moisés y no para ella: “siempre es más él. Él con su obra [...] siempre más importante”.<sup>26</sup>

### 3. PUNTADAS SIN HILO: MATERNIDAD, ÉXITOS Y OLVIDO

En 1964 nace Nahum, el hijo de ambos. La maternidad cambia la vida de Magda, como les sucedió a tantas artistas de la época, acentuando su posición segunda en el medio artístico. “Nahum era responsabilidad mía, pero no dejé de dibujar. Nunca he dejado de dibujar”, admite la pintora.<sup>27</sup> Sin embargo, se paraliza su producción de arpilleras. El mandato de género que asigna como natural las tareas de cuidado a las mujeres –la cónyuge sostenedora en lo emocional y lo doméstico– se hace más patente con la llegada del hijo, que absorbe por años parte del tiempo que antes se dedicaba a la creación.

Poco después, la familia se traslada a París (1967), donde Moisés iba a disfrutar de una beca. Allí entran en contacto con galeristas y críticos de arte, como Yvon Taillandier, secretario del Salón de Mayo francés. Georges Raillard, director del Instituto francés de Barcelona, jugó un papel importante en el establecimiento de estos contactos. En París Moisés colabora con el arquitecto vietnamita Tram Van Than, quien le encarga una escultura para el *Pavillon de l’Aurore* en el Parc de Sceaux (fig. 4), lo que le abre la puerta para otros trabajos relevantes que le consagraran como escultor. Mientras tanto, Magda

<sup>25</sup> Brossa (1965).

<sup>26</sup> Parte de esa serie de entrevistas citadas anteriormente.

<sup>27</sup> *Idem*.

vuelca todo su tiempo a la maternidad, alejándose de todos los circuitos artísticos. “En París yo no expuse nada, no hacía nada. Solo dibujaba”, narra Magda.<sup>28</sup> Este cambio vital, la falta de otros horizontes, se refleja también en sus dibujos (fig. 5). Se vuelven más geométricos y, sin dejar que tener esa conexión con lo orgánico, hay una mayor organización en las formas, influida especialmente por los parques de París. Para Magda la naturaleza es esencial y en París, el único acercamiento que tiene a ella, es a través de parques y jardines. “Todas las tardes Nahúm y yo íbamos a los parques, nos recorrimos todos. En ocasiones, cuando Moisés terminaba su trabajo en la galería se reunía con nosotros”, explica.<sup>29</sup>

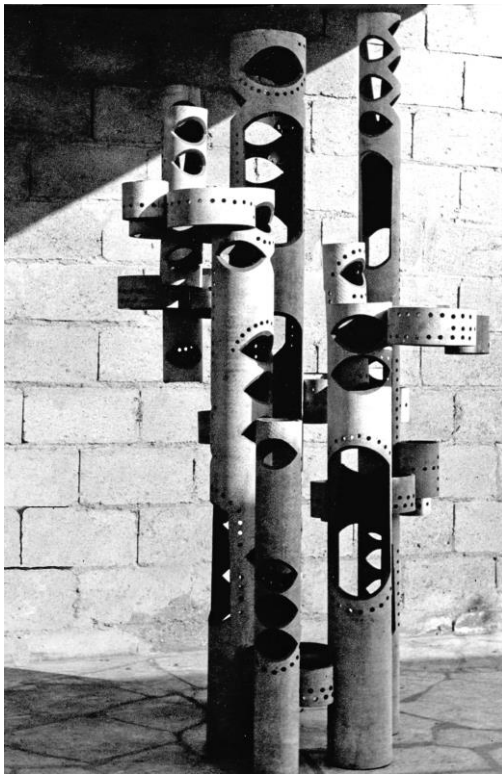


Fig. 4. Escultura de fibrocemento para el *Pavillon de l'Aurore* (Parc de Sceaux). Moisés Villèlia. 1967. Imagen propiedad de la artista.

