



UNIVERSITAT DE  
BARCELONA

## Tránsitos entre París y Barcelona en la primera mitad del siglo XX: obra y trayectoria de Olga Sacharoff

Elina Norandi

**ADVERTIMENT.** La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX ([www.tdx.cat](http://www.tdx.cat)) i a través del Dipòsit Digital de la UB ([diposit.ub.edu](http://diposit.ub.edu)) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

**ADVERTENCIA.** La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR ([www.tdx.cat](http://www.tdx.cat)) y a través del Repositorio Digital de la UB ([diposit.ub.edu](http://diposit.ub.edu)) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

**WARNING.** On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX ([www.tdx.cat](http://www.tdx.cat)) service and by the UB Digital Repository ([diposit.ub.edu](http://diposit.ub.edu)) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

### **AVÍS IMPORTANT**

La present edició no reproduceix el Volum II de la tesi, que ha estat retirat seguint instruccions de l'autora, per raons de privacitat

### ***AVISO IMPORTANTE***

*La presente edición no reproduce el Volumen II de la tesis, que ha sido retirado siguiendo instrucciones de la autora, por razones de privacidad.*

### **IMPORTANT NOTICE**

*This edition does not reproduce Volume II of the thesis, which has been withdrawn following the author's instructions, for reasons of privacy.*

Universitat de Barcelona  
Facultat de Geografia i Història  
Departament de Història de l'Art

**Tránsitos entre París y Barcelona  
en la primera mitad del siglo XX:  
obra y trayectoria de Olga Sacharoff**

Tesis para optar al título de Doctora en Historia del Arte

**Autora:** Elina Norandi

**Directoras:** Dra. Teresa-M. Sala Garcia y Dra. María-Milagros Rivera Garretas

**Tutora:** Dra. Teresa-M. Sala Garcia

**Programa de Doctorado:** Sociedad y Cultura. Historia y Teoría de las Artes

Barcelona, 2018

Volumen I



*A Rosanny, Mónica y Mariana*





# ÍNDICE (VOL. I)

**Agradecimientos** 9-10

**0- RESUMEN** 11

**I- INTRODUCCIÓN** 13

I.1. Presentación 13-17

I.1.A. Objetivos principales y secundarios 17

I.2. Estado de la cuestión: un punto de partida 18

I.2.A. Historiografía 18

I.2.A.a. Bibliografía sobre Olga Sacharoff 18-23

I.2.A.b. Olga Sacharoff en el ámbito de los estudios  
feministas 23-24

I.2.A.c. Bibliografía sobre el marco teórico 24-26

I.2.A.d. Bibliografía sobre el contexto cultural y artístico 26-27

I.2.A.e. Catálogos de exposiciones individuales 27-31

I.2.A.f. Catálogos de exposiciones colectivas 31-34

I.2.B. Hemerografía y Fortuna Crítica 34

I.2.B.a. París 1912-1939 34-41

I.2.B.b. Barcelona 1940-1967 41-42

I.2.B.c. A partir del fallecimiento de la artista, 1967 42-44

I.2.C. Aportaciones personales hasta la investigación doctoral 44-46

I.3. Metodología 46

I.3.A. Algunas consideraciones sobre el marco teórico y hermenéutico  
46-48

I.3.B. Fuentes, documentos y proceso de compilación de los materiales  
utilizados en la investigación 48-53

I.3.C. Justificación de la estructura de la tesis 53-55

I.3.D. Criterios para la confección del Catálogo Razonado 55-56

**II- ORÍGENES, INICIOS Y VANGUARDIA (1881-1920)** 57

II.1. Dificultades en la aproximación biográfica. Problemática en torno al nombre y orígenes. 57-63

II.2. Estancia en Múnich y llegada a París. 63-67

II.2.A. Participación en los salones parisinos y primeras apariciones en la prensa 67-68

II.2.B. La obra: entre los pintores cubistas 68-72

II.3. Durante la Primera Guerra Mundial: itinerarios y exilio 72-76

II.3.A. Otho Lloyd y Arthur Cravan. Afinidades y desencuentros 76-83

II.3.B. Tossa de Mar, 391 y el dadaísmo 83-87

### **III. PARÍS-BARCELONA (1920-1939) 88**

III.1. Salones de París: círculos de vanguardia y respuesta de la crítica 94-109

III.1.A. Otras exposiciones colectivas 109-111

III.1.B. Exposiciones individuales en Londres y París 111-119

III.2. Residencias y actividad artística en Barcelona 119

III.2.A. Estancia en Gràcia 119-124

III.2.B. El Putxet: mansión de la calle Manacor 3 124-133

III.2.C. Exposiciones individuales y su recepción crítica 133-143

III.3. Exposiciones internacionales 143-148

III.4. Cuestiones sobre el estilo pictórico de entreguerras 148-159

### **IV. AFINCAMIENTO DEFINITIVO EN BARCELONA (1939-1967) 160**

IV.1. Calle Manacor (1939-1950). Actividad creativa y círculos artísticos 160-180

IV.1.A. Las Galerías Syra, exposiciones y círculo de tertulia 180-187

IV.1.B. El Salón de los Once 187-191

IV.1.C. La Rosa Vera y otras colaboraciones 191-197

IV.2. Calle Balmes (1950-1967) 197-201

IV.2.A. Exposiciones y actividad artística (1950-1959) 201-212

IV.2.A.a. La exposición retrospectiva de 1953 212-218

IV.2.B. Las últimas exposiciones (1960-1967) 218-227

IV.2.C. Tradición y pervivencia de las vanguardias 227-232



IV.2.D. Posición política y pensamiento feminista 232-242

IV.2.E. Reconocimientos 242

IV.2.E.a. Exposición Antológica en Madrid 242-245

IV.2.E.b. La Medalla de Plata al Mérito Artístico 245-249

IV.2.F. Enfermedad y muerte 249-253

## V. DESDE 1967 HASTA HOY 254

V.1. Presencia en la Historia del Arte 254

V.1.A. Obras en Museos y Fundaciones 254-258

V.1.B. Presencia y memoria 258-260

V.1.C. Olga Sacharoff en la obra de artistas y escritores 260-267

V.1.D. 2017: Año Sacharoff 267-280

V.2. El mercado y las subastas. Casos de falsificaciones 280-287

V.2.A. Figurines de teatro atribuidos a Olga Sacharoff 287-290

## VI. LA OBRA PICTÓRICA: INTERPRETACIÓN Y ANÁLISIS ICONOGRÁFICO

291

VI.1. La naturaleza como expresión de amor y sacralidad 291-297

VI.1.A. La Pintura de Flores: tradición y originalidad 297-307

VI.1.B. La mirada sobre el reino animal: representaciones de animales domésticos 307

VI.1.B.a. Perros y gatos 307-315

VI.1.B.b. Aves y peces 315-317

VI.1.C. La nostalgia del paraíso y la alegría de vivir 317-323

VI.1.D. El Paisaje 323-327

VI.1.D.a. Vistas de Barcelona 327-330

VI.2. La visión del matrimonio y la pareja 330

VI.2.A. La utilización de la ironía y el humor 330-339

VI.2.B. La representación de Adán y Eva 339-344

VI.3. El Retrato 344-347

VI.3.A. Retratos individuales 347-352

VI.3.A.a. Retratos infantiles 352-355

VI.3.A.b. Retratos de artistas e intelectuales 355-361

VI.5.B. Retratos familiares y de grupo 361-367

VI.5.C. Autorretratos 367-372

## **VII. APROXIMACIÓN A DOS CASOS DE ESTUDIO: LAS ILUSTRACIONES PARA COLETTE Y CLEMENTINA ARDERIU 373**

VII.1. *La Casa de Claudina* 373-381

VII.2. *Sempre i Ara* 381-386

## **VIII. CONCLUSIONES 387-397**

## **IX. RELACIÓN DE EXPOSICIONES 399**

IX.1. Exposiciones individuales 399-400

IX.2. Exposiciones colectivas hasta 1967 400-406

IX.3. Exposiciones colectivas posteriores a 1967 406-415

## **X. FUENTES Y DOCUMENTACIÓN 416**

X.1. Referencias bibliográficas consultadas 416-429

X.1.A. Catálogos de exposiciones de época 429-432

X.1.B. Catálogos de exposiciones posteriores a 1967 432-435

X.2. Hemerografía 435

X.2.A. Hemerografía de época 435-460

X.2.B. Hemerografía posterior a 1967 461-464

X.3. Documentación de época 465-466

X.3.A. Correspondencia remitida o recibida por Olga Sacharoff 466-467

X.4. Cinematografía y videografía 467-468

X.5. Webgrafía 468-469

X.6. Bibliotecas y Archivos consultados 469-470

X.7. Museos y Colecciones 470-471

## **APÉNDICE DOCUMENTAL**

## AGRADECIMIENTOS

Una tesis implica un tiempo largo en el que se necesita la cooperación de muchas personas, sin la ayuda de todas ellas sería imposible desarrollar una investigación tan compleja, por este motivo querría dejar aquí constancia de mi gratitud con las siguientes personas:

A la Dra. Teresa-M Sala Garcia porque durante todo este tiempo me ha guiado, enseñado y aconsejado con su sabiduría y lucidez intelectual, pero también con su apoyo, ánimos, comprensión y compañía.

A la Dra. María Milagros Rivera Garretas porque, desde que la conocí en 1997, siempre ha confiado en mi trabajo. Ella y su obra han significado, y significan para mí, una constante inspiración intelectual.

A Adelaida Frías y Jordi Borrell, porque son los poseedores de la vertiente bella y mágica que ha envuelto parte de mi proceso de trabajo, su generosa y cariñosa acogida y su ayuda, aportaciones y puntos de vista han sido fundamentales para profundizar en mi investigación.

Al Dr. Juan Carlos Bejarano que durante estos años ha estado atento a cuantas novedades e informaciones conocía sobre Olga Sacharoff e inmediatamente me las hacía saber. Me ha acompañado en este proceso con su inestimable ayuda, pero también con su alegría y amistad.

Asimismo quiero hacer constar mi agradecimiento a las siguientes personas, pues todas generosamente me fueron transmitiendo datos y conocimientos sobre la artista, o facilitando mi acercamiento a su obra así como a ella y a los lugares y círculos que frecuentó: Josep Abril, Isabel Amat, Joan Amat, Josep Amat, Pepa Armenté, Ramon Arus, Àngela Bàguena i Maranges, Carles Bàguena i Maranges, Marta Barba Romagosa, Albert Bassols, Montserrat Boixareu, Erika Bornay, Amàlia Bosch Datzira, Glòria Bosch, Josep Bracons, Helle Bruun, Pepa Busqué, Jordi Camps, José Coarasa Barbey, Jackie Collins, Connie Dagas, Jordi de Dalmases, Natalia Demidoff, Roser Faura, Marta Figueras, Rosa Griera, Glòria Guilera, Carles Hac Mor, Victoria José-Gil, Mariette Llorens Artigas, Dora López, Montserrat Mañà, Cristina Marfull, Miquel Martí, Montserrat Martínez Izquierdo, Nory Molho, Sílvia Muñoz d'Imbert, Àlex Noguera, Antonio Ochoa de Zabalegui, Mar Olivé, Lluís Permanyer, Carme Pinós Desplat, Tomàs Pinós Desplat, Elsa Plaza, Anna Pomerol, Susanna Portell, Xavier Portet, Núria Prat Grau, Silvia Prió, Bernat Puigdollers, Martina Ribalta Coma-Cros, Tecla Riera, Núria Rius i Vernet, Núria Roca, Familia Rosa, Isidre Roset, Albert Rovira, Jordi Sabatés, Francesc Sans, Javier Santos, Genís Sinca,

Judit Subirachs-Burgaya, Inés Tell de Pallejà, Elias Valverde i Llor, Maria Rosa Vernet, Jordi Vila, Andreu Vilasís, Ester Xargay y Rafael Yter.

De igual manera, quiero expresar las gracias a todo el personal de las bibliotecas, archivos, colecciones, museos, casas de subastas y galerías en los que investigué durante estos años, en especial a Héctor Albericio, Núria Armengol, Montse Barniol, Elena Boix, Aurèlia Carbonell, Jesús Casales, Carme Clusellas, Montserrat de Anciola, María Teresa del Pozo, Marcel Fleiss, Begoña Forteza, Pilar Giró, Dominique Liquois, Raül Maigí, Barbara Marchi, Maria Isabel Marín, Lourdes Martín, Maria Mena, Àngels Miralles, Anna Monleón, Antoni Monturiol, Jordi Paris, Núria Payan, Gabriel Pinós, Jaume Quintanilla, Artur Ramon, Mònica Ramon, Pau Riera, Maria Sadurní, Estelle Servier-Crouzat, Marta Vega y Karen Waddell.

A Guillermo Alonso Meneses, por todos y cada uno de los momentos de juventud compartidos.

A mis queridas y queridos amigos Judith Usall i Rodié, Verónica Coulter, Manel Márquez Rowe y Diego Pujal, por su compañía, cariño y amistad, y su entusiasmo e interés en los avatares de mi investigación.

A mi familia: Amalia, David, Tamara, Valentín, Hugo, Eusebi y Marcelo, por su apoyo y ayuda y por compartir conmigo muchas alegrías. A mi padre, Héctor, a quien siempre echo de menos. A mi hermana, Mariana, porque la vida ha querido que realizáramos a la par este camino y muy pronto será doctora con una tesis pionera e interesantísima. A mi madre, Rosanny, por enseñarme el amor infinito, con el que he trabajado de principio a fin de este proceso.

A Mónica Pinto, por haber diseñado y maquetado este trabajo con tanto cuidado y, sobre todo, por su amorosa comprensión, enorme paciencia, ayuda y colaboración durante todos estos años, sin ella todo habría sido mucho más difícil.

## o - RESUMEN

Este trabajo de tesis constituye una biografía artística y una propuesta de interpretación de la obra de Olga Sacharoff (Tiflis 1881 - Barcelona 1967) quien, aparte de algunos textos en catálogos de exposiciones, todavía no contaba con un estudio más completo.

A comienzos del siglo XX la artista se trasladó a París donde, hasta la Segunda Guerra Mundial, desarrolló una pintura enmarcada en los lenguajes de vanguardia. Atendiendo a los espacios donde expuso y a los círculos artísticos que frecuentó, este trabajo -a partir de la documentación encontrada-, propone incluirla como un miembro firme de la Escuela de París ya que, fue en este contexto, donde realizó la obra que consideramos más relevante.

A partir de 1945 la artista fijó su residencia en Barcelona –donde ya tenía vínculos personales y artísticos- lugar en el que se insertó en el contexto artístico y cultural de posguerra. Esta etapa de su actividad es la más conocida y documentada. No obstante, debido al hecho de su condición femenina en una época donde las mujeres artistas aún eran minoría, la crítica barcelonesa juzgó su producción desde parámetros relacionados con la feminidad y las categorías que el sistema de géneros le atribuía.

Esta investigación pretende estudiar su obra utilizando nuevos enfoques metodológicos con los que interpretarla desde otras perspectivas, que permiten aflorar un discurso artístico complejo, así como establecer vías de continuidad entre los periodos de París y de Barcelona, más allá de la visión dual que nos ha quedado de esta pintora.

El primer volumen está dividido en dos partes, la primera dedicada a la biografía artística y la segunda al estudio de su obra. El volumen II es el catálogo razonado de la obra de Olga Sacharoff, donde hemos incluido más de setecientas fichas en las que se ordena y clasifica su producción artística. Se trata de una catalogación que permanecerá abierta, siendo susceptible de agregar, ampliar y corregir con la nueva información que pueda ser aportada.



# I- INTRODUCCIÓN

## I.1 Presentación

*Al elegir me voy eligiendo*

María Zambrano

La escritora estadounidense Adrienne Rich señaló que quienes hablan a menudo de la condición humana son generalmente aquellos que están libres de sus opresiones, refiriéndose al dominio de sexo, etnia o clase social.<sup>1</sup> A lo largo del tiempo, la historiografía sobre Olga Sacharoff ha ofrecido una mirada condescendiente y paternalista que ha mermado la potencia de significado que, con nuevos planteamientos metodológicos, podemos encontrar en su obra.

Empezar estas líneas introductorias bajo la inspiración de una mujer exiliada, María Zambrano, con el objetivo de estudiar el trabajo de otra expatriada, deviene como un juego de espejos, un punto a partir del cual situarnos y, al mismo tiempo, dice mucho de mi lugar de enunciación. En esta tesis pretendo indagar sobre la obra producida por una artista atravesada por los desplazamientos forzados que los conflictos de la primera mitad del siglo XX provocaron. ¿Qué sucede cuando, hechos que no dependen de nosotros, transforman un viaje de estudios en un destierro definitivo, cuando se nos cortan las raíces, imprescindibles para seguir creando? ¿Qué pasa cuando una artista lleva en sus ojos imágenes y palabras a un lugar donde no tienen resonancia? ¿Qué ocurre cuando un régimen político impide que una mujer siga manteniendo el contacto con su familia y ha de continuar viviendo sin referencias de su infancia? Son algunas de las preguntas que me he ido haciendo a lo largo del estudio sobre Olga Sacharoff. Parece ser una mujer que habitó en un perpetuo tránsito, tanto vital como artístico y, tal vez, esta situación no haya sido tomada suficientemente en cuenta más que de una manera anecdótica, como algo que sumaba exotismo al personaje.

En París la crítica citaba con frecuencia su ascendencia rusa y persa pero sin proponer ninguna reflexión sobre lo que tal condición podía implicar, y en Barcelona su origen sirvió poco más que para encasillarla en el orientalismo y la retahíla de tópicos que este constructo cultural suele conllevar. Además se ha aplicado a su trayectoria un pensamiento binómico que, concebido en una persona de carne y hueso, es muy difícil de aceptar. De manera indefectible se ha escrito sobre Sacharoff como una artista que

---

1 Ver RICH, Adrienne: *Sobre mentiras, secretos y silencios*, Icaria, Barcelona, 1983.

en París realizó una pintura contemporánea, demostrando ser actual y audaz; pero que en Barcelona se transformó en un ama de casa que pintaba obras trasnochadas que ya no tenían nada que aportar ¿Cómo una pintora puede pasar de ser moderna y vanguardista a conservadora y tradicional sin que haya una profunda explicación o unas líneas de continuidad? Esta visión dualista es la que nos ha llegado de Olga Sacharoff.

No obstante, el segundo componente de esta ecuación -la pintora tradicionalista- es el más conocido y del que parece haber más información, una época de la vida de la artista que ha quedado señalada como un poderoso punto de inflexión, ya que se asimila a su decisión de afincarse de manera definitiva, en 1945, en Barcelona. Por qué motivo una artista que pudo haberse quedado en París o en cualquier otro lugar del mundo, decidió residir en el único país donde el fascismo había triunfado. Si alguien escoge vivir en una dictadura, podemos pensar que está de acuerdo con ese régimen, pero ¿hemos interpretado correctamente este hecho? Algunas de las cuestiones hasta aquí planteadas las intentaremos responder en este trabajo, procurando explorar en los tránsitos geográficos forzados como viajes interiores que han de negociarse con nuestro lugar de origen, y con la herida permanente que el destierro comporta. Esta investigación busca saber si podemos juzgar bajo los mismos parámetros una trayectoria artística desarrollada desde la seguridad que la casa y la lengua de origen al estar presentes proporcionan, que una obra pictórica realizada en el desarraigo.

Por otro lado, el hecho de establecerse en Barcelona parece haber ensombrecido toda la producción anterior, quedando casi sin historiar su vida y analizar su obra durante su estancia en la capital de las vanguardias, un periodo que comprende tres décadas decisivas. A partir de las pocas obras conservadas en la actualidad, no cabe duda que fue una artista muy completa, con cierta originalidad y cuyas pinturas de esta época poseen una intensa fuerza visual. Además, observando las fotografías de Olga Sacharoff acompañada de Chana Orloff y Chaim Soutine, y otras de ella junto a más artistas en la terraza de un café parisino, me pregunto que hay detrás de estas imágenes y, si al igual que sus amigos rusos, Sacharoff desarrolló una obra sólida y frecuentó los espacios y contactos artísticos de vanguardia como para que podamos considerarla un miembro firme de la Escuela de París. Por las fuentes consultadas y las evidencias documentales, creemos estar en disposición de incluirla en este círculo de creadores heterodoxos que compartieron espacio y tiempo, y estudiarla desde esta perspectiva. Para lograr esta finalidad ha sido crucial la búsqueda de documentos de época, así como intentar encontrar más ejemplos de esta obra, para poder profundizar en su actividad artística y obtener un conocimiento más amplio de su producción.

Respecto a la pertinencia de realizar una investigación sobre Olga Sacharoff, me parece importante que las mujeres de hoy nos dediquemos a estudiar sobre mujeres artistas



del pasado, trayéndolas a nuestro presente, entrando en diálogo con ellas, y escribir o reescribir la historia de sus trayectorias desde una perspectiva que hoy ya no pretende, ni puede, ser neutral si hablamos de la creatividad femenina bajo la subordinación patriarcal. Es obvio que si existe algo neutro, sin duda es el talento artístico. Pero las condiciones de trabajo, el acceso a los círculos de influencia artística, el contar con galerías, tener un taller, el apoyo de la crítica, encontrar clientela coleccionista, el conciliar trabajo y familia, en fin, la coyuntura que rodea a la profesión, no presentó las mismas circunstancias para un pintor que para una pintora; lo cual de una u otra manera habrá influido en su producción. Hoy contamos con un corpus de teoría feminista que podemos aplicar a la Historia del Arte y a la crítica artística, con el fin de construir un marco interpretativo donde las historias de las pintoras no resulten una narración de silencios y fracasos, sino de la determinación por cumplir los deseos de búsqueda de espacios de libertad donde desplegar una trayectoria creativa.

A una anciana Olga Sacharoff, en 1964, un periodista le preguntó quiénes eran sus heroínas históricas, a lo que ella respondió un “No sé...” (Permanyer, 1964: 30). En esta lacónica respuesta se encerraba una de las realidades más adversas con las que las artistas debieron enfrentarse: la carencia de historias de mujeres en las cuales reflejarse, en las cuales obtener un modelo que no estuviera construido desde y por la mediación masculina. Este vacío de cánones provocó una enorme miseria simbólica en sus vidas que intentaron solventar de diferentes maneras, lo cual implicó inevitablemente una prospección interior. En este marco interpretativo, interesa saber cuál y cómo fue la trayectoria de Olga Sacharoff.

La historiografía feminista, felizmente, lleva unas cuantas décadas reconstruyendo el trayecto de mujeres artistas, con las cuales las mujeres de hoy y las del futuro dispondremos de una amplia genealogía femenina de experiencia creativa. Ahora bien, quizás aparentemente Olga Sacharoff no presenta gran interés para la elaboración de modelos femeninos. Las artistas a las que se les dedican investigaciones, biografías y monografías suelen cumplir todas las características de mujeres fuertes y luchadoras, a las que les costó lo indecible dedicarse al arte, pero aun así lograron vencer toda esa carrera de obstáculos –parafraseando a la gran Germaine Greer<sup>2</sup> y ahora sus trayectorias han devenido modelos para las jóvenes artistas. Tal vez esta historia hubiese tenido un final glorioso si Sacharoff hubiese retornado a la Unión Soviética y se hubiera sumado al arte estalinista, como Tina Modotti, o si se hubiese exiliado en México para pintar lienzos cargados de secretos mágicos, como Remedios Varo

---

2 Me refiero al libro de esta autora titulado así. Ver GREER, Germaine: *La carrera de obstáculos. Vida y obra de las pintoras antes de 1950*, Bercimuel, Madrid, 2005.

y Leonora Carrington, o tal vez tendría que haberse instalado en California y pintar inmersa en el glamour de Hollywood como su compatriota Tamara de Lempicka. Pero no, Olga Sacharoff abandonó París, se quedó en Barcelona, vivió bajo el franquismo y pintó retratos para una clientela burguesa, conservadora y católica.

Cierto es que todas las biografías artísticas de mujeres que se están elaborando a partir de la segunda oleada feminista -en los años setenta del siglo pasado- narran vidas trágicas, plenas de desamores, muertes prematuras, aventuras errantes... cuyo premio es el legado de una obra deslumbrante. Dicho así podría parecer que se trata de un moderno cuento de hadas pero, a mi juicio, no es más que lo que supuso la búsqueda de caminos no trillados para enfrentarse a la citada "carrera de obstáculos" que suponía desear desarrollar la creatividad. Una mujer no solo se encontraba con las incertidumbres y dilemas que la propia pintura plantea, sino que tenía que bregar, además, con múltiples limitaciones sociales, imposiciones legales y tabúes morales. De Olga Sacharoff, en principio, se desconoce su actitud vital y su compromiso con el arte, sin embargo su obra me ha llevado a querer saber más, a pensar que detrás de una pintura cuya contemplación revela un mundo muy particular, debe haber mucho, mucho más que una señora muy buena y muy dulce, a la que le encantaba cocinar, como varios testimonios han dejado explicitado. Pues si algo nos enseña la historiografía del arte feminista es a no aceptar ciegamente la historia oficial, y su metodología propone hurgar en las grietas de los discursos, adentrarnos en los silencios de los testimonios, escarbar en las brechas de la memoria y poner en duda todo lo dicho y categorizado. Así, poco a poco, hemos intentado desvelar, parafraseando a Virginia Woolf, la habitación propia de Olga Sacharoff.<sup>3</sup>

Como en cualquier investigación, el punto de partida se encuentra en el estado de la cuestión donde citaremos los textos, autores y exposiciones que hasta el momento se han ocupado de esta artista. Sin duda el trabajo de Maria Lluïsa Borràs, quien comisarió la gran muestra antológica que se celebró en Barcelona en 1994, fue la primera aportación monográfica más importante de la que partimos. En el texto del catálogo, Borràs apuntaba el deseo de que la exposición ayudase a desvelar el interés de los investigadores por la obra de Sacharoff que todavía no se había estudiado detenidamente (Borràs, 1994: 57). Más de veinte años después, esperamos haber

---

3 Tal como una vez oí decir a la escritora Carmen Martín Gaité en una conferencia que impartió en el paraninfo de la Universitat de Barcelona (16/11/1992): es imprescindible tener mucha paciencia hasta que el personaje que una estudia te comienza a hablar. Ella lo decía en relación a su investigación para escribir el libro *El proceso de Macanaz: historia de un empapelamiento* (1970); contaba que estaba muy desanimada hasta que Melchor de Macanaz empezó a hablarle. Y, de alguna manera, llevada por varias intuiciones y acompañada de la nueva documentación encontrada, creo haber podido escuchar la voz de Olga Sacharoff.

recogido el reto de esta destacada historiadora, presentando una investigación que pretende repensar de forma integral el legado artístico de Olga Sacharoff como un conjunto sólido, con una evolución estilística clara y que abraza un complejo discurso en su interior.

### **I.1.A. Objetivos principales y secundarios de la investigación**

- Realizar un estudio exhaustivo de la biografía artística de Olga Sacharoff relacionado con las diferentes etapas de su trayectoria vital y creativa, que permita tener una visión global, vasta y al mismo tiempo, más profunda de su obra.
- Contextualizar la pintura de Sacharoff dentro de los más destacados movimientos artísticos del siglo XX y vincularla con la de otros artistas contemporáneos, situándola como un miembro firme de la denominada Escuela de París.
- Elaborar un catálogo razonado a fin de clasificar y ordenar su producción artística.
- Estudiar y analizar su obra mediante un análisis iconográfico e iconológico.
- Vincular su producción artística con la de otros artistas anteriores y contemporáneos. Situar la obra en los distintos contextos de interrelaciones artísticas, así como en una genealogía de experiencia femenina.
- Interpretar su obra desde conceptos y categorías que rompan definitivamente con los tópicos vinculados al sistema de género bajo los cuales tradicionalmente se la ha analizado.
- Seleccionar un repertorio de las ilustraciones ejecutadas por Sacharoff, una vertiente prácticamente desconocida de su carrera y que la revela como una ilustradora de talento, muy sensible a las relaciones establecidas entre imagen y literatura.
- Contribuir a una mayor valoración artística de su obra.
- Colaborar en la preservación y difusión de su legado artístico.
- Establecer y abrir posibles vías de continuación de investigación y trabajo sobre la vida y obra de Olga Sacharoff.

## I.2. ESTADO DE LA CUESTIÓN: UN PUNTO DE PARTIDA

### I.2.A. Historiografía <sup>4</sup>

#### I.2.A.a. Bibliografía sobre Olga Sacharoff

En vida de la artista ningún autor realizó un estudio monográfico sobre su obra, y fueron muy pocos los autores que le dedicaron un párrafo o algunas líneas en sus estudios generales sobre el arte de la época.

Es en el año 1928 cuando encontramos la primera referencia bibliográfica sobre Olga Sacharoff ya que el prestigioso crítico y marchante alemán, Wilhem Uhde, le dedicó un párrafo en su libro, ya clásico, *Picasso et la tradition française. Notes sur la Peinture Actuelle*. Uhde, muy interesado en el arte primitivo y naif, relaciona artísticamente a Sacharoff con Laurencin, pero también destaca su influencia de Henri Rousseau, de los primitivos italianos y de las miniaturas persas. Uhde eligió reproducir *Danse Espagnole* (Cat. P33) que mostraba una sardana. Con mucha seguridad la obra de Uhde fue muy leída por gran parte de la crítica de la época, hasta el punto de que se comenzarán a reiterar con insistencia estas influencias recibidas por Sacharoff y consignadas por él. De todas formas, no se puede pasar por alto que una de las personas más influyentes en la vanguardia conoció y se interesó por la obra de esta artista, incluyéndola junto a los más destacados artistas de la Escuela de París.

Eugeni d'Ors en su libro *Mis Salones*, le consagró un capítulo como una de las participantes en el *Primer Salón de los Once* (1943), siendo la primera vez que un autor le confiere tanto espacio en una obra. Aunque es un texto muy poético, d'Ors introdujo algunas ideas muy interesantes, definiendo la pintura de Sacharoff como un "Francis Jammes en imágenes" (D'Ors, 1945a: 234). Un año más tarde, en su libro donde hablaba del arte de entreguerras escribió un párrafo sobre Sacharoff situándola junto a Foujita como dos pintores nuevos muy celebrados, pero no va más allá de describir alguna obra y de reproducir otra. También hay tres líneas sobre ella en *Modern French Painters* de Wilenski (1947) donde se hablaba de la influencia de Rousseau. Al año siguiente Sebastià Gasch en su libro sobre la Colección Isern Dalmau, comentó brevemente las dos obras de Sacharoff presentes en dicha colección, e incluyó un perfil biográfico que, supongo, conocía a través de la propia artista, sin embargo proporciona datos que no he podido corroborar.

En el año 1953, Ramón D. Faraldo en *Espectáculo de la Pintura Española* le brindó una página en la que prácticamente no hablaba de ella y no daba más datos que su

---

4 Las citas bibliográficas completas se encuentran en la bibliografía final.

lugar de nacimiento, nombre de su marido y poco más, pero reprodujo doce pinturas de esos años y una ilustración original ejecutada especialmente para el libro. Al siguiente año es incluida en el diccionario *Ràfols*. En 1959 Sacharoff aparece en el libro *Los Barceloneses* de Sempronio, que es una recopilación de textos que el escritor había publicado anteriormente en periódicos y revistas.

Juan Francisco Bosch fue publicando bajo el título *El año artístico barcelonés (itinerario de las exposiciones)* las notas críticas que se leían en Radio España de Barcelona (E.A.J.-15), en la “Crónica Semanal de Arte”, durante la temporada de las galerías. Desde 1940 a 1954 aparecieron publicadas todas las críticas que se habían radiado sobre las exposiciones individuales que Sacharoff llevó a cabo en la capital catalana. Algunos textos eran muy desfavorables y negativos y son interesantes para conocer un punto de vista sobre la obra de Sacharoff que, seguramente, en esa época a través de las ondas de la radio tendría mucha difusión.

Durante la última década de la vida de la pintora es cuando aparecieron algunos textos más interesantes pero también muy breves. Carlos Arean tan solo la nombra en *La escuela pictórica barcelonesa* (1961); pero la condesa de Campo Alange incluyó siete líneas sobre ella -junto a dos reproducciones de obra- en su libro *La mujer en España: cien años de su historia 1860-1960* diciendo que es una “pintora de indiscutible categoría, imprime a sus obras una ingenuidad no exenta de profesionalismo” (Campo Alange, 1964: 257). En el mismo año Carmen G. Pérez Neus trazó un escueto perfil biográfico en su *Galería Universal de Pintoras*, pero sin aportar ningún aspecto nuevo. Jorge Narco redactó algunos párrafos sobre Sacharoff en el primer volumen de *La Pintura Española Moderna y Contemporánea*. Es un texto en el que también la sitúa como heredera de Rousseau, sin embargo es el único autor que considera lo siguiente: “Conviene señalar que la primera y la más importante etapa de su carrera se desarrolló en París” (Narco, 1964: 154). En el tercer volumen de la obra se reproduce a toda página *Los Novios* (Cat. P56) y Narco insiste diciendo que “paso a paso, su pintura encantadora fue renunciando a lo mejor de sí misma, enferma por su esclavitud a la realidad” (Narco, 1964: s.p). Después, fuera de alguna mención en el libro relativo al premio de pintura de la peña *La Punyalada* (1965) y en *Panorama del Nuevo Arte Español* (1966) de Vicente Aguilera Cerni, ya no he encontrado ninguna referencia bibliográfica más de estas características.

Después del fallecimiento de Sacharoff, Cirici-Pellicer destinó un capítulo de *L'art català contemporani* a trazar la trayectoria de la artista, poniendo énfasis en sus contactos con el cubismo, el dadá y el noucentismo catalán. El autor concedía mucha importancia al origen persa de su madre, lo cual, según él, influyó sobremanera en su obra, y también hablaba del “realismo mágico” de su pintura (Cirici, 1970: 149). Este texto de

Cirici influyó muchísimo en los escritos posteriores sobre Sacharoff, ya que casi todo lo publicado después, prácticamente es una reiteración de lo dicho aquí. Asimismo en la década de los años setenta, tanto Juan A. Gaya Nuño como José M. Garrut le asignaron algún párrafo, junto a sendas reproducciones de obra, en los respectivos tratados generales que el primero dedicó a la pintura española del siglo XX y el segundo a la pintura catalana. Antonio Campoy, por su parte, le consignó una entrada en su *Diccionario Crítico del Arte Español Contemporáneo* (1973). A partir de aquí Sacharoff se convierte en una suerte de eterna citada, literalmente, ya que muchos autores consideran necesario nombrarla, es decir que no la pasan por alto, pero ninguno de ellos le dedica más que unas pocas palabras, sin decir nada sustancialmente nuevo. De esta forma, la artista aparece citada en numerosos estudios generales sobre la pintura española o catalana, o sobre diversos aspectos del contexto artístico al que perteneció que, como he dicho, aportan poco o nada a lo ya publicado. Francesc Fontbona (1979), Gabriel Ferrater (1981), Jaime Brihuega (1981), Enric Jardí (1983), Immaculada Julian (1986), Cesáreo Rodríguez Aguilera (1986), Joan Ainaud de Lasarte (1991), Simón Marchán Fiz, Valeriano Bozal (1995 y 1999) y Xavier Barral i Altet (2005) son algunos de los autores que firman estos trabajos, en los cuales suelen hacer referencia a su participación en la revista *391* de Picabia o a su intervención en el Salón de los Once.

Con el paso de los años, uno de los aspectos de la trayectoria de Sacharoff que está siendo más valorado es su intervención en la citada revista que Picabia fundó en Barcelona. En este sentido, la obra creada por Sacharoff para *391* aparece reproducida en las ediciones facsímiles integrales que han articulado distintos editores de la revista. También es muy interesante la inclusión de la artista en el libro de Véronique de la Fuente, *Dada à Barcelone* (2005), ya que está tratada como un agente a tener en cuenta dentro del foco dadaísta barcelonés, si bien no se consignan datos no conocidos hasta la fecha, ni se lleva a cabo una reinterpretación de su obra.

Otro documento a destacar es el opúsculo publicado en 1986 por Luis Monreal y Tejada, sobre las tertulias de artistas en Barcelona. El autor, uno de los retratados en *La Colla* (Cat. P239), efectuó una importante aportación al identificar los personajes y ofrecer una serie de datos interesantes sobre el contexto creativo de la pieza. Con respecto al tema de *La Colla*, en la Biblioteca del MNAC se conserva un trabajo inédito de Luis Pérez Angelón en el que se narra un encuentro, llevado a cabo en 1994, de sobrevivientes y descendientes de los participantes en la tertulia. También trazó perfiles biográficos de los retratados en la otra obra dedicada al tema (Cat. P230).

No obstante, uno de los documentos que aporta más información sobre la artista y también sobre su marido, es el libro titulado *Complicitats. Olga Sacharoff & Otho Lloyd* escrito en 1993 por las historiadoras del arte Glòria Bosch y Susanna Portell. El libro

no tiene una voluntad biográfica en un sentido estricto sino que pretende “construir un itinerari obert als ulls i a la imaginació, amb fragments de complicitat, sense tancar a dins la cronologia de les vides” (Bosch, 1993: 81). Las autoras, que tuvieron acceso a amistades de la artista, narran diferentes aspectos de la vida del matrimonio como los viajes, las mudanzas, vacaciones en Tossa, el amor por la vegetación y los animales, las amistades comunes y el trabajo artístico en colaboración. La obra se completa con un nutrido número de fotografías tomadas por Otho Lloyd procedentes de la colección de Salvador Martínez, quien pudo adquirirlas a la muerte del artista. Son imágenes que significan un importante testimonio de la vida cotidiana del matrimonio, sus diferentes hogares y las relaciones y vínculos con otros destacados protagonistas de la vida artística catalana. Asimismo se incluyen reproducciones de postales procedentes de la misma colección y de obras de ambos; también recortes de prensa de época. Es un texto muy bello que invita al conocimiento de las trayectorias de ambos artistas y que, en el contexto de la exposición de Sacharoff de 1993, ampliaba los conocimientos sobre ella. Podríamos considerar esta publicación como el punto de partida de un renovado interés en Olga Sacharoff por parte de la crítica.

Es interesante constatar que Olga Sacharoff posee entrada en los más destacados diccionarios de arte y de artistas: E. Bénézit (1976), Chris Petteys (1985), Hans Vollmer, Joachim Busse, Frick Art Reference Library (1996) y el diccionario *Forum Artis* (1994), que es el que presenta el texto más extenso junto a las reproducciones de tres obras. Es de señalar una entrada bastante larga en el *Diccionario de las Vanguardias en España 1907-1936* de Juan Manuel Bonet (1999), ya que indefectiblemente la sitúa como una artista de vanguardia. Asimismo Sacharoff está presente en algunas enciclopedias y compilaciones como la *Enciclopèdia Catalana* (1994), *El Arte del Siglo XX* de Salvat (1993), *La Pintura Catalana* (Carroggio, 1994), *Cien años de pintura en España y Portugal* (Antiquaria, 1992), *Summa Artis* (1999 y 2001), *Art a Catalunya* (L'Isard, 2001) y *L'Atles paisatgístic de les terres de Girona* (2010). No obstante, ninguno de estos textos presenta informaciones nuevas en relación a lo ya publicado en vida de la pintora.

Por otro lado, existe la información relacionada con los museos o colecciones que albergan obra de Sacharoff, donde se pueden encontrar datos fiables sobre las piezas. Es el caso de los catálogos generales publicados por el Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC) (fondo de Arte Moderno), el Museo Nacional de Arte Contemporáneo Reina Sofía, Museu Municipal de Tossa de Mar, la Colección Ybarra Muñoz y la Colección de Arte Banc Sabadell, también las guías y libros comentados del Museu Deu, del Museu de Montserrat, del MNAC, del Museo Nacional del Teatro y del Museo Casa Lis de Salamanca. Con motivo de la donación de la obra *La Llotja* al Cercle del Liceu, en

2013, se editó un pequeño libro cuyo texto principal está compuesto, prácticamente, de escritos antes publicados y sin citar las correspondientes autorías.

Además suele aparecer el nombre de Sacharoff en estudios consagrados a artistas o personajes destacados con los que ella tuvo contacto como, por ejemplo, Francis Picabia, Soledad Martínez, Josep Puigdemolles, Ismael Smith, Rafael Benet, Llorens Artigas, Josep Maria Mallol Suazo, Josep Janés, Manuel Trens, Joan Perucho o Mina Loy. En este sentido se ha de tener muy en cuenta el estudio que Maria Lluïsa Borràs consagró al cuñado de Sacharoff, el artista dadaísta Arthur Cravan, en 1993. La autora, indagando sobre el mítico personaje, llegó a conocer personalmente a su hermano -Otho Lloyd- y a su hija -Fabianne Lloyd-; aquí ofrece multitud de datos biográficos inéditos pero no la documentación en la cual están fundamentados, tampoco incorpora notas ni bibliografía, lo que convierte el texto en una narración biográfica cuya mayor parte es imposible comprobar<sup>5</sup>, lo que no excluye que sea un trabajo excelente e imprescindible. Igualmente la biografía, escrita por Moyle, de Constance Lloyd, tía del marido de Sacharoff, incorpora una gran cantidad de datos sobre la familia política de la artista.

Por otra parte, Olga Sacharoff es mencionada en diversos libros de memorias de artistas e intelectuales que compartieron con ella vivencias en el mundo artístico barcelonés de la posguerra; suelen ser textos en los que se narran anécdotas que, a veces, aportan algunas informaciones interesantes. Sacharoff aparece en las memorias, diarios o textos similares de Maria Canals, Joan Miró, Gaziel, Antoni Tàpies, Llorenç Gomis, Elvira Farreras, Joan Gaspar, Antoni Clavé, Carles Fontserè, Jaume Pla, Karin Leiz, Jacint Reventós Conti, Lola Anglada, Mercedes Formica, Amàlia Bosch Datzira, Josep Maria López-Picó, Jordi Mercadé, Xavier Valls y Alexandre Cirici Pellicer. Pero también se pueden encontrar referencias en memorias y recuerdos de artistas y escritores que supieron de ella en París como Armando Maribona, María Tupper, Jean Galtier-Boissière y Marevna Vorobëv.

Finalmente, comentar que Sacharoff y su obra también ha sido incorporada en libros de temas singulares y entretenidos, que no aportan casi nada a la investigación, puesto que se basan en lo ya publicado, pero que sí la dan a conocer a un público más numeroso, haciendo un buen trabajo de divulgación: *100 autoretrats d'artistes catalans* (1992), *Guía de mujeres de Barcelona* (1995), *La cocina literaria* (2003), *Cartes des de Barcelona. El retrat de la ciutat a través dels seus visitants* (2012), *La Cultura y*

---

5 En los últimos años el nombre de la artista está siendo muy citado en los estudios dedicados a Arthur Cravan o en la bibliografía relacionada con el movimiento dada, apareciendo siempre como la mujer del hermano de Cravan o su cuñada.



*la Vida* (2013), *Musas de Barcelona* (2014) y *Barcelona amb nom de dona* (2015). Cabe valorar de manera similar el hecho de que la pintora y su obra han sido fuente de inspiración artística para poetas (Mark Lamoureaux, 2011) y novelistas como Carles Soldevila (1960), Mercedes Salisachs (1973) y Marcos Ordóñez (1997), por ejemplo.

### **I.2.A.b. Olga Sacharoff en el ámbito de los estudios feministas**

En la historiografía feminista que se está elaborando a partir de la década de los años setenta del siglo XX y que se ocupa, en buena medida, de rescatar del olvido histórico a las mujeres artistas, pero también de cuestionar las categorías artísticas tenidas, hasta ahora, por inamovibles, Olga Sacharoff prácticamente no aparece. No es posible encontrarla en los manuales, ya casi clásicos, de historia del arte de las mujeres, como los de Marie-Jo Bonnet, Nancy H. Heller, Whitney Chadwick, Elsa Honig Fine o Germaine Greer, por ejemplo. En la historiografía feminista francesa y en la anglosajona ni tan siquiera aparece mencionada, excepto en el imprescindible *Women in Dada* donde se la cita como la esposa del hermano del sempiterno dadaísta Arthur Cravan (Sawelson-Gorse, 1998: 556).

En el Estado Español ha sido incorporada en alguna publicación de carácter compilatorio, lo cual ya significa una voluntad de reivindicación de su trabajo, pero en ningún caso se le ha designado más que unos párrafos en los que se suele reiterar lo ya sabido. Noemí Martínez Díaz y Marian L.F. Cao le asignan una entrada en la suerte de diccionario de artistas latinoamericanas y españolas que salió al mercado en el año 2000, *Pintando el mundo*, al igual que el diccionario biográfico de mujeres en la historia de España que Susanna Tavera coordinó ese mismo año, y en *Catalanes de segle XX* editado por Pilar Godayol (2006). Ninguna de las tres publicaciones aporta novedades que permitan avanzar en la investigación. Al igual que el estudio *Mujeres españolas en las artes plásticas* de Pilar López Muñoz, en el que solamente consta nombrada como participante en el Salón de los Once y en el Primer Salón Femenino de Arte Actual.

Erika Bornay reproduce un texto suyo publicado en *El País* en 1993, con motivo de la exposición individual de Sacharoff de ese año; formando parte de su compilación de artículos titulada *Arte se escribe con M de mujer* (2010); se trata pues únicamente de un comentario de la muestra. Vicente Ibiza i Osca en el año 2006 escribió *Obra de mujeres Artistas en Museos Españoles*, un libro que, por lo que respecta a Sacharoff está plagado de errores y omisiones. Para empezar se la sitúa en la exposición de las Galerías Dalmau de Barcelona, lo cual no es cierto; después solamente se consignan tres obras de ella en la colección del MNAC cuando son seis; además falta una obra de la colección del Museu de l'Empordà y las dos que se conservan en el Museo de Vilafranca del Penedès.

### I.2.A.c. Bibliografía sobre el marco teórico

El marco teórico de este trabajo lo constituye, fundamentalmente, el corpus de obras bibliográficas dedicadas al pensamiento feminista tanto en su vertiente puramente teórica así como en sus aspectos sociológicos y artísticos.

En cuanto a la teoría feminista, hoy en día conformada por varias tendencias, me interesa principalmente el pensamiento y la política de la diferencia sexual, atendiendo a una de las autoras que podríamos considerar como una de sus precedentes Virginia Woolf y sus obras *Un cuarto propio* y *Tres Guineas*. Si bien tengo presentes a las pensadoras que, a estas alturas, ya se podrían considerar como las clásicas de estas ideas (Luce Irigaray, Julia Kristeva y Hélène Cixous), he optado por trabajar con quienes, desde hace mucho tiempo, me han interesado más: las estudiosas que han escrito en torno a la Librería de mujeres de Milán y, fundamentalmente, la comunidad de filósofas denominada *Diótima*, de la Universidad de Verona. De las primeras he trabajado *No creas tener derechos* y *La cultura patas arriba*, donde se define ampliamente el concepto de final del patriarcado. De Diótima hay un libro coral que me acompaña desde que salió a la venta: *Traer al mundo el mundo*, un título con el que se podría definir el trabajo de Olga Sacharoff. De esta comunidad me interesa, en particular, la filósofa Luisa Muraro con cuya obra *El orden simbólico de la madre*, pude comprender en profundidad el significado de este concepto. Por último han sido muy importantes para este trabajo las obras de María-Milagros Rivera Garretas quien, con su obra, ha desarrollado el pensamiento de la diferencia sexual en castellano con libros como *Textos y espacios de mujeres*, *Nombrar el mundo en femenino* y *El cuerpo indispensable* -entre otros varios- con los que descubrí y me acerqué a la política de las mujeres. Todas estas obras me han posibilitado plantearme la creación femenina desde otros puntos de vista, así como establecer un marco hermenéutico desde el que analizar la producción artística de las mujeres del pasado.

Por otra parte, quienes más han estudiado las circunstancias sociales que han delimitado la práctica del arte por parte de las mujeres a lo largo de la historia, han sido, sobre todo, las autoras del ámbito anglosajón. He leído a fondo los textos de varias de ellas, los cuales me han servido tanto para conocer a muchas mujeres artistas que no habían sido estudiadas, como para ayudarme a reflexionar sobre las relaciones establecidas entre ellas y sus respectivos contextos. Por consiguiente, he podido reflexionar sobre la validez de los juicios emitidos sobre las obras producidas por mujeres, bajo parámetros elaborados desde el pensamiento de la estructura patriarcal. En este sentido es insoslayable el artículo de Linda Nochlin “¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?” (1971), que casi podríamos considerar un texto fundacional de la historiografía feminista del arte, donde la autora dice que las respuestas a

esta interrogación se encuentran “en la naturaleza misma de nuestras estructuras institucionales y la visión de la realidad que imponen a los seres humanos que forman parte de ella” (Nochlin, 2007: 23). Además son fundamentales los libros *La Carrera de Obstáculos* (1979) de Germaine Greer y *Mujer, Arte y sociedad* (1992) de Whitney Chadwick; en los cuales, partiendo de la influencia de *El Segundo Sexo* de Simone de Beauvoir, se defiende la tesis de que las mujeres del pasado no han podido llegar a altas cuotas de excelencia artística ya que la sociedad limitaba su libertad y sus derechos. Otra pionera de la historia y crítica del arte feminista es Griselda Pollock, quien tiene dos estudios primordiales: *Avant/Garde Gambits 1888-1893. Gender and the colour of Art History* (1992) y *Vision & Difference. Femininity, Feminism and the Histories of Art* (1994). *Crítica Feminista en la Teoría e Historia del Arte* es un compendio importante de gran parte de los artículos fundamentales de la crítica del arte feminista, recogidos por Karen Cordero e Inda Sáenz.

En la misma línea pero en la tipología de manuales de Historia del Arte de las mujeres estarían los títulos *Women Artists* de Nancy G. Heller (1987), *Women and Art* de Elsa Honig Fine (1988), *The Power of Feminist Art* de Norma Broude y Mary D. Garrar (1994), *A world of our own. Women as artists* de Frances Borzello (2000) o la obra de la especialista francesa Marie-Jo Bonnet *Les femmes dans l'art* (2004).

En un estudio que se aproxima a la obra pictórica desde un análisis iconográfico son de obligada referencia las obras del autor de esta teoría, Erwin Panofsky, de quien he trabajado *Estudios sobre iconología y El significado en las artes visuales*. Aunque siempre tengo en cuenta a Ernst Gombrich, con cuya producción me siento más vinculada. No obstante, me han interesado mucho las obras que han aplicado las teorías y métodos de estos autores a las obras producidas por mujeres, o bien han realizado estudios cruzados de estas con otras ejecutadas por hombres. Por ejemplo, he consultado todos los libros de Erika Bornay en general y *Las hijas de Lilith* (1995) y *Arte se escribe con M de mujer* (2009) en particular; también *Women contested Territory and Art* (1999) de Judy Chicago y Edward Lucie-Smith y el imprescindible de Linda Nochlin *Representing Women* (1999). Para estudiar el autorretrato femenino he trabajado *Seeing Ourselves. Women's self-portraits* (1998) de Frances Borzello. Todos estos estudios y análisis me han ayudado a interpretar la obra de Olga Sacharoff, utilizando los estudios iconográficos realizados desde una óptica del pensamiento feminista.

En una pintura donde los elementos de la naturaleza, bajo mi punto de vista, conforman un entramado simbólico, ha sido imprescindible la consulta de los diccionarios de símbolos, considerados como clásicos, el de Jean Chevalier y Alain Gheerbrant y el de Juan Eduardo Cirlot; y una obra más reciente como el *Diccionario de Iconografía*

y simbología de Federico Revilla. Asimismo he trabajado con dos libros específicos sobre simbología del mundo natural: *El simbolismo animal. Creencias y significados en la cultura occidental* de Xosé Ramón Mariño Ferro y *La naturaleza y sus símbolos. Plantas, flores y animales* de Lucia Impelluso.

Durante todo el proceso de investigación y de escritura existe una referencia fundamental: la filósofa María Zambrano, cuyos escritos sobre la razón poética me han ayudado mucho a comprender la pintura de Olga Sacharoff. Además su trabajo como crítica de arte supone una constante inspiración para mí, señalándome el camino a recorrer. Aquí son especialmente importantes sus obras *El hombre y lo divino* y *Algunos Lugares de la Pintura*.

Por último, para acercarme a los aspectos biográficos de Olga Sacharoff me han servido como base muchísimas biografías de mujeres que he ido leyendo a lo largo de mi vida, pero como guía teórica me interesa particularmente *Escribir la vida de una mujer* (1994) de Carolyn G. Heilbrun, donde estudia diferentes ejemplos de mujeres creadoras a lo largo de la historia y cómo se han abordado o nos hemos de aproximar a sus biografías.

#### **I.2.A.d. Sobre el contexto cultural y artístico**

Si se quiere valorar la originalidad y la aportación singular de Sacharoff, es imprescindible contextualizar su obra en los diferentes lenguajes de las vanguardias en los que estuvo implicada.<sup>6</sup> En principio me basaré en autores ya clásicos como De Micheli (1985), Pierre Cabanne (1983) o Simón Marchán Fiz (2000), que han realizado obras de carácter general y compilatorio pero que, al mismo tiempo, resultan estudios profundos. También partiré de Valeriano Bozal y su trabajo sobre los orígenes del arte del siglo XX (1993), puesto que me interesan muchísimo sus reflexiones acerca de las relaciones entre clasicismo y modernidad, sobre el primitivismo y los temas sobre la vuelta a los orígenes y la Edad de Oro en la obra de Gauguin y Matisse, por ejemplo. Su tesis sobre los nexos y continuidades entre el clasicismo y las vanguardias pueden ser, en mi opinión, aplicables también a la obra de Sacharoff a la hora de comenzar a estudiar su producción. Con respecto al primitivismo, son también interesantes los capítulos dedicados a Gauguin por John Rewald en *El Postimpresionismo: de Van Gogh a Gauguin* (1999), así como la tesis de González Alcantud publicada en 1989 sobre el exotismo en las vanguardias.

Para la aproximación al cubismo se ha de contar con fuentes primarias como Guillaume Apollinaire o Daniel-Henry Kahnweiler y con autores que han estudiado a fondo el tema

---

6 Comentaré aquí los que considero más relevantes pero en la bibliografía final se consignan todas las obras consultadas.

como Nash (1983). Igualmente para acercarse al expresionismo de *Der Blaue Reiter*, se puede acudir a los textos de Kandinsky y otros miembros del grupo, pero también a los ensayos de Vogt (1980). La obra conjunta de Harrison, Frascina y Perry, *Primitivismo, Cubismo y Abstracción. Los primeros años del siglo XX*, (1998), es también útil porque constituye un ensayo muy riguroso para el estudio de los dos primeros movimientos, con nutridas bibliografías que ofrecen múltiples referencias. Asimismo, es muy a tener en cuenta toda la literatura artística sobre la Escuela De París y sus protagonistas. Al respecto, he empleado los diccionarios de los Salones y galerías de vanguardia de Pierre Sanchez publicados por la editorial L'Echelle de Jacob.

En cuanto al arte de la primera mitad del siglo XX en España y Cataluña, a partir de los años sesenta existen obras compilatorias que, con suficiente perspectiva histórica, analizan el desarrollo de las vanguardias en este ámbito geográfico, publicándose estudios de autores indispensables como Carlos Antonio Arean (1961), Vicente Aguilera-Cerni (1966), Alexandre Cirici Pellicer (1970), Enric Jardí (1972 y 1983), Cesáreo Rodríguez-Aguilera (1982), Joan Ainaud de Lasarte (1991) y Arnau Puig (1993), que dan una idea de la periodización, estilos, escuelas y de los cánones establecidos.

Por último, se han de tener en cuenta diferentes monografías sobre artistas que, de diversas maneras, se pueden relacionar con Sacharoff para posibilitar el establecer probables vínculos e influencias, como sería el caso de Rousseau, Cezàne, Gauguin, Picabia, Foujita, Modigliani, Orloff, Van Dongen, Soutiene, Laurencin, Llorens Artigas, Pascin, Grau Sala, Amat, etc.

### **I.2.A.e. Catálogos de exposiciones individuales**

Los catálogos de época que he podido consultar no ofrecen mucha información puesto que apenas son un folio doblado por la mitad con el listado de obras expuestas y alguna reproducción, tal como se estilaba por entonces. Muy pocos incluyen textos de presentación y, si lo hay, es muy breve. Los listados de las obras expuestas, sin ningún dato más (fechas de ejecución o medidas) suponen una información muy pobre pues Olga Sacharoff parece ser no cuidaba mucho el título de sus obras y, la mayoría, hacen referencia únicamente al género pictórico. De este modo, los catálogos de esta artista contienen listas de “flores”, “paisaje”, “figura” que en esa época podían distinguirse por el número de catalogación pero que, en la actualidad, ya no dice mucho. Así mismo Sacharoff tenía la preferencia de repetir titulaciones, es decir hay varios “pique-nique”, “merendero”, “maternidad”, “madre e hija”, “el balcón”, etc. con lo cual resulta enormemente difícil saber con certeza cuáles eran las obras expuestas.

He conseguido acceder al catálogo de su exposición individual en Londres (1928) y el de una de sus muestras individuales en París (1929). Ambos contienen el listado

de obras expuestas y alguna reproducción. He podido consultar todos los catálogos de las exposiciones individuales que Sacharoff realizó en Cataluña durante su vida. La primera, en las Galeries Laietanes en el año 1934, al año siguiente en las Galerías Syra, la que sería su galería durante prácticamente el resto de su vida. Asimismo la Galería publicaba siempre el catálogo de la obra expuesta con alguna reproducción. La primera muestra después de la Guerra Civil Española fue en 1940 en las Galerías Fayans Catalán; posteriormente, en 1941, expuso en la Librería Mediterránea y en 1942 en Argos. Es a partir de 1943 cuando Sacharoff pasa a formar parte de los artistas de la Syra, y allí celebrará cada uno o dos años sus exposiciones individuales, siendo la última la de 1963.

Tal como he comentado antes, estos catálogos solo dan con certeza las fechas de celebración de las exhibiciones y el número de obras expuestas pues, como ya he dicho, los títulos de las obras, al ser muy genéricos, en general no proporcionan datos fiables. Entre estas publicaciones despunta el catálogo producido para la exposición retrospectiva de 1953, celebrada en Syra. Junto a cuatro reproducciones de obras, hay un texto del ceramista Josep Llorens Artigas en el que mantiene la tesis de que las pinturas de primera época de Sacharoff “son las que han permitido más tarde la eclosión de esta gran pintura, que está en la memoria de todos”, refiriéndose a la obra ejecutada en la década de los años cuarenta y principios de la del cincuenta (Llorens Artigas, 1953: s.p.). La última presentación de Sacharoff en Barcelona tuvo lugar en la sala Parés en el año 1964, el catálogo no incluye ningún texto pero sí tres reproducciones de obras.

En cuanto a las exposiciones individuales celebradas en Madrid, la exposición de las Galerías Biosca (1951) no tuvo catálogo y desconozco si lo hubo en la Galería Estilo (1944). Sobresale el texto escrito por Rafael Benet para la muestra de 1963 en el Círculo de Bellas Artes, donde habla de su vínculo con otros artistas como Charna Orloff, Soutine, Kisling, Coubine, Chagall, etc. No obstante, el catálogo más extenso y completo que se publicó en vida de la artista es el articulado con motivo de su Exposición Antológica en la Sala de la Dirección General de Bellas Artes de Madrid (1960). El texto firmado por el crítico Juan Cortés, si bien ocupa seis páginas, se limita a reiterar lo que ya era un lugar muy común en la literatura crítica sobre la artista, a saber, la exaltación de su imaginación, sutileza, delicadeza, expresión ingenua, sinceridad, etc. Es el documento en el que se reprodujeron más obras de la artista aunque no todas las expuestas, que aparecen listadas junto al único dato de la fecha de realización. Dichas dataciones han de ser muy revisadas porque no parecen corresponder a la evolución estilística de Sacharoff. Por último comentar que también tuve acceso al

catálogo de una exposición individual que Sacharoff realizó en Bilbao, en la Galería Illescas en 1961.

Después del fallecimiento de la artista, la primera exposición individual fue la celebrada en la Galería Edurne de Madrid en 1973. El catálogo contiene fotografías en blanco y negro de todas las obras expuestas, así como la técnica y medida de cada obra; pero no hay texto original para la ocasión, sino que se limitó a la reproducción de fragmentos de relatos publicados con anterioridad: de Gaya Nuño, Arean y Campoy, entre otros. Prácticamente la misma muestra se repitió en Sevilla, en la Galería Lambert.

Un catálogo que contribuyó a avanzar considerablemente en la investigación sobre la artista es, sin duda, el impreso en 1993 con motivo de la exposición *Olga Sacharoff 1889-1967*, llevada a cabo primero en el Museu Comarcal del Maresme de Mataró y después en el Museu de Tossa. Junto a cada reproducción de todas las obras presentadas, se consigna la correspondiente técnica, fecha y ubicación, además es la primera vez que se hace un listado de bibliografía esencial y una amplia relación de artículos en periódicos y revistas de ámbito nacional. De igual manera, se publicó un listado bastante completo, aunque con algunos errores, de las exposiciones individuales y otro, muy escueto, de exposiciones colectivas. Los dos textos van a cargo de Susanna Portell y Martí Peran. El primero, titulado “Olga Sacharoff i el seu entorn” es un repaso biográfico de la artista pero haciendo hincapié en las relaciones con los diferentes contextos geográfico-artísticos en los que trabajó, y las personas del mundo del arte con las que desarrolló vínculos creativos. También hay una escueta revisión de los temas y técnicas tratados por la pintora. Este documento está muy en sintonía con lo escrito por la autora en el libro de 1993 ya antes comentado. En cuanto al segundo texto, intitulado “La mirada tranquil·la” significa una valiosa contribución a los estudios sobre Sacharoff, ya que distingue y fundamenta tres etapas estilísticas en la trayectoria de la artista (cubismo, primitivismo y conservadurismo) y asimismo detecta la articulación de tópicos por parte de la crítica a la hora de analizar su obra. Hay que decir que este comentario sobre los lugares comunes formulados por los críticos está realizado únicamente sobre la prensa catalana, pues en el catálogo no figura ninguna cita de publicaciones extranjeras.

La última y más grande exposición antológica fue *El món d'Olga Sacharoff*, celebrada en La Pedrera (Barcelona) en 1994, en la que se presentaron cerca de cien obras y que sirvió para dar a conocer a la artista a las nuevas generaciones, pues, aunque siempre presente en subastas y exposiciones colectivas, lentamente el trabajo de la pintora había ido cayendo en el olvido. El catálogo, además de las reproducciones a color de las obras expuestas con sus correspondientes fichas técnicas, presenta un listado de exposiciones individuales y colectivas, incluyendo las realizadas en

el extranjero.<sup>7</sup> Asimismo hay una bibliografía y sobre todo, una hemerografía muy extensa, clasificadas cronológicamente en las que, a diferencia del catálogo anterior, se incluyen textos publicados en Francia, Alemania, Inglaterra, etc.<sup>8</sup> También contiene una antología de textos críticos en la que se reproducen fragmentos de Rafael Benet, Pere Prat Ubach, Sebastià Gasch, Juan Perucho, Cirici Pellicer, etc. Los textos corren a cargo de las comisarias de la muestra, Mariette Llorens Artigas y Maria Lluïsa Borràs. La primera, hija del reconocido ceramista, redacta un entrañable escrito en el que va desgranando muchos recuerdos que conserva de la artista. Ambas familias eran muy amigas por lo que Mariette Llorens trató a Sacharoff desde que ella era una niña hasta el deceso de la artista, acompañándola en muchos momentos y sirviéndole como modelo en numerosas ocasiones. Es interesante porque ofrece una mirada cercana a la artista, muy diferente de todo lo publicado hasta el momento.

En cuanto al texto de Borràs, sin duda supone un gran avance en los estudios sobre la artista. Según la autora, tuvo ocasión de entrevistar a la pintora cuando ya era muy mayor y, a raíz de su amistad con Otho Lloyd, fue heredera de parte del archivo documental de la pareja.<sup>9</sup> Este legado llegó a sus manos a la muerte de Lloyd (1979) y, hasta 1992 lo estuvo ordenando y trabajando (Borràs, 1993: 7), ese año escribió “Otho Lloyd: apuntes para una biografía” en el catálogo de la exposición monográfica del fotógrafo, artículo que resulta imprescindible por todos los datos biográficos del matrimonio que consigna pero que, en ningún caso, están fundamentados, ya que se trata de un texto carente de notas y referencias. En 1993 salió a la luz su biografía de Cravan y en 1994 hizo el comisariado y el texto sobre la exposición de Sacharoff. Así que esta investigadora tuvo acceso a una información privilegiada sobre Sacharoff y en el artículo de este catálogo desarrolla el perfil biográfico más completo de los publicados, incluyendo multitud de datos y fotografías de la infancia y juventud de la artista. Igualmente, transcribe fragmentos de cartas que Sacharoff envió a su marido así como reproduce portadas de catálogos antiguos. Ahora bien, no incluye la documentación que fundamenta muchos de los datos que incorpora (fechas y lugares

---

7 Después de la investigación he podido corroborar que en este listado figuran exposiciones que no tuvieron lugar o en las que Sacharoff no participó; asimismo existe un gran número de errores en la datación de las mismas.

8 He podido constatar que el listado bibliográfico y, sobre todo, el hemerográfico presenta multitud de errores: todos los títulos de los artículos son incorrectos pues se da como título el nombre de la artista cuando no es así, hay numerosas fechas de las publicaciones erróneas y también bastantes confusiones en los nombres de los autores.

9 Gran parte del archivo del matrimonio acabó en el mercado de segunda mano de Barcelona, Los Encantes, así como repartido por diferentes lugares y propietarios, igual que muebles y objetos que la sobrina de Lloyd vendió o regaló a distintas familias amigas de la pareja.



de diversos hechos como nacimiento, boda, viajes, residencias, etc.), lo cual se explica porque se trata de un catálogo y no de un texto científico. Además, hace un repaso de algunas de las exposiciones parisinas de Sacharoff a través de la prensa de la época. El texto concluye con un par de páginas en las que la autora habla más concretamente de la obra pero diciendo que su intención no es la de dar por definitivo lo que dice sino desvelar el interés de los investigadores pues “atès que fins avui, fins a la data, l’obra de la pintora no ha estat objecte de cap estudi crític, exhaustiu i profund” (Borràs, 1994: 57). Sin duda, el trabajo de Borràs es el punto de partida más claro que tiene esta investigación que, en cierta manera, se puede considerar una continuación de la suya.

### **I.2.A.f. Catálogos de exposiciones colectivas**

Debido a que en la época que Sacharoff exponía no había la costumbre, en general, de publicar catálogos muy desarrollados y que contuvieran mucha información, las muestras colectivas en las que la ella participó durante su vida no aportan muchas más informaciones que los títulos de las obras y, a veces, la dirección postal de la artista, tal como se estilaba. Así, los catálogos en los que la artista está presente de los salones parisinos, de las exposiciones de Primavera de Barcelona, las Exposiciones Nacionales y Municipales de Bellas Artes y del Museo de Arte Moderno suelen seguir este formato. En cuanto a algunas instituciones como el Cercle Artístic de Sant Lluc, el Ateneo barcelonés, el Cercle Artístic y ayuntamientos de pequeños municipios también publicaban catálogos que eran similares a los anteriores aunque, a veces, eran simples folletos de un par de páginas tal como eran los de las galerías comerciales, puesto que éstas (Syra, Alfa, El Jardín, Galerías Layetanas y la Sala Parés) solían presentar este formato. Muchas veces, no había catálogo y las únicas pruebas que hay de su participación en muestras colectivas son tarjetones que invitaban a las respectivas inauguraciones o por anuncios en la prensa. En los últimos años de vida de la artista algunos catálogos comenzaban a incorporar breves perfiles biográficos y alguna fotografía de la obra expuesta, por ejemplo, la *Exposició Antològica: Madrid-Barcelona. Temporada 1960-1961* o la *Exposició 20 anys de Pintura Espanyola*.

Con posterioridad al óbito de la artista, la galería que tenía a la venta más obra en fondo era la Sala Parés, por lo que Sacharoff fue incluida en diferentes ediciones de las series *Pintores Actuales*, *Pintores de Fama*, *Maestros de la Pintura y Escultura Catalana*, *Pintura Catalana segles XIX i XX* y en *Petits Formats*, cuyos catálogos eran muy similares a los anteriores aunque ya se consideraba necesario introducir las medidas de las piezas. La Galería Biosca de Madrid presentó alguna obra de Sacharoff en todas las muestras colectivas que fue organizando para conmemorar el Salón de los Once y la figura de Eugeni d’Ors, pero los textos de los catálogos son generales y tan sólo aportan la reproducción de la obra expuesta. También la Syra

hasta su cierre definitivo siguió contando con Sacharoff para algunas colectivas, igual que la sala Vayreda y otras galerías cuyos catálogos no dejan de ser folletos que contienen pocos datos. Esta situación se mantiene hasta hoy puesto que, en ocasiones, aparecen pequeños catálogos, folletos o tarjetas de salas (Manuel Barbié, Gothslund, Artur Ramon, Art Petritxol); en las que se pone a la venta obra de Sacharoff dentro de muestras colectivas, siendo los fines de la publicación comerciales por lo que la información es exigua pero no deja de ser interesante.<sup>10</sup>

A partir de la década de los años ochenta, con la irrupción de los proyectos curatoriales posmodernos, comenzaron a organizarse exposiciones que no se limitan a exhibir la obra de Sacharoff, sino que la intentan vincular a determinados contextos y artistas en función del correspondiente discurso, y en las que la obra se emplea para articular conceptos a través de una reflexión crítica concreta. La inclusión de determinadas obras de Sacharoff en estos proyectos expositivos ya es de por sí muy significativa, pues se continúa afirmando su mensaje, vigencia y susceptibilidad interpretativa. Estas muestras se complementan con catálogos muy completos en los que se incorporan reproducciones y fichas técnicas de las obras, así como textos con los que se fundamentan los discursos trazados en la exposición. De todas las colectivas comisariadas en las que la obra de Sacharoff ha estado presente, y cuyos catálogos suponen la aportación de nuevas perspectivas a la investigación, cabría señalar las siguientes: *In Vitro. De les mitologies de la fertilitat als límits de la ciència* (Fundació Miró, 1992)<sup>11</sup>, en la que se incluye a Sacharoff dentro de un relato que tiene que ver con la pareja y la reproducción, temas muy tratados por ella; y *Utopies de l'Origen: avantguardes figuratives a Catalunya* (Palau Moja, 2006) comisariada por Àlex Mitrani, que considera a Sacharoff una precursora de los artistas que en Cataluña desarrollaron las iconografías relativas a las utopías arcádicas.

Asimismo son muy importantes las muestras, y sus respectivos catálogos, que seleccionaron alguna obra de Sacharoff en función de establecer un análisis capaz de interrogar y contextualizar su sentido, como *Arte para después de una guerra* (Madrid, 1993) en la cual se valoriza su papel en la posguerra española, *Berlín> Londres>París>Tossa... La tranquil·litat perduda* (Girona, 2007) y *Barcelona Zona*

---

10 Actualmente la edición de estos catálogos es mínima debido a la utilización de internet. Algunas galerías producen los catálogos on line en formato pdf, pero la mayoría cuelga los datos de las exposiciones en la red, por lo que la información es muy efímera con las consecuentes dificultades de localización.

11 Las referencias completas de todas las exposiciones se encuentran en el listado de las mismas en el apartado número IX. También hay, en el apartado número X, una relación de los catálogos de las exposiciones en las que fue expuesta obra de Olga Sacharoff.

*Neutral 1914-1918* (Barcelona, 2014) donde forma parte de la generación de vanguardia que, huyendo de los conflictos europeos, se refugió en Cataluña.

Ha habido exhibiciones, por otra parte, que han vinculado a Sacharoff a artistas muy concretos buscando puntos de conexión, sintonías e influjos: *Discursos Paral·lels. De Martí Alsina a Togores* (Cerdanyola, 2012) o *El ideal en el paisaje. De Meifrèn a Matisse y Goncharova* (Espai Carmen Thyssen, 2014), por ejemplo. Así como muestras monográficas de artistas que han incluido obras de Sacharoff, puesto que fueron consideradas necesarias para ampliar y reforzar el discurso propuesto: *Laura Albéniz 1890-1944* (Manresa, 1993), *Enric Monjo. Escultor 1895-1976* (Barcelona, 1996), *L'àlbum de dedicatòries. Josep Amat i els seus amics artistes* (Girona, 2002) o *Isaac Albéniz. Artista i mecenes* (Barcelona, 2009), entre muchas otras. Al respecto, son útiles los catálogos de las muestras dedicadas a Cravan en París y Barcelona (1992) y Madrid (1993) porque proporcionan datos biográficos de relevante interés.

Hubo obras de Sacharoff con las que ella participó en exposiciones colectivas que en épocas más recientes se han vuelto a presentar con el propósito de resaltar aspectos olvidados o de articular conexiones inéditas, este sería el caso de su grabado perteneciente a la colección *Rosa Vera* o la obra premiada en 1947 en el concurso de Montserrat. El primero se expuso en *Els 98 gravadors de la Rosa Vera*, organizada por el Ayuntamiento de Barcelona en 1985 y cuyo catálogo es una verdadera historia del proyecto de Jaume Pla. Aquí, Pla es tratado como una figura relevante de la plàstica catalana a partir de quien se establece y analiza un haz de relaciones artísticas. En *Lecturas cruzadas en la Colección UC de Arte Gráfico* (Santander, 2010), se estudia el grabado de Sacharoff en relación a Antoni Clavé. En cuanto a la *Homenaje a la Virgen de Montserrat*, mucho después del éxito obtenido en la época en que esta pieza fue pintada y mostrada, la exhibición *Nigra Sum. Iconografía de Santa Maria de Montserrat* (1995) analizó su contexto de producción en profundidad.

En el ámbito de los estudios feministas se han organizado bastantes exposiciones donde considero relevante la inclusión de Sacharoff, aunque la mayoría de estas muestras no hila un discurso que suponga un cuestionamiento sustancial de las circunstancias de producción ni se apoya en discursos innovadores, sino que se limita a reunir y exponer únicamente obra de mujeres artistas, lo cual no pasa de tener la importancia de un acto vindicativo necesario. En este aspecto se ha de señalar que *La Mujer en el Arte Español (1900-1984)* fue una muestra pionera, en la cual ya se incluyó a la artista. Seguramente la muestra más trascendente e interesante fue *Fuera de Orden*, celebrada en Madrid y Barcelona en 1999. Fernando Huici llevó a cabo un proyecto expositivo -reflejado en los textos del catálogo- en los que ponía en juego la obra de seis mujeres contemporáneas (María Blanchard, Maruja Mallo, Norah Borges,

Remedios Varo, Ángeles Santos y Olga Sacharoff) cuya aportación a la historia de las primeras vanguardias era explorada y reivindicada. Como explicaba el comisario “antes que un repertorio asambleario y testimonial, hemos preferido centrarnos (...) en aquellas figuras que jugaron un papel más decisivo, u obtuvieron un eco más amplio y contundente, en la memoria de aquel período renovador” (Huici: 1999, p. 14). La muestra *María Blanchard & Olga Sacharoff*, realizada en Bilbao en 2002, puso en diálogo a ambas artistas, situándolas definitivamente en la vanguardia de la primera mitad del siglo XX, pero sin aportar datos inéditos o interpretaciones desde ópticas inexploradas.

Otras exposiciones como *On són les dones? Espais femenins a l'art català dels segles XIX i XX* (2006), *Del Fons a la Superfície* (2008), *La feminidad en el Arte, Creadoras del siglo XX* (2008), *Desnudando a Eva. Creadoras del siglo XX-XXI* (2010), *Pintoras en España 1859-1926. De María Luisa de la Riva a Maruja Mallo* (2014), *Grabado en Femenino en la Colección UC de Arte Gráfico* (2014) o *En cuerpo y alma. Mujeres artistas de los siglos XX y XXI* (2015), tienen el interés y la valía de dar a conocer y divulgar la obra de mujeres artistas mientras evidencian el olvido historiográfico al que se han visto relegadas, haciendo un trabajo que estaba por hacer, pero mantienen un discurso lineal y de rescate histórico, tal como proponía el pensamiento feminista de los años setenta del pasado siglo. En este sentido es de remarcar *Les artistes russes hors frontière* (2010) porque supuso la presencia de Sacharoff en París después de décadas, vinculada a una comunidad de artistas desplazadas cuya aportación a los lenguajes de vanguardia se está subrayando cada vez más.

### **I.2.B. Hemerografía y Fortuna Crítica<sup>12</sup>**

A primera vista Olga Sacharoff parece haber gozado de una gran fortuna crítica a lo largo de su trayectoria, ya que su nombre aparece en las más destacadas publicaciones internacionales de la época; no obstante, si se estudian a fondo estos textos las conclusiones a extraer pueden ser otras. El tema de la visión que la crítica plasmó de la artista me parece muy relevante a la hora de estudiar su obra a fondo, por lo que más adelante comentaremos varias veces esta cuestión; de esta forma aquí iré reseñando cronológicamente gran parte de las críticas que he ido encontrando pero sin detenerme en el discurso que, poco a poco, fueron elaborando.

#### **I.2.B.a. París 1912-1939**

---

12 Las referencias hemerográficas completas se encuentran en la relación final, apartado número X.2.

La primera vez que he encontrado el nombre de la artista publicado en prensa, es en un artículo del renombrado crítico Louis Vauxcelles que, en el periódico parisino *Gil Blas*, escribió una amplia crónica del Salón de Otoño de 1912 donde dedicaba exactamente seis líneas a alabar una de sus pinturas. Teniendo en cuenta que había llegado hacía unos dos años a la capital francesa, es muy resaltable que un crítico de esa talla ya pusiera su atención en ella. También la nombraban en *La Chonique des Arts et de la Curiosité* y hasta un texto jocoso sobre el Salón aparecido en *La Vie Parisienne* representaba irónicamente una pintura suya, junto a otras de Diego Rivera, Henri Matisse, Modigliani y Archipenko, entre otros. En el mismo tono burlón hay una referencia de Leon Tricot en *La Belgique Artistique et Littéraire* de Bruselas, es decir que el nombre de la artista ya se citaba fuera de las fronteras francesas. Al año siguiente, su participación en el Salón de los Independientes parece ser que no fue tan comentada y solo he encontrado una breve referencia en *La Chonique des Arts et de la Curiosité*.

A partir de 1914, con el estallido de la Gran Guerra, no se encuentran referencias publicadas, lo cual es lógico pues se cancelan los Salones y hay un gran vacío en el ámbito artístico. Las consecuencias del conflicto se extendieron mucho más allá de la fecha del armisticio, y no fue hasta el año 1920 cuando se empezaron a normalizar las muestras expositivas y a restablecerse lentamente el mercado artístico. De esta forma, se encuentran referencias a su participación en el Salón de Otoño de 1921, cuando se ocupan brevemente de ella en los periódicos parisinos *L'Intransigeant*, *Le Journal*, *Comœdia*, *Journal des Débats* y *L'Echo de Paris*, periódicos todos que se seguirán percatando de su trayectoria. También apareció por primera vez en la prensa estadounidense señalada como una artista de gran imaginación por Muriel Ciolkowski, en su crónica del Salón enviada desde París para *American Art News*. A partir de aquí, esta será la dinámica que presente su suerte con la crítica pues a raíz de su presencia en los diferentes Salones, algunas de las muchas publicaciones periódicas existentes en el París de la época siempre se hacían eco de su participación.

Las primeras referencias a Olga Sacharoff que he visto en la prensa catalana corresponden a enero de 1922, con motivo de su presencia en el *Saló de Tardor* de las Galerías Layetanas. *El Día Gráfico* reprodujo una de las obras expuestas, *Un Rey*. Es interesante remarcar que es también la primera obra de Sacharoff que he encontrado reproducida en una publicación. Con motivo de la misma muestra Rafael Benet la nombró en *El Día* de Terrassa (veintitrés de enero) y el uno de febrero en *La Revista* efectuó una comparación de su estilo con el de la pintora francesa Marie Laurencin. Esta comparación con Laurencin se convirtió en una reiteración de la que nos ocuparemos más adelante. Por último, fue Cassanyes quien se extendió más en

su análisis para hablar de cada una de las cuatro telas mostradas y, aunque también repetía el paralelismo con Marie Laurencin, sus apreciaciones denotan que se había detenido con atención en su obra.

Mientras, en París, *La Presse* alababa *Una Boda* (Cat. P17), obra presentada en el Salón de los Independientes. También *Le Crapouillot*, donde la reprodujeron (es la primera pintura que encontramos reproducida en Francia) y Léon-Martin en su crónica incitaba a los empresarios de artes decorativas a contratar a la artista. Una interesante predicción del renombrado crítico, pues a lo largo de su vida Sacharoff tendrá encargos de todo tipo en el ámbito de las artes aplicadas aunque únicamente registrará éxitos con las ilustraciones editoriales. Se ha de remarcar que durante la década de los años veinte, *Le Crapouillot* reprodujo un total de ocho obras de Sacharoff. Aparte de esta publicación, sólo hay una pequeña referencia en *Le Populaire* y nuevamente Ciolkowski en *American Art News* de Nueva York, la citaba formando parte de una nutrida lista de mujeres que estaban presentes en la muestra.

El año 1923 fue uno de los que más éxito de crítica tuvo Sacharoff a lo largo de su trayectoria artística. Indudablemente su prestigio y fama iban en aumento y consolidándose. Su presencia en el Salón de los Independientes, su participación, por vez primera, en el Salon de l'Araignée antes del verano y en el Salón de Otoño a final de año, fueron objeto de la atención de los críticos de todos los periódicos parisinos ya citados, pero también se fijaron en ella en *Excelsior*, *Mercure de France*, *Les Nouvelles Littéraires, artistiques et scientifiques*, *Le Monde Illustré*, *L'Europe Nouvelle*, *Le Rappel*, *Le Petit Parisien*, *Le Radical*, *Gazette des Sept Arts*, *L'Homme Libre*, *Floréal*, *Reveu Bleue* y *L'Art et Les Artistes*. Se ha de recalcar la reproducción de *Un Rey* (Cat. P16) en *Le Crapouillot* y de *Un Matrimonio* (Cat. P19) en *Les Nouvelles littéraires*, ambas presentadas al Salón de Otoño; teniendo en cuenta la multitud de obras que se mostraban, es muy significativo observar que los críticos elegían sus pinturas para ilustrar sus crónicas. También es de destacar que, a partir de ese año y durante los dos siguientes, reproducirán algunas obras de ella en una sección de *Le Journal*, titulada "La vie drôle au Salon de l'Araignée", donde se iba afianzando su fama de artista divertida, cómica o humorista, adjetivos que la acompañaban durante esta primera etapa artística. En cuanto a la prensa extranjera, volvió a aparecer en *The Art News* y también fue nombrada en el *Journal de Geneve*. El año acababa con el gran éxito cosechado por *Tiovivo en la Feria* (Cat. P25) que fue reproducida en la *Gazette des Sept Arts* y en *Vogue*.

A través de las publicaciones de 1924 podemos discernir con cierta claridad los críticos que seguían puntualmente su trabajo y en qué periódicos solía salir, así los diarios franceses en los que casi no hay ninguna referencia a ella (por ejemplo *Le Figaro*). De

esta forma, Louis Vauxcelles, Louis Léon-Martin, G. Pawlowski, Robert Rey, Vanderpyl, Jean-Louis Vaudoyer, René Kerdyk, Thiebault-Sisson, René Jean y André Warnod fueron críticos que se ocupaban casi siempre de su obra aunque prácticamente no se encuentran textos que profundicen en ella, sino unas pocas líneas donde reseñaban, en general de manera positiva, su participación en los salones colectivos. El primero de noviembre *Paris-Soir* reprodujo una de sus obras de más éxito: *La Dama de la Jaula* (Cat. P31). También se fijaron en ella por primera vez *Le Temps*, *L'œuvre*, *Vie* y *L'Eclair* de Nice. El año 1925 siguió la misma tónica, cosechando críticas sobre las obras que presentaba a los diferentes Salones, Sacharoff dejó de participar en los Independientes y comenzó a ser habitual del Salón de Tullerías. *Le Petit Parisien*, *Le Crapouillot*, *Paris-Soir*, *Comœdia*, *Le Journal* y *Le Rappel* no dejaron de citarla en sus respectivas crónicas, a los que se sumaron *La Renaissance*, *La Lanterne* y *L'Humanité*. En octubre la publicación sobre moda *Die Dame* reprodujo la exitosa *La Dama de la Jaula* y publicó el primer artículo monográfico sobre la artista, sin hablar de su obra y sí con largas descripciones de su aspecto físico. Sacharoff apareció prácticamente en todas estas publicaciones, a veces de manera reiterada, durante 1926. También *Le Gaulois* se fijó en ella con motivo de su presencia en el *Salon du Franc*, y *Le Crapouillot* reprodujo *La Fiesta* como una de las pinturas más acentuadas del Salón de Otoño de ese año, la misma obra fue mencionada en *L'Art Vivant*. Se ha de poner énfasis en su aparición en la prensa de Madrid. En *Blanco y Negro* aparece un texto de dos páginas sobre el citado Salón del Franco, en el que comentan su trabajo y *El Heraldo de Madrid*, por su parte, la nombraba junto a otros artistas a tener en cuenta en el Salón de Otoño de ese año.

Un destacado reportaje monográfico sobre esta artista es de 1927: se trata de un artículo en la revista catalana *D'Ací i d'Allà*, donde Sebastià Gasch redactó dos páginas sobre su trabajo reproduciendo cuatro de sus pinturas. Este reportaje se tradujo al castellano en abril de 1928, en la revista sevillana *Papel de Aleluyas*. Es importante subrayar que la revista berlinesa *Uhu* reprodujo a toda página *La Dama de la Jaula* (Cat. P31), formando parte de un reportaje pionero sobre el autorretrato femenino. Mientras todos los diarios parisinos ya mencionados -y también *Art et Décoration*, *Mobilier & Decoration* y *Les Annales*- se siguieron haciendo eco de su asistencia a los distintos salones, dedicándole algunas pocas oraciones o tan solo nombrándola. En la *La Revue Hebdomadaire* Pierre Courthion señala que Olga Sacharoff se ha deshecho ya de la influencia de Rousseau (Courthion, 1927: 366), lo cual indica que la crítica por entonces observaba una cierta evolución en su estilo.

He podido demostrar la existencia de las primeras exposiciones individuales de Sacharoff en el año 1928: dos de ellas en la Galería Druet de París, a principios y

finales de año, y en la Galería Claridge de Londres, en el mes de mayo. Es muy curioso observar que no he encontrado ninguna crítica sobre estas exposiciones parisinas, a excepción del anuncio en las agendas de los periódicos junto a algún comentario del tipo “en la Galerie Druet interesante exposición de Olga Sacharoff”. Llama mucho la atención que habiendo tenido bastante éxito en los Salones no hubiera expuesto sola antes con anterioridad, así como que los críticos que seguían puntualmente su trabajo no hayan dedicado reseñas a sus primeras muestras individuales. Sin embargo, en la capital inglesa la exposición de Sacharoff mereció la atención de los periódicos más destacados tal vez, porque como lugar periférico a las vanguardias, le daban mucha importancia a todo lo que llegaba desde París. Tanto *The Times* como *Evening Standard* le dedicaron sendas críticas, destacando la del primero pues comentaba algunas obras detalladamente y la comparaban, por enésima vez, con Marie Laurencin. Mientras, los críticos de París afines continuaban comentando su presencia en los distintos Salones (*Salon de l’Araignée*, *Salon des Tuileries* y *Salon d’Automne*) a los que la artista era asidua.

La primera exposición individual que fue distinguida por la crítica parisina fue la celebrada en la Galería Bernheim Jeune en abril del año 1929, también anunciada en numerosos diarios. Vanderpyl en *Le Petit Parisien*, le dedicó unas cuantas líneas muy elogiosas y reprodujo *Los Novios* (Cat. P56); L’Imagier en *L’œuvre* redactó un párrafo lleno de alabanzas y en *L’Europe Nouvelle* se publicó una crítica bastante extensa. También hay algunas frases en *L’Art Vivant* y *Excelsior*, mientras que la revista *Eve* le otorgó más espacio y reprodujo *Consuelo* (Cat. P30). Al mismo tiempo persistía su participación en los Salones y por lo tanto su inclusión, no muy extensa, en las crónicas de los periódicos ya reseñados. *Le Matin* y *La Croix* se ocuparon de su trabajo en sus reportajes sobre los Salones, pero es una aproximación similar, repitiendo la consabida influencia del *aduanero* y destacando sus cualidades de humor y encanto. Es remarcable la crónica del Salón de Tullerías aparecida en *Blanco y Negro* junto a las reproducciones de *La Barca* (Cat. P45) y *Jinetes* (Cat. P49).

La década de 1930 se inició siguiendo la dinámica anterior: la artista participaba en los Salones (excepto en el *Salon d’Automne* al que ya no volverá más) y algunos críticos dedicaban unas frases a nombrar su trabajo dentro de las crónicas generales, a veces únicamente citaban su nombre. Aparte de los periódicos habituales, las revistas *La Semaine à Paris*, *Formes* y *L’Européen* también señalaron su trabajo, y *Le Crapouillot* reprodujo *La chasse* (Cat. P50) a principios de enero. Durante los dos años siguientes Sacharoff sólo estuvo presente en el *Salon des Tuileries*, cerrando así para siempre su participación en los Salones de París; como consecuencia de esto su presencia en la prensa francesa también disminuyó notablemente. De su concurrencia en 1931



parece ser que solo *Le Petit Parisien* se hizo eco, y en 1932, además de este periódico, también la nombró *Le Journal*. Esta aparente disminución del interés por parte de la prensa de la capital de Francia coincide con el incremento de su actividad en Cataluña y su creciente aparición en la prensa catalana. Así *La Veü de Catalunya*, *La Publicitat*, el *Diari de Tarragona* y *La Humanitat* registraron su intervención en la Fira del Dibuix de 1932.

En mayo de 1931 Pere Prat Ubach escribió un pequeño artículo en *Mirador*, bajo el título “Olga Sacharoff. Una hostessa ignorada”; junto a una reproducción de *Paseo*, (Cat. P11). A pesar de que Sacharoff llevó a cabo una exposición individual en la galería Zak de París, solo he encontrado una crítica en el periódico socialista *Le Populaire*. Más allá de los anuncios en las agendas de los periódicos parece ser que esta muestra no requirió el interés de los críticos. En el número de octubre 1933- julio 1934 de *Art* Joan Teixidor publicó un artículo monográfico de tres páginas sobre la artista. Es la primera vez que, según he encontrado, aparecieron tantas obras reproducidas en la prensa (nueve). Fue un reportaje que, para muchos integrantes del ámbito artístico catalán, supuso el descubrimiento de esta pintora.

Las últimas referencias que he hallado sobre esta artista en la prensa parisina de la época, son las siguientes: un anuncio sobre su presencia en una exposición colectiva en la galería Lucy Krohg, en el número de verano correspondiente a 1934 de *La Semaine à Paris*, y en la revista *Museion* de marzo de 1936, una mención a su presencia en una muestra colectiva en Yakarta. A partir de aquí el nombre y el trabajo de Olga Sacharoff parecen caer en el más absoluto olvido por parte de la prensa parisina.

En el año 1934 Olga Sacharoff realizó su primera exposición individual en Barcelona, en las Galeries Laietanes, precedida de una gran expectación que la prensa fue reflejando. Esta muestra mereció amplios comentarios en los rotativos más leídos de la época, *El Día Gráfico*, *La Vanguardia*, *Mirador*, *La Veü de Catalunya*, *El Dia*, y *La Rambla* mostraron gran entusiasmo frente a la exposición y le dedicaron elogiosos párrafos, siempre acompañados de reproducciones de sus obras. Como bien tituló Joan Morell fue “el triunfo de Olga Sacharoff” (Morell, 1934: 4), en una de las pocas entrevistas que concedió la artista. Parece ser que no le gustaba ser interpelada, todos sus entrevistadores hicieron referencias a la incomodidad que le producía tener que hablar -Morell dijo que habla “con tirabuzón” (Morell, 1934: 4)- y, efectivamente, no fue una artista que haya dejado plasmadas sus opiniones artísticas en profundidad, ni haya aportado o desarrollado grandes ideas en este tipo de artículos; aunque solía dar algo de información sobre su vida personal, traslados, etc. Acabada la exposición, la pintora fue también entrevistada, algo más extensamente, en *Esplai*. A partir de este año y hasta el fallecimiento de la artista -exceptuando el paréntesis de la Guerra

Civil- la prensa catalana más leída y también numerosos periódicos locales, dedicaron disquisiciones, muchas veces ilustradas con reproducciones de obras, con motivo de cada exposición individual de la artista.

En 1935 Manuel Abril escribió, en *Blanco y Negro*, un interesante artículo monográfico en el que narra una visita que hizo a la artista, describiendo el barrio y el hogar donde ella vivía, y propuso una original apreciación sobre el estilo de la pintora, ya que según él “la autora habla de antaño, de otra cosa que ha existido ya, en otro lugar u otro tiempo” (Abril, 1935: 86). No dejó de mentar el componente primitivista y la influencia de Rousseau, también concedió unos párrafos a hablar de la pintura de flores y de las imágenes de parejas que ejecuta Sacharoff.

En noviembre la periodista Elvira Augusta Lewi la entrevistó para *La Dona Catalana*, es un texto muy interesante en el que ya profundizaré más adelante, pues se trata de una conversación entre dos mujeres en el que la libertad femenina es el tema central; la autora publicó también una columna sobre la artista en la misma revista en enero de 1936. En verano sucedieron dos acontecimientos por los que la artista fue mencionada en la prensa escrita: su participación en el *Salón de Primavera* y su vinculación a la fundación e inauguración del Museo Municipal de Tossa, para cuya colección la artista donó *Pique-nique* (Cat. P60). A finales de año, Sacharoff inauguró su primera exposición en Syra sobre la cual toda la prensa de la época republicana publicó críticas muy favorables y, con seguridad, fue el momento en que, poco a poco, se comenzaron a reiterar las categorías con las que la crítica siempre juzgó su obra, con escasa variación, durante los próximos treinta años: sutileza, delicadeza, feminidad, gracia, delicia, exquisitez, etc. En el complicado año de 1936 Sacharoff volvió a asistir a la Exposición de Primavera, donde obtuvo un gran éxito que fue reflejado en muchas ediciones (*La Publicitat, Mirador, La Vanguardia, Hoja Oficial del Lunes, Art, Esplai*, etc.). En el *Be Negre*, una publicación satírica, apareció un artículo denominado “La Syra” en el que se hace mofa del arte contemporáneo y también de algunos aspectos de la galería, como la falta de amplitud de los salones o la oferta de artículos que no eran propiamente objetos artísticos. Este texto, aparecido tres días antes del levantamiento militar, nos da una idea de la fama, aunque fuera controvertida, que ya había conseguido la artista en tierras catalanas.

Las únicas noticias que salieron sobre Olga Sacharoff hasta final de la década proceden del ámbito anglosajón, debido a sus exposiciones en Estados Unidos. *The New York Sun* la calificó como discípula de Soutine a raíz de su intervención en una colectiva en la galería Perls, y bajo el título de “Two artists from Paris” disertó sobre su exhibición del siguiente año en la misma galería, junto a una imagen de *Joven con abanico* (Cat. P125). Esta exposición de la pareja también fue comentada en *The New York Times*,

*The New Yorker*, *The New Herald Tribune*, *The New York World-Telegraph* y en *The Brooklyn Eagle Sunday*.

### **I.2.B.b. Barcelona 1940-1967**

Durante las casi tres décadas que Olga Sacharoff se estableció definitivamente en Barcelona, fue un personaje habitual en la prensa generalista y especializada, tanto catalana como nacional, que asiduamente adjudicó espacio a todas sus exposiciones individuales y a su participación en las muy diversas muestras colectivas en las que estuvo presente. En la década de los años cuarenta Joan Teixidor siguió y apoyó la carrera de la artista desde las páginas de *Destino*, comentando puntualmente todas sus exposiciones. Otro crítico que también siempre se mostró muy favorable a Sacharoff fue Alberto del Castillo, en estos años desde el *Diario de Barcelona*. Todos estos textos son imprescindibles para obtener información sobre la obra de esta época. En las páginas de la *Hoja del Lunes*, *La Vanguardia Española* y *Solidaridad Nacional* también es frecuente encontrar comentarios a sus exposiciones. Igualmente, Sacharoff solía salir en la prensa madrileña: *ABC*, *Ya*, *Pueblo*, *Tajo*, *Dígame*, *Diario Arriba*, *Semanario Domingo* y *La Estafeta Literaria* comentaban sus exposiciones tanto en Madrid como en Barcelona. Durante esta década la única nota sobre ella en la prensa extranjera fue en *The New York Times*, a raíz de ser incluida en una muestra colectiva en Newport. Con su afincamiento definitivo en Barcelona y su progresivo alejamiento de los círculos de vanguardia, Sacharoff desapareció casi por completo (a excepción de alguna referencia sobre todo actual) de la prensa internacional.

La década de los años cincuenta presenta la misma tendencia, Pere Capdevila y Juan Cortés eran quienes escribían sobre ella en *Destino*, este último, también desde *La Vanguardia Española*, se convirtió en uno de los críticos que más difundieron su trabajo. Alberto del Castillo -además de continuar en *Diario de Barcelona*- publicó regularmente sobre sus exposiciones en la recién fundada *Goya*, donde varias veces la incluyó en sus crónicas desde Barcelona, acompañando los textos con reproducciones de obras. También una generación de nuevos críticos comenzó a ocuparse de su trayectoria como Rodríguez Aguilera, A. Cirici-Pellicer, Ernesto Foyé, Sempronio, Néstor Lujan y J. Benet Aurell; no obstante, como ya analizaré más adelante, las miradas sobre la obra de Sacharoff seguían nutriéndose de los tópicos establecidos con anterioridad, sin presentar nuevas y más frescas interpretaciones. Una muestra que tuvo mucho éxito de crítica fue la retrospectiva de 1953, la prensa catalana y madrileña se ocupó notablemente de ella, reproduciendo obras de su etapa de París (*Coleccionismo*, *Destino*, *Hoja del Lunes*, *Revista*, *Solidaridad Nacional*, *Ateneo*, *Correo Literario*). Cabe señalar que existen algunas referencias a ella en el periódico *Ressorgiment*, una publicación bonaerense realizada para la colonia de catalanes exiliados en Argentina.

La última década de la vida de Sacharoff se vio coronada por tres hechos que significaron el reconocimiento del ámbito artístico y de la sociedad en general: una Exposición Antológica en la Sala de la Dirección General de Bellas Artes (Madrid, 1960), una gran muestra en el Círculo de Bellas Artes de Madrid (1963) y la concesión de la medalla de plata al Mérito Artístico por el Ayuntamiento de Barcelona. Todos estos eventos fueron ampliamente reflejados por la prensa del momento, que reproducían imágenes de obras y alababan sobradamente la trayectoria y personalidad de la artista. De este periodo caben señalar las dos últimas entrevistas a Sacharoff que he hallado: la perteneciente a una serie que publicaba *La Prensa* bajo el título “Ellas trabajan como ellos” (23/10/1962) que comentaremos a fondo más adelante y el cuestionario Marcel Proust que Lluís Permanyer le realizó para *Destino* (11/07/1964), ya que es útil para conocer diversas opiniones de la artista, así como ciertas cuestiones de su naturaleza íntima.

En los días que siguieron a la muerte de Sacharoff, la mayoría de las publicaciones periódicas le consagraron textos en los que recordaban su trayectoria y enaltecían su personalidad y trabajo, ilustrados por fotografías de la artista y de sus obras (*La Vanguardia Española*, *Tele Express*, *Diario de Barcelona*, *El Correo Catalán*, *Hoja del Lunes*, *Destino*, *ABC*), en los que los críticos que la habían tratado y apoyado (Juan Cortés, Alberto del Castillo, Joan Teixidor, Sebastián Gasch, etc.) efectuaron glosas realmente muy sentidas. Es de destacar el artículo, muy bello, de la escritora Elisabeth Mulder en *La Vanguardia Española*. También Llorens Artigas en *Qüestions d’Art* recordó a su amiga fallecida. Estos pasajes constituyen una fuente de información provechosa, pues permiten sopesar la consideración artística y personal que había sobre Sacharoff en el ámbito artístico tanto catalán como nacional, ya que pueden ser considerados como una síntesis de su intervención en éste. Aunque, indiscutiblemente, el artículo más completo y que traza la trayectoria más detallada de la artista es el que publicó Cirici-Pellicer en *Serra d’Or* (abril, 1967), donde dividió su itinerario creativo por etapas, vinculándola al cubismo, dadaísmo, expresionismo y noucentismo. Este texto constituye un avance de lo que luego sería su capítulo dedicado a Olga Sacharoff en el ya citado *L’art català contemporani*, libro fundamental para estudiar el contexto de esos años y que Cirici publicó en 1970.

### **I.2.B.c. A partir del fallecimiento de la artista en 1967**

Después del fallecimiento de la artista y hasta hoy el nombre de Olga Sacharoff no ha dejado de aparecer en la prensa con cierta regularidad y a raíz de diferentes motivos. En primer lugar, debido a su participación en diferentes muestras colectivas en las que su obra sigue presente. En segundo lugar, es a partir de la década de los setenta cuando las casas de subastas comienzan a poner a la venta obras de ella. Las pinturas

y dibujos de Sacharoff presentes en salas de subastas de Barcelona y Madrid eran muy numerosos, y de sus precios de salida y martillo, muchas veces la prensa se hacía eco. Esta oferta de obras de Sacharoff en las casas de subastas, con algunos altibajos, es una constante hasta la actualidad, por consiguiente, se pueden seguir encontrando noticias sobre este aspecto en la prensa escrita. Finalmente, se suele citar su nombre cuando se celebra alguna efeméride o está de actualidad algún hecho que, de alguna manera, estuvo relacionado con ella; por ejemplo, aniversarios del Salón de los Once, artistas vinculados a Tossa de Mar, temas sobre Arthur Cravan, Otho Lloyd u otros artistas con los que tuvo proximidad (Mercedes Plantada, Josep Amat, Llorens Artigas, Laura Albéniz, Francesc Serra, etc.).

Es interesante destacar algunos artículos: en 1968 salió anunciado el hecho de que un grupo de sus amigos donaron un cuadro de ella al Museo de Arte Moderno. En 1970 *La Vanguardia Española* publicó una entrevista a su viudo, en la que dio valiosas informaciones, sobre todo de la atmósfera artística que durante las primeras vanguardias ambos experimentaron en París. Varios periódicos y revistas de tiraje nacional publicaron comentarios críticos a las exposiciones individuales de 1973 en Madrid, y en 1974 en Sevilla; estas páginas suelen contener reproducciones de obra y atestiguan que los lugares comunes que la crítica utilizaba para referirse al trabajo de Sacharoff, se perpetuaron más allá de su desaparición física. En 1985 la policía detuvo a un falsificador de obras de Sacharoff que fue pillado *in fraganti* y llevado a juicio. *El País*, *Avui*, *La Vanguardia* y el *Diario de Avisos* explicaron los hechos trazando, además, un breve perfil biográfico de la artista plagiada.

Como consecuencia de las dos exposiciones individuales organizadas en los años noventa, la figura de Sacharoff estuvo muy presente en los relatos hemerográficos. En 1993, la exposición celebrada tanto en Tossa de Mar como en Mataró fue comentada por los críticos del momento: Francesc Miralles escribió en *La Vanguardia*, Erika Bornay en *El País*, Rafael Santos Torroella en *ABC*, Conxita Oliver en *Avui* y Marga Viza en *El Guía*. Se trata, en general, de una nueva generación de la crítica cuya mirada sobre la obra de Sacharoff comienza a denotar otras perspectivas desde las que valorar a la artista aunque, como más tarde explicaré, se puede observar que algunos tópicos continuaron reiterándose. Las mismas apreciaciones se pueden aplicar a la muestra antológica de 1994, *El món d'Olga Sacharoff*, ya que apareció comentada en un gran número de publicaciones periódicas de ámbito nacional y local (*La Vanguardia*, *El País*, *El Periódico*, *ABC*, *Avui*, *El Punt*, *Diari de Girona*, *Gal Art*, *Galería Antiqvaria* y *Goya*); son artículos que suelen ir acompañados de fotografías en color de las obras y que, en algunos casos, son bastante extensos por lo que parecía darse un “redescubrimiento de Sacharoff” en los medios. De todas maneras, como había pasado poco tiempo desde

la muestra anterior, los comentarios presentan tendencias similares, además de repetir insistentemente las declaraciones que la comisaria, Maria Lluïsa Borràs, había hecho en la rueda de prensa. De todas las obras expuestas la que, sin duda, llamó más la atención de los medios fue *La Colla* (Cat. P239), que aparece varias veces reproducida y comentada.

En cuanto a la prensa extranjera actual Sacharoff prácticamente no aparece en ella, tan sólo he encontrado algunas referencias a su obra en relación a precios alcanzados en subastas internacionales o unos pocos comentarios a alguna muestra colectiva en la que estuvo presente.

### **I.2.C. Aportaciones personales hasta la investigación doctoral**

En el año 2001 una de las asignaturas del antiguo plan de doctorado que cursé, versaba sobre las primeras vanguardias. La materia, impartida por la Dra. Mercè Vidal, concluía con un trabajo sobre algún tema que se incluyera en la primera mitad del siglo XX. El año anterior había acabado el máster en estudios de las mujeres que se llevaba a cabo en el Centro de Investigación de Mujeres *Duoda*, de la Universitat de Barcelona, donde recibí una formación muy completa sobre las diferentes teorías feministas y pude aprender su aplicación en ámbitos muy diversos del conocimiento, como la economía, la historia, la filosofía, la religión, la literatura, etc. Así que casi todos mis trabajos de doctorado tuvieron que ver con los estudios de mujeres. Y, en este caso, el tema del trabajo que escogí fue estudiar la obra de Olga Sacharoff. Esta fue, pues, mi primera aproximación al tema.

En el año 2002 fui invitada por el *European Women's College* a impartir una conferencia sobre alguna mujer artista, y escogí hablar de Olga Sacharoff, posteriormente la institución me instó a escribir sobre el contenido de la charla y así fue como publiqué "The imperfect wives of Olga Sacharoff". Es un texto corto en el que interpreto las obras en las que Sacharoff representa matrimonios y familias, llegando a la conclusión de que la artista elabora un discurso sobre la pareja, contrario a la moral burguesa imperante, pero utilizando el humor y la ironía.

En el año 2005 presenté uno de mis trabajos del Diploma de Estudios Avanzados en Historia del Arte (Dea), sobre Olga Sacharoff. El trabajo, dirigido por la Doctora Teresa-M. Sala Garcia, era fundamentalmente una aproximación, desde el punto de vista iconográfico, a la obra de la artista. En él me centré en dos aspectos: la interpretación que la artista lleva a cabo del tema de la pareja y la familia, por una parte, y su representación de los elementos de la naturaleza. También dediqué unos capítulos a la ilustración editorial de Sacharoff.

Al año siguiente tuve la oportunidad de publicar un libro de la desaparecida colección *Biblioteca de Mujeres* -dirigida por Cristina Segura- dedicado únicamente a la artista. La publicación titulada *Olga Sacharoff (1889-1967)* debía seguir la extensión, el formato y otros criterios establecidos por la colección, por lo que mi trabajo de Dea supuso un punto de partida que hubo de ser ampliado en muchos aspectos y recortado en otros. El texto -publicado conjuntamente en Madrid por las editoriales Ediciones del Orto y Al-Mudayna- estaba acompañado de bastantes reproducciones de obras y también de algunas críticas aparecidas en periódicos de época. Este libro constituye una profundización del estudio iconográfico iniciado durante el doctorado, ya que la investigación no cubrió aspectos biográficos, sino que busqué datos de exposiciones, en hemerografía y catálogos para ampliar el conocimiento de la obra y continuar su estudio. De esta manera, analicé la pintura de flores de Sacharoff, la representación que lleva a cabo de los animales, del paisaje y de las escenas lúdicas al aire libre. Se trata de una publicación corta pero, hoy por hoy, es el único estudio que existe sobre la pintura de esta artista.

En el año 2007 participé en el congreso *Espais Interiors. Casa i Art* organizado por la Universitat de Barcelona, con una comunicación denominada “El hogar materno: Las ilustraciones de Olga Sacharoff para *La casa de Claudina* de Colette” (Cat. L1), en la que establezco relaciones y paralelismos entre las vivencias, trayectoria y obra de ambas mujeres. En este estudio parto de esta edición conjunta pero, analizando el texto y las imágenes a la luz del pensamiento de la diferencia sexual, intento llegar a algunas conclusiones como el interés común que ambas autoras demostraron por los jardines, el hogar y los cuidados de la vida. La comunicación fue publicada en un libro editado por Rosa M. Creixell y Teresa-M. Sala, por lo que hasta la actualidad es el único trabajo existente sobre las ilustraciones de Sacharoff más allá de alguna nota crítica en la prensa y de la presentación que Juan Cortés redactó para *Las mil y una noches* (Cat. L5).

En el año 2017 la editorial Icaria publicó el libro *Las Humoristas. Ensayo poco serio sobre mujeres y humor*, coordinado por la escritora Isabel Franc. La obra tiene la intención de ser un espacio de reivindicación y reflexión sobre la utilización del humor por parte de las mujeres en los diferentes ámbitos artísticos (literatura, cine, cómic, etc.). En el capítulo que escribí, titulado “Risas de Vanguardia: ironía y humor en las pintoras del siglo XX (1900-1950)”, hablo de las pintoras Frida Kahlo, Remedios Varo y Olga Sacharoff como precursoras del uso de la ironía y el sarcasmo a modo de dispositivo de crítica al orden establecido. En este sentido, las sitúo como precedentes de la hilaridad buscada constantemente por el arte postmoderno.

Por último, comentar que en un plano más divulgativo escribí un texto llamado “La pintora Olga Sacharoff: una història d’exili i acollida” en un libro electrónico publicado por el Institut Català de les Dones, en el que hice una síntesis de la vida y de la obra de la artista poniendo el énfasis en su afincamiento en Barcelona. Asimismo en el prólogo a la versión en castellano de *Paris was a Woman* de Andrea Weiss (Egales, 2014) situé a Sacharoff –junto a Chana Orloff, Angelina Beloff, Sonia Delaunay, María Blanchard, etc.- como parte de la comunidad de mujeres que buscaron en la capital francesa un lugar de significación, amparadas en la apertura de pensamiento que ofrecieron los movimientos de vanguardia.

En febrero de 2017 fui nombrada, por el Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, comisaria del Año Sacharoff, lo que ha supuesto una oportunidad privilegiada para avanzar en mis contribuciones sobre el tema, como trataré más tarde.

### **I.3. Metodología**

#### **I.3.A. Algunas consideraciones sobre el marco teórico y hermenéutico**

Hemos considerado que un nuevo planteamiento de estudio de la trayectoria de Olga Sacharoff, son los estudios elaborados por el feminismo académico. Actualmente el corpus de la teoría feminista está conformado por diversas tendencias como (el feminismo materialista, la teoría de los géneros, los estudios lesbianos, la teoría *queer*, por ejemplo). Hemos escogido la política de la diferencia sexual como la más adecuada para interpretar la obra de una pintora cuyo recorrido artístico ha sido siempre vinculado a “lo femenino” y a las categorías que este concepto comporta.

El feminismo académico en la Historia del Arte surgió a partir de la denominada segunda oleada feminista, en la década de los años setenta del siglo pasado, en el ámbito de las universidades anglosajonas. Las primeras autoras que se dedicaron a reflexionar sobre la producción artística de las mujeres y cuyo trabajo todavía ejerce influencia fueron Linda Nochlin (con el citado artículo “¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?”), Germaine Greer y Griselda Pollock. Estas autoras se centraron principalmente en cuestiones de carácter sociológico, haciendo hincapié en las dificultades que las mujeres del pasado encontraban para desarrollar una carrera artística, tantas que para Greer, en realidad, resultaba una verdadera carrera de obstáculos. No obstante, decían que aun así había habido mujeres artistas, el problema es que después de su muerte, todavía existía un hándicap más: la supresión de su memoria en la Historia del Arte y, por lo tanto, de los modelos y los cánones de la tradición occidental.

Estas perspectivas dieron lugar a que bastantes investigadoras se centraran en recuperar la vida y obra de mujeres artistas del pasado con la intención de difundir



sus aportaciones e incluirlas en nuestra Historia del Arte. Así, Janet Kaplan estudió a fondo a Remedios Varo, Hayden Herrera a Frida Kahlo, Mary Garrard a Artemisia Gentileschi y Mildred Constantine a Tina Modotti, por ejemplo. De forma paulatina este pensamiento se fue extendiendo a otras áreas geográficas, y en diferentes países se fueron rescatando las historias diversas de mujeres de pasado, lo cual ha enriquecido significativamente nuestra disciplina.

A finales de la década de los años ochenta y principios de los noventa la cuestión central de la crítica feminista ya era otra, pues las autoras empezaron a preguntarse si se podían utilizar las mismas categorías de análisis a la creación de las artistas que a la de los artistas, ya que las condiciones de producción fueron otras. Se evidenció también la carencia de escritura crítica. Sobre esta discusión hubo diferentes posiciones, por ejemplo, Carolyn G. Heilbrun escribió “si tuviera que elegir entre poner énfasis en la carencia de historias o de lenguaje a la hora de representar vidas nuevas de mujeres, lo pondría sin duda en la carencia de historias” (Heilbrun, 1994: 51); en cambio Griselda Pollock propuso “que la historia feminista del arte tiene que rechazar toda esta valoración crítica y dejar de jugar con los criterios estéticos para la apreciación del arte. (...) debería concentrarse en las formas históricas de explicación de la *producción* artística de las mujeres” (Pollock, 1994: 27).

Bajo mi punto de vista, son tan necesarias las historias de mujeres artistas como el lenguaje que utilicemos para explicarlas. Mientras trabajemos la obra de artistas occidentales cuya producción se dio antes de las décadas de los años sesenta del siglo XX, no podemos dejar de tener en cuenta la metodología feminista para su estudio, ya que es imposible soslayar las condiciones de trabajo que suponía el patriarcado. No obstante, nunca me he sentido cómoda en el feminismo que se dedica a estructurar su discurso en torno a las carencias de facilidades y las cancelaciones de derechos. Considero que desde esa perspectiva solo obtenemos relatos de víctimas o heroínas, y que nos perdemos numerosas historias de resistencia y libertad femeninas. En el pensamiento de la diferencia sexual he encontrado un corpus teórico que ha teorizado sobre conceptos y figuras que, según creo, al aplicarlos a la práctica artística de mujeres del pasado, ponemos el acento en los “más” no en los “menos”. Esta elección no significa perder de vista las otras teorías feministas y lo que puedan aportar, de hecho, aplicaremos conceptos formulados en esos ámbitos como patriarcado, género, matriarcado o emancipación. No obstante, me interesa la política de las mujeres porque en su seno se teoriza sobre “el orden simbólico de la madre”, un orden que creemos fue indagado por Olga Sacharoff.

Este orden habla de la existencia de un *continuum* materno que, según la filósofa Luisa Muraro, no ha sido totalmente roto y usurpado por el matricidio que supone el

establecimiento del orden patriarcal.<sup>13</sup> Aunque este orden de la madre no hubiese sido teorizado, las mujeres siempre lo han sentido y experimentado, y han encontrado y construido espacios de libertad femenina en y desde él. El núcleo de este orden es la relación de la hija con la madre, o quien por ella se sustituya, un vínculo que ha de ser de amor y reconocimiento, pero no del orden moral sino del simbólico. “El eslabón que une la relación con la madre y la configuración de orden simbólico es la palabra” (Rivera Garretas, 1994: 207), el lenguaje con el que aprendemos a nombrar el mundo y con el que las mujeres elaboran sus discursos artísticos, nos es dado por nuestras madres reales y también simbólicas, las cuales van conformando una antigua genealogía de experiencias y saberes femeninos. En esta genealogía situaremos a Olga Sacharoff, así como a las mujeres artistas que la precedieron y las que trabajaron a su alrededor.

Otras figuras que utilizaremos procedentes de este corpus teórico son las de autoridad femenina, *affidamento* u obra de civilización que iremos explicando a medida que las apliquemos.

Tengo la convicción que si estudiamos la obra de Olga Sacharoff como la de una artista que exploró en este orden materno, comenzaremos a abrir nuevas perspectivas sobre su trabajo, y su pintura dejará al descubierto otros discursos no analizados.

### **I.3. B. Fuentes, documentos y proceso de compilación de los materiales utilizados en la investigación**

Las principales fuentes de esta investigación son las propias obras de la artista así como toda la documentación de época, con el fin de hallar y tener acceso a estas desarrollé una serie de búsquedas y estrategias metodológicas que explico a continuación.

Para llevar a cabo parte de la tarea de indagación he trabajado en numerosas bibliotecas y archivos de Barcelona. En el Arxiu Central del Registre Civil de Barcelona y en el Arxiu Municipal Contemporani de Barcelona (AMCB) pude encontrar cuestiones relacionadas con aspectos biográficos del matrimonio Sacharoff-Lloyd así como los expedientes relativos a la concesión de la Medalla de Plata al Mérito Artístico. Para la compilación hemerográfica y la consulta de la bibliografía he investigado en los espacios siguientes: Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, Biblioteca Nacional de Catalunya, Biblioteca del Centre d'Estudis i Documentació de Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA), Biblioteca de Filosofia i Geografia i Història de la Universitat de Barcelona, Biblioteca de l'Ateneu de Barcelona, Biblioteca del Museu Picasso, Biblioteca del Patrimoni Cultural, Biblioteca Francesca Bonnemaison, Biblioteca i Arxiu de la Reial Acadèmia Catalana

---

13 Ver Muraro: Luisa: *El orden simbólico de la madre*, horas y Horas, Madrid, 1994.

de Belles Arts de Sant Jordi, Biblioteca i Arxiu documental de l'Escola Superior de Disseny i Art *Llotja*, Centre de Documentació del Museu del Disseny de Barcelona y la Biblioteca del Museu Frederic Marés. Por supuesto también he consultado los fondos de la biblioteca especializada en Historia del Arte que tenemos en Cataluña: la Biblioteca Joaquim Folch i Torres del Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC), en cuyo archivo pude examinar las dos carpetas sobre la artista que contenía el antiguo fondo de la Sala Parés. En el Arxiu i Biblioteca del Cercle Artístic encontré documentación relacionada con la adscripción de Sacharoff al Círculo, así como en el Arxiu i Biblioteca del Cercle Artístic de Sant Lluc se conservan informaciones relativas a la colaboración de la artista con esta entidad. En el Arxiu Fotogràfic de Barcelona me fue muy útil inspeccionar el Fondo del fotógrafo Francesc Serra Dimas donde hay una carpeta con las fotos originales que le hacía a las obras de Sacharoff para ser publicadas en diferentes periódicos y revistas de la capital catalana. La Sala d'Art Artur Ramon me permitió consultar la parte de su archivo relacionado con Sacharoff y en el Arxiu i Biblioteca del Institut Amatller d'Art Hispànic, pude encontrar numerosos documentos relacionados con la artista que allí se conservan. Por otro lado, encontré algún documento en la Biblioteca del Centre de Lectura de Reus.

También he realizado una estancia de investigación en Madrid, durante la cual trabajé en la Biblioteca Nacional de España donde pude consultar y reproducir un gran número de periódicos madrileños y catálogos de exposiciones. Asimismo, trabajé en la Biblioteca y Centro de Documentación del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS) donde pude investigar en el archivo de la galería Biosca con la que trabajaba Sacharoff, además de hallar catálogos de diferentes espacios en los que ella expuso. De igual manera he trabajado en la British Library y en The Courtauld Institute of Art de Londres (lugares donde localicé muy pocos documentos), y en la Bibliothèque Nationale de France, donde he podido encontrar artículos de prensa de época, así como catálogos de las exposiciones individuales y colectivas que Olga Sacharoff realizó durante su vida en París. En la Biblioteca Kandinsky del Centro George Pompidou encontré algún catálogo así como en el fondo Marc Vaux, que allí se custodia, bastantes fotografías de época de la obra de Olga Sacharoff. En mi estancia en Múnich pude consultar los archivos de la Akademie der Bildenden Künste München.

No realicé una estancia de investigación en Tiflis porque después de ponerme en contacto, en reiteradas ocasiones, con diferentes archivos y registros así como con la Academia de Bellas Artes de Tiflis, comprobé que nadie conocía a la artista, ningún bibliotecario o archivero encontró ninguna referencia a ella. Fui informada de que debido a los sucesivos cambios geográficos y políticos de Georgia, quizás los archivos

que contenían esa información habían sido trasladados o extraviados, o que Sacharoff pudiera haber nacido en algún pueblo o pedanía pero no en la capital.<sup>14</sup>

Por otro lado, he consultado y vaciado hemerotecas digitales -tanto de acceso libre como por suscripción- como la del *ABC*, *La Vanguardia*, *El Mundo Deportivo*, *The Times*, *New York Times*, etc. y buscado en los principales repositorios de documentos digitalizados nacionales y extranjeros como ARCA, RACO, Trencadís, Le Temps, Biblioteca Virtual de Prensa Histórica, Biblioteca Digital Hispánica, Gallica, Xac Premsa, Google News Archive, Europeana, Francophone Digital Network, JStor, etc.

Para poder conocer y estudiar las obras he visitado casi todos los museos en los que se conserva obra de Sacharoff, pudiendo ver tanto las pinturas expuestas como almacenadas en el Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC), Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS), Museu de l'Empordà, Museu de Montserrat, Museu Deu, Museu de Valls, Museu Municipal de Tossa de Mar, Col·lecció Vinseum Museu de les Cultures del Vi de Catalunya, Thermalia. Museu de Caldes de Montbui, Museo Nacional del Teatro de Almagro y Museum de Fundatie (Zwolle, Holanda). También he acudido a las fundaciones y colecciones de instituciones privadas o públicas que me han permitido ver las obras que poseen: Diputació de Barcelona, Col·lecció Banc Sabadell, Cercle del Liceu, Fundació Llorens Artigas, Fundació Amat y el Col·legi de Farmacèutics de Catalunya (todas en Barcelona) y la Colección Carmen Thyssen-Bornemisza en Madrid.

Por otra parte, he visitado todas las colecciones particulares que han tenido a bien recibirme, aunque el difícil acceso a estas obras ha sido uno de los obstáculos más persistentes durante el proceso de investigación.<sup>15</sup> He efectuado repetidas consultas a las casas de subastas que habían vendido obras de Sacharoff en el pasado: en Barcelona, Balclis, Subarna, La Suite, Lamas Bolaño, Sala de Ventas, Arce y Setdart; y en Madrid, Duran, Ansorena, Alabarte, Sala Retiro y Segre. Asimismo, en repetidas ocasiones, contacté por correo electrónico y telefónicamente con salas de subastas

---

14 Hubiese querido igualmente intentar buscar en archivos de parroquias rurales, por ejemplo, pero en el servicio consular de la embajada de Georgia fui informada que en las regiones campesinas no se suele encontrar personas que hablen inglés. Lo mismo me dijeron las personas de Tiflis con las que contacté por correo electrónico. Al estar toda la documentación en ruso o georgiano, contratar a un intérprete por los días que durara mi investigación ha estado fuera de mi alcance.

15 He de decir que han sido muy pocas las colecciones privadas que me han permitido el acceso directo a las obras, aun así no fue fácil que me comunicaran algunos datos como la procedencia, el precio pagado, etc. Algunos propietarios me facilitaron los datos técnicos de la obra y una fotografía por correo electrónico, pero muchos no estuvieron dispuestos a colaborar con la investigación. No obstante, comisariar el Año Sacharoff me ha facilitado el acceso a algunas colecciones que, de otra manera, me hubiese sido imposible conocer.

extranjeras: Bonhams, Christie's y Sotheby's. Finalmente, decir que he recorrido todas las casas de subastas y galerías privadas de Cataluña donde se ha puesto a la venta alguna obra de esta artista durante todo el período de realización de la tesis. Para informarme sobre las salidas a subastas y sus resultados he utilizado frecuentemente el portal Artprice.com, que es la base de datos más seria y segura que emplea el mercado del arte actual.

Con toda la hemerografía consultada he ido organizando un archivo, tanto virtual como físico, en el que he ido clasificando cronológicamente todos los artículos de prensa de época y actuales que he encontrado sobre Sacharoff. En total he logrado compilar cuatrocientos noventa documentos de época, repartidos de la siguiente manera: doscientos sesenta y dos correspondientes al periodo de 1912 hasta 1939 y doscientos veintiocho de la etapa que va desde 1940 hasta su muerte en 1967. En estas cifras no he incluido los anuncios de exposiciones ni de subastas, pero he creído interesante destacar estas cantidades porque aunque es probable que haya artículos que no he encontrado, en conjunto, parece ser que la fortuna crítica que acompañó a Olga Sacharoff fue bastante uniforme a lo largo de su trayectoria artística. En cuanto a los artículos publicados desde 1967 hasta la actualidad, he efectuado una selección pues muchos aportan muy poca información así como otros son muy redundantes en los datos ya conocidos.

También he compilado reproducciones de todos los catálogos a los que he tenido acceso, de las exposiciones individuales y colectivas en las que la artista estuvo presente. Asimismo he elaborado un banco de imágenes, en el que he recogido todas las reproducciones de las obras de Sacharoff que conozco y de retratos pictóricos que le han hecho otros artistas. Además en el archivo he incluido reproducciones de fotografías de la artista, de su familia, amigos, mascotas, vida cotidiana, etc.

Por otro lado, he realizado entrevistas personales a todas las personas que conocieron a Sacharoff en su infancia y/o juventud y que han tenido la amabilidad de dedicarme su tiempo y atención. En general, se trata de hijos/as y otros familiares, de artistas que tuvieron amistad con Sacharoff y que compartieron conmigo sus recuerdos así como algunos materiales inéditos que conservan, como fotografías de la artista y de su círculo de amistades, programas de conciertos a los que asistían, cartas y postales, etc., incluso he podido ver joyas, muebles, piezas de vajilla y objetos de adorno que pertenecieron a Sacharoff. También pude entrevistar a personas que fueron modelos infantiles de la artista, o que posaron para sus retratos, y tuve charlas con vecinos y propietarios de negocios del barrio donde vivía la artista y que la conocieron en las últimas décadas de su vida.

En relación a las cartas y postales, no he encontrado ningún documento de este tipo anterior a 1921. En diferentes fondos del Arxiu Nacional de Catalunya, de la Biblioteca de Catalunya y del Arxiu Diocesà de Barcelona pude encontrar literatura epistolar remitida por Olga Sacharoff. En diversos archivos particulares he conseguido consultar correspondencia enviada por Olga Sacharoff y Otho Lloyd, así como dirigida a ellos con muy diversos remitentes. Asimismo he hallado bastantes fotografías inéditas, algunas de las cuales se reproducen a lo largo de este trabajo. Por petición expresa de los propietarios de los archivos privados no puedo consignar aquí sus datos personales ni de localización.<sup>16</sup> Estos documentos, a lo largo del trabajo, se encuentran identificados como “Archivo particular”. Además, todo el material epistolar firmado por Olga Sacharoff está sin datar, pues únicamente escribía el día de la semana, con lo que he tenido que deducir las fechas por algunas cuestiones a las que hace referencia, pero hay un gran número de cartas y postales cuya datación y, por tanto, de la información extraída de ellas, es aproximada, asumiendo el posible margen de error que esto pueda suponer. En cuanto a la lectura y análisis de este material, resulta complejo entender el francés de la artista, no perfecto y salpicado de palabras en ruso; asimismo hay un número de material considerable en esta lengua, lo que me ha llevado a tener que contar con diferentes traductores que han colaborado conmigo.<sup>17</sup>

Gran parte de la información existente sobre la pareja Sacharoff-Lloyd procede de los textos de Borràs. Desde el momento que comencé a realizar la investigación uno de mis objetivos fue poder tener acceso al archivo de Maria Lluïsa Borràs (fallecida en 2010), donado por sus descendientes a la Biblioteca del Centre d’Estudis i Documentació del MACBA. Actualmente el archivo continúa en proceso de desinfección, ordenación y catalogación pero, según me han informado en el Centro, todavía no han tratado ningún documento de Olga Sacharoff o que haga referencia a ella directamente, aunque existe una caja con el nombre “Olga Sacharoff” que hace referencia a la exposición comisariada por Borràs en 1994. En cuanto al material que pueda encontrarse en ese archivo, he de añadir que muchos de los documentos, fotografías y recortes de prensa los he podido consultar, en su mayoría, por otros medios o en otros archivos y bibliotecas.

Con el fin de contactar con coleccionistas de Sacharoff o con personas que la hayan conocido o tuvieran información sobre ella, confeccioné la siguiente web: [www.](http://www.)

---

16 La vida de Olga Sacharoff se encuentra todavía históricamente muy cercana a nuestro tiempo por lo que hay muchas personas que desean guardar discreción al respecto. Asimismo diversos testimonios me han transmitido datos y anécdotas bajo el compromiso de no hacerlos públicos.

17 Agradezco en particular a la señora Natalia Demidoff que muy amablemente ha traducido para mí postales, artículos y otros documentos.

olgasacharoff.com. Es una sencilla página de contacto donde explico que estoy realizando esta investigación y en proceso de elaboración del catálogo razonado de esta artista, también incluyo algunas reproducciones de su obra y un sencillo perfil biográfico de Sacharoff. El sitio web está en tres idiomas: catalán, castellano y francés y lo he intentado difundir a través de mis redes sociales (Facebook, Twitter, Instagram y LinkedIn), también está enlazado a la web del Año Sacharoff. Esta iniciativa me ha procurado contactar con personas que yo no conocía ni sabía de su relación con la artista y que, de otra manera, nunca las hubiese encontrado; también con bastantes propietarios de obras, así como con galeristas y marchantes.

Por último, en un trabajo que habla de ciudades y tránsitos, ha sido fundamental realizar un recorrido topográfico de los lugares en que habitó y trabajó la artista, de esta manera, he seguido los pasos de Sacharoff por Múnich, París, Madrid y Barcelona, localizando las casas donde vivió, las galerías donde exponía y las viviendas de sus amigos. También he procurado acudir a las poblaciones que visitó (Céret, Cassis, Cannes, Niza, Gallifa, Tossa de Mar, Sant Celoni, Sitges, Castelldefels, etc.) a los cafés y restaurantes a los que era asidua y a las tiendas donde compraba los materiales de pintura, ropa o alimentos... si estos edificios ya no existen o no funcionan como tales, igualmente he concurrido pues, de esta manera, me he podido ir conformando una cierta idea del mundo que fue el suyo, de la atmósfera que la inspiró y de cómo plasmó todo esto en su obra.

### **I.3.C. Justificación de la estructura de la tesis**

Este trabajo de tesis se compone de dos volúmenes: el primer volumen está dedicado al trabajo fruto de mi investigación. Comienza con una introducción que incluye el estado de la cuestión, donde hago un extenso repaso por todos los textos, tanto de época como actuales, en los que se habla de la vida y obra de esta artista, incluyendo también un recuento de la fortuna crítica con la que contó. Seguidamente también desarrollo las cuestiones relacionadas con la metodología de investigación y trabajo. Acabado el apartado introductorio, comienza un texto dividido en dos grandes partes, la primera está constituida por una biografía artística en la que he escogido como marcas divisorias las dos ciudades en las que Sacharoff trabajó: París y Barcelona. Considero importante remarcar estos diferentes espacios vivenciales porque, a mi juicio y, como se irá viendo, los contextos y las relaciones establecidas en ellos y entre ellos, es uno de los fundamentos para comprender mejor la obra de esta artista. Los movimientos geográficos de Sacharoff, en verdad, son muy similares o los mismos que emprendieron otros artistas de la vanguardia de la primera mitad del siglo XX y que, casi siempre, fueron motivados por los grandes conflictos bélicos; estos tránsitos supusieron la penetración de los diferentes lenguajes artísticos en países donde aún

no habían llegado. Asimismo he tenido en cuenta otros lugares a los que viajó y en los que pintó y conoció a otros artistas e intelectuales, los distintos barrios y viviendas que habitó y los sitios donde exponía. Especial importancia tienen los proyectos artísticos de diversa índole que Sacharoff llevó a cabo y que iremos desgranando, particularmente sus exposiciones individuales y las muestras colectivas en las que participó, así como la resonancia que tuvieron en la crítica y su recepción en el público. Analizo las influencias artísticas a las que Sacharoff fue sensible a lo largo de su trayectoria, y la interpretación que urdió de éstas, para crear su propio estilo. También he intentado acercarme al carácter y al pensamiento de Olga Sacharoff, a su ideología política y a sus puntos de vista sobre cuestiones sociales y artísticas. Esta parte del trabajo acaba con el análisis de la repercusión que tuvo el fallecimiento de la pintora en la vida artística y cultural de Barcelona, así como la pervivencia de su memoria en la historia del arte.

La segunda parte de este trabajo de tesis está dedicada al análisis e interpretación de la obra de Olga Sacharoff, dentro del marco hermenéutico proporcionado por los estudios iconográficos y, sobre todo, por el pensamiento de la diferencia sexual. Este estudio comienza con una reflexión sobre la visión de la naturaleza que puede apreciarse en la pintura de Sacharoff, las influencias recogidas y los rasgos originales que presenta a la hora de tratar esta temática. En este apartado analizo todas las elaboraciones iconográficas y simbólicas que conforman este tema: la pintura de flores, la temática animalística y el paisaje, en este último dando una especial relevancia a la plasmación de Barcelona que la artista nos ha legado.

El punto siguiente está conferido a estudiar a Sacharoff como una mujer pionera en el uso de la ironía y el humor como herramienta de crítica y desactivación del poder establecido, y de las formas canónicas reinantes en la sociedad de su tiempo, y que ella empleó, sobre todo, cuando trataba la cuestión del matrimonio y la familia, dando lugar a imágenes inéditas hasta el momento. El último apartado de este estudio iconográfico está consagrado al retrato y a todas las variantes que Sacharoff elaboró sobre este género: el retrato individual y grupal así como los autorretratos.

Por último, destino un apartado a efectuar un acercamiento a la ilustración de libros realizada por Sacharoff, que nunca ha sido analizada, ni siquiera tenida en cuenta en su globalidad, ya que significaría realizar una tesis aparte. Aquí como una primera incursión en este aspecto de su trabajo, realizo unos estudios concretos sobre dos de los libros que ella ilustró.

Finalmente y, después de las conclusiones de la tesis, además de los listados de las citas de fuentes y documentos utilizados, he incluido una lista, lo más completa posible, de las exposiciones individuales y colectivas de Olga Sacharoff, tanto las que ella



realizó en vida así como las que se han ido organizando desde su desaparición hasta el día de hoy. Un apéndice documental recoge una selección de documentos de época, bastantes inéditos, relacionados con la vida y la obra de la artista.

### **I.3.D. Criterios para la confección del Catálogo Razonado**

El segundo volumen -en realidad fue el primero que realicé- lo constituye el catálogo razonado de la obra de Olga Sacharoff, que se inicia con una introducción donde están las explicaciones de su estructura, de la ficha de catalogación, de las abreviaturas, etc. así como con la justificación de los criterios establecidos para su correspondiente numeración y orden.

La elaboración de este catálogo ha sido una tarea fundamental para poder contar con un corpus sólido sobre el que después realizar este trabajo, no obstante, las dificultades encontradas durante el proceso de articulación han sido muchísimas. En primer lugar, partiendo de las obras que ya conocía a través de las pocas catalogaciones actuales existentes me propuse ampliar el número de obras, así fui recogiendo tanto las obras reproducidas en la época como las que iba conociendo a través de los contactos que iba realizando, tal como he explicado en el apartado anterior. A medida que iba encontrando las obras, las iba catalogando según la ficha propuesta y que está explicada a fondo en la introducción al catálogo, pero este proceso muchas veces se ha ido completando muy lentamente, pues localizar los datos no ha sido nada fácil; en algunos casos no he logrado dar con ellos y han quedado sin consignar. No obstante, he procurado que las fichas fueran lo más completas posible, con todas las citas bibliográficas y hemerográficas que he podido encontrar, incluso de publicaciones pequeñas o poco relevantes, también incluyo las exposiciones individuales y colectivas en las que la obra estuvo presente. Los datos existentes en cada ficha están perfectamente constatados y fundamentados, ya que he optado por no incluir aquellos que no tenía confirmados de manera firme. Todas las fichas son susceptibles de continuar siendo ampliadas si se hallase más información.

De esta manera he logrado reunir más de setecientas obras a partir de menos de un centenar que había en las catalogaciones actuales. La catalogación la fui ejecutando en un powerpoint, lo cual me permitía ir teniendo una visión globalizadora y, además, ir variando el orden tantas veces como fuera necesario. Un gran inconveniente es que Olga Sacharoff nunca dató sus obras por lo que he tenido que intentar ordenar cronológicamente las piezas, basándome en toda la documentación encontrada. A medida que recogía más obras y avanzaba en la investigación el catálogo iba adquiriendo una coherencia que, al mismo tiempo, revelaba la trayectoria artística de Olga Sacharoff, sus diferentes etapas estilísticas así como sus intereses iconográficos.

Las dataciones pues, son de mi autoría, siendo algunas exactas (lo que significa que pude saber la fecha concreta de la producción) y otras muchas aproximadas, para cuyo establecimiento me he guiado por la información consultada y también por el propio conocimiento adquirido a través de la investigación, sin embargo, en este sentido, hemos de contar con un margen de error.

Una cuestión de la que tuve noticia al poco tiempo de comenzar la investigación y que fue una sorpresa muy negativa para mí, fue constatar que la obra de esta artista, debido a circunstancias que más tarde explicaremos, ha sido bastante manipulada y falsificada además de que existe un gran número de obras sin firmar atribuidas a ella; lo cual añade una enorme dificultad a la catalogación. He intentado solventar esta situación dividiendo en dos partes el catálogo: un conjunto de obras que he podido fundamentar históricamente y que están catalogadas con su correspondiente numeración, y otro conjunto sin fundamentar que está inventariado y numerado pero que no corresponde a la catalogación propiamente dicha; obviamente si en un futuro lograrse constatar que una obra está correctamente fundamentada podría pasar a catalogarse, sin inconvenientes.<sup>18</sup>

Finalmente he incluido un apartado final donde he situado las obras cuyo origen dudoso es muy evidente debido a que no se corresponde en absoluto con el estilo de la artista, con su repertorio iconográfico o, incluso, están realizadas con técnicas que ella nunca empleó, como la pintura acrílica, por ejemplo.

Este catálogo razonado de la obra de Olga Sacharoff es el primero de estas características que se ha realizado de la artista, no obstante en ningún caso tiene la pretensión de ser definitivo pues, más bien, es un proyecto totalmente abierto susceptible de ser continuado por su autora o por cualquier otra persona.

---

18 La fundamentación histórica ha sido articulada a partir de documentación de época, o de propietarios que heredaron obras adquiridas directamente a la artista o a sus galerías, asimismo he dado por aceptada la información encontrada en diferentes archivos y fondos documentales.

## II- ORÍGENES, INICIOS Y VANGUARDIA (1881-1920)

### II.1. Dificultades en la aproximación biográfica. Problemática en torno al nombre y origen

Uno de los primeros obstáculos con los que nos enfrentamos si se investiga a Olga Sacharoff es una cuestión que tiene que ver con el lenguaje, ya que al escribirse su nombre originalmente en otro alfabeto, las transcripciones son varias, dependiendo desde la lengua y el país donde se haga; asimismo cada país acepta, no solo la transcripción sino también diferentes sistemas de transliteraciones. Obviamente la transcripción que se ha escogido por válida es con la cual ella firmaba sus obras, Olga Sacharoff, pero aun así, en artículos y otros textos de época este nombre aparece escrito de diversas maneras. He encontrado su apellido escrito de las siguientes formas: Sacharof, Sacharov, Sacharova, Sacharowa, Sakharoff, Sakharof, Sakharov, Sakharova, Saharova, Sakaroff, Sakarof, Sakarova, Sakkaroff, Sajaroff, Sajarof, Sajarov, Sajarova, Saccaroff, Saccarof, Zacharoff, Zacharof, Zacharov, Zacharova, Zacharowa y Saixaroff.<sup>19</sup> En el alfabeto cirílico el nombre completo es Ольга Николаевна Сахарова, por lo que el patronímico se suele encontrar bajo dos transcripciones: Nicolajevna y Nicolaievna.<sup>20</sup> Desde que se consignan sus primeras obras -durante la segunda década del siglo XX- aparecen firmadas “Olga Sacharoff”, es decir, que fue ella misma quien escogió esta transcripción, marcada por la lengua francesa, eliminando el patronímico y también la forma femenina de su apellido, utilizada en Rusia.<sup>21</sup> Durante este trabajo pues, se respetará siempre el nombre con el que la artista se identificaba y con el que también dejó identificada su obra.<sup>22</sup>

---

19 Esta multiplicidad dificulta enormemente la búsqueda en repositorios de internet, por ejemplo, así como el reconocimiento de la artista en los textos de época.

20 En la vida cotidiana y entre amistades rusas, la artista siempre se presentaba como Olga Nicolaievna, tal como marcan las formas sociales en Rusia (entrevista a Natalia Demidoff, Martorell, 06/02/2017).

21 Si Olga Sacharoff hubiese transcrito su apellido desde la lengua castellana, las formas aceptadas hubiesen sido Sajarova, Sakarova o Sakharova.

22 Familiarmente su marido, Otho Lloyd, la llamaba Lala o Lalinka. Muchas cartas y postales están firmadas así por ambos. Como se está viendo, en este trabajo al hablar sobre ella lo haré por el nombre con el que firmaba sus obras, o solo por su apellido, Sacharoff. Evitaré citarla con su nombre de pila, ya que esto no se suele hacer con los artistas masculinos a no ser que se trate de algunos pintores muy señalados del pasado (Leonardo, Rafael, Miguel Ángel), pero en la Historia del Arte no solemos decirle Pablo a Picasso, ni Amedeo a Modigliani, ni Henri a Matisse, en cambio es frecuente leer Sofonisba por Anguissola, Maruja por Mallo o Remedios por Varo, tal como suele suceder en muchos ambientes laborales en los que se nombra a los hombres por sus apellidos y a las mujeres por su nombre. Podríamos pensar que esto hace a las artistas del pasado más cercanas pero, en mi opinión, lo que sucede es que se les escatima autoridad y preponderancia. También es frecuente utilizar el artículo “la” para dar a entender que se trata de una mujer -la Sacharoff, la Goncharova, la Blanchard-

Un importante obstáculo que nos encontramos al estudiar la vida y la obra de Olga Sacharoff, es todo lo relativo a la cronología pues la artista nunca databa las obras y jamás ponía la fecha en las cartas y postales que escribía.<sup>23</sup> Parece ser que siempre mantuvo una relación particular con el tiempo como se puede leer en una de sus cartas en las que le pide a Lloyd que no ponga fecha en sus cartas porque a ella los números no le dicen nada.<sup>24</sup>

Vinculado a este tema, otro hándicap que dificulta la investigación es la cuestión relativa a su año de nacimiento. Durante la vida de la artista su fecha de nacimiento no se encuentra publicada en ningún sitio -seguramente porque la propia pintora no lo deseaba- hasta algunos artículos publicados en la década de los años sesenta. En una entrevista concedida posteriormente a su muerte, su viudo manifestaba en cuanto a la edad de la artista “es algo que nunca conseguí poner bien en claro, puesto que ella, por un punto de coquetería femenina comprensible, gustaba de dejar esta cuestión envuelta en una cierta vaguedad y yo, por delicadeza, tampoco quise hacerme demasiado fuerte en averiguarlo y cerciorarme de una manera exacta. Pero yo calculo que, cuando menos, debía ser un año más joven que yo” (Guillamet, 1970: 51).<sup>25</sup> En el artículo obituario publicado por Cirici-Pellicer en *Serra d’Or*, el autor da como fecha de nacimiento de la artista el veintiocho de mayo de 1889 y esta ha sido la fecha que se ha tenido por válida durante décadas (Cirici, 1967: 89), ya que era la que daba la propia artista, puesto que aparece en varios catálogos de época. En el *Padrón General de Habitantes* efectuado en diciembre de 1930, la artista declaró tener cuarenta años, es decir haber nacido en 1890, y tener cuatro años menos que su marido.<sup>26</sup> En el censo de 1940 dijo tener cincuenta y un años, o sea que ya aparecía 1889 como año de nacimiento<sup>27</sup>, año que también se mantuvo en el padrón de 1945.<sup>28</sup> Pero en el Padrón

---

lo cual las convierte de inmediato en “la otra” y remarca la excepcionalidad, siendo el hombre la única medida de la creatividad.

23 Al estudiar la documentación epistolar conservada, he podido -pocas veces- deducir la fecha aproximada, ya sea porque existe sobre con matasellos o porque se puede vincular a algún otro mensaje emitido por un remitente cuyas cartas están datadas. Para diferenciarlas entre ellas les he adjudicado una numeración totalmente arbitraria, que corresponde únicamente a la necesidad de ordenar el material.

24 Carta de Olga Sacharoff dirigida a Otho Lloyd, París, 1923 (n.º 7). Archivo particular.

25 En el momento de esta entrevista Otho Lloyd contaba 85 años, por lo que se ha de tener en cuenta que, tal vez, la memoria oral del artista no fuera muy exacta.

26 *Padrón general de Habitantes 1930*, distrito VIII, tomo 15, Ayuntamiento de Barcelona, folio 145.

27 *Padrón general de Habitantes 1940*, distrito 3º, tomo 11, Ayuntamiento de Barcelona, folio 163.

28 *Padrón general de Habitantes 1945*, distrito 3º, tomo 2, Ayuntamiento de Barcelona, folio 140.

de 1955 declaró haber nacido en 1887 y tener sesenta y ocho años.<sup>29</sup> Todos estos documentos nos confirman que la propia artista ocultaba su edad deliberadamente.

Es bien sabido que una de las estrategias de control del cuerpo de las mujeres, empleadas por la sociedad burguesa del siglo XIX, fue la valoración de su juventud, desprestigiando y denigrando la madurez femenina. Asimismo el sistema de géneros establecido impuso la costumbre de que las mujeres debían ser menores que sus maridos.<sup>30</sup> Todo esto no era una “cuestión de coquetería” sino de presión social que en el caso de una mujer artista seguramente era más intensa ya que interferían asuntos vinculados a la trayectoria y evolución artísticas. Así que, al igual que muchas otras mujeres de la época, Sacharoff tuvo sobrados motivos para ocultar su edad y consiguió hacerlo.

Se ha de tener en cuenta que en las críticas a sus últimas exposiciones varios autores aluden en términos de admiración a la avanzada edad de la artista: “Ochenta y tres años de edad cuenta ya esta ilustre artista” (Arbos Balleste, 1963: 15) y Benet en el catálogo de la exposición en el Círculo de Bellas Artes de Madrid (1963) da el año de 1880 como fecha de su nacimiento. Alberto del Castillo que mantenía una relación cercana con Sacharoff escribió en *Goya* “cuando una mujer conserva íntegra (...) su plenitud artística a los ochenta y cuatro años, consignar su edad, lejos de ser una imprudencia y una descortesía, es para ella título de gloria” (Del Castillo, 1963b: 51-52).

En el catálogo de la exposición antológica celebrada en *La Pedrera*, Maria Lluïsa Borràs establece el mismo día y mes pero de una década más tarde, 1879 (Borràs, 1994: 37). Como la misma autora explicó, mantuvo amistad con Otho Lloyd teniendo acceso al archivo del matrimonio, pero si esta información la obtuvo mediante algún documento concreto o por comunicación oral es algo que no sabemos puesto que no aportó ninguna prueba de que esta fecha sea la correcta.<sup>31</sup> A partir de ese momento ambos años, 1879 y 1889, se publican repetidamente en catálogos, casas de subastas, salas de exposiciones, etc. siendo el año 1889 el más reiterado.

Por una cuestión de lógica al observar las fotografías de los últimos años de su vida<sup>32</sup> y porque varios críticos escribieron –como ya he dicho- que la artista seguía pintando

---

29 *Padrón general de Habitantes 1955*, distrito 3º, tomo 21, Ayuntamiento de Barcelona, folio 144.

30 Otho Lloyd nació en Londres en 1885.

31 La misma autora proporcionó la fecha de 1889 en su artículo biográfico sobre Otho Lloyd (Borràs, 1992: 42), lo cual sugiere que la fecha de 1879 es más bien una deducción posterior que un dato objetivo procedente de un documento fiable.

32 La última foto en vida de Sacharoff que aparece en la prensa presenta a una señora que claramente



Olga Sacharoff con su familia, ca. 1900-1905

con más de ochenta años, es totalmente descartable la fecha de 1889.<sup>33</sup> Un documento oficial que he encontrado en el que también aparece la fecha de nacimiento es el acta de defunción donde se registra el veintiocho de mayo de 1881<sup>34</sup>, lo cual no quiere decir que sea el dato correcto pero debido a que es la única fundamentación sólida que puedo aportar, será la que tenga por válida, ya que, bajo mi punto de vista, resulta muy plausible.<sup>35</sup>

Obviamente si hubiese podido encontrar la partida de nacimiento o el acta de bautismo de Olga Sacharoff, hubiese obtenido la fecha concreta de su nacimiento, pero para encontrar este documento se suma una dificultad más ya que, aunque en un principio parecía estar claro que la ciudad de origen de Sacharoff es Tiflis, el proceso de investigación me ha generado dudas en cuanto a esta certeza.

El lugar de nacimiento más reiterado en todas las publicaciones es Tiflis, la capital de la actual República de Georgia y que, en los años de la infancia de Sacharoff, formaba

---

pasa los 80 años de edad más que a una mujer sobre los 70 (Permanyer, 1964: 30).

33 Acepté esta fecha en mi publicación *Olga Sacharoff*, Ediciones del Orto, Al-Mudayna, Madrid, 2006, pero he de rectificar y decir que estaba equivocada.

34 Libro del Registro Civil de Barcelona, L 001602/P 334, n.º 4819517/14.

35 Debido a las muchas lecturas, e investigaciones cruzadas tengo la sospecha de que el año correcto puede ser 1880, pero no estoy en posesión de ningún documento que compruebe este dato.



Olga Sacharoff, con su madre y su hermano, ca. 1890 / Olga Sacharoff, ca 1896

parte del Imperio Ruso. No obstante, en el primer catálogo que se puede encontrar su nombre dan como ciudad de nacimiento “Kurdamir (Rusia)”.<sup>36</sup> Ya en el siguiente, el del *Salon d’Automne* de 1921 aparece “Tiflis (Cáucaso)” como lugar de nacimiento y esa ya sería la ciudad siempre consignada.<sup>37</sup> Aunque Rafael Benet, que trató a la artista de manera muy cercana, relata que había nacido en un “pueblecito caucásico no muy alejado de Tiflis” (Benet, 1963: s.p.), lo cual en mi opinión es lo más probable puesto que todas las fotografías familiares a las que he tenido acceso muestran un ámbito campesino conformado por casas de campo, bosques, caminos rurales y un río, seguramente el Kurá.<sup>38</sup> En una entrevista a la pregunta por su origen Sacharoff contestó que era rusa del Cáucaso (Morell, 1934: 4); y en la siguiente dijo que es “caucásica, de Tiflis” (P, 1934: 591). Y siempre sería esta la respuesta cuando era preguntada por su origen, tal vez porque al ser una ciudad era más fácil de situar para los occidentales que si hubiese nombrado un pueblo desconocido. También en el acta de defunción de la artista consta esta ciudad como lugar de nacimiento,<sup>39</sup> Tiflis -hoy capital de la República de Georgia- desde 1801 pertenecía al imperio ruso. En la época del nacimiento de Sacharoff Tiflis era un importante centro comercial y económico, y también un lugar de interés artístico, que visitaban grandes escritores e intelectuales rusos.

---

36 *Salon des Indépendants*, París, 1913, p. 256. Kurdamir es la capital del rayón del mismo nombre perteneciente a la actual República de Azerbaiyán.

37 *Salon d’Automne*, París, 1921, p. 261.

38 El Kurá es un río que nace al sur de las montañas del Cáucaso y fluye en dirección este pasando por Turquía, Georgia y Azerbaiyán, hasta desembocar en el mar Caspio. En su recorrido el río atraviesa la capital de Georgia, Tiflis.

39 Libro del Registro Civil de Barcelona, L 001602/P 334, n.º 4819517/14.

Los únicos datos que he podido obtener relativos a la infancia y primera juventud proceden básicamente de dos textos: el artículo necrológico, ya citado, que le dedicó Cirici-Pellicer y el texto del catálogo que Borràs escribió para la exposición antológica que comisarió en 1994. Cirici explicó que tanto su padre como su abuelo paterno eran médicos rusos, altos funcionarios del gobierno del zar y que la madre era de origen persa. El autor dijo que esta información la obtuvo de la propia pintora quien le había enseñado fotos de su familia (Cirici, 1967: 89). A pesar de que Borràs estaba en posesión de parte del archivo de la artista y que sostuvo que la había entrevistado, no aportó novedades a la información dada por Cirici salvo que la artista tenía un hermano menor que ella el cual había estado en la Academia Militar de Kiev; y la publicación de los retratos de los padres de Sacharoff así como de algunas fotografías familiares en las cuales se ve a la pintora de niña o muy jovencita junto a parientes diversos (seguramente las imágenes que había visto Cirici).<sup>40</sup> En estas informaciones no consta ninguno de los nombres de los familiares de Sacharoff, aunque es fácil deducir, a través del patronímico, que el padre de la artista se llamaba Nicolai, nombre que también aparece en la partida de defunción antes ya citada, junto al nombre de la madre, Elisa.<sup>41</sup> En el Padrón General de Habitantes del año 1955, se puede leer, escrito por Lloyd, que los padres de la artista se llamaban Nicolás y Elizabeth, lo cual considero más probable.<sup>42</sup> Asimismo en el Padrón General de Habitantes del año 1945, el fotógrafo escribió que el apellido materno de la artista era Glatoff.<sup>43</sup> Tal como señaló Borràs en su momento, es muy fácil deducir por las fotografías que Sacharoff provenía de un sector burgués muy acomodado, ya que las vestimentas, vajillas y mobiliario así lo reflejan. Además, la familia contaba con numeroso personal de servicio para las tareas del hogar, la artista recordaba que los criados solían robar pequeñas cosas y que ella y su hermano les vigilaban para chincarlos.<sup>44</sup> Aunque el núcleo familiar de Sacharoff estaba formado por cuatro personas, según se observa en las fotos conservadas se trataba de una familia muy grande en la que, a principios del siglo XX, había muchos bebés y niños, también se ve que les gustaba salir de excursión y hacer picnics, algo que luego parece relacionarse, como ya veremos, con ciertas iconografías de trabajadas por la

---

40 He podido ver numerosas imágenes con la marca de diferentes estudios fotográficos en Rusia, pero como no presentan ninguna información más me ha resultado imposible –igual que le ocurrió a Maria Lluïsa Borràs- saber de qué parientes o amigos de Sacharoff se trata.

41 Libro del Registro Civil de Barcelona, L 001602/P 334, n.º 4819517/14.

42 *Padrón General de Habitantes 1955*, distrito 3º, tomo 21, Ayuntamiento de Barcelona, folio 144. En una entrevista realizada cuando Olga Sacharoff ya era muy mayor a la pregunta de cuáles eran sus nombres favoritos respondió con un escueto “Elisabet” (Permanyer, 1964:30).

43 *Padrón General de Habitantes 1945*, distrito 3º, tomo 2, Ayuntamiento de Barcelona, folio 140.

44 Entrevista a Joan Amat, Barcelona, 17/06/2015.



pintora. Si atendemos únicamente a estas imágenes cobra verosimilitud la versión de Rafael Benet, antes comentada, pues parece más una familia de ámbito rural que urbano. Además, en una entrevista concedida en 1925 la artista declaró ser “una campesina rusa” (Barchan, 1925:16).

Sacharoff declaró que “ya desde pequeña he tenido siempre la obsesión del dibujo y la pintura” (P, 1934: 591), así que se puede suponer que su inclinación por el arte fue precoz. En cuanto a su formación artística, Cirici consignó que Sacharoff había estudiado en la Escuela de Bellas Artes de Tiflis y que en 1910 llegó a la ciudad de Múnich para completar sus estudios (Cirici, 1967: 89), ambos datos se siguen repitiendo en todos los textos posteriores relativos a la artista, pero no los he logrado constatar.<sup>45</sup> En cuanto que haya estudiado en la Academia de Bellas Artes de la capital de Georgia, es un dato erróneo, puesto que la actual Academia, todavía en funcionamiento, se fundó en el año 1922, es decir, cuando hacía tiempo que Sacharoff ya no vivía allí.<sup>46</sup> En 1874 la Sociedad de Artistas de esta ciudad fundó la primera escuela primaria de artes. Más tarde, en 1901, se abrió una escuela secundaria de pintura y escultura, que funcionaba bajo el patrocinio de la Academia Imperial de las Artes de San Petersburgo, en mi opinión es aquí donde pudo haber estudiado Olga Sacharoff.<sup>47</sup> Parece seguro que recibió una sólida formación artística lo cual siempre se traslució en su pintura, y que no acabaría de aprender en su país pues continuó formándose, como ella misma explicó “he estudiado en varios países, pero no he tenido propiamente un maestro” (Del Castillo, 1942a: 16).

## II.2. Estancia en Múnich y llegada a París

En la ya citada entrevista, Otho Lloyd dijo que su esposa había llegado a la capital bávara cuando tenía dieciséis o diecisiete años (Guillamet, 1970: 51) y Cirici, por su parte, escribió que la pintora llegó a Múnich en el año 1910, cuando tenía veintiún años (Cirici, 1967: 89). Ya hemos aclarado que estaba sobre la treintena, lo cual,

---

45 Mi estancia en Múnich no fue nada fructífera en este sentido pues no encontré ningún documento que confirmara este hecho, ni datos relevantes sobre esta posible estancia en la ciudad. Muchos de los documentos que me podrían haber ayudado, según me informaron, se perdieron durante la Segunda Guerra Mundial.

46 Al ponerme en contacto con la Academia de Bellas Artes de Tiflis me informaron de que no existía ninguna documentación relativa a la artista en sus archivos. Comunicación por correo electrónico, 17/11/1917.

47 Las fotografías publicadas -donde se ve a la artista en un taller de pintura- en el catálogo de la Exposición Antológica celebrada en La Pedrera en 1994, fueron identificadas por Maria Lluïsa Borràs como alguna Academia de Montmartre (Borràs, 1994: 42), después de la investigación mi conclusión es que se trata de esta Escuela de Tiflis, entre otros motivos porque si no habría un gran desfase de fechas y además la artista nunca estudió en Montmartre sino en Montparnasse.

comparado con otros artistas de la época<sup>48</sup>, que habían llegado procedentes de otros países, podría considerarse una edad algo avanzada para comenzar una carrera artística en Europa. En mi opinión se ha de incluir a Sacharoff en la generación de artistas y escritores rusos pertenecientes a clases pudientes y cultivadas que eligieron Europa Occidental para completar sus estudios durante su juventud, muchos de los cuales, al consolidarse el estado de los soviets, se instalarían definitivamente aquí. Fue una generación en la que muchas jóvenes rusas, señoritas de educación amplia y exquisita, optaron por viajar, sobre todo, a ciudades alemanas, francesas o suizas; Elsa Triolet, Angelina Beloff, Anna Ajmátova, Natalia Goncharova, Gala Diakonova, Sonia Terk, serían algunas entre otras muchas. Según todas las fotografías conservadas, Sacharoff viajó a Europa Occidental junto a la artista Dagmar Mouat, también llamada Dagoussia, quien había nacido el veinte de noviembre de 1881 en Nikoláiev -que entonces formaba parte de la provincia de Jersón- actual República de Ucrania.<sup>49</sup> Hasta el fallecimiento de Mouat, sus carreras estuvieron muy vinculadas pues realizaron diversos viajes juntas y solían participar en los mismos Salones y espacios expositivos, como veremos posteriormente.<sup>50</sup> Existen algunas fotografías conservadas en archivos particulares, en las que aparece Olga Sacharoff con su familia en Georgia, y en las que también se puede observar a Dagoussia, es decir que las jóvenes se conocieron allí, tal vez estudiando arte, ya que también aparecen las dos en imágenes de alguna academia o taller. Según Borràs, al llegar a Múnich Sacharoff y Mouat se establecieron en Schwabing (Borràs, 1994: 41); desde finales del siglo XIX este barrio era el centro de la bohemia artística de la ciudad, en ella vivían antes de la Gran Guerra Artistas como Wassily Kandinsky, Paul Klee, Gabriele Münter o Franz Marc y escritores como los hermanos Thomas y Heinrich Mann. Cabe destacar que existía una gran colonia rusa formada por creadores e intelectuales como Alexej von Jawlensky, Marianne von Werefkin o Thomas Alexandrovich de Hartmann. Por la época en que Sacharoff llegó a Múnich se fraguaba en el barrio el movimiento expresionista *Der Blaue Reiter*. Uno de los puntos referenciales de Schwabing es la Academia de Bellas Artes de Múnich,

---

48 Diego Rivera y Marie Vassilieff llegaron a París con 23 años, Pablo Picasso y Tamara de Lempicka con 20, por ejemplo.

49 Olga Sacharoff y después también Otho Lloyd la llamaban cariñosamente Dagouchinka.

50 Dagoussia era hija de una familia numerosa, la formada por el matrimonio de un británico, Henry Archibald Mouat, y una rusa, Catherine Karagozoff, en “Россия Рождения и крещения, 1755-1917”: <https://familysearch.org/ark:/61903/1:1:XT6W-QYF> (última consulta 18/11/2016). Es en esta base de datos donde pude comprobar la partida de nacimiento de esta artista, confirmando que era ucraniana pese a que todas las fuentes consultadas la nombran como georgiana. Curiosamente en los catálogos de los Salones aparece como nacida en Tiflis y de nacionalidad inglesa. Puede que sea en Tiflis donde se haya criado ya que parece, por las fotografías conservadas, que Sacharoff y ella se conocían desde muy jovencitas.



Olga Sacharoff y Dagoussia en Múnich, ca. 1910

fundada en 1808, que desde sus comienzos fue un centro educativo de gran prestigio al que acudían jóvenes procedentes de todo el mundo para cursar sus estudios. En los libros de matrículas de los años correspondientes a la posible estancia de Sacharoff allí, se encuentran muchos nombres de estudiantes rusos pero el nombre de la artista no aparece consignado, podemos afirmar pues, que allí no estuvo matriculada. Tal vez haya acudido a alguna academia menor o al taller de algún artista para completar sus estudios. Tampoco aparece matriculada en esta academia su amiga Dagmar Mouat.

El periodo desde que Sacharoff salió de Georgia y arribó a Múnich hasta las primeras noticias que tenemos de ella en París (1912) es totalmente desconocido y, desafortunadamente, no he hallado ningún dato ni documento que arroje algo de claridad sobre el mismo. Lloyd declaró que su mujer había estado un año en Italia antes de trasladarse a París (Guillamet, 1970: 51), y Cirici dijo que en esa época se dio a conocer en exposiciones en Múnich, Florencia y Roma (Cirici, 1967: 90), pero nada de esto he podido comprobar. En 1934 la propia artista declaró que hacía unos veinte años que estaba en Europa, los mismos años que llevaba pintando, además comentó “fui a Alemania, después a Francia” (Morell, 1934: 4). Como es muy extraño que no haya encontrado rastro alguno y atendiendo a sus palabras, bajo mi punto de vista, seguramente la estancia en Múnich no haya sido más que una toma de contacto con

Europa, y que, efectivamente, durante esos años Sacharoff haya estado viajando por Alemania e Italia, pero sin realizar actividades artísticas públicas o muy destacadas.

Cirici-Pellicer consignó que Sacharoff se trasladó a París en el año 1911 (Cirici, 1967: 90) y la propia artista declaró en una entrevista que había llegado a Francia “dos años antes de declararse la Gran Guerra” (P., 1934: 591); sin embargo, en el catálogo de su exposición antológica se dice que llegó a París en 1909 (Cortés, 1960: 15). El primer vínculo que encuentro entre Sacharoff y París es del año 1912, cuando la prensa se hace eco de su participación en el *Salón de Otoño*, pero lo más probable es que estuviera allí desde 1910 o 1911.

De esos primeros años de Sacharoff en la capital francesa la información encontrada es muy escasa, en el catálogo del *Salón de Otoño* de 1912 la artista dio como dirección postal Place de l'Odéon número 6, al año siguiente en el catálogo del Salón de los Independientes de 1913, figura como dirección postal la calle Mayet número 22; ambas residencias estaban en el distrito sexto, llamado de Luxemburgo, situado en la *Rive Gauche*, lugar donde estuvieron ubicadas todas sus residencias parisinas.

En algunas fotografías conservadas podemos observar a Sacharoff en el estudio de alguna academia de París, la vemos junto a compañeros, pintando, etc. Según la artista Marevna (1892-1984) ella coincidió con Olga Sacharoff y Dagmar Mouat en la llamada Academia Rusa de París, que había sido fundada en 1908 por la también artista Marie Vassilieff (1884-1957) en Montparnasse (Avenue du Maine, 21). Marevna explica que las tres se sentaban juntas en el taller y dice de Sacharoff que era una georgiana “hija de un médico, muy talentosa” (Marevna, 1974: 27).<sup>51</sup> Tal como también han recogido diversos biógrafos y ensayistas, Marevna Vorobev recuerda que el taller de Vassilieff era frecuentado por los bielorrusos Ossip Zadkine y Chaim Soutine, así como por la escultora Chana Orloff, con los que la artista mantuvo relación, como luego veremos, a lo largo de su vida. Tampoco era extraño encontrarse -en su animada cantina de comida buena y barata- con Pablo Picasso, Juan Gris, Henri Matisse, Diego Rivera, Max Jacob, Apollinaire o Amedeo Modigliani, este último amigo de la pintora tal como declaró Lloyd en una entrevista (Guillamet, 1970: 51). De todos estos artistas, parece ser que el más cercano era Pablo Picasso y, también había conocido por medio de Marevna a Diego Rivera y su mujer de entonces, la también pintora rusa Angelina Beloff. A través de Chana Orloff es probable que Sacharoff se relacionara con la pintora Jeanne Hébuteme, última pareja de Modigliani, ya que ellas eran íntimas amigas.

---

51 Marevna también dice que Dagmar era mitad inglesa y mitad georgiana, dato que seguramente dio pie a la confusión actual sobre su lugar de origen.

Así pues, aunque esta es la única referencia que he encontrado relativa a la formación académica de Sacharoff en París, bajo mi punto de vista y basándome en todo lo dicho anteriormente, resulta bastante fiable, pues la Academia Vassilieff era un punto de encuentro para todos los artistas rusos en la ciudad, siendo muy probable que Sacharoff –que vivía muy cerca- la frecuentara.

## **II.2.A. Participación en los Salones parisinos y primeras apariciones en la prensa**

Antes de la Gran Guerra, Sacharoff formó parte de dos salones parisinos: el *Salon d'Automne* de 1912 y el *Salon des Indépendants* de 1913.<sup>52</sup> En el primero expuso dos obras: un retrato y una naturaleza muerta (probablemente Cat. P1 o alguna obra similar), que compartieron sala con Henri Matisse, entre otros artistas y su aportación no pasó desapercibida para la crítica. El 30 de septiembre en la crónica del *Salón de Otoño* de *Gil Blas* un crítico tan prestigioso como Louis Vauxcelles elogiaba un bodegón diciendo que a partir de un tema en principio tan poco emocionante como jarras y cubetas la artista “ha encontrado el medio de combinar los negros, grises y blancos en un lienzo muy bello, de un acento personal” (Vauxcelles, 1912: 2).<sup>53</sup> Igualmente ocurre en *La Chronique des Arts et de la Curiosité* donde se califica la obra de “extraordinaria naturaleza muerta” (R. M., 1912: 250). Si aceptamos que esta fue la primera vez que el trabajo de la artista fue expuesto en París, resulta muy notable el hecho de que su obra llamara tanto la atención, como también se demuestra en una crónica irónica del Salón que publicó *La Vie Parisienne*. En este texto se relata en forma de epístola, y con mucho humor, una visita a la muestra, comentando de manera socarrona algunas de las obras expuestas. Al margen de que se trata de un artículo muy revelador sobre la recepción que podían tener las propuestas vanguardistas de la época, el interés del texto recae en que se acompaña de dibujos en los que se versionan con sorna algunas de las pinturas, dejando el nombre del autor pero cambiando el título original por otro destinado a provocar la hilaridad del lector. Bajo una imagen de un bodegón destartalado se puede leer: “Olga Sacharoff. Después de la batalla o el confort moderno” (Dorilas, 1912: 713). Es de destacar que es la única mujer artista *versionada*, junto a nombres como, por ejemplo, Modigliani, Diego Rivera, Archipenko, Kupka, Van Dongen o Matisse. Asimismo, su nombre traspasó la frontera francesa al salir mencionado en

---

52 Ambas ignoradas en el listado de exposiciones del catálogo *El món d'Olga Sacharoff*, Fundació Caixa de Catalunya, Barcelona, 1994, pp. 136-137.

53 Si no se indica lo contrario, todas las traducciones del francés, catalán e inglés son de la autora. Las traducciones del alemán y del ruso han estado a cargo de diferentes personas que, generosamente, han colaborado con la autora.

un artículo de una publicación de Bruselas donde se dice que “Apollinaire encuentra emoción en los aguamaniles de la señorita Sacharoff” (Tricot, 1912: 218).<sup>54</sup>

Parece ser que su presencia en el *Salon des Indépendants* de 1913, donde expuso tres obras (*Retrato, Pintura y Pintura*), no causó tanta sorpresa ya que casi no hay referencias en la prensa. No obstante, en *La Chronique des Arts et de la Curiosité* se dice que Olga Sacharoff contribuye a “legitimar las enseñanzas” del cubismo (R. M., 1913: 93).

Como inicio de una carrera artística en París podemos valorar muy positivamente la atención recibida por parte de la crítica, así como los comentarios efectuados, ya que da la impresión que Sacharoff es vista como una interesante pintora de entre los muchos seguidores del lenguaje cubista, sin que entonces se mencionara ninguna de las categorías que, como veremos posteriormente, servirían para calificar reiteradamente su obra.<sup>55</sup>

## **II.2.B. La obra: entre los pintores cubistas**

La obra que Olga Sacharoff llevó a cabo en esta época es muy poco conocida en el sentido de que son escasas las pinturas catalogadas. Como ha pasado con la obra de muchos artistas que tuvieron que trasladarse forzosamente debido a los conflictos bélicos del siglo XX, sin duda algunas obras se perdieron. Además, como también le ha pasado a un gran número de artistas -y en particular a mujeres- cuya obra fue olvidada como una de las muchas consecuencias de las guerras, sus pinturas no se han conservado en museos, ni fundaciones ni otras colecciones, perdiéndose así en el tiempo, siendo hoy menos de una decena los ejemplos conocidos.<sup>56</sup> Como se ha visto no he localizado reproducciones de época en la prensa, ni en los papeles de la artista conservados en diferentes archivos. Los únicos documentos fiables serían los catálogos de exposiciones realizadas en Barcelona, a partir de la década de los años cincuenta, donde Sacharoff incluyó algunas obras de esta etapa que había conservado con ella. De esta manera, en el catálogo de la muestra retrospectiva organizada por la Galerías Syra (1953) constan diez obras pintadas en París entre 1911 y 1917, la mayoría figuras humanas y algún bodegón.

---

54 No he podido encontrar la referencia de esta afirmación, tal vez fuera una comunicación oral.

55 La mayoría de los críticos la nombran como Madame Sacharoff en contraposición a otras artistas que eran llamadas mademoiselle. Como en esta época la artista aún no se había casado, es de suponer que era vista como una mujer adulta, que tendría treinta y un años y no veintiuno, lo cual afirmaría el error de situar su fecha de nacimiento en 1889.

56 Es un número muy reducido teniendo en cuenta que hablamos de una producción que abarcaría del año 1912 a 1920, aproximadamente.

Tal como se puede comprobar en el apartado anterior, la prensa -y sin duda también el público- juzgó esta obra como cubista. No obstante, tanto en la época como en la actualidad no es incluida en ninguna monografía sobre esta vanguardia; tampoco se ha vinculado a Céret, aunque haya sido el lugar escogido por ella para huir de París durante la Primera Guerra Mundial antes de que finalmente llegara a Barcelona.

Es muy difícil estudiar estas obras a partir de una muestra tan reducida, pero intuyo que, en realidad, hay dos lenguajes diferentes aunque vinculados. En la pintura de bodegón que parece ser la más antigua conservada (1912) se podría hablar de cubismo sintético sin reservas, ya que tanto la iconografía como la síntesis formal y el tratamiento del color refuerzan esta teoría. Sin embargo en las pinturas de figuras humanas que se conservan y que se datarían ya después de 1914, parece haber una cierta “vuelta al orden”, es decir a la figuración desarrollada por algunos artistas coincidiendo con los años de la guerra y sobre todo después. En mi opinión Sacharoff, al igual que María Blanchard o Tamara de Lempicka, por ejemplo, se sumergió en una pintura figurativa de un estilo muy personal que denota su paso por el cubismo pero que ya se incluye en otro lenguaje. Tal como explica Nash sobre 1912 “había artistas de real estatura que eran lo suficientemente jóvenes para pasar por el cubismo como una forma de adolescencia antes de descubrir sus propios estilos” (Nash, 1983: 28-29), el autor nombra a Robert Delaunay, Marcel Duchamp, Fernand Léger, Paul Klee y Marc Chagall; dejando de lado que no nombra a ninguna pintora, en mi opinión este sería el caso de Sacharoff, quien, después de elaborar algunas pinturas cubistas, evolucionó hacia un lenguaje más propio. Cuando Sacharoff llegó a París el cubismo estaba en plena efervescencia, quizás para ella fue un punto de partida, una manera de comenzar dentro de la vanguardia que le era más afín, pero rápidamente continuó un camino más concordante con su personalidad artística.

En estas obras de Sacharoff suele aparecer un solo personaje, habiendo dos autorretratos (Cat. P3 y Cat. P8) y dos personajes masculinos cuya fisonomía perfectamente se puede asimilar a Otho Lloyd (Cat. P4 y Cat. P5); presentan una estricta reducción cromática -característica muy en sintonía con el cubismo analítico- y una gran riqueza tonal. Parece ser que las gamas preferidas por Sacharoff, en esta etapa, eran los grises y azules, con algún toque ocre o marrón, a veces. La línea de dibujo es negra, marcada pero no gruesa y las formas sintetizadas a través del uso de la geometría: líneas casi rectas en objetos y vestidos, brazos y cuellos cilíndricos y mandíbulas triangulares. Las formas son muy sólidas y voluminosas y la proyección espacial, aunque distorsionada, no deja de estar presente. El pigmento se aplica de manera lisa y homogénea, y la pincelada a grandes manchas suaves con las que va trabajando las diferentes tonalidades del color. Por todo lo apuntado se aprecia que

Paul Cézanne y su teoría estética es una de las referencias más relevantes a la hora de aproximarse a estas obras. Cirici Pellicer vio que “pel seu esquematisme, i per la voluntat de cenyr-se a la més autera grisalla, s’acosten a les màquines elementals de Picabia o a la deformación maquinista de Léger” (Cirici, 1967: 90), aunque a mí me cuesta mucho establecer estos vínculos.

En *El joven del gato* (Cat. P5) la artista utilizó el collage en la caja de puros que hay sobre la mesa, enganchando trozos de una caja real con etiquetas en castellano y también realizó tipografías pintadas sobre el periódico, es decir, articuló recursos provenientes del cubismo tanto analítico (inclusión de tipografías pintadas) como del sintético (uso del collage). Según Frascina, Picasso y Braque utilizaron estos novedosos recursos para incorporar “algunos elementos que constituyen la antítesis de un arte autónomo o «puro»; recortes de periódicos con sucesos socio-políticos contemporáneos (...) y todo tipo de anuncios” (Harrison, Frascina y Perry, 1998: 169), con los que aludían a la vida cotidiana en la ciudad, a significados privados, hacían juegos de palabras, retruécanos, etc. En el caso de Sacharoff, observando los pocos ejemplos que han quedado, puede deducirse que utilizaba periódicos de la época que, en este caso, podrían ligarse a su biografía. En esta obra aparece un diario que no he podido identificar pero en *El quinqué* (Cat. P6), se puede leer con claridad *ABC* aludiendo al diario que seguramente compraban en Barcelona, y en el que en ese año había aparecido el nombre de Otho Lloyd como uno de los finalistas del concurso de carteles antes citado. Seguramente sea una de las primeras obras cubistas donde aparece una publicación española en el lugar que habían ocupado mayormente los cotidianos franceses como *Le Figaro*, *Gil Blas* o *Journal*. Asimismo, en un boceto puede leerse -formando parte de un bodegón de escritorio al que está sentado la pareja de la artista- la cabecera fragmentada de la *Gazette de Lausanne*, periódico de la ciudad suiza donde habitaba la familia política de Sacharoff.

Por otro lado, comienzan a verse elementos iconográficos que luego serán muy empleados por la artista en la etapa de entreguerras, como los gatos, determinados estampados en los tejidos y los volantes en los vestidos. Además ya aparecen sus característicos ojos vacíos, que tradicionalmente se han atribuido a una influencia de Modigliani y de los que más tarde hablaré, pero este recurso no sólo fue usado por él sino que también se observa en la etapa rosa de Picasso, por ejemplo. La influencia del artista italiano también se ha visto en el canon algo alargado de algunos personajes, lo cual, por influencia de El Greco, también se encuentra en la etapa azul de Picasso así como en otros artistas. Cotejando las fechas en las que Amedeo Modigliani produjo su obra, se comprueba que es contemporánea a la de Sacharoff. Asimismo varias características de la obra de la artista que en general se ven como influenciadas por



el pintor italiano (rostros triangulares, cuellos alargados, ojos inciertos) se encuentran también en obras de otros artistas de la Escuela de París como Chaim Soutine, Moïse Kisling o Chana Orloff, todos ellos provenientes de Europa del Este, por lo que me inclino más a pensar que se trata de un lenguaje de vanguardia muy difícil de atribuir a un artista en concreto y que se suele adjudicar a Modigliani por ser el pintor más conocido y valorado; por lo que habría que realizar un estudio mucho más profundo de estas relaciones e interinfluencias puesto que además todos estos pintores se conocieron y compartieron tertulias y experiencias. No me imagino a Modigliani como un haz a partir del que se expandiesen estas formas sino más bien una constelación de artistas que compartían un tiempo y un lugar con aspiraciones e intereses semejantes, donde las influencias y estilos se entrelazaban de manera más compleja. De todas formas, y esto es una constante en la trayectoria de Sacharoff, al igual que en la de muchas de sus contemporáneas, se le buscaban influencias y filiaciones, siempre masculinas, como si la originalidad de las mujeres fuera una cuestión impensable, tan imposible como que su obra pudiera influenciar a sus colegas masculinos.

Por otra parte, en las exposiciones de Olga Sacharoff realizadas en las dos últimas décadas del siglo XX, se incluyeron una serie de obras que podríamos situar bajo el paradigma del cubismo analítico; tituladas genéricamente *Bodegón* o *Sin título* suelen presentar elementos de naturaleza muerta y, algunas, collages ejecutados con hojas de periódico. La gama cromática suele ser de colores pardos y marrones. En la década de los años setenta se pueden encontrar algunos dibujos de estas características en subastas, luego han continuado hasta el día de hoy en el mercado. No obstante, estas obras me generan muchas dudas pues no aparecen consignadas en ninguno de los catálogos de todas las exposiciones –individuales y colectivas- que llevó a cabo la artista durante su vida. Sobre todo no aparecen en el catálogo de la exposición retrospectiva celebrada en 1953, con las obras que la artista había traído de París. Tampoco se hace referencia ni se reproduce ninguna de ellas en la prensa de época, ni he encontrado fotografía alguna ni boceto en ninguno de los archivos que he consultado. Es como si estas obras aparecieran todas inexplicablemente a partir de la muerte de Sacharoff ¿Este hecho podría explicarse porque tal vez ella las consideraba un estudio, quizás un ensayo o entretenimiento y no había querido exhibirlas y, probablemente, su marido decidió sacarlas a la venta? Podría ser así, pero las características plásticas y técnicas de este conjunto de obras no guardan ninguna relación con la pintura de Sacharoff del periodo anterior a la Gran Guerra, (además de presentar firmas muy dispares) y, por lo tanto, he optado por no incluirlas en el catálogo razonado, propiamente dicho, puesto

que he sido incapaz de documentarlas históricamente.<sup>57</sup> Una posibilidad, que considero bastante probable, es que fueran obras de Otho Lloyd, antiguas o recientes y que él las haya sacado a la venta después del fallecimiento de su mujer, y firmándolas por ella ya que era la única manera de que cotizasen en el mercado. Tal vez guarden más relación con lo que él hacía en su época de juventud, puesto que se conservan obras suyas de sesgo cubista y que incluyen collages, como algunos de estos ejemplos, aunque como la pintura de Lloyd permanece sin estudiar resultaría muy osado afirmar algo definitivo. Asimismo, opino que entre todas estas obras hay algunos dibujos que también sería muy difícil atribuirlos a Lloyd, puesto que son absolutamente impersonales y resueltos de forma muy básica. Por otro lado, han salido a subasta algunos bodegones que, bajo mi punto de vista, son de procedencia muy dudosa pues no se corresponden ni en color, ni en composición, ni formalmente, ni en nada con lo que sabemos firmemente que fue pintado por ella (ODN.<sup>02</sup>, por ejemplo).<sup>58</sup>

### **II.3. Durante la Primera Guerra Mundial: itinerarios y exilio**

Por medio de los documentos que he logrado ubicar, tengo la convicción de que en los tiempos de declararse la Gran Guerra, Olga Sacharoff se encontraba en Italia. Existe una fotografía en la que se pueden ver a Sacharoff y a Dagoussia en el Coliseo romano, ambas están con una indumentaria ligera, de primavera o verano, y por el estilo de la moda de sus vestidos, perfectamente podría ser de 1914. Además se conserva un carnet extendido por el Ministerio de Educación Pública italiano (Dirección General de Antigüedad y Bellas Artes) a la “señorita Dagmar Mouat, pintora” el día seis de julio de 1914, a fin de poder entrar libremente a museos, galerías, excavaciones y monumentos. Aunque no he visto un pase igual perteneciente a Sacharoff, lo más seguro es que en esa época las dos jóvenes estuviesen viajando por Italia y que, como parte de su formación artística, ambas recorrieran los lugares de interés cultural.

Según explicó Otho Lloyd “Olga y yo nos conocimos en 1914, hallándonos en la maravillosa isla de Capri. Luego seguimos viéndonos en París” (Guillamet, 1970: 51). Aunque Borràs dijo que Sacharoff “abandonó a su querida Dagoussia para, en 1912, irse a vivir con Otho Lloyd, a su confortable piso de la calle Sèvres” (Borràs, 1994: 22), considero mucho más probable la versión de Lloyd ya que, como he comentado anteriormente, en los catálogos de los Salones parisinos de estas fechas aparecen

---

57 Pese a haber tenido muchos ofrecimientos de préstamo, decidí no contar con ellas en la exposición que comisarié en el Museu d'Art de Girona, con motivo de la conmemoración del Any Sacharoff, puesto que me pareció más arriesgado incluir obras que no puedo fundamentar históricamente que prescindir de ellas.

58 Hablaré más de estas obras en el apartado V.2: El mercado y las subastas. Casos de falsificaciones.

otras direcciones postales que nada tienen que ver con esta calle, además de que en ese año Sacharoff seguramente apenas llegaba a París. Se conserva una fotografía en la que se puede distinguir a ambos, junto a Dagoussia y a más jóvenes, en una playa, al dorso con letra de Lloyd puede leerse “Capri verano de 1914”. El que tanto Sacharoff como Lloyd estuvieran pasando el verano de 1914 en Capri, podemos considerarlo otro indicio del estatus económico del que disfrutaban pues la isla era uno de los destinos turísticos preferidos de la alta burguesía europea, pocos artistas de Montparnasse hubiesen podido permitirse unos días de asueto allí. Otho Lloyd compró en Capri un maravilloso juego de joyas de coral típico del sur de Italia: un collar de tres ristras de cuentas unidas por un camafeo con una figura clasicista tallada, un par de pendientes y un anillo con un enorme cabujón ovalado.<sup>59</sup> El primer regalo que Lloyd hizo a Sacharoff, les esperaban más de cincuenta años de recorrido juntos.

En cuanto a la llegada de la pareja al territorio español -seguramente durante el verano de 1915- la propia artista dio la siguiente versión: “Dudábamos (...) entre España e Italia. Entonces, tomamos un mapa del Mediterráneo, cerramos los ojos y dejamos caer el dedo encima del mapa. Nos salió Alcudia, en las Baleares. Fuimos allí, si bien sobre el terreno corregimos algo del azar, y nos instalamos en Pollensa” (Sempronio, 1953: 4).<sup>60</sup> Una explicación de ecos muy dadaístas que Sacharoff daba con más de sesenta años, lo cual nos puede sugerir el carácter bohemio e inconformista que, en muchos aspectos, siempre la acompañó; aunque sin duda el venir a pasar las vacaciones a Mallorca tuvo más que ver con que se trataba de un territorio alejado de las zonas del conflicto bélico.

Tanto Borràs como Bosch y Portell dieron 1915 como año de llegada de la pareja de artistas a Barcelona. Según Borràs a finales de año llegaron a Céret en coche, procedentes de París y, después de una estancia donde encontraron a Manolo Hugué y a su mujer, Tototte, partieron rumbo a la capital catalana (Borràs, 1993: 134).<sup>61</sup> Es interesante que Sacharoff haya escogido Céret pues era considerado un lugar destino para los artistas cubistas, tal como ella era considerada por entonces, no obstante, cuando la pareja llegó en la ciudad ya no quedaba ningún artista excepto Hugué que vivía allí. Después de la algarabía de los años anteriores, la población sureña estaba

---

59 He podido ver este juego de joyas en posesión de una amiga de Sacharoff, quien se lo obsequió con motivo de su boda.

60 Esta estancia es corroborada por Alexandre Cirici (1970: 147).

61 He estado reiteradas veces en Céret intentando encontrar alguna huella del paso de Sacharoff, pero mi investigación ha sido infructuosa, por lo que nada nuevo puedo aportar de este momento de su trayectoria.

pasando sus “años negros”<sup>62</sup> y el propio Hugué también saldría para Barcelona poco tiempo después. De esta manera su paso por la llamada “meca del cubismo” no ha quedado consignada en la historiografía francesa sobre Céret, no existiendo ningún interés por tener una obra suya en el Museo de Arte de esta ciudad, por ejemplo.<sup>63</sup>

La pareja Sacharoff-Lloyd deseaba marchar hacia Italia, país que siempre ambos amaron, pero al cerrarse las fronteras no pudieron pasar (Borràs, 1993: 134); entonces Lloyd propuso ir a Lausana (donde vivía su familia) pero Sacharoff se inclinaba más por Barcelona, tal vez porque no le entusiasmará la idea de vivir con o cerca de su suegra. Lloyd se dirigió al consulado español en Perpiñán para indagar las posibilidades de pasar la frontera (Borràs, 1993: 134). Finalmente, a principios de diciembre de 1915, cruzaron a Cataluña en su coche por El Pertús (De La Fuente, 2005: 47). La versión dada por el hijo del Dr. Reventós, muy amigo del matrimonio, es otra ya que, según él Picasso le contó que durante la Gran Guerra Sacharoff y Lloyd buscaban una ciudad de un país neutral para refugiarse, así que el pintor les recomendó Barcelona, “les di una tarjeta de presentación para tu padre. Y tu padre los debió haber introducido tan bien en Barcelona que se quedaron a vivir para siempre” (Reventós, 1995: 149).

Borràs explica que Hugué les recomendó una pensión en el Barrio Gótico, la Pensión Comercial (Borràs, 1994: 25). En muchos números de *La Vanguardia*, desde 1917 hasta el estallido de la Guerra Civil, la pensión *La Comercial* sale anunciada en las páginas de anuncios clasificados. Situada en la calle Sacristans n.º 7, muy cerca de la catedral, parecía ser un hospedaje muy barato que ofrecía pensión completa por meses o semanas. Según la misma autora ya en el año 1916 la pareja alquiló un piso en la calle Albigesos n.º 10, donde también llegaron el hermano de Otho Lloyd, Arthur Cravan y su pareja Renée que alquilaron un piso en la misma finca. El único documento que he encontrado que confirme este dato es una carta de Cravan dirigida al coleccionista André Level donde, bajo su firma, podemos leer: “Calle Albijesos 10, Gracia, Barcelone”<sup>64</sup>, pero esta dirección aparece en varias cartas más nombradas por Borràs en su biografía sobre Cravan, aunque no aparecen citadas las fuentes.<sup>65</sup> En el mes de octubre de 1916 se mudarían a la calle Sant Salvador n.º 53 y, ya en 1917, a la calle República Argentina n.º 28 donde se habían instalado Francis Picabia y su pareja Gabrielle Buffet, con quienes compartieron vivienda hasta que el matrimonio

---

62 Ver DUCHÂTEAU, Yves: *La Mecque du Cubisme*, Alter Ego, Céret, 2011.

63 *Ibidem*.