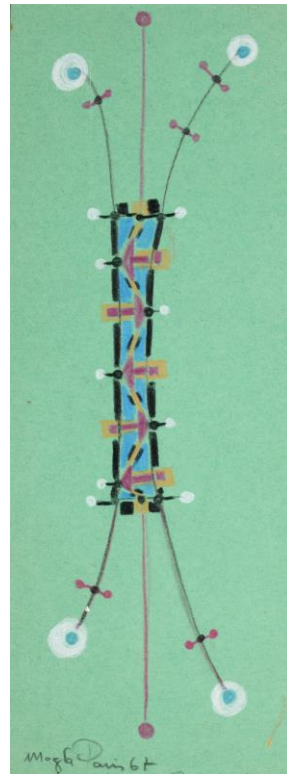


Fig. 5. *Dibujo* (París). Magda Bolumar. 1967. Imagen propiedad de la artista

Una vez más, encontramos una correlación entre las obras de ambos. El escultor experimenta con fibrocemento y juega con volúmenes cilíndricos y

<sup>28</sup> *Idem.*

<sup>29</sup> *Idem.*

formas más geométricas que tienen un gran paralelismo con los dibujos de Magda. Además, en París, se interesa por el dibujo, al igual que lleva haciendo Magda toda su vida. Y lo hace al estilo de Magda, preparando el papel con una minuciosa técnica que años después Cirici Pellicer calificó como *óleos sobre papel*.

Conocer en quién surge la idea inicial o quién la ejecuta ha sido determinante para la Historia del Arte tradicional, pero, a veces, ello solo conduce a reforzar el mito sobre la genialidad del artista como ser visionario. La relectura de las trayectorias y la producción de varias parejas de artistas como las de Robert y Sonia Delaunay o Josef y Anni Albers partiendo de la redefinición de antiguos roles ofrece una imagen mucho más multiforme en que la creatividad aparece distribuida de forma más equitativa. En ese mismo sentido, lo que se intenta destacar en el caso de la pareja de artistas Villelia-Bolumar es que ambos ejercían entre sí una influencia mutua y tenían una fuente común de inspiración, aunque eso no impidiera que sus lecturas de la realidad fueran muy personales.

De nuevo en Cataluña es cuando Magda se consagra como artista. Por el contrario, Moisès, según la propia Magda, “tiene problemas con las galerías”,<sup>30</sup> por lo que se marcha a Argentina, primero, y a Ecuador, después. Magda se queda y vuelve a entrar en contacto con la élite intelectual del momento, a través de Anna Ricci, cantante barcelonesa de ópera, quien se interesa por su obra y le encarga unos cuadros de gran formato para su escenografía teatral. Los cuadros de Magda tienen una gran acogida y, como la pintora reconoce, tuvo cierto éxito comercial.<sup>31</sup> En este período, en 1970, vuelve a exponer en la Sala Gaspar de Barcelona, consiguiendo un gran éxito, tanto de crítica como de venta. Así se recoge en la crítica publicada en el semanario *Destino*: “el color refuerza de modo fundamental la intensidad de la obra. El control de los tostados y los tonos cálidos es absoluto. Es de lamentar que la artista deba abandonarnos: quizá sea la moneda que nos corresponda”.<sup>32</sup>

Pero Magda, cumpliendo su deber de esposa y también madre de una criatura de poca edad, abandona el éxito conseguido, da un giro en su trayectoria y se reúne con Moisès en Ecuador. Allí el escultor tiene una beca para estudiar la cultura Quito-Cara. Magda, a pesar de retirarse de la esfera de lo público y asumir, una vez más, el papel de “cónyuge sostenedora y cuidadora del hogar”, no puede evitar implicarse en el proyecto del escultor, convirtiéndolo en un proyecto común, y trabajar nuevamente codo con codo con el escultor. En este punto, creemos conveniente reivindicar el papel de la pintora en estos trabajos, pues los importantes descubrimientos que hicieron desde el punto de vista antropológico tienen como protagonista a Magda y su

<sup>30</sup> *Idem*.