64 *Arthur Cravan. Poète et Boxeur*, Galerie 1900 Δ 2000, París, 1992, p. 93.

65 Ver BORRÀS, Maria Lluïsa: *Arthur Cravan*, Quaderns Crema, Barcelona, 1993.

Sacharoff-Lloyd se trasladó a una casa con jardín sita en la calle Bertran n.º 61. Esta finca era un edificio de tres plantas, ellos alquilaron todas -excepto la última donde vivía la propietaria- por la cantidad de sesenta pesetas al mes (Borràs, 1992: 36-38).

En *La Vanguardia* del día cinco de mayo de ese año aparece un anuncio clasificado, redactado en francés que, bajo el título “Una dama, artista”, dice lo siguiente: “pintora que expone en el *Salon de Otoño* de París se ofrece para hacer retratos y dar clases a precios muy módicos” la referencia es el n.º 61 bis de la calle Bertrán en horario de 14:00 a 16:00 (*La Vanguardia*, 1917: 17). Obviamente la artista aún no dominaba el castellano, como más tarde haría, y estaba buscando ganar algún dinero mientras residía en Barcelona. En esta época no parece haber establecido ningún vínculo con el ámbito creativo barcelonés ni con los pintores catalanes, ya que los artistas que huyeron del París en guerra y llegaron a Barcelona se trataban fundamentalmente entre ellos, pero bien es cierto que este grupo “es beneficiaria de la trama institucional (pública y privada) de revistas, galerías, asociaciones d’artistes, etc., nascuda al voltant de la vitalitat de la pintura i escultura catalana d’aquells anys. Gràcies a aquest rerefons, els artistes estrangers refugiats a Barcelona van poder exposar i entrar en contacte amb el públic de la ciutat” (Fanés y Minguet, 2014: 30). Aunque esto es así en el caso de los integrantes del grupo de los exiliados, no parece serlo para Sacharoff cuya actividad artística pasó bastante desapercibida y no se le abrió ninguna puerta a exponer ni vender su obra durante esos años en Barcelona. Más bien, la mente de Sacharoff seguía puesta en París, pues en 1917 participó en una exposición colectiva en el antiguo taller de Émile Lejeune, junto a Vlaminck, Othon Friesz, Henri Hayden, André Lothe, Marevna y Gino Severini, agrupados en torno a *Lyre et Palette*, uno de los pocos espacios que animaba artísticamente la capital francesa durante la contienda. La inauguración contó con numerosos asistentes, Picasso y Max Jacob entre ellos pero no he podido constatar si Sacharoff estuvo presente, lo cual quizás fuera improbable dadas las dificultades que había para cruzar fronteras en esas fechas. En esta muestra Sacharoff expuso cuatro obras: una naturaleza muerta, un retrato, un estudio y unas flores que pertenecían al señor Lehmann.

En Barcelona la vida social de Sacharoff parece haber sido bastante animada, con sus amistades de París paseaba por Las Ramblas, pasaba el rato en el Café Novedades del Passeig de Gràcia donde se jugaba al billar y al ajedrez, iba al Casino de la Rabassada y, con seguridad, se dejaría caer con frecuencia por las galerías Dalmau. En 1917 estuvo en Barcelona, varios meses, Pablo Picasso acompañado de Olga Khokhlova, con quienes es posible que Sacharoff haya coincidido, sobre todo en el entorno de las representaciones que ese mes de noviembre los Ballets Rusos de Diaghilev realizaron, con gran repercusión de público y crítica, en el Gran Teatro del Liceo. De todas formas,

ese año no fue nada fácil en la ciudad, las huelgas de transportes y los paros generales complicaban la cotidianidad. Para Sacharoff las noticias deberían ser muy preocupantes (podía leer *Le Figaro* que llegaba cada día en el tren de París), no ya las procedentes de la capital francesa sino las que afectaban a su país, pues los acontecimientos se precipitaban y la revolución era inminente. Olga Sacharoff vivió la caída del régimen zarista, la revolución, la guerra civil y la entrada de su país en la Primera Guerra Mundial desde muy lejos, lejos de su familia y de las personas más queridas, de las que sería muy difícil obtener información; esta situación debió sumirla en un estado de angustia importante, así y todo, en Barcelona, no dejó de pintar, captando imágenes cotidianas que nutrirían su futura iconografía.

### **II.3.A. Otho Lloyd y Arthur Cravan. Afinidades y desencuentros**

El bisabuelo paterno de los hermanos Lloyd era John Horatio Lloyd (1798-1884), abogado, consejero de la corona y diputado radical en el Parlamento inglés. Había sido educado en el Queen's College de Oxford y era un gran amante de las artes. Sus negocios le llevaron a la inversión en ferrocarriles y al desarrollo del exitoso bono Lloyd, lo cual le reportó una considerable fortuna que, entre otros fines, le permitió tener una exquisita colección de pintura que él mismo escogía en las numerosas muestras a las que asistía. Su hijo era el acaudalado abogado inglés Horace Lloyd (1828-1874) quien se había casado con su prima segunda, Adelaide Barbara Atkinson (1838-1921), originaria de Dublín. Ambos habitaban una mansión señorial en el centro de Londres donde educaron a sus dos hijos: Otho Holland, nacido el diez de noviembre de 1856 y Constance Mary, que nació el dos de enero de 1858. Aunque el señor Lloyd era consejero de la reina, parece ser que tenía un comportamiento bastante disoluto que le condujo a verse implicado en diferentes escándalos relacionados con el juego e hijos extramatrimoniales. Cuando falleció prematuramente, sus dos hijos fueron educados en casa de su padre, Horatio, disfrutando de una posición económica y social muy acomodada. Otho Holland estudió lenguas clásicas en el Oriel College de la Universidad de Oxford, donde fue el primero de la familia en contactar con Oscar Wilde, con quien luego se casaría su hermana Constance (Moyle, 2013: 35). Mientras Constance que, como toda señorita de su estrato social no pudo ir a la Universidad, se reveló como una brillante escritora de cuentos infantiles, conferenciante y crítica de moda, su hermano no era muy dedicado a los estudios y se vio involucrado en diversos escándalos financieros que le condujeron a instalarse en Suiza para evitar tener problemas con la justicia inglesa. Antes de esto se casaría, en 1884, con Hélène Clara St Clair Hutchinson, una institutriz a la que hubo de enviar a una escuela de señoritas donde se adquirirían modales, y a la que, por supuesto, su familia rechazaba por considerarla indigna de la posición social de los Lloyd. De este matrimonio nacieron

Otho St Clair -el seis de julio de 1885- y Fabian Avenarius, conocido como Arthur Cravan, el veintidós de mayo de 1887 en Lausana.

Otho Lloyd nació en el área de Fulham (Londres) y fue bautizado en la iglesia del convento de Saint Marys (en Newbury Road) el dieciséis de agosto de 1885. Dos meses después del nacimiento del segundo niño, Otho Holland Lloyd abandonó a su mujer para casarse con una amiga íntima de ella, Mary Edna Winter (1869-1957). De esta manera, Otho Lloyd y Arthur Cravan tuvieron tres hermanastros: Eva Hester (1889-1947), Eugene (1890-1952) y Horace (1898-1920), es decir que Otho Lloyd sobrevivió casi treinta años al hermano suyo que más vivió. También sobrevivió a sus dos primos hermanos: Cyril Wilde, que murió en 1915 en la ofensiva de Neuve-Chapelle durante la Gran Guerra y Vyvyan Wilde que falleció el mismo año que Olga Sacharoff.

Como ya he comentado, las biografías de los hermanos Lloyd han estado trabajadas por Maria Lluïsa Borràs, y no son objeto de este trabajo, no obstante considero necesario trazar estas líneas para comprender las circunstancias de la familia política en la cual Sacharoff entró, una familia procedente de los más altos círculos sociales británicos pero con bastantes miembros salpicados por diversos escándalos tanto morales como financieros, sin olvidar el famoso asunto Wilde. Sacharoff conoció a su suegra posiblemente después de acabada la guerra, hay fotos de ellas juntas en Barcelona en el año 1922. Para ese entonces en la familia Lloyd ya se había desatado el drama que supuso la desaparición de Cravan. Además, según se traduce en algunas cartas entre Sacharoff a Lloyd, al principio la madre de él no aceptaba la relación de su hijo con la artista y, aunque esta situación causó grandes disgustos a Sacharoff, con el paso del tiempo Nellie fue venciendo sus reticencias hasta aceptar plenamente a su nuera.<sup>66</sup> Nellie se había vuelto a casar con el médico suizo Henri Grandjean que hizo de padre para los dos hermanos, aunque Otho Lloyd siguió tratando con Otho Holland (y con sus hermanastros), quien después del divorcio otorgó una gran asignación económica a los dos hermanos. No he encontrado ninguna constatación de que Sacharoff haya conocido a Otho Holland, pero es muy posible ya que solía viajar a Londres con su marido, donde su suegro había regresado para instalarse con su familia en Bournemouth, y dedicarse a traducir al inglés textos griegos como las *Olínticas* y las *Filípicas* de Demóstenes en 1901 y *Antígona* de Sófocles en 1931 (Moyle, 2013: 416).

Cuando Lloyd y Sacharoff se conocieron, él era un hombre divorciado de una joven llamada Mathilda Amelie quien había nacido en 1886 y era hija de Henri Francs Armand Dit Bouvier. Otho Lloyd y ella se habían casado en el consulado británico de Lausana el

---

66 Información extraída de diferentes cartas dirigidas por Olga Sacharoff a Otho Lloyd, París, primeros años de la década de 1920. Archivo particular.

cinco de octubre de 1907, cuando el tenía veintidós años y ella veintiuno; ambos eran solteros.<sup>67</sup> Según consigna Borràs, el matrimonio se divorció en 1912 aunque hacía tiempo que ya no vivían juntos (Borràs, 1993: 85), la misma autora también dice haber visto el certificado de matrimonio de la pareja de artistas, que se casó el veintiuno de diciembre de 1917 (Borràs, 1992: 26), en palabras de Lloyd “nos casamos con una sencilla ceremonia celebrada en el consulado”, refiriéndose al consulado británico en Barcelona (Guillamet, 1970: 51).<sup>68</sup>

Una de las cuestiones más difíciles de dilucidar en esta investigación es la relación que mantuvieron a lo largo de su vida Olga Sacharoff y Otho Lloyd. Maria Lluïsa Borràs explicó que “no podien donar-se personalitats més diferents” (Borràs, 1994: 32) y, a lo largo de la investigación, he podido hablar de estas cuestiones con los testimonios que los conocieron de manera cercana. A través de estas comunicaciones, de la lectura de cartas y postales que se dirigía la pareja y de otra documentación, he podido hacerme una idea de la personalidad y del carácter de ambos, con todas las distancias y precauciones que este método supone.

Otho Lloyd había sido educado para ser el típico caballero inglés, de modos exquisitos y un estricto pragmatismo para la vida cotidiana. Pero, quizás, por haber tenido una madre procedente de un extracto social humilde y no haberse criado con su aristocrático padre -que, por otro lado, tampoco había observado el comportamiento intachable que se había esperado de él- los hermanos Lloyd, al llegar a la juventud, se entregaron a la vida nómada y bohemia, en la que no faltaron los episodios de seducción y líos amorosos, pero, sobre todo, la búsqueda de la creatividad y la proyección artística. La considerable fortuna que les legó su padre, seguramente para intentar enmendar la culpa que le provocaba haber abandonado a su madre, y la leyenda de su mítico tío político, habrían contribuido también a que se hayan sentido atraídos por el arte, las letras y otra manera de vivir que la propuesta por la alta sociedad inglesa. De todas maneras, en mi opinión, los años de internados suizos influyeron mucho en la formación de Lloyd, y en la configuración de su personalidad. Siempre le preocupó mucho ganar dinero, incluso, si esto conllevaba no comportarse con la ética más impoluta pues le angustiaba quedarse sin él y mantenía un gran control sobre sus finanzas. Además, en su juventud fue un espléndido deportista, y toda la vida fue un apasionado de las motos y los coches de últimos modelos.

---

67 Se puede comprobar este dato en <https://woodlloydfamilyhistory.com/fam845.html>. Última consulta 31/12/2016.

68 No he logrado encontrar en ningún archivo, ni registro civil español ni británico, este certificado de matrimonio. Algunas de sus amistades en Barcelona me han comentado que tienen la convicción de que los artistas no estaban casados.





Olga Sacharoff y Otho Lloyd

Bajo mi parecer Olga Sacharoff era una persona con un carácter muy romántico, soñador y enormemente creativo. Quienes la conocieron afirman que era muy buena persona, de una ética muy firme, generosa, solidaria y bondadosa. Todos los testimonios coinciden en que era muy cariñosa y que abrazaba fuerte y afectuosamente; también que poseía un gran sentido del humor, le gustaban las bromas y mostraba tener una buena dosis de ironía. Era muy despreocupada de las cuestiones prácticas y económicas, olvidadiza y despistada para los detalles de la vida cotidiana. Amaba la música en todas sus manifestaciones y le encantaba cocinar, siendo una excelente cocinera. También disfrutaba con los niños, con quienes se comportaba como una más, compartiendo todo tipo de juegos, era una mujer muy maternal y cuidadora de quienes tenía a su alrededor. Hablaba y escribía en ruso (no en georgiano) y en francés aunque, según las cartas que han quedado, con algunos errores ortográficos y de tiempos verbales no coordinados. Aprendió a hablar castellano pero nunca perfectamente, sino que con mezclas de francés y catalán, obteniendo a veces, graciosas combinaciones de palabras que no existen en ninguno de estos idiomas. Sempronio escribió que la artista siempre repetía ante la apertura de una exposición “estoy tremolando” (Sempronio, 1953: 4). A sus animales de compañía les hablaba en ruso, su lengua materna.

Como gran parte de las mujeres de su época, fue educada en la discreción y la modestia, y esto se reflejó siempre en su manera de moverse en el mundo del arte: le costaba mucho conceder entrevistas, no quería hablar en público ni se prodigaba demasiado en inauguraciones y otros eventos, en los cuales siempre procuraba mantenerse en

un segundo plano. Los pocos periodistas que lograron entrevistarla en Barcelona relatan momentos muy parecidos al de la inauguración de su exposición de 1934 en las Galeries Laietanes: “la senyora Sacharoff no está pas en el seu centre en aquest ambient. Els elogis la cohibeixen, el moviment dels visitants la fatiga i la perspectiva d’un interrogatori dibuixa en el seu rostre una lleu expressió d’enuig” (P., 1934: 591). Cuando, tres años antes de morir, se sometió al cuestionario Proust, respondió “la modestia” a la pregunta sobre la cualidad que prefería en una mujer (Permanyer, 1964: 30). Posiblemente esta actitud -como a muchas artistas y escritoras del pasado- le haya perjudicado en la promoción de su carrera pero, por otro lado, en todo lo concerniente a su profesión, demostró ser una mujer muy fuerte y perseverante, disciplinada y entregada a su trabajo. Como ella declaró, el lema de su vida era: “caminar, caminar y llegar” (Permanyer, 1964: 30).

Sacharoff y Lloyd tenían muchos puntos en común que los mantenían conectados: provenían de sesgos sociales y económicos muy altos, habían tenido una educación cuidada y exquisita en extremo, muy de acuerdo a los cánones del comportamiento de la alta burguesía del siglo XIX. Ambos gustaban de vivir bien y rodeados de comodidades, les agradaban los muebles y objetos bellos, y la buena gastronomía. También les gustaba vestir con refinamiento y guardaban la elegancia. Amaban profundamente el arte y disfrutaban de viajar y hacer excursiones. Asimismo los dos adoraban la naturaleza y necesitaban estar en contacto con ella, además de profesar un amor infinito por los animales de todas las especies y gustar de la compañía de perros y gatos, a quienes cuidaban con muchísimo afecto y dedicación. De alguna manera los dos vivieron, desde su juventud, alejados de su familia o sin ella, otorgando su confianza y depositando su cariño en sus amistades de quienes eran muy buenos amigos, leales y solidarios. Tanto uno como el otro habían viajado a Múnich y después a París para realizar una carrera artística y se habían adaptado sin problemas a la vida bohemia pero, mientras Sacharoff siempre apostó por el oficio, Otho Lloyd quiso dedicarse a los negocios, a los que entregó muchos años de su vida, tal vez desde el convencimiento de que su obligación era procurar una vida cómoda a su familia. Con seguridad, políticamente, ambos eran conservadores lo cual les había venido dado por la educación adquirida en estrictos regímenes monárquicos (aunque hubiera una gran distancia entre el reino parlamentario británico y el absolutismo zarista), sin embargo, no lo eran en absoluto en relación a la vida social y a las convenciones morales (convivieron años sin estar casados al igual que muchas de sus parejas amigas, entre su círculo de amistades había personas que vivían abiertamente la homosexualidad, triángulos amorosos, relaciones extramatrimoniales, etc.). Para comunicarse entre ellos la lengua utilizada siempre fue el francés; también cuando se escribían cartas en las



Cartel de Otho Lloyd para el concurso "Heno de Pravia", Barcelona 1916

cuales, a veces, escribían palabras cariñosas en ruso así como algunos términos en castellano y catalán.

Por esta época los dos practicaban una pintura muy próxima al cubismo, utilizando el collage y trabajando una temática muy similar, pero mientras Sacharoff había obtenido cierto éxito en París, Lloyd no había expuesto ni había sido admitido en ningún Salón, pese a haber estudiado en la Academia Ranson con grandes maestros franceses. En Barcelona Lloyd intentó obtener algún dinero como diseñador gráfico<sup>69</sup> y un cartel suyo llegó a ser portada de la publicación malagueña *La Unión Ilustrada*. Se trataba del uno de los dos que habían sido seleccionados para ser adquiridos por la empresa en el concurso de carteles de la marca de jabones y otros cosméticos, Heno de Pravia, en 1916. Esta competición supuso una de las iniciativas pioneras en aunar arte y publicidad en el Estado Español y a ella se presentaron más de quinientos carteles, siendo admitidos cuatrocientos setenta entre los que había un gran número realizados por destacados artistas del momento. Lloyd había presentado tres carteles bajo el lema O.L., todos fueron expuestos en el Círculo Artístico de Barcelona en el mes de marzo (*La Vanguardia*, 1916: 3) y en el Salón Vilches de Madrid, durante la primera quincena del mes de junio de 1916 (*ABC*, 1916: 16). Al contrario que Olga Sacharoff que como ya veremos, excepto su colaboración en *391*, no tuvo ninguna incursión en

---

69 Además daba clases de inglés y francés en la Academia Berlitz de la calle Pelayo (Borràs, 1992: 36)

la vida pública en Cataluña, el trabajo de Lloyd, de alguna forma, pudo contemplarse en salas y prensa de la península.

Pero, sin lugar a dudas, el que más notas periodísticas protagonizó, cosechando una fama considerable en esta época fue Arthur Cravan con sus famosos enfrentamientos de boxeo. En cuanto a la relación de Olga Sacharoff con Arthur Cravan parece haber sido bastante distante pero, actualmente, resulta muy difícil saber algo más sobre este tema pues la época en que ambos se conocieron queda muy lejana como para tener testimonios, u obtener más información privada de la que hay registrada. En todo caso, seguramente se hayan conocido en París antes del estallido de la I Guerra Mundial y también sabemos que coincidieron en Barcelona, como ya he comentado, en la residencia del barrio de Vallcarca. Además han quedado varias fotos en las que aparecen los dos en la playa de Tossa, es decir, que tuvieron un contacto bastante estrecho en la época de Barcelona. En sus biografías Borràs habla reiteradamente de la relación de celos, envidia y competencia profesional que existía entre Lloyd y Cravan (en la que la madre siempre jugó un papel central)<sup>70</sup>, aunque también había un vínculo familiar muy fuerte; pero seguramente la relación ambivalente que siempre mantuvieron los dos hermanos Lloyd, haya interferido en el vínculo entre Sacharoff y Cravan, quienes habrían sostenido una cordial distancia.

Observando muy detenidamente todas las imágenes, tanto fotográficas como fílmicas, que se conservan del famoso combate de boxeo celebrado en abril de 1916 en la Plaza Monumental de Barcelona entre Cravan y Jack Johnson, no he conseguido distinguir entre los asistentes a Lloyd y Sacharoff, aunque es muy probable que el fotógrafo haya concurrido, pues él también practicaba el boxeo y era un amante de este deporte. Con seguridad, haya asistido toda la colonia artística que estaba en Barcelona pues no tenían muchas actividades destacadas con las que contar y, en esos años, las veladas de boxeo eran una distracción habitual. Se ha conservado una carta dirigida al crítico Félix Fénéon, fechada en Tossa el veintisiete de septiembre de 1916, en la que Cravan hace referencia a Sacharoff: “Tuve otra pelea con un hombre llamado Frank Hoche, hombre duro, que había por cierto ganado por puntos, pero me dieron el empate. Cantidad de boxeadores han llegado a Barcelona y como diría *L’Auto*, habrá que hacer. Marie Laurencin y su fritz, Gleizes, Picabia, Valentine de Saint Point con dos gañanes de Montparnasse completan la colonia extranjera de Tossa, sin olvidarse de mi cretino hermano y su caucasiana. Me retiro en mi torre de acero” (Debroise, 1985: 68-69).

---

70 Ver BORRÀS, Maria Lluïsa: *Arthur Cravan*, Quaderns Crema, Barcelona, 1993 y de la misma autora: “Otho Lloyd: Apuntes para una biografía” en *Otho Lloyd*, Fundació La Caixa, Barcelona, 1992, pp. 22-43.

Quedaba claro el tono despectivo del poeta hacia Sacharoff, pero es el mismo tono que utilizaba hacia el resto de artistas y, parece que formaba parte de su permanente voluntad de provocación aunque, según Borràs, esta frase se haría pública y Lloyd no lo perdonaría jamás (Borràs, 1993: 147). En diciembre, Cravan partiría hacia Nueva York y ya ninguno volvería a verle nunca más.

Una obra de Sacharoff, *El Joven del gato* (Cat. P5), ha sido, a veces, titulada *Retrato de Arthur Cravan*<sup>71</sup>, desde mi punto de vista es una denominación del todo inexacta, ya que en ningún catálogo de época figura con este nombre y, entrando en el juego de que se trate de un retrato, no presenta ningún parecido físico con Cravan -que era rubio y muy fuerte-, en todo caso podría tratarse de Otho Lloyd. No obstante, el haber sido cuñada de quien es considerado un mito de las vanguardias históricas, ha propiciado que el nombre de Sacharoff aparezca, aunque escuetamente, en parte de la bibliografía y hemerografía producida sobre él <sup>72</sup>, así como que algunas obras de la pintora rusa hayan podido verse en exposiciones monográficas dedicadas al poeta, e incluso, que se hable algo de ella en la película que sobre la vida de Arthur Cravan dirigió Isaki Lacuesta.<sup>73</sup>

### II.3.B. Tossa de Mar, 391 y el dadaísmo

Según Lloyd ellos fueron “tal vez los primeros extranjeros en descubrir Tossa de Mar, cuando ni por asomo podía soñarse en lo que ha llegado a ser bastante después. Nos fuimos un día en tren hasta Blanes y de allí, a pie, nos dirigimos hacia Lloret, que también estaba, como es de suponer, remotamente lejos del colosal babelismo de

---

71 Aparece titulada así desde la exposición individual de Olga Sacharoff celebrada en 1993 en los museos de Tossa de Mar y Mataró ya que, al ser catalogada de esta forma, la prensa reprodujo el error, siendo considerada un retrato de Arthur Cravan. Ver *Olga Sacharoff*, Ajuntament de Tossa de Mar y Patronat Municipal de Mataró, Barcelona, 1993, p. 33. BORNAY, Erika: “Olga Sacharoff: la mirada ingenua com a voluntat d’expressió”, *El País*, Barcelona, 24/06/1993, p. 4. SANTOS TORROELLA, Rafael: “Olga Sacharoff, en su entonces de ahora”, *ABC Cultural*, Madrid, 02/07/1993, p. 37. OLIVER, Conxita: “Exposicions. Olga Sacharoff o la voluntat d’idealització”, *Avui*, Barcelona, 01/08/1993, p. 42. BORNAY, Erika: *Arte se escribe con M de mujer*, Sd. Edicions, Barcelona, 2009, p. 126. En la exposición sobre Arthur Cravan celebrada en 2017 en el Museo Picasso, pese a que la equivocación ya no se había reiterado en muestras ni publicaciones posteriores, se vuelve a titular esta obra como un retrato de Arthur Cravan, sucediendo lo mismo que casi veinticinco años atrás, ya que la prensa reiteraría el error. Así volvería a aparecer incorrectamente titulada en: *Arthur Cravan Maintenant?*, Museu Picasso, Barcelona, 2017, p. 18. MILIAN, Àlex: “Boxa i surrealisme a la Barcelona neutral”, *El Temps*, n.º 1754, Valencia, 23/01/2018, p. 46.

72 Por ejemplo, en los siguientes catálogos (y sus respectivas exposiciones): *Arthur Cravan. Poète et Boxeur*, Galerie 1900 Δ 2000, París, 1992. *Arthur Cravan. Poète i Boxador*, Ajuntament de Barcelona, Barcelona, 1992. *Arthur Cravan. Exposición homenaje al poeta y boxeador*, Ayuntamiento de Madrid, Madrid, 1993. *Arthur Cravan Maintenant?*, Museu Picasso, Barcelona, 2017.

73 *Cravan vs. Cravan*, Isaki Lacuesta, España, 2002.



Olga Sacharoff y Dagoussia en Tossa de Mar, 1919

ahora, y llegamos hasta Tossa. Allí encontramos solamente, en cuanto a forasteros, a un francés” (Guillamet, 1970: 51). Existen bastantes fotografías que dan testimonio de los tiempos pasados en la villa, seguramente todos o parte de los veranos de 1916 a 1919. Algunas fotografías nos muestran en la playa de Tossa a la pareja junto a Dagoussia, Marie Laurecin, el pintor Otto Von Wätjen, Francis Picabia, la escritora Gabrielle Buffet, Albert Gleizes, la pintora y escritora Juliette Roche, Arthur Cravan junto a su pareja Renée Bouchet, el científico Béla Szilart con su pareja Andrée y Valentine de Saint Point acompañada de Vivian Postel du Mas y Daniel Chenneviere. Estas fotografías en las que coincidieron pertenecen al verano de 1916, el primero que pasó Sacharoff en Tossa y cuando todavía estaban todos en Cataluña, pues durante 1917 algunos de ellos comenzaron a dispersarse hacia otros países. Parece que el único lugar que existía entonces para hospedarse allí era la fonda de la familia Rovira (antecedente del actual hotel del mismo nombre), por lo que, en principio, Sacharoff y estos artistas se habrían alojado allí. Después, según la correspondencia recibida alquilaron una casa en la calle Nou n.º 5 (Bosch y Portell, 1993: 85), en cuyo jardín se puede ver a la artista con su amiga Dagoussia en algunas fotografías.

Al grupo de artistas le enamoró la belleza y tranquilidad de Tossa de Mar, tan hermosa como cualquier lugar de la costa azul francesa pero sin su contaminación burguesa y aristocrática, además de resultar muy barata. El pequeño pueblo de pescadores a Sacharoff le pareció un auténtico paraíso y las estancias allí le inspiraron varios temas para tratar en sus pinturas. En el catálogo de la exposición retrospectiva celebrada en la Galería Syra de Barcelona (1953) figura la obra *El paseo* (Cat. P11) como realizada en la población costera, en la imagen se observa una calle bajo cuya arboleda se sitúa la terraza de un café. Ya de vuelta en París, en el Salón de Otoño de 1922 presentó *Les*

*pêcheurs* (Cat. P18), que es una escena donde, antes del amanecer, los pescadores descargan sus redes junto a la orilla del mar, en una barca se puede leer claramente la inscripción “Tossa”, lo que llamó poderosamente la atención de Eugeni d’Ors en su visita al salón.<sup>74</sup> De igual forma aparece la misma inscripción en un cartel colocado junto a un camino rural en la obra *La route* (Cat. P23), que presentó en el *Salon de l’Araignée* de 1923. Con seguridad era la primera vez que el nombre de la pequeña villa era visto en los Salones parisinos por lo que podríamos considerar a Olga Sacharoff como una magnífica “embajadora” de la Costa Brava en el París de las vanguardias. Son muchas las obras de la época de entreguerras que parecen inspiradas en las callecitas y otros rincones de Tossa como *Serenata* (Cat. P47) o *En la terraza* (Cat. P42), pero este aspecto es muy difícil de afirmar ya que la artista no pintaba estas obras copiando el modelo natural.

Olga Sacharoff, según declaró, pasó siete veranos seguidos en la población costeña, desde 1916 a 1922, pues como ella misma recordaba “en aquellos días era poca la gente de aquí mismo que tuviese idea de la proximidad de tan bello lugar” (P., 1934: 591). Ya en la década de los años treinta otros artistas e intelectuales extranjeros llegarían a Tossa (Marc Chagall, Dora Maar, Jadwiga Zak, Metzinger, Roger Wild, Germaine Labaye, Jean Matisse, Fritz Marcus, Henri Michaux, André Masson, Georges Charensol, Georges Duthuit, etc.) pero para entonces Sacharoff prefería veranear en Mallorca, primero y después en Ibiza, pues la población de la Costa Brava le parecía muy llena de visitantes y turistas. Se ha de apostillar que algunos de estos ilustres visitantes como Mme. Zak, Charensol o Georges Duthuit tuvieron estrechos contactos con la artista, así que puede ser una posibilidad que hayan visitado Tossa por su recomendación.

Contrariamente a lo que se recoge en algunos artículos de prensa y en páginas de internet, Olga Sacharoff nunca expuso en las Galeries Dalmau, cierto es que el galerista se distinguió por organizar muestras individuales de mujeres de las vanguardias como la de Mela Muter en 1911 o la de Helena Grunhoff en 1917, pero Sacharoff nunca expuso allí, tampoco en exposiciones colectivas.

El vínculo artístico más cercano existente entre Dalmau y Sacharoff es el de haber participado ella en la elaboración de una revista cuyos gastos fueron sufragados por Dalmau. La revista *391*, impulsada y dirigida por Picabia, se publicó en Barcelona, donde salieron a la venta los cuatro primeros números. Como ya hemos dicho, Picabia y Buffet llegaron a Barcelona en 1916 y permanecieron cerca de un

---

74 Consultar el apartado IV.1.B. de este trabajo: El Salón de los Once.

año en la ciudad. Las dos parejas se solían encontrar muy a menudo, tal como recordaba la compañera de Picabia “todos los días nos encontrábamos en el Café en la Rambla, cenábamos en los alojamientos de los demás y, por distracción, solíamos probar la comida española” (Buffet, 1938: 318). Estos encuentros también incluían a otros artistas que estaban en Barcelona como Marie Laurencin, Otto Von Wätjen, Arthur Cravan, Helena Grunhoff y Serge Charchoune.

La colaboración de Sacharoff en la revista parece coincidir con su estancia en la casa del matrimonio francés pero, curiosamente, después ya no participó en ninguno de los otros números publicados. Es bien sabido que Picabia tenía el deseo de realizar una edición que fungiera como una réplica o continuidad a la revista *291* que publicaba el fotógrafo y galerista Alfred Stieglitz (1864-1946) en Nueva York y en la cual él había colaborado durante su estancia en esa ciudad.

De la misma manera que los artistas refugiados en Zúrich o en Nueva York pasaban sus días de guerra intentando no detener la creatividad y sacar adelante proyectos artísticos, el que podríamos llamar “grupo dadaísta de Barcelona” nos ha dejado *391*. La revista tenía un tiraje de quinientos ejemplares, incluyendo diez que eran de lujo y costaban más caros; se imprimía en Oliva de Vilanova, el negocio de los hermanos Víctor y Demetri Oliva que se habían trasladado a la calle Casanova n.º 169 de Barcelona, procedentes de la imprenta que había fundado su padre en Vilanova i la Geltrú. Se ofrecía a la venta en las salas de la galería Dalmau, pero con seguridad muchos ejemplares se enviarían a París y otros lugares, pues la revista se publicaba únicamente en francés. En las revistas se pueden encontrar textos del propio Picabia, Marie Laurencin, Gabrielle Buffet, Georges Ribemont-Dessaignes y el poeta y periodista Maximilien Gauthier (Max Goth) que era el secretario de redacción. Las ilustraciones eran casi todas de Francis Picabia (quien también firmó todas las portadas) y Marie Laurencin; Otho Lloyd publicó una en el número dos y otra en el número cuatro, donde también salió un fantástico caligrama de Guillaume Apollinaire. Algunas de las colaboraciones, pues, llegaban desde París.

Olga Sacharoff participó en el número dos con una ilustración que acompañaba una página donde se podía leer el poema “Atlantide” de Max Jacob y “Black and White” de Max Goth (Cat. I1). La obra no parece tener nada que ver con los textos y no lleva ninguna información más que el nombre de la artista. Se trata de una maternidad -una iconografía trabajada por Sacharoff a lo largo de su vida- en la que se observa una mujer -cuyo rostro no vemos porque inclina la cabeza que porta cubierta con un sombrero-, a la que se abrazan amorosamente un niño y una niña más pequeña que lleva un vestidito muy gracioso. La imagen, en blanco y negro como toda la revista, parece responder al estilo postcubista que caracteriza su obra en esta época con su



típica síntesis geométrica. Desconozco dónde puede estar este dibujo original ya que nunca ha sido expuesto y parece conocerse únicamente por la reproducción en la revista.

Parece ser que “la voluntad de integración de 391 en el panorama español fue prácticamente nula (...), presumiblemente, quedaría agotado en el círculo restringido de los consumidores habituales de revistas de vanguardia. No en vano el domicilio de la revista (Galeria Dalmau, Portaferrisa, 18), aseguraba esta difusión tanto a nivel nacional como extranjero. A pesar de publicarse en Barcelona, 391 representa para España, en lo que a la difusión se refiere, lo mismo que cualquiera de las revistas francesas que se recibían en numerosos kioscos de la ciudad, es decir: los mismos lectores” (Brihuega, 1981: 190); hecho que quedaría demostrado ojeando la prensa de la época donde sólo se encuentra un escueto “ja ha sortit el segon número de la revista d’art 391”, en la sección de artes de un único diario (*La Veu de Catalunya*, 1917: 4). Esta poca repercusión con seguridad tenía que ver con el escaso vínculo que los artistas tuvieron con el ámbito artístico catalán durante esos años.

En el año 1960 la editorial parisina Le Terrain Vague sacó a la venta la edición facsímil de la revista 391, me pregunto si la artista habrá llegado a ver esta publicación pero lo considero bastante poco probable.

El hecho de haber tenido estos contactos en Barcelona y de haber participado en la revista de Picabia le ha aportado a Olga Sacharoff que, últimamente, sea tenida en cuenta como un miembro del grupo dada en Barcelona, así como se la considere como participante de este movimiento.<sup>75</sup>

---

75 Ver DE LA FUENTE, Véronique: *Dada à Barcelone*, Éditions des Albères, Céret, 2005.

### III. PARÍS-BARCELONA (1920-1939)

Concluida la guerra, poco a poco, los artistas extranjeros se fueron marchando de la península. Sin embargo Sacharoff y Lloyd se quedaron en Barcelona. Otho Lloyd decidió afincarse en la ciudad ya que parece ser tenía más oportunidades para que su dedicación al mundo de los negocios fuera más exitosa, emprendiendo transacciones relacionadas con la importación y exportación de una diversa gama de productos.<sup>76</sup> Olga Sacharoff se quedó a su lado; sin duda lo amaba y, además, había sido educada para estar junto a su marido y cuidarle. No dejaba de pintar pero no exponía ni realizaba ninguna actividad pública vinculada al arte. Desde 1918 a 1920 no he encontrado ninguna referencia a la artista en la prensa de la época, lo que podría interpretarse como que su carrera artística se había estancando, al menos públicamente. En 1921 se presentó al *Salon d'Automme*, que se celebró en el Grand Palais des Champs-Élysées, por lo que hubo de viajar a París pero regresó a Barcelona. Para su concurrencia al Salón de los Independientes fue Dagoussia quien, en noviembre, se encargó de pagar los cincuenta francos que costaba la inscripción, previo envío del dinero por parte de Lloyd desde Valencia, mientras Sacharoff permanecía en Barcelona.<sup>77</sup> En 1922 la pareja participó en el *Tercer Saló de Tardor* que tuvo lugar en las Galeries Laietanes de Barcelona<sup>78</sup>, poco después, el mismo mes de febrero, la artista participó en el *Salon des Indépendants*, y a finales de año, regresó al *Salon d'Automme*. La prensa reanudaba su interés en ella y, poco a poco, su nombre volvía a sonar en las crónicas artísticas.

A pesar de que a Sacharoff le costó muchísimo separarse de su marido, finalmente decidió regresar a París para continuar su carrera en la capital mundial del arte, ya que ella siempre tuvo muy claro que debía permanecer allí si quería llegar a tener una trayectoria destacada. Existe una carta a su pareja, de cuatro páginas muy significativas, donde la pintora desgrana desde París sus sentimientos dubitativos y contradictorios acerca de la necesidad de estar en el centro de las vanguardias y tener que dejar al hombre que amaba en Barcelona. En el texto ella le decía que no recibía noticias de él, lo cual le preocupaba mucho, sobre todo su salud o cualquier cosa que le hubiese podido suceder, pues se le pasaban muchas cosas por la cabeza, le rogaba que le escribiese y le dijera cosas amables. Seguidamente le explicaba todo lo que estaba haciendo en relación a su carrera y acababa diciéndole que la separación y el silencio

---

76 Por lo que he podido deducir de varios anuncios clasificados en la prensa, una de las actividades comerciales de Lloyd consistía en traer vehículos usados (automóviles y motocicletas) procedentes de otros países y ponerlos a la venta en Barcelona.

77 Carta de Olga Sacharoff a Otho Lloyd, Barcelona, 11/1921 (n.º 23). Archivo Particular.

78 Más tarde hablaremos detenidamente de esta muestra.



Olga Sacharoff, París, ca. 1925

se le hacían insoportables pero que, a pesar de eso, estaba muy contenta, y añadía que tenía el convencimiento que para llegar a hacer algo en París tenía que vivir allí, la ciudad la estimulaba y le provocaba muchas ideas, en cambio Barcelona tenía un efecto narcótico sobre ella.<sup>79</sup> De esta forma, Sacharoff viviría los siguientes años en París, donde pasaba toda la temporada artística y regresaba los veranos a la capital catalana con su marido -aunque él solía viajar a París a verla-, juntos veraneaban en Mallorca, Ibiza o Tossa de Mar y hacían numerosas excursiones a lo largo del territorio de Cataluña. Pero, a través de su correspondencia, siempre se traduce cierto sentimiento de culpabilidad por no estar con su pareja.

Otho Lloyd, en estos años, abandonó la pintura, lo cual le habrá costado muchísimo, habiéndole generado tristeza y frustración, pero en las cartas a Sacharoff jamás deja entrever su estado anímico al respecto, bien al contrario, la anima constantemente a pintar y a exponer, la aconseja y sugiere contactos y le habla de las ventajas que tendría para ella conocer y tratar a los artistas de París. Su apoyo moral y económico a la artista fue muy firme y muy de elogiar, si nos situamos en el contexto del momento y atendemos a los códigos de comportamiento que regulaban las relaciones heterosexuales en la primera mitad del siglo XX. Sacharoff y Lloyd formaban una pareja atípica, ya que lo

---

79 Carta de Olga Sacharoff dirigida a Otho Lloyd, París, 19/02/1923. Archivo particular. Todas las cartas escritas por Olga Sacharoff que he podido consultar no están fechadas, solo, a veces, ponía el día de la semana (por ejemplo: lunes), cuando aquí consta la fecha exacta o aproximada es porque he podido datarlas a partir de otras informaciones.

habitual era que las mujeres apoyasen, con su trabajo doméstico y llevando una vida de restricciones económicas, a sus maridos artistas. Además, la Historia del Arte está atestada de ejemplos de pintoras y escultoras que abandonaron su carrera al casarse, bien porque sus maridos les prohibían continuar trabajando, bien porque no recibían el apoyo suficiente por parte de ellos, lo que las conducía al desánimo y finalmente, a la desidia. Sacharoff y Lloyd llevaron a la práctica y desarrollaron un modelo de actuación muy distinto: Sacharoff vivía y trabajaba de manera independiente en París, y era su marido quien, habiendo desistido de sus aspiraciones artísticas, trabajaba en otro campo para sustentar financieramente la carrera de su mujer. Por su parte, la artista, inmersa en una vida emancipada y bohemia, demostraba mucha sensibilidad para no ahondar en los temas demasiado relacionados con su éxito o con el ajetreo social que llevaba en el mundo artístico; en sus cartas siempre se mostraba muy comedida en relación a estos temas y, en cambio, se detenía en explicar a su pareja mil detalles de la vida doméstica relacionados con compras, comidas, limpieza, trámites y otras cuestiones pertenecientes a la cotidianidad. De este modo, hay bastante información sobre su rutina diaria que nos puede ayudar a saber más de su vida en París y también de su personalidad.

La pareja alquiló un piso en Gràcia donde Lloyd residiría durante los siguientes años<sup>80</sup>, mientras Sacharoff volvió a instalarse en París, en la calle Montparnasse n.º 55, un piso situado en el corazón del barrio del mismo nombre. Por lo que se deduce de las cartas enviadas por Olga Sacharoff a Otho Lloyd, en ese piso ya vivía Dagoussia y fue Sacharoff la que se instaló allí; pero la pintora también contaba con el piso que tenía Lloyd en la calle Sèvres n.º 45 (en el barrio de Notre-Dame-des-Champs), donde a veces también residía. Al parecer, tanto Dagoussia como Sacharoff iban de un piso a otro, y a veces, vivían separadas; pero la dirección que ambas daban en los catálogos de los Salones de los años veinte era la de la calle Montparnasse, probablemente porque en las ausencias de Sacharoff en esa casa siempre estaba Dagoussia lo cual proporcionaba la seguridad de ser localizada. Por las fotografías que han quedado, los hogares que Sacharoff y Dagoussia habitaron eran pisos sencillos, con los salones principales dedicados a taller, y decorados con pocos muebles y detalles muy del gusto de la bohemia, como pañuelos colgados de las paredes y numerosos cojines por todas partes. Las dos jóvenes nunca tuvieron servicio en París, por lo que la limpieza de la casa la hacían ellas. Por entonces, la que se encargaba de cocinar -las pocas veces que comían en casa- era Sacharoff, y Dagoussia elogiaba mucho su saber culinario.

---

80 Se conservan papeles de carta con el membrete de la empresa de Lloyd, que tenía la misma dirección que su vivienda. El membrete reza: "O. St. Clair Lloyd. Importación-Exportación. Luis Antúnez 10. Barcelona. Teléfono 71037. Telég: Lloyd-Luis Antúnez, 10. Barcelona. Codes: A.B.C. 5th Edit".

Olga Sacharoff se impuso una rutina en la que la pintura ocupaba la mayor parte de su tiempo; siempre fue una pintora muy disciplinada, entregada en absoluto a su trabajo que, muy pronto, supo encarnar el paradigma de la artista profesional, no solo estudiando, practicando e investigando técnica y formalmente, sino también buscando oportunidades de exponer y mover su producción, aunque esto no le producía gran entusiasmo. Se levantaba muy temprano y trabajaba en su taller hasta la hora de comer, las tardes las dedicaba a asistir a los Salones, museos y galerías, pues era muy consciente de la necesidad de estar informada y al día de las corrientes artísticas contemporáneas, pero también aprovechaba para estudiar a los grandes maestros del pasado e, incluso, acudir a muestras relacionadas con los nuevos avances científicos. Un evento que la impresionó fue la *Exposition de physique et de T.S.F.* que se celebró a finales de 1923 en el Grand Palais, en ella se trataba de los avances de la comunicación sin hilos.<sup>81</sup> Al final de la jornada acudía, acompañada de Dagoussia, a la terraza del *Dôme*, donde se solían encontrar a sus amistades del mundo del arte, y allí se quedaban hasta las once de la noche, más o menos; cuando recibían visitas en su casa, cosa muy frecuente, era siempre a partir de las cinco de la tarde. Algunas veces iban a bailar a los “dancing de Montparnasse”.<sup>82</sup>

En la década de los años veinte, las dos pintoras concurrían a los mismos Salones y eventos artísticos y solían comer y/o cenar en los pequeños restaurantes del barrio, o en casa de sus amigos. Se preservan varias fotografías de ambas, generalmente acompañadas de otras personas, en las terrazas de los cafés parisinos y también en excursiones al aire libre. Sin embargo, la pintura de Sacharoff llamaba mucho más la atención a la prensa que la de Mouat, cuya obra pasaba bastante desapercibida.

Sacharoff estaba muy atenta de lo que se publicaba sobre ella y se había suscrito a “Le Lynx”, una agencia fundada por E. Bonneau, que se encargaba de vaciar la prensa diaria y de enviarle los recortes de los artículos en los que la citaban, lo cual demuestra que su presencia en los medios escritos parisinos era un hecho muy frecuente. También cuidaba con gran esmero las fotografías que reproducían sus obras y se las solía encargar al prestigioso Marc Vaux (1895-1971) que, instalado en la Avenue du Maine, realizaba las reproducciones de las obras de los artistas de Montparnasse como Marie Vassilief, Juan Gris, María Blanchard, Jules Pascin, Ortiz de Zárate o André Lhote, entre muchos más. Vaux acostumbraba ejecutar dieciséis o diecisiete placas en vidrio de cada obra que Sacharoff le encargaba y las copias resultaban excelentes.

---

81 Carta de Olga Sacharoff dirigida a Otho Lloyd, París, miércoles de diciembre de 1923 (n.º 18). Archivo particular.

82 *Ibidem*.

Su profesionalidad la llevaba a escoger escrupulosamente los marcos de las obras, en sus cartas a Lloyd hay numerosas referencias a los materiales que había elegido y el dinero que le costarían, así como croquis sobre los grosores, pruebas de color, etc., incluso a menudo los confeccionaba ella misma. Creía que constituía un “detalle importante que el marco juegue estrechamente con la tela y que cada uno sea hecho expresamente para la obra que ha de presentar” (P., 1934: 591).<sup>83</sup>

Era una mujer muy detallista que con frecuencia iba a las galerías Lafayette a comprar regalos que enviaba a su marido, a Barcelona, o a sus suegros, a Lausana; generalmente se trataba de prendas de vestir, como camisas, chales, etc. Siempre le gustó hacer labor de punto, y era capaz de confeccionar diferentes piezas como gorros o mantas que, a veces, también obsequiaba. Le preocupaba bastante su aspecto físico y hacía gimnasia para estar en forma, también su salud ya que padecía de problemas gástricos. A menudo iba a Cannes a casa de su amiga Zina, una mujer rusa que estaba casada con el ingeniero industrial Jean G. Verdier. El matrimonio vivía en la playa, en el barrio de La Bocca, y todos juntos hacían excursiones a pueblecitos como Villefranche-sur-Mer. Iban con frecuencia a Niza, al teatro y de restaurantes. A Sacharoff le gustaba pasear sola por la avenida Promenade des Anglais.<sup>84</sup>

Una descripción muy larga de la artista en estos tiempos la realizó el escritor ruso Chaim-Pavel Abramovitch Barchan quien, instalado en Berlín, escribía para varias publicaciones alemanas. En 1925 se encontró con Dagoussia en Le Dôme, Sacharoff había llegado de Barcelona hacía una hora para comenzar la temporada artística en París y se reunió con ellos. El autor decía que la artista se mostraba muy familiar y confiada y que tras su capa de protección encopetada, se escondía una delicada y cercana maternidad y un gran humor. También decía de ella que tenía el aspecto de cualquier burguesa, que vivía en su pequeño mundo con su marido inglés, y que no vestía a la moda sino con ropas de la segunda mitad del siglo XIX; y de una forma muy misógina describe su físico diciendo que tiene nariz de patata y piel similar a una tela (Barchan, 1925: 13 ).<sup>85</sup> Ni una palabra sobre su pintura en un artículo de dos páginas.

---

83 Muchos propietarios que han adquirido recientemente obras de la artista que habían sido compradas directamente a ella, desconocían este detalle y les han cambiado el marco por uno moderno. Los marcos originales realizados por Sacharoff demuestran un gran trabajo artesanal así como materiales de calidad. En los últimos años de su carrera, al no tener espacio en su piso, encargaba los marcos generalmente a la tienda Astrolabius de la calle Mandri n.º 64 de Barcelona.

84 Varias cartas remitidas por Olga Sacharoff a Otho Lloyd, desde Cannes, entre 1922 y 1933 aproximadamente. Archivo particular.

85 Dejando de lado que, igual que continúa pasando en la actualidad, el autor juzga el cuerpo de la artista, son numerosas las fotografías que contradicen esta versión pues Olga Sacharoff aparece siempre vestida a la última moda de los años veinte, y su aspecto es el de una mujer muy bella.

Antes -igual que todavía sucede hoy- era frecuente juzgar a las mujeres únicamente por su aspecto físico, y la pintora no fue una excepción siendo frecuentes en la prensa, a lo largo de su juventud, las referencias a sus ojos o sus cabellos.

Después de la Revolución Rusa, ya no recibía dinero de su familia y era Lloyd quien le solía enviar desde Barcelona remesas de unos 400 a 700 francos, asimismo son bastantes las referencias al dinero en la literatura epistolar dejada por la pareja, por ejemplo, cualquier gasto extra que debía asumir la artista en relación a su trabajo o a un asunto doméstico, solicitaba dinero a Lloyd, quien se lo enviaba de inmediato, lo cual demuestra que siempre la apoyó económicamente mientras vivieron separados. No obstante, pronto comenzó a vender sus obras en los Salones y exposiciones a los que concurría.<sup>86</sup> Varias personas del mundo de las artes se enamoraron de su obra: la actriz de cine mudo y famosa estrella de Hollywood, Tora Teje, adquirió *Amazona* hacia 1922 (Christiany, 1922:11), el destacado modisto Paul Poiret compró *Chambre de bonne* en 1925 y el poeta argentino Oliverio Girondo *Los novios* (Cat. P56), sobre 1929. También vendía obra a miembros de la aristocracia y la alta burguesía internacional: Adela de Acevedo adquirió *Couple à cheval* (Cat. P49) en 1929 y el mismo año el argentino Alfredo González Garaño Peña compró para la señora Sara Unzué de Madero, *Vase de fleurs sur un entablement* (Cat. P61). Sus obras también entraron en grandes colecciones particulares europeas de la época como la Colección P. A. Regnault (Ámsterdam) o la Colección Hans Simon (Berlín), por ejemplo. Sus pinturas cotizaban bastante alto, en el Salón de los Independientes de 1923 una obra estaba al precio de 2.000 francos y la otra a 3.000 fr., lo mismo que las obras de Ossip Zadkine u Ozenfant, por ejemplo. Aun teniendo estos ingresos y el soporte económico de su marido, son varias las cartas conservadas de acreedores, como fontaneros y transportistas, a los que debía dinero por trabajos diversos. Bien por despiste o bien por carencia de liquidez, las deudas que tenía eran muy variadas, en abril de 1935, por ejemplo, un embalador le reclamaba muy cortésmente 217 francos de una factura impagada de agosto de 1928; y desde 1931 a 1935 acumuló 1.200 francos de deuda a una empresa de instalaciones sanitarias. En mi opinión, estos datos confirman el carácter poco práctico y muy bohemio de la artista, mucho más preocupada de su trabajo que de las cuestiones domésticas, lo cual desesperaba bastante a su marido en cuyas cartas constantemente le reprochaba su

---

86 Uno de sus primeros clientes fue el escritor y crítico de arte, Edmond Jaloux (1878-1949), a quien le costó muchísimo cobrar ya que el autor se hacía el desentendido cada vez que coincidían. Su amiga Chana Orloff, le aconsejó no vender la obra directamente, sino a través de marchantes y galeristas, pues de esta manera no le dejarían dinero sin pagar. Información extraída de varias cartas enviadas por Olga Sacharoff a Otho Lloyd desde París a comienzos de los años veinte del siglo pasado. Archivo particular.

“pasotismo”, sobre todo por las cosas que a él le importaban como el dinero, el gas y todos los suministros.<sup>87</sup>

De todas maneras, en la comunicación entre ambos también había sitio para el humor. Olga Sacharoff era muy bromista y Lloyd hacía gala del famoso humor inglés. Como muestra comentar que él padecía de crisis del nervio ciático y Sacharoff le comentaba que en Montparnasse se había extendido el rumor de que él tenía sífilis. Ambos, en lugar de molestarse o preocuparse por lo que se murmuraba, estuvieron haciendo chanzas a costa de este cotilleo en varias cartas.<sup>88</sup>

### **III.1. Salones de París: círculos de vanguardia y respuesta de la crítica**

Desde 1921 hasta 1932 Olga Sacharoff participó en diferentes ediciones del *Salon des Indépendants*, del *Salon d'Automne*, del *Salon de l'Araignée* y del *Salon des Tuileries*. Como a todos los artistas de las vanguardias históricas, estos salones le proporcionaron un espacio donde, al principio, darse a conocer y presentar periódicamente su obra, después. Para Sacharoff la concurrencia a los Salones le supuso una presencia constante en la prensa parisina e, incluso, de otros países, así como fue un aparador para que las galerías comerciales se interesasen en ella e invitarla a exposiciones colectivas y, finalmente, poder llevar a cabo muestras individuales. Además los Salones le permitieron ser conocida para el público interesado en el arte y llegar a clientes que adquirieron su pintura. En sus cartas a Otho Lloyd no habla de que acudiese a los vernissages -cosa que con probabilidad hacía- pero sí explica que acudía día tras día a los Salones, además de que estaba muy pendiente de las reacciones del público frente a sus obras, y que le gustaba mucho ver sus cuadros expuestos en compañía de otros, ya que aislados no le ofrecían la misma dimensión.<sup>89</sup>

El *Salon des Indépendants* era un buen lugar para promocionarse, su lema “Ni jurado, ni recompensas” permitía que muchos artistas pudieran presentar sus obras sin inconvenientes en un espacio que ya tenía varias décadas de tradición expositiva. El Salón acogía a muchos artistas extranjeros que llegaban a la capital francesa a desarrollar sus carreras, así como a gran cantidad de mujeres que buscaban oportunidades para mostrar su trabajo. Después de la Gran Guerra Olga Sacharoff únicamente estuvo presente en dos ediciones de este Salón, que se celebraba en el Grand Palais des Champs-Élysées. En el catálogo del año 1922 su obra figura con el

---

87 Carta de Otho Lloyd dirigida a Olga Sacharoff, Barcelona, 02/1923. Archivo particular.

88 Varias cartas de Olga Sacharoff dirigidas a Otho Lloyd, París, noviembre-diciembre 1923. Archivo particular. Carta de Otho Lloyd dirigida a Olga Sacharoff, Barcelona, 13/11/1923. Archivo particular.

89 Carta de Olga Sacharoff a Otho Lloyd, París, 1923 (n.º 15). Archivo particular.



número 3196, se trata de *Une noce* (Cat. P17), que obtuvo un gran éxito de crítica pero nunca fue vendida en París. En el Salón las telas se situaban por orden alfabético, y en la sala treinta y cinco Sacharoff coincidió con Edouard Saint-Paul, Louis Sainturier entre otros varios, pero la prensa solo la destacaba a ella junto a Signac y G.H. Sabbagh. *La Presse* decía que era “ciertamente una muy buena alumna de Rousseau” (E. C., 1922: 2), y el crítico de *Le Crapouillot* exclamaba que *Una Noce* le había encantado (Léon-Martin, 1922: 17).

En 1923 Sacharoff presentó dos obras a los *Indépendants* tituladas de manera idéntica *Composition*, las cuales he identificado como *Un Rey* (Cat. P16, obra que nunca pudo vender en París) que salió en *Le Crapouillot* (Rey, 1923: 9) y *Matrimonio* (Cat. P19), reproducida en *Les Nouvelles Littéraires*, lo cual resulta muy significativo pues eran elegidas por la crítica entre las miles expuestas en el Salón para ilustrar sus crónicas.<sup>90</sup> En este último diario se le dedicaban unos párrafos bastante largos donde se decía: “ya señalé los trabajos de la Sra. Olga Sacharoff. Ella es una pintora extremadamente talentosa. Con grises, blancos, negros y verde un poco ácido, compone armonías seguras y tranquilas, que son un verdadero placer para el ojo (...) es una buena artista que se hará su lugar” (Jaloux, 1923b: 2), lo cual suponía una muy buena manera de pasar por los Independientes. En otros periódicos salía brevemente reseñada “los estudios fáciles e ingeniosos de Sacharoff” (Kahn, 1923: 520) o tan solo citada, como en *L'Écho de Paris* (Vaudoyer: 1923: 6). Pero su nombre también apareció fuera de las fronteras francesas, en el *Journal de Geneve* donde se la destacaba junto a Suzanne Valadon y Hélène Pedriat (F. C., 1923: 2) y en *The Art News* donde una de las pocas mujeres que se dedicaban a la crítica en París hacía énfasis en sus obras (Ciolkowski, 1923: 8).

Los motivos por los que Sacharoff (tampoco Dagoussia) no se presentó más a este Salón tienen que ver con que la edición del año siguiente, 1924, estuvo rodeada de una gran polémica al decidir la organización situar a todos los artistas franceses por orden alfabético, como siempre había sido, pero colocar a los participantes extranjeros por nacionalidades. Aunque era una medida xenófoba, parte de la crítica la aplaudía pues consideraba que ordenaba y clarificaba el Salón. Esta disposición levantó las críticas de muchos artistas procedentes de todos los lugares del mundo al sentir que se les discriminaba, dándoles un trato diferente a los nativos. Un pintor cubano que por entonces habitaba en Montparnasse escribió: “eso de separar a los artistas por nacionalidades (...) va contra los estatutos del Salón de los Independientes, puesto

---

90 En una carta Otho Lloyd le decía: “estoy contento de que hayas enviado tu cuadro a los Independientes”. Carta de Otho Lloyd dirigida a Olga Sacharoff, París, 02/1923. Archivo particular.

que uno de sus artículos establece «No se hará distinción alguna de edad, de sexo, ni de nacionalidad». (...) No han hecho envíos muchos de los famosos” (Maribona, 150: 112-113). Un gran número de artistas extranjeros decidió renunciar a acudir a este Salón, entre ellos Olga Sacharoff que había asistido a todas las reuniones que se habían celebrado en la *Closerie des Lilas*, y donde los artistas extranjeros discutían los acontecimientos.<sup>91</sup>

Con seguridad por petición de Otho Lloyd, en estos años, Sacharoff trató con su cuñada Mina Loy (1882-1966). Por lo que se desprende de la correspondencia entre la pareja, Lloyd, posiblemente influenciado por su madre, desconfiaba de la viuda de su hermano y pedía insistentemente a su mujer que le transmitiese sus opiniones sobre ella. En sus cartas, Sacharoff da la sensación de no querer explicarle muchas cosas sobre Loy, con la que parecía conectar pero, tal vez para no contrariar a su marido, con mucho tacto, le explicaba que creía que Loy era una buena persona que “no me es antipática, ella tiene una mirada bastante alegre y dulce, y es muy sencilla y amable y tiene un aire muy natural, sin ninguna pose”.<sup>92</sup> También le decía que creía que él exageraba su desconfianza hacia Loy y que él no la conocía como para emitir juicios, ya que Mina no parecía mala en absoluto. No obstante, le molestaba bastante el fuerte acento inglés de Loy, cuando hablaba en francés.

En cambio, como para replicar al interés de su pareja, Olga Sacharoff hablaba mucho de las hijas de Mina; así se mostraba encantada con la hija mayor de Loy, Joella Synara quien había nacido -en Italia en 1907- de la relación de Loy con el médico Henri Joel Le Savoureux. Por entonces, Joella era una adolescente y decía querer estudiar filosofía, Sacharoff le cogió muchísimo afecto y hablaba de ella siempre con cariño y admiración en las misivas que le enviaba a su marido.<sup>93</sup> De igual manera, le gustaba estar con su sobrina política Fabianne, la hija de Loy y Cravan, a la que Sacharoff encontraba muy parecida al hermano de Lloyd y regalaba muñecas. Fabi, como la llamaban, llevaba el nombre de su padre a quien nunca conoció. Había nacido en 1919 en Reino Unido, por lo que en la época que Sacharoff se instaló en París era una niña muy pequeñita y solo hablaba inglés e italiano pero, poco a poco, se empezó a entender en francés con su tía rusa. Fabianne vivió en París con su madre hasta poco antes de la Segunda Guerra

---

91 Carta de Olga Sacharoff a Otho Lloyd, París, 1923 (n.º 6). Archivo particular.

92 Carta de Olga Sacharoff a Otho Lloyd, París, 1923 (n.º 3). Archivo particular.

93 Curiosamente Joella de mayor no se dedicó a la filosofía sino que siempre estuvo muy cerca del arte y las vanguardias. Primero se casó con Julien Levy, fundador de la galería neoyorkina que llevó su nombre y que se especializó en exponer fotografía así como en dar a conocer la obra de muchos surrealistas. Después de divorciarse de Levy, Joella se casó con el arquitecto, diseñador, escultor y pintor de la Bauhaus, Herbert Bayer.

Mundial, es decir, igual que Olga Sacharoff. La biógrafa de Loy dice que “cuando Fabi supo que su tía Olga Sacharoff, la esposa del tío Otho, enseñaba en Montparnasse en la *Académie de la Grande Chaumière*, suplicó que se le permitiera tomar clases allí. Mina se negó, alegando que las instrucciones matarían su imaginación, y en cualquier caso, Olga y Otho eran unos burgueses” (Burke, 1996: 373). No he encontrado ningún dato que confirme que Sacharoff diera clases en esta academia, pero supongo que Burke obtuvo la información directamente de Fabianne Lloyd, quien por entonces aún vivía.<sup>94</sup>

En los primeros años veinte Sacharoff y Loy se trataron a menudo, ambas iban a casa de la otra a comer, a cenar o a tomar el té. En casa de Loy cocinaba María -la criada- platos italianos como el risotto, y Sacharoff se divertía mucho con las niñas. En las cartas que luego le dirigía a su marido, narraba anécdotas de Joella y Fabi, y detalles como lo que había de menú, pero es bastante discreta en todo lo concerniente a Loy. Mina Loy había nacido en Londres un año después que Sacharoff y, al igual que ella, se estableció en Múnich durante dos años, para estudiar pintura. Posteriormente, ya en París, llegó a exponer en el Salón de Otoño, pero al casarse con su primer marido se trasladó a vivir a Florencia, donde nacieron sus tres primeros hijos. En Italia tuvo mucha relación con el movimiento futurista y, durante la guerra marchó a Nueva York, donde conoció a Arthur Cravan con quien se casó en México. La desaparición de Cravan, estando ella embarazada, la sumió en una profunda depresión, estado que prácticamente ya sería crónico durante el resto de su vida. En una carta Sacharoff comenta que Mina Loy parecía estar siempre ausente; y que el pintor Ortiz de Zárate decía que cuando hablaba con ella tenía la impresión de hablar con alguien que acababa de morir. Sacharoff explicaba que Loy hablaba mucho de Cravan -siempre en tiempo presente- de quien contaba muchas historias y anécdotas y a quien consideraba un genio y un dios.<sup>95</sup> Indudablemente Mina Loy no había superado la pérdida de su marido, de hecho parece que no la superó nunca.<sup>96</sup>

Aunque su trabajo era muy diverso y polifacético –fue pintora, diseñadora, actriz, dramaturga y novelista- hoy en día es reconocida como una gran poeta de la literatura

---

94 Jemima Fabianne Lloyd, la sobrina política de Olga Sacharoff se suicidó en Aspen (EEUU) en 1997.

95 Carta de Olga Sacharoff a Otho Lloyd, París, 1923 (n.º 4). Archivo particular.

96 Una anécdota que refleja el profundo dolor de la poeta es la siguiente: “Cuando *The Little Review* mandó un cuestionario a todos sus colaboradores para editar el último número, a la pregunta «¿Cuál ha sido el momento más feliz de su vida?», Mina respondió: «Todos los momentos que pasé con Arthur Cravan». A la siguiente («¿Y el más desdichado?»), respondió: «Todos los demás», que, en su caso, durarían cuarenta años” (WEISS, 2014: 179).

inglesa. Sacharoff contaba que cuando se le preguntaba a qué se dedicaba, Mina Loy se ponía muy seria y de forma sencilla decía “soy poeta”.<sup>97</sup>

Desde 1921 a 1929 Olga Sacharoff concurreó puntualmente al *Salon d'Automne* -que tenía siempre lugar en el Grand Palais des Champs-Élysées-, siendo nombrada miembro societario en el año 1925. Su presencia en este salón sin duda fue una de las claves para ser conocida y valorada en los círculos parisinos, y se ha de notar que su obra nunca fue rechazada por la comisión de selección de los participantes. En todas las ediciones la prensa registraba su presencia en el Salón destacando su obra entre las varias miles que se presentaban, y, más de una vez, sus pinturas fueron reproducidas en las páginas de periódicos y revistas. Seguidamente efectuaré una síntesis de esta participación, aportando algunos ejemplos de la recepción crítica obtenida.

La edición de 1921 se celebró entre el uno de noviembre y el diecisiete de diciembre de 1922, Sacharoff probablemente haya asistido en algún momento pero habría regresado enseguida pues la correspondencia la sitúa después de la inauguración en Barcelona. Presentó tres obras *La Promenade*, *La Chasse* (Cat. P13) y *L'Amazone*, esta última parece ser que ya la había mostrado en algún otro espacio pues en *Le Journal*, le recriminaban que ya la conocían (Pawłowski, 1921 :5). Aunque su pintura no obtuvo textos notables en la prensa, fueron varios los críticos que no olvidaron su trabajo, destacándolo entre las miles de obras expuestas. En *L'Intransigeant* observaban que, en la misma sala, “la delicada manera de Olga Sacharoff hace vis a vis con la sobriedad de Valentine Prax” (Raynal, 1921: 2), aunque en el mismo salón había colgada la pintura de algunos artistas más, lo habitual era poner siempre a las mujeres en relación y competencia. La artista francesa Valentine Prax (1897-1981) estaba casada con el escultor ruso Ossip Zadkine (1890-1967), y ambos formaban parte del círculo más íntimo de Sacharoff, según lo explica en una misiva a su marido.<sup>98</sup> Aunque ambas mujeres coincidían en sus elecciones iconográficas, utilizaban un lenguaje plástico muy diferente, el expresionismo de Prax contrastaría, sin duda, con la figuración de inspiración exótica de Sacharoff. Por primera vez la prensa estadounidense publicó su nombre, en una crónica sobre el Salón de Otoño aparecida en *American Arts News* donde se ponía el énfasis en su imaginación (Ciolkowski, 1921: 6).

---

97 Carta de Olga Sacharoff a Otho Lloyd, París, 1923 (n.º 4). Archivo particular.

98 Carta de Olga Sacharoff a Otho Lloyd, París, 1923 (n.º 4). Archivo particular. En 1970 Valentine Prax escribió sus memorias en las que narra su vida en Montparnasse junto a su marido. Cuenta las reuniones nocturnas en el Dôme y nombra a varias de las amistades comunes pero no a Sacharoff, aunque dice que no recuerda el nombre de algunas de las personas del grupo. Ver Prax: Valentine, *Avec Zadkine. Souvenirs de notre vie*, La Bibliothèque des Arts, Lausana-París, 1995.

En 1922 Olga Sacharoff envió al Salón de Otoño dos obras: *Portrait* y *Les Pécheurs* (Cat. P18) que *Le Crapouillot* reprodujo a media plana, lo cual debió alegrarla mucho ya que en sus cartas de esos años solía decirle a Lloyd que aparecía bastante en prensa pero que no había ningún texto relevante (Rey, 1922: 14). Aparte de mencionar únicamente su apellido en *Le Populaire* (R. M., 1922: 2), la prensa francesa no se fijó mucho más en estas dos obras, pero, como ya veremos no pasaron desapercibidas por dos personas que serían importantes para el desarrollo de su carrera en Cataluña: Eugeni d'Ors y Josep Llorens Artigas. Asimismo, la crítica de *American Arts News* no se olvidaba de ella, incluyéndola en un párrafo donde ponía en valor la alta participación de mujeres en el Salón, entre las que remarcaba a Marval, Hermine David, Alice Baylly, Mabel Harrison, Jeka Kemp, A. Karpelés, Mia Elen, H. Tirman y muchas – hoy olvidadas- más (Ciolkowski, 1922: 7).

Al año siguiente, por las mismas fechas, la recepción por parte de la prensa fue otra, la obra enviada llamó muchísimo la atención multiplicándose las menciones y textos que aparecieron sobre ella en las páginas de periódicos y revistas. *La Fête foraine* (Cat. P25), una de sus pinturas más apreciadas en la actualidad fue reproducida en la *Gazette des Sept Arts* (Temporal, 1923: 6) y en *Vogue* (1924: 41), que la escogió como una de las obras más recomendables del Salón de Otoño en su número del primero de enero de 1924. Después de haberle pagado el dinero que le debía por unos de sus cuadros *Jaloux* -quien mientras le adeudó el pago la había evitado- escribió que “a menudo les he señalado a mis lectores las pinturas de Olga Sacharoff. Aquí hay una escena de circo al aire libre, al mismo tiempo ingenua y sugerente, con colores vivos y alegres y un humor que pone en valor su personalidad original y espiritual (*Jaloux*, 1923d: 4). También *Le Rappel*, *Excelsior*, *Le Petit Parisien*, *Le Radical*, *L'Homme Libre*, *Floréal*, *Journal des débats politiques et littéraires*, *La Revue Bleue*, etc. se fijaron en tan magnífica pintura destacando su humor. No obstante, en una carta a Otho Lloyd, Sacharoff escribió que “este gran trabajo no me gusta nada. No sobresale en absoluto entre los miles y miles de cuadros malos que hay en el Salón. La gente pasa y no mira ni quién es el autor. Esta es la impresión que he tenido. Es triste”.<sup>99</sup> La artista se mostraba desilusionada e insegura pero, con una actitud común en bastantes mujeres artistas, en lugar de reafirmarse en su estilo y motivaciones pictóricas, creía que su obra era mala y que tenía que reflexionar por qué el público no la miraba con detenimiento. En ningún momento se planteaba que quizás era una obra incomprendida, o que era lógico que su pintura no triunfara entre la pequeña burguesía que asistía al Salón, por el contrario se nota en ella una preocupación por agradar, seguramente derivada de la educación

---

99 Carta de Olga Sacharoff dirigida a Otho Lloyd, París, 1923 (n.º 6). Archivo particular.

recibida contra la que era muy difícil posicionarse o cambiar. Paradójicamente, hoy esta obra está en un museo madrileño y, desde las salas dedicadas a las vanguardias históricas, donde está situada muy próxima al *Guernica*, nos habla de la posición de Sacharoff como una integrante de pleno derecho de la Escuela de París.

La artista concurre con dos pinturas al Salón de 1924 que se desarrolló desde el primero de noviembre al catorce de diciembre: *Jardin zoologique* y *Dame à la cage* (Cat. P31), esta última levantó gran admiración entre la crítica más prestigiosa. *Paris-Soir* la escogió, entre las cientos posibles, para ilustrar -en primera plana- la larga crónica del Salón en la cual se decía que Madame Sacharoff “triunfaba” (Léon-Martin, 1924: 2), asimismo fue reproducida en *Le Crapouillot* (Rey: 1924b: 19). También ponían el acento en su obra en *Le Temps*, *Vie*, *L’Eclaireur de Nice*, *L’Écho de Paris*, *Excelsior* y *Le Petit Parisien* donde decían que la pintora era “inimitable”, lo cual le otorgaba el valor de la originalidad (Vanderpyl, 1924c: 6).<sup>100</sup> En los años siguientes *El autorretrato de la Jaula* continuó siendo una imagen muy reproducida y comentada en la prensa europea. Actualmente sigue siendo una obra muy apreciada; pertenece a una colección privada catalana y fue escogida como imagen de la exposición *Olga Sacharoff: Pintura, poesía i emancipació* que tuvo lugar en el Museu d’Art de Girona (2017-18), siendo la portada del catálogo y apareciendo en banderolas por toda la ciudad, así como en mupis publicitarios en diferentes espacios de Barcelona.

En la siguiente edición de este Salón, Sacharoff presentó *Le Paradis*, que tal vez sea la misma que en 1923 había presentado al *Salón de l’Araignée*, ya que solía repetir obras cuando había pasado algún tiempo si bien es cierto que es una iconografía que trabajó a lo largo de su trayectoria. Quizás por ser ya vista, no despertó gran interés en los medios escritos y por las breves descripciones que hacen de la pintura es muy difícil poder identificarla correctamente.<sup>101</sup> No obstante, en el *Salon d’Automne* de 1926 Sacharoff volvió a triunfar entre la crítica con la obra presentada: *La Fête* (Cat. P43). La pintura trata un tema muy común en la artista, una fiesta al aire libre, la inclusión de un grupo de personas bailando sardanas la sitúa en Cataluña, posiblemente esté inspirada en las afueras de Barcelona o en Tossa, lo cual llamó mucho la atención del público. Además hay varias mesas donde grupos de personas meriendan, y un buen número de animales como perros, gatos y hasta una jaula con pájaros (elementos todos muy característicos de la iconografía de la artista).<sup>102</sup> *Le Crapouillot* la reprodujo en su crónica

---

100 Comentaré más a fondo estas críticas en el apartado VI. 3. C., dedicado al autorretrato.

101 Hay referencias a esta obra en *Le Petit Parisien* y *Excelsior* (25/09/1925), *Comoedia* (27/09/1925) y *Le Temps* (03/10/1925).

102 Desconozco el paradero actual de esta pieza, que por las reproducciones de época parece

del Salón (Benoist, 1926: 24), *L'Art Vivant* la calificaba de “memorable” (Guenne, 1926: 817), y el célebre Louis Vauxcelles de “totalmente encantadora” (Vauxcelles, 1926: 2). La pintora chilena Henriette Petit (1894-1983) en una carta a su compatriota, la también pintora María Tupper (1893-1965) le escribió que Matisse “es lo único que me entusiasma en el Salón de Otoño, Olga Sacharoff, muy bien. Los demás malos o vulgares” (Díaz Navarrete, 2014: 160).

El Salón de Otoño de 1927 aconteció entre el cinco de noviembre y el dieciocho de diciembre, y esta vez Olga Sacharoff presentó dos obras: *Fillette* y *La femme au chien* (Cat. P51), ambas causaron una impresión muy favorable siendo reseñadas en diferentes medios de la época. *Le Journal* decía que su obra era “un regalo muy divertido” (Pawlowski, 1927: 6) y *Mobilier & Décoration* apreciaba “una muchacha de Olga Sacharoff, muy delicada de expresión y de divertida factura” (La Halle, 1927: 54), entre otros varios comentarios. El año siguiente el Salón También recibió dos obras de la pintora, las tituladas *Les oliviers* (posiblemente Cat. P59) y *La famille*. Entre los días cuatro de noviembre y dieciséis de diciembre de 1928, el público asistente pudo contemplarlas al igual que los habituales cronistas de arte. Como parece que las dos obras trataban de actividades de familias burguesas es complicado diferenciar a qué obra en concreto se refieren los periodistas, en todo caso la artista pudo leer, entre otras apreciaciones, que ella “tiene el secreto de un humor sorprendente, la familia burguesa vale mucho más que un largo poema” (Pawlowski, 1928: 4), además de que se resaltara su originalidad de estilo y talento (Fierens, 1928: 3).

La última vez que Sacharoff formó parte del *Salon d'Automne* fue en el año 1929, edición a la que concurrió con el mayor número de piezas presentadas hasta el momento ya que fueron cuatro: *Le sofa* (Cat. P44), *La chasse* (Cat. P50) -que fue reproducida en *Le Crapouillot* (1930: 11)-, *Jeune fille* y *Les baigneuses* (todas expuestas en la citada muestra individual que había tenido lugar el pasado mes de abril en la galería Bernheim Jeune, lo que también demuestra que no las había vendido en la galería).<sup>103</sup> En esta ocasión compartía la sala XIV con su amiga Valentine Prax y también con Kisling, con quien ya había coincidido varias veces. Parece que *Le sofa* “divertía mucho a los visitantes” (De Charnage, 1929:3), tal como ya había pasado cuando había sido expuesta en Londres. La visión mordaz de los noviazgos cursis le valieron ser tachada

---

bastante grande y muy interesante; se pierde su rastro en la exposición individual de las Galeries Laietanes, celebrada en Barcelona, del 10 al 23 de noviembre de 1934.

103 *Le sofa* había sido expuesta como *Les fiancés* y algunos críticos la comentaron como *Les Promis*, quizás porque eran pinturas ya vistas, Sacharoff les cambiaba el título aunque lo más seguro es que por despiste los fuera variando, ya que a lo largo de su trayectoria los cambios de títulos de las obras es una constante.

de “maliciosa” por Louis Vauxcelles (Vauxcelles, 1929: 5) y toda su pintura le pareció de un “impresionante manierismo” a Paul Fierens (Fierens, 1929b: 5).

Como se ha visto su presencia en este destacado Salón nunca pasó desapercibida para la prensa ni para el público, tampoco para otros artistas. No obstante, ese año se acabó la asistencia de la artista a este espacio. Ignoro los motivos por los que Olga Sacharoff dejó de participar en el *Salon d'Automne*, no he encontrado ninguna referencia a esta decisión en sus cartas ni tengo ninguna información que me pueda conducir a elaborar suposiciones o conjeturas, ciertamente no deja de producir extrañeza puesto que era miembro societaria y además continuó exponiendo en otros Salones, como seguidamente veremos.

El *Salon de l'Araignée* era un espacio heterodoxo anual que, desde 1920 hasta 1930, albergó a los artistas más irreverentes e incómodos de la vanguardia de entreguerras. El Salón fue fundado por el ilustrador y humorista gráfico Gus Bofa como reacción al Salón de los Humoristas, al que consideraba mediocre. Se celebraba entre los meses de abril y mayo, o mayo y junio. Este espacio acogió a un gran número de mujeres artistas que encontraron un lugar donde mostrar su trabajo sin demasiadas trabas, ya que no tenía un jurado de aceptación ni normas rígidas de selección. De esta manera, Geneviève Gallibert, Charlotte Gardelle, Germaine Labaye, Madeleine Luka, Marie Laurencin, Hermine David, Alexandra Exter, Chana Orloff, Marie Vassilieff, Suzy Nace, Claire Fargue, Mariette Lydis, Béatrice Appia y otras muchas expusieron su producción en los Salones de la Araña.<sup>104</sup> Olga Sacharoff participó por primera vez en la edición de 1923 y fue una presencia constante hasta 1930, llegando incluso a ser miembro societario de este salón, al igual que Marc Chagall, Chana Orloff, Peer Krohg, Jules Pascin, Roger Wild, Chas Laborde, Georges Grosz, Carlo Rim, André Foy y Jean Oberlé, entre otros. En este Salón era muy importante la presencia de los humoristas gráficos, que solían publicar en la abundante prensa parisina, y también de destacadas editoriales, ya que además se exponían a la venta libros ilustrados. Algunos de los editores participantes fueron Les Arts et le Livre, Billiet, Simon Kra, Le Livre, Les Quatre Chemins, Trianon, Mornay, Cité des Livres, Le Crapouillot, La Roseraie, Le Sans Pareil, Terquem, La Pléiade, Camille Bloch, Les Tablettes, Les Editions Excelsior, Nouvelle Revue Française, etc. Desde su fundación el Salón tuvo lugar en la Galerie Devambez situada en el número 43 del Boulevard Malesherbes. La sala había sido

---

104 En la bibliografía publicada sobre este Salón con dificultad se encuentran referencias a la participación femenina, por ejemplo, en uno de los últimos libros publicados, el de Emmanuel Pollaud-Dulian, tan sólo se nombra superficialmente el trabajo de Marie Laurencin y Chana Orloff. La participación de las artistas en este espacio permanece pendiente de estudio. Ver POLLAUD-DULIAN, Emmanuel: *Le Salon de l'Araignée 1920-1930*, Michel Lagarde, París, 2013.



creada en 1897 por Édouard Devambez (1844-1923), quien la dirigió hasta la Gran Guerra, aunque Georges Weil después continuó su trabajo, la galería finalmente cerró en 1926, año en que el *Salon de l'Araignée* se abrió allí por última vez. Luego la muestra fue variando su ubicación sin volver a encontrar un espacio apropiado, lo que influiría en su desaparición definitiva.

En cuanto al nombre dado al Salón, Gus Bofa explicó que: “tengo un profundo horror por las moscas, por el contrario la araña me parece muy simpática, que trabaja en su tela con la conciencia de un verdadero artista y utiliza, mientras tanto, para garantizar su sustento a insectos de plagas, inactivos e incoherentes que vienen y se dejan coger. Estos insectos encajarían bien en mi hipótesis, las contingencias de la vida, explotadas por los fantasiosos bribones y sobre las cuales se alimenta” (Pollaud-Dulian, 2013: 14).

En una serie de cartas escritas a principios del año 1923, Sacharoff le explicaba a Otho Lloyd su encuentro con Gus Bofa, quien le propuso exponer en el Salón, a ella le pareció muy bien pues no se quedaban ninguna comisión y además se encargaban del transporte, en cambio el embalaje tenía que correr por cuenta de ella.<sup>105</sup> Finalmente, entre el seis y el veintiuno de abril, Sacharoff presentó cinco obras: *La Nourrice* (Cat. P.21), *La Route* (Cat. P.23), *Les Fleurs*, *Paradis* (probablemente Cat. P.22) y *Rendez-vous*.

Al año siguiente, en 1924, la artista volvió a presentar cinco piezas: *Sardana*, *Une promenade* (Cat. P.28), *Les cerfs*, *Consuelo* (Cat. P.30) y *Une famille* (probablemente Cat. P.26). La obra que más admiración causó parece haber sido *Une promenade*, reproducida en *Le Crapouillot* (Rey 1924: 19) y en *Le Journal*, donde destacaban que eran “bien divertidos los elefantes y los burgueses de Mme. Sacharoff” (Pawlowski, 1924: 4), aunque para otro autor “Mme. Sacharoff firmaría los «poemas de humor triste» porque su pintura es de un esclavismo melancólico” (Fierens, 1924: 4).

En 1925 el Salón fue organizado por Carlo Rim en Marsella durante el mes de marzo, pero salvo alguna mención sobre su participación en la prensa, no he encontrado más información (Warnod, 1925: 3). En París el Salón tuvo lugar entre veinticuatro de abril y el veinte de mayo, la artista tan sólo expuso una obra titulada *Peinture* (Cat. P.36), por una reproducción publicada en *Le Journal*, podemos saber que se trataba de una imagen de una familia en el zoológico, iconografía muy trabajada por Sacharoff a lo largo de toda su trayectoria artística, además repetía el tema que más éxito había tenido la edición anterior. Las menciones en la prensa fueron bastantes (*L'Europe Nouvelle*,

---

105 Carta de Olga Sacharoff dirigida a Otho Lloyd, París, 12/1923 (n.º 20). Archivo particular.



Olga Sacharoff y Chana Orloff en París

*Paris-Soir*, *Le Petit Parisien*, *Comœdia* y *Le Petit Parisien*, donde la calificaban como “sonriente” (Vanderpyl, 1925a: 6).

En 1926 el Salón se desarrolló entre los días uno de abril y veinticuatro de mayo. Sacharoff envió dos obras bajo el título idéntico de *Peintures*. Las referencias que aparecen en la prensa tan solo citan su nombre como una de las presentes pero no existen comentarios que destaquen su obra en particular.

En 1927 el *Salon de l’Araignée* hubo de cambiar de lugar de celebración, situándose en la Galerie Granoff del Boulevard Haussmann, desde el día diez de junio hasta el dos de julio. Como le solía pasar, su nombre aparece como participante en un gran número de periódicos pero solamente en *Le Crapouillot* ponen énfasis en las “suculentas aclimataciones de Olga Sacharoff” (Kerdyk, 1927: 30), ya que seguramente había vuelto a presentar alguno de sus zoológicos.

En 1928 el Salón dejó de celebrarse repentinamente, pero en 1930 Gus Bofa cedió a la petición de Carlo Rim y le autorizó a reabrir el Salón, que esta vez se celebró en la Galerie Manuel Frères, situada en el número 12 de la rue de Presbourg. *Le Petit Parisien* destacó “un *Dimanche à la campagne* de la inimitable Olga Sacharoff” (Vanderpyl, 1930a: 4), pero fuera de algunas citaciones como una de las pintoras presentes en el Salón no hubo más referencias a su trabajo. Esta edición definitivamente ya sería la última, diversos hechos relacionados con algunos miembros destacados (Paul Poiret cayó en quiebra, Pascin se suicidó) y, sobre todo, la creciente crisis económica acabaron con el irreverente *Salon de l’Araignée*.<sup>106</sup>

---

106 Ver POLLAUD-DULIAN, Emmanuel: *Le Salon de l’Araignée 1920-1930*, Michel Lagarde, París, 2013.



Marie Vassilieff fotografiada por Otho Lloyd



Carteles del *Salón de l'Araignée*, 1924 y 1926

Aunque su participación en este Salón no ha sido tomada en cuenta por la historiografía francesa que se ha dedicado al tema, desde mi punto de vista Sacharoff fue un elemento activo de este espacio, que se relacionó artísticamente, y también tuvo amistades personales, con gran número de sus componentes; siendo reconocida como un miembro destacado del mismo. El artista cubano Armando Maribona lo narra así en sus memorias, recordando a la artista algunas décadas después del paso de ambos por la capital francesa, como participante del “*Salon de l'Araignée (...)* con los dibujantes y pintores Gus Bofa, su director; Georges Annenkoff, Pascin, Olga Sakharoff, Marie Vassilieff y otras y otros” (Maribona, 1950: 250).

Formar parte de este Salón le supuso a Sacharoff estar en contacto con un gran número de humoristas gráficos, así como con destacados artistas de la Escuela de París. Entre los habituales del Salón sus dos grandes amigas fueron Chana Orloff (1888-1968) y Marie Vassilieff. Con la primera, una destacada escultora ucraniana, siempre tuvo un gran acercamiento y amistad, desde que se conocieron antes de la Gran Guerra compartieron muchos avatares. Existen numerosos testimonios fotográficos que así lo confirman, ya que son varias las imágenes de las dos artistas juntas, algunas en las que también aparece el hijo de Orloff, Elie.<sup>107</sup> Desde 1926 Orloff ocupaba la casa n.º 7 de Villa Seurat, lugar al que Sacharoff solía acudir a menudo a visitar a su amiga y donde Otho Lloyd realizó su reconocido retrato de la escultora. En cuanto a la relación de Sacharoff con la artista rusa Vassilieff ya he comentado más arriba las circunstancias en las que ambas se conocieron antes de la guerra, pero la amistad de ellas continuó y se seguían frecuentando también en esta época, tal como la artista lo

---

107 Fotografías inéditas conservadas en un archivo particular.

explica en una carta a su marido.<sup>108</sup> En un archivo particular he encontrado un retrato inédito, verdaderamente hermoso, que Otho Lloyd realizó de esta artista y que también confirma la amistad entre Sacharoff y ella. Aunque pictóricamente ambas estuvieron muy interesadas por el cubismo, quizás las conexiones artísticas entre Sacharoff Y Vassilieff haya que buscarlas en la sensibilidad que demuestran hacia el infantilismo y que, en esta última, se plasmó en la elaboración de figuras tridimensionales con aspecto de muñecos muy en sintonía con la figuración que Sacharoff desarrollaba en estos años. Olga Sacharoff parece haber conocido bien al matrimonio formado por pintor búlgaro Jules Pascin y la pintora francesa Hermine David, con quienes también solía coincidir en el Salón de la Araña. En una carta le explicaba a su marido todos los líos amorosos en los que la pareja estaba involucrada y, aunque no los juzgaba, le decía que esas cosas no eran para ella.<sup>109</sup>

A pesar de que en el Salón estaban presentes los mejores editores del libro ilustrado del momento, no parece que Sacharoff haya tenido encargos de ilustración editorial en esa época, tampoco le encargaron ilustrar las páginas de *Le Crapouillot*, donde Gus Bofa tenía un importante papel, como autor y editor. No obstante, ser miembro de este Salón implica que hoy la podamos estudiar como una artista pionera en el uso del humor como estrategia discursiva.<sup>110</sup>

Olga Sacharoff envió obras al *Salon des Tuileries* desde el año 1924 hasta 1932. Este Salón se había fundado en 1923 por un grupo de artistas, por lo que es probable que, al no participar en el Salón de los Independientes del año siguiente, se haya decantado por este evento de reciente creación. Según L'Imagier, en estos primeros tiempos el Salón se desarrollaba en el Palais de Bois, un espacio de 4.000 m<sup>2</sup> proyectado por Auguste Perret y construido en siete semanas, que resultaba elegante, claro y cómodo (L'Imagier, 1924a: 4). Después de 1929 tuvo otras ubicaciones como, por ejemplo, el *Palais des Expositions*, *Cours La Reine* o el *Néo Parnasse*. Se solía celebrar en el mes de mayo o junio y a él se accedía por rigurosa invitación.

En la primera comparecencia de Sacharoff a este espacio la prensa destacó su envío titulado *Pique-nique* (posiblemente Cat. P28) (L'Imagier, 1924b: 4) (Jean, 1924: 4) que, junto a *L'amazone*, fueron calificados de “deliciosa imaginería” (Vanderpyl, 1924b: 4). En la siguiente edición, la artista envió cinco obras, todas ellas bajo el mismo título: *Peinture*, debido a lo cual resulta casi imposible identificarlas hoy. Por lo que se puede

---

108 Carta de Olga Sacharoff a Otho Lloyd, París, 1923 (n.º 4). Archivo particular.

109 Carta de Olga Sacharoff a Otho Lloyd, París, 1924 (n.º 22). Archivo particular.

110 Hablaré de este tema en el punto VI.2.A de este trabajo: La utilización de la ironía y el humor.

deducir de lo que publicaron los diarios una era *Figuras Bailando* (Cat. P34) y la otra una mujer con niño (Cat. P.35) (Galtier-Boissière, 1925: 28), que fue la pintura más destacada por ser “de sabrosa extravagancia, como de costumbre” (Maldidier, 1925a: 3). *La Renaissance*, *Paris-Soir*, *Le Petit Parisien* y *Le Rappel* la nombraban sin más, lo cual es de tener en cuenta porque había muchísimos artistas integrantes del Salón que no eran citados.

En 1926, en el Salón de Tullerías Sacharoff presentó dos *Peintures*<sup>111</sup> que pasaron bastante desapercibidas por la prensa, aunque Louis Vauxcelles dijo que “era igual a ella misma” lo cual se puede interpretar como un gran elogio a su originalidad y a la posesión de un estilo muy identificable (Vauxcelles, 1926a: 3) y en *Le Petit Parisien* la volvían a tachar de “deliciosa” (Vanderpyl, 1926b: 2). En 1927 Sacharoff presentó tres *Peintures* que fueron dispuestas en la sala 20 bis, donde había bastantes artistas pero la crítica insistió en vincular a las tres mujeres pintoras presentes en ese ámbito: “La Sra. Sacharoff es sin duda la reina de las imágenes, reina rodeada de damas de honor, como Madeleine Luka y Hélène Perdriat” (Vanderpyl, 1927a: 2), “¡cuando yo os digo que Kisling es un gran pintor! Y naturalmente él se rodea de mujeres encantadoras: Madeleine Luka, Olga Sacharoff, Hélène Perdriat” (Charenso, 1927: 338). Aunque la presencia de las mujeres en los Salones de vanguardia era muy numerosa y ya no resultaría nada sorprendente, la misoginia de la crítica, disfrazada de comentarios galantes y halagadores, era un hecho frecuente. En otro orden de cosas, tanto Madeleine Luka (1894-1989) como Hélène Perdriat (1889-1969) –quienes coincidieron en diversos espacios con Sacharoff- son dos interesantes pintoras de la Escuela de París pero, más allá de que todas son figurativas y que coinciden en ciertas iconografías, los estilos de las tres resultan muy diferentes.

En la convocatoria de mayo de 1928 Olga Sacharoff acudió al *Salon des Tuileries* con dos obras: *Peinture* y *Composition*. No he encontrado ninguna referencia a su trabajo en la prensa consultada. El Salón coincidió con su gran exposición individual en Londres, por lo que tal vez concurrió con obras menores o expuestas con anterioridad que, por el motivo que fuese, no llamaron la atención de la crítica, algo que no solía suceder. Recién acabada su exposición individual en la sala Bernheim Jeune, la pintora presentó dos obras, tituladas *Peintures*, en el Salón de 1929. Se trataba de *La Barca* (Cat. P45) y *Jinetes* (Cat. P49) que, salvo un par de menciones rápidas<sup>112</sup>, pasaron desapercibidas

---

111 No he conseguido identificar de qué obras se trata.

112 Ver FIERENS, Paul: “Salon des Tuileries”, *Journal des Débats*, París, 07/05/1929, p. 6 y RAYNAL, Maurice: “Le Courrier de Paris. La peinture et la sculpture au Salon des Tuileries”, *L'Europe Nouvelle*, París, 11/05/1929, p. 599.

a los cronistas de arte, quizás porque varios de ellos le acababan de dedicar elogiosos textos sobre el conjunto de obras exhibidas en la prestigiosa galería parisina. Sin embargo, d'Ors, en los reportajes que enviaba desde París a *Blanco y Negro*, no se olvidaba de ella “la invención, como la estilización, son aquí, exclusivamente, poesía” decía sobre las figuras de sus jinetes”; pero en cuanto al Salón, el autor sentenciaba “París sigue siendo la metrópoli artística del mundo. Más por ventura este papel de metrópoli amenaza a reducirse al de mercado” (Monitor, 1929: 9). Una opinión que comenzaba a extenderse, pues en 1930 aparecían varias voces críticas que consideraban que el Salón de Tullerías estaba entrando en decadencia, posiblemente porque había abandonado su característico palacio de madera y comenzó a celebrarse en lugares poco apropiados. En esa edición Olga Sacharoff volvió a participar con dos envíos *Le paradis* (Cat. P38) y *Fleurs et fruits* (Cat. P65), ambas piezas resultan muy interesantes y características de su estilo pero jamás logró venderlas en París. A pesar de no encontrar compradores, los cuadros sedujeron a la opinión especializada. Vanderpyl calificó su naturaleza muerta de “obra maestra decorativa” (Vanderpyl, 1930b: 2) y también fue destacada por *Le Temps* (Thiebault-Sisson, 1930: 4), entre los muchos bodegones expuestos. El Salón de Tullerías fue el único en que Sacharoff continuó participando, antes de abandonar los Salones parisinos. Durante los años 1931 y 1932, sólo tomó parte en este Salón. En 1931 presentó tres obras, tituladas todas de manera idéntica *Peintures*, a las que únicamente Vanderpyl hizo una breve alusión (Vanderpyl, 1931: 6). En cambio, al año siguiente sus piezas concurrían bajo titulaciones bien diferenciadas: *Jardin zoologique* (Cat. P37), *Le pique-nique* y *Village en Espagne*, este último título resulta muy metafórico de lo que estaba sucediendo en la vida de la artista, cuya mirada se dirigía cada vez más a los círculos artísticos catalanes e internacionales. Mientras, sus pinturas compartían paredes con Moïse Kisling y Georges Kars. El comentarista de *Le Journal* realizó un comentario muy divertido hacia la imagen del zoológico diciendo que temblaba por la pobre oveja de la señora que sería devorada por un tigre cruel (Pawlowski, 1932: 5). Solía suceder entre los críticos parisinos que entraban en el juego bromista propuesto por Sacharoff y le seguían las chanzas, como también ironizaban llamándole ovejas a sus perros, porque ciertamente los pintaba muy parecidos. Sin embargo, Vanderpyl le achacaba pintar los mismos temas con demasiada frecuencia (Vanderpyl, 1932: 4); quizás, sin saberlo, este autor estaba escribiendo la última nota que aparecería en relación a su presencia en los salones de la capital francesa.

A excepción de la interrupción que supuso la Primera Guerra Mundial, Olga Sacharoff estuvo presente en los salones de París desde 1912 a 1932, veinte años de recorrido en los espacios donde sucedió gran parte de la historia de las vanguardias históricas. Solamente su participación en estos Salones y el interés que demostró la crítica y el

público en su obra servirían para situarla como un miembro firme de la Escuela de París, no obstante también hubo otros espacios en los que exhibió su obra cosechando alabanzas por parte de la crítica y negoció destacadas ventas, como veremos seguidamente.

### III.1.A. Otras exposiciones colectivas

*Le Salon du Franc* tuvo lugar en el Museo Galliera de París, desde el veintidós al treinta y uno de octubre de 1926. Fue una iniciativa de algunos periodistas y mecenas de vanguardia para ayudar al Fondo Nacional de Amortización del Franco, que presidía el mariscal Joffre, adonde iría el producto de la venta en su totalidad. Se les pedía a los artistas extranjeros que vivían o habían vivido en París, que donaran una pieza. Se solidarizaron con esta causa creadores pertenecientes a treinta y seis países y se consiguieron un total de ciento cuarenta y dos obras, de las más diversas técnicas como acuarelas, óleos, bronce, arcilla... Algunos artistas presentes fueron Kees Van Dongen, Pablo Picasso, Federico Beltrán Masses, Per Krohg, Foujita, Pedro Figari, Ángel Zárraga, Juan Gris, Anita Malfatti, Georges Kars, Pau Gargallo, Francis Smith, Mela Muter, Giorgio de Chirico, Chana Orloff, Marc Chagall, Ossip Zadkine, etc.

Debido a la finalidad de la muestra las obras fueron vendidas, incluso a precios muy altos, y la iniciativa fue todo un éxito.<sup>113</sup> Antes de clausurarse el *Salon du Franc*, el veintinueve de octubre Olga Sacharoff llegaba en tren a Tiflis acompañada de su marido<sup>114</sup>, así que no estuvo presente en la adjudicación pública de las obras para ver que su pintura, titulada *Amazona*, fue subastada por 1.100 francos, los cuales fueron donados íntegramente a la causa.<sup>115</sup> Más tarde, todos los artistas participantes recibieron una carta mecanografiada, firmada por el Mariscal Joffre agradeciendo su colaboración con la República Francesa, en total se habían recaudado 745.000 francos.

Eugeni d'Ors realizó una detallada crónica de la inauguración del Salón: “no había mucha gente, y la concurrencia era más artística que mundana. La tarde estaba un poco triste. Las salas del Museo destinadas a Exposición están faltas de buenas condiciones de luz. Los cuadros se veían mal, y como muchos de ellos son ya conocidos, una melancólica sensación de lo «ya vivido» se apoderaba fácilmente del visitante, no de la

---

113 Toda la prensa francesa se hizo eco de las noticias sobre el *Salon du Franc*. Véase, por ejemplo, VANDERPYL: “Le Salon du Franc”, *Le Petit Parisien*, París, 21/10/1926, p. 2. PLESSIS, Pierre: “La vie qui passe. Le Salon du Franc ouvre aujourd’hui”, *Le Gaulois*, París, 22/10/1926, p. 1. *Le Temps*, “Art et Curiosité. Le Salon du Franc”, París, 24/10/1926, p. 3.

114 Es el único viaje que he podido comprobar que Olga Sacharoff haya realizado a su país durante todo el tiempo que vivió en Europa Occidental.

115 No he logrado identificar de que obra se trata esta *Amazona*, quizás podría ser la Cat. P14.

forma noble que en una pinacoteca, sino en la forma turbia que un rastro o un encanto” (Un ingenio de esta corte, 1926: 77). Seguidamente, el autor pasaba a destacar algunas obras bien con tono aburrido bien con cierta ironía hasta sentenciar que “lo que más me gusta en este conjunto de obras es una tela pequeña de Olga Sacharoff, llena de prestigio romántico. El misterio de la vida vegetal se exalta en un bosque, por donde, ascendida –en proporción- de lo femenino a lo angélico, pasa una amazona” (Un ingenio de esta corte, 1926: 78). Desde muy pronto, como luego veremos, d’Ors fue un defensor de la pintora y un enamorado de su obra.

También ese octubre de 1926 obras suyas estuvieron presentes en una muestra colectiva en la Galerie Mantelet de París, junto a Hermine David y el pintor catalán Pere Créixams, entre otros. Este espacio, situado en la calle rue La Boétie n.º 71, pertenecía a Colette Weill por cuyo nombre también era conocido. Es la primera galería comercial donde, según he encontrado, Sacharoff expuso su obra, siendo, por tanto, Weill su primera marchante. Esta relación continuó, al menos un tiempo más, pues en enero de 1927 volvía a participar en otra exposición colectiva junto a Maurice de Vlaminck, Fougita, Hermine David, Lhote, Pascin, entre otros. A través de esta Galería Sacharoff hizo importantes ventas como *El autorretrato de la jaula* (Cat. P31) al coleccionista Pierre Alexander Regnault. No obstante, el vínculo de la artista con señora Weill acabó aquí, tal vez porque no lograba realizar una muestra individual, lo cual le ofreció la galería Druet, al año siguiente.

Su vinculación con la galería Zak también comenzó –a principios de 1929- con una exposición colectiva *Les fleurs vues par les femmes*, en la que se trataba de exhibir obras que tuviesen en común el muy tradicional tema de las flores pero realizados con lenguajes vanguardistas (*La Semaine à Paris*, 1929: 57). Además, la galerista Jadwiga Zak había tenido la idea de que sólo participasen mujeres, lo cual es bastante significativo, pues da una noción de las muchísimas artistas que formaban las filas del arte moderno y de que, tal vez, Madame Zak deseaba potenciarlas. En la salas, además de las obras de Sacharoff y sus amigas Dagoussia y Valentine Prax, estuvieron presentes Suzanne Valadon, Irène Reno, Marie Laurencin, Hermine David y una pléyade de pintoras totalmente olvidadas hoy. Con estas artistas, Sacharoff también coincidía en los Salones, por lo que es de entender que las conocía y tenía trato, en mayor o menor medida, con todas ellas.

A finales de año Sacharoff formó parte de la *Quinzaine de L’Innocence* (llamada así por la festividad del veintiocho de diciembre) que tuvo lugar en la Galerie Gilbert de Saint-Germain-des-Prés, las dos últimas semanas del mes. Juliette Juvin, Dora Bianka, Madeleine Luka, Marguerite Crissay, Andrée Joubert y Bernard Boutet, fueron los otros participantes. Pero no he encontrado ningún otro vínculo con esta galería parisina



(*La Semaine à Paris*, 1929: 97). La última exposición colectiva en la que Sacharoff estuvo presente y que he podido consignar del periodo de entreguerras en París, fue la titulada *Tableaux modernes et religieux*, que durante el mes de junio de 1934 se celebró en la galería de Lucy Krohg (*La Semaine à Paris*, 1934: 49). Krohg había fundado este espacio después del suicidio de Jules Pascin, con la idea de vender, fundamentalmente, obra de él y de su pareja, Hermine David; y los dos tenían obras en la exhibición junto a Dagoussia, Valentine Prax, Mercédès Legrand, M. Kisling, Le Molt, Émile Compard, Pierre Dubreuil y Chériane.<sup>116</sup>

### III.1.B. Exposiciones individuales en Londres y París

La primera exposición individual de Sacharoff de la que he podido encontrar datos fiables es la celebrada en la Claridge Gallery de Londres, desde el diecisiete de mayo al cinco de junio de 1928. La galería, situada en el número 52 de Brook street, exponía una amplia muestra de su pintura, ya que se exhibían treinta y nueve obras. Sacharoff había adquirido la nacionalidad británica por haberse casado con un inglés lo cual le facilitaría su incursión en el mercado del arte londinense. Tampoco hemos de olvidar que su marido pertenecía a una familia muy influyente y que su padre y hermanastros residían allí, aunque no parece que Sacharoff haya tenido contacto muy estrecho con esa parte de su familia política, quizás el apellido Lloyd aún facilitaba algunas cuestiones.

La galería publicó un pequeño catálogo-folleto en el que no había ningún texto de presentación ni salía ninguna obra reproducida, solamente se consignaba el listado -con todos los títulos en francés- de las obras expuestas, repartidas entre la planta baja y la superior. El conjunto de obras -muchas de ellas, ya habían sido expuestas en diversos salones parisinos- es una representación del lenguaje plástico que la artista desarrolló en la década de los años veinte destacando *Consuelo* (Cat. P30), *En la terraza* (Cat. P42), *Fiesta Campestre* (Cat. P43), *Serenata* (Cat. P47), *La tartana* (Cat. P48) o *La caza* (Cat. P50), por ejemplo. Asimismo se mostraban algunas pinturas de flores, pícnicos, paisajes y retratos.

*The Times* publicó una crítica anónima de esta exposición en la que se decía que la artista escogía sus temas de la vida doméstica y los placeres decorosos de la burguesía española, los cuales interpretaba de manera más divertida que satírica, con

---

116 Seguramente Olga Sacharoff haya participado en bastantes más exposiciones colectivas, pero debido al intenso movimiento artístico ocurrido en Montparnasse en esos años, muchos eventos no aparecían en la prensa, o tuvieron lugar en galerías de vida muy breve, incluso en los estudios de los artistas, con lo cual la dificultad de encontrar y corroborar datos es muy alta.

una combinación de humor y ternura (*The Times*, 1928: 10).<sup>117</sup> Es curioso que vieran sus temas como referidos únicamente a la sociedad española, cuando a estas alturas casi toda la carrera de Sacharoff se desarrollaba en París; además los vestidos y otros atributos de los personajes así como los paisajes carecen totalmente de referencias espaciales reales pudiendo representar a la clase burguesa de cualquier ámbito occidental. Las únicas obras que presentan un vínculo concreto con Cataluña, en este caso, son las dedicadas a la sardana y que en Francia se titularon como *Danse espagnole*. Posiblemente se sabía que Sacharoff pasaba mucho tiempo en Barcelona o, simplemente, al ver la apariencia estricta y recatada de sus personajes, desde el punto de vista británico, quizás era más fácil relacionarlos con España que con la modernísima capital francesa. Seguidamente el comentarista hablaba de algunas pinturas en concreto y hacía la pertinente comparación con Marie Laurencin, diciendo que el estilo de Sacharoff era más sólido. Como vemos, la tendencia a comparar a las artistas entre ellas, era una cuestión generalizada en la crítica de la época y de todos los países, lo cual demuestra que más que a una cuestión meramente circunstancial respondía a un pensamiento más profundamente arraigado y extendido derivado de la estructura patriarcal.

Resulta muy sorprendente que una artista que participaba con asiduidad en los salones parisinos realizara su primera exposición individual en Londres y que tardara diecisiete años en exponer individualmente en la capital francesa. Es un dato a tener muy en cuenta porque, a no ser que hubiera expuesto y no haya logrado encontrar documentación sobre este aspecto, a buen seguro sería una situación descorazonadora para una mujer profesional que estaba a punto de alcanzar la cincuentena y que no veía que su trabajo obtuviese la atención merecida por parte de los galeristas. Según Maria Lluïsa Borràs la primera exposición individual que realizó Sacharoff tuvo lugar en 1929 en la Bernheim Jeune (Borràs, 1994: 46) pero en la prensa francesa se pueden encontrar anuncios de una muestra de su obra en las Galeries Druet, del veinticuatro de diciembre de 1928 al cuatro enero de 1929. Esta galería, fundada por el fotógrafo Eugène Druet, estaba situada en el número 20 de la Rue Royal y solía tener a la venta el trabajo de destacados artistas del momento. En fotos de época se puede advertir que la sala contaba con amplios espacios en los que poder exhibir más de una muestra de forma simultánea, como también se puede leer en los anuncios de la prensa. La exhibición de Sacharoff cohabitaba con una colectiva en la que concurrían Mauris Denis, Dufrenoy, Jacqueline Marval, Marquet, Laprade, Gimmi y Flandrin, así

---

117 Aunque consulté otros muchos periódicos de la época en la British Library, no encontré ningún otro texto sobre la exposición publicado en la prensa, no obstante me inclino a pensar que probablemente los hubo.

que tal vez la obra presentada no fuera muy numerosa. Tampoco parece haberse editado ningún catálogo para la ocasión.<sup>118</sup> Además de los anuncios<sup>119</sup>, aparentemente, la muestra no despertó ningún entusiasmo en la crítica pues lo más que pudo leerse fue que se trataba de “una interesante exposición”.<sup>120</sup>

No obstante, poco más de tres meses después tuvo lugar la siguiente exposición individual de Sacharoff en París<sup>121</sup>, realizada en la galería Bernheim Jeune, del lunes ocho al viernes diecinueve de abril de 1929. La galería era propiedad de una familia originaria de Besanzón con una larga tradición en la venta de obras de arte. Se habían trasladado a París donde fundaron una galería que, después de tener diferentes ubicaciones, se instaló en el número 83 del la calle Faubourg Saint-Honoré y la Avenue Martignon n.º 27 (ya que era un edificio muy grande con salida a dos calles), lugar en el que hoy continúa su actividad.<sup>122</sup> El negocio gozaba de un gran prestigio pues los galeristas habían trabajado con los grandes artistas del siglo anterior y del momento presente; por ejemplo, habían organizado la primera exposición de Van Gogh en 1901 y expuesto a Cézanne en 1907, así como una muestra de los futuristas italianos en el año 1912. En la década en la que expuso Sacharoff solían trabajar con Chagall, Matisse, Dufy, Bonnard, Van Dongen o Vlaminck, con quienes, entre muchos otros, la galería tenía contratos. Sin lugar a dudas exponer allí era un paso muy importante en la carrera de Sacharoff que pudo colgar un total de treinta y ocho obras, lo cual proporciona la idea de que era una exhibición suficientemente representativa de su trabajo. La *Bernheim Jeune* permanecía abierta todos los días de la semana, excepto los domingos y el lunes por las mañanas, en horario de diez de la mañana hasta las seis de la tarde y contaba con amplios espacios en los que podían tener lugar varias exposiciones al mismo tiempo. Los visitantes que acudían a ver la muestra de Sacharoff -que ocupaba la gran sala en la planta baja- tenían la oportunidad de contemplar también las de Carebul, Bacchelli, Griner y Antoine, artistas la mayoría actualmente muy olvidados. La muestra se inauguró el lunes pero el vernissage se celebró el martes por la mañana, ignoro la razón pero un diario comentaba que era algo a la manera de los estrenos de las funciones teatrales. (*Comœdia*, 1929: 3). Con motivo de la muestra,

---

118 No encontré el catálogo de esta exposición en la Biblioteca Nacional de Francia, ni en otras bibliotecas francesas.

119 *La Presse*, *La Renaissance*, *Comœdia* y *L'Homme Libre*, publicaron anuncios de la exposición en sus agendas.

120 *L'Art et les Artistes*: “A Travers Les Expositions”, n.º 94, 02/1929, p. 136.

121 Curiosamente su amiga Dagoussia exponía al mismo tiempo en la galería Berthe Weill.

122 Consultar la web de la galería: [www. Bernheim-jeune.com](http://www.Bernheim-jeune.com)

la galería imprimió un pequeño catálogo en cuya portada se reproducía *Los Recién Casados* (Cat. P56), una obra que tuvo mucho éxito a juzgar por las menciones y reproducciones en prensa.<sup>123</sup> En el interior se reproducían tres obras más de las treinta y ocho que fueron expuestas: *Sardana* (Cat. P39), *Jeune Femme au chien* (Cat. P51) y *Le vase vert* (Cat. P63). El texto era de Marcel Pays (1881-1963) un poeta francés, autor también de alguna pieza teatral y actualmente bastante olvidado. El autor no mencionaba ninguna de las tan manidas influencias que se le solían achacar (Henri Rousseau o Marie Laurencin) pero sí echaba mano de la sensibilidad eslava para explicar algunas cuestiones del estilo de la artista y hablaba de las influencias del arte caucásico: lacas, miniaturas, esmaltes y tapices y se extendía, con un lenguaje muy poético, en alusiones a ambientes sensuales de corte oriental. Destacaría que es el primer texto donde encuentro una referencia a la ascendencia persa de la artista, al escribir Pays “pero ella ha recogido también la magia del arte persa en preciosa herencia”. El autor concluía diciendo que “para decir la verdad, esta pintura se parece a la poesía, ingenua y sin embrago rica en símbolos, de canciones y de imágenes populares donde el pathos ingenuo y cómico profundamente humano alternan con el ímpetu de la juventud eterna” (Pays, 1929: s.p.).

Las obras presentadas suponían, en su mayoría, una muestra de la pintura que la artista había realizado durante los años veinte: una interpretación muy personal de las tendencias “primitivistas” con ciertas influencias cubistas, pero también ya se podía observar en algunas de las pinturas el giro que el estilo de Sacharoff ejecutaría durante la década siguiente. En cuanto a la temática el público encontraba escenas cotidianas, vistas campestres, imágenes de inspiración catalana, figuras femeninas y parejas, estando también presentes iconografías que perdurarían toda su trayectoria como las flores, las bañistas, los pícnicos y merenderos. Muchas de las obras expuestas eran las mismas que había presentado el año anterior en la muestra de la Claridge Gallery de Londres. En el catálogo aparecen diez obras como pertenecientes a colecciones privadas, pero puede deberse a que eran obras que la artista no deseaba poner a la venta, una práctica que, aún actualmente, las galerías suelen llevar a cabo, es decir se consignan como ya vendidas obras que el artista expositor quiere conservar.

La exposición apareció anunciada en las agendas de gran parte de la prensa parisina<sup>124</sup> durante el tiempo que estuvo abierta, además recibió la detenida atención de algunos

---

123 Hasta pasar a formar parte de la Colección Riera (Barcelona) esta obra pertenecía al destacado poeta argentino Oliverio Girondo (1891-1967), quien desde muy joven y durante toda su vida pasó largas temporadas en Europa. Es probable que Girondo adquiriese la pintura en esta exposición o en alguna muestra parisina posterior.

124 Aparecieron anuncios de esta exposición en las agendas de *La Semaine à Paris*, *Comœdia*, *Cri*

destacados críticos de arte. En general, los comentarios y las críticas fueron positivos, Sacharoff recibió efusivas alabanzas y existió unanimidad en considerarla una artista de gran talento. Vanderpyl, uno de los críticos más atentos y favorables a su obra, escribió en *Le Petit Parisien* que la exposición era “una verdadera fiesta para los ojos y el espíritu” lo que consideraba no era ninguna novedad para los salones de vanguardia donde la artista mostraba su obra desde hacía mucho tiempo; y continuaba diciendo “de factura tan libre y placentera como seria y sólida, sus cuadros no deben ser clasificados únicamente entre los éxitos de las mujeres pintoras de hoy, sino que se ha de reconocer el trabajo de una verdadera precursora. La influencia de Sacharoff sobre nuestros pintores e ilustradores es considerable” (Vanderpyl, 1929: 4). Considero muy significativa esta crítica en primer lugar porque con el fin de ensalzar a Sacharoff, de alguna manera, desprecia el trabajo de las mujeres artistas, dando a entender que estaban de moda o que sus éxitos eran un fenómeno efímero, lo cual puede dar pistas para comprender mejor cómo aceptaba la crítica la irrupción de las mujeres en el arte de las vanguardias, o sea, con cierto recelo y muchos prejuicios. Ahora bien, es un texto en el que descubrimos el reconocimiento a la originalidad de estilo y lenguaje artístico de Sacharoff, así como -algo importantísimo- la constatación de que ejerció influencia en otros pintores y también en ilustradores, lo cual ofrece una dimensión considerable de la carrera de esta artista. La nota se acompañaba de la reproducción de *Los novios* (Cat. P56) que también apareció en *Paris Midi*, y en *Eve* aparecía reproducida *Consuelo* (Cat. P30). Las diferentes iconografías presentadas en la muestra como las escenas españolas, los bailes campestres, las parejas de enamorados, las flores y los perros, fueron elementos que llamaron mucho la atención de *L'Œuvre*, donde también se decía que aunque era una artista rusa tenía alma latina (*L'Imagier*, 1929: 5).

En *Excelsior* la calificaban como una pintora “de sensibilidad fresca y de un humor exquisito” (*Le Veilleur*, 1929: 2) y *L'Art Vivant* publicó que “Olga Sacharoff utiliza con fines decorativos una ingenuidad probablemente natural, y un gusto pronunciado por lo Luis Felipe” (*Charenso*, 1929: 384). En mi opinión algunas mesas, sillas, sillones, jarrones y floreros representados por Sacharoff podrían relacionarse con este estilo decorativo<sup>125</sup>, que posiblemente coincidía con su propio gusto personal en cuestiones de interiorismo ya que, en las fotografías de la artista tomadas en sus diferentes hogares, siempre aparece rodeada de muebles y objetos de aspecto antiguo y no se aprecia ningún elemento perteneciente al estilo racionalista y funcional del siglo XX. Además he

---

de *Peuples* y *Le Gazette de Paris*, entre otros.

125 El estilo decorativo Luis Felipe se desarrolló en Francia durante su reinado de Luis Felipe (1830-1848), como reacción al clasicismo. Es coincidente en parte con el estilo isabelino español.

podido ver sillas, armarios, platos de la vajilla y otros objetos de Sacharoff procedentes del siglo XIX algunos, e imitaciones de piezas antiguas otros.

En *La Renaissance* el periodista se fijaba en los “sombreros extraños sobre personajes enredados en el vestido de los domingos, perros rizados que parecen ovejas, paisajes de violentos follajes, el espíritu y el significado de una especie de caricatura irónica, así es Olga Sacharoff, que se divierte y nos divierte” y continúa comentando elementos que dan la impresión de que “una dulce música de caballos de madera agrietada, o el sonido de disparos de feria atrae a la gente del campo con sus mejores galas y a pequeños burgueses de vacaciones” (Colrat, 1929: 15). Aquí se identifica la imaginaria de Sacharoff con la decoración estilo Charles I; al reiterar la cuestión de que muchos de los objetos representados por Sacharoff recuerdan formas históricas, transmite la idea, bastante probable, de que la crítica de la época leía esta producción como vinculada a ambientes añejos y pasados de moda, lo cual parecía formar parte del estilo de la artista y también de su gracia.

En el texto crítico de *L'Intransigeant* se preguntaban si se trataba de una Marie Laurencin rusa para después alabar las composiciones agradables y los bellos colores, además se hablaba de “una estilización extremadamente sensible en la que no existe nada arbitrario que perturbe, sino que por el contrario es la expresión de un sentimiento muy particular de la naturaleza y la vida (...) la humanidad que la pintora nos restituye no es su único encanto. Podría ser después de todo, una humanidad verdadera” (Tériade, 1929: 5). Aunque se insistía en los jarrones Luis Felipe y en las personas plenas de inocencia, cierto es que el crítico atisbó la originalidad de la manera de ver el mundo de Olga Sacharoff y, lo más interesante, se planteaba que esta mirada se derivaba de una manera auténtica y humanista de estar en él.

Louis Léon Martin, en *Paris Soir*, escribió grandes alabanzas a la pintora diciendo que, aunque al público en general le recordaría a Henri Rousseau, él evitaría las comparaciones pues cuando se sentía feliz por el placer que le había entregado la pintura, se guardaba de hacerlas, y añadía “Olga Sacharoff es extremadamente eficiente; ella conoce el fondo de las cosas, pero no extrae ninguna amargura de ello, y si su clarividencia es grande sin embargo, solo consiente expresarlo a través de juegos de ironía maliciosa. Es obvio que tiene una buena salud y también una frescura femenina, una explosión de alegría, que es mayor que la realidad y hace que se exprese el universo adornando los decepcionantes aspectos, pero según el optimismo que lleva dentro de ella y que se comunica sólo en virtud de su propia diversión” (Léon-Martin, 1929: 5).

En *L'Europe Nouvelle* el crítico desgranaba todas las influencias que encontraba en la obra de Sacharoff (los iconos y las miniaturas rusas, los primitivos y el *Douanier Rousseau*) para después apuntar que en su obra había un equilibrio perfecto entre la sensibilidad eslava y la medida francesa; añadía también que la artista “parece permanecer completamente ajena a la evolución de la pintura, particularmente al movimiento impresionista (...) Por el ardor de su color, su gusto tan seguro y la perfección de su estilo, el arte de Olga Sacharoff se mueve en un terreno que no es el de la imaginería, dado que a primera vista, lo parece” (De Gaigneron, 1929: 509).

En conjunto las críticas pueden valorarse como muy positivas y demuestran que la artista se estaba construyendo un espacio significativo, que se manifestaba prometedor, en el París de las vanguardias. Sin embargo, otra vez, los acontecimientos interrumpirían este camino, pues las consecuencias del crack de 1929 acabarían con la bonanza de la década de los años veinte, y el ambiente prebélico se iría instalando de manera paulatina.

Entre el cinco y el dieciséis de octubre de 1931, la Galerie Druet volvió a presentar una muestra individual de Olga Sacharoff, pero aparte de reiterados anuncios en la prensa de la época no he hallado catálogo de la exposición ni ningún texto crítico que haya salido en publicaciones periódicas.<sup>126</sup> Al igual que muchos artistas de las vanguardias, Sacharoff comenzaba a padecer los efectos de la profunda crisis económica de principios de los años treinta, con todas las repercusiones negativas que tuvo para el mercado artístico.

La última exposición individual que he podido constatar en París se inauguró a finales de mayo y se clausuró el nueve de junio de 1933. La muestra tuvo lugar en la Galería Zak, situada estratégicamente en la Plaza Saint Germain-des-Prés. Zak era una galería que por entonces aún tenía poco recorrido, pues se había fundada en el año 1928 por la alemana Jadwiga Zak, viuda del pintor ruso Eugène Zak. La galería comenzó a labrarse un prestigio con las muestras individuales de destacados artistas rusos como Kandinsky –quien efectuó su primera muestra individual parisina allí- o Marc Chagall. El hecho de que Sacharoff haya expuesto aquí, la identifica como una de las pintoras rusas de la vanguardia parisina que el ámbito artístico tenía en cuenta.

La repercusión en la prensa de esta exposición de Sacharoff no fue muy marcada<sup>127</sup>, tan solo aparecieron anuncios en *L'Intransigeant* y en *Paris-Soir*, y solamente el crítico

---

126 No encontré el catálogo de esta exposición en la Biblioteca Nacional de Francia, ni en otras bibliotecas francesas.

127 *Ídem* nota anterior.

de *Le Populaire* se extendió en comentar las obras expuestas. Roger Lesbast halagó el talento de la artista, comparándola con Marie Laurencin pero diciendo que los retratos de Sacharoff son más intensos y vivos que los de la pintora francesa y que si en Henri Rousseau hay candor, en Sacharoff hay humor. El autor dice que la obra de la pintora le despierta una completa admiración ya que “la personalidad de la artista parece desarrollarse fuera del tiempo, la moda y el espacio” (Lesbast, 1933: 2). El texto se acompañaba de la reproducción de una *Figura* (Cat. P85).

Se ha de observar que, desde la primera exposición individual constatada en París en 1928 hasta la última celebrada en 1933, debido a su periodicidad se puede deducir que Sacharoff por fin ya se había introducido en el circuito parisino de las galerías comerciales y de las exposiciones individuales anuales. Pero aquí se acabaría su trayectoria parisina en solitario y, a partir del año siguiente, continuaría realizando muestras periódicas pero únicamente en España. Posiblemente no estaba en su intención dejar de exponer en París, sino que las circunstancias político-económicas la fueron conduciendo a esta situación.<sup>128</sup> La crisis económica y el ambiente prebélico en París estaban afectando fuertemente el sistema artístico y sus infraestructuras, tal como relata otra artista de la época que había vivido allí en los años veinte, Lola Anglada, a propósito de una estancia suya en la capital francesa: “Aquell any 1933 París m’havia colpit, era un París adormit, com si la seva vida, adés tan plena, agonitzés. No era aquell París animat, despert i vibrant de la postguerra, content de la seva victòria (...) en aquest any de 1933, hom hi endevinava la temença d’una nova guerra, penombra que s’havia enfonyat en la ment de tothom. (...) Els cafès de Montparnasse, sempre tan concorreguts, estaven empobrits de concurrència, com si s’haguessin apagat els llums d’aquell París bulliciós (...). Era un París un poc desfet que em va fer pena: adés atapeït de gent d’arreu del món, ara els artistes es desplaçaven, hom abandonava aquell centre mundial de l’art per anar a fer nou foc a Londres” (Anglada, 2015: 246).

Borràs apuntó como motivo de su abandono de la carrera parisina, que la artista se había separado de su marido en el año 1930, lo cual la sumió en una depresión que la llevó a descuidar su carrera y a prácticamente abandonar la pintura hasta su primera muestra individual celebrada en Barcelona, en el año 1934 “después de más de cinco años alejada de las *cimaises*” (Borràs, 1994: 31); pero, como estamos demostrando y seguidamente continuaré explicando, esto no fue exactamente así, ya que Sacharoff no cesó de exponer en estos años.

---

128 Además, en 1933, la artista pasó por una gravísima enfermedad que la obligó a permanecer en Lausana bajo los cuidados del padrastro de Lloyd, el Dr. Grandjean, quien le administraba -entre otras muchas medicinas- morfina para los fuertes dolores que Sacharoff padecía. Postal de Olga Sacharoff dirigida a Otho Lloyd, Lausana, 13/11/1933. Archivo particular.



## III.2. Residencias y actividad artística en Barcelona

### III.2.A. Estancia en Gràcia

A principios del año 1922 Olga Sacharoff había participado en el *Tercer Saló de Tardor* que tuvo lugar en las Galeries Laietanes de Barcelona, organizado por la “Associació d’Amics de les Arts”. La asociación había invitado a las entidades artísticas de Barcelona a saber, “Evolucionistes”, “Les Arts i els Artistes” y “Nou Ambient”, pero también se sumaron artistas de manera independiente como Mompou, Feliu Elias, Jaume Mercader, etc. Con seguridad esta fue la primera intervención artística de Sacharoff en Barcelona desde su llegada en 1916, ya que no existe ningún registro anterior que consigne alguna muestra pública de la artista. En algunas publicaciones en prensa y en internet se da por aceptado que Sacharoff expuso en las renombradas Galeries Dalmau, lo cual es un dato incorrecto. En el Salón Sacharoff mostró seis obras, entre las que estaban dos piezas muy conocidas: la que se reprodujo en el catálogo, *Un rey* (Cat. P16), en el cual aparece representado un joven acompañado de personajes femeninos y de diferentes animales y que en algunas publicaciones posteriores se identificó, asombrosamente, con Alfonso XIII. Y *Los gatos siameses* (Cat. P.15), también conocida como *Autorretrato con gatos siameses* y que es una pintura que la autora quiso conservar durante toda su vida.<sup>129</sup> Otho Lloyd también participó en este Salón, mostrando siete obras entre las que había paisajes, naturalezas muertas y un conocido retrato de Olga Sacharoff, realizado con collage, que actualmente se encuentra en la colección Ybarra de Barcelona.

La presencia de las obras de la artista no pasó desapercibida para la prensa catalana, *El Día Gráfico*, en la sección “Vida Femenina” reproducía *Un Rey* (Cat. P16), junto al siguiente pie de foto: “Un rey, cuadro de la pintora rusa Olga Sacharoff que está llamando la atención en el Saló de tardor” (*El Día Gráfico*, 1922: 9), al lado, en menor tamaño, el retrato de ella realizado por Lloyd debajo del cual podía leerse “retrato cubista de la pintora Olga Sacharoff, por su esposo señor Lloyd (*El Día Gráfico*, 1922: 9). Parece ser que, al tratarse de unas páginas dedicadas a las mujeres, se destacaba el trabajo de una pintora aunque no aparecía ningún texto crítico acompañando las reproducciones. El crítico Rafael Benet, posteriormente muy amigo de Sacharoff, fue quien redactó las crónicas más completas del Salón, considerando que el haber invitado a tres artistas extranjeros –Olga Sacharoff, Otho Lloyd y Willy Roempler- había contribuido al éxito del Salón (Benet, 1922a: 4). Benet comentó la participación de las diferentes entidades en sendos apartados y englobó bajo el epígrafe “Els Independents” a varios artistas, entre ellos Sacharoff, de la que observó que “les obres d’Olga Sacharoff, les quals

---

129 Esta obra fue vendida por Otho Lloyd a una familia de Barcelona después del fallecimiento de la artista.



Otho Lloyd: *Retrato de Olga Sacharoff*, 1917

podríem classificar entre els il·lustradors bons, amb un bon gust remarcable per a les harmonies grises” y tampoco le ahorró la sempiterna comparación con Laurencin diciendo que “Sacharoff, és una mena de Marie Laurencin, sense la seva musicalitat i sense la seva profunditat” (Benet, 1922c: 2).<sup>130</sup> Unos días antes en *La Revista* también había afirmado que Sacharoff “recorda una mica la Laurencin, però sense el seu puixant interès” (Benet, 1922b: 44). Estas serían las últimas críticas negativas que Rafael Benet haría de la obra de Olga Sacharoff.

Un texto muy interesante es el publicado en el periódico barcelonés *Monitor*, aunque el autor la comparaba con Marie Laurencin y con Henri Rousseau, también la vinculaba a Marie Vassilieff y comentaba detalladamente *Un Rey* (Cat. P16) y *Gatos Siameses* (Cat. P15), asimismo alababa el tratamiento que Sacharoff hacía del color en su producción. Es el primer texto publicado en Cataluña en el que un autor vislumbraba aspectos nada amables ni ingenuos en la obra de la artista, llegando a decir que lograba unos colores de una intensidad “rara y alucinante. (...) la realidad creada por la señora Olga Sacharoff es ingenuamente quimérica y espectral, plasmada con una coloración gris y mate, de calidad sobriamente rica y amorosamente pastada” (Cassanyes, 1922: 4).

Su presentación en Barcelona había obtenido, pues, críticas dispares pero la artista ya estaba establecida en París decidida a hacer su carrera artística allí, y no volvería a participar en una exposición en Barcelona hasta diez años después. Además, así como

---

130 He puesto aquí la referencia del artículo aparecido en *La Publicitat* (Barcelona), pero Rafael Benet también publicó este mismo artículo en *El Día* de Terrassa, 13/02/1922, pp. 4-5, que tampoco he colocado en la relación bibliográfica final.

Otho Lloyd ya se desenvolvía muy bien en castellano, a la artista le costó bastante tiempo aprenderlo como para poder comunicarse, de hecho todos los testimonios que la trataron afirman que jamás lo habló bien y que prefería expresarse en francés.

En febrero de 1922 en *La Vanguardia* aparecía un anuncio clasificado en el que se buscaba una bicicleta con cambios de marcha que había desaparecido en la calle, se ofrecía gratificar con cien pesetas sin preguntar nada, la persona de referencia era Lloyd en la calle Luis Antúnez 10.<sup>131</sup> Siguiendo el itinerario de la pareja podemos suponer que habitaban allí, como mínimo, desde el año anterior y que mantuvieron esta vivienda alquilada hasta 1931. En el padrón de 1924 Otho Lloyd está censado como habitante de ese inmueble<sup>132</sup>, mientras que Olga Sacharoff no se encuentra consignada.<sup>133</sup> En el censo del treinta y uno de diciembre de 1930, el matrimonio aparece reportado en la citada dirección piso 2º puerta 3ª.<sup>134</sup> Durante estos años, como ya se ha visto, la vida artística de Sacharoff transcurría fundamentalmente en París, así que sólo pasaría en Barcelona largas temporadas, generalmente coincidiendo con los meses de calor. Solía desplazarse a Barcelona en tren, haciendo el obligatorio cambio en la frontera. En su correspondencia dejaba ver que estos viajes cada vez le resultaban más incómodos, y que suponían interrupciones en su carrera artística, llevándola a dudar de si podía llegar a conseguir algo con su pintura si siempre estaba yendo y viniendo. Por un lado deseaba instalarse definitivamente en París pero, por otro, se sentía insegura y culpable con respecto a la relación con su marido (a veces dejaba entrever el miedo a las infidelidades); y le pedía que él también se instalara en París, lo cual, como sabemos nunca sucedió. Es decir que, según se deduce, a Sacharoff –al igual que le sigue pasando a muchas mujeres- le resultaba muy difícil compaginar su vida personal con la profesión artística, y este fue un verdadero nudo gordiano en su recorrido vital. “Soy una mujer y me falta fuerza de carácter” le escribió a su pareja, aludiendo a que le resultaba muy difícil la separación física entre ambos.<sup>135</sup>

Atendiendo a los comentarios que hacen algunas personas que la conocieron en esa época, la vivienda del barrio de Gracia llamaba la atención por los muebles y accesorios

---

131 *La Vanguardia*, Barcelona, 19/02/1922a, p. 22.

132 Hasta 1930 no se conserva ningún libro del padrón de la ciudad de Barcelona, solamente los índices. *Índice del Padrón General de Habitantes 1924*, Ayuntamiento de Barcelona.

133 No obstante aparece una Irene Sacharoff en la calle Paseo de Gracia 70-72, lo cual no deja de ser extraño porque aunque el nombre no coincide el apellido no era en absoluto común en la ciudad. *Índice del Padrón General de Habitantes 1924*, Ayuntamiento de Barcelona.

134 *Padrón General de Habitantes 1930*, distrito VIII, tomo 15, Ayuntamiento de Barcelona, folio 145.

135 Carta de Olga Sacharoff dirigida a Otho Lloyd, París, 1922 (n.º 22). Archivo particular.

lujosos que contenía, como una sillería isabelina, una cama Imperio y una alfombra Smirna<sup>136</sup>; además la pareja contaba con una criada (María) y chico de los recados<sup>137</sup>, y poseía un coche Citroen Cabriolet y una moto Panther. Todas estas pertenencias son las que Lloyd pone a la venta reiteradamente en diversos anuncios clasificados de *La Vanguardia* durante el verano de 1931. Uno de estos anuncios decía: “Urge vender mis muebles y enseres se traspasa piso alq. barato”.<sup>138</sup> Como hemos apuntado, según Borràs es en este año cuando el matrimonio sufre una crisis en su relación que les conduce a separarse hasta que en 1939 vuelven a reconciliarse (Borràs, 1994: 28)<sup>139</sup>. A lo largo de este trabajo veremos que en estas fechas la pareja estuvo en permanente contacto. Borràs también consigna que debido a esta situación personal “hay un vacío de cinco años en el que (la artista) aparentemente sufría depresiones y descuidó la pintura” (Borràs, 1994: 48); pero la autora no deja claro a qué periodo se refiere y cómo contabiliza estos cinco años, además, si atendemos al listado de exposiciones -tanto individuales como colectivas- de la artista se comprobará que en ningún momento dejó de exponer.

Ciertamente, y como ya se ha visto, Sacharoff dejó de participar en el *Salon d’Automne* y en el *Salon de l’Araignée*, pero continuó formando parte hasta 1933 del *Salon des Tuileries* y realizó dos exposiciones individuales en galerías importantes de París (Druet y Zak). En 1932 estuvo representada en la *Fira del Dibuix* de Barcelona que se celebró al aire libre en los antiguos jardines Soler i Rovirosa y fue inaugurada por el presidente Francesc Macià. Estuvieron presentes doscientos treinta artistas, Sacharoff acudió de la mano de la Galería Badrines que también llevó obras de Torres García, Jaume Mercader, Biosca, Amat, Bosch-Roger, Junceda, Opisso, Jou, etc. (Cassanyes, 1932: 3). Sus dibujos fueron de los primeros en venderse en la Feria, junto a los de Apelles Mestre, Grau Sala, Nogués y Rebull, entre otros pocos.<sup>140</sup> Al año siguiente, en el verano de 1933 participó en la muestra colectiva *Dibuxos Selectes* que tuvo lugar en la Sala

---

136 *La Vanguardia*, Barcelona, 01/07/1931a, p. 26.

137 “Matrimonio extranjero sin hijos busca sirvienta de 25 a 35 años que conozca su obligación y sepa bien guisar. Sueldo inicial nueve duros, referencias exigidas. Luis Antúnez, 10, 2º, 3ª”, así rezaba un anuncio seguido de otro -que se repite varios días y meses diferentes- en el que solicitaban chico de los recados. *La Vanguardia*, Barcelona, 19/06/1922b, p. 25.

138 *La Vanguardia*, Barcelona, 21/06/1931b, p. 34.

139 Borràs no aportó ninguna referencia ni documento en el que basase esta afirmación, quizás obtuvo esta información durante las charlas que mantuvo con el fotógrafo. No obstante, la correspondencia a la que he tenido acceso, concerniente a estos años, no denota separación alguna y las palabras de afecto y cariño son constantes entre la pareja.

140 Ver *La Humanitat*, “La Fira del Dibuix”, Barcelona, 07/06/1932, p. 10 y *L’Opinió*, “La Fira del Dibuix”, Barcelona, 10/06/1932, p. 6.

Busquets de Barcelona. Entre los artistas participantes (Alsina, Canals, Parera, Riu, Ros, D'Ivori, Soler Puig, etc.) figura Dagoussia quien, parece ser, también se había introducido en los círculos artísticos de la ciudad.<sup>141</sup>

No he encontrado ninguna referencia de donde pernoctaba Sacharoff cuando en estos años –entre 1931 y 1935- permanecía en Barcelona, pero, bajo mi punto de vista, no había cambiado mucho la rutina que había establecido durante la última década, pasaba los meses de invierno en París y los de verano en Cataluña. A mi juicio, esos años se observa como si, poco a poco, Sacharoff fuera doblando sus posibilidades de difusión artística puesto que no concentraba totalmente sus esfuerzos en exponer en París. También comenzó a incursionar de manera más frecuente en la vida cultural barcelonesa ya que, como hemos visto, había pasado una década –desde 1922 hasta 1932- en la que no había llevado a cabo ninguna actividad pública en la ciudad.

De todas maneras, durante esta década algunos críticos catalanes habían aprovechado su estancia en Barcelona para conocerla y escribir sobre ella. Sebastià Gasch publicó un artículo en la revista *D'Ací i d'Allà*. El autor la situó dentro de la corriente del ingrismo surgido del cubismo pero sumando el elemento primitivista de la influencia de Rousseau: “Com en les obres dels artistes afiliats a aquella tendència, trobem, en les obres de la senyora Saixaroff, aquella tècnica minuciosa dels neo-clàssics posada al servei d'una inefable poesia, que oscil·la entre la *naïvete* de Rousseau i la deliciosa puerilitat de la imatgeria d'Epinal” (Gasch, 1927: 108). Gasch hablaba de Picasso, Miró y Chagall y decía que, como ellos, Sacharoff era una artista racial, refiriéndose a sus raíces rusas. Al año siguiente, este reportaje se publicó en castellano, en la revista sevillana *Papel de Aleluyas*, dando así a conocer a Sacharoff a un público español interesado en las vanguardias artísticas y literarias. Unos años más tarde, en 1931, Pere Prat Ubach escribió un artículo en *Mirador*, bajo el título “Olga Sacharoff. Una hostessa ignorada” donde se refería a la obra que había aparecido en el libro de Uhde destacando la sorpresa y el valor que suponía que una artista perteneciente a la vanguardia parisina pintase sardanas. También la comparaba con otras artistas que, según su parecer, tenían influencias de Rousseau como Madeleine Luka o Hermine David y dijo de ella que era “una dama de renombre mundial” (Prat Ubach, 1931: 7).

No obstante, durante este periodo toda su actividad y consecuente fama y prestigio se concentraba en París, pasando casi desapercibida en Barcelona. En el censo citado más arriba, Lloyd escribió en el apartado “ocupación personal” que su mujer se dedicaba

---

141 *L'Opinió*, “Les Arts. Noticiari”, Barcelona, 28/07/1933, p. 9.

“sus labores”<sup>142</sup>, lo cual llama la atención ya que, por entonces, Sacharoff era una artista profesional consolidada. Aunque parece ser que esta era la visión que tenían de ella algunos conocidos del matrimonio en la ciudad, tal como más tarde se comentaba en la revista *Esplai*: “La Sacharoff que conocimos en su pisito de Gràcia era más la auténtica: entre sus muebles, apartada del mundo de los estetas e intelectuales, tenía un desembarazo acogedor, una alegría infantil y ofrecía el té con una gracia y afectos maternos” (P., 1934: 591). Tal como iremos viendo esta percepción de la artista como una mujer niña, que no se distingue por su pensamiento sino por su dulzura maternal, es la que irá conformando su personalidad pública cuyas características se utilizarán siempre a la hora de juzgar su pintura.

### III.2.B. El Putxet: mansión de la calle Manacor 3

En el verano de 1934 la artista había llegado a Barcelona, procedente de París, a finales de junio o mediados de julio, ya que a principios del mes de junio había expuesto en la galería que la modelo y pintora Lucy Krohg había fundado en la plaza Saint-Augustin. En la muestra también estaban a la venta obras del fallecido Jules Pascin, Dagoussia, Hermine David, Valentine Prax, etc. es decir que en 1934 Sacharoff continuaba presente en los círculos de los artistas de la Escuela de París.

Durante los últimos días del mes de julio de 1934, varios periódicos catalanes se hacían eco del paso de Sacharoff por Barcelona camino de Ibiza donde se proponía pasar unas semanas de vacaciones junto a la pintora Soledad Martínez (1901-1996)<sup>143</sup>. Ambas artistas con sus parejas -Otho Lloyd y el pintor Willy Roempler- ya habían pasado juntas las vacaciones del verano de 1930, cuando se habían establecido en Mallorca, concretamente en Deià donde todos trabajaron “mucho en aquel ambiente propicio” (Soler, 1990: 26). No era casual que ambas mujeres hubiesen escogido este destino para pasar el verano pues la isla, desde comienzos de la década, se había convertido en un lugar de moda para muchos miembros de las vanguardias. En 1933 la pintora Maria Ferst había fundado una galería de arte en la Plaça de la Vila, lugar en el que estuvo Walter Benjamin y también la pintora holandesa Anna Maria Blaupot ten Cate. Como la propia Soledad Martínez contó más tarde, las dos mujeres y sus parejas “alquilamos un molino en las afueras de la ciudad, muy cerca del enclave arqueológico

---

142 Padrón General de Habitantes 1930, distrito VIII, tomo 15, Ayuntamiento de Barcelona, folio 145.

143 *La Veu de Catalunya*, “Olga Sacharoff”, Barcelona, 26/07/1934, p. 6. *L’Opinió*, “Les Arts. Olga Sacharoff”, Barcelona, 28/07/1934, p. 13. *La Publicitat*: “Olga Sacharoff”, Barcelona, 29/07/1934, p.2. *El Matí*, “Carnet d’Art. Olga Sacharoff”, Barcelona, 31/07/1934, p. 7. *La Humanitat*, “Les Arts. Els nostres artistes estiuegen”, Barcelona, 22/08/1934, p. 5. *L’Opinió*, “Les Arts. Els nostres artistes estiuegen”, Barcelona, 30/08/1934, p. 13.

de Puig des Molins, que nos servía de estudio” (Soler, 1990: 30). Solían acudir a los bares del puerto y, sobre todo, a la terraza del *Migjorn*, el bar del coleccionista Guy Selz donde se encontraban con el nieto de Gauguin, también llamado Paul, que vivía con unos pescadores (Soler, 1990: 30). También llegó a la isla “el escultor y pintor francés Maurice Garnier, un hombre encantador, amigo de Olga Sacharoff” (Soler, 1990: 30).

En agosto las dos mujeres regresaron desde Sant Antoni en un minibus que las llevó a la capital de la isla donde cogieron el barco a Barcelona, iban acompañadas del historiador y crítico de arte –yerno de Henri Matisse- Georges Duthuit (1891-1973). En el autobús se encontraron con los también críticos Joan Merli y Joan Morell, y con el arquitecto Rodríguez Arias. Por entonces ya estaba programada su primera exposición individual en Barcelona, que tuvo lugar en las Galeries Laietanes del diez al veintitrés de noviembre de ese mismo año, y en cuyo catálogo constan dos obras bajo el título *Paisaje de Ibiza* (Cat. P90 y Cat. P91).<sup>144</sup> De estos días es, sin duda, el retrato que le realizó el fotógrafo Francesc Serra (1877-1967) y que ilustró algunos de las notas periodísticas del momento. En él Sacharoff aparece sentada sobre un mueble y delante de una de las obras expuestas, *Frutas y Flores* (Cat P65). La artista se presenta como una mujer segura de sí misma y de su trabajo, de aspecto elegante y cosmopolita, iba vestida a la última moda: falda semi larga y estrecha, chaqueta que parece de terciopelo, un jersey o blusa de extravagante cuello, guantes, y bolso y sombrero pequeños. Si pensamos en su origen ruso y en su carrera en Montparnasse, sin duda era una mujer que no pasaba desapercibida en la atmósfera artística de la Barcelona de los años treinta. Serra también fue el autor de las reproducciones fotográficas de sus obras que esos días acompañaban las críticas de la muestra en la prensa, y de muchas otras que, aunque no fueron publicadas, sin duda formaron parte de un reportaje fotográfico ligado a la exposición individual de Sacharoff.<sup>145</sup> Según Borràs, en este año la pareja continuaba separada, lo cual podría afirmarse por el hecho de que Sacharoff pasó las vacaciones en Ibiza sin su marido pero, sin tener más datos, esta circunstancia es difícil de afirmar pues a lo largo de sus vidas ambos realizaron numerosos viajes en solitario (Borràs, 1994: 31), además, Soledad Martínez cuando se refiere a ese verano dice que Otho Lloyd estuvo con ellos. Asimismo en septiembre de ese año la artista estaba nuevamente en Ibiza, esta vez en el Hotel Isla Blanca de la capital, donde recibía la correspondencia.<sup>146</sup>

---

144 MERLI, Joan: *Olga Sacharoff*, Galeries Laietanes, Barcelona, 1934.

145 Actualmente se conservan varias en Fons Francesc Serra i Dimas del Arxiu Fotogràfic de Barcelona.

146 Carta de Joan Merli dirigida a Olga Sacharoff, Barcelona, 14/09/1934. Archivo particular.

Soledad Martínez y Olga Sacharoff, junto a sus respectivas parejas, parecen haber compartido una intensa amistad, que también hacían extensibles a un círculo de amigos comunes: Emili Grau Sala (gran admirador de Sacharoff y maestro de Martínez), Miquel Villà, Sebastià Gasch, Enric Climent, Ángel F. de Soto, y otros, que solían reunirse en torno a un velador del Bar Canaletas de Barcelona en los tiempos inmediatamente previos a la Guerra Civil (Santos Torroella, 1990: 152). No obstante, la relación entre las dos parejas parece tener su origen en la gran amistad que, desde la década anterior Lloyd mantenía con Willy Roempler; ambos parecían ser muy amigos en Barcelona tal como se refleja en las cartas que Sacharoff, desde París, enviaba a su marido, donde siempre le preguntaba por él. Ha quedado una tarjeta postal que Sacharoff dirige a Willy Roempler a su estudio de la calle Sant Pere més Alt n.º43, fechada en 1926<sup>147</sup>, además de que –como antes hemos visto– los tres pintores ya habían coincidido en el Saló de Tardor de 1922, celebrado en les Galeries Laietanes. Aunque Sacharoff era veinte años mayor que Martínez, parecen haberse llevado muy bien y haberse tenido mucha estima, además ambas compartieron diversos espacios expositivos como la *Fira del Dibuix* (1932) y *La Exposición de Primavera* de 1935, año en que ambas tuvieron muestras individuales en las Galerías Syra.

Existe otro hecho que confirma la proximidad de la pareja y es el que parecen compartir vivienda a los pocos meses de inaugurada la exposición individual en las Galeries Laietanes. Durante los meses de diciembre de 1934 y de enero de 1935 *La Vanguardia* publicaba un anuncio clasificado en el que se ofrecía en alquiler una casa sita en la calle Manacor n.º 3 al precio de treinta y cinco duros al mes.<sup>148</sup> La casa fue alquilada por Otho Lloyd pues dejó de ofertarse y en mayo, en el catálogo de la *Exposición de Primavera* de 1935, Sacharoff ya consta en esta dirección.<sup>149</sup> Sin lugar a dudas el hecho de que Lloyd hubiese heredado una considerable fortuna (el cuatro de enero de 1934 había fallecido su madre) favoreció que pudiera permitirse el alquiler<sup>150</sup>, así como a dejar definitivamente los negocios y dedicarse de manera exclusiva a la pintura, su vocación de siempre.

---

147 Postal dirigida a Willy Roempler firmada por Olga Sacharoff y Otho Lloyd, Batumi, 29/09/1926.

148 En uno de ellos se puede leer “espaciosa torre... a propósito para clínica”, *La Vanguardia*, Barcelona, 02/12/1934a, p. 42.

149 *Exposició de primavera 1935*, Ajuntament de Barcelona, Barcelona, 1935, p. 23. Asimismo en la *Guía Telefónica de Barcelona* del año 1936 aparece “Lloyd St. Clair- Manacor 3 – 71656” (p. 84).

150 Según explica el señor Josep Amat, el matrimonio Sacharoff-Lloyd nunca pagó alquiler en esta casa, pues los propietarios les dejaron vivir allí con la condición de que se tenían que marchar cuando se lo pidiesen. Esta circunstancia me parece dudosa, pues no existía entre ambas familias una especial amistad. Entrevista en Girona, 17/03/2018.





Casa de la calle Manacor 3, Barcelona, ca. 1940



La misma casa en la actualidad

La mansión –construida el siglo anterior- había sido habitada por la familia de un oficial del ejército español, cuyos integrantes eran filipinos y de apellido Costosa (Farreras i Valentí, 1999: 93). Pero en ese momento era propiedad de la señora Joaquina Fina Vergés que había nacido el veintiocho de julio de 1896 y estaba casada con el industrial Eduardo Rosa Balaciart (nacido el veintiocho de octubre de 1896); ambos habían nacido en Barcelona y eran padres de dos hijos. Según me han explicado las propietarias actuales, las hermanas Rosa, su abuelo fue quien compró la finca.<sup>151</sup> Mientras la familia Rosa Fina habitaba un entresuelo de la calle Londres n.º 186, tenía alquilada la torre del barrio de Sant Gervasi al matrimonio Sacharoff-Lloyd.<sup>152</sup>

La casona actualmente sigue en pie, siendo de las pocas casas antiguas del barrio de El Putxet que no se ha derruido para construir edificios de viviendas. Se trata de una propiedad de mil quinientos metros cuadrados que alcanza un desnivel de treinta y cinco metros de altitud. Por las fotografías de época que se conservan apenas ha sufrido transformaciones y guarda un aspecto muy similar a cuando en ella habitaban los artistas, aunque pasó un proceso de reforma en el año 1951, justo después de ser abandonada por ellos. La casa, de tres plantas, se alza entre dos jardines de estilo romántico. Se accede a través de un gran portón de hierro forjado que da pie a una gran escalinata, a la derecha hay una construcción independiente, posiblemente pensada para los guardianes.

Una vez ascendida la escalinata –y solventando algunos desniveles del jardín- hay una enorme terraza, rodeada de una balaustrada, bajo un porche sobre columnillas que ocupa toda la parte anterior de la fachada principal y coincide con la planta baja de la torre, existen numerosas fotografías que muestran a la artista y su marido en

---

151 Entrevista realizada en Barcelona, 07/11/2017.

152 Padrón General de Habitantes 1945, distrito VI, tomo 60, Ayuntamiento de Barcelona, folio 219.

compañía de amigos comiendo o merendando en este espacio. Una vez se entra en la vivienda, a través de un espacioso recibidor, una gran y ancha escalinata conduce a las plantas superiores, quedando la cocina a la derecha de la entrada. La primera planta, dedicada casi toda a habitaciones, dispone de una gran terraza sobre el jardín anterior. El edificio se encuentra rodeado de un amplio y frondoso jardín, adornado con pequeñas fuentes, jarrones y esculturas de terracota. La parte posterior conecta directamente con El Putxet al que se puede ir ascendiendo mediante una escalera que transcurre por un jardín vertical organizado a partir de terrazas, construido sobre la misma falda de la colina.<sup>153</sup> Desde las partes más altas de la casa y del jardín se puede contemplar el mar.

Este jardín se convirtió en un espacio de inspiración y creatividad para la pareja, pues son numerosas las fotografías que Lloyd realizó en él, así como, ya veremos, tuvo mucho que ver con la poética de la naturaleza que Sacharoff desarrolló en su obra. La posibilidad de habitar una mansión inmensa, con sobrado espacio para disponer de un estudio y el estar rodeada de tan selvático jardín -con árboles de variadas especies y flores multicolores- seguramente haya reforzado los motivos que provocaron su progresivo distanciamiento de los círculos artísticos parisinos y la participación cada vez más activa en la vida cultural barcelonesa.

Durante el año de 1935, Sacharoff debió de permanecer bastante tiempo en Cataluña, el dos de enero fue invitada a la casa del coleccionista Francisco Pérez de Olaguer un cóctel ofrecido en honor del pintor Josep Amat, entre los asistentes estaban Gabriel Amat, Soledad Martínez, Grau Sala, Vila Arrufat, Bosch Roger, Miguel Utrillo y Joan Merli, entre otros. El veintisiete de abril Rafael Benet –que ya había olvidado las impresiones negativas que le había causado la obra de la artista trece años antes- le dirigió una carta en la que le anunciaba que debido a los merecimientos que en ella concurrían le complacía informarle que había sido nombrada, por el comité del Salón, miembro societario del Salón de Montjuïc.<sup>154</sup> De esta forma, estuvo presente en la *Exposición de Primavera*, organizada por la Junta Municipal de Exposiciones de Arte, y que tuvo lugar en el Parque de Montjuïc, entre el diecinueve de mayo y siete de julio. Sacharoff presentó tres obras (una pintura de flores, un retrato y unas figuras), que le valieron el calificativo de pintora “deliciosa” en la revista *Esplai* (Clivillés, 1935: 1270).

---

153 Este espacio actualmente aún conserva el aspecto que le otorgó el arquitecto y paisajista Nicolau Rubió i Tudurí, ya que en 1951 diseñó un proyecto de reordenación de los jardines mediante el cual supuso la creación de “caminos de enlace en las terrazas y jugó con el agua, a través de una red de surtidores, estanques y riegos visibles que regaban el conjunto de terrazas y que hoy día quedan algunos vestigios” (Tort, 2017: 24).

154 Carta de Rafael Benet dirigida a Olga Sacharoff, Barcelona, 27/04/1935. Archivo particular.



Aunque la prensa no se fijó demasiado en su participación, fue una de las artistas que más votos obtuvo por parte del público visitante al Salón de Montjuïc, ya que por primer año se había instaurado el premio *L'Instant* que se concedía a un escultor y a un pintor por votación popular (*La Veu de Catalunya*, 1935a: 8).

En el mes de junio también formó parte de la *Quincena del Dibujo* en La Pinacoteca, donde exponía algunas acuarelas junto a obras de Meifren, Baixeras, Llaveria, Opisso, Benet, Junceda, Joaquim Mir, Amat, Gausachs y Díaz Costa, entre otros varios (Plana, 1935a: 9). A finales de año inauguró su primera muestra individual en las Galeries d'Art Syra, entidad con la que estaría relacionada hasta prácticamente el final de su vida y de cuyo vínculo trataremos más adelante. Además, parece ser que, por entonces, el pastelero Esteve Riera le encargó la decoración de sus cajas de bombones, igual que a Will Faber, conocido de la artista (Permanyer, 1987: 26).<sup>155</sup>

Lo cierto es que Sacharoff cada vez estaba más relacionada con el ámbito artístico catalán, como también lo demuestra el que haya donado una obra al Museo de Tossa cuando este aún era un proyecto y no se había abierto al público. Los creadores e impulsores del museo, desde 1933, fueron los pintores Rafael Benet, Georges Kars y Pere Crèixams, el escultor Enric Casanovas y el profesor y arqueólogo Alberto del Castillo. Como todos ellos conocían a Sacharoff cualquiera de los tres puede haber tramitado la petición de su obra, aunque parece ser que fue Georges Kars quien

---

<sup>155</sup> He intentado encontrar alguna de estas cajas, los diseños o alguna referencia más, pero la búsqueda ha sido infructuosa, por lo que, aunque considero probable que Olga Sacharoff haya ejecutado este encargo, no puedo demostrarlo.

se encargó.<sup>156</sup> Muchos de los artistas extranjeros que habían vacacionado en Tossa contribuyeron con alguna obra a la formación de la colección, gracias a ellos actualmente podemos ver en sus paredes pinturas de Marc Chagall, Jean Metzinger, Peter Janssen, Roger Marcel Limouse, Serge Brignoni, etc.<sup>157</sup> La pintura entregada por Sacharoff fue *Pique Nique* (Cat P.60), una versión vanguardista de la *joie de vivre* que probablemente haya tenido su recorrido por los Salones parisinos, antes de permanecer hasta hoy en la localidad gerundense. Esta pintura se convirtió en la primera obra de la artista en un museo del Estado Español.<sup>158</sup>

El museo –el primero de arte contemporáneo creado en España (Bosch i Mir, 1986: 23)- fue inaugurado el uno de septiembre de ese año, con la asistencia de numerosas personalidades políticas -quienes efectuaron diferentes parlamentos- y de la vida intelectual catalana. La prensa enumeró los visitantes ilustres entre los que se encontraba la artista que ese día coincidió en Tossa con Eugeni d’Ors, Joan Merli, Gonçal Tintorer, Carme Karr y varios de los artistas extranjeros que habían ayudado a configurar la colección inicial como Oswald Petersen, Georges Kars, Oscar Zügel y Ari Walter Kampf.<sup>159</sup>

Al año siguiente, otra obra de Sacharoff pasaría a formar parte de un museo catalán, en este caso de la colección del Museu d’Art Modern de Catalunya ya que en la *Exposición de Primavera* de 1936, la Junta de Museos decidió adquirir la pintura *Flors* (Cat. P113), que actualmente se conserva en la colección del MNAC- por ochocientas pesetas.<sup>160</sup> Este evento tuvo mucha repercusión informativa puesto que fue inaugurado por el presidente Lluís Companys el treinta y uno de mayo, y con la asistencia de numerosos representantes del ámbito artístico catalán como Marés, Labarta, Amat, Paredes, Junyent, Canyelles, Jou, Llimona, Monjo, Morató, Opisso, etc.<sup>161</sup> Los diarios no registraron su presencia aunque su nombre aparecía entre los artistas expositores, pero

---

156 Debo esta información a Susanna Portell quien en sus investigaciones tuvo acceso a una carta de Georges Kars dirigida a Rafael Benet, en la que le decía que estaba intentando contactar a Olga Sacharoff para pedirle una obra para la colección del Museo de Tossa.

157 Ver *La Veu de Catalunya*, “Correu de les arts”, Barcelona, 28/08/1935, p. 6.

158 En el *Salon de Tuileries* de 1932 la artista expuso una obra con el título de *Pique Nique*, aunque los títulos de sus obras con frecuencia son reiterativos, por una cuestión estilística y cronológica considero que, en este caso, se trataría de la obra de Tossa.

159 *La Veu de Catalunya*, “El Museu de Tossa”, Barcelona, 03/09/1935, p. 8.

160 Acta de la Junta de Museos, Barcelona. Sesión del día 6 de julio de 1936.

161 Ver *Hoja Oficial del Lunes*, “El Presidente Companys inauguró la Exposición de Primavera 1936”, Barcelona, 01/06/1936, p.1 y Alavedra, Joan: “El Saló de Primavera”, *Última Hora*, Barcelona, 01/06/1936, p. 3.

es muy posible que Sacharoff haya asistido a la inauguración, pues siempre demostró ser una artista muy profesional que atendía a todos los compromisos derivados de su trabajo si bien es verdad que no le agradaban este tipo de actos y, si podía, evitaba asistir a ellos.

En esta muestra la artista había presentado tres obras<sup>162</sup>, la que más éxito tuvo en la prensa fue el retrato de la señora Gilberte Tintorer (la mujer del compositor Gonçal Tintorer) junto a sus perritos Miquette y Mitsou, y rodeada de flores y un pájaro (Cat. P100). Es una obra muy característica del nuevo lenguaje que desarrollaría a partir de esta época, una pintura bellísima que obtuvo una gran resonancia en la crítica. En *La Vanguardia* se describía este retrato de la siguiente manera: “En esta figura de mujer (...) la fantasía tiene el dominio del fondo y lo envuelve de curvas sutiles de ramas y flores, con una irisación miniaturada, en que se complace tanto esta artista. (...). El rostro del retrato tiene una precisión convincente. Podemos asegurar, sin conocer al modelo, que su parecido es exacto” (Plana, 1936: 9). El retrato también salió reproducido en *Esplai* acompañado de la leyenda “una deliciosa figura d’Olga Sacharoff” (Clivillés, 1936: 350), y en la revista *Art* (Gifreda, 1936: 20), además fue festejado en *La Publicitat* (Capdevila, 1936: 2) y *Mirador* (Gual, 1936: 7). Como seguramente este retrato no estaba en venta, pero la artista había cosechado un éxito importante, la Junta de Museos optó por comprar la pintura de las flores, aunque también había un paisaje. La adquisición fue divulgada en publicaciones periódicas como *La Vanguardia* (1936: 9), *La Humanitat* (1936: 8) y, por supuesto, en el *Butlletí dels Museus d’Art de Barcelona* (1937: 352). *La Humanitat* concluía diciendo que “Sacharoff al costat d’unes figures i coses plens d’un fi preciosisme -gran delicadesa de línies- hi posa o bé les acaba, amb quatre tocs donats d’una felicíssima manera. En Olga Sacharoff hi ha una pintora. de grans possibilitats digne de tenir-la present i estar prest a les seves manifestacions” (Jou, 1936, 4).

Unos días después de finalizar la *Exposició de Primavera*, se producía el levantamiento militar contra la República, iniciándose así la Guerra Civil, durante la cual el matrimonio de artistas abandonaría Barcelona para establecerse en París, tal como explicó la pintora Soledad Martínez: “en 1936, cuando nos disponíamos a realizar el viaje a Ibiza, comenzaba la guerra civil en España. Olga Sacharoff y su marido decidieron marcharse a París” (Soler, 1990: 33).<sup>163</sup>

---

162 Ver el catálogo *Exposició de Primavera 1936. Saló de Montjuïc*, Ajuntament de Barcelona, Barcelona, 1936, p. 34.

163 Según me explicó la profesora Núria Rius i Vernet quien ha investigado sobre la pintora Soledad Martínez, Olga Sacharoff realizó los trámites para que Martínez expusiera durante su exilio en París, en la Galería de Lucy Khogh pero que esta muestra no se llegó a celebrar nunca. Comunicación oral, Barcelona, 28/02/2018.

Significativamente, dos días antes del golpe de Estado un semanario satírico publicaba unos comentarios que dan una idea muy acertada de la fama que Sacharoff había logrado hacerse en la ciudad, pues era ya una artista muy conocida y rodeada de un áurea de vanguardista y de artista imposible de entender. En una columna denominada “La Syra” se hacía mofa de la galería —a la que se tachaba de ser la sala más pequeña de Barcelona— y de sus expositores, sobre todo de Grau Sala —amigo de Sacharoff— del que se decía era como un presidente honorario de la sala que no se movía de allí en todo el día. También se publicaba una lista a modo de estadística: “Grau Sala, 10 admiradors per hora, Olga Sacharoff, 9 admiradors per hora, Miquel Villà, 5 admiradors per hora. Tots els altres expositors, 2 admiradors per hora” (*El Be Negre*, 1936: 3). Y luego continuaba diciendo: “Olga Sacharoff ha trobat l’ambient ingenu i completament infantil de la seva pintura, un marc adient en aquestes Galeries, car, de fet a la Syra hom no sap mai on comença la pintura i on acaben les joguines” (*El Be Negre*, 1936: 3-4). Aquí se hacía referencia a que en esta galería se ofertaban obras de arte pero también objetos de regalo. El narrador continuaba explicando una falsa anécdota intentando provocar la hilaridad del lector a costa del apellido de la artista, según él una señora regateaba el precio de una bicicleta y cuando le decían que no se la podían rebajar porque era de muy buena calidad, ella respondió: “Sí, ja ho he llegit al diari. Deu ésser una Olga Sacharoff” (*El Be Negre*, 1936: 4). De esta sátira se desprende que para una parte del público el infantilismo propuesto por algunas vanguardias francesas continuaba siendo incomprendido, así como que Sacharoff era una de las más destacadas artistas de la Syra, y famosa en Barcelona.

Podemos afirmar que es durante este periodo que Olga Sacharoff se introdujo en el ámbito artístico catalán, contactando con sus principales agentes: artistas, críticos y galeristas. Es durante la primera mitad de la década de los años treinta cuando estableció vínculos con algunos periodistas y críticos de arte que la ayudaron a desarrollar su carrera en Cataluña como Eugeni d’Ors, Joan Teixidor o Joan Merli. Igualmente tomó contacto con la galería Syra que la representaría durante prácticamente el resto de su vida; y afianzó la amistad con diferentes artistas que, por generación, coincidirían con ella en diversos medios expositivos (Biosca, Vila Arrufat, Jaume Mercader, Josep Amat o Bosch Roger, por ejemplo), algunos de ellos formarían parte de su círculo íntimo hasta su muerte como es el caso de la familia Amat, vecina de Sacharoff en el barrio de El Putxet. Mientras muchos artistas habían partido de Barcelona hacia París para desplegar allí sus innovaciones estéticas (Salvador Dalí, Pau Gargallo, Pablo Picasso, Joan Miró, Julio González, por ejemplo), Olga Sacharoff se convirtió durante esta década en una especie de puente con la capital francesa, proyectando su carrera pictórica en ambas ciudades.

### III.2.C. Exposiciones individuales y su recepción crítica

Como ya hemos comentado antes, la primera exposición individual de Olga Sacharoff en Barcelona tuvo lugar en el año 1934, concretamente entre los días diez y veintitrés del mes de noviembre. La muestra tuvo lugar en las Galeries Laietanes y fue organizada por el marchante y crítico de arte Joan Merli.<sup>164</sup> Aunque desde el mes de julio se pueden encontrar en la prensa notas que anunciaban esta muestra, lo cual generaba gran expectación.<sup>165</sup> La estancia en Ibiza de la artista, como ya hemos visto, fue un buen motivo para ir avanzando las noticias. Pero, sin duda, hubo un hecho que despertó enormemente el interés por la obra de Sacharoff en la capital catalana: la aparición en el primer volumen de la revista *Art* -publicación de la Junta Municipal de Exposiciones de Arte-, de un artículo monográfico sobre la artista, firmado por un jovencísimo Joan Teixidor. El reportaje, de tres páginas, no contaba con un texto muy largo, ni muy profundo, pero iba ilustrado con nueve reproducciones –firmadas por el prestigioso Marc Vaux- de obras de la pintora, tres de la década de los años veinte y el resto más recientes. Aunque Teixidor al principio del texto la relacionaba con Henri Rousseau, acababa comentando que “el primitivisme de la seva pintura va acompanyat d’una estricta elaboració intel·lectual”. Decía además que “en el darrer període d’aquesta pintura la tendència intel·ligent agafa encara més importància”, recordando a Renoir y afirmaba claramente que esta pintura bajo su punto de vista era mejor que la anterior (Teixidor, 1933: 188). El artículo también se había anunciado en diferentes diarios del la época, ya que la salida a la venta de la revista significaba un acontecimiento reseñable<sup>166</sup>, así que es muy a tener en cuenta que las palabras de Teixidor habrán dispuesto una acogida favorable del trabajo de Sacharoff por parte del público y la crítica. Es interesante e inspirador imaginar que una de las personas que más ayudaron a Sacharoff en la organización y promoción de su obra en esta época era un muchacho que contaba con solo veintiún años -Sacharoff pasaba de los cincuenta- este hecho habla de la admiración, autoridad intelectual y respeto que la artista tenía por parte del joven crítico catalán, con quien acabaría fraguando una fuerte amistad. No obstante,

---

164 Según todos los anuncios aparecidos en prensa la muestra de Olga Sacharoff coincidió en las Galeries Laietanes con una de pinturas de Francisco Galofre Suris, una de dibujos de Emili Ferrer y una de acuarelas de Lluís Roig Enseñat.

165 Los periódicos barceloneses *La Veu de Catalunya*, *L’Opinió*, *La Humanitat*, *La Publicitat* y *El Matí* durante el mes de julio anunciaron que se estaba preparando la primera muestra individual de Olga Sacharoff en Barcelona.

166 Ver MERLI, Joan: “Crònica de les Arts”, *La Humanitat*, Barcelona, 01/03/1934, p. 4. MERLI, Joan: “Crònica de les Arts”, *La Humanitat*, Barcelona, 18/03/1934, p. 5 *L’Opinió*, “Les Arts. La Revista Art” Barcelona, 24/06/1934 p. 5. *L’Opinió*, “Les Arts. Olga Sacharoff”, Barcelona, 28/07/1934, p. 13. *La Veu de Catalunya*, “Olga Sacharoff”, Barcelona, 29/07/1934, p. 6. *La Publicitat*: “Olga Sacharoff”, Barcelona, 29/07/1934, p.2. *El Matí*, “Carnet d’Art. Olga Sacharoff”, Barcelona, 31/07/1934, p. 7.

tampoco es absolutamente cierto que este artículo sea el único o el primero que dio a conocer a la artista en Cataluña como se ha afirmado, ya que, tal como estamos viendo, Sacharoff había aparecido en prensa unas cuantas veces y había participado en exposiciones colectivas en el país.

Joan Merli, por su parte, fue el autor del texto del catálogo y a juzgar por los documentos conservados, su papel en la muestra fue lo que hoy llamaríamos el comisario y, según parece, la pintora le dio algo de trabajo, debido a su carácter despistado y poco práctico. Se conserva una carta en la que Merli, de manera educada, le dejó las cosas claras; evidenciando la diferencia entre un crítico pragmático y ordenado y una artista de vida bohemia. Parece ser que Sacharoff se había confundido de fecha de la inauguración y creía que era el veinte de octubre, el director de la galería había fijado la quincena del trece al veintiséis de octubre y ella no tenía las obras acabadas. Cuando ella le dirigió un telegrama a Merli para explicárselo, confundió la dirección postal y el tiempo fue pasando. Merli le dijo que tenía que inaugurar el trece de octubre y no le dio más opciones, ya que le explicó que en la galería no podían cambiar ni variar la programación por respeto a los otros artistas con exposiciones comprometidas. Hoy sabemos que la exposición se inauguró el sábado diez de noviembre.<sup>167</sup>

Ha quedado una maqueta del catálogo que luego no fue el finalmente editado; que presenta toda una serie de correcciones como por ejemplo, títulos de obras en francés que son traducidas al catalán. En esta maqueta las obras expuestas inicialmente eran veinticuatro, aunque en el catálogo final figuran veintinueve, pero como las que se agregaron son las cinco últimas es difícil saber si fueron en verdad sumadas o que a la maqueta le falta una parte. También la obra reproducida en principio era un pícnic (Cat. P29) y luego fue sustituida por un desnudo con niño (Cat. P68), que parece ser de un estilo más reciente que la anterior.<sup>168</sup>

El texto de Joan Merli es muy escueto, poco más de quince líneas, en las que comentaba que sería muy tópico hablar de primitivismo, de ingenuidad y de Rousseau para comentar el arte de Sacharoff porque es una artista de “dots personalíssimes, d’una intel·ligència i una sensibilitat poc comunes (...). El que, en definitiva, vol dir que la pintura d’Olga Sacharoff té una qualitat perenne de primer ordre” (Merli, 1934: s.p).

Por el listado de obras que aparecen catalogadas resulta muy difícil conocer de qué pinturas se trataba, excepto las aparecidas en el artículo de Teixidor, la reproducida en el propio catálogo y las pocas que salieron en la prensa, el resto no se puede

---

167 Carta de Joan Merli dirigida a Olga Sacharoff, Barcelona, 14/09/1934. Archivo particular.

168 Maqueta conservada en un archivo particular. No he podido localizar ambas obras en la actualidad.



identificar más allá de elaborar algunas conjeturas a partir de los títulos, varios de ellos iguales (cinco *Flors*, dos *Berenars*, etc.). Se puede deducir que –igual que las imágenes aparecidas en *Art-* había algunos ejemplos de obras del estilo de la década anterior y bastantes del lenguaje aparecido sobre 1929, y su giro hacia un estilo muy particular. En 1934 la artista todavía estaba en un periodo que podríamos llamar de transición entre ambas etapas estilísticas, y esta circunstancia se reflejaba en la exposición.

*La Vanguardia*, que hasta entonces no había nombrado jamás a la artista, el cuatro de noviembre publicó un breve comentario anunciando la exposición en las Galeries Laietanes (*La Vanguardia*, 1934a: 23), y el día anterior a la inauguración otra breve nota como recordatorio del evento en el que se podía leer que la obra de Sacharoff era “originalísima, de un alto grado de probidad artística, que será una verdadera revelación” (*La Vanguardia*, 1934b: 9). El viernes posterior a la apertura de la muestra, aparecían reproducidas dos obras de las expuestas, *Café-Restaurante-Bar* (Cat. P64) y *Paisaje de Ibiza* (Cat. P91), junto a una crítica, bastante extensa, de Alejandro Plana, quien decía que había que catalogar la obra expuesta dentro de la tendencia de “pintura instintiva”, con lo cual inmediatamente ya escatimaba formación y conciencia intelectual a la artista. Después la vinculaba con Rousseau y Marie Laurencin, una comparación que ya empezaba a hacerse reiterativa y manida en los medios catalanes y que me lleva a preguntarme si realmente los periodistas tenían esta opinión o se limitaban a repetir lo ya dicho una y otra vez. Aunque tal vez aquí el comentario tuviera cierta dosis de malicia al señalar el autor qué hubiera pintado Sacharoff si antes no lo hubiera hecho el famoso aduanero; bien es cierto que entre “los imitadores de Rousseau” incluía también a Utrillo y a Séraphine, lo cual demuestra una total ignorancia de las motivaciones y la trayectoria artística de esta última. Como el artículo comenzaba a no ser muy favorable, Plana afirmaba que el plus que tenía Sacharoff sobre Rousseau es que ella aportaba la sensibilidad femenina porque “mujeres como Suzanne Valadon y Marie Laurencin han contribuido notablemente a la renovación del arte francés en lo que va de siglo” eso sí, no por su inteligencia o sabiduría sino “a través de las espirales de su instinto” (Plana, 1934: 9). Después de haber dejado muy claro que era una hija de Rousseau y que pintaba por instinto, como todas las mujeres, el autor parece ser que ya se sintió libre de proferir algunas alabanzas, sobre todo hacia el tratamiento del color y de ciertas características de los personajes trabajados por Sacharoff.

En el semanario *Mirador*, junto a una reproducción de *Paraíso* (Cat. P38) Gual apuntaba: “hem de dividir el material exposat i assenyalar el contingut exempt d’aquesta qualitat (el decorativisme) i l’altre que es complau a ésser únicament decoratiu, emparat totalment en les lleis lliures d’aquesta espècie. No involucrant, no hi ha res a dir, i ha d’acceptar-se com a una doble labor de la pintora, no tan reeixida com la primera: però que és

de prou categoria per a seguir-la en el seu avenç. Concretant, Olga Sacharoff executa una síntesi moderna d'esperit i gràcia, ductilitat i ensomni, sensibilitat i estètica de les més importants d'avui, digna d'anar a parar a l'antologia que expressi amb precisió cronològica l'estat de comptes morals de la post guerra" (Gual, 1934: 7). Aquí el autor tocaba un tema que aún hoy está presente en los juicios de valor y gusto sobre la obra de Sacharoff, a quien se le continúa achacando ser eminentemente decorativa en la pintura de flores y paisajes. Rafael Benet<sup>169</sup>, en el diario *La veu de Catalunya*, había elegido una reproducción de un paisaje de Ibiza (Cat. P91) para ilustrar su artículo, en el que todas las lisonjas que dedica a la obra de Sacharoff tienen que ver con su condición femenina: "Olga Sacharoff, per la seva qualitat de dona sensible, es pot equiparar amb aquelles artistes de la color, que han donat un art completament d'acord amb l'esperit femení. Cal no oblidar que l'obra d'algunes dones pintors, ha tingut accent "hombruno". Però l'obra d'aquestes, com la de Mary Cassat, p.e. que fou la d'una gran pintora, no ens commourà tant com aquella que neix elaborada de les qualitats fràgils i perfumades que informen l'esperit específic de la dona" (Benet, 1934: 6). Es obvio que Benet consideraba mejor pintora a Cassat que a Sacharoff, pero si una mujer era muy buen *pintor*, perdía cualidades como mujer. Este es uno de los argumentos más repetido en los críticos que durante el siglo XIX y XX juzgaron la pintura producida por mujeres: si una mujer pintaba bien era viril, ya que las mujeres habían de pintar con gracia y delicadeza pero no con fuerza y temperamento, cualidades consideradas propias del género masculino, que además son las que se asociaban al genio artístico.

En el texto de Benet también se encuentra otro de los tópicos más repetidos, incluso en la actualidad, sobre la pintura de Sacharoff y es el vínculo que mantiene con las labores de punto, tradicionalmente realizadas por mujeres: "Sacharoff és tan femenina, que fa compartir a les seves composicions l'estilisme i la qualitat, ben adient a les anomenades labors -brodats o puntes-" (Benet, 1934: 6). Esta asociación entre la pintura de las mujeres y las labores de punto que se consideraban propias del género femenino, constituía un argumento muy utilizado por los críticos para hablar de las obras producidas por mujeres; lo cual no era más que otra estrategia perversa cuya finalidad era denigrar tanto la pintura producida por ellas, como las manifestaciones artísticas que parecían estarles permitidas y que, no podemos soslayar, eran consideradas como artesanía. Por último, Rafael Benet acababa loando el nuevo camino que parecía estar tomando la pintura de Sacharoff, en detrimento de su pintura anterior o lo que él llamaba el *ninotisme*, idea en la que coincidía con la mayoría de los críticos. Esta

---

169 Bajo mi punto de vista Rafael Benet es uno de los autores que más ejerció una crítica misógina a la hora de enjuiciar la obra de Olga Sacharoff, sus textos bien merecerían un ensayo monográfico.

masa de opinión que encorajaba a la artista a abandonar el lenguaje utilizado en la Escuela de París y dirigirse a posiciones más tradicionales, sin duda acabó infiltrándose paulatinamente en el espíritu de la pintora quien, muchas veces, en sus cartas se mostraba insegura de su trabajo.

*El Día Gráfico* en una breve nota comentaba que la inauguración había sido muy concurrida, con la asistencia de numerosas personalidades destacadas (*El Día Gráfico*, 1934a: 3), lo cual con mucha probabilidad así fue, ya que una artista rusa proveniente de París despertaría grandes expectativas en la vida cultural republicana. Unos días después, un autor anónimo explicaba haber ido a la galería esperando encontrar “un bluff como otro cualquiera y me hallé ante una gran pintora, compleja, con un arte y una técnica extraordinariamente sabidos, y una gracia y una espontaneidad admirables”; para añadir de inmediato que todo le recordaba a Henri Rousseau. Ahora bien, desde mi perspectiva este autor interpretaba con más acierto la obra de Sacharoff, pues consideraba al aduanero “un punto de partida”, puesto que “el estilo de Olga Sacharoff no puede ser más vivo e intencionado” (*El Día Gráfico*, 1934b: 3). El autor comprendía, pues, que el aparente ingenuismo de su pintura era una estrategia plástica pretendida y planificada. Algo interesante que también presenta este texto es que iba acompañado de una fotografía del rostro de la artista, por lo que el público catalán, podía tener ya un conocimiento de su imagen.<sup>170</sup> En la revista publicada por la Asociación de Arquitectos de Cataluña, un texto anónimo, junto a una reproducción de *Paraíso* (Cat. P38), decía que “tot l’Orient, amb la seva delicadesa de matisos i amb la seva tendresa d’expressions, és revelat en l’obra d’aquesta gran artista. Aquestes darreres pintures apunten en ella, a més de subratllar el seu gran valar decoratiu de sempre, un cert sentit realista -pero sempre delicadíssim- de la natura” (*Arquitectura i Urbanisme*, 1934: 20).

Un joven y exaltado Jaume Pla en una nota publicada en *El Dia*, escribió lo siguiente: “en mig de la infecta pintura que emplena les sales d’aquest establiment, les obres d’Olga Sacharoff són com un oasi en mig del desert. Hom es troba davant d’una artista de debò, d’una dona que no pinta pas d’aquella manera femenina” (Pla, 1934: 2). Pla –quien más tarde sería un gran amigo y promotor de la obra de la artista, así como el grabador de muchos de sus trabajos gráficos- se mostraba entusiasmado con el estilo vanguardista e innovador de Sacharoff pero, para decir que la pintura de una mujer era buena había de negar su feminidad. Como estamos observando lo habitual era que las mujeres artistas tuviesen que leer críticas en las que para bien o para mal, se sacaba a relucir su condición femenina, puesto que los autores todavía parecían quedarse perplejos ante la obra creativa de una mujer.

---

170 Se trata de la primera foto de la artista que he encontrado publicada en la prensa.

No parecen haberse publicado más críticas propiamente dichas, aunque la muestra de Sacharoff se comentó en prácticamente toda la prensa generalista, además el éxito de la exposición llevó a Joan Morell a publicar la primera entrevista aparecida en la prensa catalana, bajo el expresivo título “El triomf d’Olga Sacharoff”, como ya se ha visto en el estado de la cuestión. No es un texto que proporcione muchos datos pero se acompañaba de la misma fotografía de la pintora publicada en *El Día Gráfico*, y de la reproducción de *Berenar* (Cat. P43). Morell acababa la entrevista reseñando y de alguna forma, alentando, las discusiones que la muestra de Sacharoff estaba provocando en la crítica de arte de la ciudad, cuyos miembros no se ponían de acuerdo –como estamos constatando- en si la artista rusa era una discípula de H. Rousseau, o una pintora que simplemente seguía las modas, etc. (Morell, 1934: 4). Parece ser que Sacharoff estaba en boga en el ambiente artístico barcelonés por lo que una entrevista más extensa aparecía, junto al retrato que le hizo el fotógrafo Francesc Serra, en la revista *Esplai*. Este artículo resulta un cuestionario más sobre temas biográficos (de dónde era, cuándo y por qué había llegado a Cataluña, vacaciones en Tossa y en Ibiza, etc.) que una charla sobre arte y pintura, sobre lo que realmente se decía poco o nada (P., 1934: 591). En el marco del éxito de la exposición también fue entrevistada en *La Dona Catalana* a principios de 1935 -antes de que la artista regresara a París-, donde aparecía una vez más el retrato que le hizo Serra.<sup>171</sup> En definitiva, la primera exposición individual de Sacharoff en Barcelona, a juzgar por el espacio que la prensa de la ciudad condal le dedicó, generó gran interés y expectación en los círculos de la pintura catalana.

Según el recibo de liquidación de la exposición, había vendido tres obras: dos a un mismo cliente (una merienda y unas flores) que había abonado la cantidad de mil quinientas pesetas y una pintura de una nena con muñeca por la que otro comprador pagó setecientas pesetas. La artista obtuvo, pues, un total de dos mil doscientas pesetas de las que la galería se quedó el diez por ciento, además de que se le descontó la cantidad de trescientas cincuenta pesetas, en concepto de gastos de sala y cartelería; con lo cual el monto obtenido de la exposición fue de mil seiscientas treinta pesetas.<sup>172</sup> Aunque es muy difícil valorar el logro comercial de una muestra del pasado, parece fácil deducir que aunque el éxito de prensa y público fue considerable, no lo fue tanto el de ventas. Es decir, que a la artista le sucedía lo mismo que le había pasado en sus últimas exposiciones individuales parisinas. Pero sin duda esta muestra supuso

---

171 Debido al contenido de la entrevista, donde el principal tema es el papel de las mujeres en la sociedad, comentaré a fondo esta entrevista más adelante.

172 Factura liquidación de la exposición de la Sra. Olga Sacharoff, Galerías Layetanas, Barcelona, 05/12/1934. Archivo particular.

el rotundo inicio de la carrera de Sacharoff en la capital catalana que, excepto con la interrupción de la Guerra Civil, se seguiría desarrollando hasta el final de su vida.

Como suele suceder, una exposición exitosa despierta el interés de los galeristas y Sacharoff recibió la propuesta de las Galeries Syra para mostrar su obra en esta sala de arte. Por entonces, la Syra, era una galería muy nueva, ya que había sido fundada en 1931 por Montserrat Isern Rabascall, quien, con el paso de los años, se convertiría en la principal galerista de Sacharoff. La exposición tuvo lugar entre el treinta de noviembre y el trece de diciembre de 1935, y en ella se mostraron veintiocho obras, todas acuarelas o gouaches. En el espacio de la galería la muestra de Sacharoff cohabitaba con una exposición de orfebrería de Carles Blay y otra de esculturas de Juan Jaén Díaz. Todas las muestras fueron inauguradas el mismo sábado a la misma hora.

La galería publicó un pequeño folleto en forma de catálogo, carente de texto crítico y con tan sólo la numeración de las obras y la reproducción de dos de ellas: *Jove amb un ramell* (Cat. P104) y *Genets* (Cat. P106). A través de las obras consignadas en el listado, se puede observar que había varios paisajes de Cataluña -cuatro de Cubelles y otros de Montgat, Corbera, Vallirana y Moncada- y también uno de Ibiza, entre otros sin especificar; el resto de obras eran flores, figuras femeninas, algunas naturalezas muertas y una sardana. En un archivo particular se conserva un catálogo en el que junto a los títulos de las obras figuran una serie de cifras escritas a lápiz –algunas sucesivamente corregidas y tachadas- es fácil deducir que se trata de los precios de las obras, la más barata costaba doscientas cincuenta pesetas y la más cara seiscientas pesetas, había también pinturas a trescientas cincuenta, cuatrocientas cincuenta y quinientas pesetas, pero la mayoría costaba cuatrocientas pesetas.<sup>173</sup>

En el mes de septiembre *La Vanguardia* mencionaba que Olga Sacharoff formaba parte de la programación de la Syra para la temporada que se iniciaba, junto a otros nombres destacados como Manolo Hugué, Rafael Benet, Vila Arrufat, Soledad Martínez o M. Rocamora, por ejemplo (*La Vanguardia*, 1935: 10) y lo mismo hacía *La Humanitat* (1935a:11). Más tarde, *Última Hora* (Alavedra: 1935a: 7); y *L'Instant* recomendaba efusivamente la exposición el mismo día de la inauguración (1935a: 5) igual que *La Humanitat* que decía que la muestra merecía “una atenció especial, tant per la distinció i selecció de les obres que hi figuren, com pel renom que gaudeix l'autora, la pintora russa que ha volgut venir entre nosaltres i Interpretar les nostres coses amb aquella sensibilitat que sols ella posseeix” (*La Humanitat*, 1935b: 4). Montserrat Fargas leyó

---

173 En este catálogo, junto a estos números también hay otras anotaciones que en su mayoría son letras sueltas, algunos títulos aparecen subrayados, otros inscritos en un círculo, pero no he logrado descifrar el significado de estas inscripciones.

una nota bastante extensa en la sección femenina del programa *Activitats de Radio Barcelona*.<sup>174</sup> En el texto radiado, la periodista explicaba que el día anterior había ido a visitar a la pintora al Putxet y, como todos, se maravillaba de la casa y del paisaje; además hablaba de que había visto la obra que expondría próximamente que era “el treball de tot l'estiu”. Y comentaba que “aquesta artista internacional molt coneguda al mercat de París, ha viscut 15 anys de la seva vida a Catalunya, fent de tant en tant una escapadeta a París”, tal vez la autora del texto creyó conveniente redactarlo así o, quizás, era la propia artista que explicaba la historia de esta manera porque lo creía adecuado de cara a su carrera catalana, aunque en realidad los hechos habían sido exactamente al contrario: había vivido todo ese tiempo en París, haciendo escapadas a Barcelona. En este sentido, intuyo que Sacharoff sabía muy bien que las costumbres morales en Cataluña no revestían la relajación y movilidad que existía en París, por lo que la artista no explicaría abiertamente las circunstancias de su vida y de su pareja. De la misma manera, sabía muy bien que su forma de vivir podía conllevar habladurías malintencionadas respecto a su marido por lo que guardaría al máximo las formas que pudiesen afectarle.

Al otro día de la apertura de la exposición, como es costumbre, comenzaron a aparecer textos críticos en diferentes diarios. *La Veu de Catalunya* publicaba una reproducción de *La nena del gat* (Cat. P103) junto a una larga nota, donde Rafael Benet, siguiendo el talante de su crítica del año anterior, se deshacía en lo que él creería alabanzas aunque después de, otra vez, vincularla a Rousseau y a Marie Laurencin, escribía que en la artista había “una visió infantil i poètica, però, sobretot, delicadament femenina. (...) La poesia d'Olga no és, doncs, una poesia de natura adulta (...)” (Benet, 1935, 11). Es interesante percibir que al autor no se le pasa por alto la carga poética existente en la pintura de Sacharoff, pero se inclina a pensar que no es una poesía estudiada, pensada, consciente, sino más bien intuitiva y espontánea. No deberíamos dejar de percibir la asimilación de infancia y feminidad que se efectúa en el texto ya que, en realidad, parece querer decir que las mujeres pintan como lo hacen los niños, sin una elaboración intelectual previa y con la misma inocencia; escatimando, así, esfuerzo y profesionalidad a las artistas. Si la obra de una mujer pintora -Sacharoff- era buena, era porque resultaba graciosa, pueril y “decorativa” como acaba apuntando (Benet, 1935: 11).