<sup>31</sup> En una entrevista dice la artista, refiriéndose a esta etapa: “pude vender bastantes arpilleras”.

<sup>32</sup> “Magda...” (1970): 34.

conocimiento en patronaje, gracias a la formación que recibió en su juventud en la Escuela de corte y confección.

“En Quito teníamos un taller donde se iban llevando los objetos que los arqueólogos encontraban. Moisés supervisaba los trabajos, pero yo era como una especie de jefa de taller”, nos explica en nuestra entrevista.<sup>33</sup> Y añade: “En casa teníamos muchas conversaciones sobre los sellos cilíndricos, los bastones... lo que podían significar los dibujos tallados en ellos. Fue una investigación apasionante”.<sup>34</sup>

En estos años Magda abandona de nuevo el trabajo en arpilleras. Justifica esta decisión en el hecho de que en Ecuador era difícil encontrar tela de saco. Por tanto, vuelca una vez más, toda su actividad creativa en la realización de lo que ella llama *dibuixos*. En estos dibujos Magda es pionera en la investigación de nuevas técnicas. Los dibujos se realizan sobre un laborioso trabajo previo sobre el papel. Primero prepara el material sobre el que va a dibujar, aplicando diversas capas de goma-laca, y en ocasiones aplicando también el color en forma de aguada. Una vez seco, lo lija y vuelve a trabajar en él con una capa ya preparatoria para utilizar el carboncillo, las témperas o el lápiz de color. En ocasiones utiliza también pequeños puntos de esmalte que prepara aparte y que recorta minuciosamente para introducirlos justo en el punto en el que una línea topa con otra, en esa unión de contrarios que explicábamos anteriormente.

Paralelamente Moisés investiga variedades locales de caña de bambú de mayor tamaño y consistencia de las que hasta entonces había utilizado. Este nuevo material, más dúctil, permitía someterlo a mayor tensión. Tensión que descargaba, al igual que en las creaciones de Magda, en un punto de color. Nuevamente si comparamos las creaciones de ambos y las enfrentamos, parece que se establece un diálogo entre ellas que, sin ser audible por el espectador, genera un potente mensaje, permitiéndonos atisbar y entender lo que hasta ahora no encajaba en los principios informalistas en los que se ha pretendido encasillar la obra del escultor (figs. 6-7).

Moisés colaboró también como asesor artístico en la galería Siglo XX de Quito, hizo varias exposiciones y gozó de fama y admiración en el ambiente artístico ecuatoriano. Sin embargo, y al igual que pasó en París, a medida que la figura del escultor Moisés Villèlia crecía, el reconocimiento de la figura de Magda Bolumar empequeñecía. Fue un momento difícil para ella: “no me gustaba Ecuador, me quería ir. La gente, las costumbres... El alcohol corría por todos los rincones y Moisés se dejaba llevar. Bebía mucho... Se sentía cómodo allí”.<sup>35</sup> Fue un cambio demasiado drástico para una joven que había luchado mucho por formarse como pintora y que hacía tan solo unos meses que se había convertido en una artista reconocida en su país. Lo cierto es que Magda no

---

<sup>33</sup> Parte de esa serie de entrevistas citadas anteriormente.

<sup>34</sup> *Idem.*

<sup>35</sup> *Idem.*



volverá a realizar arpilleras hasta que regrese a España. Por tanto, la relación artística de los Villèlia-Bolumar da un giro de 180° tras su paso por Ecuador.



Fig. 6. *Dibuixo* (Quito). Magda Bolumar. 1971.  
Imagen propiedad de la artista.