Enric F. Gual, en su reseña ilustrada con *Jove amb un ramell* (Cat. P104), también hablaba de la “poesía femenina” de la artista aunque se explayaba más en agasajar

---

174 FARGAS, Montserrat: “Conversa amb la pintora Olga Sakaroff” (guió radiofònic), Radio Barcelona, Barcelona, noviembre 1935. Archivo particular.

el dominio técnico que Sacharoff demostraba en la acuarela y el gouache “amb tota la seva flexibilitat i concert de transparències, faciliten extraordinàriament aquesta seva personalitat guarnida per les més autèntiques virtuts de la gràcia” (Gual, 1935b: 7). Alejandro Plana en la misma línea que Benet, escribió que “el arte de los intuitivos, como lo son las mujeres artistas en su mayor parte, o como lo son, en un plano inferior, los niños, nos cautiva porque, en su esfuerzo de acercarse a la verdad del mundo exterior, le infiltran una corriente de poesía” para continuar agregando que “algunos comentaristas de la pintura femenina han dicho maliciosamente que la fresca simplicidad o que la aspereza relativa que en ella aparece es más un movimiento voluntario que un resultado espontáneo”, pero afirmaba con rotundidad que esa no era su opinión. Por supuesto, no se ahorraba nombrar a Rousseau ni a Laurencin (Plana, 1935b: 9).<sup>175</sup>

El malogrado Ramon Esquerra i Clivillés es uno de los pocos críticos que no utilizaba en ningún momento la categoría “femenina” para explicar el arte de Sacharoff, sino que parecía centrarse más en cuestiones formales al apuntar “penseu, enfront d’aquestes aquarel·les d’Olga Sacharoff, en els miniaturistes medievals, en els dibuixants i pintors de l’Extrem Orient. Com en aquests hi ha una finor, una intenció, crònica algun cop, pero sempre amable, i una gràcia extraordinària, unes qualitats gairebé úniques (...) sense que l’obra deixi de tenir la qualitat pictòrica que té” (Clivillés, 1935: 1270). Aunque seguía refiriéndose a la pintura de la artista como amable, graciosa y orientalista. Mientras que la revista *Esplai* había escogido también reproducir *La nena del gat* (Cat. P103), en *Última Hora*, aparecía un bodegón (Cat. P112) con una breve nota de Joan Alavedra, quien también se posicionaba a favor del estilo actual al afirmar “la influència de Rousseau queda lluny de la seva producció actual i la personalitat de la pintora es manté ben acusada en aquesta exposició” (Alavedra, 1935b: 7).

Aún después de cerrada la exposición, cuando ya su amiga Soledad Martínez ocupaba con su obra la Galería Syra, seguían viendo la luz más textos críticos. En *La Humanitat*, órgano oficial de Esquerra Republicana de Catalunya, se repetían las mismas cuestiones que en los textos anteriores: “Les aquarel·les d’Olga Sacharoff reflecteixen la visió d’una sensibilitat femenina refinadíssima, explicada per una fantasia infantívola. No obstant tenen quelcom de decorativisme que l’aparta. de la pintura pròpiament dita. En els retrats i en alguns bodegons, quan s’acara un xic més a la natura i s’oblida d’Henri Rousseau, és quan la trobem més personal, més ella” (Rovira, 1935: 5). Y, de la misma manera que había pasado el año anterior Lewi publicaba una nota muy interesante

---

175 Todos estos críticos y el pensamiento que de ellos se desprende, así como de su influencia en la sociedad y en las artistas podrían ser, perfectamente, motivo de otra tesis.

en *La Dona Catalana*, en el que aparecía una foto de la artista que hasta ahora no se había publicado y ciertos comentarios que si hablaban de la delicadeza de la obra de Sacharoff, no eran para seguidamente decir que era debido al hecho de ser mujer sino que “i no penseu que per això els seus colors són desmaiats, mancats de vitalitat; res d'això, són forts”. Lewi, desde un cuerpo de mujer y carente de una mirada oscurecida por los prejuicios, veía la sensibilidad en Sacharoff pero también la fuerza y concluía escribiendo: “Hom diu que el treball, l'esforç de la dona no es veu, però això són frases que corren sense sentit, la veritat és ben a l'inrevés” (Lewi, 1936: 21). Como mujer intelectual trabajadora Lewi se identificaba con la profesionalidad de Sacharoff y, sin ni siquiera plantearse –como hacían sus colegas- que la obra de la artista brotaba de manera instintiva y espontánea, ella podía reconocer, apreciar y valorar el talento y esfuerzo que había tras su pintura.

Tal como anunciaban *L'Instant* (1935b: 2) y *La Humanitat* (1935c: 10) el doce de diciembre, la exposición se había clausurado después de proporcionar a la artista un éxito bien merecido y es que, aunque ya sea totalmente imposible saber el número de visitantes que tuvo la muestra, lo más probable es que haya sido muy visitada, dado el reclamo publicitario que ejercería la prensa en la sociedad, en palabras de un diario las “figures, flors i paisatges. Tots aquests temes són objecte dels més entusiastes comentaris per part del públic, molt selecte i nombrós, que les visita (las obras) encisat” (Jou, 1935: 4). Además, no se puede pasar por alto las firmas que se habían ocupado de su obra pues Rafael Benet, Ramon Esquerra i Clivillés, Enric F. Gual o Antoni Rovira i Virgili se encontraban entre los intelectuales más destacados y prestigiosos de la Cataluña republicana, siendo sus opiniones muy escuchadas y valoradas.

En los agitados días del gobierno del Frente Popular, Olga Sacharoff presentó una exposición individual en el Centre de Lectura de Reus, siendo esta la primera muestra de la artista en Cataluña, fuera de Barcelona. El Centre por entonces ya contaba muchos años de historia –había sido fundado en 1859 por el periodista Josep Güell i Mercader- y era una entidad que siempre se había caracterizado por su carácter catalanista y progresista. En su sección de artes se habían organizado muestras de destacados artistas catalanes y, programando a Sacharoff, demostraban un espíritu innovador. La exposición -que se desarrolló entre el veintinueve de marzo y el cinco abril de 1936- albergaba cuarenta obras, de las cuales veinticinco eran óleos y el resto acuarelas; de esta forma se convirtió en la muestra más grande que había hecho la artista hasta la fecha y una de las más completas que realizó a lo largo de su carrera artística. El Centre de Lectura publicó un pequeño folleto a manera de catálogo en el que se anunciaba: “Exposició de pintures Olga Sackaroff”, y sin texto de presentación ni ninguna obra reproducida, tan solo ofrecía el listado de obras expuestas, exceptuando los títulos



de las acuarelas. A juzgar por esta lista, la mayoría de las obras eran las presentadas en la exposición de las Galeries Laietanes de 1934, algunas incluso coinciden en el orden y la numeración del catálogo, con alguna nueva incorporación como *Els vells* (Cat. P117). Aunque no aparezcan reseñadas las acuarelas, es fácil deducir que una parte importante, sino todas, habrían estado presentes en la exposición de la Syra. Tal vez todas estas obras no hubiesen regresado a París después de las respectivas muestras de 1934 y 1935, y Sacharoff estuviera decidida a seguirlas moviendo en la península. El ser obras ya conocidas, debe haber sido el motivo por el que la prensa barcelonesa no le prestó casi ninguna atención, pues no sale anunciada ni reseñada en ninguno de los diarios generalistas de la época, solamente en *La Humanitat* una nota muy pequeña comentaba que estaba siendo una exposición muy visitada en Reus (*La Humanitat*, 1936: 2). Tampoco he encontrado ninguna mención en la prensa local.<sup>176</sup>

### III. 3. Exposiciones internacionales

Según la documentación localizada, durante la década de los años treinta del siglo pasado, es cuando la obra de Sacharoff comenzó a exponerse con más frecuencia fuera de París, no obstante en una entrevista de 1935 la artista declaró haber expuesto en Rusia (lo cual sería muy probable), en Bruselas, en Estados Unidos y en Argentina (Lewi, 1935: 7).<sup>177</sup> Es sorprendente que no nombrase que había estado presente en la Bienal de Venecia, pues en la edición de 1928 estuvo en la sala número cuarenta titulada “La Escuela de París”, con la obra *Mujer con perro* (Cat. P51).

Aparte de las exposiciones de Barcelona, que ya hemos comentado, en 1935 Sacharoff fue invitada a participar con cuatro obras en la *Exposición retrospectiva de pintura rusa de los siglos XVIII-XX* que había organizado el Instituto Esloveno de Praga. La muestra, que tuvo lugar en el Palacio Clam-Gallas de Praga, se inauguró el nueve marzo y duró hasta finales de abril. Las obras fueron depositadas y recogidas en la tienda del señor

---

176 Como me informó la bibliotecaria, debido a las circunstancias tan complicadas que se vivían en aquel año en el archivo y en la Biblioteca del Centre de Lectura de Reus no se conserva ninguna documentación que haga referencia a esta muestra, excepto el catálogo de la exposición.

177 En la Biblioteca Nacional de la República Argentina no logré encontrar absolutamente ningún dato sobre la artista. Tampoco en los repositorios de internet hallé ninguna mención a las exposiciones en Bruselas ni en Estados Unidos antes de la exposición colectiva de 1938. Tal vez no fuera cierto y Sacharoff, igual que suelen hacer muchos artistas, falseara su currículum para hacerlo parecer más brillante, no olvidemos que había cambiado la fecha de nacimiento. Bajo mi punto de vista es probable que hubiese expuesto en estos países teniendo en cuenta su destacada carrera parisina.



Cartel de la *Exposición Retrospectiva de Pintura Rusa de los siglos XVIII-XX*, Praga, 1935

Lucien Lefebvre-Foinet, en el n.º 19 de la calle Vavin.<sup>178</sup> Sacharoff expuso dos pinturas de flores, una figura femenina y una obra titulada *Les fiancés*.<sup>179</sup>

A finales de la década de los años treinta, con seguridad debido a la Guerra Civil española que le impedía continuar exponiendo en Barcelona, así como al clima prebélico que ya se vivía en Europa, la mirada de Sacharoff, al igual que la de un gran número de artistas, apuntó hacia Estados Unidos. Durante el mes de diciembre de 1938 dos pinturas suyas fueron expuestas en una muestra colectiva de la Perls Galleries de Nueva York. Se trataba de una exposición de artistas de las vanguardias parisinas, donde se ofrecían obras pequeñas, no muy caras, dirigidas a los jóvenes coleccionistas. Un crítico escribió que Sacharoff era una discípula de Soutine, pero que se limitaba a una pintura totalmente femenina carente de fantasía, sin embargo pintaba lo suficientemente bien como para, a simple vista, confundir su obra con la del artista citado (Upton, 1938: 19). Cierto es que Sacharoff era amiga del pintor bielorruso y que, como ya se hemos comentado, los dos solían exponer en los mismos espacios, pero ella nunca fue su discípula, además de que es muy evidente que la obra de ambos no tiene apenas relación, más allá de alguna conexión iconográfica. Pero, por lo que

178 Este mítico negocio de Montparnasse surtía a los artistas de todos los materiales necesarios para pintar como pinceles, lienzos, papel, pero sobre todo de sus famosos tubos de colores y pinturas hechas a mano, a base de tierra y pigmentos naturales. Además, era una empresa especializada en transporte de obras de arte, por lo que se encargaron de llevar las obras a Praga.

179 Recibo a nombre de Olga Sacharoff de cuatro obras para participar en la Exposition de l'Art Russe, París, 1935. Archivo particular. Carta del Instituto Esloavo de Praga dirigida a Olga Sacharoff, Praga, 1935. Archivo particular.

parece, Upton entendió la obra de Sacharoff como la de una pintora correcta, con un exceso de femenino, entendiendo esta categoría no como portadora de un más o una diferencia enriquecedora, sino de debilidad y ñoñería. Los comentarios de este crítico distan mucho de las buenas impresiones que sobre su pintura había escrito Muriel Ciolkowski en la prensa neoyorkina a principios de los años veinte, con motivo de su participación en los Salones de Otoño de París.

La regular acogida de la crítica parece no haber desanimado a la galería que invitó al matrimonio a exponer conjuntamente al año siguiente. La Perls Galleries había sido fundada en 1937 por los hermanos Klaus Gunther y Franz Perls con la intención de vender, principalmente, obras de la vanguardia europea y representar en Estados Unidos a los artistas franceses<sup>180</sup>, ya que desde hacía dos años dirigían la galería de su madre, Kate Perls, situada en el número trece de la rue de l'Abbaye, en la Plaza Saint Germain des Prés. Con seguridad fue, pues, en París donde la pareja de artistas contactaría con los galeristas. Estos datos nos invitan a reflexionar sobre cómo, poco a poco, los artistas y galeristas de París ya miraban a Estados Unidos. Desde el veintisiete de febrero al dieciocho de marzo de 1939 la obra pictórica de Sacharoff y Lloyd pudo contemplarse en sus salones. No he encontrado ningún dato que permita afirmar que los artistas viajaron a Nueva York para la inauguración, pero tampoco ninguno que lo desdiga, aunque me inclino a pensar que no asistieron pues se conserva una postal en la que Lloyd recuerda una excursión que habían realizado por el Loiret un domingo de la primavera de 1939.<sup>181</sup>

La galería editó un folleto a modo de catálogo para el que se eligió reproducir una de las floristas de Sacharoff en la portada, y en la contraportada un anuncio de la muestra que se celebraba al mismo tiempo, donde se podían ver los últimos trabajos de Maurice Utrillo. En el interior aparecían sendas fotografías de los artistas con un breve perfil biográfico, sin texto crítico de presentación. A continuación transcribo las palabras que dedicaban a la artista: “Olga Sacharoff nació en 1889 en Tiflis, Rusia. Primero estudió pintura en Rusia. Abandonó su país en 1912 y se instaló como pintora en París, donde se casó con Otho Lloyd. Expuso en el Salon d'Automne antes de la Guerra Mundial. Ha realizado varias exposiciones individuales en París y Londres. Sus obras están en importantes colecciones europeas”.<sup>182</sup> Sobre Lloyd se escribía lo

---

180 La Perls Galleries vendió obra de Picasso, Braque, Modigliani, Dufy, Pascin, Soutine y Alexander Calder, por ejemplo.

181 Postal de Olga Sacharoff y Otho Lloyd dirigida a Gaziél, Barcelona, 28/04/1940. Fons Gaziél, Biblioteca Nacional de Catalunya, Barcelona.

182 *Olga Sacharoff - Otho Lloyd. Two Parisian Painters*, Perls Galleries, Nueva York, 1939, s.p.

siguiente: “Otho Lloyd nació en 1885 en Londres. Es sobrino de Oscar Wilde. Estudió pintura en París («La Palette», después con Segonzac y finalmente con Matisse). Él nunca ha expuesto porque quería estar «completamente preparado» antes de aparecer en público”.<sup>183</sup> Mientras Lloyd presentó ocho paisajes con vistas de París, Mougins, Cannet y Tossa, Sacharoff expuso trece obras entre las cuales había tres paisajes (Cannes, Jouy-en-Josas e Italia), tres pinturas de flores y una naturaleza muerta con pescados; el resto eran figuras de niños y jóvenes y un palco de teatro. No parece haber expuesto más que algún ejemplo de sus famosas obras de la década de los años veinte (*Promenade en bateau*, Cat. P45), más bien se trataba de pinturas que correspondían a la nueva etapa pictórica que había iniciado a comienzos de la década de los años treinta. Parece ser que el hacer mención a París, Londres y a diferentes celebridades de la bohemia europea, incluido Wilde -el pariente repudiado-, surtió efecto y la crítica les prestó bastante atención para ser unos artistas prácticamente desconocidos en Estados Unidos.

Mientras *The New York Post* se limitó a anunciar la exposición en su agenda, *The New York Times* (Devree, 1939: s.p.), *The New York Herald Tribune* y *The Brooklyn Eagle Sunday* (Kruse, 1939: 6) transcribían algunos datos biográficos extraídos del catálogo, y comentaban la obra de ambos, pero coincidían en que si los paisajes de Lloyd eran correctos, la pintura de Sacharoff era menos dibujística, más fluida cromáticamente ya que la artista iba más allá de la copia del modelo natural. Resulta interesante la crítica del *The New York Sun* donde, en lugar de hablar conjuntamente de la obra de la pareja, cotejaban el estilo de Sacharoff con el de la pintora argentina, afincada en París, Leonor Fini (1907-1996); quien estaba exponiendo en las Julien Levy Galleries obras en las que se podía contemplar el entramado onírico e inquietante que configura su mundo surrealista. Comparadas con sus febriles destilaciones, las pinturas de Sacharoff “eran plácidas y serenas” pues parecía que aparentemente “nunca ha oído hablar de Freud ni nunca ha sufrido una conmoción (...) tiene el valor de ser simple, dulce, sentimental mientras el resto del mundo se ha entregado a lo más inimaginables temperamentos ácidos y enfermos”. Además se añadía que si la artista hiciera música posiblemente produciría sonidos hawaianos, sonidos que agradan a mucha gente, a las mismas personas a las que gustaría la pintura de Sacharoff (Mc Bride, 1939: s.p.). Obviamente frente al surrealismo tétrico y críptico de Fini, la obra de Sacharoff resultaba alegre y amable a simple vista pero, como ya explicaré más adelante, este autor, al igual que varios otros, fue incapaz de ver los discursos propuestos por la artista rusa.

---

183 *Ibidem*. Parece ser que ya en 1939 a Otho Lloyd no le molestaba que asociaran su nombre al de su repudiado y ultrajado tío Oscar Wilde, más al contrario, lo utilizaba como reclamo igual que había hecho casi treinta años antes su hermano Arthur Cravan.

La famosa crítica de arte estadounidense Emily Genauer (1911-2002) en *The New York World-Telegram* se extendía en una nota en la que ponía mucho énfasis en que se trataba de un matrimonio de pintores que exponían juntos y apuntaba que la obra de ella era “esencialmente femenina”, pareciendo que cargase esta categoría de valores no muy positivos. También la comparaba con Marie Laurencin y veía la influencia de Henri Rousseau en los pocos cuadros de la década anterior, alabando el cambio de estilo y las obras posteriores. A Lloyd, por el contrario, lo describía como un artista que organizaba sus composiciones muy cuidadosamente, muy preocupado por el dibujo y le comparaba con Camille Pissarro en algunos aspectos, y con André Derain, en otros (Genauer, 1939: 17). Mientras en el conjunto de textos críticos anteriores los autores se decantaban intrínsecamente por la obra de Sacharoff, en este último Lloyd parecía ganar la partida pese a que su pintura siempre fue menos innovadora e interesante que la de su pareja.

Atendiendo al espacio que ocuparon ambos en la prensa neoyorquina en su primera muestra en la ciudad, parecía que les esperaba un futuro prometedor en la que estaba empezando a ser la capital mundial del arte, no obstante aparte de alguna colectiva al siguiente año, lo más certero es pensar que Sacharoff no volvió a exponer nunca más en Estados Unidos. Recordemos que este país no fue la opción de refugio que buscaron durante la Segunda Guerra Mundial.

Por otro lado, esta fue la única muestra que los artistas realizaron conjuntamente, aunque en diversas exposiciones colectivas, que tuvieron lugar en Barcelona durante la vida de ambos, pudieron contemplarse obras de los dos. Actualmente dos pinturas de Olga Sacharoff (Cat. P17 y Cat. P56) se exponen junto a varios retratos firmados por Otho Lloyd en una de las salas de arte moderno del Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC), así como ejemplos de la obra de ambos se han podido ver vinculados en algunas muestras destacadas.<sup>184</sup>

En la década de los años treinta algunas obras de Sacharoff viajaron a tierras aún más lejanas. El industrial holandés Pierre Alexander Regnault (1868-1954) había adquirido en París tres obras de la artista, una de ellas, el *Autorretrato de la Jaula* (Cat. P31) en la Galerie Mantelet. La colección Regnault constituía un conjunto muy nutrido de exquisitas obras de vanguardia firmadas por Chagall, Picasso, Kandinsky, Van Gogh, Pechstein, de Chirico, Odilon Redon, Zadkine, Modigliani, Metzinger, Pascin, Van Dongen, Utrillo,

---

184 Por ejemplo: *Arthur Cravan. Poeta i Boxador*, Palau de la Virreina, Barcelona, 21 octubre - 13 diciembre 1992. *Arthur Cravan. Exposición homenaje al poeta y boxeador*, Casa de Vacas, Madrid, 4 junio- 11 julio 1993. *Barcelona Zona Neutral 1914-1918*, Fundació Joan Miró, Barcelona, 25 octubre 2014-15 febrero 2015. *Arthur Cravan Maintenant?*, Museu Picasso, Barcelona, 26 octubre 2017- 28 enero 2018.

Friesz o Soutine, por ejemplo. En 1935 el industrial comenzó a enviar paulatinamente obras de su colección a la isla de Java -colonia holandesa- donde fue expuesta en el Museo de Batavia (actual Yakarta). Dos obras de Sacharoff formaron parte de estas exposiciones, el citado autorretrato y *Figuras Bailando* (Cat. P34), aunque también la colección contaba con otra pintura titulada *Portrait d'une dame*. Cuando Alemania ocupó Holanda en 1940, los contactos entre los Países Bajos y sus colonias asiáticas fueron cancelados, durante la ocupación japonesa de las islas las obras fueron guardadas en el Banco Javanés de Batavia y descubiertas al final de la guerra. La colección no regresó a Europa hasta el año 1949, cuando Regnault decidió depositar las obras en el Museo Stedelijk de Ámsterdam, donde pudo ser contemplada durante algunos años. A la muerte del mecenas, algunas obras quedaron en la colección permanente del museo ya que habían sido donadas; el resto, las tres de Sacharoff incluidas, salieron a la venta en la gran subasta que Paul Brandt dirigió en Ámsterdam los días veintidós y veintitrés de octubre de 1958.<sup>185</sup>

La obra de Sacharoff pudo verse en una colectiva en la Asociación de Arte de Newport (Rhode Island).<sup>186</sup> Después de esta exposición ya no he podido constatar más presentaciones de la obra de la pintora en Estados Unidos, si bien en los últimos años la prensa ha referenciado obras suyas ofertadas en subastas en este país, con seguridad algunas sean las compradas en las exhibiciones efectuadas a finales de la década de los años treinta.<sup>187</sup>

### III. 4. Cuestiones sobre el estilo pictórico de entreguerras

El artículo que más ha influido en cómo se ha explicado la vida y trayectoria de Olga Sacharoff, fue el escrito por Alexandre Cirici-Pellicer con motivo del fallecimiento de la artista. Publicado en la revista *Serra d'Or*, el crítico realizaba un recorrido por sus orígenes, su estancia en París, su exilio en la Barcelona de la Primera Guerra Mundial y, finalmente, hablaba de la influencia que había tenido en su obra el contacto noucentista desde su establecimiento definitivo en Cataluña. Al ser el texto que, hasta

---

185 *Collection de Tableaux Modernes P.A. Regnault*, Paul Brandt, Ámsterdam, 1958, s.p. (cit).

186 *The New York Times*, "Events Here and There. Art Colonies pursue their accustomed summer activities. News Items", Nueva York, 04/08/1940, s.p.

187 CARDWELL, Diane: "Applauding Bobby Short, with auction paddles", *The New York Times*, Nueva York, 17/02/2006, s.p. *Indiana Gazette*, "People", Indiana, 17/02/2006, p. 9. *Colby Free Press*, "Cabaret singer's piano sold", Colby, 17/02/2006, p. 9. *The Hour*, "People in the News. Short stack", Norwalk, 18/02/2006, p. 8. *Milwaukee Journal Sentinel*, "A cabaret life auctioned", Milwaukee, 18/02/2006, p. 6. *Albuquerque Journal*, "Bobby Short piano fetches \$132.000", Albuquerque, 18/02/2006, p. 47. *Santa Monica Daily Press*, "People in the News", Santa Monica, 18-19/02/2006, p. 15. *Herald and Review*, "More than a grand piano", Decatur, 22/02/2006, p. 25.

el momento, más información sobre ella y su obra contenía lo escrito ahí se repitió en todos los estudios posteriores, incluyendo los datos erróneos que entrañaba. De este modo, su vinculación al Noucentisme ha permanecido sin cuestionar cuando debería ser, como mínimo, matizable. Cirici argumentaba que lo que tomó la artista de esta corriente del arte que se hacía en Cataluña, era la temática. Al respecto fueron sus palabras: “Olga no va fer cas de les pretenssions clàssiques del Noucentisme, però va captar-ne l’acostament a una veritat vivent que significava el seu interès envers la representació arquetípica del país. (...) Olga i Jaume Mercadé signifiquen el cant a la realitat arquetípica de la terra: Mercadé, al paisatge; ella als homes. (...) Els seus ritus col·lectius, la festa major del pobles, el festeig dels enamotats, tímids i sentimentals, dels nostres pobles i del nostre suburbi; la gent que compra i que ven, la gent que seu al cafè i que conversa enraonadament; les adquisicions modestes dels qui van a fira” (Cirici-Pellicer, 1967: 93). Estamos viendo, pues, que para el autor la elección iconográfica de Sacharoff tiene su origen en el contacto con el Noucentisme. En primer lugar, en los años de esplendor noucentista, la pintora no tuvo apenas contacto con los círculos artísticos catalanes, y, cuando a partir de los años treinta comenzó a formar parte de ellos, este movimiento ya se daba por acabado. Aun así, podríamos pensar que el influjo de esta corriente igualmente haya llegado a ella pero, como ya vimos, muy pocas pinturas de Sacharoff tienen referencias concretas a Cataluña, y éstas suelen ser alguna palabra escrita, pero la imagen nunca es copiada del natural. La mayoría de escenas podrían situarse en cualquier lugar, de hecho, precisamente la arbitrariedad de la situación formaría parte de sus contenidos semánticos. El único tema que se adaptaría al argumento de Cirici serían las sardanas, pero no me atrevo a decir que esto fuese un motivo para determinar que Olga Sacharoff, produjo en los años de entreguerras, obra de carácter noucentista, etiqueta estilística que se continúa aplicando a su pintura.

Quizás porque se trataba de un panegírico o porque estaba convencido de ello, Cirici explicó la historia al revés, diciendo que el matrimonio había vivido en Barcelona desde que se refugiaron de la Primera Guerra Mundial, pero que siempre habían hecho escapadas a París, ya que allí conservaban su estudio. Por lo tanto, no nombra las influencias que Sacharoff podría haber recibido en el centro de las vanguardias y, algo insólito, no habla de Henri Rousseau. Este ocultar que ella había permanecido sola en París durante años, no era la primera vez que sucedía. Podría pensarse que, quizás, fuera una manera de ligarla a Cataluña y reivindicarla como pintora catalana sin embargo, me temo que tenía más que ver con cuestiones de índole moral. Es probable que la propia pareja contara la historia de esta forma, pues habrían captado que en lo círculos donde se movían en Barcelona, un matrimonio viviendo separado con un hombre enviando dinero a su mujer sola en París, atentaría contra todas las

normas del sistema de género establecidas.<sup>188</sup> Este relato ocasionó que a Sacharoff se le escatimaran todas sus vivencias en el nudo de las vanguardias, sus conocimientos y contactos artísticos allí adquiridos, y la responsabilidad de estos en la elaboración de un discurso personal.

En 1920, ya se observan ciertos cambios notables en el estilo pictórico de Olga Sacharoff, puesto que empezó a desarrollar una figuración muy original que podría seguir considerándose como post cubista pero bastante distinta a la practicada durante la Gran Guerra. La pintura de entreguerras de Sacharoff, además de haber pasado por una época de síntesis cubista cuyo trasfondo permaneció durante estos años, recogió las tendencias del infantilismo y del exotismo que flotaban en la atmósfera de algunos lenguajes de las primeras vanguardias.

En primer lugar hay una ampliación total de la paleta cromática, ya que la artista empezó a utilizar todos los colores en sus gamas más brillantes y llamativas, aunque el pigmento lo continuó aplicando de forma lisa y homogénea, sin dejar ningún rastro del pincel y evitando las texturas prominentes. Trabajó siempre el óleo sobre telas de lino, las obras pintadas en París no suelen tener sellos en los lienzos, pero en Barcelona era cliente de Isabel Guardiola, quien –desde antes de la Guerra Civil- tenía su tienda en la calle Valencia n.º 199, y se dedicaba a la venta de todo tipo de materiales de papelería y bellas artes. Sacharoff se abasteció de materiales en esta tienda durante décadas.<sup>189</sup> También empleó el óleo sobre cartón o sobre tabla, utilizando maderas que, a veces, no son finas y parecen reaprovechadas, como en *Parque Zoológico* (Cat. P37). Este uso de la madera como soporte podría vincularse a los iconos ortodoxos, aunque a mi parecer, tendría más que ver con los pintores del Trecento y los maestros flamencos del siglo XV, como luego veremos. Durante toda su trayectoria trabajó la acuarela y el gouache, tanto sobre papel como sobre cartón, incluso mezclaba ambos tipos de pigmentos en una única obra, lo cual hacía de manera frecuente. En este periodo realizó exposiciones exclusivamente dedicadas a exhibir obras en estas dos técnicas o bien, colgaba en las salas tanto óleos como acuarelas y gouaches.

En esta etapa, por otro lado, se ensancharon sus intereses iconográficos: si hasta ahora pintaba bodegones y figuras humanas -temas que continuaron-, en la década

---

188 Al hilo de este tema, a lo largo del proceso de investigación, he ido acumulando numerosas anécdotas, pues fueron varios los testimonios entrevistados que me pidieron no revelar ciertos asuntos de esta naturaleza, además algunos me comentaron su contrariedad al leer que Maria Lluïsa Borràs había revelado la separación y desavenencias de la pareja.

189 Cuando se afincó en Barcelona, alternó las telas de la casa Guardiola con las de Piera, que se había fundado en 1941, en la calle Cardenal Casañas n.º. 13, muy cerquita de las Ramblas (uno de los lugares de Barcelona preferidos da la artista).



de los años veinte aparecieron escenas cotidianas al aire libre como bailes populares, sardanas, meriendas y pícnicos, también los temas del zoológico, los jinetes, los acuarios, las familias, los novios, los paraísos y la pintura de flores. Este conjunto temático fue explorado por la artista hasta el final de su vida.

Los personajes y los animales que plasmó son rígidos y existe poca representación del movimiento dinámico, las formas continúan presentando una síntesis de corte geométrico y las miradas, cuando se dirigen al espectador, permanecen vacías. La naturaleza adquiere un gran protagonismo, siendo la vegetación muy profusa, incluso exuberante en algunos temas, pero igualmente rígida y casi estática. Es una pintura de contornos y perfiles precisos y claramente delimitados, que acentúan la síntesis geométrica y la rigidez formal.

Empezó a trabajar una vestimenta muy característica de los personajes, con algunos rasgos que mantuvo durante toda su trayectoria: las mujeres con vestidos en los que suelen haber volantes en cuellos y mangas y tejidos estampados con topos, transparencias y largas hileras de botones. También destacan los sombreros, siempre pequeños, adornados con flores, y las señoras suelen llevar medias blancas y zapatos oscuros de tacón. Tienen especial relevancia las joyas como collares de perlas o gargantillas de cintas negras de las que pende un medallón. Hay un cierto recatamiento del peinado femenino, pues los cabellos siempre están recogidos en moños muy discretos que parecen sujetarse en la nuca, muchas veces presentan la raya al medio o discretos rizos muy bien puestos. Las mujeres siempre son rubias o castañas, de piel muy blanca y cuerpos donde las formas femeninas aparecen tan marcadas, con la cintura muy estrecha y el busto prominente, que a veces dan la sensación de portar corsé. Los hombres siempre llevan traje de colores discretos, con el pantalón que les suele quedar corto, chaquetas con camisas blancas, pajarita y bombín. Es muy probable que en la vestimenta de ciertos personajes masculinos Sacharoff haya tomado ideas o se haya visto influenciada por el personaje de Charlot, interpretado por Charles Chaplin, que para entonces ya había estrenado algunas de sus más famosas películas. Olga Sacharoff siempre fue una apasionada de la cinematografía y, tanto en París como en Barcelona, ir al cine fue una de sus actividades preferidas.

Es interesante observar el particular uso que hace Sacharoff de los patrones de lunares que aparecen en los tejidos de los vestidos de las mujeres, de las pajaritas masculinas, de las camisas de campesinos y pescadores y en lazos y cortinas, no obstante, resulta muy curioso ver que lo hace extensivo a perros, caballos y ciervos, siendo una marca estilística muy personal donde, a veces, los topos están realizados mediante complejos degradados de matices de color. Asimismo utiliza los estampados de cuadros en el atuendo femenino. En conjunto la indumentaria plasmada por Sacharoff no responde a



Henri Rousseau: *Paisaje exótico con monos y un papagayo*, 1908

la moda de la época, ni a ninguna tendencia concreta de vestimenta, sino que semeja estar conformada a partir de un eclecticismo de prendas y patrones, coordinados con una gran fantasía personal. Todos estos elementos y detalles reiterados refuerzan la elaboración de un estilo propio e inconfundible y que, por más que se le haya relacionado insistentemente con algunas influencias artísticas, lo cierto es que, en mi opinión, presenta una inequívoca originalidad.

En general, la obra de este periodo se ha leído bajo la óptica de la influencia de Henri Rousseau (1844-1910), quien había muerto poco antes de que Sacharoff llegara a París. En 1911 en el Salón de los Independientes hubo una sala dedicada en exclusiva a su pintura, que quizás Sacharoff pudo ver; no obstante, al año siguiente en la que luego será su galería, Bernheim Jeune, se exhibieron cincuenta obras del aduanero, muestra que con toda probabilidad pudo ser visitada por la artista rusa.<sup>190</sup> Es decir que, si Sacharoff no hubiese conocido la producción de Rousseau con anterioridad, muy pronto tuvo varias oportunidades de tomar contacto directo con ella.

A partir de 1921, cuando la artista comenzó a presentar estas pinturas en los Salones parisinos, de inmediato la crítica la relacionó plásticamente con el aduanero. Veamos

---

190 Se puede consultar el listado de exposiciones de Henri Rousseau en: *Le douanier Rousseau*, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, París, 1984.

unos pocos de los muchos ejemplos existentes: en *Le Crapouillot* la llamaban la hija tierna del aduanero (Kerdyk, 1923: 13) y en *Le Matin* que era una especie de pseudo-aduanero Rousseau (*Le Matin*, 1929: 2), *L'Europe Nouvelle* decía que “Mme. Sakharoff camina con buena voluntad siguiendo los pasos del aduanero Rousseau, pero tendrá que dar muchos pasos más para alcanzarle” (Léon-Martin, 1923: 474) y *Le Temps* opinaba que se mostraba como una alumna aplicada y sabia del aduanero Rousseau” (Thiebault-Sisson 1925: 3). Aunque se advierte que algunos autores comenzaron a percibir diferencias: en *Mercur de France* apuntaban que “hay mucha delicadeza en la obra de Madame Sacharoff cuando ella lo manifiesta y no se preocupa tanto del aduanero, delicadeza y un poco de emoción” (Kahn, 1924: 495), en *Vie* que “Olga SaKharoff tiene un gran talento y nosotros la encontramos muy original, más sabrosa, tierna y fuertemente expresiva que Rousseau” (Leblond, 1927: s.p.) y en *L'Hygiène Sociale* que “las figuraciones metódicamente ingenuas de Olga Sakharof, son infinitamente más estéticas e incluso más pictóricas que las de Henri Rousseau, su primitivismo está conectado de manera mucho más íntima y fresca a la imaginaria persa rica en maravillas” (Leblond, 1929: 389). Repasando los textos publicados se comprueba que para algunos autores la artista rusa era mejor que el aduanero, mientras que para otros no podía competir con él, pero medir a Sacharoff con Rousseau fue un ejercicio obligado para la crítica parisina de entreguerras.

Este señalar la influencia ejercido por Henri Rousseau también se encuentra de manera constante en la crítica catalana: Pere Prat Ubach la consideraba “la figura más representativa del moviment pictòric que s’ha desenrotllat a l’ombra d’Henri Rousseau el *douanier*” (Prat Ubach, 1931: 7). Con motivo de su muestra retrospectiva de 1953 la crítica insistía en este aspecto: “por su sensibilidad, por su pureza e incluso por ciertas cualidades técnicas, la obra de Olga Sacharoff que pudiéramos considerar integrando la fase central y más extensa de su desarrollo, remite, inevitablemente -por razones de legítimo parentesco, nunca por torcida derivación- a la del aduanero Rousseau” (Rodríguez Aguilera, 1953: 9) o “de la colección que expone ahora en las Galerías Syra, algunas de cuyas telas nos encantan con un sabroso ingenuismo cercano al del buen aduanero Rousseau” (Gomis, 1953: 19). Y así ha permanecido, pues mucho tiempo después, Erika Bornay apuntaba que “les imatges que crea en la seva fase més paradigmàtica són les d’un món idealitzat, d’un lirisme sense estridències, naïf, però del qual exclou els components onírics del *douanier*” (Bornay, 1993: 4).

No trato aquí de negar la influencia del *douanier*, que es evidente, pero sí creo que esta influencia es matizable. En primer lugar hay una diferencia notable, Sacharoff contaba con una vasta formación académica, en su obra jamás se observa la representación de la realidad tal cual es vista, como sucede en la de Rousseau, cuyo estilo deriva de las



Niko Pirosmani: *Fiesta de tres nobles*, 1905

estrategias sabiamente encontradas para superar su falta de conocimientos formales y plásticos. Una de las personas que más trató y defendió al Rousseau pintor fue el crítico André Salmon, quien explicó que el llamado aduanero distaba mucho de ser un inocente, que acudía con frecuencia al Louvre y a los Salones hasta el punto de que quienes le conocían de cerca “apreciamos en él muchas cosas capitales y apenas concedemos ninguna importancia a la ingenuidad del artista. Los que sólo fueron sensibles a esa ingenuidad, como ellos decían, cuando más bien se trataba de candor, generalmente han preferido al Rousseau de los *naïfs* más auténticos o de las torpezas llenas de astucia” (Salmon, 1962: 43).<sup>191</sup>

Por otro lado, desde mi punto de vista Henri Rousseau tal vez no sea la única referencia a la que Sacharoff podría remitirse, ya que durante sus años de formación en su país seguramente haya conocido la pintura de su compatriota Niko Pirosmanashvili (1862-1918), conocido como Niko Pirosmani. Este pintor autodidacta georgiano, nacido en una familia de campesinos, a lo largo de su vida realizó trabajos y oficios muy diversos pues a pesar de haber conseguido suficiente popularidad con su obra, vivió

---

191 Hablaré más de la influencia iconográfica de Henri Rousseau sobre la pintura de Olga Sacharoff en la segunda parte de este trabajo.

en la pobreza. No obstante, llevó a cabo algunas exposiciones y tuvo contacto con varios artistas reconocidos en Tiflis. En caso de que Sacharoff no hubiese conocido su producción antes de su viaje a Europa Occidental, es probable que la haya podido ver en algún viaje a su país o incluso en París, donde fue rescatado y difundido por los artistas de las vanguardias rusas. Sea como fuere, siendo Pirosmani georgiano debe haber despertado el interés de Olga Sacharoff. Al igual que ocurre con la pintura de Rousseau, encuentro que Pirosmani puede haber ejercido una influencia iconográfica en la artista, ya que los temas trabajados por el caucásico son, en su mayoría, escenas campesinas, animales, naturalezas muertas, retratos y paisajes.

A pesar de estas influencias y conexiones, bajo mi juicio la obra de Olga Sacharoff no puede ser nunca catalogada como naif –tal como se emplea hoy esta categoría- ya que es el producto de haber elegido, de manera muy lúcida e inteligente -dentro del abanico de corrientes que las primeras vanguardias recogieron para elaborar sus diferentes lenguajes estéticos-: el exotismo, el primitivismo y el infantilismo<sup>192</sup>, es decir las miradas que los artistas europeos proyectaron sobre los espacios que consideraban ajenos a la racionalidad occidental y libres de la contaminación de la sociedad capitalista burguesa. Desde esta óptica, Sacharoff se sirve de estas formas e influencias para elaborar un discurso estético de vanguardia que se posiciona en contra de la moral canónica y añora los mundos destruidos por ésta, es decir que estas elecciones configuraron una estrategia para crear un mundo estético propio, susceptible de una vertiente interpretativa que se ha obviado.

Es un argumento muy escuchado que a los artistas de vanguardia -como Joan Miró, Joaquín Torres García o Paul Klee, por ejemplo- cuando los espectadores no instruidos les acusan de ejecutar una pintura que también pueden realizar los niños, en realidad les están dirigiendo un gran elogio. En este sentido no existe una reflexión sobre la conexión profunda que los infantes demuestran con la obra de Olga Sacharoff, a quienes sus figuras de animales y niños atraen de manera muy intensa.<sup>193</sup> Ciertamente es que los adultos no exclaman que su pintura la puede hacer cualquier niño (quizás

---

192 No pretendo aquí realizar una conceptualización profunda de estas categorías utilizadas en los lenguajes de la vanguardia histórica, puesto que ya han sido ampliamente estudiadas. Ver, por ejemplo: GONZÁLEZ ALCANTUD, José A: *El exotismo en las vanguardias artístico-literarias*, Anthropos, Barcelona, 1989, o HARRISON, Charles, FRASCINA, Francis y PERRY, Gill: *Primitivismo, Cubismo y Abstracción. Los primeros años del siglo XX*, Akal, Madrid, 1998.

193 Tuve oportunidad de comprobar esta cuestión durante el desarrollo de la exposición “Olga Sacharoff. Pintura, poesía, emancipación” (Museu d’Art de Girona 25/11/2017-02/04/2018), donde los niños y niñas visitantes caían fascinados en las visitas comentadas, realizando todo tipo de preguntas muy interesantes sobre las figuras de animales, los zoológicos y acuarios, por ejemplo. Asimismo todas las actividades infantiles organizadas resultaron un éxito y muy fáciles de plantear pues las posibilidades de conexión con los niños son múltiples y muy diversas.

porque dista mucho de los rasgos típicos del dibujo de estos), pero sucede algo más halagador aún, los pequeños se ven identificados con ella, ya que la artista logró evocar la atmósfera de cuentos de fantasía y otros universos infantiles. Si la crítica ha visto valores relacionados con la libertad y la espontaneidad de ejecución pictórica en los artistas que acusaron la influencia de los dibujos infantiles, no se han conectado estos valores con la producción de muchas mujeres como Sacharoff, Marie Laurencin, Germaine Labaye o Madeleine Luka, por ejemplo, a las que los rasgos infantilistas de su obra se vinculaban a la condición femenina, sin advertir que se trata de una elección consciente propia de los lenguajes estéticos de la época (me remito también aquí a las citas que reproducen fragmentos críticos sobre la exposición de Olga Sacharoff de 1935, antes reproducidos, en los que se asimila con insistencia y como un todo las ideas de pintura pueril, no adulta y femenina).

Esta infantilización de las mujeres pintoras, desde mi punto de vista, constituía una estrategia más para minusvalorar sus obras y despreciar su trabajo. Opinar que las mujeres pintaban de manera intuitiva -tal cual hacen los niños pequeños- pues en esto consistía el habitual proceder femenino, era una manera de desvincularlas de los procesos intelectuales de las vanguardias, así como de escatimarles la potencia de conceptualizar y elaborar discursos artísticos tan rigurosos e interesantes como los producidos por los hombres. En el caso de Sacharoff, mucho después de la II Guerra Mundial, la crítica continuaba insistiendo en la puerilidad de su obra, atribuida a su condición de mujer.

Otra influencia cuya cita es una contaste en la literatura crítica sobre Sacharoff es la de la pintora francesa Marie Laurencin (1883-1956). Cuando Sacharoff llegó a París, Laurencin llevaba unos pocos años exponiendo en los Salones y había hecho alguna muestra individual en la galería Barbazanges. También había establecido relaciones personales y artísticas con Pablo Picasso, Georges Braque y Guillaume Apollinaire. No me consta que en los años anteriores a la Gran Guerra las dos pintoras se hayan conocido personalmente, aunque pudiera ser probable ya que ambas coincidieron en algunos eventos como el Salón de Otoño de 1912 y el de los Independientes de 1913, por ejemplo. Lo que sí demuestran varias fotografías conservadas fue su coincidencia en la Barcelona de 1916, como ya hemos visto.

Tal vez porque era una de las pocas artistas francesas reconocidas en la época o porque su contacto con los cubistas la validó en los medios artísticos, lo cierto es que, con respecto a la crítica, se convirtió en una especie de medida para muchas pintoras de su generación. Desde muy pronto la crítica creyó ver que Olga Sacharoff era muy permeable a su influencia. A partir del regreso de ambas a París, las comparaciones entre las dos fueron constantes, como por ejemplo, "Mme Olga Sacharoff tiende a unir

el candor del aduanero y la preciosidad de la deliciosa artista que es Marie Laurencin” (Jean, 1921: 3) o *The Times* creía que su estilo podía ser descrito como una muy sólida Marie Laurencin (*The Times*, 1928: 10). Sin embargo, en alguna carta Sacharoff le contaba a su pareja que no sabía nada de Laurencin ya que esba encerrada pintando sus muñecas, estancada y sin progresar.<sup>194</sup> Ciertamente es que a Laurencin también se la relacionaba con Rousseau, y que el estilo de Sacharoff inició su transición del cubismo a esta figuración de apariencia ingenuista coincidiendo con su estancia en Barcelona, es decir, después de haber estado más cerca de Laurencin. Pero me cuesta ver una influencia clara más allá de los intereses iconográficos comunes (la figura femenina y los animales), y del apego a los lenguajes inspiradores de la vanguardia antes comentados. Excepto en las pinturas de antes de la Primera Guerra Mundial, la pintura de Laurencin -a partir de la década de los años veinte- es de contornos más suaves, sin la rigidez de los de Sacharoff, además en su obra predominan las líneas curvas y sinuosas, y utiliza una paleta cromática pastel muy diferente a la de la artista rusa.

Como he escrito con anterioridad, las primeras críticas que la artista obtuvo en Barcelona también la cotejaron con Laurencin, tal vez por el influjo de la prensa francesa, tal vez porque su nombre ya sonaba, pues la pintora francesa había expuesto en la muestra cubista de las Galeries Dalmau, en 1912. Y esta vinculación entre ambas se fue anquilosando como un lugar común que se repitió casi a lo largo de toda la trayectoria de Olga Sacharoff, lo cual, a mi parecer, le debe haber resultado pesado hasta el hartazgo, pues con seguridad muchos prejuicios se escondían tras esta comparación; prejuicios que también afectarían a la propia Marie Laurencin, pues nunca se la comparaba con otros pintores de las vanguardias sino únicamente con las pintoras.

Esta estrategia crítica era bastante común en las crónicas de los Salones parisinos ya que, con frecuencia, se dejaba un apartado para comentar exclusivamente las obras de las pintoras, comparándolas unas con otras, poniéndolas así en competencia y, como no, remarcando que todas estaban bajo la influencia de Laurencin. Es difícil pensar que esta costumbre fuera surgida de la inocencia, sino que estaría vinculada a las múltiples ideas preconcebidas que llevaban a los críticos a no medir jamás a los hombres con las mujeres, excepto para remarcar la influencia que algún pintor de las vanguardias ejercía sobre ellas. Al ser una época en la que el sistema artístico estaba confeccionado y regido por y para la estructura del patriarcado, provocaría indiscutiblemente lo que Milagros Rivera Garretas ha nombrado como la “insaciabilidad” que “caracteriza a muchas producciones culturales (...) creadas por las mujeres: ese tener siempre la sensación –cuando no hay hombres implicados, cuando está ausente,

---

194 Carta de Olga Sacharoff dirigida a Otho Lloyd, París, 1924 (n.º 22). Archivo particular.

por tanto, la mediación crónica y canónica con la realidad- de que «nuestros proyectos, nuestras realizaciones, al quedarse sin una medida clara de su valor, parecen siempre mejorables, nunca del todo satisfactorias o perfectas» (Rivera Garretas, 1994: 203).

Tal como he comentado antes, en las cartas a su marido a las que he tenido acceso, la artista se solía mostrar como una mujer insegura en lo que respecta a su trabajo, pues dudaba de que tuviera algún interés para el público y agregaba “tengo claro que no me puedo quedar con este tipo de pintura”.<sup>195</sup> Olga Sacharoff sintió esa insaciabilidad a lo largo de toda su trayectoria, como lo deja ver en su correspondencia, necesitaba la aceptación y el beneplácito de quienes ejercían el poder en el ámbito artístico.

Quizás porque las comparaciones críticas comenzaron a hacer mella en ella, o porque no había llegado a tener el éxito que esperaba, lo que resulta incuestionable es que su pintura dio un giro con el cual parecía querer alejarse del lenguaje que había desarrollado hasta el momento. Así, desde finales de los años veinte y principios de los treinta, su lenguaje pictórico fue perdiendo paulatinamente la rigidez geométrica característica, los contornos se fueron difuminando y la gama cromática se tornó más suave y menos contrastada. Poco a poco, los personajes dulcificaron su expresión, que se hizo más individual, y los gestos se volvieron más sincopados. Existen algunos aspectos que conectarían con la primera etapa de Auguste Renoir, como veremos más adelante. Estos cambios coincidieron también con una modificación progresiva de ciertos asuntos técnicos, las pinceladas pasaron a ser más cortas y sueltas y el pigmento cobró más protagonismo, ya que, a veces, se aplica en más cantidad, creando texturas lejanas a la homogeneidad de las primeras épocas. Las obras *Idilio* (Cat. P70), *Jardín del Campo de Marte, París* (Cat. P71), *Retrato* (Cat. P88) o *Madre y Niña* (Cat. P89), podrían ser ejemplos de este cambio.

Habría que valorar las influencias que en este nuevo lenguaje tuvieron el Novecento italiano y la *Neue Sachlichkeit* de Alemania, países que Olga Sacharoff conocía muy bien, a través de viajes frecuentes que respondían a exposiciones, vacaciones, visitas a amistades, etc. Es un estilo que demuestra una cierta tendencia al expresionismo pero sin llegar a este, evidentemente es muy peculiar, haciendo su pintura fácilmente reconocible y, con él, la pintora parece haber llegado a un lenguaje formal que la complacía. La prensa reaccionó con juicios como el siguiente: “su pintura, ahora que se ha deshecho de la influencia de Rousseau, es bastante más entrañable: Olga Sacharoff debe contar con ella sola” (Courthion, 1927: 366). Sacharoff ya no lo abandonará

---

195 Carta de Olga Sacharoff dirigida a Otho Lloyd, París, 1923. Archivo particular.



nunca este nuevo lenguaje y, aunque en su producción posterior aparezcan otras características, a menudo ejecutaba obras en las que mantenía este estilo.

Estamos viendo, pues, que Olga Sacharoff, antes de afincarse en Barcelona, ya tenía una carrera sólida detrás que la avalaba como una firme integrante de la Escuela de París, esta obra de entreguerras es su legado original a nuestra tradición artística, una obra que todavía tiene mucho por decir y por interpretar.

## IV. AFINCAMIENTO DEFINITIVO EN BARCELONA (1939-1967)

### IV. 1. Calle Manacor (1939-1950). Actividad creativa y círculos artísticos

Al terminar la Guerra Civil Española y estallar la Segunda Guerra Mundial, la pareja Sacharoff-Lloyd decidió instalarse en la casa de Barcelona que aún mantenían como suya, en la calle Manacor del barrio del Putxet. Habrá sido la decisión más rápida y cómoda ya que en Barcelona disponían de una vivienda y de contactos, lo cual descartaría haberse trasladado a Estados Unidos, o a cualquier otro país americano. Ignoro en que fecha exacta se domiciliaron nuevamente en la capital catalana pero según la inscripción que hay en la parte posterior de una fotografía en la que ambos aparecen en la casa, ya estaban allí en las Navidades de 1939<sup>196</sup>, teniendo en cuenta los acontecimientos políticos puede ser que hubiesen llegado a Barcelona durante el verano o principios de otoño. El veintiocho de abril de 1940 Lloyd escribió unas postales dirigidas a Gaziél que estaba en París, donde le contaba que Sacharoff estaba inmersa en la preparación de la exposición que inauguraría en mayo en las Galerías Fayans Catalán y le hablaba de las maravillas del jardín de la casa con “miles de flores”, y de que podían comer debajo del verde follaje de los pitosporum.<sup>197</sup> Ciertamente son decenas las fotografías conservadas de la artista con sus amigos en el hogar de la calle Manacor<sup>198</sup>, en ellas se les puede ver comiendo o tomando el té bajo los árboles, jugando a cartas o a la petanca (juego preferido de Lloyd), haciendo picnics sobre la hierba de las sucesivas terrazas del jardín, preparando arroces en las escaleras que suben a la colina del Putxet, desarrollando lo que parecen pequeñas escenificaciones teatrales, durmiendo la siesta sobre alfombras tendidas sobre la tierra... el jardín se transformó en un espacio gozoso en el que la *joie de vivre* adquirió su pleno significado. A la manera que las pinturas de Watteau o Fragonard mostraban a la nobleza disfrutando de los pequeños placeres de la vida en los jardines de la corte, las fotografías de Otho Lloyd tomadas en el jardín de la casa de Manacor, reflejan el modo de vivir de los intelectuales y artistas -procedentes de la burguesía catalana- en la Barcelona de postguerra, donde a falta de ambientes más críticos y estimulantes encontraron en este lugar un pequeño oasis de inquietudes culturales y de sincera amistad. Muchas veces Sacharoff aparece acompañada de Dicky, su adorado dogo de Dalmacia, que incluso sale con ella en algunas fotografías que publicaba la prensa; otras se ve a la artista jugando con los

---

196 Fotografía conservada en un archivo particular.

197 Postal de Otho Lloyd y Olga Sacharoff dirigida a Gaziél, Barcelona, 28/04/1940. Fons Gaziél, Biblioteca Nacional de Catalunya, Barcelona.

198 Son muchas las fotografías conservadas en diversos archivos particulares que fueron positivadas en formato postal para ser enviadas a las amistades, como las anteriores dirigidas a Gaziél.

pequeños hijos de sus amistades, a los que les preparaba deliciosas meriendas a base de mermeladas caseras y succulentos pasteles. En ocasiones, el jardín fungía de taller y la artista plantificaba allí el caballete para trabajar, no porque pintara del natural sino porque pareciera que le resultaba más inspirador que el espacio interior.

Esta áurea cálida y sugerente que desprendía el jardín y toda la casa era captada por muchos de los críticos que la acudían a entrevistar, y que caían bajo el hechizo de una atmósfera exótica y bohemia difícil de encontrar en la ciudad: “existen zonas de césped para dormir y soñar; pequeñas mesas para la merienda decorativa de los atardeceres; bancos de coloquio íntimo; (...). Gracia exquisita de personalidad es este jardín que se agolpará sobre nuestros ojos cerrados en muchas horas sin sueño de nuestra vida” (Teixidor, 1940: 9), o “la casa, la dueña y la obra merecen el esfuerzo y la visita. Se otea Barcelona; luego, el mar, desde el jardín de la casa. La casa es elegante y muy sencilla. Pocos muebles, y los cuadros. Los muebles, del siglo XIX; romántico español; pero ¡qué acordes los muebles con las obras de esta autora (...)! (Abril, 1935: 86), y “es una espaciosa y romántica mansión del pasado siglo, en medio de un jardín de encanto que va ganando por terrazas y en escalera el pronunciado desnivel de la colina. Acariciado por las manos de esta exquisita mujer, aquel templo del reposo, lejos de perder su carácter, ha ido aumentando con los años su sabor y su color” (Del Castillo, 1942a: 16).

Los muebles que se aprecian en las fotografías eran de gusto isabelino, alfombras persas, jarrones con flores, diferentes vajillas de porcelana, loza o plata, cristalerías finas y pinturas en todas las paredes... según explica Mariette Llorens Artigas, era la casa más lujosa que ella conocía o al menos, lo que le parecía a una niña que era el lujo. Este testimonio también suele comentar que en el hogar de Sacharoff había siempre maravillas que en su casa no solía haber: caramelos, dulces, pasteles y golosinas, además ella y su hermanito podían bañarse desnudos bajo la manguera en los calurosos veranos barceloneses.<sup>199</sup> Son numerosas personas que conocieron a la artista que coinciden en decir que era una gran cocinera, había recogido dos grandes tradiciones gastronómicas, la rusa y la francesa y podía ofrecer un magnífico borsch como deliciosas mermeladas que ella preparaba; asimismo es muy recordada su repostería que ha quedado plasmada en las nutridas mesas de té que aparecen en las fotografías. El pintor Xavier Valls recordaba que “l’Olga ens oferia un te, acompanyat d’un dels seus inoblidables pastissos. Tots teníem gana, però recordo que Sucre, que les passava més magres (...) repetia amb molt d’afany i sempre amb gran distinció”

---

199 Informaciones obtenidas en diversas conversaciones personales y telefónicas con Mariette Llorens Artigas, a lo largo de la investigación.



Otho Lloyd: Olga Sacharoff en el jardín de la casa del Putxet

(Valls, 2003 :46-47). Parece ser que la artista también solía ser muy generosa con las amistades menos favorecidas económicamente, se sabe que ella y su marido le proporcionaron soporte anímico y monetario al pianista Ricard Viñes (Canals, 1970: 169).

Sacharoff instaló su estudio en la parte alta de la casa. Como dedicaba mucho tiempo a pintar, de muchas tareas del hogar ella no se ocupaba; la pareja siempre tuvo servicio doméstico. En el año 1940 ya trabajaba con ellos la turolense Amelia Aznar Esteban, que por entonces tenía treinta años, y que estuvo encargada, sobre todo de la cocina, durante unos lustros en casa de la artista.<sup>200</sup> Cuando el matrimonio estuvo más asentado en la ciudad las empleadas domésticas fueron aumentando, en 1941 vivían en la casa del Putxet, Consuelo Pérez Sánchez, de veintiún años y Pilar Díez Bazo de veintinueve, ambas originarias de Logroño.<sup>201</sup> Aun así, un testimonio que la conoció en ese tiempo recuerda “la casa i el jardí de Manacor apareixien deliciosament desordenats, hi havia potser fins i tot un excés de pols. En una primera ullada, es podia pensar que es tractava d’una mena de muntatge bohemi, però després s’arribava a comprendre que es tractava simplement d’inconformisme” (Reventós, 1995: 151).

Fue en los primeros años de la postguerra cuando Sacharoff retomó los contactos que habían quedado interrumpidos a causa de la Guerra Civil y, poco a poco, fue estableciendo a su alrededor un haz de relaciones en la que sería una figura central,

---

200 *Padrón General de Habitantes 1940*, distrito 3º, tomo 11, Ayuntamiento de Barcelona, folio 163.

201 *Padrón General de Habitantes 1945*, distrito 3º, tomo 2, Ayuntamiento de Barcelona, folio 140.

tanto para los intelectuales de su generación como para muchos artistas jóvenes, para los que Sacharoff y su hogar significaban una suerte de atmósfera de Montparnasse en la Barcelona conservadora y alicaída de los años cuarenta. Desde mi punto de vista, si existe un lugar en Barcelona que puede considerarse mítico para la historia del arte y la cultura catalana de la primera mitad del siglo XX, sin lugar a dudas es esta casa del Putxet, por ella pasaron Eugeni d'Ors, Joan Teixidor, los hermanos Mompou, Josep i Gabriel Amat, Gaziel, Juan Eduardo Cirlot, Elisabeth Mulder, Francesc Costa, Soledad Martínez, Willy Roempler, Josep Llorens Artigas, Maria Llimona, Miquel Villà, Sebastià Gasch, Josep Maria de Sucre, J. M. Mallol Suazo, Alba Blanes, Carles Riba, Clementina Arderiu, Eduard Toldrà, Rafael Benet, Xavier Valls, Ricard Viñes, Lluïsa Granero, Josep Maria Junoy, Alberto del Castillo, Joan Merli, Perucho, Domingo Carles, Joan y Tomàs Seix, Luis Monreal, Ángeles Santos, Josep Maria Millàs Raurell, Antoni Vila Arrufat, Josep Puigdemogolas, Rafael Llimona, Joan Gilbert Camins, Enric Monjo, Antoni Mataró, Claude y Ninon Collet, Dolors Marsans i Comas, Jacint Reventós, Lluís Mercadé, Manuel Rocamora, Pierrette Gargallo, Mercedes Plantada, Manuel Abril, Grau Sala, Montserrat Fargas, Serge Lifar, E. Bosch Roger, Nila Amparo, Francesc Serra i Dimas, y un largo etcétera de intelectuales y artistas, algunos pendientes aún de estudio.

En la casa de Manacor reinaba Olga Sacharoff, tal como recuerda una niña que vivía en el barrio, hoy día escritora, al narrar lo que sucedió cuando un día llegó a casa de la artista: “la visión mágica que contemplé cuando me disponía a ascender por la escalinata me obligó a detenerme. Al final de la escalera, bajo los arcos del porche balaustrado de la casa, la señora rusa estaba de pie esperándonos sonriente. Su fuerte figura era la encarnación del equilibrio y la serenidad más absolutos. El rostro, enmarcado por una aureola de cabellos rubios, irradiaba luz. A su alrededor aleteaban unas palomas de toca blanca que esporádicamente iban posándose, ya en los escalones de azulejos rosa y turquesa, ya en los tragaluces de la casa. La mujer vestía un traje largo, estampado de colores oscuros, y mantenía las manos unidas por debajo de su cintura. No se movió hasta que hubimos llegado junto a ella. Entonces se inclinó hacia mí como una reina y me saludó con una dulzura infinita, pronunciando algunas palabras en voz queda, casi tímida” (Leiz, 2004: 101-102).

Retomar su carrera aquí le fue fácil, durante el tiempo que duró la II Guerra Mundial expuso casi cada año en Barcelona, recogiendo multitud de alabanzas de los críticos más influyentes. En febrero participó en la *Exposición de Arte Religioso* que tuvo lugar en el Círculo Artístico de Barcelona, una muestra colectiva en la que estaban presentes Enric Monjo, Lluís Masriera, Vila Arrufat, Pérez Comendador y Agapit Vallmitjana, entre otros varios, según citaba la publicación *Tajo* de Madrid (Tajo, 1940: 4).

La exposición que mencionaba Lloyd en la postal a Gaziel, tuvo lugar del once al veinticuatro de mayo de 1940 en las Galerías Fayans Catalán, siendo la primera vez que Sacharoff expuso allí. En la muestra pudieron verse treinta obras, varias ya expuestas en las Galeries Laietanes en 1934 y en la exposición de 1936, celebrada en el Centre de Lectura de Reus; quizás porque eran piezas que no se habían trasladado a París y se habían quedado en Barcelona durante la guerra. La sala publicó un folleto con el listado de obras y, probablemente debido a la situación política y económica, y a que la artista había estado ausente de la ciudad los últimos años, la prensa no tuvo muy en cuenta esta muestra. Tan sólo he localizado dos críticas publicadas, en una de ellas se podía leer: “arte singular y exquisito el de esta inteligente artista, posee calidades decorativas de indudable sabor oriental. Contemplando algunas de sus telas, sobre las que diríase que los pinceles no se posan, sino que las rozan tan sólo, con femenina caricia, surge la evocación de los clásicos biombos japoneses, con su refinada teoría de motivos ornamentales, de composición simplicísima y colorido suave” (*Hoja Oficial*, 1940: 3), mientras que en otra se decía que “llega un momento, al contemplar sus obras principales, que no sabemos si asistimos, realmente, a una exposición de pintura, o un recital de poesía o a una sesión de música de cámara. Una vez aceptada y reconocida la plástica filiación de su obra, no sabemos entonces tampoco si nos hallamos ante una manifestación de pintura propiamente dicha, ante unos bordados o unos encajes, o entre los delicados y efímeros sortilegios de una florista genial y quintaesenciada” (Junoy, 1940: 9). Aparentemente lo que no se había olvidado era que a la obra de la artista se la debía calificar de delicada, femenina y decorativista.

Existe un documento fechado el día doce de agosto de 1940 donde Otho Lloyd solicita a la Tenencia de Alcaldía del Distrito III de Barcelona “sacar el salvoconducto para él y su esposa a efectos de residencia”.<sup>202</sup> Es decir que la pareja, a pesar de no saber cuán larga podía ser la guerra, tenían claro que debían formalizar su estancia aquí como unos ciudadanos más de Barcelona. Además la carrera de Sacharoff continuaba su exitoso curso, así el día once de enero de 1941, en la calle de la Palla n.º 10, el anticuario Verdaguer abrió una galería que llevaba por nombre su apellido; para la inauguración organizó una colectiva en la que Sacharoff estuvo presente junto a nombres como Josep Clará, Manolo Hugué, Martín Llauredó, Josep Amat, Rafael Benet, Ramon de Capmany, Carles, Durancamps, Manuel Humbert, Rafael Llimona, Antoni Mataró, Josep Mompou, José María Prim, Manuel Rocamora, Juan Serra, J. M. Serrano, A. Sisquella, Togores y Rosario de Velasco. Poco a poco la ciudad iba

---

202 Solicitud a la Tenencia de Alcaldía del Distrito III de Barcelona, Barcelona, 12/08/1940. Archivo particular.



Otho Lloyd: Olga Sacharoff en la escalinata de la casa del Putxet

retomando la normalidad expositiva, desarrollándose la temporada artística de octubre a junio, lo que sería habitual durante toda la década. Ese mismo año Sacharoff presentó otra exposición individual, esta vez en la Librería Mediterránea, un espacio que además de hacer exposiciones era una editorial de libros de arte. Esta vez la artista presentó quince obras todas ejecutadas en acuarela o gouache, pero la galería solo editó un pequeño folleto en el que no aparece el listado de los títulos de las piezas. Un anuncio publicado en *Arte* rezaba: “la artista de la exquisita sensibilidad, expone una selección de deliciosas acuarelas en la Librería Mediterránea. Figuras, flores, paisajes de ensueño... Olga Sacharoff pinta y hace poesía al mismo tiempo” (*Arte*, 1941: 5). La inauguración tuvo lugar el ocho de marzo, un sábado que era el día de la semana escogido para abrir las exposiciones en esos años; en horario de tarde entre las cinco y seis horas aproximadamente. Como todas las inauguraciones de ese tiempo, con seguridad fue un acto social relevante, al que debieron asistir las amistades de la artista, así como los contactos de la galería. Por entonces una inauguración todavía guardaba modos muy formales, los asistentes cuidaban la elegancia en el vestir y asistían los críticos y otras personalidades destacadas, pues las galerías desempeñaban un importante papel como motores de la vida cultural de la ciudad.

Veamos algunos fragmentos de las críticas obtenidas por la muestra: “un arte suave y distinguido, quizá un poco desvaído, colorido discreto: figuras fina, y elegantemente trazadas” (*La Vanguardia Española*, 1941: 5). Junoy, después de decir que la artista era “cultivadora de estilos quintaesenciados” añadía que “a pesar de ser obras tratadas con un decorativismo exótico y poco apto, por lo tanto, para satisfacer plenamente nuestra natural idiosincrasia realista española, poseen un sabor propio y un aroma netamente inconfundibles, resultando, además, por su fina feminidad, sumamente atractivos y agradables (Junoy, 1941a: 11). Juan Francisco Bosch hacía crítica de arte de las exposiciones barcelonesas, que se emitían en Radio España de Barcelona.<sup>203</sup> Ese año radió su opinión sobre esta muestra de Sacharoff, la cual no era muy favorable; entre otras apreciaciones negativas los oyentes pudieron escuchar que la pintura no le gustaba debido a “su estilo pulquérismo y quintaesenciado, que responde a un canon estético basado en el sistemático embellecimiento de todas las cosas y en su sentido graciosamente decadentista. Sin embargo, la obra de Olga Sacharoff, fue muy bien acogida, e incluso, loada” (Bosch, 1941:128). La muestra fue clausurada el veintiuno de marzo.

En verano Sacharoff participó en otra muestra en el Círculo Artístico, se trataba de una exposición colectiva y monográfica sobre retratos de niños, en las que se podían ver más de cien piezas entre esculturas y pinturas. Algunos de los artistas presentes fueron Ramon Casas, Canals, Brull, J. Antonio Benlliure, José Arau, Vila Cinca, Rosario de Velasco, Magdalena Leroux, Angeles Tey, Lluís Muntané, Vila Arrufat, Santasusagna, Rafael Llimona, Obiols, Porcar, Rogent, Marsà, Palet, F. Serra, Pérez Comendador, Enric Monjo, Jaime Durán, Vicente Navarro, Marés, Dunyach y Jou. Como se puede observar, Sacharoff ya estaba plenamente inmersa y aceptada en la vida artística de la ciudad. Según la prensa la artista presentó “un doble retrato muy fuerte a pesar de las suavidades de técnica” (Calistenes, 1941: 3).

El sábado veinte de septiembre de 1941 la galería Gaspar abrió la temporada con una gran muestra colectiva en la que Sacharoff participó junto a Amat, Cardona, M. Farré, García Morales, Gussinyé, Víctor Moya, Muntané, Opisso, Puigdengolas, Paco Ribera, Vila Puig, Vila Arrufat, Clarà, Monjo, etc. A través de estas muestras colectivas podemos ir apreciando los círculos artísticos en los que Sacharoff se iba integrando y los contactos que iba haciendo. Esta es la única vez -al menos que he encontrado- en la que la pintora trabajó con la galería Gaspar, pese a tener buena relación tanto con Joan

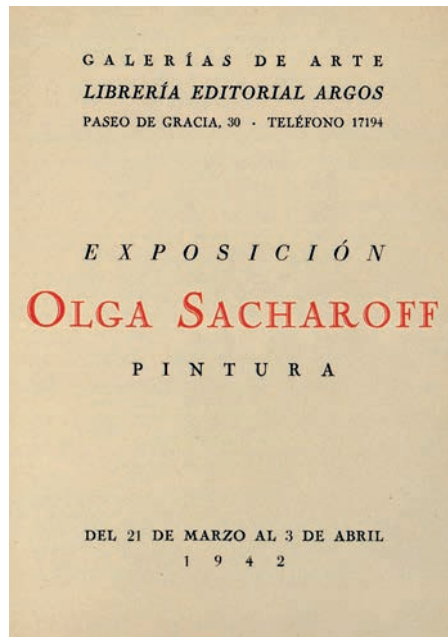
---

203 Al final de cada temporada estos textos eran recogidos en publicaciones tituladas: *El año artístico barcelonés*, las cuales actualmente son una buena fuente de información de las exposiciones de la época.



Gaspar como con su mujer, Elvira Farreras. A finales de año, formó parte de la muestra *Ambientes Barceloneses*, en la Galerías Syra, celebrada entre los días veintinueve de noviembre y diecinueve de diciembre. En esta exposición Sacharoff presentó una de las vistas panorámicas de Barcelona que solía realizar desde su taller (Cat. P146), desde cuyas ventanas se apreciaba la ciudad hasta el mar; que salió reproducida en la revista *Destino* (Junoy, 1941b: 11). En la muestra coincidía con artistas de cuya generación Sacharoff parecía ya formar parte: Opisso, J. Amat, L. Masriera, Ramon Calsina, Jaume Mercadé, A. Vila Arrufat, E. Bosch Roger, J. Olivé, R. Benet, Mallol Suazo, Miguel Ferré, Domingo Carles, J. Serra, J. Serrano, J. Puigdemogolas, etc. Y, poco a poco, lejos de las exposiciones parisinas donde solía haber un importante número de obras de mujeres en las salas, Sacharoff se veía casi siempre inmersa en un mundo de hombres artistas. Puede ser que, precisamente, por ser la única mujer, es el único artista de los presentes que J. F. Ràfols menciona en el breve texto de presentación del catalogo, ya que como eran muchos resultaba imposible nombrarlos a todos, citar a Sacharoff podía permitirse en el sentido de que a los caballeros no les importaría que se nombrara a la dama del grupo, además era la artista extranjera pues además de poder ver la obra de “tantos queridos compañeros formados en las academias, y en las peñas del Cercle de Sant Lluç y del Círculo artístico” se podía admirar “la arbitrada sensibilidad eslava de doña Olga Sacharoff” (Ràfols, 1941: s.p.). La fama de Sacharoff muy pronto comenzó a extenderse fuera de las fronteras catalanas, la revista madrileña *Vértice* le reprodujo un bello paisaje en su número de octubre de 1941 (Cat. P147), la reproducción era a toda página y a color, como pensada para ser enmarcada y colgada, tal vez (*Vértice*, 1941: 21).

En el mes de febrero de 1942 Alberto del Castillo le dedicó un artículo bastante extenso –acompañado de dos reproducciones de obras- en el *Diario de Barcelona* lo cual ya es todo un indicio de la importancia que la artista estaba adquiriendo en el panorama artístico de la ciudad. El texto es una presentación de la obra y de la artista, que aparece físicamente descrita: “está en su media edad. Es rubia de cabellos, fuerte en apariencia de complexión, y delicada de maneras. Tiene ojos claros azules, y en los labios una constante sonrisa que traduce literalmente su dulzura y su bondad” (Del Castillo, 1942a: 16). Después de explicar algo de sus orígenes y de su hogar, comentaba el estilo de Sacharoff basando todas las apreciaciones en la feminidad de la autoría y, también, en su procedencia oriental: “cuando una mujer en pintura se expresa totalmente en femenino, la materia es sólo un medio, tenue e imperceptible como un hilo de seda, para llegar más que a la plástica a la poesía y a la música, es decir, al espíritu puro, a la inmaterialidad. Y este es, a mi modo de ver, el sentido del arte de Olga Sacharoff, la pintora de ojos azules claros que parecen que no ven porque miran hacia adentro, que un día nos llegó a Barcelona, lo mismo que en los cuentos



Portada del catálogo

de hadas, como un regalo de Oriente” (Del Castillo, 1942a: 16). Es un texto bonito, aunque plagado de prejuicios sobre Oriente y sobre la feminidad, acierta en remarcar el aspecto poético y espiritual de la obra de Sacharoff.

La siguiente exposición individual de Olga Sacharoff tuvo lugar en la galería Argos, del veintiuno de marzo al tres de abril de 1942. Argos era un espacio que también funcionaba como librería y editorial, fundado el año anterior, estaba situado en el Passeig de Gràcia n.º 30. En la difícil década de los años cuarenta, era habitual que las galerías repartiesen sus posibilidades comerciales con actividades afines, como venta de antigüedades y objetos de regalo, así como la edición y venta de libros. En esta ocasión Sacharoff presentó veintidós obras, tres eran acuarelas, y el resto óleos. A juzgar por el listado que la galería publicó en un folleto, la mayoría eran pinturas de flores y figuras femeninas, algunos paisajes y bodegones y dos retratos. En uno de estos catálogos se puede apreciar al lado del nombre de cada obra, escritos a lápiz, unos números que con seguridad sean los precios y otros, en tinta, que parecen ser las medidas; claramente Sacharoff seguía la pauta de valorar monetariamente la pintura según su tamaño, pues coinciden las mismas dimensiones y las mismas cantidades; había obras de tres mil quinientas, cuatro mil, cinco mil, cinco mil quinientas y seis mil pesetas., aunque en algunas de ellas consta las medidas pero no el importe.<sup>204</sup>

---

204 *Olga Sacharoff*, Argos, Barcelona, 1942. Archivo particular.



Esta vez Alberto del Castillo articuló una crítica basada en que le agradaba la superación del lenguaje plástico de las décadas anteriores: “no hay aquí ni primitivismo, ni simplismo, no es superficialidad, sino profundidad delicadísimo de expresión de unos caracteres en su justa esencia descritos en un ambiente de distinción que es propia de las obras todas de esta artista” (Del Castillo, 1942b: 11). En la *Hoja del Lunes* salía un comentario anónimo con frases muy similares al publicado en 1940 que concluía “pintura de calidad espiritual maravillosa, de contenido y forma únicos, acaso entre todas las paletas contemporáneas, sólo una mujer –una auténtica dama de sensibilidad quintaesenciada y prócer- podía ser su delicado intérprete, creando un arte de singular hechizo, lleno de sugerencias y de gracia sin par” (*Hoja del Lunes*, 1942a: 6). *Solidaridad Nacional* titulaba su crítica “La pintura femenina de Olga Sacharoff” (Calistenes, 1942: 2), y Joan Teixidor dedicaba su crónica de exposiciones a dos pintoras: Olga Sacharoff y Ángeles Santos, que estaba mostrando su trabajo en La Casa del Libro, cuya obra tampoco se libraba de ser calificada como femenina (Teixidor, 1942: 11). Un día antes de la clausura de la muestra *La Vanguardia Española* publicó la siguiente nota: “Un conjunto interesantísimo ofrece en Argos la pintora rusa aclimatada entre nosotros, Olga Sacharoff. Sus figuras, llenas de gracia, y sus paisajes, bañados por una luz muy bien captada, acreditan un arte personal, fuerte y delicado a la vez. Un grupo encantador, *Madre e hijo* (7), en que la artista acierta a expresar la ternura entrañable del tema. *Retrato de la señora U.* (10), *Barcelona* (2), paisaje notable, sobre todo, por sus lejanías que tan bien reflejan la neblina tenue que se posa sobre nuestra ciudad frecuentemente; sus telas de flores, son las obras que más nos llamaron la atención entre las expuestas” (*La Vanguardia Española*, 1942: 5). Aunque plagadas de lugares

comunes las críticas solían ser favorables, excepto la radiada por Bosch, a quien seguía sin convencerle la pintura de Sacharoff: “no busquemos el origen de un arte que, por lo imprevisto, aun careciendo de profundidad y de resonancia, merece cordial acogida. Hijo legítimo de un temperamento, es digno de los mayores respetos” (Bosch, 1942: 249). En una época en que la radio era un medio enormemente escuchado por la población, tal condescendencia sin duda habrá llegado al público y, quizás, de alguna manera haya creado opinión.

En esos años Olga Sacharoff formó parte de varias exhibiciones colectivas. En la segunda quincena de mayo la artista participó en *El Primer Salón de Flores* organizado por las Galerías Alfa -situadas en la Rambla Catalunya 33- un espacio muy nuevo, pues se había inaugurado el año anterior. Junto a ella se encontraban expositores como, por ejemplo, D. Carles, Rogent, G. Fina, Mercadé, R. Manresa, M. Manresa, Carreras, Aguilar Ortiz, C. Fibla, F. Lloveras, Díaz Costa, Flotats, G. Fiol, Morey Gil, P. Sureda, J. Civil, Sintas, Planas Durà, y otra mujer, Teresa Lostau. Las galerías y los espacios de arte parecían querer animar el mundo cultural con exposiciones colectivas monográficas (pintura religiosa, retratos de niños, ambientes barceloneses, flores...); este tipo de muestras fueron muy frecuentes durante toda la década. En junio Sacharoff participó en la *Exposición Nacional de Bellas Artes de Barcelona*, que tuvo lugar en el Museo de Arte Moderno, del dos al treinta de ese mes. La artista presentó un retrato –calificado por la prensa de “fino” (*Hoja del Lunes*, 1942b: 7)- que se podía contemplar en la segunda sala, junto a las aportaciones de Josep Amat, Rosario de Velasco e Isabel Pons, entre otras. La casa de arte y decoración de J. Campañá inauguró una sala de exposiciones, con una muestra colectiva a la que llamó *Primer Salón de Otoño*, Sacharoff participó con un retrato infantil, junto a varias firmas que comenzaban a ser las habituales junto a la suya (J. Amat, Bosch Roger, F. Marsà, J. Clarà, R. Capmany, L. Roig, etc.) Además por primera vez, desde 1939, podía verse también obra de Otho Lloyd, en la misma sala donde ella estaba presente.

Es en esta época cuando Sacharoff comenzó a echar raíces en Catalunya, donde encontró el cariño y el amor de numerosas personas. Echar raíces y profundizar en ellas... algo muy necesario para una mujer que, desde hacía más de tres décadas, vivía sin la presencia de nadie con quien tuviera algún lazo sanguíneo cerca, ya que su familia y ella habían quedado separadas a raíz del establecimiento de la Unión Soviética. Además, en 1943 falleció su amiga, la artista Dagmar Mouat. Dagoussia había sido siempre su hermana, su familia, el único referente cercano que Sacharoff mantenía de su infancia y de su país. No disponemos de ninguna fuente primaria a partir de la cual evaluar el dolor que esta pérdida produjo en la artista pero, es muy fácil imaginar que habrá sido infinitamente dolorosa ya que, desde que Sacharoff era muy

niña aparecía en múltiples fotografías con Dagoussia, juntas habían llegado desde Rusia y habían recorrido Europa. Y juntas habían estudiado, iniciado y desarrollado sus respectivas carreras artísticas. Actualmente Mouat habita el mundo del olvido histórico, un rincón donde muchas mujeres artistas permanecen recluidas, tan solo se puede encontrar su rastro en alguna subasta parisina, donde cotiza a precios muy bajos por ser absolutamente desconocida. Ese mismo año, el veintinueve de abril, falleció también Ricard Viñes del que la artista cuidó en el lecho de muerte hasta el final, como contó en sus memorias la pianista Maria Canals: “Francesc Costa fou de les primeres persones que, en companya de la pintora Olga Sakharoff, anaren al Nosocomi de Pedralbes, on el músic finà” (Canals, 1970: 169).

Si estas pérdidas con certeza supusieron una gran tristeza personal, en el ámbito de la profesión Sacharoff ganó en seguridad. En los primeros años de la década, parece ser que la artista había aceptado o formulado propuestas a diferentes espacios pero, en apariencia, ninguna relación profesional estable había cuajado. El panorama cambiaría a partir de este año, cuando a razón de una muestra colectiva en las Galerías Syra, Olga Sacharoff entraría a formar parte del cartel de artistas de esta sala, realizando allí la mayoría de sus exposiciones individuales en Barcelona, como estudiaremos en el siguiente apartado. No obstante, a lo largo de su carrera pertenecer a la nómina de la Syra no le impidió formar parte de exhibiciones colectivas en otros espacios. En 1943 estuvo presente en *París visto por los pintores barceloneses*, en el Palau de la Virreina, durante el mes de mayo, lo cual no deja de tener un cierto significado, pues una artista de la Escuela de París ya era considerada una pintora de la ciudad. En octubre aceptó la invitación del Ayuntamiento de Vilafranca del Penedès para participar en la muestra *El vino en las artes plásticas*, que se organizó como parte de la programación de la Exposición y Feria Oficial de la Viña y del Vino. La obra presentada por la artista representa un momento de la vendimia (Cat. P155). Otros artistas presentes fueron L. Muntané, J. Clarà, P. Jou, j. Bassiano, Rosario de Velasco, J. Ventoso, García Morales, etc.

El año 1943 también supuso una innovación en su trayectoria creativa puesto que inició, hasta donde sabemos, su carrera como ilustradora editorial realizando acuarelas para *La Casa de Claudina* de Colette (Cat. L1). La sensibilidad de ambas mujeres es muy coincidente en lo referente a la naturaleza, la fauna y los niños, por lo que el resultado es un libro hermoso que destaca entre los muchos ilustrados de la escritora francesa. Las ilustraciones para la obra de Colette fueron expuestas al año siguiente de su publicación, en un espacio en el que la artista ya había trabajado, la Librería Mediterránea puesto que era la editorial responsable de la edición. Del once al treinta y uno de marzo se exhibieron las acuarelas que fueron calificadas por la prensa de

“deliciosas” (H., 1944: 6) y “amables” (Andrónico, 1944: 14). Tres años más tarde ilustraría poemas de su íntima amiga Clementina Arderiu (Cat. L2).<sup>205</sup>

En el verano de ese mismo año, 1946, vio la luz el libro el libro de poemas *Donde las Lilas Crecen* de Juan Eduardo Cirlot (Cat. L3), publicado por la editorial Helikon de Barcelona, bajo la dirección del editor José Miguel Velloso y al cuidado del maestro impresor Joaquín Horta. Se trata de una obra de un tiraje pequeño (ciento setenta y un ejemplares), ilustrado con ocho litografías a color de Olga Sacharoff.<sup>206</sup> Realizadas en la misma época, las imágenes guardan una gran relación estilística con las aparecidas en la obra de Arderiu: gama cromática en tonos pasteles y un destacado protagonismo de la figura femenina ya que la obra es un compendio de poemas de amor, tan inusuales como bellos. La poesía rica en símbolos de Cirlot en la que abundan las imágenes de puertas, ventanas, rosas, lilas, olas, lunas, soles, estrellas... fue bastante bien captada por Sacharoff que, inspirada por el lenguaje onírico del texto, roza el surrealismo en algunas de sus ilustraciones (por ejemplo Cat. IL3.4).

Un trabajo muy vinculado a sus orígenes, fueron los grabados para *Netochka Nezvanova* una novela de Fiódor Dostoievski (Cat. L4). Esta versión fue traducida por Juan G. De Luaces y editada por José Janés de la S.A.D.A.G. (Societat Anónima d'Arts Gràfiques) en 1949 en Barcelona. La artista compuso y grabó diez aguafuertes, que fueron tirados a mano por F. Melich. Cada grabado está repetido tres veces: la primera es un aguafuerte y aguafuerte estampado a una tinta, la segunda un aguafuerte estampado en sanguina y, por último, hay otro aguafuerte y aguafuerte estampado a una tinta. Como hubo varios tirajes diferentes, algunos incluyen diferentes pruebas de estado, otros dos puntas secas que representan el retrato de Fiódor Dostoievski, autor preferido de la artista (Permanyer, 1964: 30), y otros que, incluso, contenían esbozos y dibujos originales.<sup>207</sup>

La novela, publicada en 1849, está escrita en primera persona y es la protagonista de la obra, quien da nombre al título, la que va narrando su infancia con un padre violinista y alcohólico y una madre que, al casarse, perdió su dote. Más tarde, al morir sus padres es adoptada por un príncipe. La vida de esta niña sirve como estrategia para

---

205 Más abajo dedico sendos apartados a las ilustraciones de *La Casa de Claudina* de Colette y a *Sempre i ara* de Clementina Arderiu.

206 En el catálogo razonado, segundo volumen de este trabajo, están explicados todos los tirajes de esta obra.

207 En el catálogo razonado, segundo volumen de este trabajo, están explicados todos los tirajes de esta obra. En la actualidad parece ser que muchos propietarios de estos ejemplares, separaron las páginas correspondientes a los aguafuertes, ya que es bastante frecuente encontrar que estén a la venta por separado en casas de subastas o páginas de internet, a precios muy bajos.

tratar el tema de la miseria en la que vivían las clases bajas rusas, el poco acceso a la educación que tenían y el contraste con las facilidades y goces de la vida de los nobles. Sin lugar a dudas Olga Sacharoff conectó intensamente con esta novela que, en cierta manera, narraba la historia de las niñas, fuesen pobres o ricas, de la generación de su madre, en un contexto que ella conocería más o menos bien. El tratamiento de los paisajes, los interiores y el mobiliario, la indumentaria y otros detalles parecen partir de la propia experiencia de la artista, de sus recuerdos de infancia y primera juventud, asimismo se advierte una importante influencia de las ilustraciones de los cuentos infantiles rusos con los que Sacharoff, con seguridad, fue educada.

Como se ve, la mayoría de su producción como ilustradora data de la década de los años cuarenta del siglo pasado. Los libros ilustrados por Sacharoff, o bien con acuarelas o bien con grabados en diferentes técnicas, actualmente constituyen obras muy representativas de la cultura editorial catalana de mediados del siglo XX y su capacidad para crear atmósferas ensoñadoras en un tiempo triste y con ansias de belleza.<sup>208</sup>

Durante esta década los viajes siguieron siendo importantes, desde pequeñas excursiones a los alrededores de Barcelona a recorridos más largos a Londres, Italia, Suiza y Francia. La pareja de artistas eran de los pocos vecinos del barrio que tenían coche, un Humber blanco y negro que llamaba mucho la atención y con el que recorrían las tierras catalanas. Los primeros años de la década solían ir a pasar algunos días de verano a Sant Celoni, donde la familia Barba alquilaba habitaciones en la llamada Rectoria Vella, que en esa época todavía funcionaba como un hospedaje rural para vacacionar. También iban con frecuencia a Sitges, a un chalet de la urbanización Terramar, donde se encontraban con algunos miembros de la Colla (Gabriel Amat, Francesc Costa, Pérez de Olaguer, etc.) y otros artistas como Alfred Sisquella.

En 1944, en la Galería de Arte El Jardín –que curiosamente también era una floristería– Sacharoff participó en una muestra colectiva con sus grandes amigos Josep y Gabriel Amat y J. Llorens Artigas, también estaban presentes O. Lloyd, J. Commeleran y Mercè Llimona. Además volvió a enviar obras a la *Exposición Nacional de Bellas Artes de Barcelona*, donde presentó una de sus vistas panorámicas de la ciudad y el retrato del ceramista Josep Llorens Artigas (Cat. P188). Por otro lado, la revista *Destino*

---

208 Hoy en día son obras muy buscadas por los bibliógrafos, y suelen venderse a precios muy altos, tanto en librerías especializadas como en casas de subastas. No obstante, de la totalidad de los originales que Olga Sacharoff realizó apenas he encontrado tres, y con muchos de los grabados se han hecho destrozos al encuadernarlos, o cortarlos para ser vendidos individualmente y de manera descontextualizada. La carencia de conocimiento de muchos tasadores y catalogadores, les lleva a titular y catalogar de cualquier manera estos grabados desligándolos totalmente de la obra original.



Olga Sacharoff con la familia Barba en la Rectoria Vella de Sant Celoni ca. 1940-44



Olga Sacharoff y algunos miembros de la Colla en Sitges ca. 1945

publicó un número extraordinario dedicado a loar la ciudad de Barcelona, para lo que pidieron artículos a célebres escritores (Josep Pla, César González-Ruano, José Luis de Vilallonga, Sempronio, etc.) que iban acompañados de ilustraciones encargadas a renombrados artistas (Grau Sala, Josep Amat, Bosch Roger, Pere Pruna, Opisso, etc.). Olga Sacharoff realizó una ilustración llamada *Un bello rincón* (Cat. 12) para el texto de Joan Teixidor titulado “San Gervasio, Sarriá, Pedralbes” que, obviamente, constituía un extenso panegírico sobre las bellezas de estos barrios (Teixidor, 1944: 8).

Ese año también fue importante porque realizó su primera exposición individual en Madrid. Exponer en esta ciudad era un proyecto antiguo, que había quedado truncado a causa del estallido de la Guerra Civil. La muestra tuvo lugar en la galería Estilo durante el mes de noviembre, este espacio ya había exhibido su obra en una colectiva de artistas catalanes que había tenido lugar en la primavera del mismo año. La idea, según explicó la prensa, era enseñar el trabajo de artistas catalanes o residentes en Cataluña, que fueran poco conocidos en Madrid (Rodríguez Filloy, 1944: 4), así se presentaron obras de M. Villà, Llorens Artigas, Grau Sala, Roig y otros de los nombres que solían coincidir en Barcelona. Sacharoff fue una de las artistas más destacadas por la prensa lo cual debe haber animado a los propietarios de la galería a organizar una exposición individual. De esta muestra parece que no hubo catálogo, pero en las prensa madrileña hay algunas referencias, todas ellas muy entusiastas: “En la Sala Estilo tenemos en estos momentos la Exposición más atrayente quizá y más interesante de toda la temporada. Hace mucho tiempo que no veíamos colgada una obra de tal envergadura, en la que se dan cita, con sorpresa inaudita para todos, el buen gusto, la aristocracia, el señorío, la sabiduría y la originalidad” (Prados López, 1944: 3). “En la Galería Estilo celebran estos días una exposición singularmente sugestiva: óleos de Olga Sacharoff, que aportan al panorama de nuestra pintura contemporánea



una nota, deliciosamente fragante, de feminidad y exotismo” (Jiménez-Placer, 1944: 6). “La obra de esta pintora fue, en todo momento, objeto de gran interés. La pintura de la Sacharoff se abre tan ampliamente a los horizontes de la plástica moderna, que cuantos conocen el talento y la sensibilidad de esta artista la miran como rosa de los vientos para orientarse en medio del océano del arte actual” (Barberan, 1944: 27).

La primera exhibición individual en Madrid fue considerada un triunfo y así lo reflejó la prensa catalana, *La Vanguardia Española* lo consideraba “un éxito legítimo” en el resumen del año artístico (Francés, 1944: 5). Olga Sacharoff solía viajar a Madrid a preparar sus exposiciones en esta ciudad, asimismo asistía a sus inauguraciones. A partir de estos años su vínculo con la capital del Estado siempre fue estrecho. En 1945 fue invitada a la *Exposición de Floreros y Bodegones de Artistas Españoles Contemporáneos* en el Museo Nacional de Arte Moderno, donde presentó una obra muy característica de esta época, y que fue reproducida en el catálogo de la muestra (Cat. P178).

Hasta ese año, la actividad artística de Barcelona había ido in crescendo ya que, después de la guerra se había producido un auge del mercado del arte, debido a la necesidad por parte de un gran número de especuladores de sectores de inversión. Sin embargo “sufrir un pequeño y breve receso en la temporada 1945-46 al decrecer el número de ventas y el número de exposiciones. Galerías como Galerías Reig, Sala Costa, Condal, Velasco, El Jardín, Fayans Catalán y Galerías Layetanas realizaron su temporada con intermitencias y espacios como Atenea, Librerías Dalmau y Mediterránea no realizaron ninguna exposición” (Zabala Adrada, 2009: 19). Olga Sacharoff tan solo estuvo presente, en el mes de noviembre, en la *Exposición Local de Bellas Artes* de Badalona, de cuya celebración y participación de la pintora se hizo eco la prensa madrileña (La Rosa, 1945: 25). La artista presentó dos obras de idéntico título: *Figuras*.

Durante el año siguiente no participó en ninguna exposición colectiva. Es muy llamativo observar que, aunque la artista apenas expusiera, la prensa no la olvidaba y con cierta frecuencia y diferentes excusas se hablaba de ella. Por ejemplo, Joan Teixidor escribió un texto que bajo el título de “Desde Manacor, 3” describía con fervor algunos de los paisajes que estaba pintando la artista, junto a la reproducción de una de las telas (Teixidor, 1945: 14).

Concluida la II Guerra Mundial, la artista decidió no retornar a París para reconstruir su carrera allí. La guerra había acabado con la preponderancia de la capital francesa en el mundo del arte, los movimientos y los artistas de vanguardia se habían trasladado a Nueva York y París habría de pasar unos años de dura posguerra. Su familia en Montparnasse, Dagoussia, había muerto. Algunos artistas de los que Sacharoff



Olga Sacharoff y miembros de la Colla en el jardín del Putxet

frecuentaba volvieron a sus países de origen, otros se habían exiliado en Estados Unidos, México o Argentina, algunos para no regresar más; su amigo íntimo Chaim Soutine había fallecido y Georges Kars se había suicidado. París ya no era el París de Olga Sacharoff, como no lo fue de muchos de los creadores de las primeras vanguardias. Además en el contexto bélico de esos años surgieron los importantes lenguajes abstractos que comenzaban a ocupar todo el interés de críticos, galeristas y coleccionistas. Sacharoff nunca fue una pintora abstracta y tenía muy claro que ese no era su lenguaje expresivo, tal como lo expresa en numerosas cartas. La posibilidad de habitar un caserón, con sobrado espacio para disponer de un estudio y el estar rodeada de un jardín selvático no era una mala perspectiva. Olga Sacharoff no renunció a continuar su carrera artística, simplemente se adaptó como pudo a un mundo que había cambiado, y tuvo la valentía y la energía de iniciar una nueva vida. Una mujer artista de sesenta y cuatro años con toda una trayectoria dedicada a la pintura figurativa y con una carrera que prácticamente ya estaba hecha<sup>209</sup>, decidió no moverse de Barcelona y hacer de Cataluña su país, donde encontró el afecto y la calidez de la amistad, lo cual logró que echara raíces necesarias para seguir creando.

Uno de sus puntos de apoyo más importantes fue el círculo autodenominado La Colla<sup>210</sup>, compuesto por personajes destacados de la Barcelona del momento, que supusieron

---

209 Actualmente, con la prolongación de la esperanza de vida femenina, sesenta y cuatro años para una mujer no son tantos y puede considerarse joven y con muchas cosas aún por hacer, en cambio en la década de los años cuarenta a esa edad una persona se consideraba casi anciana. Quizás ya no se veía con fuerzas de empezar una vida en un país desconocido como Estados Unidos o cualquier otro de los que fueron destino de la diáspora de mediados del siglo XX.

210 Colla es la palabra en lengua catalana para denominar una pandilla o cuadrilla de amigos.



Olga Sacharoff y Otho Lloyd con miembros de la Colla en el jardín del Putxet

para la artista un soporte emocional, de cariño y amistad; pero también contactos que le facilitaron movimientos e intercambios artísticos, económicos y sociales, pues la introdujeron definitivamente en la sociedad catalana más acomodada. El grupo al que se sumaron Sacharoff y Lloyd estaba formado por las siguientes personas: los músicos Eduard Toldrà, Frederic Mompou, Francesc Costa y Joan Gilbert Camins; los pintores Domingo Carles, Antoni Vila Arrufat, Josep Amat, Josep Puigdemolas, Josep Mompou, Rafael Llimona, Gabriel Amat, Antoni Mataró y Rafael Benet; los escultores Maria Llimona y Enric Monjo, el ceramista Josep Llorens Artigas, los escritores Luis Monreal y Josep Millàs Raurell, el constructor Miquel Barba, el editor Joan Seix y su hermano, el médico Tomàs Seix, Luis de Urquijo y Landecho, financiero y musicólogo y el coleccionista Francisco Pérez de Olaguer, empresario; y también por todas las mujeres de estos señores, la mayoría de cuyos nombres no ha pasado a la historia. Un gran número de ellos provenía de familias de la alta burguesía, incluso de la aristocracia como es el caso de Luis de Urquijo, marqués de Bolarque. En la agrupación se daba la situación, muy habitual en París, de la ligazón entre intelectuales y artistas y las clases bienestantes, que también hacían de mecenas, como Francisco Pérez de Olaguer y su familia. En general era un grupo constituido por personas católicas y sin enfrentamientos ideológicos con el régimen, con quienes algunos incluso comulgaban: el historiador del arte Luis Monreal y Tejada era comisario de zona del Patrimonio Artístico Nacional para Cataluña, Valencia y Baleares, y el marqués de Bolarque era un diplomático al servicio del gobierno.

En este grupo Olga Sacharoff se hizo un importante lugar, tanto ella como Lloyd provenían de altos sectores de la sociedad y demostraban tener una educación exquisita así como el cosmopolitismo suficiente para conferir cierta pátina de bohemia francesa

al conjunto. En el diario del régimen, *Solidaridad Nacional*, Monreal -que escribía una columna titulada “Tertulia en la Rambla” bajo el pseudónimo de Laercio- explicó que “en la colla hay una magnífica solidaridad y un excelente humor. La primera se pone de manifiesto cuando alguna pena aflige a cualquiera de los amigos; el segundo bulle en todo momento. (...). Los miembros de la «colla» se quieren y se divierten. Sobre estos dos conceptos se afirma la solidez del grupo” (Laercio, 1945: 2). De que la Colla se divertía, no hay ninguna duda, basta observar las decenas de fotografías antes citadas, pero no solo se reunían en la casa de Sacharoff, casi todos los sábados cenaban juntos en el restaurante “L’Agut” de la calle Gignàs, en el Barrio Gótico, o en “El Canario de la Garriga”, muy cerca del Hotel Ritz. También se conservan fotografías de fiestas en otras viviendas, así como de meriendas campestres, excursiones a poblaciones cercanas, visitas a iglesias y otros monumentos... porque también los miembros de la Colla eran unos fantásticos animadores de la atmósfera cultural barcelonesa asistiendo a teatros, museos, conciertos y otras veladas de tipo artístico e intelectual. Los componentes de esta pandilla también recibían todo el soporte de sus compañeros en su propia actividad creativa, pues las inauguraciones, conferencias o conciertos de alguno de los miembros eran una cita de reunión obligada para todo el grupo. Por ejemplo, existen algunas fotografías de la artista en la gran mesa de un banquete ofrecido como homenaje a los hermanos Frederic y Josep Mompou en el restaurante “La Cala” de Barcelona, a finales de febrero de 1946; entre los numerosos asistentes se puede ver a Eduard Toldrà, Mercedes Plantada, Josep Maria de Sagarra, Anita Solà d’Imbert y su marido Víctor d’Imbert, organizadores del acto.<sup>211</sup> Muchas veces la prensa reflejaba estas actividades, así sabemos que, por ejemplo, asistieron a las actuaciones para presentar oficialmente el Esbart Verdaguer en el Palau de la Música, en la primavera de 1948; acto muy solemne en el que también estuvieron presentes Puig i Cadafalch, Josep M. de Sagarra, Aureli Capmany, Joan Ainaud, Xavier Montsalvatge y otras muchas personalidades destacadas.<sup>212</sup> Datos como estos confirman la adaptación total de Sacharoff a la vida de la ciudad y su integración absoluta en los círculos de influencia de la sociedad catalana.

Otro hecho que demuestra la inmersión de la artista en la vida del país, fue su participación en el concurso de pintura convocado por la Comisión Abat Oliba, durante las Fiestas de la Entronización de la Virgen de Montserrat, en el año 1947. La intención

---

211 Fotografías conservadas en un archivo particular y en la Biblioteca Nacional de Catalunya, Fons Josep Mompou, Barcelona. Agradezco la información sobre la organización a Sílvia Muñoz d’Imbert (Barcelona, 24/03/2018).

212 Ver *Butlletí de l’Esbart Verdaguer*, “Festes del 18 d’abril i el 9 de maig”, n.º 3, Barcelona, 15/07/1948, p. 2.

de los festejos era arreglar el trono de la Virgen, ofreciéndole uno nuevo de plata y aprovechar la ocasión para celebrar unas fiestas bajo las que subsistía la “necesidad callada que anidaba en el corazón de la gran mayoría de católicos de Cataluña, la de manifestarse también, y de manera clamorosa, como pueblo catalán” (Laplana, 1999: 57). Al concurso se presentaron ciento cincuenta obras pero, desafortunadamente, la calidad no abundaba por lo que solo cuarenta y cinco fueron aceptadas. Todas fueron expuestas en el Museo de Arte Moderno, situado en el Parque de la Ciudadela de Barcelona y, aunque los ganadores del certamen fueron Alfred Sisquella y Rafael Llimona, la obra de Sacharoff quedó finalista y la Comisión la adquirió para donarla a la Abadía, en cuya colección permanece desde entonces. Es muy sorprendente la interpretación de la Moreneta que realiza la artista (Cat. P225), apareciendo la imagen románica en una atmósfera de nubes y ángeles (singulares por estar muy feminizados, tanto que son mujeres), recordando en gran medida la pintura gótica, tanto de Giotto –admirado por Sacharoff-, como la de los hermanos Serra, que seguramente la artista había podido contemplar. A manera de las representaciones de los donantes medievales, en un lado de la imagen y en actitud orante, aparece un personaje femenino vestido de novia junto a un caballero trajeado, figuras que se han interpretado como una representación de la artista y su marido (*Nigra Sum*, 1995: 180), lo cual, en mi opinión no sería nada extraño pues hay otros ejemplos en los que Sacharoff se incluyó en la pintura junto a su marido. La pareja nunca se casó por la Iglesia, no hubiera podido, pues como ya hemos dicho Lloyd era divorciado. Tal vez, y sin faltarle la ironía que siempre la acompañó, la artista se concedió a sí misma una imagen de la boda que nunca tuvo. Aunque, quizás, en este caso la acidez de la escena aun fuera más intensa, según explica el señor Josep Amat, el personaje situado al lado de la autorepresentación de la artista tiene como modelo a Josep Llorens Artigas y dos de los monjes situados en el extremo contrario de la obra, a Otho Lloyd y el pintor Josep Amat.<sup>213</sup>

Entre el treinta y uno de mayo y el trece de junio de ese año, Sacharoff volvió a trabajar con las Galerías Layetanas participando en una colectiva a beneficio del Colegio de Huérfanos de San Julián de Vilatorrada, impulsada por los antiguos alumnos del centro para celebrar los cincuenta años de su existencia. Como se ve, igual que había hecho en París, la artista siempre atendía a las invitaciones de tipo solidario que le formulaban. En esta ocasión se trataba de una gran muestra de más de ciento treinta piezas, en la que también se incluían obras de varios miembros de la Colla y de muchos otros

---

213 Comunicación con Josep Amat, hijo del pintor del mismo nombre. Girona, 17/03/2018.

escultores, pintores y ceramistas. Sacharoff participó con unas de sus ya famosas vistas de Barcelona.

En 1948 parece ser que Sacharoff no se integró en ninguna exposición colectiva, sino que no fue hasta marzo de 1949 cuando aceptó la invitación para intervenir en una. Se trataba de una muestra organizada por su amigo Luis Monreal que, desde la Oficina Técnica de Arte que dirigía, montó en el Hotel Ritz de Barcelona una exhibición cuyo tema central era “Paisajes de España” y donde concurren otros integrantes de la Colla como Otho Lloyd y Josep Amat, al lado de Menchu Gal, J. Serrano, Magdalena Leroux, Javier Blanch, etc. De todas maneras, esos años la pintora estuvo muy ocupada en preparar y sacar adelante las muestras individuales que periódicamente realizaba en la Syra.

#### **IV.1.A Las Galerías Syra, exposiciones y círculo de tertulia**

Al amparo del entusiasmo de los días de la República, una joven Montserrat Isern Rabascall (1900-1986) fundó, en 1931, la galería de arte Syra. La sala, situada en la calle Diputació n.º 262, no era muy grande pero dio acogida a notables creadores del momento, entre ellos Olga Sacharoff. Para sostenerse económicamente la exposición de obras de arte se combinaba con la venta de objetos de regalo, lo que dio lugar a comentarios hilarantes en la prensa satírica.<sup>214</sup> El primero de enero de 1940 se abrieron los nuevos locales de la galería. La inauguración, celebrada a las doce del mediodía contó con la asistencia de primeras autoridades y numeroso público, entre los que se encontraban célebres representantes de las artes. La nueva Syra estaba ubicada en un lugar emblemático, en los bajos de la casa Batlló en el Passeig de Gràcia n.º 43, en la zona del Eixample donde se concentraban las galerías en la posguerra.

Olga Sacharoff, como hemos visto, había realizado una muestra individual (1935) y había participado en una colectiva que se había organizado en 1941 para conmemorar el décimo aniversario de la sala, por lo que Isern había procurado que estuviera presente la mayoría de artistas que habían expuesto allí hasta el momento. Pero no existía ninguna relación laboral estable entre la galería y la artista. Fue a partir de 1943 cuando se formalizó el vínculo y Sacharoff pasaría a estar en la plantilla fija de los artistas de la Syra, realizando muestras individuales periódicas hasta el año 1963 y participando en numerosas exhibiciones colectivas.

Una manera de aunar los dos intereses económicos de la sala fue encargar a algunos artistas pintar un biombo y/o abanico. La exposición estuvo abierta desde el sábado

---

214 Ya he comentado antes el artículo: *El Be Negre*, “El Be... Lasques. La Syra”, Barcelona, 15/07/1936, pp. 3-4.

cinco de junio de 1943 y, quizás debido al tema de la convocatoria, eran varias las mujeres que tenían obra en la sala. Sacharoff coincidió con Ángeles Santos, Rosario de Velasco y Lola Anglada, cuyas obras fueron retiradas debido a una orden de la Vicesecretaría de Educación Popular que represaliaba así a la artista comprometida con la República (Anglada, 2015: 315)<sup>215</sup>, lo cual constituye una triste muestra de la vigilancia que la censura ejercía sobre las galerías del país, y con la que Sacharoff nunca tuvo ningún incidente. La artista rusa presentó un abanico titulado *Melodía* realizado sobre seda, y un biombo llamado *Flores y Frutas*. Aquí se iniciaba su larga trayectoria en la galería de Montserrat Isern, al mismo tiempo que también comenzaba una relación profesional entre dos mujeres relevantes del panorama artístico catalán.

La primera muestra individual en la Syra del Passeig de Gràcia, tuvo lugar entre el veintisiete de noviembre y el diez de diciembre de 1943. Sacharoff presentó veintisiete obras, la mayor parte flores y figuras femeninas, también había algún retrato y paisajes de Horta e Ibiza. Sin embargo en el listado publicado en el catálogo no se da cuenta de una pieza que destacó la prensa “nos referimos al vaso del genial Llorens Artigas, delicadamente decorado por el sutilísimo pincel de esta pintora singular que, sin hacerle perder originalidad, ha vigorizado su arte y le ha conducido al terreno de la pintura en el más estricto de los sentidos” (Del Castillo, 1943: 13). Aunque son varios los testimonios orales y escritos que avalan la colaboración entre Sacharoff y Llorens Artigas sólo he podido catalogar una pieza de las mencionadas (Cat. C1). En el catálogo razonado de la obra del ceramista se puede leer que “la col·laboració (...) va consistir: primer en uns gerros en els quals la pintora realitzà uns temes lírics, habituals en ella, després unes rajoles” (Miralles, 1992: 65). Los jarrones parece ser que quedaron en manos de la artista y, como muchas de sus pertenencias, hoy en día resultan ilocalizables. Miralles señaló que los vasos eran pocos y nunca han sido puestos a la venta (Miralles, 1992: 65). En cuanto a los azulejos que conforman un mural, actualmente se encuentran en una pared del jardín de la Fundación Amat en Barcelona. La obra sufrió algunos desperfectos durante el proceso de ejecución y el ceramista la descartó. Las piezas estaban en el taller que Josep Amat tenía en la calle Julio Verne donde Josep Llorens Artigas tenía una parte realquilada. En 1951 el ceramista abandonó el estudio y los azulejos se quedaron allí guardados en unas cajas, años después, uno de los hijos de Josep Amat montó el mural en el jardín.<sup>216</sup> Se trata de un mural formado por cincuenta

---

215 En la edición de las memorias de Lola Anglada se incluye una reproducción de la carta enviada a la Galería Syra, en la que se puede leer “Comunico a usted que este Departamento, autoriza la Exposición de Abanicos y Biombos, que se celebrará en las Galerías de Arte Syra (...). No pueden exponerse las obras de la Srta. Anglada” (Anglada, 2005: 315).

216 Información transmitida por el señor Joan Amat, que fue quien recompuso el mural cerámico en

y cuatro azulejos que en su conjunto forman el motivo decorativo: un jarrón de flores blancas, rosas y amarillas, sobre un fondo blanco; detrás del florero se insinúa el cielo con algunas manchas azules. La figura está enmarcada con una cenefa decorativa en forma de curva contracurva y punteado. El formato del mural es rectangular coronado en un arco de medio punto. En el registro de hornadas de Llorens Artigas se puede leer, los primeros días de abril de 1952, “rajoles cuina Olga” (Miralles, 1992: 65), pero Miralles no las identifica con las que están en el jardín, me parece raro que no tuviera esta información pero el autor no catalogó esta obra, así que seguramente el apunte del ceramista haga referencia a estas piezas.

La muestra en la Syra, en general, recibió grandes alabanzas por parte de la crítica: “Olga Sacharoff es una artista dotada de una personalidad acusadísima. Cada una de sus pinceladas lleva el inconfundible sello de una manera que sólo a ella le es peculiar. íbamos a escribir que la artista pinta según una manera determinada, pero mejor sería decir que bien podría ser esto la creación de un estilo” (La Rosa, 1943: 2), pero sobre todo se hacían insistentes referencias a un cambio de lenguaje hacia una manera de pintar diferente que se interpretó como “la peculiar antítesis del estilo de Olga Sacharoff a favor de una mayor occidentalización” (Teixidor, 1943b: 11) o “Sacharoff, que había partido de un decorativismo anecdótico, afiligranado, de sabor ochocentista, en el que todo era sensibilidad, ha enriquecido su arte de un giro más trascendental, más sabroso” (Perucho, 1943: 9). Este cambio progresivo hacia el realismo se notó, sobre todo, en los paisajes y retratos; esta vuelta al modelo natural en lugar de interpretarlo como un signo regresivo, la crítica lo valoró como un hecho deseable y aplaudible. Y fue la idea que prevaleció en la siguiente muestra, ya que en ella este acercamiento al naturalismo se hizo más acusado. No obstante, y como ya explicaré, la artista fue capaz de simultanear este lenguaje con su estilo anterior hasta el final de su vida.

La siguiente exposición individual en las Galerías Syra tuvo lugar entre el veintitrés de febrero y el ocho de marzo de 1946. De las veintiséis obras expuestas, once eran retratos, todos femeninos y algunos de amigas de la artista como Berthe Willotte (la pareja de Francesc Costa, Cat. P218) y de la pintora y escultora brasileña Alba Blanes, cuyo perfil artístico aún espera que alguien lo rescate (Cat. P202). También, entre las retratadas, figuraban destacadas personalidades como la afamada soprano Mercedes Plantada (Cat. P217) o Dolors Marsans i Comas (Cat. P173), una pionera en la defensa de los derechos de los animales, a cuya protección dedicó toda su vida. En el listado de pinturas mostradas también figuraban algunos desnudos, figuras femeninas, tres obras de flores y dos paisajes. Como el catálogo era un folleto sin texto

---

el jardín donde está en la actualidad. Entrevista en Barcelona, 17/06/2015.



de presentación ni reproducción de obra alguna, la prensa es una fuente de información importante para valorar esta muestra. En la mayoría de ellas se puede observar que la pintura de retrato complacía a la crítica, que interpretó la ejecución de estas imágenes como un definitivo abandono del lenguaje anterior y de los temas interpretados de manera más imaginativa (cosa que realmente no sucedió) lo cual, desde su punto de vista, era algo a valorar con creces. Veamos algunos ejemplos: “Pasó la época del decorativismo de Olga Sacharoff. Desde hace algunas exposiciones la pintura anima sus lienzos hasta llegar a esta espléndida madurez de hoy. El antiguo decorativismo queda reducido a sus floreros o sirve de maravilloso fondo a sus retratos y figuras. La fantasía es ahora lo accidental” (Del Castillo, 1946: 4), “la ternura femenina y el fino decorativismo que caracterizan a esta artista han dado paso ahora a una mayor profundidad intencional y expresiva en su obra, a una pintura más trascendente. Sus retratos femeninos actuales están trazados con una gran seguridad de dibujo, con un modelado perfecto en su suavidad. Pero, sobre todo, logran una fuerza psicológica, un carácter humano que impresionan al espectador (...). La transformación sufrida por la pintura de Olga Sacharoff representa la madurez y culminación de su trayectoria artística” (Calistenes, 1946: 2), “sin desvirtuar el léxico ni la intención característica de la pintora, otorgan a su hacer una insospechada consistencia, un logro de calidades y volúmenes que franquean a su obra un horizonte dimensional hasta hoy inédito en ella” (Foyé, 1946a: 6), “de pronto, casi de improviso, el arte de Olga Sacharoff, acaba de adquirir un sesgo inédito, sorprendente. El alcance de este cambio se extiende, pasados los linderos de la técnica, hasta las tierras, tan ubérrimas, tan feraces, del sentido. Estos cuadros, estos admirables retratos, se nos antojan ventanas por las que Olga Sacharoff está contemplando una nueva y prometedora campiña. Dicho en estilo cifrado, el cambio se podría enunciar así: auge del realismo y descenso del arabesco; o bien: triunfo de la realidad sobre la imaginación” (T., 1946: 5). Como podemos apreciar la crítica la animaba a dejar el estilo anterior y a adentrarse en una pintura de sesgo más naturalista.

Claro que la obra de la artista seguía sin satisfacer a Francesc Bosch que continuaba radiando unas notas llenas de denuosos que, por extremas y categóricas, es fácil adivinar que detrás no había ninguna reflexión, tan sólo animadversión hacia ese tipo de pintura. El título de su crónica ya se manifestaba muy injusto “Olga Sacharoff y el simplismo cromático de su pintura”, puesto que es una evidencia que, precisamente, si algo tiene la paleta de la artista es que en absoluto peca de simplista, todo lo contrario: Sacharoff demuestra tener, en todo momento, un dominio muy sólido del color, resultando una pintura muy rica en el uso de las gamas cromáticas y de los matices tonales. El texto emitido en las ondas por Bosch decía que “cabe imaginar a la artista ante su caballete con un cacharro lleno de *color carne* que el pincel extiende

por el área de la forma encerrada en su perímetro y aludiendo sólo levemente a lo corpóreo en la representación del ser humano vivo” (Bosch, 1946: 202).

La última exposición individual de la década tuvo lugar entre los días seis y diecinueve de marzo de 1948. Como era habitual en esos tiempos, el folleto catálogo también funcionaba como invitación, que iba a nombre de la artista y no del espacio como suele ser lo común hoy: “Olga Sacharoff tiene el honor de invitar a usted a la apertura de la Exposición de sus Obras que se celebrará en Syra, Galerías de Arte el día seis de marzo de 1948”. El número de obras en exhibición fue de veintidós, la mayoría retratos, cuatro pinturas de flores, algunos desnudos y figuras femeninas, así como un par de paisajes.

Como siempre, Alberto del Castillo era el primero en ocuparse de las muestras de la pintora: “lentamente la pintura de Olga Sacharoff despierta de su ensueño. Esta artista, nacida y formada lejos de nosotros, es cada vez más nuestra, hasta el punto de que no concebimos hoy que pueda ser de otro lugar. Si su personalidad no ha influido en nuestra pintura es porque siendo tan original no se presta a la secuela, no porque nos sea extraña. A su vez esta tierra que ella ha hecho su patria de adopción ha influido sobre su arte. Y lentamente, como decíamos, ha despertado de su ensueño” (Del Castillo, 1948: 4). Este autor no reconocía que ella pudiera influir sobre otros artistas, ni tampoco era capaz de observar todas las influencias que en su largo periplo había ido recogiendo, sobre todo las vinculadas a las vanguardias.

“Esta pintura sutil, de íntimo cañamazo preciosista, acaba de adquirir una densidad y un empaque realmente notables. La técnica -esa técnica tan personal, tan característica de Olga Sacharoff- no ha variado; pero con ella la pintora consigue ahora un resultado que no por previsible deja de sorprender” (T., 1948: 9) y “Olga Sacharoff ha descendido aquí, un poco de su mundo para captar la vida real, acusando los rasgos de las personas con una caligrafía sutilísima” (Manzano, 1948: 3). Joan Teixidor siempre era quien le dedicaba más espacio en *Destino* y, gracias a él, hoy se pueden identificar algunas de las obras expuestas ya que su crónica era la única que solía ir acompañada de alguna reproducción; para esta ocasión eligió el retrato de la escultora Maria Llimona (Cat. P242), gran amiga de la artista (Teixidor, 1948: 14).

Definitivamente Olga Sacharoff nunca se llevaría una sorpresa al leer los periódicos posteriores a sus inauguraciones, ya que parecía existir una especie de ritual que se iba reiterando con una fatal puntualidad: los críticos que la elogiaban repitiendo siempre las mismas alabanzas, sin que hubiera significativas diferencias entre sus palabras, pues ya sonaban a la configuración de un discurso plagado de lugares comunes por parte de autores que, más que analizar e interpretar una obra en la que se hubiesen

detenido a conciencia, deseaban quedar bien con una mujer a la que conocían y con la que tenían buena relación. Y, para que hubiera una nota discordante, las palabras locutadas en las ondas de un hombre que pareciera más obcecado en llevar la contraria a sus colegas que en estudiar realmente la obra criticada: “nadie acierta a saber quién es quién de las mujeres con levedad de materia, pintadas por Olga Sacharoff. En su mayoría, son efigies como de psicología agotada, sin pulso ni espíritu y de corazón en permanente siesta... Y allá quien asevere, aunque no persuada, que la actual expositora, de penetradora sensibilidad, descubre estados de alma femenina, que aflora a la superficie del lienzo con insuperable habilidad, aunque en su fuero interno apostille con un gracioso mohín la sagacidad de ciertos creadores de «mitos». Con ello creemos haber dicho lo que nos proponíamos decir acerca del «ingenuismo expresivo» de la autora de los cuadros que motivan este poco halagüeño comentario, limpio -¡claro está!- de incisiva acrimonia” (Bosch, 1948: 265).

A pesar de todo, la galería Syra supuso para Sacharoff, no sólo un espacio expositivo estable donde mostrar su trabajo a la crítica y al público, fue también un lugar de contactos con otras personas del mundo del arte catalán y, sobre todo, con destacados coleccionistas que adquirieron su obra por mediación de la sala lo cual suponía una importante fuente de ingresos económicos. De esta forma su obra pasó a formar parte de célebres colecciones privadas del país como las de Josep Sala, Barbey, Isern Dalmau, Santiago Espona, Juan Andreu, Joan March, Joan Cendrós, Lluís Plandiura, Fernando Rivière, Miquel Lerín o Joan Uriach. La mayoría de estas colecciones ya no existen como tales y algunas han sido donadas a instituciones públicas, gracias a lo cual hoy la obra de Sacharoff se puede contemplar en algunos museos. Otras se han desperdigado en manos de herederos que todavía las conservan, pero muchas también se han introducido en el mercado, saliendo a la venta en subastas y galerías. Aunque no solo los grandes coleccionistas adquirían su pintura, en el curso de la investigación he encontrado diversos testimonios de propietarios de obras de la artista que no son -o sus antepasados no eran- dueños de amplias colecciones pero que puntualmente habían adquirido algún cuadro de ella –generalmente en la Syra-, lo cual da una idea de que su obra gustaba a un público adinerado pero sin grandes pretensiones que buscaba objetos con que decorar sus viviendas, y pensaban que la artista era un valor seguro y apreciado.

En la galería Syra también exponían regularmente otros artistas que pertenecían a la Colla (Josep Mompou y Rafael Benet) y otros que tenían una relación de estrecha amistad con Sacharoff (Miquel Villà, por ejemplo). Además en la sala solían mostrar su obra Olivé Busquets, Manuel Humbert, Joan Vidal Ventosa, J. F. Ràfols, Commeleran, Emili Bosch-Roger, Joan Rebull, Jaume Mercadé, Pau Roig, E. C. Ricart, Francesc



Manuel Ricart Serra: *La penya de la Galeria Syra*, 1979-80

Vidal Gomà, Jaume Pasarell, Josep Granyer, Josep Obiols, Joaquim Sunyer o Manuel Ricart Serra, por ejemplo. Este último realizó un retrato colectivo donde englobó a todos los personajes citados más el crítico J.M. Junoy, el coleccionista Plandiura, la propietaria de la galería y a Olga Sacharoff, bajo el título de *La penya de la Galeria Syra*, compuesta en total por veintitrés integrantes. La pintura<sup>217</sup> –un óleo sobre tela– fue ejecutada muchos años más tarde, entre 1979-80 por lo que el parecido físico de algunos de los retratados es algo débil, en el caso de Olga Sacharoff, aparece mucho más joven y más delgada de lo que era en esa época, y su rostro resulta muy difícil de identificar, tanto que podría hablarse de un retrato idealizado.<sup>218</sup> Esta tertulia funcionó durante más de dos décadas en las salas de la galería, que era lo suficientemente grande como para albergar esta peña cuyos miembros se reunían para intercambiar impresiones y noticias sobre la vida artística barcelonesa. En la pintura se puede observar que Granyer sujeta en sus manos un ejemplar de *La Vanguardia* (cuyas críticas de arte eran insoslayables), y Montserrat Isern uno de la revista *Art*, publicación periódica editada en Barcelona por la Junta Municipal d'Exposicions d'Art, bajo la dirección de Joan Merli, durante los años 1933-36, los años de la Syra petita, como ya se llamaba a la antigua galería de la calle Diputació (Sempronio, 1986: 34). A través de esta revista y de la propia galería fueron dados a conocer muchos de los artistas de esta generación. Es remarcable que solo aparezcan dos mujeres en el retrato, la artista

---

217 Después del fallecimiento de Manuel Ricart Serra esta obra fue donada por Manuel Sarró i Palau al Museu de Història de Barcelona (MUHBA), a cuya colección pertenece en la actualidad (MHCB 42.134).

218 A mi pregunta (durante el acto de presentación de la obra en el MUHBA) de por qué la artista aparecía con un aspecto tan diferente al que realmente tenía tanto Lluís Permanyer como Josep Maria Cadena respondieron que porque el autor era todo un caballero y no podía dejar de pintar a la artista joven y bella, Barcelona, 22/09/2015.

y la propietaria (vestidas casi iguales), reflejando así que por aquellos años ambas se movían en un mundo de hombres, eran ellos quienes marcaban los códigos y las pautas de comportamiento en el ámbito artístico, y también las medidas de calidad, cotizaciones, etc. Montserrat Isern fue una galerista pionera cuyo papel en el panorama artístico de posguerra todavía ha de ser estudiado en profundidad, y Sacharoff una artista que, como estamos viendo, no parecía tenerse en cuenta realmente como una mujer con la capacidad de elaborar un discurso estético riguroso, sino que era acogida como representante de una determinada gracia femenina y exótica, la excepción que confirmaba la regla.

Durante la década de los años cincuenta y comienzos de los sesenta Sacharoff continuaría exponiendo en la Syra, llegando a realizar en total una docena de muestras individuales y participando en un mínimo de seis colectivas<sup>219</sup>; después del deceso de la pintora la galería continuó incluyendo algunos cuadros suyos en diversas colectivas hasta su cierre definitivo en 1986, fecha en que también falleció Montserrat Isern.

#### **IV.1.B. El Salón de los Once**

Un punto de inflexión en la carrera de Olga Sacharoff en España fue que Eugeni d'Ors la invitase a formar parte del Primer Salón de los Once. No he podido hallar ninguna prueba de que el filósofo y la artista se conocieran de antes, pero considero muy probable que hubiesen coincidido con anterioridad en determinados círculos barceloneses. Es seguro que d'Ors conocía su producción de la época de París, ya que en su libro sobre el arte de entreguerras la cita varias veces, sobre todo con motivo de la participación de Sacharoff en el Salón de Tullerías, al cual el autor alude como su preferido entre todos los salones parisinos. A raíz de la presencia de Sacharoff en el Salón de Tullerías de 1929 el crítico escribió que la consideraba “una de las figuras indudablemente más curiosas de la pintura contemporánea (...) sensibilidad agudísima, llena siempre de sutilidad” (D'Ors, 1946a: 226).<sup>220</sup> También dice haber visto en una edición muy anterior del mismo salón, “uno de sus mejores cuadros, con un grupo de pescadores, junto a una barca, cuyo farol de acetileno se proyecta violentamente en el agua y atrae todavía, tan cerca de la tierra, algunos peces muy divertidos. Este resplandor permite leer en el barco las letras de su nombre, y éste es el catalanísimo de «Tossa»...” (D'Ors, 1946a: 138). Claramente d'Ors se refiere a la obra *Los Pescadores* (Cat. P18), que nunca se

---

219 Comentaré estas exposiciones en apartados posteriores.

220 En la Biblioteca Nacional de Catalunya, en el fondo Eugeni d'Ors se conservan dos fotografías originales en blanco y negro, reproducciones de dos pinturas de Olga Sacharoff: *Retrato de la niña M.R.G.* (Cat. P200) y *Retrato* (Cat. P172), esta última reproducida en su libro *Arte de entreguerras. Itinerario del arte universal, 1919-1936*, Aguilar, Madrid, 1946, p. 99.

expuso en las Tullerías, sino en el Salón de Otoño de 1922, donde con probabilidad la vio y hay una confusión en la memoria del autor, pues ya habían pasado más de dos décadas. Es decir que con seguridad el conocimiento de la producción de Sacharoff por parte del pensador se remontase a comienzos de los años veinte.

Eugeni d'Ors (1881-1954) había fundado en Madrid La Academia Breve de Crítica de Arte con la intención de promover el arte moderno y contemporáneo. La agrupación –que estuvo activa entre 1941 y 1954- estaba presidida por d'Ors mientras que la secretaría la ocupaba Enrique Azcoaga y algunos de sus miembros eran Carlos Blanco Soler, Luis Felipe Vivanco, José Camón Aznar, Eugenio de Baviera, Yakichiro Suma, José María Alfaro, Alberto Zarega Fombona, Eduardo Lloset y Marañón y María Laffitte, la única mujer del grupo. La Academia muy pronto generó la iniciativa de organizar una exposición colectiva en la que cada miembro, en total once, escogía libremente y presentaba la obra de un artista que considerara innovador e interesante. Para el Primer Salón, la Academia convidó a Olga Sacharoff que compartió muestra con Foujita, Rafael Zabaleta, María Blanchard, Pere Pruna, Manolo Hugué, Pedro Bueno, Pedro Mozos, Jesús Olasagasti, Eduardo Vicente y Grau Sala, este último presentado por el propio d'Ors.

Aunque la iniciativa tuvo éxito, también cosechó detractores tal como explicó el propio d'Ors en su libro *Mis Salones*: “el éxito inmediato de esta manifestación de la vida madrileña pudo medirse por la intensidad del rencor que en ciertos medios hostiles, usuarios y beneficiarios de la general ignorancia despertó su inocente y apenas comentado acontecer” (D'Ors, 1945a: 170), ciertamente la prensa casi no reflejó el evento y según d'Ors no se vendió prácticamente ninguna obra. El secretario de la asociación también comentó que “como la «Academia Breve de Crítica de Arte», no ha venido a traer la paz, son muchos los que visitan su «Salón de los Once» en son de guerra, o con cierto aire beligerante. El hecho, sin embargo, de que con unas tendencias concluya en cierta manera, la infinita tentativa del arte moderno, y con otras, arranque en este certamen, una manera pictórica donde no quepa la fórmula «académica» o «modernista», desconcierta al estancado, al dispuesto a protestar frente a cualquier innovación” (Azcoaga, 1943: 11).

El contacto con d'Ors favoreció mucho la difusión del trabajo de Sacharoff, ya que además de ocuparse de su obra en sus libros, el autor la nombró en varias de sus colaboraciones en *La Vanguardia Española*, y publicó un artículo monográfico sobre ella en *Platino*, una revista dirigida a mujeres que trataba temas relacionados con la moda y el hogar y que publicaba la Sociedad Anónima Sanllehí, una fábrica de medias instalada en Terrassa. El texto consiste en un extracto del capítulo que d'Ors había dedicado a Sacharoff en *Mis Salones*, acompañado de dos reproducciones de retratos

y una fotografía de la artista en el jardín de la casa de Manacor, donde se la puede ver sentada con su perro en brazos. Considero que este autor siempre valoró muy justamente el talento de la artista, siendo de los pocos que no la aventó al ámbito de la feminidad para dejarla allí pintara lo que pintara, como había pasado con otros críticos. En una frase muy perspicaz d'Ors sentenció: "Frances Jammes en imágenes: he aquí cómo hubiera podido definirse la pintura de Olga Sacharoff. Pero un Frances Jammes que abrigase, detrás de la inocencia, una máxima lucidez... De pronto, su ternura da la vuelta y pica en sarcasmo" (D'Ors, 1946b: s.p.).

El poeta francés Francis Jammes (1868-1938) fue también novelista, dramaturgo y crítico. Su poesía se caracteriza por ensalzar el campo y los animales, así como la vida rural y el contacto con la naturaleza. Leyendo sus poesías se comprende a la perfección la cita de d'Ors, pues las imágenes que evoca en sus versos son fácilmente comparable a muchas de las pintadas por Sacharoff. Ignoro si el poeta fue tema de conversación entre d'Ors y Sacharoff, pero si no hubiese sido así es admirable la clarividencia y perspicacia del autor catalán para relacionarlos a los dos. Aunque es muy probable que Olga Sacharoff hubiese leído a este autor, ya que en los años que ella vivió en París, Jammes era un personaje famoso que frecuentaba los círculos literarios y su obra solía aparecer en publicaciones periódicas de la capital. De la misma manera que a Sacharoff le interesaba la representación del mundo animal, son muchos los poemas que Jammes dedicó a la fauna, escribiendo versos dedicados a sus perros y otros animales. Existe uno sorprendente y maravilloso, llamado "Oración para ir al cielo con los burros" en el que expresa su deseo de, cuando muriese, ascender al cielo acompañado de estos animales:

"Tomaré mi bastón y en el ancho camino  
hallando a mis amigos los burros, les diré: venid  
Soy Francis Jammes y voy al Paraíso,  
porque no existe infierno en el país de Dios.  
Venid, dulces criaturas del cielo azul, amigos  
pobres bestias queridas, que espantáis a las abejas  
y los golpes con bruscas sacudidas de orejas..."<sup>221</sup>

---

221 Traducción de Antonio Pavón Leal, en su blog literario: <https://elbosquesilencioso.com>. Última consulta 03/05/2018. Curiosamente en 2018, para celebrar el 150 aniversario del nacimiento del poeta, la asociación francesa que lleva su nombre ha organizado una exposición titulada *Francis Jammes et la Russie* en la que artistas jóvenes de Siberia muestran sus ilustraciones para las poesías de este escritor. Jammes fue muy traducido al ruso, uno de sus más destacados traductores fue Ilyá Ehrenburg. Ver <http://www.francis-jammes.com>.

Los animales, el paraíso, la espiritualidad en la naturaleza... ciertamente Sacharoff conectaría de manera muy intensa con la producción de este poeta pero, como muy bien observó d'Ors, su pintura tiene una vertiente crítica propia del lenguaje de la vanguardia histórica manejada con gran sagacidad.

En el Salón la obra de Sacharoff fue presentada por el catedrático e historiador José Camón Aznar (1898-1979) quien escribió un texto en el catálogo de la muestra; aquí explicaba que la elección había sido de Manuel Abril, un miembro de la agrupación que acababa de fallecer y que ya se había dedicado a difundir la obra de la artista en un largo artículo de 1935, publicado en *ABC*. En el texto, el autor dedicaba unas pocas líneas a un perfil biográfico y comentaba cada una de las tres obras expuestas: una bañista (posiblemente Cat. P162), de la cual decía tener influencias de Renoir pero “se aleja de este maestro por una candidez y ternura que, en lugar de derramarla en ondas sensuales, como el pintor francés, más bien la recoge, concentra y pudibundiza”, unas *Flores* (probablemente Cat. P144), “en las que las mismas flores han decantado no ya su seducción plástica, ni sus armonías cromáticas, sino el sistema nervioso de sus fulgores, sus evanescencias y crestas de luz”; y un retrato que he reconocido como el de *Madame Chevrillon* (Cat. P170) del que el crítico decía “son impresionantes lo compacto de su técnica y la profundidad psicológica (...). En este magnífico trozo de pintura sobria y fuerte se alían una manera densa de calidades y una espiritualidad ardorosa contenida” (Camón Aznar, 1943: s.p.).

La exposición se había llevado a cabo en las Galerías Biosca, situadas en la calle Génova n.º11, no muy lejos de puntos estratégicos de la vida cultural madrileña como la Biblioteca Nacional o el Café Gijón. El espacio había sido fundado por el pintor catalán Aurelio Biosca en 1940, quien ya había trabajado como galerista en Barcelona, en la Galería Badrinas en cuyo stand Sacharoff había vendido obra durante *La Fira del Dibuix* de 1932. En el momento de apertura de la galería el panorama artístico en la capital del Estado era el de un absoluto páramo, puesto que los círculos de creación y del mercado del arte habían quedado desarticulados en su totalidad. Es muy remarcable el papel que tuvo A. Biosca como impulsor de la reconstrucción y la creación de nuevos espacios de promoción y difusión de la creatividad, y una de sus estrategias para conseguir estos objetivos fue dar apoyo a Eugeni d'Ors y su iniciativa. Como afirma Laura Mercader, refiriéndose a la Galería Biosca, “se puede afirmar que la Academia Breve de Crítica de Arte nació con sede. Biosca fue uno de los primeros en conocer las intenciones del proyecto. D'Ors, en su madurez y después de su larga experiencia, no se hubiera aventurado a reemprender su plan sin asegurarse, desde el principio, el amparo de una infraestructura que lo respaldara” (Mercader, 1998:18). De esta manera fue como Olga Sacharoff se introdujo en el círculo de las Galerías Biosca.



Si bien fueron algunos los artistas que a raíz de presentar obra en los Salones de los Once, después expusieron individualmente en la sala, no era el proceder habitual, pues tanto d'Ors como Biosca mantuvieron una independencia absoluta en este sentido. Sin embargo, Olga Sacharoff fue una de las artistas invitadas por Aurelio Biosca a exponer su trabajo en la galería, durante el mes de mayo de 1951; pero sobre todo, el Salón de los Once le supuso el desembarco definitivo en Madrid pues, como ya hemos comentado, la dio a conocer y le proporcionó los contactos para que, a partir de aquí, pudiera exponer con frecuencia en esta ciudad. Además de que Biosca siempre seguiría contando con su obra en todas las muestras de homenaje y conmemoraciones a la Academia Breve de Crítica de Arte y al Salón de los Once. De esta forma, a finales de 1951 participó con una obra de flores en la muestra *Un decenio de Arte Moderno 1940-50*, presentada por Camilo José Cela y a cuya inauguración asistió Eugeni d'Ors. La pintura de la artista fue muy destacada en la prensa madrileña. Y, ya fallecida Sacharoff, hubo una obra de ella en las exhibiciones *El Doctor Blanco Soler y los Salones de los Once*, celebrada en enero de 1973, y la *Exposición Homenaje a Eugenio d'Ors 1881-1954*, que tuvo lugar entre el nueve de enero y el ocho de febrero de 1975; ambas muestras organizadas por Leandro Navarro quien se propuso -además de introducir nuevos valores- "potenciar el historial de la galería" (Navarro, 2014:46).

El vínculo entre Sacharoff y d'Ors de perpetuó hasta el óbito del filósofo. En el año 1944 un grupo de intelectuales y artistas decidieron rendirle un homenaje y hacerle entrega de un obsequio, para lo cual le encargaron una obra al escultor Frederic Marés. Entre los participantes en el homenaje estaba Olga Sacharoff junto a Camilo José Cela, Lluís Plandiura, Manuel Machado, Eduardo Marquina, Pere Pruna, Carles Pi i Sunyer, etc. La obra regalada es la denominada *Ángel Custodio*, que acompañó a d'Ors primero en su residencia de Madrid y después en la ermita de Vilanova. Como testimonio de esta amistad, nos ha quedado el retrato de d'Ors que Sacharoff pintó (Cat. P171), donde el autor aparece plasmado acentuando su ser intelectual, en su estudio, rodeado de libros, leyendo y con uno de sus sempiternos puros en la mano.<sup>222</sup> Destacan dos estatuillas sobre el escritorio, una representa un conejo blanco y otra uno negro, lo cual podría aludir a la prolífica producción de d'Ors y a su fertilidad de pensamiento.

#### **IV.1.C. La Rosa Vera y otras colaboraciones**

En 1941 Olga Sacharoff había sido invitada a participar con un dibujo para la *Colección de Dibujos de los Pintores Contemporáneos*, un proyecto de El Archivo de Arte. Se trataba de una colección de dibujos originales, firmados, que se incluían en una carpeta,

---

222 Como ya explicaré en el apartado dedicado a la producción de retratos de Sacharoff, la artista con probabilidad no pintó esta obra en el estudio de d'Ors.



Édouard Manet: *El balcón*, 1868-69

sin texto alguno. La idea era tener en la Biblioteca de los Museos de Cataluña este testimonio de obras originales de los artistas más notables del momento. Se publicó un volumen compuesto de dos series. La serie A que contenía obras de Josep Amat, Muntaner, Calsina, F. Serra, Bosch Roger, Gabriel Amat, Sabaté, Capmany, Prim, Rafael Llimona, Lloveras, Rafael Benet, J. Olivé, Vila Arrufat, Carles Domingo, O. Junyent, Marqués Puig, Josep Puigdemengolas, Florit, Bastardas, A. Antiga, J. Granyer, A. Opisso y E. Pala. Mientras que la serie B -que vio la luz en 1942- se componía de dibujos de M. Humbert, Labarta, Opisso, Becquer, Duran Camps, Mercadé, Galí, L. M. Güell, Josep Clará, Ribera, O. Carles, Farré, R. Saenz, L. Masriera, Penagos, Clapera, Mallol Suazo, M. Barta, G. Saenz, Camps, Ferrer Carbonell, Roca Delpech y Olga Sacharoff.

La contribución de la artista fue un dibujo realizado a lápiz, tinta y acuarela sobre papel, titulado *En el Balcón* (Cat. P153), donde enseña una figura femenina asomada a un balcón, una iconografía muy empleada por Sacharoff a lo largo de su trayectoria. Como raíz iconográfica podríamos citar la pintura *El Balcón* (1868-69) de Édouard Manet en la que distribuye a tres personajes –dos mujeres y un hombre- acompañados de un pequeño perro, en un balcón que, sin mirarse los unos a los otros, contemplan el panorama que parece estar ya “fuera de la obra”. La escena, en la que se reflejaba un ambiente y unas vestimentas burguesas, llamó la atención del público por considerar el tema poco trascendente, frívolo, incluso. ¿Qué está pasando aquí? ¿Qué hacen? ¿Qué están observando? Preguntas retóricas para las que el receptor decimonónico encontraba respuestas poco complacientes, ya que la intención de Manet era, precisamente,

subvertir la tradición de la temática grandilocuente de la pintura académica. Es sabido que el artista se inspiró en los balcones pintados por Goya -algunos vinculados a una intención crítica-, cuya obra fue relevante para el desarrollo de todas las rupturas que emprendió el artista francés. Las últimas décadas del siglo XIX están pobladas de figuras femeninas pintadas mientras riegan macetas en sus balcones, cosen junto a la luz que entran por ellos, o posan delante de las barandillas siendo captadas desde el interior, y aunque el tema tuvo cierta continuidad en las vanguardias, ya no fue tan frecuente en el siglo XX. En el caso de Sacharoff, la interpretación que ella lleva a cabo del tema parece estar en sintonía con el asunto trabajado a partir del impresionismo; ella vinculó con frecuencia la representación de las ventanas y los balcones con la figura femenina, siendo habituales las imágenes de “madre e hija”, “abuela y nieta” o “muchachas” asomadas a balaustradas (Cat. P152, Cat. P266, Cat. P275, Cat. P289, Cat. P311 o Cat P334, entre otras). Sacharoff nunca da pistas de lo que están viendo estas mujeres, invitando al espectador a realizar un ejercicio de imaginación, por lo tanto los personajes podrían estar contemplando multitud de paisajes, hechos y cuestiones; y si bien se encuentran en un ámbito doméstico en el que parecen estar recluidas, no es menos cierto que las ventanas y los balcones abiertos aluden a la infinitud de horizontes, a la apertura de pensamiento y a la libertad de los anhelos.

La figura trabajada por Sacharoff, con el lenguaje que la caracterizó hasta el final de sus días, es una señora aparentemente burguesa con una estola de pieles en el cuello, sombrero con plumas y velo, guantes de encaje y un ramillete de flores en el pecho. Sería todo un campo de investigación la utilización de la indumentaria en la obra de Sacharoff, lo cual fue algo que ya llamó la atención de la crítica en su momento: “Vostè ha estat una mena de precursora de la moda femenina actual. Els vestits amb volants, les robes de plecs, els petits capells que fa anys que pinta, avui ho porten totes les elegants. Poc temps enrera les indumentàries dels personatges dels seus quadros tenien un punt de caricaturesc. Avui han esdevingut una gent totalment del dia” (P.,1934: 591).

Sus personajes -una vez pasado su lenguaje pictórico de entreguerras- siguen pareciendo llevar una moda ajena a los tiempos que, a veces se nutre de estilos pasados, y otras veces, sin embargo, pareciera que se adelantarán a corrientes de estilismos posteriores. Resulta una evidencia que la artista le daba mucha importancia a los vestidos y los complementos que sus figuras lucen, pues suelen presentar multitud de pequeños detalles como flores, joyas, puntillas, etc.<sup>223</sup>

---

223 Este es uno de los aspectos que dejo abiertos en mi investigación: una reflexión más profunda sobre la indumentaria de los personajes creados por Olga Sacharoff, cuya ejecución no me parece

Por otra parte, el colorido del dibujo, es restringido, con bastante negro, gris, marrón y azul pálido, reservando unos toques de rojo para labios y mejillas y otros de verde, lila y azul para las florecillas; muy en la línea de las ilustraciones editoriales que realizó durante esa década. En salas de subastas y colecciones particulares se puede encontrar este dibujo pasado a litografía (Cat. G1). Son grabados sin numerar, pero ignoro si fueron ejecutados en vida de la artista, bajo su supervisión, o por el contrario fue un tiraje hecho posteriormente, ya que no he podido descubrir ninguna información sobre las circunstancias de su producción.

Antes de acabar la década Olga Sacharoff participó en otro proyecto que ha pasado a la historia como una destacada iniciativa de promoción del arte, me refiero a la colección denominada la Rosa Vera, nombre que tenía la editorial del grabador, pintor e ilustrador Jaume Pla (1914-1995). Pla, muy interesado en la valoración y difusión del grabado, especialmente del grabado catalán, ideó una colección de piezas que pretendía encargar a los artistas catalanes más representativos de su tiempo. Para conseguir este objetivo fue fundamental conseguir el soporte del mecenas Víctor Muñoz d'Imbert. El proyecto inicial consistía en contar con veinticuatro obras, de las que se hacía un tiraje de cincuenta copias que eran vendidas por suscripción.

Algunos de los artistas invitados para participar en esta iniciativa fueron Josep Mompou, E. C. Ricart, Pere Pruna, Rafael Benet, Josep Amat, Francesc Serra, J. Sunyer, F. Domingo, E. Bosch, J. Obiols, J. M. Mallol Suazo, J. Hurtuna, R. de Capmany y A. Ollé Pinell. También el propio Jaume Pla contribuía con una estampa. Olga Sacharoff fue la primera mujer convidada a formar parte de esta colección.

La obra de Sacharoff (Cat. G7) -que había escogido para su grabado el tema de la maternidad- iba acompañada de un poema de su amiga Clementina Arderiu, con quien ya había trabajado en 1946, ilustrando su obra *Sempre i Ara* (Cat. L2). La idea de Pla era trabajar al revés de lo que suele pasar en la ilustración editorial, por lo que el texto se escribía a partir del grabado, él mismo explicó que “com una concessió no exempta de malícia, hem demanat una col·laboració literària per tal que, invertint els temes de la il·lustració corrent, sigui una petita venjança dels artistes, sempre a remolc de la imatge literària (...). Els comentaris a aquestes estampes són fets «a posteriori»; és el gravador qui comanda, qui tria el tema i explica el seu gust” (Puig Rovira, 1985: 8). Transcribo aquí el poema titulado “Mare i Infant”, fechado en diciembre de 1949, inspirado por la obra de Olga Sacharoff:

---

en absoluto arbitraria sino que, intuyo, está motivada por cuestiones relacionadas con la poética desarrollada por la artista en el transcurso de su trayectoria.

És perquè ha estat enamorada

-matins d'ahir-

Que té la cara enriolada:

«Feliç de mi,

Fruitosa sóc –diu la mirada-

falda i coixí.

Infant, ¿qui sap la melodia

que em portes tu?

Goso tocar-te, i l'alegria

del teu cos nu

dóna a la mà que et retenia

Realitat de terra pia

i un cel segur.»

Un ejemplar único del primer volumen de la Colección de grabados de la Rosa Vera (1949), conformado por las respectivas carpetas con todas las pruebas de estado de cada artista, fue donado a la Biblioteca de la Junta dels Museus, formando parte de la colección de la Biblioteca Joaquim Folch i Torres del Museu Nacional d'Art de Catalunya, en la actualidad. La carpeta de Olga Sacharoff incluye el dibujo original, realizado a lápiz y acuarela sobre papel (Cat. P250). Se trata de una figura femenina joven y placida, que luce un vestido azul y que observa con gran dulzura a su bebé, desnudo y regordete; al lado una mesa camilla sobre la que hay un jarrón con un ramo de flores. La gama cromática está conformada por tonos suaves de lila, azul, rosa y marrones, tanto el color como la factura están muy en la línea de las ilustraciones editoriales realizadas en la década de los cuarenta, sobre todo las ejecutadas para la novela *La casa de Claudina*, de Colette (Cat. L1). Jaume Pla solicitaba un dibujo a cada artista, que podían realizar de manera absolutamente libre, cuando el diseño estaba acabado él decidía qué técnica gráfica era la que más se adecuaba al original. La propuesta de Olga Sacharoff se ejecutó en punta seca sobre cobre, con una única tinta negra sobre papel de hilo blanco de la casa Guarro de Gelida, papel que se utilizó en toda la colección, elaborado especialmente con la filigrana de la marca editorial. Seguidamente, en la carpeta, hay dos pruebas de estado (Cat. G2 y Cat. G3) y dos más con divertimento en el ángulo inferior derecho, siendo éste una mujer y un hombre, cada uno montando un caballo, es decir, los tan reiterados jinetes de Sacharoff (Cat. G4 y Cat. G5). En todas las pruebas se puede observar que se había prescindido de la mesa y el jarrón de flores. Después se incluye la prueba de que la plancha ha sido inutilizada (Cat. G6) y finalmente el grabado resultante del proceso, el que fue entregado a los suscriptores (Cat. G7). El grabado de Sacharoff tiene unas medidas

de 22.5 x 16.5 cm siendo el tamaño del papel 34 x 24.5 cm ya que abarca el poema de Arderiu; el número de orden en la carpeta final es el doce. En la carpeta original también se incorpora un manuscrito del poema firmado por la autora.<sup>224</sup> A los suscriptores se les daba una carpeta de cuatro páginas, que incorporaba el grabado final de Sacharoff y una impresión del poema de Arderiu, ambos con las respectivas firmas originales de las autoras.

Más tarde hablaré sobre la relación de amistad y profesional entre Sacharoff y Arderiu, pero no es de extrañar en absoluto que la pintora le pidiera un texto a esta poeta; además de las muchas cuestiones que las unían, ambas habían mostrado un interés muy señalado en el tema de la maternidad. Esta experiencia, específicamente femenina, ha sido muy representada en pintura y bastante tratado por las artistas, no obstante, hasta la época actual no había tenido una gran presencia en la poesía en general, incluso en la escrita por mujeres; por este motivo “sembla important que el tema sigui present a l’obra d’una dona (Clementina Arderiu) per la qual la maternitat va tenir un lloc fonamental a la seva vida, encara que no tingui gaire gruix” (Marçal, 1985: 40).<sup>225</sup> Precisamente uno de los pocos poemas en el que trabajó el tema fue el inspirado por la imagen de Sacharoff, que entroncaba muy bien con las escenas que solía evocar la poeta sobre hechos puntuales y anecdóticos acerca de su relación con los infantes. Aunque a veces su visión de la maternidad es de dudas y miedo, el grabado de la pintora rusa le sugirió unos versos en los que se exalta la alegría del contacto con el cuerpo del hijo, fruto del amor; es decir lo que Sacharoff transmitía siempre en sus interpretaciones de este tema.

Hasta ese momento todos los grabados efectuados por Olga Sacharoff eran litografías o aguafuertes, es decir que, posiblemente, esta era la primera vez que trabajaba la punta seca. Parece ser que muchos de los artistas participantes no tenían experiencia con las técnicas gráficas y Jaume Pla les enseñaba los distintos procesos en su taller que “durant uns anys (...) es va convertir en una veritable Escola de Gravadors; els deixebles eren les més notables personalitats de la pintura catalana del moment” (Puig Rovira, 1985: 7). No he encontrado ninguna información concreta sobre Olga Sacharoff y su trabajo como grabadora en el sentido de saber si ella misma intervenía a lo largo de todo el proceso creativo o solamente lo supervisaba. Conociendo las piezas que ha dejado me inclino a pensar que ella conocía y dominaba los procedimientos técnicos,

---

224 La carpeta completa de Olga Sacharoff nunca había sido expuesta al público hasta que fue exhibida en la muestra *Olga Sacharoff. Pintura, poesia i emancipació* que tuvo lugar en el Museu d’Art de Girona, del 25 de noviembre de 2017 al 2 abril de 2018 (prorrogada hasta el 1 de mayo).

225 Clementina Arderiu fue madre de cuatro hijos.

pero se implicaría hasta cierto punto dejando que las copias de los tirajes, obviamente, las realizara otra persona.

La colección de *La Rosa Vera* tuvo una enorme repercusión en prensa, los críticos más relevantes se ocuparon de comentar y opinar sobre el proyecto, no obstante, no he dado con ninguna alusión concreta a la obra de Sacharoff, más allá de citarla –casi nunca- como integrante. La colección fue presentada al público en una exposición que tuvo lugar en el Real Círculo Artístico de Barcelona, del dieciocho de noviembre al cinco de diciembre de 1950. Es de señalar que los grabados también estuvieron presentes dentro de la novena edición del Salón de los Once –que también se celebró en las Galerías Biosca, en el invierno de 1952-, coincidiendo así estas dos notorias iniciativas del arte de posguerra y en las cuales Sacharoff estuvo presente. En la inauguración Eugeni d’Ors explicó los objetivos y el funcionamiento de la colección. Unos años más tarde, en 1958, cuando ya se habían incorporado otros artistas y muchas más obras a la colección, esta volvió a exhibirse en Madrid, en la Sala de Exposiciones de la Dirección General de Bellas Artes que, por entonces, estaba en el Palacio de la Biblioteca Nacional. Asimismo, los grabados fueron expuestos en numerosos espacios, llevando a cabo una verdadera ruta de itinerancia. Una consecuencia muy interesante de su participación en esta colección fue que, de la mano de ella, volvió a exponer en Francia, pues se organizó una exposición de las diferentes series, bajo el título de *El grabado español contemporáneo*, que fue exhibida en Toulouse, Montalbán, Agén, Montpellier, Narbona y Perpiñán, durante el año 1957.<sup>226</sup> Finalmente, la muestra llegó al Museo Galliera de París, a principios de 1959 y también pudo verse en Londres en el año siguiente; pero con probabilidad para esas fechas el nombre de Olga Sacharoff era poco o nada recordado en esas ciudades.

Posteriormente a su muerte, y hasta la actualidad, el grabado firmado por Sacharoff se puede seguir admirando en diversas muestras de la Colección La Rosa Vera, o relacionadas con ella, como *Els 98 gravadors de la Rosa Vera* que se celebró en el Palau de la Virreina (Barcelona) del seis de febrero al siete de abril de 1985, o la exposición *La Rosa Vera Catalana en la Colección UC de Arte Gráfico* que se pudo admirar en Santander (2009) y Gijón (2010), entre otras varias.

#### **IV.2. Calle Balmes (1950-1967)**

El príncipe Gregorio Mijailovich Demidoff, huyó de los bolcheviques desde Tomsk (Siberia), y se instaló en Bélgica, allí conoció a una estudiante rusa que se convertiría

---

226 He leído que esta exposición también se pudo ver en Nimes, pero no lo he podido constatar documentalmente.

en su mujer, Adelaida de Joltkevitch Sajnovsky, perteneciente a la nobleza ucraniana. La familia de Ada vivía en Yugoslavia, adonde habían huido después de que el padre, Benjamín de Joltkevitch, fuera fusilado en Kiev por no adherirse a la revolución bolchevique. El joven Gregorie, ingeniero, trabajó allí durante la II Guerra Mundial, más tarde continuaron viviendo en Bélgica hasta que Ada vio en la prensa una oferta de trabajo para un ingeniero de minas en Barcelona (López, 2000: 40). De esta forma la pareja con sus dos hijos se ubicó en Barcelona, en un piso de la calle Balmes. La artista y la familia Demidoff se conocieron a través de un amigo común, el músico Francesc Costa cuya esposa también era belga.<sup>227</sup>

Un día Sacharoff fue de visita a casa de Ada Demidoff y vio que el piso del mismo rellano que el de su amiga estaba en alquiler, de forma que le pareció un lugar apropiado para instalarse, ya que debía abandonar su amada residencia de la calle Manacor. El hecho de que una familia tan querida por ella como los Demidoff estuviera cerca era un estímulo y una alegría. Los Demidoff organizaron una fiesta de bienvenida para el matrimonio de artistas, a la que acudieron numerosas amistades en común.

De esta forma el matrimonio Sacharoff-Lloyd se instaló en el piso 5<sup>o</sup> 2<sup>a</sup> de la calle Balmes 383, tocando la plaza Joaquim Folguera que por entonces se llamaba Núñez de Arce. Se trata de una finca art decó a la que se accede por una amplia entrada con portería y ascensor. El piso era lo suficientemente amplio como para que la artista instalase su estudio en el salón -que tenía un ventanal abierto a la calle Balmes- y aún tuviera espacio para recibir. Además tenía cuatro habitaciones, dos que destinaban a cada miembro de la pareja -con vistas a la calle Balmes ambas-, una para Teresa (la joven que les ayudaba en las tareas domésticas y que trabajó en la casa hasta el fallecimiento de la artista) y otra que utilizaban como trastero. Otho Lloyd también disponía de un sitio que transformó en laboratorio fotográfico. El piso se completaba con una cocina, dos baños, y un lugar donde se situaba la caldera.<sup>228</sup> A pesar de que contaba con mucho menos espacio que en su hogar anterior, la artista seguía teniendo algunos muebles antiguos como sillas de madera tapizadas con cretona de fondo crudo y flores color burdeos, así como sofás grandes tapizados a rayas. Conservaba objetos muy bellos como una magnífica tetera extraña y antigua, una vajilla española de inspiración china -blanca con paisajes y elementos florales en verde- un gran reloj de pared, muebles de maderas buenas así como el imprescindible samovar.<sup>229</sup>

---

227 Debo esta información a la señora Natalia Demidoff (entrevista telefónica, 03/04/2017).

228 Debo la descripción de este espacio a la señora Natalia Demidoff, entrevista en Martorell (Barcelona), 06/02/2017.

229 He podido ver muchos de estos objetos gracias a amistades de la artista que los conservan y





Edificio de la calle Balmes 383 en la actualidad

El piso quedaba a una altura desde la cual la artista podía contemplar y pintar el Putxet, que se veía a través de las espaciosas ventanas del salón y desde dos de las habitaciones. Existen algunas obras de Sacharoff que dan testimonio de las vistas de la ciudad que tenía desde su hogar, tan diferentes de las actuales, pues aún no se habían construido todos los edificios altos que, con la replanificación del barrio en los años sesenta y setenta, existen hoy.<sup>230</sup> Como explicaba Elvira Farreras, a Sacharoff “no le fue posible encontrar una casa parecida (a la de Manacor), cerca de allí y que tuviera jardín. Era ya mayor y este traslado para ella fue muy penoso. Se resignó a ir a vivir a un piso. Encontró uno en la calle Balmes, bastante alto y desde donde todavía podía verse un trozo de su querido Putxet. La imaginación la ayudaría a recordar y plasmar su jardín perdido” (Farreras i Valentí, 1999: 94).

El cambio de domicilio supuso para la artista cierto cambio de vida y costumbres. Continuaba siendo visitada por sus amistades más íntimas (las familias Amat, Llorens Artigas o Pinós, por ejemplo), pero ya no podían reunirse tantas personas como antes en el jardín. Tener al lado a su amiga Ada resultaba una gran compañía, con ella podía hablar en su lengua materna e intercambiaban recetas de cocina rusa, subían a la terraza de la finca, salían a pasear por Las Ramblas, y hablaban de temas relacionados

---

tuvieron la amabilidad de enseñármelos.

230 Por ejemplo *Interior del piso de Balmes* (Cat. P332).

con el arte ya que Ada era aficionada a pintar, sobre todo, flores y paisajes. También los niños Demidoff, Miguel y Natalia, eran una compañía dicharachera para la artista, y el gato siamés de la niña, Chipi, solía cruzar corriendo el pasillo porque sabía que en casa de la pintora siempre era muy bien recibido.

En esta época, y hasta su tránsito, la artista se dedicó a pintar retratos que se convirtieron en su principal fuente de ingresos económicos, ya que la herencia de Lloyd hacía tiempo que se había acabado lo mismo que sus negocios. Según Lloyd el número de encargos llegó a ser tan elevado que en espacio de cuatro a cinco años realizó unos trescientos ya que “su fama como retratista fue creciendo de día en día y empezó a ser muy solicitada en este aspecto, pues eran muchas las personas de posición que querían ser retratadas por ella” (Guillamet, 1970: 51).

Son años de excursiones por poblaciones cercanas a Barcelona, comidas en chiringuitos a orillas del mar, almuerzos en “Can Costa” de la Barceloneta o interminables partidas de canasta (donde la artista solía hacer trampas que provocaban la risa del resto de jugadores)<sup>231</sup>; siempre acompañada de amistades, algunas veces, extranjeras que acudían a visitarla. También recibía numerosas postales de amigos –muchos artistas- que viajaban por el mundo y, donde estuvieran, se acordaban de ella; la artista las guardaba todas cuidadosamente, sobre todo las muchas que recibía para desearle felices Navidades.

Cuando Sacharoff fue haciéndose mayor, dejó de desplazarse “dejando que Otho haga sus habituales viajes” (Borràs, 1992: 42), aunque algunos veranos los solían pasar en Tossa de Mar, donde alquilaban una vivienda, pero por entonces Sacharoff ya casi no tenía vínculos artísticos con la población ni conocía ni trataba con los vecinos, excepto por algunas cuestiones cotidianas. En general parece ser que los habitantes de Tossa la consideraban una persona excéntrica que solía tener un aspecto descuidado y se dedicaba a alimentar a los gatos callejeros.<sup>232</sup>

A medida que las hijas de sus amigos fueron creciendo, Sacharoff se convirtió para ellas en una excelente amiga que comprendía bien a las jóvenes de los años cincuenta y sesenta. Mariette, la hija de Josep Llorens Artigas y Violette Gardy, explica que cuando se fue a vivir a un estudio-ático en Barcelona porque en Gallifa se aburría, sus padres

---

231 Entrevista con el señor Joan Amat, quien recuerda que cuando los jugadores le hacían ver que se habían dado cuenta de sus trampas, ella se enfurruñaba, Barcelona, 17/06/2015.

232 Las informaciones sobre las estancias de Sacharoff en Tossa durante estos años las debo a Glòria Bosch cuyos abuelos también vivían en la misma calle que la artista (entrevista en Barcelona, 26/07/2016). Por el contrario la señora Natalia Demidoff me comunicó que cuando vivía en Balmes, la artista ya no pasaba los veranos en Tossa de Mar (entrevista en Martorell, Barcelona, 06/02/2017).

no veían con buenos ojos que una joven sin casarse viviera sola y tardaron mucho tiempo en ir a conocer su casa. Por el contrario, Sacharoff fue a visitarla enseguida y le llevó como regalo una obra muy bonita (Cat. P284)<sup>233</sup>, pues la situación de la joven no distaba mucho de la que la pintora había vivido en los altillos con mansardas de los edificios parisinos. Son numerosos los testimonios que relatan que Sacharoff entendía las aspiraciones artísticas de los niños y jóvenes y los animaba a dedicarse al arte. El destacado músico Jordi Sabatés narra como la artista acudía a todos sus conciertos cuando él era aún un niño pequeño<sup>234</sup> y siempre le pedía que tocara para ella, o la señora Natalia Demidoff cuenta que Sacharoff siempre tomaba muy en serio sus estudios de baile.<sup>235</sup> Josep, Isabel y Joan Amat, Natalia Demidoff, los hermanos Pinós, Mariette Llorens Artigas, Jordi Sabatés... la recuerdan como una mujer absolutamente encantadora que los consentía y mimaba de niños y los animaba y comprendía de adultos.<sup>236</sup>

Poco a poco la vida de la artista se sumió en una apacible cotidianidad en la cual seguía habiendo lugar para la excelente cocina, los paseos con amigas y el amparo y alimentación de animales recogidos (en Balmes la artista tenía una gata negra con un gatito atigrado que había traído consigo de su anterior vivienda, y después recogió una perrita de la calle -Chivita- que cuando murió fue enterrada por Lloyd en el jardín de la familia Amat). Continuaba yendo al cine, una pasión que siempre la acompañó, y también empezó a ver la televisión, ya que la señora Pinós le regaló una. Pero, sobre todo, en ningún momento, ni aun estando ya muy enferma, dejó de pintar.

#### **IV.2.A. Exposiciones y actividad artística (1950-1959)**

La década de 1950 se inició para Olga Sacharoff con dos hechos destacados, por un lado su traslado de casa, como ya hemos visto, y por otro, la exposición individual en Syra donde presentó su famosa obra *Cena de La Colla* (Cat. P239), un gran retrato colectivo que más tarde estudiaremos. La muestra se celebró del once al veinticuatro de marzo de 1950, y en ella se expusieron veinte obras, entre las que figuraban varios desnudos, algunos paisajes y retratos, pero también un autorretrato que gustó mucho (Cat. P240) y otro retrato colectivo de la Colla (Cat. P230). El día veinte de marzo en la sala tuvo lugar una conferencia del crítico Luis Monreal y Tejada (integrante del grupo) que disertó sobre “El cuadro y sus personajes”, es decir que se supone que habló de

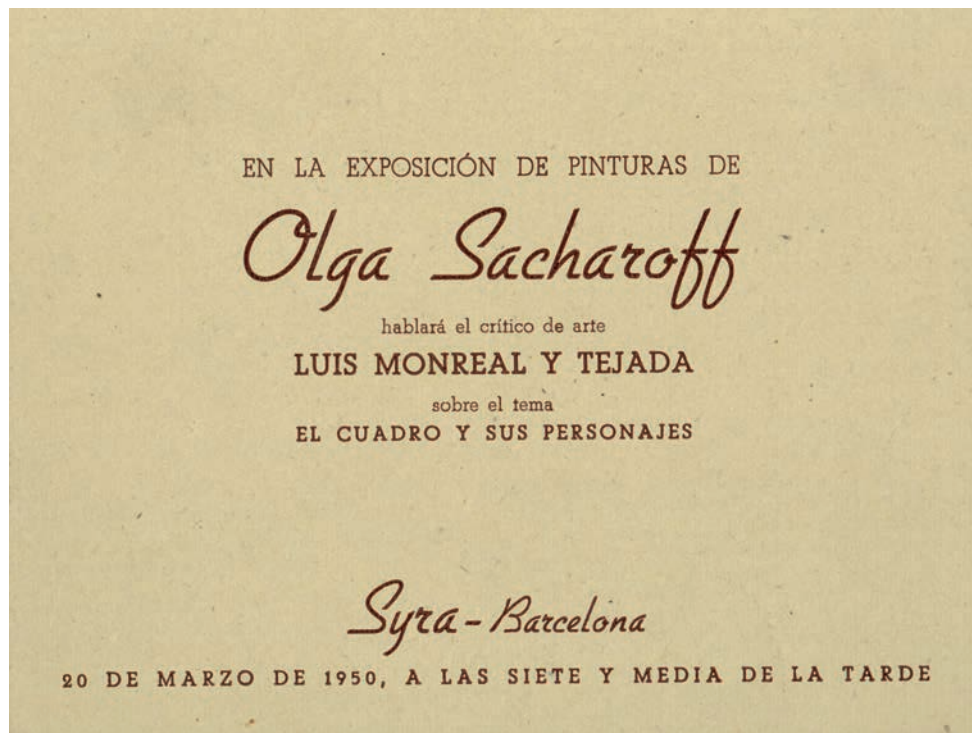
---

233 Entrevista a Mariette Llorens Artigas, Barcelona, 22/11/2016.

234 Entrevista telefónica a Jordi Sabatés, Barcelona, 16/08/2017.

235 Entrevista a Natalia Demidoff, Martorell (Barcelona), 06/02/2017.

236 Entrevista a Carme Pinós, Barcelona, 29/09/2016.



los miembros de la agrupación, sus ocupaciones y vínculos. De hecho, Monreal se convirtió en el cronista de la obra y, posteriormente, publicó la identificación de los personajes y otras cuestiones relativas al retrato.

La obra impactó tanto al público como a la crítica, hasta el punto que el infalible detractor de Sacharoff, Francesc Bosch, tuvo que admitir que era una obra de gran calidad, claro que él lo justificaba diciendo que la artista se había “desprendido de ciertos vicios de ejecución que barraban el paso de su pintura hacia los diáfanos horizontes y vértices de altura. De tal modo se ha renovado que, sin tal evolución, difícilmente hubiera podido dar cima a obras como (...) *La cena de la Colla*” (Bosch, 1950: 242). Aunque la pintura no fue vendida durante la muestra, la crítica advirtió su importancia, como escribió Rafael Manzano “es un lienzo para ser adquirido y ofrecido a un Museo de nuestra ciudad, ya que por los retratos que contiene -figuras relevantes del mundo artístico y social barcelonés- fijan un momento de la historia urbana” (Manzano, 1950: 3). Efectivamente, más tarde el retrato fue adquirido por suscripción pública -promovida por los retratados- y entregado al Museo de Arte Moderno (fondo que hoy forma parte del Museu Nacional d'Art de Catalunya, MNAC). En esta muestra figuraba otra obra que hoy en día también se conserva en el el mismo lugar, *Balcón* (Cat. P262) y que Sacharoff volvió a exponer en una colectiva en Syra, que durante el verano resumía la temporada pasada. Además esta pintura también estuvo presente en la *Exposición Municipal de Bellas Artes* que se celebró en el Museo de Arte Moderno en 1951. Fue allí donde fue adquirida por decisión del jurado, hecho muy reseñado en la prensa,

incluso en *Ressorgiment*, el periódico del exilio catalán en Argentina (*Ressorgiment*, 1952: 6918.). Además Sacharoff presentó una obra llamada *Ventana* y el retrato de su amigo el pintor Miquel Villà (Cat. P277), tal como, la prensa también reseñó: “no nos ha causado ninguna sorpresa con su delicadísima *Niña al Balcón*, dentro de su tónica más depurada: estupendo es su retrato del pintor Villà; no la creemos tan afortunada en *Ventana*” (Capdevila, 1951: 17).

Como he apuntado antes, Olga Sacharoff celebró una exposición individual en las Galerías Biosca de Madrid. La muestra tuvo lugar en el mes de mayo de 1951 y en ella se exhibieron veintiuna obras. El archivo de esta galería fue donado en 1996 a la Biblioteca y Centro de Documentación del Museo Nacional de Arte Reina Sofía, cuando la galería cerró sus puertas. En el archivo se conserva una carpeta identificada con el nombre de la artista, sin embargo, contiene poca información y no muy significativa, ya que solo incluye recortes de prensa, que no llegan a una decena, y la fotografía, en blanco y negro, de una pintura de flores. Ni aquí, ni en la Biblioteca Nacional de España, ni en ningún sitio he encontrado el catálogo de la muestra, por lo que he llegado a pensar que no hubo, lo cual hubiese sido muy poco habitual, ya que todas las galerías publicaban el listado de obras o, al menos, una postal o folleto donde había información de la exposición. Así que la única información que he recogido de este evento es a través de la prensa madrileña, donde el discurso reiteraba las mismas apreciaciones que siempre eran hechas a su trabajo: “lógicamente al ser el propósito de Olga Sacharoff el determinar plásticamente estados sensibles tanto ante el paisaje como frente a la figura humana, su obra se resiente de una ordenación lineal, y la búsqueda emocional priva de consistencia de la «irrealidad real», que persigue un temperamento excesivamente poetizado” (Sánchez-Camargo: 1951: 6).<sup>237</sup>

En el año 1952, Sacharoff volvió a presentar una exposición individual en Syra, esta vez compuesta por un total de veintidós piezas, entre las que había varios retratos y flores, pero también una cuantas pinturas de animales y paisajes, casi todos realizados durante una estancia en Gallifa, un municipio de la comarca del Vallès Occidental. Llorens Artigas había adquirido recientemente una masía que muy pronto se convirtió en lugar de acogida de numerosos artistas, entre ellos Sacharoff. En Gallifa pintó como mínimo dos paisajes, algunas obras de tema animalístico, un precioso retrato de la hija de los masoveros de la masía y otro del párroco del pueblo. Sin embargo parece que como artista no se sentía muy cómoda, tal como le escribió en una carta

---

237 A lo largo de este apartado iré citando fragmentos de críticas con la finalidad de que se pueda constatar la redundancia de ideas y la reiteración de lugares comunes con la que se juzgaba la obra de Sacharoff en esta dos últimas décadas.

a su marido: “trabajar en Gallifa en este momento me resulta molesto porque ellos son tan abstractos... también me molesta de trabajar al lado de ellos hacerlo bajo el rol de pintora pasada de moda y sin interés. Los Artigas son del todo de Miró”.<sup>238</sup> A pesar de que en el aspecto personal era muy amiga de la familia Artigas, quienes le profesaban un auténtico afecto, es fácil imaginar cómo se sentía desde el punto de vista profesional, aunque parece ser que ella no expresaba nunca estos pensamientos en público. Además estos sentimientos encontrados se verían alimentados por el hecho de recibir siempre críticas muy similares y redundantes, que dejaban entrever que los autores no analizaban su obra sino que le dedicaban espacio y cumplidos más por quién era y lo que significaba que por lo que pintaba. En este sentido, las críticas a la muestra no supusieron excepción alguna, como se ve en los ejemplos siguientes: “aquí sí que podemos decir que el espíritu de la pintora ha pasado con aliento creador sobre la arcilla de la realidad, llevándonos a horizontes por ella adivinados. Sus protagonistas, los paisajes y las flores, han sido descubiertos por el temblor de su presencia y el eco de su sensibilidad en una ruta de eterna preocupación de la belleza” (Lience Basil, 1952: 2), o “todo lo que forma el conjunto de cada uno de esos lienzos que Olga Sacharoff nos viene brindando, se nos antoja tan idóneo y feliz que, a no ser por el caudal de imprevisto que reserva siempre el espíritu de una artista, no creeríamos pudiésemos aguardar de nuestra pintora ninguna otra expresión superadora en intensidad lírica ni en exquisita plasticidad su periodo actual” (Cortés, 1952a: 17).

En 1952 se celebró en Barcelona el XXXV Congreso Eucarístico Internacional, siendo un gran evento que en la ciudad se festejó por todo lo alto y que el régimen franquista promocionó con intenciones también políticas. Sobre estos acontecimientos Sacharoff le escribía a Lloyd: “Barcelona es un delirio. ¡En esta ciudad hay un derroche de luz extraordinario! Casi en cada casa se ven luces, algunas a una cierta altura. Hay una cruz inmensa en medio de la Plaza Cataluña y otra aun más grande en el Tibidabo. El Paseo de Gracia está lleno de guirnaldas y banderolas. Una verdadera Fiesta mayor (...). Te envió una fotografía de mi cuadro. En el original no hay tanto contraste y el ángel no tiene el ala ni el codo cortados. El lienzo tiene el honor de haber satisfecho al obispo. Me lo ha dicho Castillo”.<sup>239</sup>

El cuadro al que se refiere su autora es *Anunciación* (Cat. P286) que figuró en el catálogo de la *Exposición de Arte Religioso Actual* instalada en el Museo de Arte

---

238 Carta de Olga Sacharoff dirigida a Otho Lloyd, Gallifa (Barcelona), ca. 1953. Archivo particular.

239 Carta de Olga Sacharoff dirigida a Otho Lloyd, Barcelona, mayo de 1952. Archivo particular. Aquí Sacharoff se refiere al crítico de arte Alberto del Castillo. Como más tarde comentaré, la artista no pasó por alto el uso político del acontecimiento.

Moderno, durante los meses de mayo y junio y que fue organizada por la Comisión de Arte del XXXV Congreso Eucarístico Internacional, como parte del programa de festejos. La obra se situó en la sala XIII del museo junto a las de Teresa Condeminas, Ángel Elías, Rafael Pellicer, Alfredo Opisso, D. Olivé Busquets, etc. La pintura, una de las pocas de tema cristiano de Sacharoff, es una versión bastante personal del tema de la anunciación. Aquí representó una figura femenina que ocupa casi todo el espacio pictórico, con un atuendo contemporáneo y haciendo el gesto de cogerse el vientre abultado. Lo único que la puede identificar como la Virgen María sería una tenue aureola, ya que la autora parece poner el énfasis en la condición de mujer y madre; detrás, en un segundo plano aparece la figura del arcángel San Gabriel de aspecto muy feminizado, con rostro dulce y larguísimas manos. Al fondo, un rebaño de ovejas completa el conjunto situado en un paisaje, la presencia de la naturaleza también acompaña el sentimiento religioso en la artista. La obra no sólo agradó al obispo, la crítica también se fijó en ella, siendo una de las piezas destacadas en las crónicas que la calificaron de sensible y sencilla (Rodríguez-Aguilera, 1952: 7) y “espiritualísima y armoniosa” (Cortés, 1952b: 17).

El año 1953 fue un periodo de relevantes exposiciones colectivas para la trayectoria de Olga Sacharoff. Participó en la *Exposición del Retrato Actual* en el Real Círculo Artístico, organizada por el Ateneo Barcelonés y la Dirección General de Información. La exposición suponía también la participación en un concurso, en el cual había un primer y segundo premio en la categoría de pintura y un primer premio en la sección de dibujo. A la obra de Sacharoff le fue otorgado el primer premio de pintura.<sup>240</sup> El cuadro premiado era el retrato que la artista ya había presentado al Salón de los Once en 1943, el cual diez años más tarde conseguía este galardón; se trataba del retrato de Madame Chevrillon (Cat. P170), la mujer del poeta Pierre Chevrillon -por entonces profesor del Instituto Francés de Barcelona- que era hijo del escritor y académico André Chevrillon. El hecho de que la artista estuviese en posesión de la obra denota que no era un trabajo de encargo, sino que lo habría ejecutado por libre elección, costumbre habitual en ella, pues solía realizar retratos a amistades y conocidos que luego conservaba. La pintura, hecha en óleo sobre tela, fue muy remarcada por la crítica que estuvo por completo de acuerdo con el fallo del jurado pues “la penetración interpretativa y la atmósfera sutil de su pintura lo merecían cumplidamente” (Gomis, 1953a: 7). Sacharoff también había presentado otro óleo, el retrato de la señora Badia. El concurso exhibición supuso todo un acontecimiento social y cultural, ya que sirvió como excusa para la celebración de recitales y conciertos y las disertaciones de destacados críticos como Juan Cortés,

---

240 Memoria Curso 1952-53, Ateneo Barcelonés, Barcelona, 1953, p. 7.

Àngel Marsà y Josep M. Junoy que hablaron sobre el retrato y el autorretrato. Este ha sido el único premio que, según he podido constatar, obtuvo la artista, al margen de haber sido finalista de un concurso en un par de ocasiones a lo largo de su trayectoria.

Por otro lado, Sacharoff estuvo presente en la *Exposición de Pintura Catalana Actual* celebrada en el Centro de Lectura de Reus entre el veintiocho de febrero y el ocho de marzo de ese año; un lugar donde, como ya hemos visto, había expuesto en el lejano 1936. En el evento estuvieron presentes artistas seleccionados por las Galerías Syra, o sea, pintores que estaban en su nómina habitual como Jaume Mercadé, Rafael Benet, Miquel Villà, Jordi Mercadé, J. F. Ràfols, Joan Ponç, etc. Aquí Sacharoff participó con dos obras, tal como apuntó un reportero “un retrato y un florero, en donde el modelado y el bordado armonizan y se completan a la perfección” (*Diario Español*, 1953: 4), además el retrato era un “maravilloso encaje pictórico hecho con leves pinceladas femeninas aprisionando un milagro de lirismo que nos recuerda la expresiva simplicidad del arte japonés” (A. C., 1953: 5).

En la *Exposición de Arte Franciscano Actual* que se llevó a cabo en la Real Capilla de Santa Àgueda, en Barcelona, a finales de año; la artista estuvo al lado de Renart, Porcar, Huguet, Juventeny, Joan Llimona, Montserrat Casanova, Joaquim Mir, Carretero, Samper, etc. La muestra, organizada para conmemorar el VII centenario de la muerte de Santa Clara, contaba con más de cien obras entre esculturas, pinturas y grabados. Este evento puede considerarse uno de los varios que la Iglesia católica franquista organizó como una estrategia de propaganda al sumarse a promocionar el arte del momento. Por entonces, en Occidente el pensamiento franciscano estaba siendo recuperado por algunos artistas e intelectuales y la reinterpretación de estas ideas luego formaría parte de la generación hippy. Sacharoff presentó su *San Francisco de Asís* (Cat. P298), una obra para la cual utilizó a su vecino el joven Miguel Demidoff, como modelo de manos y que, como ya explicaré después, estaba muy en sintonía con su pensamiento religioso.<sup>241</sup>

Ese año Ramón Descalzo Faraldo en su libro *Espectáculo de la Pintura Española* le dedicó un capítulo, aunque, como ya he dicho, el texto es muy breve y nada profundo, lo cierto es que la incluye dentro del panorama de la pintura de aquellos años, además de reproducir una docena de sus cuadros y una ilustración que le fue encargada para la ocasión. Se trata de un autorretrato (Cat. P299) ejecutado a una tinta en el que la artista aparece sentada en un sillón al lado de una mesita en la que hay un ramo de flores dentro del florero en forma de mano pintado en los años treinta; no obstante lo

---

241 Entrevista con Natalia Demidoff, Martorell (Barcelona), 06/02/2017.



interesante es que es el único autorretrato como pintora que se conoce de ella y que más tarde veremos a fondo.

La siguiente presentación individual en Syra aconteció del veinte de noviembre al tres de diciembre de 1954; fue la primera vez que la galería reprodujo fotográficamente una obra suya en el catálogo, siendo *Viejecita* (Cat. P313) la escogida. Fue una muestra particularmente extensa puesto que estaba compuesta por treinta y una obras, habiendo bastantes paisajes –de Francia, Catalunya (algunos de Gallifa) y de Ibiza-, también se colgaron cinco obras de flores y un par de bodegones y de retratos, y varias figuras femeninas, entre ellas dos maternidades; asimismo figuraba el San Francisco pintado el año anterior (Cat. P298). El evento obtuvo una gran atención por parte de la prensa, he podido consignar un total de once artículos aparecidos cuando lo habitual era que se ocuparan de su exposición unas cuatro publicaciones; seguramente en este hecho tuvo que ver el efecto causado por la retrospectiva celebrada el año anterior, aunque las opiniones seguían las tendencias de siempre. Algunas muestras de esta reiteración de lugares comunes serían: “continúa siendo la pintora de sensibilidad privilegiada que todos conocemos; la pintora tierna y cordial que nos emplaza ante un mundo -«su» propio mundo- amable y angélico, poético y apacible. Un mundo felizmente desconocedor del mal” (Benet-Aurell, 1954: 6); “como siempre, viene a ofrecernos su magisterio tierno, cordial, humano y entrañable. Su mundo es íntimo y recoleto reflejado en una mirada pura e ingenua” (Manzano, 1954: 11) y “encantadora por su frescor, hechicera por su ingenuidad, reconfortante por su suave optimismo, es la pintura de Olga Sacharoff. Frescor, ingenuidad y optimismo, que no tienen nada que ver con el embobamiento infelizote de quien sólo se da cuenta de los aspectos más agradables del mundo e ignora su revés” (Cortés, 1954a: 35).

En 1954 Olga Sacharoff se hizo socia del Real Círculo Artístico de Barcelona, a propuesta de su amigo Josep Maria Mallol Suazo y de Antoni Camprubí, fue admitida en la sesión del veinticuatro de enero de ese año. Tal vez porque se vio en el compromiso de asociarse debido al premio obtenido allí el año anterior, o porque aceptó entrar por insistencia de Mallol Suazo, o quizás porque no le convencía ni convenía pertenecer a esta institución, el caso es que su adscripción fue muy breve pues se dio de baja voluntariamente pocos meses después, el veintisiete de octubre del mismo año.<sup>242</sup>

---

242 Ficha de socia de Olga Sacharoff del Real Círculo Artístico de Barcelona, Barcelona, 24 de enero de 1954. Otho Lloyd ingresó en el Real Círculo artístico en la misma fecha y con los mismos avales; cursó su baja voluntaria el treinta de abril de 1956. Ficha de socio de Otho Saint Clair Lloyd del Real Círculo Artístico de Barcelona, Barcelona, 24 de enero de 1954.

Entre los días veinticuatro de septiembre de 1955 y seis de enero de 1956 tuvo lugar en la ciudad de Barcelona un señalado acontecimiento artístico: la *III Exposición Bional Hispanoamericana de Arte*, donde acudieron representaciones de México, Honduras, Uruguay, Brasil, Cuba, Estados Unidos, Portugal, Colombia, Venezuela, Argentina, etc. que mostraron manifestaciones artísticas de las más variadas técnicas y estilos. La inauguración fue un gran acontecimiento en la vida cultural de la capital catalana, ya que “si fins al moment, els intents per donar a conèixer nous artistes i crear un mercat d’art contemporani havien sorgit de la iniciativa privada, amb les Biennals, l’Estat franquista agafa el relleu, amb nombrosos mitjans, amplifica la repercussió de l’art més nou i, de fet, l’estimula, essent ben evident un canvi de punt de vista de la crítica envers l’art modern” (Muñoz d’Imbert, 2006: 77). Esa edición contenía asimismo la celebración del VIII Salón de Octubre -organizado desde 1948 por las Galerías Layetanas- y que fue el espacio donde se presentaron las tendencias más innovadoras, sobre todo el informalismo. La obra de Sacharoff titulada *Carnaval* (Cat. P333) es una bella pintura, de tamaño bastante grande, y en su estilo más característico, pero al lado de las nuevas manifestaciones abstractas, que pujaban con fuerza, comenzaba a parecer representativa de otras épocas. Así, prácticamente no fue nombrada en las crónicas, tan solo sus amigos y defensores la citaron; Juan Cortés dijo que era “de inclinación estilizadora” (Cortés, 1955b: 14) y Alberto del Castillo opinó que la artista “podría haber estado mejor representada” (Del Castillo, 1955: 90).

En la muestra organizada por la sala Syra titulada *Exposición Extraordinaria Bodegones y Floreros* (celebrada del treinta y uno de diciembre de 1955 al trece de enero 1956) figuraban dos bodegones de la artista, uno titulado *Bodegón del Pavo* y otro *Frutero* (Cat. P327), apareciendo este último reproducido en el catálogo. Esta imagen resulta sorprendente pues con ella se verifica un hecho que parece reiterado algunas veces, aunque no frecuente, en la trayectoria de la artista; me refiero a que ella misma copiaba obras suyas anteriores variando las técnicas. En este caso esta obra realizada en óleo sobre tela (73 x 60 cm) es una copia de su pintura del mismo título realizada en 1935 (Cat. P112), ejecutada en tinta y gouache sobre papel (43 x 35 cm). Otras veces, las copias no son exactas pero difieren en pequeños detalles como la inclusión o no de algún elemento de la composición, como ejemplos podría citar las obras *Borriquillos en el paisaje* (Cat. P346) y *Pareja de burros* (Cat. P347) donde una es un óleo y la otra una acuarela, o en el caso de *Anunciación* (Cat. P286) y *La Modelo* (Cat. P287). Bajo mi punto de vista, estas copias o versiones fueron realizadas por ella y no por otra persona, ya que los ejemplos citados fueron creados en vida de la artista y expuestos por ella; tal vez la pintora lo considerase un estudio, o una suerte de ejercicio de indagación iconográfica o compositiva.

La *Exposición de Retratos de Gente Famosa. Por Artistas de Fama* organizada también por las Galerías Syra, a juzgar por el catálogo, consistió en una iniciativa muy interesante, sobre todo, por partir de una empresa privada cuyo principal objetivo suele ser la venta de obras, ya que, en este caso, no solo se presentaban producciones de los artistas habituales de la sala, sino que se habían pedido algunas piezas de pintura y escultura en préstamo a museos. Entre los retratos se podían ver plasmadas las figuras de Josep Dalmau, Clementina Arderiu, Maria Llimona, Isabel Llorach, Gaziell, Alfonso XIII, Marià Fortuny, Dr. Andreu, Picasso, Joan Merli, etc. Olga Sacharoff presentó el retrato de la pintora Laura Albéniz (Cat. P360), pero esta obra no fue pintada en vida de la modelo, sino años después de su fallecimiento, ocurrido en 1944. Según Pilar Parcerisas el retrato fue realizado de memoria (Parcerisas, 2017: 189), pero seguramente la artista se valió del apoyo de alguna fotografía, lo cual era algo usual en su proceso creativo. La otra obra exhibida fue el retrato del Doctor Jacint Reventós (Cat. P354), un destacado neumólogo muy vinculado al mundo del arte en el cual contaba con muchas amistades como Picasso, Llorens Artigas, Eugeni d'Ors y la propia Sacharoff. Se conserva una postal fechada ese mismo año (1956) en la que desde Cannes, Jacint Reventós le envía saludos junto a las firmas de su hijo Jacint Reventós Conti, Picasso y Jacqueline Roque.<sup>243</sup> Su papel destacado como retratista ya era indiscutible.