Fig. 7. *Una araña quiso tejer un sol* (Quito). Moisès Villèlia. 1971.  
Imagen propiedad de la artista

En 1973, Moisès empieza a mostrar signos de enfermedad que marcarán su vida y obra hasta su muerte en 1994. Estas circunstancias no afectan solo a Moisès, sino también a Magda, pues se vuelca en el cuidado del escultor y se esfuerza por hacer llegar sus obras a Barcelona. Asume el papel de administradora y gestora de la obra de Villèlia, lo que significaba desde negociar con las galerías y gestionar datos (precios, compradores, títulos de las obras) hasta ocuparse del transporte de las piezas. Además, tiene que mantener la estabilidad familiar, tanto económica como afectiva. A medida que la enfermedad de Moisès avanza, su temperamento se endurece. “Era como una bomba de relojería y mi función era intentar que no explotara, o al menos, que lo hiciera lo menos posible”, admite Magda. En definitiva, Magda suma a sus tareas de esposa y madre, las de enfermera y comisaria artística. La ética de cuidados se convierte en su razón de ser. Como le sucedió a Lee Krasner que, a la muerte de su marido (Jackson Pollock) dejó de ser vista como pintora para ser *la viuda de Pollock*. Magda se había convertido para los círculos artísticos en *la esposa de Villèlia* y, más tarde, en su viuda.

Tal vez no conozcamos del todo la verdad de esos años, ya que Magda no quiere empequeñecer la figura de Villèlia, recurriendo a un “no me acuerdo”, ante aquellas cuestiones que, a su juicio, pueden poner en duda el gran mito de

Villèlia-gran escultor.<sup>36</sup> Lo cierto es que ambos son seres dotados de una creatividad propia y desbordante, pero han entrado en la Historia del Arte en categorías diferentes e injustamente desiguales.

Magda continúa produciendo incansablemente (fig. 8). Tras la muerte del escultor su trabajo es desbordante, ya que ha realizado más de 200 arpilleras y 500 dibujos en veinticinco años. Su lenguaje y sus formas también se liberan, volviéndose más poéticas e intuitivas, fruto quizá de las vivencias acumuladas y haber podido recuperar su voz tras la muerte de Villèlia. Sin embargo, Magda sigue siendo madre y este papel sigue teniendo un gran peso en mujeres que, como ella, están acostumbradas a anteponer las necesidades y los deseos de los otros sobre los suyos propios.