Como estamos viendo Sacharoff participaba en las muestras colectivas más destacadas de Syra y su obra y, ella misma, devinieron parte de la marca de la galería. En 1956 su muestra individual formó parte de los eventos que celebraron los veinticinco años de la fundación de la galería, siendo una de las exposiciones organizadas bajo el epígrafe de "Bodas de Plata". Esta vez el catálogo, además de incluir la reproducción de *La Sardana* (Cat. P288), difundía fragmentos de opiniones críticas sobre la obra de la artista, aunque sin firmar. Lógicamente en todos los textos se alababa con enorme énfasis su trabajo como en las citas siguientes: "de la admirada y exquisita pintora Olga Sacharoff", "Olga Sacharoff en la actualidad puede ser considerada como la más destacada intérprete femenina de la moderna pintura catalana", "hombres, mujeres, niños, flores, animales domésticos, y una evanescente e irisada palpitación de nuestros paisajes encontró en su alada paleta acertada y poética dicción" o "Olga ha sido la verdadera creadora de un singular «intimismo» que parece encontrar ideal alojamiento en los interiores habitados por las sensibilidades más alejadas de la vacuidad y de la grandilocuencia".<sup>244</sup>

---

243 Postal dirigida a Olga Sacharoff y Otho Lloyd, Cannes 06/02/1956. Archivo particular.

244 En *Olga Sacharoff*, Syra. Galerías de Arte, Barcelona, 1956.

En la sala se presentaron veintinueve obras desde el dieciocho de diciembre de 1956 al siete de enero de 1957. El conjunto estaba formado por ocho retratos, cuatro pinturas de flores y otros temas repetidos como dos desnudos, dos bosques, dos jóvenes al tocador y alguna maternidad y cuadros de animales como burritos, cabras y peces... Sacharoff continuaba siendo fiel a sus intereses temáticos y tratando las iconografías de siempre. En el *Diario de Barcelona* se podía leer que “no son seres e imágenes soñadas, pero sí una pintura soñadora, pendiente del cielo por un hilo de seda sin apetencia de descenso a la tierra. Cuando la pisa, como en algún retrato masculino o en cierta naturaleza muerta, entonces el encanto se rompe y la ternura pierde su fuerza mágica” (Del Castillo, 1956: 7). Es decir que si la artista mostraba alguna variación o diferencia de estilo la crítica no acogía bien estos cambios, pues rompía el discurso de lo que esperaban decir sobre su obra. Pero los demás autores continuaban con su retahíla habitual de adjetivos que, de tan manidos, perdían sentido “Olga Sacharoff siente latir los valores más puros y delicados del sentimiento. Su arte es un arte entrañable, de una finura espiritual que solo reconoce los derechos del corazón. La artista trabaja sus óleos con atildo y alegría, con alegre unción, con un sentido discreto, íntimo y coloquial. No hay aquí la más leve estridencia, ni caben las energúmicas salidas de tono” (Benet Aurell, 1956: 16).

El hecho de participar en muestras colectivas en las Galerías Syra no le suponía a la artista el tener vedado formar parte de otras exposiciones corales; de este modo estuvo presente en la sala Vayreda en la muestra *Cuadros de 1945-1950* junto a Menchu Gal, Serrano, Álvaro Delgado y J.A. Morales a finales de 1957. También fue convidada por Baldomero Xifré-Morros -el marchante y asesor artístico- a estar presente en la muestra colectiva *Barcelona vista por sus artistas* en el verano de 1958. La exposición tuvo lugar en el Salón de Arte del Teatro de Barcelona, un espacio que formaba parte del teatro y que el organizador había tenido la idea de abrir con la intención de que fuera visitada por posibles compradores durante los entreactos de las comedias que allí solían representarse. Otros artistas invitados fueron Federico Lloveras, Ceferino Olivé, Jacint Olivé, E. Pinet, Jaume Mercadé, I. Mundó, A. Opisso, Vidal Rolland, G. Sainz, etc. La iniciativa gustó entre los integrantes del mundo artístico barcelonés y, aunque no tuvo mucho futuro, su apertura fue muy celebrada en la prensa de la ciudad.<sup>245</sup> Además ese año falleció el coleccionista Santiago Espona quien había dejado dispuesto en su testamento el legado de su colección a la ciudad de Barcelona. El conjunto de piezas fue entregado simbólicamente al alcalde en el transcurso de la inauguración de una

---

245 Ver CORTÉS, Juan: “Arte y Artistas. Colectiva en la nueva galería Salón de Arte del Teatro Barcelona”, *La Vanguardia Española*, Barcelona, 20/06/1958, p. 8 o FOYÉ, Ernesto: “Crónica de Arte. Apertura del Salón de Arte del Teatro Barcelona”, *Hoja del Lunes*, Barcelona, 23/06/1958, p. 15.

muestra, donde se podía contemplar el legado, celebrada en el Saló del Tinell. De esta manera, el público barcelonés tuvo oportunidad de contemplar nuevamente el retrato de Madame Chevrillon (Cat. P170), que había sido adquirido por Espona y que, gracias a su donación, hoy forma parte de la colección del Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC).

La última presentación individual de la década tuvo lugar entre los días veinte de febrero y ocho de marzo de 1959, en las Galerías Syra. Sacharoff expuso veintisiete obras de las cuales *Los pájaros* (Cat. P370) fue reproducida en el catálogo. El repertorio iconográfico era el mismo que el de los últimos años: cinco retratos (entre los que destacó el del Mossèn Manuel Trens), tres obras de flores y un frutero, alguna pieza de tema animalístico y una mayoría de imágenes en las que las protagonistas eran figuras femenina, dentro de las cuales había alguna novedad como no pasó desapercibido para la prensa: “el maravilloso lienzo «La modista»” (Foyé, 1959: 4), “no recuerdo ningún cuadro suyo de tan atrevida y difícil composición como «la modista» con el problema remitido al fondo” (Del Castillo, 1959: 6) “toca un tema más nuevo en su obra, con las espléndidas composiciones del «Taller de la modista» y sobre todo, el «Taller de la sombrerera»<sup>246</sup>, de fina concepción delicada y femenina” (Manzano, 1959: 5). Ciertamente son dos obras de un leve expresionismo muy del estilo de la artista que llega a rozar, en ciertos aspectos, el surrealismo, sobre todo la que presenta una sombrería donde los pájaros que adornan los tocados parecen estar a punto de emprender el vuelo. Vista desde la actualidad, la muestra supone un conjunto de gran solidez artística y de una coherencia clara y manifiesta con su trayectoria anterior, ya que muchas de estas piezas –ejecutadas por una pintora casi octogenaria- encuentran sus raíces en obras de los años treinta, donde ya estaban presentes las floristas y otras figuras trabajadas con el estilo de esa década.

Unos meses más tarde estuvo presente en el *III Salón de Mayo*, instalado en la Capilla del Antiguo Hospital de la Santa Cruz, en Barcelona, entre los días nueve y veintitrés de mayo. Era un Salón organizado por la Asociación de Artistas Actuales que en esa edición, presidida por Antoni Cumella, las obras fueron distribuidas diferenciando entre tendencias figurativas y abstractas; leyendo las notas aparecidas en la prensa es fácil deducir que la crítica comenzaba a posicionarse, cada vez más, al lado de estas últimas. La obra de Sacharoff estaba junto a las de Villà, Rogent, Jaume Mercadé y Bosch Roger, conjunto que fue tachado de pintura con “falta de inquietud” (Planell, 1959:10). La artista presentó una única pintura titulada *Los Peces* (Cat. P369) que

---

246 La pieza *Taller de la sombrerera* es probable que sea la obra conservada actualmente en el Museu de Montserrat (Cat. P380) pero, extrañamente, no figura en el catálogo de la exposición.

apareció reproducida en el catálogo y que no era inédita, pues ya había figurado en su reciente muestra individual, lo cual fue denostado por la crítica (Del Castillo, 1959c: 395); pese a que exponer obras ya vistas de manera reiterada fue una práctica que ella mantuvo a lo largo de su trayectoria y que, hasta el momento, parecía no haber molestado demasiado.

Como ya he comentado, Olga Sacharoff no se negaba nunca, cuando se lo solicitaban, a participar en proyectos artísticos solidarios. En el año 1959, el histórico Cercle Artístic de Sant Lluç pasaba por un importante problema económico y sus dirigentes idearon el montar una exposición-subasta para recaudar fondos. Más de ciento cincuenta artistas respondieron a la llamada -tal como refleja el catálogo publicado para la ocasión- entre los que se contaban Pablo Picasso, Salvador Dalí, Joan Miró, Ramon Calsina, Subirachs, Xavier Valls, Antoni Tàpies, Jaume Mercadé, Anita Solà d'Imbert, Montserrat Gudiol, Àngel Ferrant, Lola Anglada, Mercè y Núria Llimona, Cesc... y muchos pertenecientes al círculo más íntimo de Sacharoff como Josep y Gabriel Amat, Charles y Claude Collet, Rafael Benet, Antoni Vila Arrufat, Domingo Carles, entre otros. Como se ve, al ser una causa solidaria y no tener ninguna directriz estética, en la muestra se pudieron contemplar obras desde las más tradicionales de la Escuela Catalana hasta los artistas más innovadores de la época.<sup>247</sup>

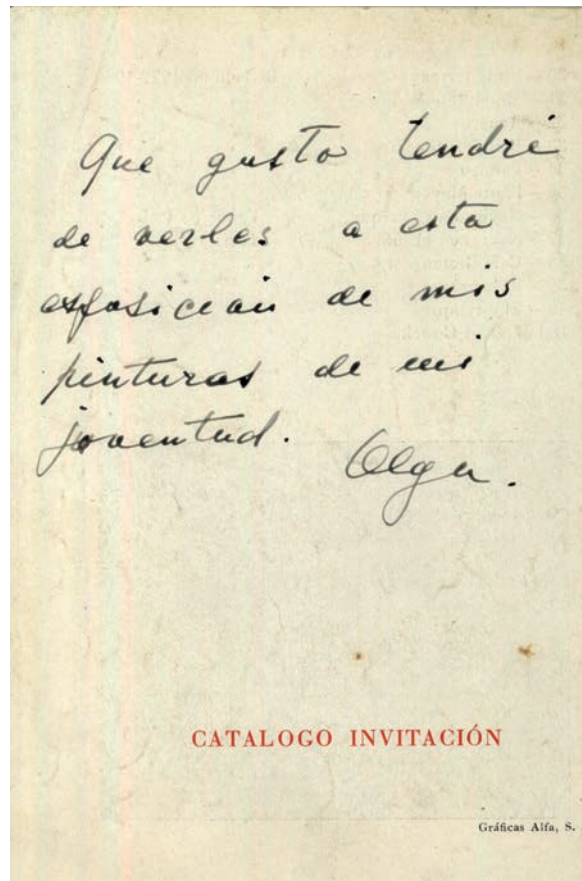
La exposición tuvo lugar entre los días veintitrés de mayo y seis de junio en las salas Gaudí y Ramon Llull de Porter-Libros, la librería que estaba situada en la calle Portal de l'Àngel n.º 9. Allí mismo se desarrolló la subasta, que fue anunciada en el *Diari de Barcelona* con un artículo titulado “¡Todos por San Lluç!”, en el que se decía que “la gente se disputará los Obiols, los Grau Sala, el Clavé, el Sacharoff, las acuarelas de Lloveras, los Togores, el Juan Serra, el Pruna, el Villà...” (Sempronio, 1959:4). Y así sucedió, pues la subasta supuso un absoluto éxito. Olga Sacharoff, que nunca había estado ligada a esta institución, cedió generosamente su obra *Pájaros Blancos* (Cat. P391), una acuarela que fue adquirida por el padre de la actual propietaria.

#### **IV.2.A.a. La exposición retrospectiva de 1953**

Una de las exposiciones de Olga Sacharoff que más repercusión tuvo fue la retrospectiva organizada por las Galerías Syra entre los días veintiuno de noviembre y cuatro de diciembre de 1953. La muestra presentaba obras producidas entre los años 1911 y 1926, estando compuesto el conjunto por cuarenta óleos y veintitrés gouaches, en total sesenta y tres obras. En varios artículos de prensa se informa que las obras expuestas

---

<sup>247</sup> Ver el catálogo publicado para la ocasión: *Homenaje de nuestros artistas contemporáneos al Cercle Artístic de Sant Lluç. Exposición Subasta de Dibujos*, Porter-Libros, Barcelona, 1959.



Catálogo invitación manuscrito de Olga Sacharoff

hasta el momento habían permanecido en París, siendo prácticamente desconocidas por el público (Foyé, 1953b: 7) (Benet Aurell, 1953: 9), como explicó un autor “resulta también una experiencia curiosa esta de descubrir una nueva Olga... en unos viejos cuadros, un nuevo aspecto de su pintura de siempre... en unos cuadros pintados antes de que nosotros nacióramos” (Gomis, 1953: 19). Si se tiene en cuenta que la pareja de artistas conservó su piso de la calle de Sèvres “prácticamente toda la vida” (Borràs, 1992: 30), puede ser que ese fuera el momento inmediatamente anterior o posterior al abandono definitivo de esta vivienda.

La galería publicó un catálogo invitación en el que aparecían solamente los títulos de los óleos clasificados por períodos temporales y por ciudades de producción: obras realizadas en París durante los años 1911 y 1917, obras ejecutadas entre 1917 y 1921 en Barcelona, Tossa y París y, por último, las obras hechas desde 1922 hasta 1926 en Barcelona, Vence y París. Sorprende que una artista que nunca fechaba sus obras pudiese tener tan bien clasificada su producción, lo cual tendría fácil explicación en que ella llevaría una catalogación o inventario personal, pero este hecho resulta muy dudoso ya que las mismas obras en el catálogo de la exposición antológica celebrada en Madrid siete años más tarde, y que después comentaremos, están fechadas de

forma distinta. En mi opinión, igual que hizo con el año de su nacimiento, Olga Sacharoff fechó sus obras a su conveniencia, moviéndose siempre en un determinado periodo de tiempo dependiendo de las circunstancias pero, como era despistada y olvidadiza<sup>248</sup>, tampoco se molestaba en retener esas dataciones. Debido a todo este baile de fechas, constante en el estudio de la producción de Sacharoff, considero que no se pueden tomar las fechas de este catálogo como firmes y categóricas, siendo muy necesario contrastarlas y, si es posible, utilizar como válida las catalogaciones de instituciones y reproducciones de época antes que las que podía dar la propia artista. El conjunto de obras está formado, en su mayoría, por aquellas que no había vendido en los salones de París, ni en las muestras individuales de la década de los años veinte. Al no estar catalogadas las pinturas al gouache no es factible identificarlas pero, con probabilidad, habría algunas de las expuestas en la misma galería en el año 1935. Este catálogo actualmente es muy útil para identificar cuáles son algunas de las obras que la artista no vendió en París y trajo consigo a Barcelona, así como las que aparecen citadas y no he logrado localizar y, por otro lado, ayuda también a vislumbrar posibles falsificaciones posteriores.<sup>249</sup>

Para esta ocasión la sala publicó un catálogo más completo de los que solía editar, con un texto de Llorens Artigas y varias obras reproducidas: en la portada aparecía *En la Terraza* (Cat. P42) y en el interior *Autorretrato del medallón* (Cat. P8), *Paseo* (Cat. P11) y *En casa del fotógrafo* (Cat. P46). Además se incluía un breve perfil biográfico. Llorens Artigas hacía una glosa general de la obra y el estilo de la artista diciendo, entre otras cosas, que “la perspectiva del tiempo permite un juicio bastante ajustado, para darnos cuenta del valor e interés que estas obras poseen en ellas y el que adquieren de su época, por corresponder tan emotivamente al momento en que fueron creadas. Olga Sacharoff, traduciendo en su pintura la esencia más íntima de sus sensaciones delante del espectáculo de la vida nos hace palpable la belleza de una realidad que ha sabido captar de tal manera que la ha convertido en una realidad nueva y suya por entero” (Llorens Artigas, 1953: s.p.). Se conserva un ejemplar del catálogo en el que la artista había escrito “Qué gusto tendré de verles en esta exposición de mis pinturas de mi juventud. Olga”.<sup>250</sup> También se publicó una hoja de sala, con el listado de los

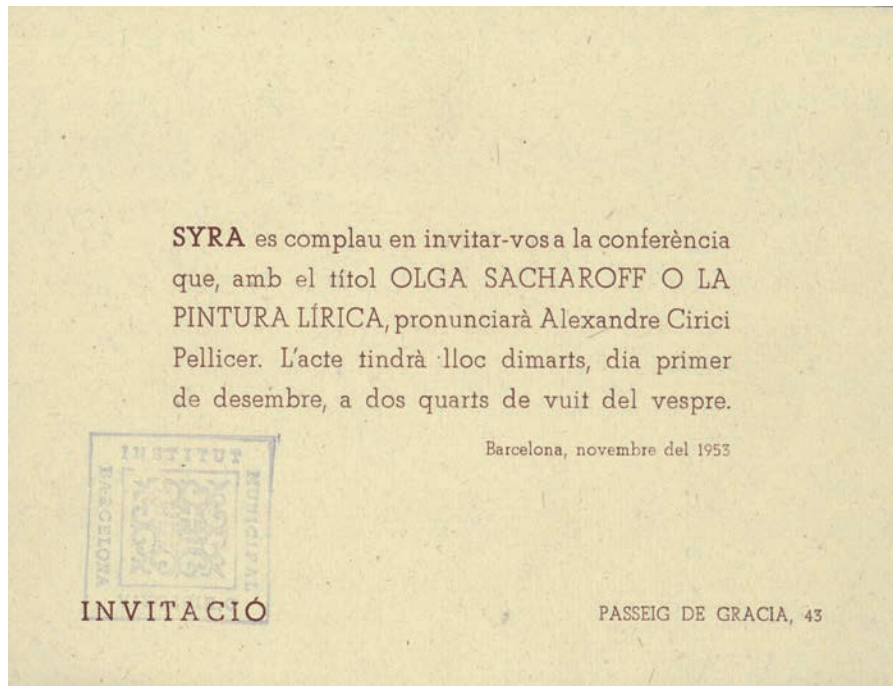
---

248 Todos los testimonios entrevistados coinciden en que parecía estar siempre “en las nubes” y he podido leer en varias cartas que le dirigió Lloyd, sus quejas y reproches respecto al proceder caótico y despreocupado de la artista.

249 Las obras que Olga Sacharoff fue moviendo de París a Barcelona y viceversa, en general, muestran al dorso sellos de aduana.

250 *Exposición Retrospectiva (1911-1926). Olga Sacharoff, Syra*. Galerías de Arte, Barcelona, 1953. Archivo particular.





óleos y una reproducción de *En casa del fotógrafo* (Cat. P46). El martes primero de diciembre, en las salas de la galería, el escritor y crítico de arte Alexandre Cirici-Pellicer pronunció una conferencia titulada “Olga Sacharoff o la pintura lírica”, evento para el que se editaron invitaciones y también fue anunciado en prensa (Foyé, 1953b: 7).

La muestra supuso un éxito de crítica, a juzgar por los numerosos artículos y reseñas aparecidas en la prensa de Barcelona y Madrid, acompañados de reproducciones de algunas obras como *Autorretrato del medallón* (Cat. P8), *Dama con gatos siameses* (Cat. P15), *Parque Zoológico* (Cat. P28) y *La barca* (Cat. P45). En la mayoría de textos se resaltaba la diferencia entre la etapa de antes de la Gran Guerra y las del período de entreguerras, aunque se celebraba que la artista hubiese dejado atrás esas fases y pintara como lo hacía en ese momento. Veamos algunos párrafos como ejemplos: “de una época gris, simple de trazo, sobria de color, vigorosa de talante, en la que se advierte, soterrada, la mejor lección cubista, pasa nuestra pintora a una fase nueva, de gran riqueza cromática, en la que los elementos formales accesorios aparecen tratados con un cuidado esencialmente femenino. Aumenta la precisión concreta de los objetos y cobran, por su naturaleza y por su disposición, un tinte de ternura e ingenuidad, que van a ser una de las constantes en la pintura de Olga Sacharoff” (Rodríguez-Aguilera, 1953: 9); “desde las obras contemporáneas del primer cubismo, en las que nos parece adivinar las sombras amigas de Apollinaire, Max Jacob y Marie Laurencin, hasta las que en distintos momentos han captado la vida y el paisaje de este, su país, de adopción (*Correo Literario*, 1954: 13), “nos satisfacen, sin embargo, mucho más las obras en que el caricaturalismo se atempera y la pintura en ellas adquiere una solidez que vitaliza el transfondo ostensible de estampa popular” (Benet Aurell, 1953: 9); “en la obra posterior

de la ilustre pintora rusa, la primera vertiente, el lirismo rosa, delicado, ha prevalecido con frecuencia, sobre la segunda, el contenido psicológico; pero éste se ha mantenido sólidamente en alguno de sus maravillosos retratos” (Gomis, 1953b: 19); y “las obras de su primera época pueden enseñar a nuestros jóvenes que aquello donde muchos quieren ahora terminar, fue, para la expositora, sólo una experiencia pasajera, el simple inicio de una ruta que supo abandonar a tiempo por los caminos de la sinceridad y de la busca de sí misma” (Foyé, 1953b: 7). Como estamos viendo la crítica se decantaba por la obra que Sacharoff estaba realizando en esa década, felicitándola de haber superado su etapa anterior, a la cual calificaban de caricaturista y pasajera. La mirada condescendiente y paternalista por parte de la crítica sería la tónica general hasta el fallecimiento de la pintora.

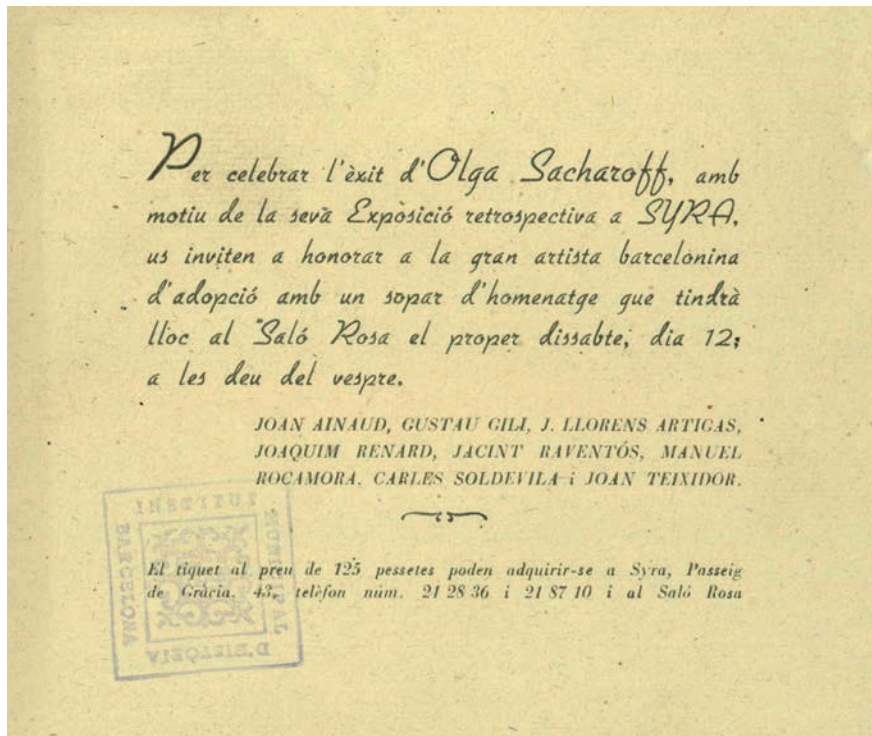
Con motivo de esta muestra Sempronio (Andreu Avel·lí Artís i Tomàs) publicó un artículo titulado “Olga, la rusa del Putxet” en el *Diario de Barcelona*, donde hacía un rápido repaso por la biografía de la artista, comentaba la exposición retrospectiva y hablaba de las últimas obras pintadas por Sacharoff que “nos muestra las telas que pintó en Gallifa, cuando pasó allí unos días: el rector del pueblo, la hija de los masoveros de Llorens, unos gallos del gallinero de éste” (Sempronio, 1953: 4). Este artículo, más tarde, fue incluido por el autor en su libro *Los barceloneses* (1959) y también en *Cent autoretrats d'artistes catalans* (1992).

A pesar de este éxito de crítica y público, ninguno de los historiadores del arte del momento sintió curiosidad por indagar en esta obra y estudiarla más a fondo. No se publicó ningún artículo riguroso, ni ensayo ni monografía que, con la posibilidad de hablar con la artista, hubiese contenido datos muy relevantes. Un asunto a estudiar en profundidad sería la influencia que esta exposición pudo haber ejercido en las generaciones de jóvenes pintores catalanes, quienes ya mostraban una sensibilidad distinta y una mirada más nueva.<sup>251</sup>

Por otra parte, la exhibición parece ser que también obtuvo mucho éxito de ventas, y que se incrementó la demanda de obras de estas etapas de Sacharoff (Borràs, 1994: 52), aprovechando este tirón comercial, durante varios años después, los anuncios publicados en la prensa por la Galería Syra solían tener como ilustración alguna obra de la artista, siendo *Tiovivo en la feria* (Cat. P25) la más reproducida. Según Maria Lluïsa Borràs “a partir d'aleshores la gent li reclamarà encara més els «quadres antics» i més

---

251 Un buen hilo del que tirar para esta investigación sería el propuesto por Àlex Mitrani en el catálogo de la exposición que comisarió *Utopies de l'Origen: avantguardes figuratives a Catalunya*, Generalitat de Catalunya, Barcelona, 2006, donde sitúa a Olga Sacharoff como un precedente del primitivismo ingenuista en Cataluña.



d'una vegada, alguna foto ho prova, accedirà a refer alguna composició d'aleshores” (Borràs, 1994: 52). Al respecto, no puedo asegurar que Olga Sacharoff no haya copiado sus propias obras, como hacen otros artistas, pero sí he de decir que, habiendo podido ver las fotografías a las que se refiere la autora donde la artista aparece pintando obras de esta época, he podido comprobar, mediante los testimonios y visitas a los inmuebles, que no se trata de ninguna de las viviendas en las que Sacharoff habitó en Barcelona, además de que la artista aparece muchísimo más joven que cuando vivía en esta ciudad.

Hay que apuntar que el éxito de ventas logrado por esta muestra, con el tiempo, ha sido una circunstancia muy favorable para la conservación de estas obras pues bastantes coleccionistas catalanes adquirieron piezas, muchas de las cuales todavía se atesoran en las mismas familias, otras, aunque han vuelto a salir a la venta, se han mantenido en colecciones particulares pero dentro de la península. De esta manera, estas obras han podido conservarse y catalogarse, identificando perfectamente su autoría, lo cual no ha sucedido con muchas de las obras vendidas en París, Londres o Nueva York, donde la artista fue olvidada totalmente, permaneciendo como una autora desconocida hasta hoy. Desde el punto de vista actual esta exposición retrospectiva juega en la historia de Sacharoff un rol de una importancia categórica.

Para celebrar el éxito obtenido con la exposición, un grupo de amigos de la artista (Gustau Gili, Manuel Rocamora, Joan Teixidor, Carles Soldevila, J. Llorens Artigas,

Joan Ainaud, Joaquim Renard y Jacint Reventós) en connivencia con la galería le organizó una cena homenaje, que tuvo lugar el sábado doce de diciembre, a las diez de la noche, en el elegante restaurante Salón Rosa, del Passeig de Gràcia. Este acto fue uno de los destacados reconocimientos que, por entonces, comenzaba a recibir la pintora.

#### **IV.2.B. Las últimas exposiciones (1960-1967)**

A pesar de que en este periodo Olga Sacharoff pasaba los ochenta años de edad y de que comenzó a padecer la enfermedad de la que moriría, fue una época de intensa actividad artística, en la que tuvo varias presentaciones individuales y participó en numerosas muestras colectivas. La década comenzó con la gran antológica celebrada en Madrid, de la que hablaré más abajo; pero ese año también formó parte, con dos obras, de la *Exposición Nacional de Bellas Artes* celebrada en el Palacio Nacional de Montjuïc de Barcelona, en el mes de mayo, aunque sus pinturas estuvieron fuera de concurso. La respuesta de la crítica no supuso ninguna extrañeza, ya que sus pinturas fueron descritas como “deliciosos cuadros” (Del Castillo, 1960a: 400) y “entrañables composiciones de sutil espiritualidad y nítida elocución” (Cortés, 1960a: 23) plenas de “inmarcesible fantasía” (Cirici-Pellicer, 1960: 8). En esta muestra también presentó dos pinturas, fuera de concurso, Otho Lloyd. Por otro lado, la artista estuvo también presente en el *Primer Salón de Barcelona de Arte Moderno* entre los días veinticinco de septiembre y doce de octubre de 1960, donde expuso dos pinturas, aunque esta vez la crítica sólo citó su participación, Del Castillo comentó que su presencia estaba a la altura de los artistas que figuraban como “invitados de honor” (Del Castillo, 1960b: 234).

A finales de año volvió a comprometerse con una causa solidaria, esta vez una *Exposición de Dibujos pro Ermita de Bellvitge* organizada por las Galerías Syra en su local. La intención era recaudar fondos para las obras de restauración que se habían iniciado en el año 1959, pues la crecida del río Llobregat en el año 1958 la había dañado sobremanera. Se reunieron más de ciento cincuenta dibujos, algunos de los cuales estaban firmados por Frederic Lloveras, Rafael Benet. Bosch-Roger, Miguel Villà, Joan Commeleran, Jaume Mercadé, Evaristo Mora, Pere Pruna, Joan Serra, Eduard Castells, Emili Ferrer, Grau Sala, José Obiols, J. Hurtuna, Tharrats, Perrín, Surós, Oms, Macià, Ollé Pinell, Florit, Anita Solà d’Imbert, D. Carles, Grau Santos, Vidal Gomà, Josep Granyer, Castanys, Passarey, Camps Arnau, José Simont, Cesc, etc. El éxito de la convocatoria fue tal que aun inaugurada la exposición se seguían recibiendo

dibujos y aunque todos tenían un precio mínimo, algunos llegaron a doblarlo.<sup>252</sup> El día once de enero se efectuó la adjudicación pública de todos los dibujos.

Ese año Olga Sacharoff realizó dos exposiciones individuales: la que hacía habitualmente en las galerías Syra y otra en una galería de Bilbao. La primera tuvo lugar entre el diez y el veintitrés de marzo y en ella la artista presentó veintiséis obras. El conjunto estaba formado por media docena de retratos, un par de pinturas de flores y algunos paisajes, no obstante destacaban un tipo de bodegones que hasta ahora casi no había cultivado como *Pimientos* y el titulado *Calabazas* (Cat. P403), esta última de una textura muy pastosa y espesa pocas veces vista en su obra. Una pintura muy interesante y reciente era *Muchedumbre* (Cat. P396), reproducida en el catálogo, de un lenguaje que enlaza directamente con obras de épocas inmediatamente anteriores a la II Guerra Mundial. En esta pintura podemos observar un grupo de casi treinta rostros de mujeres (una con un bebé) y hombres de distintas edades, tocados con diversos sombreros pequeños. Todos están situados de manera frontal excepto una mujer rubia que, de perfil, gira su rostro en otra dirección, mirando más allá de la masa. La interpretación está muy clara, pero las muestras de rebeldía, las transgresiones de la artista siempre fueron obviadas en la crítica catalana.

Después de más de una década mostrando su obra en Syra, la crítica continuaba reiterando el discurso elaborado muchos años ha y que por repetido ya resultaba vacío. Aunque algunas cuestiones parecen acertadas, la sensación que se recibe al leer todos los textos juntos es que la obra que la artista presentaba revestía la mínima importancia, ya que toda su pintura era comentada y juzgada de la misma manera y con idénticos parámetros. Así, se decía que “el vigor de su ingenuidad es sorprendente, porque en ella esta feliz expresión no es cosa buscada sino hija de una ternura concorde que corre como dulce vena circulatoria a través del color, de la técnica que le acompaña y de la gran coherencia cultural del pensamiento” (Lience Basil, 1961: 10), o en la misma línea “esta ternura fundamental, hecha de candoroso pasmo ante todos los goces del Universo, es el impulso de la inspiración de la pintura, cuya sensibilidad se recrea en los espectáculos más amables de nuestro mundo cotidiano, cuyo arte traduce en afilligramientos de una tenuidad exquisita y en coloraciones de finísima armonía” (Cortés, 1961: 5).

La muestra de Bilbao se desarrolló en la Galería Illescas, situada en la calle Gran Vía n.º 30, era un espacio que se dedicaba no sólo a exponer arte sino también a la decoración. La sala publicó un catálogo que, comparado con los de la Syra, resulta

---

252 Ver *La Vanguardia Española*, “Arte y Artistas”, Barcelona, 03/01/1961, p. 27.

más completo puesto que contiene el listado de las pinturas con sus medidas y la reproducción de cuatro imágenes. En el conjunto expuesto había un solo retrato, siendo la mayoría bodegones, figuras femeninas, paisajes y pinturas de motivos animalísticos. Fueron exhibidas un total de veinticuatro obras, bastantes de las cuales se habían mostrado en la exposición de Barcelona, así como en otras anteriores, lo que denota que las ventas ya no eran tantas pues el mercado estaba cambiando y dirigiendo su mirada hacia otras tendencias.

Como era una muestra en un espacio geográfico en el que Sacharoff no era conocida ni tenía amistades entre los críticos, ni estaba rodeada del aura de respeto y venerabilidad que tenía en Barcelona, hubo un joven periodista, Antonio Giménez Pericás, que no dudó en ser franco y escribió lo que pensaba con cruel sinceridad. Aunque en su texto hay afirmaciones que denotan un gran desconocimiento de la trayectoria de la artista pues dijo que llevaba “más de ochenta años pintando igual” y ya hemos visto que nada más lejos de la realidad, añadía que “Olga Sacharoff ha atravesado con su pincel el cadáver de Renoir. Y lo que es el paso del tiempo: no siento rubor diciendo que Olga Sacharoff pinta tan bien como Renoir. Los cuadros de Olga Sacharoff demandan el mismo respeto que solicitan los muertos”. Aunque es muy cierto que pintaba tan bien como el maestro francés, para explicar por qué su obra estaba muerta se dedicaba a hablar del dadaísmo, ignorando, que la artista había estado en el cruce de camino de unos cuantos mitos del movimiento y que había formado parte de la aventura de 391. Y acababa escribiendo que “esta pintura «no beligerante» impermeable a las circunstancias, abroquelada en el forro del propio corazón, hecha para decorar salones opacos en donde sólo se escuchen «las voces del silencio», esta pintura proustiana tiene el valor de demostrar lo que ya no es posible seguir haciendo. Sin duda, que significa la elegante dimisión del tiempo pasado y perdido” (Pericás, 1961: 21). Este texto es esclarecedor por dos cuestiones relevantes: en primer lugar para comprobar la diferencia entre la crítica barcelonesa que, por lo general, la conocía y trataba personalmente y un joven crítico de izquierdas, Antonio Giménez Pericás, que no tenía ningún compromiso con ella ni se sentía limitado por el afecto hacia la pintora. Y después, porque observando el desconocimiento de la carrera de la artista que demuestra el autor vemos que, excluyendo a quienes la conocían en persona, por entonces ya existía una gran ignorancia de su obra anterior, como si hubiese pintado únicamente a partir de su establecimiento en Barcelona.

No obstante, la artista continuaba su carrera... se presentó al concurso exposición *Las Ramblas vistas por los artistas*. Este certamen, instalado en el Palacio de la Virreina y organizado por la Sociedad de Comerciantes de la Rambla, fue ganado por Bosch

Roger que obtuvo el primer premio y, aunque hubo una larga lista de galardonados (Grau Santos, Cesc, Florit...), Sacharoff no figuraba entre ellos.

Después de haber tenido una muestra antológica un año y al siguiente dos exposiciones individuales, era muy lógico que 1962 fuese una etapa tranquila en la que, aunque continuaba produciendo, sólo participó en tres muestras colectivas. Estuvo presente en la *Exposición Antológica: Madrid-Barcelona. Temporada 1960-1961* organizada por la Sociedad Española de Amigos del Arte en Madrid, con una obra ya conocida *Los pájaros* (Cat. P370), que fue reproducida al revés en el catálogo, junto a una fotografía nada actual de la artista y cuatro líneas sobre su biografía, además de algunos fragmentos de críticas sobre su trabajo aparecidas durante la temporada anterior. También fue invitada a la *Exposición 20 años de Pintura Española*, que itineró por varias ciudades, entre ellas Barcelona y Madrid. Sacharoff presentó una *Florista* (Cat. P395), que ya se había podido contemplar en las Galerías Syra y en Bilbao, y que apareció reproducida en el catálogo junto a una síntesis biográfica. Esta muestra fue muy amplia y, aparte de lo significativo de que a ella se la considerase española, su pintura figuró al lado de artistas como Pere Pruna, Anita Solà d'Imbert, Joaquim Sunyer, Alfred Sisquella, Bosch Roger, Benjamín Palencia, Jaume Mercadé, Rafael Benet, Joan Serra o Miquel Villà y también de representantes de generaciones más nuevas como Fernando Zóbel, Antoni Tàpies, Maria Girona, Isabel Santaló o Albert Ràfols Casamada, por ejemplo. Además fue la artista invitada en el *Primer Salón Femenino de Arte Actual*, del que hablaremos después.

La última exposición individual de Olga Sacharoff en las Galerías Syra se celebró entre los días ocho y veintiuno de marzo de 1963. La artista mostró veintiséis obras entre las cuales había unos pocos retratos, siendo bastantes más las pinturas de flores y los bodegones, así como las figuras femeninas, algún paisaje y temas animalísticos. No había, como siempre, sorpresas en el repertorio iconográfico escogido pero se observa una preponderancia de ese estilo suyo tan característico, que se hacía muy patente en las imágenes de la florista, el zoológico, las parejas de enamorados y las meriendas que presentó, una de las cuales fue la seleccionada para reproducir en el catálogo. Tampoco había sorpresas en los textos críticos publicados, que a estas alturas lo que hacían, aparte de repetir lo de siempre, era resaltar el mérito que tenía el que una mujer de más de ochenta años siguiera pintando y exponiendo. Ahora ya no se ocultaba la edad de la artista, más al contrario, se resaltaba constantemente como si fuera muy inesperado e inusual que una mujer adulta mayor pudiera continuar siendo una pintora profesional.<sup>253</sup> Por un motivo u otro, el talento de las mujeres continuaba resultando

---

253 Se ha de buscar mucho para encontrar textos críticos en los que se ponga énfasis en la edad

difícil de encuadrar. Así hasta las últimas exposiciones Olga Sacharoff estuvo leyendo las mismas condescendientes reiteraciones: “Frente al catastrofismo con que quiere abrumarnos tanta pintura desesperada, tenemos que agradecer a Olga Sacharoff permanezca en su actitud de enamorada ternura delante de las cosas que nos rodean y nos dé de ellas esta exquisita visión tan suya y que mantiene continuamente con tan estupendo frescor (Cortés, 1963: 6), “en las flores, las hojas de los árboles y las hierbecillas parece complacerse en un cuidado infantil por expresar la verdad. En las figuras este cuidado es más ingenuo, más primitivo, pero, no obstante, carece de dureza” (Gutiérrez, 1963: 18) o “no es prudente ni galante sacar a relucir la edad de las damas. Pero cuando una mujer conserva íntegra –como en el caso de Olga Sacharoff– su plenitud artística a los ochenta y cuatro años, consignar su edad, lejos de ser una imprudencia y una descortesía, es para ella un título de gloria, excelso por lo insólito” (Del Castillo, 1963a: 33). Y también había algún párrafo con cierto sabor de epitafio, aunque no carente de razón: “hoy, después de cuarenta años de exponer en Barcelona y de pintar maravillosamente, siempre vistiendo las ideas y sentimientos a base de una paleta de sugestivos complementarios, su obra en la plenitud destaca con justicia como uno de los valores más significativos de Cataluña” (Lience Basil, 1963: 2). Además, en la década de los sesenta ya algunas mujeres comenzaban a abrirse camino en el, hasta el momento, cerrado mundo de la crítica de arte, así, una joven Mercedes Molleda le dedicaba unas líneas a Sacharoff reconociendo que “como siempre, es una artista digna y completa que ha encontrado su lugar en la plástica” (Molleda, 1963: 19).

Una amiga de la artista me transmitió la profunda tristeza que le produjo ir a la galería y encontrarse a Sacharoff sentada al fondo de la sala, triste, porque no había vendido ni una sola pintura durante toda la exhibición.<sup>254</sup> Tal vez este haya sido el motivo por el que no expuso más en las Galerías Syra, ya que su siguiente presentación tuvo lugar en la Sala Parés. Olga Sacharoff no expuso más en el local del Passeig de Gràcia, aunque, después de su fallecimiento, en la década de los años setenta, algunas pinturas suyas fueron incluidas en diversas muestras colectivas en su antigua galería.

No obstante, un gran acontecimiento artístico aún tendría cabida en la trayectoria de Olga Sacharoff, pues llevó a cabo una exposición individual en las salas del afamado Círculo de Bellas Artes de Madrid. Del veintiséis de marzo al nueve de abril de 1963, presentó treinta obras en la Sala Goya de esta prestigiosa institución madrileña. Para la

---

de los señores pintores, en un hombre la edad es un plus, es madurez artística; en una mujer parecía que en esa época todavía se la arrinconaba más en la excepcionalidad creativa, pues se entendía que el tiempo en las mujeres debía causar estragos, no solo físicos, sino también intelectuales y creativos.

254 Entrevista con Natalia Demidoff, Martorell (Barcelona), 06/02/2017.



muestra, la sala publicó un catálogo en forma de tríptico con un texto de presentación firmado por Rafael Benet, quien después de varias décadas continuaba escribiendo sobre su amiga pintora. En su escrito, el autor efectuaba un repaso por la biografía de Sacharoff, otorgando importancia a su etapa parisina y a sus contactos con Chagall, Georges Kars, Chana Orloff, etc., así como a su paso por Barcelona y Tossa antes de la primera Guerra Mundial. En este recorrido Benet incurrió en varios errores cronológicos, lo cual no es de extrañar teniendo en cuenta los cambios y tergiversaciones de fechas que siempre había hecho la artista. Finalmente el pintor hablaba sobre el estilo y el lenguaje artístico de Sacharoff: “en la pintura de esta dama, desde sus flores y sus frutas, a sus paisajes, a sus merenderos y parques zoológicos celestiales, a sus panoramas de la ciudad de Barcelona, existe, pervive, como un eco delicadamente melancólico del eterno *carrousel* infantil –los caballitos- con su iris y sus sonos estridentes. El guirigay se ha transformado en el recuerdo, que es como decir en la pintura, de la dama en un verdadero Paraíso” (Benet, 1963: s.p.). Si el párrafo anterior no presenta una gran originalidad respecto a la literatura crítica sobre Olga Sacharoff, es indiscutible que Benet también puso sobre la mesa algo que, hasta el momento, no se había valorado y que, incluso hoy, se recepciona como una carencia de coherencia y uniformidad en su trayectoria, esta erróneamente llamada “irregularidad” de estilo, para Benet no es más que una muestra de que su arte es “complicado y rico; tiene muchas maneras de manifestar su espíritu. No es una pintura unicolorde, sino diversa dentro de una incuestionable unidad de tono personal” (Benet, 1963: s.p.). En cuanto al conjunto de obras expuestas, eran prácticamente las mismas que las presentadas en la muestra anterior en la Galería Syra, más algunas que se habían exhibido en la misma sala pero en el año 1961 como, por ejemplo, *Modista* (Cat. P379).

La prensa madrileña dio cumplida cuenta del evento artístico, aunque bien es cierto que no fueron tanto los medios generalistas como las revistas especializadas, las que publicaron reseñas críticas. En varios de estos textos se insistía en la avanzada edad de la artista, verbigracia “ochenta y tres años de edad cuenta ya esta ilustre artista. Nadie podría sospecharlo a juzgar por los cuadros expuestos, pintados la mayoría en los dos últimos años” (Arbos Balleste, 1963: 15), “al ver esta jugosa y fresca pintura nadie diría que está hecha por una anciana de ochenta y tres años. (...). A estas edades ya puede descubrirse el año de nacimiento, aunque sea una mujer, porque en definitiva es un motivo de coquetería más” (Ramírez de Lucas, 1963: 10), o “seguir pintando a los ochenta años es prodigio sólo otorgado a pocos elegidos. En la exposición que en el Círculo de Bellas Artes ha realizado Olga Sacharoff hemos podido admirar lienzos que esta gran dama de la pintura ha firmado a esa edad” (Sánchez Marín, 1963b: 416). Nótese que la edad dada a la artista va variando -pese a que todos los escritos son publicados en 1963- consignando que tiene ochenta, ochenta y dos, ochenta y tres,

ochenta y cuatro... el baile de datos continuaba; y la indulgencia con su obra ahora se justificaba por su condición de anciana. También hubo lugar para la insistencia en las mismas apreciaciones de siempre: “y en esta su última exposición en Madrid sigue en pie la sabiduría; pero sigue en pie fragante y nueva una íntima poesía que se desprende de cada uno de los lienzos; de cada una de las figuras, de cada una de las flores, de cada uno de los objetos que sirven de pretexto para la realización de esta obra hermosa como una canción y llena toda ella de una suave y dulce melancolía” (Sánchez-Camargo, 1963: 22) . Esta fue la última vez que Olga Sacharoff expuso en la ciudad de Madrid.

Un joven periodista, Lluís Permanyer, le hacía a Sacharoff el cuestionario Marcel Proust en la revista *Destino*, en el verano de 1964. Permanyer era hijo de un matrimonio amigo de la artista. Sacharoff había pintado dos retratos, separados por unos cuantos años, de la madre del autor. Es un artículo que proporciona información interesante sobre el temperamento y las preferencias de la pintora, quien aparecía muy anciana en una fotografía que fue la última de ella que se publicó antes de morir. El autor guarda recuerdos muy afectuosos de Olga Sacharoff, de quien dice era una mujer con una ética firme, muy buena cocinera y a quien Lloyd a veces mandaba a callar, aunque fuera en broma.<sup>255</sup>

Ese mismo año, en otoño la artista efectuó la última muestra individual que haría antes de morir; esta vez la exposición tuvo lugar en la histórica Sala Parés de la calle Petritxol, entre los días seis y diecinueve de noviembre. Joan Antoni Maragall, en su libro sobre la historia de la Parés, aunque nombra la muestra de Sacharoff y la presencia de su obra posteriormente en la galería, no explica ni da información alguna sobre las circunstancias de la entrada de la artista en la sala.<sup>256</sup> Tampoco proporciona estos datos la carpeta “Olga Sacharoff” conservada en el archivo de la galería, ya que sólo contiene algunos catálogos y bastantes fotografías en blanco y negro de pinturas que estuvieron, en algún momento, en la sala.

El catálogo de la exposición incluía reproducciones de cuatro obras, todavía en blanco y negro, y el listado de las veintisiete piezas exhibidas; entre las que había tres retratos inéditos y algunas obras ya presentadas con anterioridad. En la muestra había también varias figuras femeninas, pinturas de flores y paisajes. Las notas ya empezaban a denotar cierto sentimiento de nostalgia y tristeza pues a estas alturas, todas las personas cercanas a ella, sabían que estaba enferma. “su querido Putxet, hoy tan

---

255 Entrevista con Lluís Permanyer, Girona, 03/02/2018.

256 Ver MARAGALL, Joan Antoni: *Historia de la Sala Parés*, Editorial Selecta, Barcelona, 1975.

distinto de aquel que ella encontró a su llegada desde París en los años de la Primera Guerra Mundial. Su mano se ha sentido menos ágil (...) cual si acusase el disgusto por la transformación. Pero aparte de este caso y algún otro que denuncia cierto cansancio, la exposición es un milagro de frescor” (Del Castillo, 1964b: 33) o “casi hemos perdido la cuenta del número de veces que nos hemos ocupado de la pintura de esta notable artista, rusa de nacimiento pero barcelonesa por derechos adquiridos. Lo más curioso es que nunca tuvimos ocasión de cruzar palabra con ella ya que el único diálogo ha sido con sus cuadros” (Lience Basil, 1964: 5).

En 1965 Sacharoff se presentó al primer premio de pintura convocado por la peña *La Punyalada*, formada por los artistas y críticos que se reunían en el restaurante del mismo nombre, situado en el Passeig de Gràcia n.º 104. Algunos integrantes eran Emili Grau Sala, Jordi Curós, José Luis Florit Roderó, Manuel Ricard Serra, Josep Verdaguer Coma, Josep M. Morató, Antoni Vives fierro, Agustín Río, Josep M. Martínez Lozano, Josep Perrin Baulies, Alfred Figueras Sanmartí, Lluís Vila i Plana, Josep Oriol Jansana d’Anzizu, Bernat Sanjuán Tarré, Ramon Barnadas Fàbregas, Frederic Lloveras, Joan Torras Bachs, Jordi Freixas Cortés, Benet Sarsanedas, Jaume Planas Gallés, Ramon Llovet Miserol, Josep Viladomat, Enric Jardí, Santos Torroella, Josep Maria Cadena, Joan Cortés, Sempronio, Guillermo Díaz-Plaja, Cesáreo Rodríguez-Aguilera, etc. Una tertulia formada únicamente por hombres que, tal como se comenta en el libro publicado para la ocasión sólo se ponían de acuerdo cuando por la calle veían pasar a una joven guapa ya que “unànimes, les mirades de tota la penya convergeixen en les grans vidrieres” (Sempronio, 1965: s.p). A través de estos pequeños detalles no es difícil hacerse a la idea de los obstáculos con los que se encontraría una artista todavía en aquella época.

Tanto la comisión organizadora como el jurado estaban compuestos por miembros de la peña, al concurso también podían concurrir los integrantes de la tertulia. A la competición se presentaron un total de noventa obras, de entre las que nueve fueron seleccionadas para pasar a las votaciones finales: la de Olga Sacharoff junto a las de Ramon Aguilar Moré, Jordi Curós, Montserrat Gudiol, Jordi, Ramón Llovet Miserol, Antonio Pichot, Miquel Villà y la que resultó premiada, la de José Pujol. A este concurso también se había propuesto Otho Lloyd con un paisaje de Altea. Las obras concursantes fueron exhibidas en el Palacio de la Virreina, y la crítica destacó la de la artista como “una obra bien suya, con todas sus características de alada fineza, levedad narrativa y armonía tierna y vaporosa en el color es la de Olga Sacharoff, «Nuestra tierra»” (Cortés, 1965b: 43). Se trata de una pintura de tamaño bastante grande en el que la autora trabaja un tema muy antiguo en ella: el pícnic, las familias y los amigos disfrutando del tiempo de ocio al aire libre, la obra incluye también una maternidad y animales.

Ese mismo año vio la luz la versión de *Las mil y una noches*, que publicó la editorial Vergara en Barcelona en 1965 (Cat. L5). La traducción directa del árabe estuvo a cargo de Juan A. G. Larraya y Leonor Martínez Martín y fue prologada por J. Vernet. La obra se compone de tres volúmenes, cada uno ilustrado por un artista distinto, cuyo trabajo contaba con una introducción realizada por un crítico de arte diferente. La obra de Sacharoff la prologó Juan Cortés, la de Emili Grau Sala la introdujo Santos Torroella y a Josep Amat lo presentó Alberto del Castillo. Como se ve los otros dos ilustradores pertenecían al círculo de amistades de la artista, y los críticos se habían ocupado de su propia obra en repetidas ocasiones. En la introducción titulada “Olga Sacharoff, pintora e ilustradora” Cortés redactó una larga loa a la pintura de la artista para después decir que ella había ilustrado maravillosamente estos cuentos porque “había visto las escenas de las historias (...) con unos ojos para los cuales no eran estos personajes unos recién llegados sobre los cuales no se sabe nada, sino unos viejos y entrañables amigos” (Cortés, 1965a: 6).

Olga Sacharoff ilustró el primer volumen, con trece imágenes realizadas en lápiz y acuarela, de un cromatismo rico y vivo, donde hay abundancia de rosas, verdes, azules y morados. Las iconografías tienen una relación muy general con el texto, y en ellas suelen aparecer elementos claramente orientalistas, como interiores plenos de alfombras, cortinajes y cojines, zocos, un hamam, una lámpara mágica, arcos de herradura, etc. Son figuras muy tipificadas que no parecen provenir de la experiencia vivida sino más bien de libros y otras imágenes y, aunque a lo largo de su trayectoria, la obra de Sacharoff fue tachada una y otra vez como orientalista –debido al origen de la madre de la artista- lo cierto es que este trabajo parece ser el que de manera más explícita posee características provenientes de las miniaturas persas, que Sacharoff sin duda conocía desde su infancia. En las imágenes aparece varias veces la figura de Sherezade su heroína de ficción preferida (Permanyer, 1964: 30), no sería descabellado pensar que de pequeña la pintora había oído estas historias narradas por su madre.

Estando ya bastante enferma, Olga Sacharoff tuvo energías y ánimos para presentarse a otro concurso más, en el mes de noviembre: la primera edición de los premios de pintura y grabado *Ciudad De Barcelona 1965*. Fue un certamen en el que las obras se expusieron en la Sala Municipal de Exposiciones y, según la prensa, aunque participaron poco más de cien obras “la concurrencia fue menor de lo presumible, estando la figuración en aplastante mayoría. Discutido fue el premio otorgado a Pere Pruna” (Del Castillo, 1965: 183). Otros concursantes fueron Roca Sastre, Mompou, Mundó, Curós, Miquel Villà, Jaume Pla, Grau Santos, Florit, Muxart, Pichot, Arranz Bravo, etc. La obra presentada por Sacharoff no era inédita, pues *Los Jinetes* (Cat. P356) ya habían aparecido en algunas muestras anteriores, aún así la crítica la destacó

diciendo que “es una muestra a no poder ser más representativa de su delicadísima espiritualidad y su fino instinto pictórico (Cortés, 1965c: 51).

Al entrar en la histórica Sala Parés, su obra empezó a estar presente en las ya clásicas colectivas que la galería organizaba periódicamente bajo los epígrafes de “pintores actuales, “pinturas catalanas”, etc. He constatado tres muestras: *Pintores Actuales* (del nueve de diciembre 1964 al seis de enero de 1965), donde presentó una *Vista de Barcelona*, *El Bodegón en la Pintura Actual* (del once al treinta de junio de 1965) y *Pinturas Catalanas del siglo XIX y Actuales* (del catorce de diciembre de 1965 al seis de enero de 1966), siendo esta la última exposición de la artista que he podido consignar, aunque tal vez haya habido alguna más de estas características en la Sala Parés, pero para entonces ya estaba muy enferma y sus estancias en el hospital y su estado muy debilitado ya no le permitían la actividad pública. Una vez fallecida la artista la sala continuó vendiendo obras de ella e incluyéndolas en muestras colectivas de este tipo, sobre todo durante la década de los años setenta y principios de los ochenta, incluso en la actualidad a veces puede verse algún Sacharoff colgado en sus salas.

#### **IV.2.C. Tradición y pervivencia de las vanguardias**

La trayectoria artística de Olga Sacharoff se ha trabajado como la historia de una ruptura drástica entre la vida y obra de París y la de Barcelona. Desde un pensamiento binómico se han ido elaborando diversas dicotomías en la que la artista ha ido quedando encasillada. De este modo, parece haber una pintora de París vanguardista, audaz, innovadora, interesante y moderna frente a una académica, cobarde, reiterativa, anodina y conservadora, y así una larga retahíla de ecuaciones polarizadas.

La narración de la vida de Sacharoff que teníamos y los estudios sobre su pintura, obviaron inconvenientes y problemas para relatar una vida artística plena en la que, parece ser que con enorme facilidad, la artista había renunciado a la vanguardia para pintar retratos de la burguesía catalana, argumento con que la historiografía de corte marxista de la segunda mitad del siglo XX comenzó a soslayarla. Los documentos dejados por la crítica artística de las décadas en las que Sacharoff trabajó en Barcelona, tampoco ayudaron en gran cosa. Hemos visto que los textos aparecidos en la prensa se limitaron a reiterar una serie de cuestiones que, de tan repetidas, se tornaron incontestables, además de devenir lugares comunes en los que el trabajo de Sacharoff quedó totalmente circunscrito. Estos tópicos tenían que ver con que se trataba de una mujer, pues en la España franquista su presencia al principio desconcertó, sobrepasando a una crítica que no tenía palabras para la obra de una mujer artista. En los últimos años de su trayectoria pictórica, cuando ya tenían fuerza nuevos movimientos artísticos y críticos, la pintora era considerada una anciana venerable a la que se respetaba

como para no escribir sobre ella lo que realmente se pensaba y, en los textos sobre sus exposiciones, la condescendencia fue la herramienta más utilizada.

Tal vez debido al baile de fechas que siempre hubo en su vida, puede ser que no se haya tenido en cuenta lo suficiente que en el año 1945, cuando Olga Sacharoff decidió no regresar a París, tenía sesenta y cuatro años y traía consigo una carrera firme y sólida realizada durante tres décadas. Tampoco se ha valorado el hecho de que, como hemos visto, su cambio de estilo no se inició en esa época sino a finales de la década de los años veinte comienzos de los treinta, ya en París Sacharoff pensaba que debía evolucionar hacia otra pintura y así lo fue haciendo de manera progresiva. Este estilo aparecido en París, elogiado por la crítica, fue mantenido hasta el final de su recorrido. Para comprobarlo no hace falta más que comparar algunas de sus obras. Fijémonos, por ejemplo, en *Sombrerería* (Cat. P380) y *Muchedumbre* (Cat. P396) –ambas ejecutadas entre 1958 y 1959- y veamos cómo la forma de los rostros o la indumentaria de los personajes, son muy semejantes a las figuras que presentó en París en 1933 (Cat. P83 o Cat. P85). Asimismo en 1934 ya realizaba paisajes que conectaban formalmente con los que trabajó hasta los años sesenta del siglo pasado. Para ejemplificar esta afirmación podríamos observar las obras Cat. P90 o Cat. P91 y compararlas con Cat. P375, Cat. P376 o Cat. P434. La misma continuidad la encontramos en la pintura de flores (cotejemos, por ejemplo, Cat. P96 o Cat. P113 con Cat. P259 y Cat. P422).<sup>257</sup>

En una entrevista de 1934, cuando le preguntaron cuál era la escuela pictórica que le interesaba, había declarado que “todas están bien cuando se hacen con talento. (...) Yo no creo que una escuela sea mejor que otra, como clasicismo, modernismo, etc; depende de la manera de hacerlo” (Lewi, 1935: 7). Estas opiniones tuyas quedan evidenciadas atendiendo al conjunto de su obra, dejando al margen posibles piezas dudosas y atribuciones no demostradas, puede dar la sensación de que se trata de una artista dispersa e incoherente. A partir de la tercera década del siglo XX, hay una convivencia inusual de obras conectadas a los lenguajes de vanguardia y obras ejecutadas con paradigmas más tradicionales. Podríamos pensar que se trataría de una etapa de transición, o de una búsqueda permanente e infértil, pero no, Olga Sacharoff demostró ser una pintora compleja y diversa, difícil de etiquetar en un molde predeterminado.

Por otro lado, en la década de 1940, poco a poco comenzó a ejecutar obras formalmente más cercanas a la pintura de finales del siglo XIX, pero este tipo de pinturas siempre lo

---

257 Aquí solamente propongo algunos ejemplos pero una de las intenciones de elaborar el catálogo razonado era precisamente poder visibilizar esta continuidad.

combinó con otras en las que aparece su lenguaje característico surgido a principios de la década anterior. En esta introducción de una pintura de corte impresionista con probabilidad haya influenciado la atmósfera artística de Barcelona, y lo que demandaba el mercado del arte en esos tiempos. Las galerías barcelonesas intentaron recuperar el mercado promocionando la pintura como una inversión segura, dirigida a un nuevo público enriquecido con la situación de posguerra y que, en general, estaba formado por personas conservadoras y poco entendidas en arte que buscaban en la posesión de obras un signo de estatus social. Es la época que Cirici-Pellicer denominó como la del arte de estraperlo.<sup>258</sup> Tal vez, Olga Sacharoff respondió así a la demanda de galeristas, críticos y compradores, aunque como vimos en la citada entrevista, ella siempre había tenido ideas firmes con respecto a los distintos lenguajes pictóricos.

Estos años coincidieron con que, progresivamente, fue teniendo encargos de retratos por parte de la burguesía barcelonesa, la cual, desearía contar con una imagen favorecida en una composición tradicional. Por este motivo, como después veremos, es muy importante diferenciar de manera categórica los retratos de encargo de los que realizaba a sus amistades, donde no existían tales premisas y su lenguaje era otro. Otro elemento a tener en cuenta es que emprendió la práctica de una pintura con una aguda influencia de Pierre-Auguste Renoir, artista que habría estudiado y asimilado en las muchas muestras que de él pudo ver en Francia. Este influjo es muy explícito en las figuras femeninas desnudas que suelen ser bañistas, así como en las maternidades y escenas de tocador; donde la pincelada y las carnaciones recuerdan mucho los desnudos del pintor francés. En estas obras la artista hace una verdadera demostración de su dominio técnico y formal aunque, desde el punto de vista de la evolución de los lenguajes artísticos, ciertamente puede parecer una involución ya que podríamos pensar que desató un subperiodo de carácter impresionista. No obstante, si nos detenemos con detalle en el lenguaje propio de Sacharoff aparecido en la década anterior, y observamos los rostros femeninos, ciertos elementos de la indumentaria y algunos recursos compositivos, también apreciaremos el diálogo establecido con el primer Renoir. Reflexionemos, como ejemplo, en las figuras femeninas del primer plano del *Baile en el Moulin de la Galette* (1876), o en obras como *Madame Darras* (ca. 1868), *El palco* (1874), *Mujer con gato* (1875), *La mujer de negro* (1876) o *La primera salida* (ca. 1877) y contemplemos *En la ópera* (Cat. P86), *Joven con abanico* (Cat. P125), *Mujer del abanico* (Cat. P143) o *El Balcón* (Cat. P153), y no tendremos dificultades en establecer conexiones con la producción de Sacharoff.

---

258 Ver Cirici-Pellicer, Alexandre: *L'art català contemporani*, Edicions 62, Barcelona, 1970.



Pierre-Auguste Renoir: *Madame Darras*, 1873

Otra coincidencia con Pierre-Auguste Renoir es la elección iconográfica, aunque los temas de este pintor forman parte del repertorio privilegiado del impresionismo, lo cierto es que él fue un gran amante de la representación de la *joie de vivre*, igual que Olga Sacharoff. Y, precisamente, este es otro elemento de continuidad: Olga Sacharoff durante toda su trayectoria trabajó la misma iconografía, indagando en ella hasta el final de sus días: bodegones, retratos, autorretratos, pintura de flores, picnics, merenderos, zoológicos, acuarios, parejas de enamorados, bailes... dotándola de contenidos muy peculiares que estudiaremos más abajo. Además, al trabajar siempre las mismas iconografías, su discurso artístico no se vio quebrantado sino que, con ciertos cambios formales, permaneció en el centro de sus intereses estéticos.

Al llegar el año 1950 la vida de la artista sufrió un cambio que para ella debió ser importante, entrando en la setentena se vio obligada a abandonar la casa del Putxet y trasladarse a un piso, como ya hemos explicado. El dejar el jardín, fuente de inspiración remarcable, y ya no tener un estudio tan grande, junto a que la situación económica de la pareja comenzaba a presentar dificultades, pueden haber sido circunstancias que le condujeran a realizar obras bastante reiterativas. El panorama artístico catalán estaba cambiando, la eclosión de las abstracciones que se daban a mediados del siglo pasado, y una obra estancada contribuyó a su progresivo descrédito como pintora, y las ventas -excepto los encargos de retratos- poco a poco fueron disminuyendo. Aunque continuó siendo siempre una persona respetada y querida, más por su pasado de vieja gloria de las vanguardias y mujer entrañable que era, que como una artista que presentara



cuestiones a tener en cuenta o que aun pudiera aportar algo al debate artístico del momento. Una obra reincidente cosechó una crítica repetitiva en la que la indulgencia ocupaba todo el discurso, no dejando resquicios para la rigurosidad. Quizás por esto, grandes historiadores de esos años, y de los inmediatamente posteriores a su muerte no le prestaron atención, y no le dedicaron ensayos, ni siquiera artículos de investigación o recopilatorios.<sup>259</sup> Aun así, hasta 1966 –un año antes de su muerte- ejecutó obras muy interesantes en las que seguía manteniendo su personal estilo, como *Los Jinetes* (Cat. P356), *Floristería* (Cat. P378), *Florista* (Cat. P395), *Muchedumbre* (Cat. P396), *El Jardín* (Cat. P423), *En el bosque* (Cat. P424) o *La merienda* (Cat. P425).

En 1962, estando ya la artista enferma, una joven periodista la entrevistó en su casa. El titular del artículo era: “Olga Sacharoff afirma que no sabe nada de pintura” seguido de otros subtítulos igual de llamativos como “Considera que el movimiento actual pictórico es un desastre y que solo hay una pintura, buena o mala” (Sánchez, 1962: 11). La entrevistadora no se interesó en absoluto por el pasado artístico de Olga Sacharoff, no hubo preguntas sobre el cubismo, ni sobre Montparnasse, ni por las vanguardias, todo lo contrario, las interrogaciones versaban sobre la pintura que se estaba haciendo en ese momento y la artista contestó con unas frases en las cuales, parece, la joven no supo ver su conocida ironía. Es probable que se sintiera apesadumbrada porque su pintura ya no interesaba tanto y no se vendía, sabía perfectamente que, por entonces, los derroteros del arte ya eran otros; acerca de este asunto comentó “yo estoy fuera del momento actual pictórico, tal vez es que soy anticuada” (Sánchez, 1962: 11). Además, también demostraba malestar al decir “la gente cree que a grandes precios, grandes pintores y esto es una locura” (Sánchez, 1962: 11) pero se reafirmaba diciendo una frase que era toda una declaración de principios y un manifiesto de vida creativa: “Pinto porque pinto y venda o no venda, sigo pintando” (Sánchez, 1962: 11).

Quizás ya es hora de abandonar este pensamiento dialéctico sobre su vida y su obra, y encarar su estudio como el de una pintora de la Escuela de París, cuya gran aportación es la obra elaborada en el periodo de entreguerras. Después no hay ruptura, no hay renuncia ni claudicación, hay una mujer que con toda una carrera hecha a sus espaldas y atravesada por los grandes conflictos de la primera mitad del siglo, tuvo que adaptarse a otro contexto, a un nuevo ambiente artístico y un mercado peculiar; además de al paso del tiempo y a la enfermedad. Y así lo hizo, con fuerza y valentía mantuvo siempre su deseo de pintar.

---

259 En este sentido, observar que se fue perdiendo un tiempo precioso en el que primero la artista, y después muchas de sus amistades y de personas de la profesión todavía vivían y hubiesen podido contribuir a que hoy tuviéramos más datos y conocimientos sobre la pintora.

#### IV.2.D. Posición política y pensamiento feminista

Una de las cuestiones más complejas a la hora de aproximarse a la biografía artística de Olga Sacharoff es tratar de dilucidar su pensamiento político, pues las pocas informaciones que nos han llegado al respecto resultan contradictorias en extremo. Si nos atenemos a sus orígenes, seguramente haya sido educada en un ámbito de acorde con la aceptación y apoyo de la jerarquía social que imponía el régimen zarista, a cuyo servicio estaba su familia. Entre algunos papeles dejados por la artista hay recortes de periódicos sobre la vida de la familia del zar y sobre el libro *Esplendor y ocaso de los Romanof* escrito por Ana Wyrubowa, favorita entre las damas de honor de la zarina Alejandra.<sup>260</sup> El hecho de que Sacharoff haya conservado estos textos y fotografías demuestra que aún sentía algo de la antigua devoción hacia los Romanov en la que fue educada.

No he logrado averiguar si su familia sufrió alguna tragedia relacionada con la revolución rusa, lo cual podría ser probable dado su vinculación con el zarismo pero más bien parece que no pues Sacharoff realizó un viaje a Tiflis en 1926, tal como lo demuestra la correspondencia conservada.<sup>261</sup> Aunque tal vez, los problemas llegaron con el recrudecimiento del régimen de Stalin, o quizás ella tuvo miedo de volver a ver a su familia pues nunca más regresó a su país. En la Escuela de París no parece haberse relacionado mucho con los rusos favorables a la revolución aunque sí con artistas posicionados en ideologías de izquierdas, como Pablo Picasso o Diego Rivera, e incluso participó en un evento, el *Salon du Franc*, que en la época fue tachado de ideología comunista, aunque seguro que su presencia en él estuvo más relacionada con su disposición a apoyar las causas solidarias que le eran demandadas. En la Barcelona de los años treinta se relacionó con artistas, periodistas e intelectuales vinculados a los valores republicanos pero, una vez abandonada la España en guerra no se conoce ningún apoyo, ni declaración ni nada que demuestre simpatías a la causa por parte de la artista rusa. En este sentido es interesante remarcar su amistad con la pintora Soledad Martínez, pero no he podido constatar que ambas mujeres volvieran a encontrarse una vez que Martínez regresó de su largo exilio en México.

Hay un hecho en la vida y trayectoria artística de Olga Sacharoff que ha marcado, sin duda, la manera en que esta artista ha pasado a la Historia del Arte y la interpretación que de su obra se ha realizado: el haber escogido quedarse, después de la Segunda

---

260 Documentación consultada en un archivo particular.

261 Por ejemplo una postal remitida por Olga Sacharoff y Otho Lloyd desde Batumi a Willy Roempler fechada el 29/09/1926. Archivo particular. Después de la investigación tengo el convencimiento de que solo regresó esta vez a su país.

Guerra Mundial, en un país donde había triunfado el fascismo, mientras un gran número de artistas de la vanguardia histórica había decidido afincarse en países americanos. Parece lógico pensar que si se elige vivir bajo un régimen dictatorial es porque no se está en desacuerdo con él.

Hay que agregar que existe una obra de Sacharoff bastante perturbadora: un paisaje conservado en el Museu Deu de El Vendrell (Cat. P122). Al igual que en otros paisajes suyos, la artista utiliza el recurso de pintar carteles que incluyen pequeñas señalizaciones o pistas como pasa con las leyendas “Hotel”, “Café”, “Restaurante” o “Tossa” de algunas de sus obras; pero en la pintura mencionada lo que se puede leer es la inscripción “Credero, obbedire, combattere” en un cartel situado sobre el muro de una casa. Esta frase es un lema acuñado por Mussolini en 1932, lo cual resulta enormemente sorprendente pero no descabellado, pues Sacharoff viajó mucho por Italia en esos años y es probable de que esta obra se trate de un paisaje de este país; pero carezco de más información sobre la pieza como para hacer un análisis más detallado.

Para una rusa criada en la lealtad al zar sería bastante difícil asumir la expansión de las ideas comunistas, ya que lo que parece estar muy claro es su postura categóricamente contraria al gobierno de los soviets tal como declaró al decir “gracias al arte, no he conocido la tiranía bolchevique. Mi pintura me salvó de vivir bajo su yugo. ¿Qué hubiera sido de mí sino? (Del Castillo, 1942a: 16). Claro que no le suponía ningún inconveniente, parece ser, vivir bajo la dictadura franquista como tampoco le incomodaba al resto de los componentes de la Colla, muchos de ellos vinculados directamente con el régimen, como ya he comentado antes, y la mayoría católicos y de ideología conservadora. Aunque según dijo uno de sus miembros, entre ellos no hablaban de política “algunos habíamos hecho la guerra, pero en su mayor parte era gente en el espectro de la Lliga, de un catalanismo moderado. Se hablaba muchísimo catalán. No asistían republicanos militantes, excepto Millas Raurell, un escritor que al volver del exilio fue encarcelado. Yo hice una gestión con el gobernador civil y lo pusieron en la calle” (Vila-Sanjuán, 1994: 29).<sup>262</sup>

También los compatriotas con los que se relacionaba en Barcelona, lógicamente eran todos “rusos blancos” perfectamente identificados y conocidos por los aparatos del Estado. Como ya he apuntado el régimen no tenía ningún problema en reconocer sus méritos artísticos, todo lo contrario, fue una artista aceptada y valorada por las

---

262 Quien así habla es Luis Monreal y Tejada. Respecto a “los que hicieron la guerra”, obviamente se refiere a él mismo, y también a Enric Monjo y Josep Puigdemolas, quienes estuvieron en el bando nacionalista.

instituciones franquistas. La prensa del régimen e incluso del movimiento falangista la tenía en cuenta (*Solidaridad Nacional* y *Vértice*, por ejemplo), y jamás fue censurada su participación en ningún evento artístico como les pasó a muchos artistas que habían estado comprometidos con las ideas republicanas.

Bajo mi punto de vista, por parte de Sacharoff había una disposición a adaptarse al medio, lo cual no le resultaría difícil, pues seguramente tenía unas ideas políticas derechistas pero, de la misma manera, estaba bastante distante de ser una persona comprometida o que apoyara al franquismo. Es decir, era una mujer políticamente conservadora pero no fascista y, en el ámbito personal y social, por el contrario, poseía ideas bastante liberales que no la conducían a juzgar a nadie por el tipo de vida que llevaba y tenía amistades procedentes de todos los estamentos sociales. De hecho, creo que por necesidad de habitar y sobrevivir en el medio de la burguesía catalana, la pareja muchas veces ocultaba algunos aspectos de su vida pasada ya que, por ejemplo, ninguno de los testimonios entrevistados por aquella época sabía que Lloyd era divorciado o que la pareja había convivido antes de casarse, ni de la vida disipada de Cravan, etc. En mi opinión Sacharoff guardaba una prudente distancia del régimen y de sus valores morales y, en la intimidad, lo podía ver incluso bajo su ironía de siempre, como se refleja en una carta que le escribió a Lloyd con motivo de la celebración del Congreso Eucarístico celebrado en Barcelona: “la gente comienza a darse cuenta que de este congreso religioso se ha hecho un acto político y reniegan furiosos por los gastos que comporta. Parece que hay un cierto malestar por el hecho de que no se sabe quién ocupará el trono durante el congreso, si Franco o el cardenal del Papa. Me temo que habrá dos tronos para evitar las planchas”.<sup>263</sup> Del mismo modo mostraba su humor ácido hacia el régimen soviético, su vecina rusa de la calle Balmes explica una divertida anécdota en la que al poner su madre un moderno extractor -signo de los avances técnicos de los años cincuenta- en la ventana de la cocina que daba al patio de luces, Olga Sacharoff con desparpajo les preguntó: “¿que me habéis puesto aquí? ¡El ojo de Moscú!”.<sup>264</sup> Sin embargo, la crítica a la U.R.S.S. no le impedía sentirse orgullosa de los avances tecnológicos de su tierra de origen, transmitiendo a sus amistades su alegría por el lanzamiento de la nave Sputnik, en octubre de 1957 y mofándose del adelantamiento de los estadounidenses en la carrera espacial.<sup>265</sup>

---

263 Sacharoff hace referencia al cardenal Tedeschini que había llegado a Barcelona para el congreso. Carta de Olga Sacharoff dirigida a Otho Lloyd, Barcelona, mayo de 1952. Archivo particular.

264 Entrevista a Natalia Demidoff en Martorell (Barcelona), 06/02/2017.

265 Comunicación de la señora Isabel Amat, Girona, 17/03/2018.

En cuanto al pensamiento feminista, no creo que la artista se haya definido como tal, pero su manera de vivir y actuar así como sus declaraciones en algunas entrevistas demuestran que era una firme partidaria de la igualdad de derechos entre los dos sexos y de la libertad de las mujeres.

Ya he comentado algunas de sus respuestas a la entrevista que le realizó la escritora y periodista catalana Elvira Augusta Lewi, es este un texto muy interesante porque en definitiva supone la conversación entre dos mujeres emancipadas que hablaban sobre mujeres intelectuales y la libertad de movimientos de que disponían según vivieran en España o fuera. En la entrevista la artista hablaba de las mujeres intelectuales rusas diciendo que eran muy instruidas y se preocupaban de las cuestiones sociales, incluso las expatriadas, y que además podían conciliar muy bien estas ocupaciones con el trabajo del hogar (Lewi, 1935: 7). Resulta indudable que, aunque en tercera persona, la artista parecía estar hablando de sí misma. Era una mujer que se había trasladado sola a Europa Occidental persiguiendo sus anhelos artísticos, que desarrolló una vida independiente en la que puso a la pintura en el centro de sus intereses, vivía en la capital de las vanguardias, viajaba por el mundo sola, vendía obras y dirigía su carrera; había convivido con su pareja sin estar casada, tomaba sus propias decisiones en cuanto a su vida y a su patrimonio... es decir era el arquetipo de la nueva mujer, como se llamaba a las emancipadas a principios del siglo XX. Esta cuestión quedaba explícitamente manifiesta en la entrevista.

En estos primeros años en París era muy importante, como ya hemos visto, su relación con Dagoussia, con quien compartía el amor por el arte, los viajes y los animales y, sobre todo, la lengua materna, algo siempre fundamental pero mucho más necesario en personas expatriadas. Podríamos definir el vínculo entre ellas como una verdadera relación de *affidamento* es decir “una relación política privilegiada y vinculante (...) que se establece para mediante ella dar vida al deseo personal de existencia y de intervención en el mundo” (Rivera Garretas, 1994: 201-202). Las dos mujeres llegaron juntas desde Rusia para cumplir el deseo compartido de desarrollar una carrera artística, viajaron por Europa para conocer y estudiar arte, vivieron y estudiaron juntas en París; se apoyaron siempre una en la otra para lograr sus deseos artísticos como mujeres pintoras y como mujeres libres. Además, como ya he comentado, Sacharoff en París estaba rodeada de mujeres artistas (Marie Vassilieff, Angelina Beloff, Chana Orloff, Marevna, Valentine Prax, Hermine David, etc.) para quienes el entrar en el ámbito de las vanguardias había supuesto no sólo una enorme ruptura con la estética oficial sino también con los usos y costumbres para los que habían sido educadas.

No obstante, entre el círculo cercano a Olga Sacharoff había dos mujeres muy vinculadas al pensamiento feminista: su cuñada Mina Loy y Clara Zetkin, con quien la



Olga Sacharoff y Dagoussia

unía una amistad cultivada en la época de entreguerras, tal como lo afirma la artista en una misiva enviada a su marido.<sup>266</sup>

Sin duda alguna el contacto con Mina Loy habrá influido en su pensamiento feminista, la poeta se comportaría como una mujer totalmente emancipada que puede haber fungido, en ciertos aspectos, como modelo a seguir por Sacharoff. La autora había escrito en Florencia en 1914, un texto precursor y subversivo: el *Manifiesto Feminista*, como respuesta a los manifiestos futuristas y, en especial, a la misoginia demostrada por F. Tommaso Marinetti, con quien había tenido una relación sentimental. En la actualidad el manifiesto está considerado “una declaración reivindicativa de la propia Loy como mujer vanguardista eclipsada por el predominio en el mundo artístico subversivo en el que ella vivió toda su vida” (Muiña, 2016: 87). En el manifiesto de Loy puede leerse “dejad de mirar a los hombres para averiguar lo que no sois –buscad dentro de vosotras para saber lo que sois” (Loy, 2016:88). El pensamiento de Loy actualmente se podría considerar como precedente del denominado feminismo de la diferencia ya que uno de sus puntos más destacados es el siguiente: “Y si de verdad deseáis encontrar vuestro sitio sin menoscabo –sed Valientes y comenzad negando- ese patético grito de guerra La mujer es igual al hombre-porque ¡NO lo es!” (Loy, 2016:88). No obstante el manifiesto de Mina Loy no fue la única respuesta al texto de Marinetti, pues antes, en 1912, la artista, escritora, periodista y modelo Valentine de

---

266 Carta de Olga Sacharoff a Otho Lloyd, París, 1923 (n.º4). Archivo particular.

Saint-Point (1875-1953) había publicado el *Manifiesto de la Mujer Futurista*. En el texto Saint-Point visualizó de manera clara la división de géneros y no de sexos: “**Es absurdo dividir a la humanidad en hombres y mujeres**, pues se compone sólo de **feminidad y masculinidad**” (Loy, 2016: 134).<sup>267</sup> Hay que recordar que Sacharoff y Saint-Point habían coincidido en Barcelona en 1916, y el verano de ese año se establecieron en Tossa de Mar con el resto de artistas refugiados.

La ideóloga y política Clara Zetkin (1857-1933), tal vez por se la viuda de un ruso -Ossip Zetkin- o por estar casada con un artista, entró en contacto con Olga Sacharoff, según la pintora explicaba en una carta a Lloyd. Zetkin y su marido, el pintor alemán Georg Friedrich Zundel -cuando estaban en París- solían encontrarse con Sacharoff y Dagoussia en los cafés de Montparnasse, junto al pintor Leopold Levy (1882-1966), Chana Orloff y Marie Vassilieff.<sup>268</sup> Es improbable que cuando estas mujeres se reunían no hablaran sobre la situación de las mujeres y que no comentaran temas relacionados con el sufragismo y el pensamiento feminista. Seguramente en París, y en contacto con todas estas artistas, Olga Sacharoff tuvo el comportamiento de una mujer emancipada que rompió con las normas imperantes para cuyo cumplimiento había sido instruida, al apostar por la libertad sexual y creativa, así como por una carrera de pintora en el centro de las vanguardias.

Quizás al establecerse definitivamente en Barcelona y sumergirse en una atmósfera más conservadora y tradicional, su vida cambiara para parecer más la de una señora que pintaba, pero esto era exactamente así: una mera apariencia. Para Sacharoff la pintura siempre estuvo en el centro, ella dirigía su carrera y era una mujer totalmente profesional que cumplía antes con las exigencias de su oficio que con las del hogar y, a partir de determinado momento, todo el peso económico de la familia dependía de ella y de su pintura de retratos.

Sobre el tema del pensamiento feminista existe una anécdota curiosa: el día trece de junio de 1955, a las diez y media de la noche, en el Windsor Palace de Barcelona se organizó una velada teatral en homenaje al escritor y dramaturgo Santiago Rusiñol, bajo el título de “L’Alegria que torna”. El acto, presentado por Josep Maria de Sagarra, incluía la representación de tres obras del autor barcelonés, con Ramon Caralt como director de escena y Evaristo Mora como responsable de decorados y figurines. La segunda obra era el monólogo *Feminista* (1903), donde Rusiñol presenta a una

---

267 El uso de subrayados y negritas en las citas se corresponde con su uso en el original. Para leer el texto de Marinetti: “Manifiesto del futurismo” ver CIRLOT, Lourdes: *Primeras Vanguardias Artísticas. Textos y Documentos*, Labor, Barcelona, 1993, pp. 80-84.

268 Carta de Olga Sacharoff a Otho Lloyd, París, 1923 (n.º4). Archivo particular.

sufragista exaltada que con sus arengas, no carentes de ironía, escandaliza a los asistentes a un mitin. Olga Sacharoff actuó como figurante haciendo de participante en la reunión junto a varias de sus amistades: Maria Rusiñol, Ferran Soldevila, Isabel Girbau, Lluís Bonet Garí, Mercè Armengol i Tubau, Narcís Bonet, Victoria Espar, Tomàs Garcés, Mario Cifreda, Rosendo Llatas, Remedios Margarit, Rosario Margarit, M. Martí de Bohigas, C. Martínez-Girona, J. Millás Raurell y su pareja, Marina de Miralta, A. Mirambell, J. A. Oriol Novellas, Esther Puig, J. Rebull y su mujer, Joaquín Renart, Manuel Ribé, Maria Àngela Sagué Guarro, J. A. Saperá, Lluís Sayé y su mujer, Carles Soldevila, Ramon Sunyer, Montserrat Tayá, Tomás Seix, Lluís Serrahima, Rafael Solanich y señora, Maria Rosa Ventós y J. Triadú. La actriz que declamó el monólogo fue Maria Junyent. El evento fue retransmitido por Radio Barcelona, en cuyo archivo pude escuchar las bobinas que contienen la representación, siendo muy interesante el conocer el ambiente que había antes y durante la representación, así como en los entreactos. También resulta divertido oír los aplausos y exclamaciones de asombro e indignación que los figurantes ejecutaban ante las llamadas a la insurrección feminista de la oradora.<sup>269</sup> El monólogo, está muy bien interpretado, y aunque el texto dice cosas que hoy serían incuestionables, es indudable que está escrito desde la sátira y la misoginia que flotaba en la atmósfera de principios del siglo XX, como una estrategia más para contrarrestar la fuerza y pujanza del movimiento de emancipación femenina. El que Sacharoff participara en esta actividad es otra muestra más de que no se solía negar a ninguna propuesta cultural que implicara también diversión, y que su sentido del humor era, como todos los testimonios apuntan, grande.

Tal como veremos luego en el análisis de la obra, entre sus iconografías preferidas siempre estuvieron aquellas vinculadas a la figura femenina, a la que pintó incansablemente durante toda su vida, incluidos aquellos temas directamente vinculados con el cuerpo de la mujer, como la maternidad. Como ya hemos dicho, la mayoría de sus clientes de retrato eran mujeres y mujeres fueron algunas de sus amistades más queridas: Soledad Martínez, Marie Vassilieff, Violette Gardy, Lluïsa Granero, Chana Orloff, Teresa Fàbregas, Isabel Girbau, Blanca Villà, Ada y Natalia Demidoff, Mariette Llorens Artigas, Maria Llimona, Ninon y Claude Collet, Ángeles Santos, etc.

Durante muchos años en Barcelona fue de las pocas pintoras, a veces la única, a la que la prensa prestaba atención. Así, sin haberlo previsto Olga Sacharoff se convirtió en un modelo a seguir para las jóvenes artistas de la década de los años sesenta, que ya comenzaban a ser muy numerosas y que veían en ella a una profesional de la pintura

---

269 Homenaje a Rusiñol. Registro sonoro. Radio Barcelona, Barcelona, 1955. Biblioteca Nacional de Catalunya, Barcelona.





Olga Sacharoff con algunas amigas en Barcelona

que había logrado desarrollar -pese a todos los obstáculos con los que se encontraba una mujer- una carrera completa, original e inspiradora. Con seguridad, debido a esto, fue la artista invitada de honor en la celebración del *Primer Salón Femenino de Arte Actual* que se llevó a cabo en Barcelona entre los días dos y veintitrés de junio de 1962. Estos salones (hubieron diez ediciones entre 1962 y 1971) fueron promovidos por la pintora Gloria Morera, en colaboración con la también pintora María Asunción Raventós y la ceramista Mercedes de Prat y contaron con el apoyo de la Diputación y el Ayuntamiento de Barcelona. Estas exposiciones constituyeron la apertura de un espacio, para que muchas mujeres creadoras de las generaciones de posguerra pudieran obtener visibilidad en el ámbito artístico del momento. El homenaje a Sacharoff fue muy bien visto por la crítica que lo calificó de “altamente loable” (Cortés, 1962: 6).

La artista estaba presente con tres obras más o menos recientes pero no inéditas, que pudieron ser contempladas al lado de las producciones de mujeres que pugnaban por construirse una carrera, como la hija de sus amigos Claude Collet, María Girona, Emília Xargay, Anita Solà d’Imbert, Isabel Pons, Arlette Curie, Helena Paredes, Carla Prina, Pilar Planas, María Cirici, Olga Sánchez, Juana Francés, María Teresa Roca, Gisela Hess, Teresa Lázaro, etc., muchas de ellas hoy poco conocidas u olvidadas. Debe haber resultado muy gratificante para la anciana artista obtener este reconocimiento por parte de las jóvenes generaciones, pues si en París Sacharoff podía compartir experiencias con muchas pintoras, en Barcelona tuvo un papel de verdadera pionera: ninguna mejor que ella para comprender lo que significaba estar a merced de la crítica masculina. Por supuesto que algunos cronistas frente al Salón Femenino ejercían un

paternalismo disfrazado de buenas intenciones puesto que, ante la existencia masiva de mujeres en la profesión artística, ya era imposible seguir con los mismos discursos. Un ejemplo serían las palabras de Alberto del Castillo quien escribió que la presencia de Sacharoff en el salón era “un ejemplo que ha contribuido a la incorporación del sexo femenino al arte con todos los honores, a un ritmo creciente desde el final de nuestra contienda civil. Hoy las cosas discurren por derroteros muy otros. La mujer ha invadido materialmente el campo del arte, coto reservado antes al sexo fuerte, salvo en la cerámica en etapas culturales primitivas y en la popular. Son profesionales en competencia con los hombres, llegando a copar algún sector, como el de la esmaltería” (Del Castillo, 1962: 55). En la décima edición del Salón Femenino, durante un acto celebrado en el Círculo Artístico de Sant Lluç, se concedió un premio de pintura llamado “Olga Sacharoff” a María Teresa Gancero, hecho que constataba el valor de la artista como modelo para las generaciones de pintoras posteriores a ella (*La Vanguardia Española*, 1972: 28).<sup>270</sup>

El clima reivindicativo generado por el Salón Femenino tal vez dio impulsó a que la periodista Lolita Sánchez le hiciera a Sacharoff una entrevista bastante extensa que fue publicada en *La Prensa*, en una serie bajo el título “Ellas trabajan como ellos”. A la pregunta de “¿qué es lo que no le agrada del mundo pictórico en el que vive?”, Sacharoff respondió “cuando los críticos hacen la diferencia de pintura masculina y pintura femenina”. Bajo mi parecer esta respuesta constituye un documento muy relevante pues revela cuál habrá sido el estado anímico y el pensamiento de Sacharoff a la hora de desarrollar su carrera en medio de una masa de opinión masculina que siempre había juzgado su pintura desde este paradigma. A lo largo de este trabajo se han ido consignando puntualmente estas apreciaciones, una exposición tras otra, los textos siempre hablaban de la pintura femenina de Sacharoff seguida de toda la retahíla de adjetivos que, según, el sistema de géneros marcaba debían calificar lo femenino: delicado, sutil, quintaesenciado, inocente, ingenuo, puro, etc. ¿Cómo se sintió durante toda su trayectoria Olga Sacharoff? ¿Qué pensaba de todo esto? Realmente debería ser muy decepcionante y desmotivador. Aunque en la prensa española Olga Sacharoff haya ocupado una gran cantidad de espacio, nunca fue un espacio muy significativo pues en realidad la crítica no demostraba un detenimiento cuidado y diligente en la obra sino que se limitaba a recitar una repetición de tópicos sobre la pintura femenina, elaborados

---

270 La presidenta de esta edición del Salón Femenino fue la pintora catalana Núria Llimona (1917-2011) a quien conocí en el año 2004 con motivo de la exposición antológica de su obra que comisarié en el Centre de Cultura de Dones Francesca Bonnemaison de Barcelona. Llimona, que había conocido a Olga Sacharoff, hablaba de ella con gran respeto profesional y afecto personal. Recuerdo que me enseñó su agenda donde en la letra S, todavía figuraba el nombre y teléfono de la artista rusa.

de antemano en la sima de los prejuicios patriarcales. Esta situación resultaba tan o más dañina que la de ser ignorada, pues cuesta entender de dónde extraía la artista estímulos para seguir pintando. Imposible no recordar a Virginia Woolf y su preclara interrogación “¿de qué alimentamos a las mujeres que son artistas? (Woolf, 1984: 48). Es interesante comprobar que Sacharoff nunca dijo nada al respecto hasta que una mujer la entrevistó en 1962, no obstante, fue muy explícita y tajante su opinión sobre este tema. Cuando Sánchez le preguntó si le hubiera gustado ser hombre ella contestó: “no, pero esa clasificación está mal hecha, nos quita valor. En pintura no hay nada más que una terminología, pintura buena o pintura mala”. Atiéndase al uso de la primera persona del plural porque la artista se incluye, de manera muy reivindicativa, del lado de todas las mujeres pintoras, alzándose en su voz y, en consecuencia, en modelo para todas ellas; además de que una octogenaria finalmente le enmendaba la plana a todos los señores críticos y académicos que se habían ocupado de su obra hasta el momento: “no por ser mujer tengo que pintar mal”, concluía (Sánchez, 1962: 11).

Sin duda Olga Sacharoff, en Barcelona y en España, había pagado un precio por ser una mujer pionera en un ámbito artístico dominado por los hombres y los parámetros establecidos por ellos. En los críticos se denota -tal como hemos ido viendo en todos los ejemplos citados a lo largo de este trabajo- cierta incomodidad a la hora de juzgar la obra de una pintora, pues al escribir oscilaban entre el hecho de que era una mujer y claramente esto les suponía un prejuicio en cuanto a emitir un dictamen, y lo que, sabiendo de arte observaban palmariamente, es decir: talento, dominio técnico, sabiduría pictórica y originalidad. Ahora bien, según ellos, las particularidades y los aspectos originales no eran debido a que era una buena artista, sino a que era mujer, y como pintoras aún eran pocas, pues resultaba original. En definitiva los críticos desarrollaron, un discurso bastante pervertido, plagado de prejuicios patriarcales que, como especialistas en arte que eran, les incomodaba sobremanera ya que se veían obligados a ejecutar un montón de piruetas argumentales para construir un relato que se quedaba estancado en la ambigüedad y en una retahíla de lugares comunes, el cual Sacharoff tuvo que leer a lo largo de casi tres décadas de su trayectoria artística.

Como estamos explicando, el cuerpo de la mujer y los seres de la naturaleza, constituían la base iconográfica con la que elaboró su discurso artístico. Al cuerpo femenino, que crea y alimenta la vida, la artista lo colocaba yuxtapuesto con la propia Tierra (madre, diosa) que también es dadora de vida. En la pintura de Sacharoff abundan las maternidades, las mujeres peinando o bañando a sus hijos, las abuelas acompañadas de sus nietas, las mujeres que cuidan y dan de comer a los animales... Sacharoff, sabedora de la importancia que estas tareas tienen, pone en el centro de su discurso la vida y los cuidados que requiere. La elección iconográfica articulada por la pintora

quizás fue lo que condujo a que, desde los años cuarenta del siglo XX, la crítica utilizara constantemente las categoría de “femenina”, y todos los adjetivos que el sistema de géneros le confiere, para calificar su pintura, y esta categorización se reiteró tanto que llegó a constituirse como si fuera el único marco posible en el que interpretar su obra. Bajo mi juicio, el error no es calificar de esta forma la pintura de la artista, sino dotar de significado negativo y escatimar potencia a lo femenino. Seguramente los señores eruditos, que constituían la crítica de la época, delante de la obra de Sacharoff -y de la de otras pintoras- tal vez aún no podían nombrar la creación de las mujeres (aunque hubiera muchas artistas, continuaban siendo minoría), se sentían desprovistos de lenguaje, intuían y sentían la grandeza de lo femenino pero sin saber proveer este espacio de un significado amplio y adecuado. Si la obra de Sacharoff es profundamente femenina no lo es porque utilice tales o cuales colores, trate o no determinados temas, sino porque construye un discurso sobre la naturaleza y los seres vivos en el que la subordinación, la violencia y el abuso -elementos constitutivos del orden patriarcal- no tienen cabida; y elaborar un discurso estético de esta magnitud no es propiedad exclusiva de pintoras o de pintores, sino de grandes artistas. Sacharoff conoce y pinta desde de la libertad femenina, desde un orden materno de amor y sabiduría que, por incómodo e incomprensible, se decidió encajar en categorías limpias de sospechas subversivas: naif, amable, ingenua, sutil y tranquila.