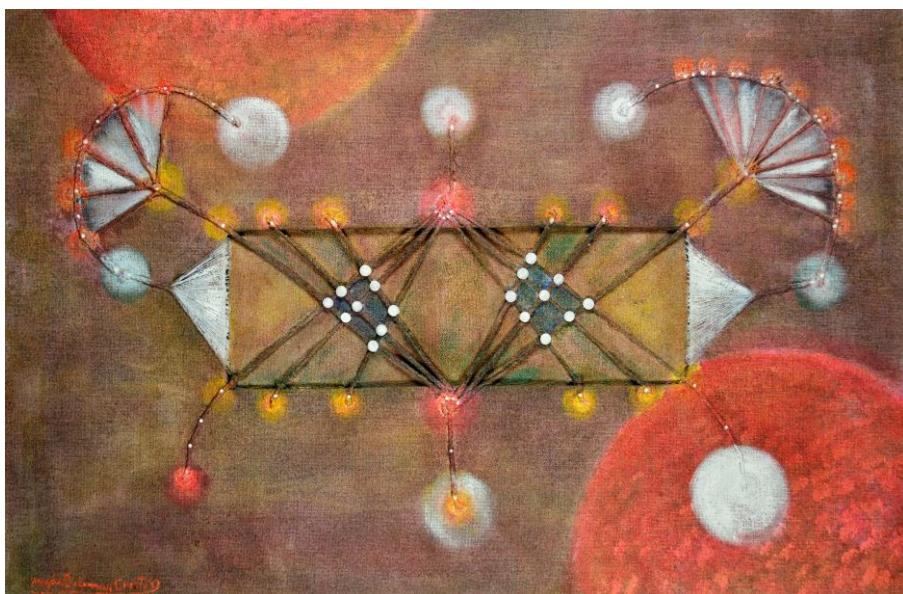


Fig. 8. *Arpillera* (Molló). Magda Bolumar. 2010. Imagen propiedad de la artista

Esta última etapa de Magda es también sumamente interesante por estas circunstancias que comentamos, pero no es el fin de esta publicación, porque como se refleja en el título y en el resumen de la misma, nuestra intención aquí es comparar la trayectoria de Magda y Moisès y dar respuesta a la pregunta de: ¿pueden dos seres creativos convivir y no influenciarse mutuamente? Si la respuesta es, evidentemente, no; la siguiente pregunta que nos surge es: ¿sigue teniendo género la Historia del Arte?

<sup>36</sup> Borràs (1998) destaca en la reseña de la exposición de Bolumar realizada ese año en la Sala Gaspar de Barcelona que ella “había dado prioridad a la escultura de Moisès Villèlia, su esposo, al que admiraba sobremanera”

**BIBLIOGRAFÍA**

- Alario Trigueros, María Teresa (2008): *Arte y feminismo*. San Sebastián, Nerea.
- Arnaldo, Javier (2017): “El lazo y la estrella”, en *Villèlia* (catálogo de exposición). Barcelona, Fundació Vila Casas, pp. 84-89.
- Borràs, Maria Lluïsa (1974): *Villèlia*. Barcelona, Polígrafa.
- Borràs, Maria Lluïsa (1998): “La fuerza expresiva de Magda Bolumar”, *La Vanguardia*, 41931, 30.
- Bourdieu, Pierre (1992): *Les règles de l'art*. París, Éditions du Seuil.
- Brossa, Joan (1965): “Dos quadres de Magda Bolumar”, *Inquietud artística*, 32, 3.
- Chadwick, Whitney / Courtivron, Isabelle de (eds.) (1994): *Los otros importantes. Creatividad y relaciones íntimas*. Madrid, Cátedra.
- Cirici Pellicer, Alexandre (1970): *Magda Bolumar* (catálogo de exposición). Barcelona, Sala Gaspar.
- Cirici Pellicer, Alexandre (1982): *Magda Bolumar, el 81* (catálogo de exposición). Barcelona, Caixa Laietana.
- De Lauretis, Teresa (2000): *Diferencias. Etapas de un camino a través del feminismo*. Barcelona, Horas y Horas.
- Greer, Germaine (2005): *La carrera de obstáculos. Vida y obra de las pintoras antes de 1950*. Madrid, Ediciones Bercimuel.
- Higonnet, Anne (1994): “Los mitos de la creación: Camille Claudel y Auguste Rodin”, en Whitney Chadwick / Isabelle de Courtivron (eds.): *Los otros importantes. Creatividad y relaciones íntimas*. Madrid, Cátedra, pp. 19-36.
- “Magda...” (1970): “Magda Bolumar”, *Destino*, 1696, 24. Disponible en [https://arca.bnc.cat/arcabib\\_pro/ca/publicaciones/listar\\_numeros.do?busq\\_idPublicacion=647&busq\\_anyo=1970](https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/publicaciones/listar_numeros.do?busq_idPublicacion=647&busq_anyo=1970) (consultado el 5 de septiembre de 2019).
- Marzo, Jorge Luis / Mayayo, Patricia (2015): *Arte en España (1939-2015). Ideas, prácticas, políticas*. Madrid, Cátedra.
- Nochlin, Linda (1971): “Why Have There Been No Great Women Artists?”, *ARTnews*, 70/1, 303-304.
- Popovici, Cirilo (1976): *J. Francés*. Madrid, Ministerio de Educación.
- Rössler, Patrick (2019): *Bauhausmädels: A Tribute to Pioneering Women Artists*. Colonia, Taschen.
- Valcárcel, Amelia (1992): “Sobre el genio de las mujeres”, *Isegoría*, 6, 97-112. Disponible en <http://isegoria.revistas.csic.es/index.php/isegoria/article/view/326/327> (consultado el 3 de septiembre de 2019).