#### **IV.2.E. Reconocimientos**

En la década de los años sesenta del siglo XX -siete años antes de su fallecimiento- fue la época en que Olga Sacharoff recibió los reconocimientos institucionales más notables: la organización de una exposición antológica de su obra por parte de la Dirección General de Bellas Artes; y la concesión de la Medalla de Plata al Mérito Artístico de la Ciudad de Barcelona.

##### **IV.2.E.a. Exposición Antológica en Madrid**

Durante los meses de enero y febrero de 1960 la Dirección General de Bellas Artes organizó una exposición antológica de Olga Sacharoff, en su sala de Madrid. La muestra, que reunió cincuenta y seis obras, fue de las más grandes realizadas por la artista durante su vida, y hasta el día de hoy sigue siendo la más amplia de las celebradas en la capital de España.

Para la ocasión se publicó un catálogo que, aunque tiene un formato muy pequeño, fue el más completo de los producidos en vida de Sacharoff. La publicación consta de una portada a color en la que se reproduce una pintura de flores (Cat. P393) y en el interior, se reproducían en blanco y negro quince de las obras expuestas; también hay una fotografía de la artista donde aparece sentada, con la paleta y varios pinceles

en la mano, es decir, retratada fundamentalmente como pintora, reivindicando su profesionalidad. El texto del catálogo es de Juan Cortés, quien parece haber fungido como comisario de la exposición.

El texto ha resistido bastante mal el tiempo, resultando hoy en día un poco mojigato y demostrando falta de simpatía y entendimiento hacia las vanguardias del momento, tan marcadas por el existencialismo posterior a la Segunda Guerra Mundial. El autor comenzaba haciendo una crítica a todos los artistas que con su producción querían expresar “las más espeluznantes sensaciones de su desazón espiritual, de su inseguridad metafísica, de su zozobra intelectual, de su aburrimiento de la vida y de su absoluto desamparo teleológico” (Cortés, 1960: 8). y decía que si tanta gente compartiera ese estado anímico los niveles de suicidio serían altísimos, cosa que las estadísticas desmentían, por lo que tanto pesimismo no era más que un argumento que los artistas utilizaban para traducirlo en lo que él denominaba “los esoterismos de la abstracción” (Cortés, 1960: 8). Cortés hacía gala del recurso crítico de menospreciar un tipo de arte para ensalzar otro, y esta era la estrategia de todo el texto: frente al desasosiego abstracto la obra de Sacharoff suponía “un lenguaje pictórico de tan sutil y alada delicadez como es el suyo, de un optimismo entrañable y comunicativo. (...) bajo esa encantadora inocencia de que se reviste su obra toda, por encima de esa ostensible ingenuidad donde vemos su más sincera expresión anímica” (Cortés, 1960: 9) y continuaba “su oficio no se cansa de bordar, una tras otra, esas exquisitas filigranas donde las pinceladas se acumulan, apretadas en un tejido compacto y levísimo que es como la irisada cáscara de una extraordinaria madreperla” (Cortés, 1960: 10) y seguía enunciando adjetivos como “delicados”, “mirada limpia, enjuagada”, “la delicadísima”, etc. Sorprende mucho no encontrar ninguna referencia a su trabajo en París, ninguna alusión a la ironía que demostraba en las obras de los años veinte, al cubismo de principios de siglo... más que el texto sobre una exposición antológica es la compilación de todos los tópicos que a lo largo de las dos últimas décadas se habían ido formulando, hasta enquistarse, en relación a la pintura de Sacharoff.

El texto se acompañaba de la reproducción en tamaño muy pequeño de otras de las obras expuestas: *Tiovivo en la feria* (Cat. P25), *Familia en el zoo* (Cat. P28) y un paisaje (Cat. P331). Antes de la catalogación de la obra hay una brevísima nota biográfica en la que se puede leer lo siguiente: “Olga Sacharoff nació en Tiflis (Cáucaso). Desde muy joven se trasladó a París y Roma. Su primera estancia en la capital de Francia fue el año 1909. Desde el año 1915 reside en Barcelona, alternando con largas temporadas en París. Ha celebrado exposiciones en Francia, Inglaterra, América del Norte y del Sur, además de Madrid y Barcelona. Tiene cuadros en diferentes colecciones y Museos del País y extranjero” (Cortés, 1960: 15).

Seguidamente se incluía el listado de la obra mostrada, cada título con su correspondiente número de orden y con el año de producción, fechas que, en el caso de las obras de las dos primeras décadas del siglo XX, parecen presentar errores e incoherencias; tal vez porque había pasado mucho tiempo y esto llevó a la artista a cometer determinados fallos. Podría ser, asimismo, una manipulación deliberada de la cronología, como ya hemos visto que la artista solía efectuar, quizás le interesaba que constase que había comenzado a pintar mucho antes de lo que verdaderamente lo hizo; pero lo cierto es que la documentación encontrada y aportada en esta investigación desdice algunos de los datos aquí consignados.<sup>271</sup>

Un hecho curioso es que en el listado de catalogación, las obras no guardan un orden cronológico y, por lo tanto, estilístico, dando la impresión que responden a una sucesión arbitraria. Otra observación a valorar es que hay un conjunto de pinturas datadas entre los años 1912 y 1935 (veinticuatro en total) y después otro grupo fechado en la década de los años cincuenta (treinta y dos pinturas), es decir, la obra más reciente; pero llama mucho la atención que no se incluyeran obras de la década de los años cuarenta, puesto que una muestra antológica suele ser representativa de todas las etapas de un artista y en esta exposición parecía haber un salto temporal importante.

Otro dato sorprendente a la hora de estudiar esta muestra es la poca repercusión que tuvo en prensa<sup>272</sup>, no habiendo tenido ninguna presencia en los medios catalanes. En *ABC* una nota, no muy extensa, la calificaba de “exposición importante” y decía de la artista “no es fácil definirla (...) quizá me haga entender copiando las palabras deshilvanadas que anoté en un margen del catálogo: bondad, ternura, amor, serenidad, equilibrio, claridad, verdad, poesía... Hay también en Olga Sacharoff un inefable deseo de comunicación, de diálogo”. Continuaba relacionando a Sacharoff con Henri Rousseau y Marie Laurencin pero también con Modigliani, Juan Gris, Sunyer, Grau Sala, Pere Pruna y Vázquez Díaz, lo cual resultaba bastante novedoso, al igual que no se hablara de delicadeza ni de feminidad y acababa diciendo que en la muestra había varias piezas “museables” (Arbos Balleste, 1960: 51). Esta última apreciación parece haber surtido algún efecto pues, aunque no he logrado encontrar ningún documento que lo acredite, todos los indicios recogidos conducen a pensar que, al finalizar la muestra, la Dirección General de Bellas Artes adquirió la magnífica obra *Tiovivo en la feria* (Cat. P25), pues después de ser expuesta en la galería Syra en la exposición

---

271 Por ejemplo, la obra *Tiovivo en la feria* (Cat. P25), está fechada en 1912, antes que el *Autorretrato del Medallón* (Cat. P8), cuando claramente este último corresponde a un periodo estilístico anterior.

272 Aun admitiendo que puedo no haber encontrado algunas publicaciones, bajo mi punto de vista no creo que haya muchas más pues mi consulta de los diferentes fondos ha sido muy amplia.

retrospectiva de 1953, la galería durante varios años la ofreció en venta, y después de esta antológica ya no apareció ofertada en el mercado ni expuesta en otras salas. En el año 1971 se reprodujo en el catálogo de la muestra *50 años de Pintura Española 1900-1950*, como perteneciente al Museo Español de Arte Moderno (MEAC) en Madrid<sup>273</sup>, para en 1988 pasar a formar parte de la colección del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS), donde permanece en la actualidad.

En la revista *Goya*, bajo el título de “La pintura limpia de Olga Sacharoff” se manifestaba una idea remarcable sobre la pintura de la artista de quien “puede decirse que ha visto muchas cosas y ha conocido qué significado se le viene dando a la pintura moderna, a la que ella queda totalmente adscrita” (Sánchez Marín, 1960: 258). En ninguno de los dos textos se hacían alusiones a la condición femenina de la autora, pues las mujeres artistas comenzaban a ocupar algo más de espacio en las galerías y en la prensa; y la variedad de estilos y lenguajes que presentaban, tal vez, impedía que la pintura de todas se explicara por su feminidad. La presencia de las mujeres por entonces ejercía, pues, una fuerza que ya no podía reducirse a lugares comunes.

Pese a esta poca trascendencia en la prensa, la importancia de esta muestra radica actualmente en que, como antes he apuntado, proporcionó el catálogo más completo de la obra de Sacharoff producido en vida de la artista, así como que una obra suya pasó a formar parte del patrimonio artístico nacional.

#### **IV.2.E.b La Medalla de Plata al Mérito Artístico**

En 1961, Carlos Soldevila concluía su crítica a la exposición de Sacharoff de ese año en Syra, con la siguiente interpelación: “sería hora de demostrar en alguna otra forma el agradecimiento que merece por su obra y por su adhesión a nuestro patrimonio espiritual. ¿No sería, por ejemplo, oportuno nombrarla hija adoptiva de Barcelona?” (Soldevila, 1961: 39). Así, parece que la idea surgió de parte de Soldevila y que rápidamente fue acogida con gran aceptación y simpatía en la sociedad barcelonesa (Marsillach, 1964: 4).

En el mes de septiembre del año 1964 por iniciativa de un grupo de amistades de Sacharoff se registró una petición dirigida al alcalde de Barcelona, destinada a que a la pintora le fuera concedido el título de hija adoptiva de la ciudad, un título que se concedía a personas que, no habiendo nacido en Barcelona, residían en la ciudad y habían hecho una destacada contribución para enaltecerla. Los méritos que en la carta de petición glosaban la figura de Sacharoff eran el haber llegado a Barcelona

---

273 *50 años de Pintura Española 1900-1950*, Confederación Española de Cajas de Ahorros, Madrid, 1971, p. 8 y p. 22.

hacía cincuenta años, haber participado en numerosas exposiciones colectivas, haber celebrado muestras individuales regularmente, el haber donado obras para eventos con fines benéficos y haber concurrido a premios artísticos. Además, y citando el texto de Soldevila antes mencionado “su temario es vasto: va del paisaje barcelonés que ha recogido en numerosas telas, a veces desde la ladera del Putxet, donde habitó tantos años, a veces desde la mitad de las Ramblas, hasta los innumerables retratos de barceloneses y barcelonesas conocidos”.<sup>274</sup> Y también se citaba la idea de Soldevila formulada unos años antes en su artículo de la revista *Destino*. A principios de octubre un artículo del *Diario de Barcelona* se hacía eco y se sumaba a esta petición, explicando y afirmando los motivos por los cuales se pedía al Ayuntamiento de la ciudad que nombrara hija adoptiva a Olga Sacharoff, diciendo que la solicitud “la suscriben nuestras entidades más prestigiosas. Todo el mundo social, económico y cultural está representado. Se la quiere y se la admira a Olga Sakharof” (Marsillach, 1964: 4).

En el documento constan aproximadamente doscientas cuarenta y una firmas -la mayoría ininteligibles- de ciudadanos que apoyaron esta petición. Algunas de las personalidades cuya rúbrica se puede distinguir son las siguientes: Enric Monjo, Josefina C. de Monjo, B. Xifré Morros, Miguel Sala, Josep Obiols, Abelló, M. Planas Bosch, Enric Planasdurà, José Panyella, Agustín Ballester, Francisco Colomé, Josep Biosca, Julio Pascual Solé, Barbeta, Luïsa Granero, Martínez Romeo, E. Salomé, José Amat, José Roca, José Mompou, Rafael Durán, Juan A. Maragall, Raimundo Maragall, Xavier Blanch, Emilio Grau Sala, Mauricio Serrahima, Rafael Santos Torroella, Manuel Humbert, Juan Serra, Jorge Curós, J.M. Mallol Suazo, Miguel Villà, Miguel Utrillo, Eulàlia Fàbregas de Sentmenat, Andrés Avelino Artís, Modest Rodríguez Cruells, Maristany, Alfredo Collgrós, Federico Gallo, Jaime Bofill Ferro, M. Costa, Ferran Soldevila, María Paz Díaz de Cossio, J. F. Codina, Josep Comellas, Anicet Salvans, Rovira Rius, P. Planas, José Boldú, María Teresa Vernet, María Teresa Canals, María Rosa Canela, Juan Conde, Gloria Simón, J. Guillén Ros, Dalmau, Joan Vilacasas, Antoni Tàpies, Ramón Ribas Rius, Francesc Todó, Joan Josep Tharrats, Joan Gaspar, Miquel Gaspar, Ramón Llovet, Frederic Lloveras, Joaquim Claret, María Aurèlia Capmany, J. Galí, Sabaté, Ricard Salvat, Mercè Llimona, Joaquim Llucià, Joan Abelló Martín, Amèlia Riera, Armand Cardona Torrandell, Emili Bosch Roger, Montserrat Isern, Teresa Ribas, Josep Granyer, Xavier Vilató, Joan Commeleran, Pilar de la Torre, M. Beltran, María Ángela Rucabado, Gloria Serra Cardenal, Jordi Vila Rufas, Núria Ribot, María Teresa Bach, Susina Amat, Ramon Noè Hierro, etc. También firmaron instituciones como la

---

274 En Expediente otorgación de la Medalla de Plata al Mérito Artístico a D<sup>a</sup> Olga Sacharoff de Lloyd, Ayuntamiento de Barcelona, A-IV-2, 1966-1.



Escuela Massana o el Real Círculo Artístico y la Sala Gaspar. Tal como se puede observar la flor y nata de las artes y las letras catalanas se sumó a la iniciativa que fue apoyada por numerosos pintores, escultores, periodistas, dramaturgos, poetas, galeristas, etc.<sup>275</sup>

El jefe del Negociado de Bellas Artes y Museos el catorce de noviembre de 1964 firmó un informe en el que decía que, a pesar de los merecidos méritos de Sacharoff para serle concedido el título de “hija adoptiva de la ciudad”, esta petición no podía llevarse a término pues su condición de extranjera se lo impedía, ya que para obtener este reconocimiento era necesario estar en posesión de la nacionalidad española. Sin embargo, en el mismo escrito podía leerse: “En atención, no obstante, a las específicas cualidades que, en el campo de las artes plásticas, adornan a la señora Sacharoff de Lloyd, cabría otorgarle la Medalla al Mérito artístico –creada por acuerdo del Excmo. Ayuntamiento pleno de 28 de julio de 1952-, en alguna de sus tres categorías (...) toda vez que el Reglamento de la aludida Medalla no hace distinción, para su otorgamiento, entre personalidades nacionales y extranjeras”.<sup>276</sup> El mismo día el delegado de Servicios de Cultura aprobaba que se sometiera a la consideración de la Comisión Municipal Ejecutiva, abrir expediente “para otorgar la Medalla al Mérito Artístico, en su categoría de Plata, a la ilustre pintora Olga Sacharoff de Lloyd, en atención a los merecimientos invocados en los escritos que, a este respecto, han dirigido al Excmo. Sr. Alcalde representativas entidades y personalidades de nuestro mundo artístico e intelectual”.<sup>277</sup> En el expediente conservado en ningún momento se aclara quién y por qué decide conceder la medalla de plata, y no otra, a la artista.

El día veintiuno de septiembre de 1964, el delegado de Servicios de Cultura del Ayuntamiento estimaba que la Comisión Municipal Ejecutiva podría abrir expediente con el fin de “otorgar la Medalla de Plata al Mérito Artístico a la ilustre pintora Olga Sacharoff de Lloyd, en testimonio de admiración, homenaje y gratitud a quien, avecindada en Barcelona desde hace más de cincuenta años y entrañablemente identificada con la Ciudad y su vida artística, ha sabido plasmar con exquisita maestría nuestro paisaje urbano y, como retratista, la fisonomía y carácter de incontables personalidades barcelonesas”.<sup>278</sup> En la sesión ordinaria del Consejo Pleno del Ayuntamiento del día veintiuno de diciembre del mismo año, se acordó abrir dicho expediente, hecho que

---

275 *Ibidem.*

276 *Ibidem.*

277 *Ibidem.*

278 *Ibidem.*

fue comunicado por el alcalde al gobernador civil de la provincia el ocho de febrero de 1965 quien, a su vez, dio el visto bueno el veintinueve de julio del mismo año. El Negociado de Bellas Artes y Museos, el diecinueve de octubre de 1965, informó que “por la Delegación de Servicios de Cultura, procede someter a informe de la Comisión Municipal Ejecutiva, para su ulterior elevación al Consejo pleno, la propuesta de otorgamiento de la Medalla de Plata al Mérito Artístico a la pintora Olga Sacharoff de Lloyd”<sup>279</sup>, lo cual fue finalmente acordado por el Consejo pleno el día veinticuatro de enero de 1966, después de una glosa de exaltación llevada a cabo por Bertrán Florez (*La Vanguardia Española*, 1966a: 20).

Por fin, la artista recibió por correo un comunicado certificado –fechado el veintiséis de enero de 1966- en el que el Ayuntamiento de Barcelona le hacía saber que le había sido concedida la “Medalla al Mérito Artístico, en su categoría de Plata”.<sup>280</sup> Aunque seguramente Sacharoff ya estaba informada de este acontecimiento pues, entre otras cosas, el día antes la prensa ya se había hecho eco del tema (*La Vanguardia Española*, 1966a: 20) (*ABC*, 1966: 59). Además, la medalla le era entregada por el alcalde, José María de Porcioles, ese mismo día en un acto celebrado en el Salón de Ciento del Ayuntamiento de Barcelona, durante el transcurso de un acto que se inició a las siete y media de la tarde. Sin duda fue una ceremonia que se desarrolló dentro de todos los parámetros que marcaba el régimen franquista, ya que la otorgación del galardón tuvo lugar dentro de la “solemne sesión académica conmemorativa del veintisiete aniversario de la liberación de Barcelona” (*La Vanguardia Española*, 1966b: 30), a la que asistieron numerosos políticos, funcionarios y militares de alto rango. Primeramente, el director del Instituto Municipal de Historia, Federico Udina Martorell, pronunció la conferencia titulada “Salones de la cultura barcelonesa” y después el secretario general del consistorio leyó los acuerdos por los que se concedían los reconocimientos. En el mismo acto tuvo lugar también la entrega de los premios “Ciudad de Barcelona” correspondientes al año 1965. Las Medallas de Oro les fueron impuestas a la Asamblea Provincial de la Cruz Roja y a Radio Barcelona y otra medalla de plata a la Cooperativa de Viviendas del Sagrado Corazón, de San Martín de Provensals, cuyo director, Manuel Tarín Iglesias, hizo uso de la palabra en nombre de todos los galardonados (Semprún, 1966: 56). Según la prensa, Sacharoff muy emocionada recogió la medalla, de manos del alcalde, y le fue impuesta por el capitán general Duque de la Victoria (José Luis Montesino-Espartero y Averly) “entre las cálidas muestras de simpatía de la concurrencia” (*La Vanguardia Española*, 1966b: 30). El acto acabó con un discurso del alcalde, en el que se dedicó

---

279 *Ibidem.*

280 *Ibidem.*

a recordar que la ciudad había “recibido amplias posibilidades de autodeterminación conseguidas gracias a Franco y a su Gobierno” y a agradecer la presencia de las autoridades asistentes y la contribución de los galardonados (*La Vanguardia Española*, 1966b: 30).

Por la noche, en los salones del Hotel Ritz, el alcalde ofreció una cena en honor de los miembros de los distintos jurados a cuyo acto asistieron también la mayoría de los galardonados, pero no he encontrado ninguna prueba de la asistencia o la falta de ella, por parte de Sacharoff.<sup>281</sup>

#### **IV.2.F. Enfermedad y muerte**

Según Borràs a Sacharoff le fue diagnosticada la enfermedad causante de su muerte, cáncer uterino, en enero de 1961 (Borràs, 1992: 42). Fueron bastantes los críticos que en las notas necrológicas narraron que la pintora había fallecido a causa de una larga enfermedad. Varios de los testimonios entrevistados para este trabajo pudieron confirmar que la artista efectivamente padeció esta afección; asimismo comentaron que la artista estuvo muy enferma durante unos años, que alguna vez fue ingresada en la clínica Platón de Barcelona<sup>282</sup>, y que fue sometida a un durísimo tratamiento de radioterapia.<sup>283</sup> Parece ser que estuvo pintando hasta poco tiempo antes de su defunción, ya que concluyó el retrato de Natalia Demidoff a principios de 1967, convirtiéndose esta obra -regalo de bodas para la joven- en la última que pintara la artista (Cat. P442).<sup>284</sup>

Tal como especifica el acta de defunción Olga Sacharoff falleció en su casa de la calle Balmes a las diez horas del día uno de marzo de 1967, a causa de caquexia según comprobó el médico Dr. Francisco de A. Esquirol.<sup>285</sup> En el momento del óbito de la artista estaban en la casa, además de Otho Lloyd, Mariette Llorens Artigas y Ramón Córdoba de Dalmases, cuya tienda de marcos todavía se encuentra en el barrio.<sup>286</sup> Según marcaban las costumbres de la época, la artista fue amortajada por su marido<sup>287</sup> y velada en su habitación -donde fue expuesto el ataúd-, allí acudieron amigos y

---

281 No he encontrado fotografías de ningún momento de todos los actos transcurridos este día en ninguno de los archivos municipales consultados.

282 Entrevista con Tecla Riera, Barcelona, 17/06/2015.

283 Entrevista con Natalia Demidoff en Martorell (Barcelona), 06/02/2017.

284 Comunicación mediante correo electrónico de Natalia Demidoff, 09/12/2016.

285 Libro del Registro Civil de Barcelona, Ministerio de Justicia, n.º 4819517/14.

286 Conversación con Mariette Llorens Artigas, Barcelona, 22/11/2016.

287 Debo esta información al señor Tomàs Pinós, en conversación mantenida en Barcelona 29/11/2017.

vecinos a presentar sus respetos y a saludar al viudo.<sup>288</sup> Fue enterrada en el cementerio sud-oeste (conocido como Montjuïc) en un nicho perteneciente a una familia amiga<sup>289</sup>, en el que más tarde descansaría también su marido Otho Lloyd. La tumba no tiene grabado el nombre de la artista ni tampoco el de su marido, por lo que no es público que ambos artistas se encuentren enterrados allí.

En los días sucesivos la prensa publicó sentidas necrológicas y artículos de homenaje a la pintora acompañados de fotografías de la artista, reproducciones de alguno de sus autorretratos o de otras obras. Los críticos que habían seguido su carrera hacían repaso a su vida y obra con palabras laudatorias y emocionadas, como suele ser habitual en este tipo de literatura. Juan Cortés escribió que “su obra queda como testimonio de pureza espiritual” (Cortés, 1967:34), *Tele Express* intitulaba “Ha muerto la ilustre pintora Olga Sacharoff” y concluía apuntando que “la noticia de su muerte, ayer, llenó de consternación a cuantos en Barcelona se interesan por el arte y las letras. Hemos perdido a una gran mujer artista, pero también a una mujer admirable, un espíritu verdaderamente exquisito” (*Tele Express*, 1967: 2). Alberto Del Castillo se dolía diciendo que “hemos perdido a una gran artista y también a mujer exquisita. Su bondad la derramaba no solamente sobre el prójimo, sino también sobre los animales y las plantas de los cuales era amante y protectora” (Del Castillo, 1967: 21). *El Correo Catalán* publicó una nota el día dos de marzo, pero el día cuatro el crítico Àngel Marsà amplió la noticia con más datos sobre la trayectoria de Sacharoff redactando que “la persona ocupó un lugar muy reducido, por la modestia extrema, y aun la timidez, de su temperamento, y por la vida recoleta que gustó llevar” (Marsà, 1967: 18). Ernesto Foyé acababa su texto de la siguiente manera “Que Dios haya dado a su alma enamorada de cuanto en la tierra trascendía hermosura y espiritualidad, el eterno reposo en el seno de la Bondad infinita, de la Belleza y de la Luz sin fin...” (Foyé, 1967: 21).

Uno de los artículos más emotivos, y también más bellos, lo publicó su antiguo amigo Joan Teixidor, quien bajo el simple título de “Olga Sacharoff” publicó una auténtica elegía en prosa en la que recordaba los inicios de su amistad “y tendré que recurrir a sus óleos para evocarla, me doy cuenta hasta qué punto era importante su simple presencia física, comprendo la extraña ternura que suscitaba su voz, sus luminosos ojos, incluso su melancólica ausencia. Algo de maternal en ella me la hacía más próxima e íntima que la mayoría de las personas que la vida me ha hecho el regalo de conocer.

---

288 Debo esta información a la señora Nory Molho, en comunicación por correo electrónico, 04/01/2017.

289 Por expreso deseo de la persona que todavía sigue conservando y manteniendo económicamente, con gran generosidad, el nicho, no consigno aquí el nombre de los propietarios ni el lugar exacto donde se encuentra la tumba.

Es justo decir que la amaba” (Teixidor, 1967: 71). También Sebastià Gasch desde *ABC* recordaba a Sacharoff diciendo que “Aún no se ha extinguido en Barcelona la dolorosa impresión causada por la muerte de Olga Sacharoff. Silenciosamente, discretamente, con la discreción y sencillez que la distinguieron en vida, se nos ha ido para siempre la ilustre pintora, creadora de un mundo fabuloso” (Gasch, 1967: 89).<sup>290</sup> El artículo más largo y que dibuja la trayectoria más detallada de la pintora es el que publicó Cirici-Pellicer en *Serra d’Or*, donde divide su itinerario creativo por etapas, vinculándola al cubismo, dadaísmo, expresionismo y noucentismo. Pese a que contiene bastantes datos erróneos, es un texto que influiría enormemente en la literatura posterior sobre Sacharoff puesto que es el que más información había proporcionado hasta el momento.<sup>291</sup> Su amigo, el ceramista Josep Llorens Artigas, le dedicó también unas páginas en *Qüestions d’Art* bajo el significativo título de “Olga Sacharoff. Todo un mundo de poesía expresado en pintura y pintado como pintan los grandes maestros”, aunque en el texto hay algunos errores de datación y biográficos, la aportación más remarcable es que Artigas la sitúa al nivel de cualquiera de los artistas destacados de la vanguardia al escribir que “su obra ha sido una lesión de continuidad y de estudio y, sobre todo, la confirmación de una obra seria y de gran valor (Llorens Artigas, 1967: 24).

Parece bastante obvio que realmente el fallecimiento de la artista fue muy sentido en los círculos artísticos barceloneses, y que a su muerte, Sacharoff dejaba una estela de reconocimiento y cariño. Como se puede comprobar los adjetivos más utilizados para referirse a la pintora eran espiritual, exquisita, bondad, discreción, sencillez, adjetivos todos que por repetidos, más que interpretarlos como tópicos, considero que tendrían bastante de verdad pues resultan muchas y muy diversas las voces que coincidían.<sup>292</sup> El único texto que he encontrado escrito por una mujer a propósito del óbito de Sacharoff, es el firmado por la escritora Elisabeth Mulder (1904-1987) en *La Vanguardia Española*. Mulder, cuya narrativa y poesía actualmente está siendo muy revalorizada por la crítica feminista, seguramente se movía en eventos culturales y artísticos próximos a Sacharoff. En el artículo la autora evocaba a la artista relacionándola con el barrio donde había vivido, El Putxet, que en esa época estaba desapareciendo tal como ellas lo habían

---

290 Aunque no deja de resultar extraño que el subtítulo del artículo fuera: “Su cuñado Arthur Cravan, poeta y boxeador, se enfrentó en Barcelona con Jack Johnson” y después de unas palabras para la fallecida, Gasch dedicara el resto del artículo a hablar de Cravan y su poética de la provocación.

291 Los errores en datos biográficos que aparecían en estos textos seguramente eran causados por la información confusa dada por la pintora, y también porque declinaba bastante hablar de sí misma.

292 La mayoría de los testimonios que la conocieron y que he recogido durante mi investigación coinciden al describir de igual manera la personalidad de la artista.

conocido, perdiendo su belleza inexorablemente. Pero lo más interesante del texto de Mulder es que con enorme lucidez, pero también con la comprensión que supone el hablar desde un cuerpo sexuado en femenino, supo reafirmar la personalidad artística de Sacharoff diciendo “La mujer y la artista estaban ahí, con un *Estoy* categórico” (Mulder, 1967: 13).

La Junta de Museos, en la sesión del día dos de marzo de 1967, acordó expresar el sentimiento por el fallecimiento de “Doña Olga Sacharoff artista pintora y persona de altas condiciones humanas cuyo arraigo en la vida barcelonesa le fue reconocido por el Ayuntamiento con la concesión de la medalla al Mérito Artístico”.<sup>293</sup>

Otho Lloyd continuó vendiendo las obras de Sacharoff que obraban en su poder tanto a particulares como en galerías y casas de subastas.<sup>294</sup> Según todos los testimonios que he podido recoger, durante los más de doce años que sobrevivió a su pareja, la situación económica del artista inglés se hizo cada vez más apremiante hasta llegar a ser apurada. Lloyd permaneció en el piso de la calle Balmes -donde él también falleció en agosto de 1979- ayudado por algunas amistades que continuaban visitándolo<sup>295</sup>, y obteniendo dinero de las ventas que lograba hacer, no solo de obras de su mujer, sino también de pinturas suyas<sup>296</sup> y de amigos artistas que el matrimonio conservaba en su colección<sup>297</sup>, así como de objetos decorativos muy bellos que formaban parte de sus posesiones.<sup>298</sup>

Al año siguiente de la defunción de Sacharoff las señoras Carme Desplat Capmany y Conxa Farré i Garí (pareja del escultor Joan Rebull) lideraron una campaña de recogida de dinero con el fin de adquirir una obra de Sacharoff para donarla al Museo de Arte Moderno. La obra escogida, *Una boda* (Cat. P17) pertenecía a la época de la Escuela de París, ya que el museo contaba con algunas pinturas de la artista posteriores.

---

293 Acta de la Junta de Museos, Barcelona. Sesión del día 2 de marzo de 1967.

294 Son bastantes los coleccionistas que me han explicado que fueron a comprar obras de Olga Sacharoff directamente a Otho Lloyd, en el piso de la calle Balmes.

295 La señora Carme Pinós me explicó que recordaba acompañar a su padre, el Dr. Pinós, a visitar a Otho Lloyd y que siempre “le llevaban queso”. Entrevista con Carme Pinós en Barcelona, 29/09/2016. También son bastantes los testimonios que recuerdan que sus padres invitaban a Otho Lloyd a cenar por Navidades y otras fiestas.

296 Curiosamente Otho Lloyd no vendía sus fotos, hoy en día muy valoradas. Gran parte de su trabajo fotográfico fue a parar a los puestos de Los Encantes de Barcelona, cuando el autor murió.

297 Por ejemplo, en algunos catálogos de subastas de la década de los años setenta aparecen en oferta obras de Dagoussia, seguramente procedentes de la colección de Lloyd.

298 He podido ver algunos de estos objetos en casas de amistades de la pareja que todavía los conservan y que han tenido la amabilidad de enseñármelos.

Ignoro si la obra fue adquirida directamente a su viudo o a otra persona pero en 1953 aún pertenecía a la artista.<sup>299</sup> Para recibir la obra se realizó un pequeño homenaje en el Palacio de La Virreina al que acudieron muchas de las personas que habían tenido relación con la artista como Rafael Benet, Mossèn Trens, los pintores Amat y Mompou, Llorens Artigas, etc. En La Virreina se habían expuesto los lienzos de Sacharoff con los que el museo ya contaba, además hubo un parlamento del director de los Museos de Arte de Barcelona, Joan Ainaud de Lasarte y, finalmente, la obra fue entregada por Joan Antoni Maragall al delegado municipal de Cultura, Sicart, que la aceptó en nombre del Ayuntamiento.<sup>300</sup> Gracias a la generosidad de las amistades de Sacharoff en la actualidad *Una Boda* –obra que obtuvo gran éxito en los salones de París- se puede contemplar en las salas del MNAC, siendo una de las pinturas más significativas de Sacharoff que permanece custodiada en una institución pública.

---

299 En el MNAC no conservan este dato. Esta obra estuvo presente en la muestra retrospectiva celebrada en las Galerías Syra en el año 1953, pero no en la antológica de Madrid del año 1960; ni en ninguna de las exposiciones que tuvieron lugar antes del fallecimiento de la artista.

300 Sempronio redactó una completa crónica del acto que fue publicada en *Tele Express*, Barcelona, 22/04/1968, p. 2.

## V. DESDE 1967 HASTA HOY

### V.1. Presencia en la Historia del Arte

#### V.1.A. Obras en Museos y Fundaciones

En este sentido, hay que constatar que, al igual que sucede con muchas de las obras firmadas por mujeres, la obra de Sacharoff no tiene gran presencia en museos y fundaciones. A nivel internacional, son poco más de cuarenta obras las que se encuentran custodiadas en colecciones abiertas al público, la mayoría de ellas situadas en el Estado Español; siendo muy escasos los espacios donde se pueden contemplar pinturas de esta artista ya que suelen permanecer guardadas en sus almacenes o colgadas en despachos privados, y son una veintena las obras expuestas al público en la actualidad. Muchas de estas obras han llegado a estas colecciones a través de donaciones de colecciones particulares puesto que es muy reducido el número de las obras adquiridas.

El Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC) es la institución que, hasta el día de hoy, conserva mayor número de obras de Sacharoff, contando su colección con cinco óleos más algunos grabados y dibujos. La primera obra que entró en la colección es *Flores* (Cat. P113) que, como ya he dicho antes, fue adquirida por la Junta Municipal de Exposiciones en la Exposición de Primavera (Barcelona) de 1936. Actualmente está en depósito en la Diputació de Barcelona y permanece decorando el despacho de la Presidencia. Otra pintura comprada por el museo es *Nena en el Balcón* (Cat. P262) adquirida en la Exposición Municipal de Bellas Artes (Barcelona) de 1951. La famosa obra *La Colla* (Cat. P239) fue adquirida por suscripción pública pero se ignora en qué fecha ingresó en la colección. En el año 1958, a través del legado Espona, el museo obtuvo el retrato de Madame Chevrillon (Cat. P170). Las dos únicas obras que en la actualidad se pueden contemplar en las salas son *Una Boda* (Cat. P17), que anteriormente he explicado de qué forma ingresó en 1968, y *Los recién casados* (Cat. P56) que se sumó en el año 2002, procedente de la colección Salvador Riera.

En la Biblioteca del MNAC se encuentra la carpeta correspondiente a la aportación de Sacharoff a la colección de grabados Rosa Vera en 1949 (vol. 1, n.º 12) que contiene el dibujo original (Cat. P250), cuatro pruebas de estado (Cat. G2, Cat. G3, Cat. G4 y Cat. G5), una prueba de la plancha inutilizada (Cat. G6) y la punta seca final (Cat. G7). La propia iniciativa de la Rosa Vera contemplaba que la carpeta completa de cada artista debía conservarse en la biblioteca del museo. Asimismo allí también se guarda el dibujo original firmado por esta artista en 1942, perteneciente al proyecto *Colección de Dibujos de los Pintores Contemporáneos* de Archivo de Arte (Cat. P153).



El Museu de Montserrat (Monistrol de Montserrat) también cuenta con cinco pinturas en su colección, todas ellas fruto de donaciones. *Homenaje a la Virgen de Montserrat* es una de ellas (Cat. P225). Fue adquirida a la artista por la Comisión Abat Oliba en la exposición-concurso que organizó en 1947 y donada al monasterio. *Junto al río* (Cat. P237) y *Bañistas* (Cat. P227) ingresaron en 1980, tras ser legadas en 1968 por Josep Sala Ardiz. También esta colección cuenta con dos obras muy hermosas: *Floristería* (Cat. P378) y *Sombrerería* (Cat. P380) que ingresaron en 1989 por donación de Pere Sensat. Solamente las tres últimas permanecen expuestas al público.

El Fons d'Art de la Diputació de Barcelona adquirió en 1973 *Damas en el lago* (Cat. P235) que actualmente está guardada en sus almacenes; y en 1977 compró *Muchachas en la ventana* (Cat. P151) depositado en la actualidad en Thermalia. Museu de Caldes de Montbui (Barcelona), donde se custodia sin exponer públicamente.

La Colección Vinseum Museu de les Cultures del Vi de Catalunya (Vilafranca del Penedés) conserva dos obras procedentes del legado de Mossèn Manuel Trens: el retrato del propio coleccionista (Cat. P401) y la acuarela *Amazona acróbata* (Cat. P107), ninguna de ellas expuesta al público en la actualidad.

La Colección Banc Sabadell adquirió un paisaje (Cat. P274) en 1996, la obra permanece sin ser expuesta al público, igual que *Paisaje de Tossa* (SFN.º100), el dibujo que conserva la Fundación Francisco Godia. En el Cercle del Liceu ingresó en el año 2013, el fantástico retrato coral *La Llotja* (Cat. P190), por donación de Joan Uriach i Marsal. Además cuentan con ocho figurines de teatro atribuidos a Olga Sacharoff, legados por la familia Duran-Basté. Todas estas obras están dispuestas sobre las paredes del Cercle no obstante, al ser un club privado, no son de acceso al público general, excepto algún día puntual en que se celebren puertas abiertas al edificio.

En la provincia de Tarragona, el Museu de Valls posee tres obras en sus fondos que habitualmente no se exponen al público: se trata de un *Autorretrato* (Cat. P81) muy interesante, en depósito del Fons d'Art de la Generalitat de Catalunya, un dibujo de estilo cubista que entró por adquisición (SFN.º8) y, la última comprada, en 2008, es una preciosa obra en la que aparecen tres animales en un olivar (Cat. P80). El Museu Deu (El Vendrell) cuenta con tres obras (procedentes del coleccionista Deu i Font) una acuarela sobre papel que no está expuesta (Cat. P122) y dos obras que en la actualidad se exhiben en las salas: un paisaje (Cat. P136) y una escena de merienda campestre (Cat. P285).

En la provincia de Girona hay cuatro obras. Como ya he explicado anteriormente, el Museu Municipal Tossa de Mar (Girona) posee una pintura, *Pique-nique* (Cat. P60) donada por la propia artista en 1935 y exhibida permanentemente. El Museu de

l'Empordà (Figueres) por su parte, alberga dos obras en su colección: *Frutas* (Cat. P112) -expuesta en las salas- y *Nena con flores* (Cat. P167) que ingresaron por donación en el año 1962 procedentes de la Colección Alfons Moncanut i Geli. En el año 2017 y como consecuencia de que el Ayuntamiento de Girona adquirió el fondo Rafael Santos Torroella, una obra que forma parte de su legado ha pasado a ser de titularidad pública. Se trata de una bella acuarela que representa un interior (Cat. P131).

La Colección Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid (MNCARS) tiene expuesta la obra *Tiovivo de feria* (Cat. P25), que procede de la ordenación de los fondos del Museo Español de Arte Contemporáneo (MEAC).<sup>301</sup> Esta obra, que obtuvo un enorme éxito en los salones de París y que fue muy citada y reproducida en esa época, sorprendentemente no fue adquirida en Francia y la artista la trajo consigo a Barcelona, donde estuvo a la venta durante bastante tiempo en las Galerías Syra y expuesta en la Exposición Antológica de la Sala de la Dirección General de Bellas Artes en 1960, hecho que con seguridad provocó su compra por parte del Estado.<sup>302</sup>

La Colección Carmen Thyssen-Bornemisza cuenta con dos obras: *Paisaje idílico* (Cat. P137) que adquirió en 1996 y *Paisaje con río* (SFN.º78) una acuarela sobre papel que ingresó en la colección en el año 2006. Ninguna de las dos obras se encuentra expuesta al público y permanecen guardadas en los almacenes de la capital española. Finalmente, en Madrid, se puede encontrar un paisaje que no he podido fundamentar históricamente (SFN.º54) en la Casa Museo Fuente del Rey (Aravaca) perteneciente a la Fundación AMYC (Arte Moderno y Contemporáneo).

El Museo Nacional del Teatro (Almagro, Ciudad Real) adquirió en 2006 seis figurines en una galería de Madrid. Relazados en gouache sobre papel, dos de ellos se pueden contemplar en las salas de exhibición (F3 y F6). Como explicaré más adelante, albergo serias dudas sobre el origen de estas piezas.

En el Palacio de Elsedo de Pámanes, Liérganes (Cantabria) donde se custodia la Colección de Arte Contemporáneo de José Luis Santos Díez (1927-1973), se puede observar *Bodegón de los peces* (Cat. P303), una espléndida representación de la última época artística de Sacharoff.

---

301 En la catalogación del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid (MNCARS) esta obra figura datada en 1934, en este trabajo demuestro que fue producida, como máximo, en el año 1923.

302 A pesar de haber buscado esta información en archivos y numerosas catalogaciones de época del MEAC, no he podido constatar esta información. En el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid (MNCARS), tampoco conservan este dato.

En el Museo de Art Nouveau y Art Decó-Casa Lis de Salamanca se expone una pintura sin firmar, atribuida a Olga Sacharoff. Se trata de *Mujer acodada sobre la mesa* (SFN. 015) que pertenecía al anticuario y coleccionista Manuel Ramos Andrade quien vivió mucho tiempo en Barcelona y, posiblemente haya conocido personalmente a la artista. En los últimos años es una obra que ha sido exhibida en numerosas exposiciones, incluso en el extranjero.

Fuera de España, la presencia de Sacharoff es muy pobre: hay una obra en Holanda, en el Museum de Fundatie de Zwolle (*Promenade*, Cat. P24), una en Italia, en el Museo della Villa San Carlo Borromeo de Senago (*Retrato de Anna Ajmátova*, Cat. P2) y una titulada *In the Park* en el Mc Nay Art Museum de San Antonio, Texas.<sup>303</sup> En una entrevista la artista declaró que tenía una obra en la colección de un museo de Bruselas pero no he podido constatar este dato (Lewi, 1935: 7). Huelga decir que en su país natal es una artista casi desconocida y que ningún museo ruso conserva obra suya, aunque cada vez son más los coleccionistas particulares interesados en comprarla. No obstante, lo más sorprendente y triste es que no haya ninguna obra suya en un museo francés.<sup>304</sup> Resulta harto difícil rastrear las obras del periodo de entreguerras ya que es una artista totalmente desconocida en Francia.<sup>305</sup> Como pasa con muchas obras firmadas por mujeres, al no aparecer en la historia del arte los propietarios que las han heredado no las conservan, los museos y coleccionistas no las adquieren y, de este modo, se van perdiendo en el tiempo, a veces de forma irremediable.

El hecho de que se conserven tan pocas obras en fondos institucionales y que además las obras de Sacharoff permanezcan fuera del acceso del público, comporta grandes dificultades para el conocimiento, la difusión y la valorización de esta artista, pues no es una pintora conocida, ni mucho menos, popular fuera del mercado de subastas, tampoco –como ya se ha visto- ha sido muy estudiada ni –posteriormente a su fallecimiento- se le han dedicado importantes exposiciones individuales fuera de Cataluña.

Por último, decir que debido a que Olga Sacharoff murió sin tener descendencia y, al estar tan alejada de su país y de su familia de origen, no cuenta con herederos reconocidos desde el fallecimiento de su marido, por lo cual su obra está libre de

---

303 A pesar de haber escrito y llamado insistentemente a este museo, no he logrado conseguir una imagen ni ningún dato referente a esta obra.

304 No en Francia, pero sí en Mónaco hay una obra suya en una importante colección particular. Se trata de *Paisaje con cebras* (SFN.094) en la colección Tatiana y Georges Khatsenkov.

305 Conversación con Emmanuel Guigon, director del Museu Picasso de Barcelona, Barcelona, 14/12/2017. Aunque en mis estancias de investigación en París yo ya había comprobado este hecho, hablar con el señor Guigon, muy adentrado en los estudios sobre Arthur Cravan, me sirvió para acabar de corroborar esta cuestión.

derechos de autoría y por tanto de exposición, reproducción, etc. siendo estos derechos de dominio público. El hecho de que su obra no esté protegida por ninguna entidad tiene la ventaja de que puede gozar de una mayor difusión pública pero, al mismo tiempo, supone una total falta de control en el mercado, posibilitando en gran medida que la pintura de esta artista sea copiada, falsificada, etc. como plantearé más tarde.

### **V.1.B. Presencia y memoria**

En el año 1991, en Barcelona, de 4.054 calles existentes- (incluyendo plazas, avenidas, pasajes y jardines) sólo ciento ochenta y una (un 4 %) llevaban nombre de mujer (incluidas santas, vírgenes y mujeres pertenecientes a la antigua nobleza); para paliar esta flagrante desigualdad “la Ponencia de Nomenclátor del Ayuntamiento, a instancias del grupo para la mujer del Consell Municipal de Benestar Social, ha aumentado la presencia femenina en el callejero” (Ricart, 1994: 35), así pues, hasta 1994 se bautizaron veintitrés calles con nombres de mujeres, la mayoría de ellas destacadas por sus méritos profesionales. Uno de los nombres escogidos fue el de Olga Sacharoff, la única artista plástica incluida.

De esta forma, Olga Sacharoff da nombre a un parque de la ciudad de Barcelona: Los Jardines de Olga Sacharoff, situados en la calle de la Caravel·la la Niña, n.º1, en el distrito de Les Corts. Se trata de un espacio público diseñado por los arquitectos Carles Casamor Maldonado y Marta Gabàs y construido entre los años 1992-1993. El parque consta de una superficie de 8.000 m<sup>2</sup> y está constituido por zonas de césped formando olas, hileras de chopos y colinas artificiales; como ornamentación hay pequeñas piezas y cubos de mármol blanco que también sirven como asiento y que podríamos relacionarlos con la artista como la pintora cubista que fue. Aunque supone un importante reconocimiento estar presente en el nomenclátor de una ciudad, y es verdaderamente hermoso el hecho de que los jardines se llamen “de Olga Sacharoff” como si fueran de su propiedad, algo que sin duda hubiese complacido a una mujer tan amante de los jardines; cierto es que hubiese sido mucho más apropiado que el espacio dedicado al recuerdo de Olga Sacharoff estuviese situado en el barrio de El Putxet o, al menos, en algún sitio del distrito de Sant Gervasi, barrio en el que habitó y al que amó.<sup>306</sup>

Tossa de Mar, localidad gerundense que, como ya se ha dicho repetidas veces, estuvo muy presente en la vida de esta artista, en la actualidad cuenta con la calle Pintora

---

306 Ver SEGURA, Isabel: *Guía de mujeres de Barcelona*, Ajuntament de Barcelona, Barcelona, 1995 y GARCÍA, Betsabé: *Barcelona amb nom de Dona*, Mediterrània, Barcelona, 2015.

Olga Sacharoff, situada en una zona residencial. Fuera de Cataluña no he sabido -ni creo que exista- alguna otra calle que lleve su nombre.

En el año 1978 se inauguró en Barcelona una galería que llevaba el nombre Sacharoff, en recuerdo de la artista. Antes de la apertura del espacio, el propietario acudió a casa de Otho Lloyd para solicitar su permiso con el fin de utilizar el nombre de su fallecida esposa.<sup>307</sup> Como se explicaba en una crítica de la exposición inaugural, dedicada a Subirachs, “Hoy se inaugura la Galería Sacharoff; está anclada en la parte alta de la ciudad. Sospecho que no se propone ser otra del montón, sino distinguirse por su línea y personalidad. Me decidí visitarla porque el nombre suponía para mí un reencuentro sentimental con Sacharoff, aquella sensible pintora rusa que quiso vivir la mitad de su larga existencia en Barcelona” (Permanyer, 1978: 78). Situada en la calle Valero n.º 12, aunque expuso a artistas de primera fila y realizó muestras y catálogos destacados, cerró sus puertas a principios de los años ochenta del siglo pasado.

También se ha utilizado una obra suya (Cat. P288) en la portada de un disco de sardanas y habaneras de la Coral Sant Jordi, dirigida por Lluís Vila en el año 2007 y en el Museu Municipal de Tossa de Mar tienen a la venta la obra que allí conservan, *Pique-nique* (Cat. P60), reproducida en postales. Ya en 1961 el Museo de Arte Contemporáneo de Madrid (MEAC) había puesto a la venta reproducciones de *Tiovivo en la Feria* (Cat. P25).

Por último no quisiera acabar este apartado sin hablar de lo que he denominado “la leyenda Olga Sacharoff”. Al inicio de esta investigación y comenzar a entrevistar a personas que la vieron alguna vez o que vivieron en esa época me sorprendió que muchos testimonios me contaban la misma historia: Olga Sacharoff se paseaba en caballo por las calles de Barcelona con una boa en el cuello. Esta historia, que suelo oír en casas de subastas y coleccionistas, siempre me ha parecido muy extraña pero al ir avanzando en mis indagaciones he llegado a la conclusión de que es una invención que se ha ido transmitiendo cual leyenda urbana. Lo que en primer lugar, hizo encender mis suspicacias, fue el hecho de que algunas personas se referían a la boa como una prenda de vestir y otras a un reptil; más tarde, nadie de quienes la trataron con más cercanía verificó esta historia, además de afirmar que nunca poseyó un caballo y en las muchas fotos existentes de ella con sus animales de compañía, no hay ninguna con un equino. No obstante, me interesa sobremanera el hecho de que se haya desarrollado este mito en torno a ella, ya que refleja la extrañeza y atracción que generó, en su época, una artista rusa que había vivido la bohemia parisina y que había decidido instalarse

---

307 Entrevista al propietario de la galería, Girona, 25 de noviembre de 2017.

en Barcelona. Una mujer así, en la Cataluña franquista, sería de inmediato catalogada como una mujer rara que, por tanto, tendría costumbres inusuales y se comportaría de manera extravagante. Las críticas a su pintura aparecidas en la prensa en las que se acentuaban sus orígenes persas, sin duda alimentaron esta visión fantasiosa, en la que se le presupone, como a toda mujer oriental, una sensualidad y erotismo innatos difíciles de ocultar. De esta forma, entretejiendo prejuicios y fantasías, el mito de una suerte de Lady Godiva del Putxet fue elaborándose y atravesando oralmente las generaciones posteriores hasta llegar a la actualidad.

Pero no es esta la única fabulación que he encontrado sobre la artista, ya que cualquier historia que tenga que ver con alguna artista rusa en Barcelona o en París, la historia oral la atribuye a Olga Sacharoff, de esta manera se la relaciona sentimentalmente con artistas catalanes que estuvieron en la capital de Francia, se la reconoce sin ningún fundamento en retratos pintados por artistas de la época, y se le adjudican multitud de anécdotas que tienen como eje central a “la rusa”, como algunos testimonios dicen que era llamada.<sup>308</sup>

### **V.1.C. Olga Sacharoff en la obra de artistas y escritores**

En este apartado no analizo la influencia artística ejercida por Sacharoff en artistas contemporáneos o posteriores a ella, puesto que hablar de este aspecto merecería un estudio aparte y constituye una de las líneas de investigación que dejará abiertas el presente trabajo. Por el contrario, estudio aquí aquellos creadores que tomaron a la propia artista o a su obra como fuente de inspiración para la realizar la suya, donde Sacharoff se convirtió en modelo de la creación, al mismo tiempo que se la fija y homenaja en la memoria cultural colectiva.

Su amigo, el pintor barcelonés Josep Maria Molló Suazo (1910-1896) le realizó un retrato en óleo sobre tela, cuya fecha de producción no ha quedado consignada, pero debería ser sobre 1946 o más, cuando Sacharoff era, como mínimo, sexagenaria. El autor la reflejó como una mujer tranquila pero segura, con una mirada firme y clara que no dirige al espectador; está sentada sobre un sofá rosa muy parecido a muchos de los que ella misma utilizó para sus modelos y elegantemente vestida, con un collar de perlas y un chal sobre los hombros. No hay ningún elemento o atributo que la defina como pintora, ninguna alusión a su profesión, si el espectador no observa el título de la obra podría llegar a la conclusión que se trata de una señora burguesa cuyo

---

308 Al estar desmintiendo esta información, por cortesía y educación me veo en la obligación de no desvelar las fuentes, ya que son personas que tuvieron la amabilidad y generosidad de compartir conmigo sus conocimientos.

retrato, que desea sobrio y distinguido, ha encargado al artista. Recordemos también el retrato de Olga Sacharoff en la obra de Manuel Ricart Serra sobre la tertulia de la Syra, que ya he comentado en el apartado dedicado a esta galería, en el cual sí que hay un reconocimiento a su oficio al incluirla como integrante de un círculo de artistas e intelectuales.

En 1966 el dibujante Jaume Pasarell (1890-1975) realizó una caricatura de Olga Sacharoff. La relación entre ambos artistas puede contextualizarse en el entorno de la Galería Syra, donde Pasarell solía exponer y era habitual de su tertulia. Esta obra se conserva en la Biblioteca Nacional de Catalunya ya que forma parte de la obra inédita de este autor *Personatges, personatgets i personatjassos*, compuesta por ciento seis caricaturas realizadas en lápiz, tinta china y clarión. Entre los personajes caricaturizados se encuentran Joan Miró, Pau Gargallo, Pere Pruna, Miquel Llor, Pedrolo, Sempronio, Prudenci Bertrana, Salvador Espriu, Guillermo Díaz-Plaja, Ramon Calsina, Lola Anglada, Frederic Marés, Manuel del Arco, Salvador Dalí, Joan Oliver, y varios amigos íntimos de Sacharoff como Josep Amat, Joan Teixidor, Josep Llorens Artigas y Violette Gardy, Emili Bosch- Roger, Joan Cortés, Miquel Villà, Montserrat Isern, etc. Siguiendo el lenguaje que toda caricatura supone, la pintora aparece con la nariz y la barbilla muy exageradas y, aunque hay rasgos que indican una edad avanzada en el rostro y el cuello, en conjunto se ofrece una imagen de una mujer mucho más joven y tan difícil de reconocer que me pregunto si realmente la obra se ha catalogado correctamente y se trata de ella, pero cada dibujo va numerado, firmado y lleva la indicación del personaje a que se hace referencia.<sup>309</sup>

Pero esta no era la primera vez que Olga Sacharoff había sido caricaturizada, ya que el famoso periodista y dibujante Manuel del Arco (1909-1971) le había dedicado una pieza en el año 1946. Del Arco, que por entonces trabajaba en el *Diario de Barcelona* (más tarde lo haría hasta el final de sus días en *La Vanguardia*), realizó una exposición en la Sala Rovira donde, bajo el título de “El Arte en caricatura” reunía un total de veinticinco caricaturas de artistas de renombre: Pere Pruna, Rafael Llimona, Tarrasó, Florit, Joan Serra, Puigdemogolas, Reig, Santasusagna, etc. Según reflejó la prensa parece ser que las obras resultaban muy originales pues el autor había “añadido a cada uno de sus graciosos y vivaces dibujos, y que constituye el quid insospechado de esta exposición: la propia caricatura del estilo y de las obras de esos artistas, sobre cada una de cuyas efigies aparece una muestra más o menos ironizada –pero, la mayoría de las veces, admirablemente fiel- de sus respectiva pintura” (Foyé, 1946: 6).

---

309 He preguntado a personas que han seguido mi trabajo de investigación de cerca y nadie ha sido capaz de reconocerla.



Jaume Pasarell: *Caricatura de Olga Sacharoff*, 1966



Cristina Spanò: *Caricatura de Olga Sacharoff*, 2017

Una caricatura mucho más actual es la realizada por la ilustradora y dibujante de cómics, Cristina Spanò, que elaboró una imagen para acompañar uno de los artículos interactivos del periódico catalán *Ara*, en la que se muestra una sofisticada Olga Sacharoff que paleta y pinceles en mano está pintando frente al caballete. Es interesante que la única de sus caricaturistas que no la conoció, desde una mirada actual la interpreta como una pintora joven y moderna.<sup>310</sup>

Olga Sacharoff también fue retratada por destacados maestros de la fotografía. En 1934, como ya he comentado, fue captada por Francesc Serra i Dimas quien nos ha dejado más de trescientos retratos de artistas (también algunos coleccionistas y críticos de arte), desde principios de siglo hasta los años sesenta. El retrato que Serra le realizó a Sacharoff, sin duda es uno de los mejores que nos han quedado de ella, en palabras del cronista Lluís Permanyer es “una bella y atractiva Olga Sacharoff (...). El retratista nos la ofrece arropada por una elegancia digna de un gran salón cosmopolita o de dama con un cierto aroma de misterio, un perfil diferente del que tuve la suerte de conocer después de la guerra” (Permanyer, 2002: 2). Esta es una de las imágenes de la artista más reproducidas y difundidas en la actualidad. Muchos años más tarde, la artista fue plasmada por Francesc Català-Roca (1922-1998). La pintora aparece en su casa de la calle Balmes, en los últimos años de su vida. El fotógrafo supo captar toda la esencia de una mujer que lleva consigo una vida dedicada a la práctica artística,

---

310 Ver <https://interactius.ara.cat/histories-de-dones/olga-sacharoff>. Última consulta 21/04/2018.





Francesc Serra i Dimas: *Retrato de Olga Sacharoff*, 1934

y que mira a la cámara con firmeza y seguridad pero, al mismo tiempo, refleja en su semblante una gran bondad.

Pero sin lugar a dudas, quien más fotografió a Olga Sacharoff fue su pareja, Otho Lloyd. Aunque hoy es un fotógrafo muy reconocido y valorado por la Historia del Arte, para él la fotografía nunca dejó de ser una afición, pues sus aspiraciones artísticas se dirigían a la pintura (Borràs, 1992: 24). No obstante, su situación económica desahogada le permitió, desde muy joven, poseer buenas y modernas cámaras, así como todos los instrumentos necesarios para desenvolverse en el proceso de revelado y positivado de las imágenes. Asimismo en todas las viviendas que la pareja habitó, Lloyd pudo contar con un espacio dedicado a laboratorio fotográfico. Repartidas en archivos particulares se conservan cientos de fotografías de la vida privada de la pareja pero, al ser él el fotógrafo, casi la totalidad corresponden a Olga Sacharoff. La mayoría de estas imágenes reflejan la vida en la casa de la calle Manacor donde se puede observar a la artista con sus amigos, pero también ella sola haciendo mil cosas, en compañía de sus animales, etc. Estas instantáneas están tomadas en el jardín de la mansión, pues apenas hay alguna del interior, tampoco se conservan tantas de la época en que el matrimonio vivía en el piso de la calle Balmes, aunque quizás este hecho podría ser casual, no es descabellado pensar que la gran inspiración del fotógrafo estaba en el jardín. Con todas estas imágenes verdaderamente podría confeccionarse una suerte de biografía visual de la vida de la artista. Ahora bien, también ha quedado un número notable de lo que podría considerarse retratos obtenidos en auténticas sesiones, ya que existen varias series de fotografías que denotan haber sido tomadas el mismo día



Otho Lloyd: Retratos de Olga Sacharoff

en los que la artista posaba para su marido; donde ella aparece en múltiples y variadas posturas, con vestimentas muy distintas, pero siempre muy cuidadas y elegantes. Muchas de estas imágenes están repetidas en la misma colección particular o en diferentes, también hay una gran parte positivadas en formato postal, por lo que se podría deducir que Lloyd las utilizaba para obsequiar a sus amistades. Estos retratos son siempre ejecutados en interiores, que parecen ser los de sus viviendas, y transmiten la sensación de ser imágenes cuya composición e iluminación están muy pensadas y trabajadas; pero al ser obras que no están firmadas ni catalogadas se debería hacer un estudio en profundidad para atribuirlos con certeza a Otho Lloyd, aunque el que sean de su autoría es una conjetura con una muy alta probabilidad de ser cierta.

Estas imágenes son, al mismo tiempo, un testimonio que, parafraseando a Nigel Nicolson, podrían considerarse el Retrato de un matrimonio<sup>311</sup>, ya que con cada fotografía se podría ir hilando la biografía conjunta de una pareja que se apoyó y potenció, no sólo personalmente, sino también artísticamente, creando una historia de fertilización mutua que originó una gran cantidad de obras artísticas. En este caso, la artista reconocida y famosa se convertía en objeto de inspiración de la creatividad de su marido, de esta manera Sacharoff también tuvo su papel entre las musas rusas del siglo XX<sup>312</sup>, esa generación de mujeres de talento, fuertes e inteligentes que buscaron

---

311 Nigel Nicolson (1917-2004) fue un político, escritor y editor inglés que escribió *Retrato de un matrimonio*, la historia de la relación de sus padres; la escritora Vita Sackville-West y del diplomático y cronista Harold Nicolson.

312 Véase DE SAINT BRIS, Gonzague y FEDOROVSKI, Vladimir: *Las Musas Rusas*, Península,

como compañeros de su destierro a intelectuales y artistas occidentales junto a los que hicieron una vida en la cual la práctica de la libertad y de la creación fue posible. Estas mujeres de vanguardia invirtieron y, por ende, subvirtieron constantemente los binomios tradicionales de musa/artista y objeto/sujeto de la obra.

Por otra parte, también en el ámbito de la literatura la obra de Olga Sacharoff ha tenido y continúa teniendo una presencia inspiradora.

La escritora barcelonesa Mercedes Salisachs (1919-2014), en su novela *Adagio Confidencial* –que fue finalista del Premio Planeta 1973, año de su publicación- se acordó de Olga Sacharoff, para convertirla en la protagonista de un par de páginas. La novela narra la historia de Marina y Germán quienes después de haber sido novios en su juventud, se reencuentran en un aeropuerto veinte años después. Es una narración de penetración psicológica en las relaciones humanas, sobre todo de pareja pero también refleja la idiosincrasia de las clases altas catalanas, que Salisachs conocía muy bien pues provenía de una burguesía acomodada. Sin duda en los hogares de la familia y amigos de la escritora abundaban las obras de Sacharoff, más que nada retratos y flores, lo que la llevó a tenerla presente cuando describe uno de los tantos encuentros de la pareja protagonista:

“Germán señala un cuadro: flores, luz, colores desvaídos.

\_¿Sacharoff?\_pregunta.

Ella asiente.

\_Lo adquirí hace años –explica Marina-, cuando aún no había muerto. Entonces no se cotizaba como ahora\_” (Salisachs, 1973: 134)

El cuadro es una excusa para ir desgranando el diálogo pero es cierto que hay bastante información detrás de esta elección por parte de la autora, ya que hacía relativamente poco que había fallecido la artista (seis años) y su nombre aún estaba muy presente en la sociedad barcelonesa a la que Salisachs pertenecía, además justamente estaba pasando lo que la novela explicaba: la subida de los precios de sus obras en el mercado de subastas y galerías. Y la autora articula una apreciación, muy breve y concisa, de la pintura de flores de Sacharoff: luz y colores desvaídos.

---

Barcelona, 1995; donde se estudian las figuras de esta generación de mujeres rusas a las que Olga Sacharoff pertenecía y que estaba formada, entre otras, por Olga Khokhlova, Marie Vassilieff, Marevna, Anna Ajmátova, Gala Diakonova, Elsa Triolet, Dina Vierny, etc.

No he vuelto a encontrar a la artista en ninguna narración literaria hasta el año 1997 cuando el escritor y crítico teatral Marcos Ordóñez publicó su novela *Rancho Aparte*, que fue mención especial del jurado del Premio Nadal de ese año. El texto adquiere forma de relato íntimo de un pintor, Eduardo O. Frenhofer, hijo a su vez de un afamado pintor, cuya familia habitaba desde hacía muchas generaciones en el barrio del Putxet. Es una trama compleja con diferentes localizaciones geográficas y temporales que se utilizan para hablar de las inquietudes existenciales e intelectuales de la generación de los jóvenes barceloneses de las décadas de los años sesenta y setenta del siglo XX. Olga Sacharoff es un personaje destacado del argumento, ya que Ordóñez la imagina como una amiga de la abuela del protagonista. Hay varios pasajes que se dedican a describir las tardes pasadas por las dos mujeres en la casa de la pintora, a su perro y al jardín de la casa del Putxet, así como menciones a Otho Lloyd y a Arthur Cravan, como por ejemplo: “o dejarles pasar la tarde jugando en su jardín (en pendiente) con Dickie, aquel dálmata viejo y melancólico al que querían «con locura», mientras ella y Effi tomaban el té en sus tazas de porcelana de Georgia, en aquella isla georgiana de la calle Manacor. Ante la mesa-camilla con brasero y sobre las alfombras persas rescatadas de su piso de la rue de Sèvres si era invierno, en la terraza bajo los árboles «desmayados» (sauces, eucaliptos) en verano. Sin que a Effi le importaran (o se limitase a disimular con una mueca benévola) las «excentricidades» de Olga” (Ordóñez, 1997:162-163). No obstante, Olga Sacharoff es también la artista más admirada por el protagonista, quien ama su pintura mientras su padre -un pintor informalista- la desprecia. Es interesante la recreación que hace el autor del antagonismo pintura moderna/antimoderna que se dio en Cataluña a partir de los años cincuenta del pasado siglo, y que tome a Sacharoff como ejemplo. Además, para defender la pasión de Frenhofer por la obra de la pintora rusa, el novelista escribe párrafos muy bellos en los que habla de ver la pintura *Vaso floral* “como quien entre las páginas de un libro encuentra un pétalo seco, que se abre hasta formar una rosa clavada en el exacto corazón de una tarde desvanecida” (Ordóñez, 1997:159). Desde mi punto de vista la novela, además de otros muchos valores, aporta una pequeña reivindicación de la obra de Olga Sacharoff, aquella parte de su producción que años antes de su muerte empezó a leerse como pasada de moda o carrinclona, ocultando la belleza y fuerza que siempre demostró.

El poeta estadounidense Mark Lamoureux, en su libro *Barcelona Poems* (2011), recopila una serie de poemas dedicados a diferentes pinturas que se encontró visitando los museos de Barcelona (MNAC, MACBA, Museu de Montserrat, Fundació Miró y Fundació Tàpies), una de las elegidas es *Un casament* (Cat. P17) de Olga Sacharoff que le inspiró el texto siguiente:

OLGA SACHAROFF

“UN CASAMENT”

Blue eyes are staccato holes  
pierced by steady sewing  
needle, in all weather,  
under the tall trees,  
spring flowers  
accordions & the chessboard  
of a dancehall, all dressed  
for church.  
See me sob,  
little girl not my daughter,  
on the neck  
of a pale horse.

La voz poética se fija en un personaje que llama mucho la atención, la joven al fondo de la obra que llora apoyada en un caballo blanco, y describe la atmósfera de la imagen con un lenguaje algo fragmentado y surrealista, que enlaza a la perfección con el ambiente que parece haber en esta boda. El autor advierte la mezcla de elementos alegres (los árboles, las flores, los instrumentos musicales...) en contraste con los tristes (la niña sollozando), pero también en algo muy tétrico: la mirada vacua de los personajes –vestidos para la iglesia- que a él le recuerda los staccatos de los pentagramas, y se imagina que esos agujeros únicamente se pueden conseguir con el punzar constante de una aguja de coser. Bajo mi parecer, es muy interesante esta interpretación de una persona joven que, seguramente, no conoce la literatura pasada sobre Olga Sacharoff, sin duda nunca oyó hablar de lo delicado, sutil, femenino, limpio, puro... y demás adjetivos que se solían utilizar para calificar su obra. De esta manera, con una mirada contemporánea, Lamoureux puede observar y espantarse con los personajes sin ojos, e insinúa que para que estos hombres y mujeres se quedasen sin ellos algo terrible ha debido pasar. Cuando los tópicos caen, las tinieblas aparecen... y Sacharoff comienza a decir cosas mucho más sugerentes.

#### **V.1.D. 2017: Año Sacharoff**

Uno de los programas de actuación que tiene la Presidencia de la Generalitat de Cataluña es el que conmemora hechos y personalidades notables de la historia del país (en diferentes ámbitos: ciencia, cultura, literatura, arte, etc.) que conforman el

patrimonio colectivo catalán. Cuando se cumplen determinadas efemérides, se declara ese año dedicado a rendir homenaje del personaje o la institución, lo cual conlleva la organización de diversas actividades a lo largo del territorio como exposiciones, conferencias, debates, seminarios, etc.

En el año 2017 se cumplieron cincuenta años del fallecimiento de Olga Sacharoff, y el gobierno de la Generalitat de Catalunya declaró ese año “Año Sacharoff”, la organización del mismo corrió a cargo del Departament de Cultura. Con el objetivo de plantear y coordinar la programación fui nombrada comisaria de la conmemoración. Obviamente todas las conmemoraciones no tienen los mismos objetivos ya que no es lo mismo una personalidad tan conocida como el arquitecto Josep Puig i Cadafalch (cuyo año también se celebró en 2017), que Olga Sacharoff cuya celebración tenía como finalidad principal el recuperar y difundir su memoria.

Con el objetivo de tener un canal de difusión así como la programación del Año Sacharoff permanentemente actualizada, el Departament de Cultura creó la web [anyolgasacharoff.cat](http://anyolgasacharoff.cat), cuyos contenidos elaboré, poniendo información sobre la pintora, una galería de imágenes de su obra y otros recursos documentales y didácticos. Asimismo se fueron colgando todas las noticias que las propias actividades generaron y una compilación de prensa de todos los medios que se hicieron eco de la conmemoración y de sus diferentes actos. Por otro lado, se creó una imagen gráfica de la conmemoración que se articuló a partir de una pintura del artista, *Autorretrato del medallón* (Cat. P8), donde se incorporó su particular firma, con el nombre de la pintora y el número 50 en alusión al cincuentenario de su muerte, motivo de la celebración.

Debido a circunstancias personales he podido seguir con mucha atención el proceso por el cual la artista mexicana Frida Kahlo pasó de ser una pintora desconocida a una figura icónica de nuestra época. También he ido observando como suceden fenómenos bastante inexplicables con respecto a este tema, pues he encontrado, con frecuencia, opiniones y puntos de vista que menosprecian el arte de Frida Kahlo por considerarla un producto de moda. No obstante, muchas ciudades o países tienen sus artistas icónicos lo cual es algo felizmente aceptado y potenciado como, por ejemplo, el caso de Van Gogh en Ámsterdam, Henri Toulouse-Lautrec en París o Warhol en Nueva York, cuyas obras son inspiradoras de miles de objetos de souvenir o merchandising, y este hecho nunca escatima valor artístico a estos creadores. ¿Por qué habría de pasar esto con Frida Kahlo? ¿Por qué el ser famosa o un icono mexicano le ha de sustraer calidad a su trabajo? Quizá por ser la primera mujer artista que devine una figura icónica ¿no debería ser aún más apoyada su difusión? Son planteamientos e interrogantes que me formulé a la hora de proponerme difundir la figura y la obra de Olga Sacharoff.

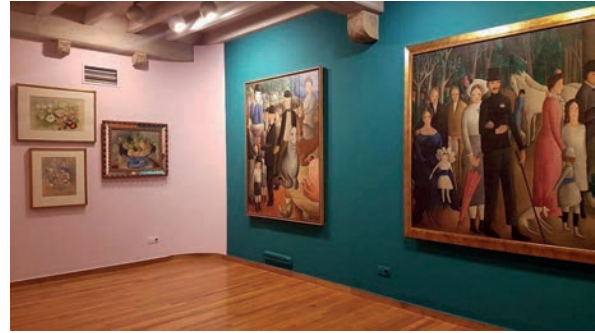
En primer lugar, me detuve en reflexionar que Barcelona es una ciudad que cuenta con varios artistas icónicos, cuya imagen se identifica con la de la ciudad y el territorio catalán a nivel mundial: Antoni Gaudí, Pablo Picasso, Salvador Dalí, Joan Miró e, incluso, Antoni Tàpies, es decir, ninguna mujer. Ciertamente es que todos los artistas citados son considerados internacionalmente genios y ninguna mujer que se haya dedicado al arte tiene esta categoría, con lo cual comenzaríamos a desgranar todas las circunstancias que nos han llevado a esta situación y que ya fueron brillantemente analizadas por Germaine Greer, entre otras historiadoras feministas.<sup>313</sup> De esta manera me planteé potenciar todos los aspectos que hacen grande a Sacharoff y también aquellos rasgos de su obra que se pueden identificar con nuestra ciudad, intentando que la artista adquiriese un reconocimiento prestigioso pero también popularidad puesto que, por muchas razones, es importante que las mujeres del pasado sean famosas y puedan ejercer como modelos de las generaciones futuras.

El Departament de Cultura junto con el Museu d'Art de Girona organizaron la exposición central de la conmemoración titulada *Olga Sacharoff. Pintura, poesia i emancipació*, que tuvo lugar en este museo entre el veinticinco de noviembre de 2017 y el dos de abril de 2018, y de cuyo comisariado pude hacerme cargo. La exposición había de ser la más completa desde la antológica realizada en La Pedrera en 1994, pero, desde el primer momento, nos propusimos hacer una muestra diferente pues, aunque habían pasado más de veinte años, no deseábamos presentar una compilación de obras -trabajo que ya se había hecho muy bien- sino elaborar un discurso reflexivo sobre la trayectoria artística de Sacharoff. Además de intentar dar a conocer a esta artista al público, los objetivos de la exposición fueron:

- Situar firmemente a Sacharoff como una artista activa en la denominada Escuela de París de la primera mitad del siglo XX.
- Detectar y valorar sus aportaciones originales, tanto desde el punto de vista formal como iconográfico.
- Romper con la dicotomía de una producción moderna y otra antimoderna.
- Establecer y mostrar los vínculos con el arte catalán de postguerra.
- Enseñar una amplia muestra de su obra tanto en cuanto a las diferentes técnicas y lenguajes que utilizó como al entramado iconográfico elaborado.

---

313 Ver GREER, Germaine: *La carrera de obstáculos. Vida y obra de las pintoras antes de 1950*, Bercimuel, Madrid, 2005.



Exposició Olga Sacharoff: *Pintura, poesia i emancipació*, Museu d'Art de Girona

El discurso expositivo elaborado a partir de los objetivos de la exposición tenía en cuenta que tradicionalmente la obra de Sacharoff se ha leído desde el paradigma de artista de vanguardia que evoluciona, con el paso del tiempo, a formas más conservadoras y clasicistas. La muestra pretendió evidenciar que los vínculos y puntos en común entre la producción parisiense y la realizada en Cataluña son más estrechos y numerosos, sin que exista una ruptura categórica entre ambos periodos. La artista trabajó siempre las mismas iconografías y el giro expresionista que se produce en su estilo en la década de los años treinta, se mantiene hasta las últimas pinturas. Por otro lado, quisimos poner el énfasis en los discursos que Sacharoff elabora desde el comienzo de su carrera y que también siempre estuvieron en el centro de sus intereses: frente a una visión de su pintura como ingenua, amable y decorativa, valoramos su apuesta, pionera, por el uso del humor como estrategia crítica hacia el orden establecido, y la articulación de un mundo propio en el cual la naturaleza y sus seres son empleados para proponer una alternativa al pensamiento imperante.

La exposición contó con ochenta y una obras originales procedentes de museos y colecciones particulares no sólo de Cataluña, sino también de Madrid, Mallorca, Italia, París, Holanda, Nueva York y Moscú. Muchas de estas obras nunca habían sido expuestas en el Estado Español pues fueron pintadas y vendidas en París, antes de que la artista se estableciera definitivamente en Catalunya. Además fueron exhibidos todos los libros ilustrados por Sacharoff así como varios catálogos de exposiciones de la artista, un número importante de fotografías originales, artículos de prensa de época y otros documentos. Toda la documentación colocada en las vitrinas era original, pues no se realizó ninguna copia y reproducción, siendo todo el material de época, procedente de bibliotecas y archivos públicos y privados. En la última sala se creó un espacio más relajado en el que se podía visionar un video en el que aparecían más fotos y otros materiales relativos a la artista, así como consultar ejemplares del catálogo de la exposición.



El discurso de la exposición marcó el montaje y la distribución de las obras de tal manera que, en un primer ámbito, había una cronología completa y materiales que resumían la biografía de la artista. Posteriormente las obras se situaban componiendo los siguientes ámbitos:<sup>314</sup>

- Ámbito 1: La Escuela de París
- Ámbito 2: Una poética de la naturaleza
- Ámbito 2.1: La fertilidad de las naturalezas muertas y de las flores
- Ámbito 2.2: La imaginación de los paisajes y la alegría de vivir
- Ámbito 2.3: La compañía de los animales
- Ámbito 3: Un mundo de mujeres
- Ámbito 3.1: El amor y la pareja
- Ámbito 4: Olga y sus amistades

Transcribo aquí los textos de sala que elaboré para cada ámbito y que también aparecían en el folleto promocional de la exposición:

- Ámbito 1: La Escuela de París

Desde el año 1912 hasta el 1940 Olga Sacharoff tiene una presencia continua en los Salones, galerías y en la prensa parisiense, de tal manera que se la puede considerar una firme integrante de la denominada Escuela de París. Instalada siempre en Montparnasse, la pintora tuvo contactos y relaciones artísticas con los más destacados creadores de la época: Picasso, Van Dongen, Modigliani, Soutine, Chana Orloff, Pascin, etc. Además era una figura conocida entre la colonia de los artistas rusos que se habían sumado en vanguardia de la capital francesa. Desde que presentó sus primeras obras de un estilo muy personal, que partiendo del cubismo sintético evoluciona hacia formas postcubistas, obtuvo un gran éxito de crítica. Posteriormente desarrolla un lenguaje que, a partir de la síntesis geométrica anterior, amplía la paleta cromática y elabora un mundo iconográfico propio -poblado de personajes muy característicos- con el cual va articulando los discursos que siempre le motivó desarrollar.

- Ámbito 2: Una poética de la naturaleza

---

314 Durante el tiempo que duró la exposición tuve oportunidad de llevar a cabo siete visitas comentadas para el público, en las que fui explicando cada ámbito.

Son pocas las pinturas de Olga Sacharoff donde no represente algún elemento procedente del mundo natural: animales, flores, árboles, ríos... trabajados con los diferentes lenguajes de vanguardia que la artista cultivó, la naturaleza es una presencia constante. En su obra podemos encontrar una reflexión sobre los vínculos establecidos entre el ser humano y el medio natural, llevada a cabo en una época en que el sujeto se encuentra experimentando los cambios derivados del establecimiento de la sociedad industrial y de consumo. Ante la extrañeza y alienación que supone el alejamiento de la naturaleza, la artista propone un mundo de cariz idílico que nos habla, con nostalgia, de paraísos perdidos y olvidados pero también -con una sorpresiva visión de futuro que presiente el pensamiento ecologista actual- propone la única alternativa posible: el contacto dialogante con nuestros orígenes y con la naturaleza primigenia. Su obra surge, pues, de una mirada lúcida y anticipada a la necesidad de una nueva manera de estar en el mundo, una manera que se supone antigua y desaparecida en el pasado, pero la recuperación de la cual resulta inaplazable.

- **Ámbito 2.1:** La fertilidad de las naturalezas muertas y de las flores

La pintura de flores es un género frecuente en la Historia del Arte, desde sus inicios al siglo XVII, en el contexto del estilo Barroco. Destacados artistas incluyeron las imágenes de flores en sus intereses: Monet, Van Gogh, Nolde, Warhol... produjeron obras que hoy se consideran hitos maestros de la cultura occidental. No obstante, cuando la pintura de flores ha sido firmada por mujeres es muy característico que se la categorice como comercial y decorativa. Los arreglos florales pintados por Sacharoff atienden a la misma pasión por la naturaleza mostrada a toda su obra. Sus ramos –verdaderas reflexiones sobre la belleza de la fragilidad- son collages de colores, aromas y texturas de una gran diversidad que, además, suponen respuestas emocionales y espirituales a los interrogantes planteados por el distanciamiento de los orígenes primigenios. En cuanto a las naturalezas muertas, Sacharoff realizó muy pocas, normalmente formadas por una gran abundancia y variedad de especies de frutas en sintonía con significados de fertilidad y ofrecimiento generoso de la naturaleza, a veces matizados por la presencia de pájaros y otros animales.

- **Ámbito 2.2:** La imaginación de los paisajes y la alegría de vivir

La pintura de paisaje de Sacharoff no es muy numerosa, pero sí que es una constante -desde la década de los años veinte del siglo pasado- a lo largo de toda su carrera. La pintora a menudo plasma vistas muy inspiradas en el paisaje mediterráneo pero, curiosamente, obvia el mar y se centra en los campos cultivados de árboles frutales o viñedos. También, entre su producción, encontramos imágenes de pequeños pueblos o parajes fluviales. A veces, sus paisajes no son inspirados directamente por la realidad

natural, sino que presentan una atmósfera más irreal e imaginativa. Así mismo el paisaje deviene el lugar perfecto para que los seres disfruten de la naturaleza: picnics, meriendas y bailes tienen lugar para celebrar la alegría de vivir en comunión con ésta. Además, dentro de este género hay que destacar las vistas que Olga Sacharoff realiza de su estimado barrio, El Putxet, que, en general, pinta desde la terraza de su casa de la calle Manacor. Estas obras hoy en día constituyen también un valioso testimonio histórico de un barrio muy transformado por los proyectos urbanísticos de los años 60 y 70 del siglo XX.

- **Ámbito 2.3: La compañía de los animales**

Olga Sacharoff sentía un amor infinito por los animales. Son muchísimas las anécdotas recogidas, tiernas algunas, muy divertidas otras, que dan fe de la actitud de amor y respeto que el artista mantenía hacia ellos. En todos los hogares que Sacharoff habitó, disfrutó de la compañía de perros, gatos y otras especies domésticas, a los cuales cuidaba con gran afecto y dedicación. De esta forma, en un bello ejemplo de sintonía entre vida y arte, los animales constituyeron para ella una constante fuente de inspiración. La pintora- influenciada por el expresionismo alemán de *Der Blau Reiter*- utiliza diversos elementos de la fauna con los cuales articula un rico entramado simbólico: aves, peces, caballos, cabras, cebras, jirafas... son portadores de múltiples mensajes. Los animales conviven en armonía con los seres humanos, todos comparten el universo y la naturaleza y no hay ningún conflicto que enturbie esta concordia. Así, crea un pequeño cosmos –muy original y poderoso- en el cual las jerarquías entre especies resultan anuladas.

- **Ámbito 3: Un mundo de mujeres**

Las protagonistas de la mayor parte de pinturas de Sacharoff son figuras femeninas, puesto que las mujeres y los universos femeninos constituyen un de sus focos de dedicación principales. Era una mujer que siempre se quiso rodear de mujeres intelectuales y artistas: las pintoras Marie Laurencin, Dagoussia, Ángeles Santos, Laura Albéniz y Soledad Martínez, las escultoras Lluïsa Granero y Maria Llimona o las escritoras Clementina Arderiu y Elisabeth Mulder estaban entre sus amigas. Sacharoff pinta mujeres desde un cuerpo de mujer y, así, su mirada nunca es mediatizada sino que, siempre, parte de sí misma para hablar de la otra. Sacharoff plasma el cuerpo desnudo y libre de las mujeres en diálogo con la naturaleza y en momentos de intensa introspección, pero también el cuerpo materno y las tareas de cuidado de la vida. La artista, asimismo, hace simbólico el trabajo de las mujeres en imágenes que, aunque parecen amables con su lenguaje falsamente inocente y colorista, muestran los trabajos que, en su época, eran mayoritariamente consideradas femeninas.

- **Ámbito 3.1: El amor y la pareja**

Desde comienzos de su carrera a Olga Sacharoff le interesa investigar el tema de las relaciones sentimentales entre los dos sexos. En sus inicios, trabaja el tema con una carga irónica muy sutil que ella utilizó para elaborar un discurso crítico hacia la moral dominante, en el marco de la sociedad capitalista burguesa. Las parejas de novios rodeadas de elementos cursis –vestidos pasados de moda y muebles rococós- en atmósferas obsoletas –salas de visita y jardines románticos-, son un motivo de risa y tenue sarcasmo en manos de una artista de vanguardia que era un modelo de la “nueva mujer” emancipada. Con el paso del tiempo, continúa representando a las parejas igualmente ñoñas, pero los personajes se impregnan de cierta nostalgia triste. Únicamente se libera de la hilaridad de la artista, la pareja original: Adán y Eva, que desnudos y libres pueden lograr el ideal amoroso, en un paraíso puro e inocente, lejos de la contaminación del mandato social.

- **Ámbito 4: Olga y sus amistades**

A lo largo de todo su recorrido artístico Sacharoff pintó retratos. A la artista le gustaba, sobre todo, hacer retratos de sus amistades y siempre mantuvo la costumbre de obsequiarlos en ocasiones especiales, como bodas o aniversarios. Para ella pintar un retrato era una muestra de amor y respeto. De este modo, hoy conservamos un gran número de retratos que Sacharoff plasmó de los intelectuales y artistas que la rodeaban, pero también de sus hijos o de sus familias. Aquí, destaca *La Colla*, obra en la cual representa el grupo de amigos –formado por destacadas personalidades barcelonesas- que animaba el ambiente cultural y artístico de la posguerra. En esta pintura Sacharoff incluye un autorretrato, género que también trabaja a menudo y con finalidades muy diversas. A partir de su establecimiento definitivo en Barcelona, pintar retratos será su principal fuente de ingresos económicos, obteniendo un gran número de encargos de familias burguesas entre las cuales poseer un retrato firmado por Sacharoff se puso muy de moda.

El catálogo de la exposición constituye la publicación más reciente sobre la artista. En el libro se encuentran catalogadas todas las obras expuestas junto a sus reproducciones fotográficas; en cuanto a la documentación que se mostraba en las vitrinas está toda catalogada y solamente las piezas más destacadas, reproducidas fotográficamente. Se encargaron tres textos: el primero a las historiadoras Glòria Bosch y Susanna Portell, porque se habían ocupado de esta artista en la publicación comentada en el estado de la cuestión, así como en catálogos de exposiciones colectivas. En su texto titulado “Tossa, escenaris de complicitat”, tratan de la estancia de Olga Sacharoff en Barcelona antes de la Primera Guerra Mundial, de sus visitas a Tossa de Mar y de

las relaciones establecidas con los artistas de la vanguardia francesa refugiados en Cataluña: Marie Laurencin, Otto von Wätgen, Albert Gleizes, Francis Picabia, etc. El texto sobre Olga Sacharoff y sus vínculos con la Cataluña de posguerra lo realizó Àlex Mitrani, donde reflexiona sobre la pintura de la artista en una época donde los lenguajes de vanguardia ya eran otros, así como su presencia en el Salón de los Once y su pertenencia a la cartera de artistas de la Galería Syra. Resulta muy interesante la consideración por parte de Mitrani de la artista como una pionera del ingenuismo arcádico. También encargamos un texto a la escritora Natàlia Demidoff, quien de niña conoció a la artista y tuvo relación con ella hasta su fallecimiento. La intención es que realizara una breve semblanza de la artista contando sus recuerdos y anécdotas, desde un punto de vista más cercano y entrañable. Por último, mi contribución fue una biografía artística de Olga Sacharoff, procurando aportar datos y conocimientos inéditos fruto de esta investigación, y también dando un punto de vista de las obras según las interpretaciones a las que estoy llegando, después de estos años de trabajo. Completé mi texto con una cronología y un listado de exposiciones individuales de Sacharoff efectuadas hasta la actualidad así como uno de su participación en muestras colectivas hasta 1967, año de su fallecimiento.<sup>315</sup>

Como todas las exposiciones contó con un ciclo de actividades paralelas -incluidos dos talleres infantiles y diversas visitas comentadas- de las que me parecen reseñables dos mesas redondas: una bajo el título de *Artistes d'avantguarda, dones emancipades: Olga Sacharoff* en la que participamos algunos de los autores de los textos del catálogo, para tratar temas vinculados a la participación de las mujeres en los movimientos de vanguardia, tomando a esta artista como un caso paradigmático. Y otra que con el nombre de *La nostra estimada Olga* reunió a personas que conocieron personalmente a la artista (Jordi Sabatés, Amàlia Bosch, Núria Roca e Isabel y Josep Amat), conducidos por el escritor y periodista Genís Sinca, gran admirador de la pintora. En las actividades complementarias a la muestra participaron un total de novecientos tres personas.

Debido al éxito de crítica y de público obtenido por la muestra, el Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, decidió prorrogarla un mes. La clausura definitiva de la exposición fue el uno de mayo de 2018.

Con la complicidad del Ayuntamiento de Barcelona, distrito de Sarrià-Sant Gervasi pudimos llevar a cabo varias actividades para recordar a la artista en el barrio que ella tanto amó. Las actividades programadas en el Putxet fueron muy concurridas pues aún

---

315 La primera edición del catálogo se agotó en el mes de marzo, por lo que se efectuó una segunda edición aprovechando la ocasión para mejorar de color de las reproducciones.



queda bastante gente que la recuerda incluso sin haberla conocido, ya que muchos vecinos cuentan “haber oído hablar a sus padres de Olga Sacharoff”.

El Comisionado de Programas de Memoria y el Director de Memoria, Historia y Patrimonio del Ayuntamiento de Barcelona, aceptaron la petición que formulamos para que se colocara una placa conmemorativa en la fachada de la casa de la calle Manacor, donde la artista habitó y creó su obra desde 1935 hasta 1950, con el único intervalo de la Guerra Civil. Como ya se ha visto durante este trabajo, este edificio fue muy importante en la vida y en la obra de la pintora. Me parece indispensable que en las ciudades permanezcan las huellas de las personas que han vivido en ellas y hayan contribuido con su trabajo a hacerlas importantes. El reconocimiento de la memoria histórica, en mi opinión, es una de las tareas insoslayables que tenemos no solo los historiadores, sino la ciudadanía en su conjunto. De esta forma, en el transcurso de un acto entrañable, que se llevó a cabo el día veintinueve de noviembre de 2017, la placa fue descubierta e inaugurada, ante la asistencia de muchos de los descendientes de amistades de la artista, algunos de los cuales la llegaron a conocer. También el Ayuntamiento financió una muestra didáctica titulada Olga Sacharoff, una artista russa en el Putxet, que está compuesta por seis rolls-up en los que se va narrando la vida de la artista y las características de sus diferentes etapas creativas; el texto se acompaña de fotografías –varias inéditas- y reproducciones de una selección de obras. Tuve la oportunidad de redactar el texto de esta exposición que inició una itinerancia en el Centre Cívic del Putxet a principios del mes de noviembre de 2017 y aún continúa enseñándose en diversos espacios del territorio catalán.<sup>316</sup>

---

316 Algunos espacios donde se ha podido ver la muestra son: la sede del distrito de Sarrià-Sant Gervasi y el Centro Cívic Vil·la Florida, ambos en Barcelona.

Una de las cuestiones que hace que una artista siga viva, es que los artistas actuales continúen estableciendo diálogos con su obra, que ejerza influencia en los creadores de hoy, que los artistas jóvenes busquen y encuentren interrogantes y respuestas en su pintura, así como focos de inspiración y referencias; por esta razón bajo mi juicio era fundamental que durante el Año Sacharoff hubiera algún trabajo que fomentara estos objetivos. Aprovechando que la l'Escola Superior de Disseny i Art *Llotja* está situada a tres calles del domicilio de la calle Balmes donde Sacharoff vivió sus últimos años, ideamos un proyecto para llevar a cabo en la sala de exposiciones del centro educativo, llamada Espai Blanc. El planteamiento consistió en proponer a los docentes de la Escuela que son artistas profesionales, que escogieran cada uno una obra de Sacharoff –sin repetirse ninguna- y, a partir de ella, desarrollaran una pieza personal; de esta manera abrimos un espacio para visitar y repensar la producción de la artista además de que el alumnado de la Escuela pudo familiarizarse con ella. La exposición se tituló *Olga Sacharoff veïna de la Llotja*, y tuvo lugar entre el trece de diciembre de 2017 y el dieciséis de febrero de 2018. Los artistas participantes fueron: Carla Arenas, Pepa Busqué, Alicia Gallego, Montserrat Garriga, Núria L. Ribalta, Juan Carlos Lozano, Àngel Martínez, Lourdes Perlas, Pere Pich, María José Vela, Andreu Vilasís y Agnès Wasserman. En la sala de exposiciones, junto a las obras, se proyectaba un video en formato bucle con las pinturas de Sacharoff elegidas por los artistas.

Con el propósito de difundir la trayectoria artística de Sacharoff planteamos una serie de conferencias que tuve oportunidad de impartir en diferentes espacios culturales: el Museu de Montserrat y el Museu Deu (El Vendrell) -ya que son lugares donde se conserva obra de la artista-, Can Manyé. Espai d'Art i Creació (Alella), Fundació Fornells-Pla i Conxa Sisquella (La Garriga) y Ca la Dona (Barcelona). Como hemos visto, la pintora mantuvo una relación especial con la población de Tossa de Mar por lo que allí el Ayuntamiento organizó una serie de actos que tuvieron como eje central la obra *Pique-Nique* (Cat. P60) conservada en el Museu Municipal de la villa, donde se llevaron a cabo las actividades. Así, hubo un taller de sensibilización arterapéutica en torno de la citada obra además de unas charlas que impartimos junto a las historiadoras del arte Glòria Bosch y Susanna Portell, bajo el título de "Una tarda amb Olga Sacharoff". El evento finalizó con la performance *Anem de pícnic!* a cargo de La Cuina de Na Laia, donde el público emulaba la merienda que aparece en la obra.

Otro lugar muy visitado por Olga Sacharoff, como ya hemos visto, es la población de Sant Celoni donde el Ayuntamiento incluyó un acto para homenajear su figura dentro de las Fiestas Mayores de Sant Martí, el trece de noviembre de 2017. Por una feliz coincidencia el lugar donde Sacharoff solía pasar temporadas, La Rectoría, hoy es un espacio dedicado a exposiciones y actividades culturales. En este lugar emblemático

el historiador Josep Abril disertó sobre *L'estiueig a la Rectoria Vella de Sant Celoni*, y después hablamos de Olga Sacharoff, su vida y su obra.

Consideramos que también resultaba relevante abrir un espacio de conocimiento y reflexión sobre la artista en un medio académico. De esta manera, el Departamento de Historia del Arte de la Universitat de Barcelona se sumó al recuerdo y celebración con la organización de una serie de conferencias a cargo de especialistas en la materia. El ciclo titulado *Entre artistes: cercles i relacions d'Olga Sacharoff*, se propuso coincidiendo con la festividad del ocho de marzo con lo cual se pretendía pensar y debatir alrededor de las artistas que formaban parte de las amistades de Sacharoff, indagando en posibles intercambios de influencias y complicidades. Las historiadoras participantes fueron Erika Bornay, Glòria Bosch, Susanna Portell y Núria Rius Vernet quienes hablaron de Mela Muter, Ángeles Santos, Marie Laurencin, Soledad Martínez, Enriqueta Pascual Benigani, Laura Albéniz, Maria Llimona, y Lluïsa Granero, entre otras muchas. Las charlas fueron coordinadas y presentadas por la Dra. Teresa-M. Sala Garcia.

Por casualidad la celebración del Año Sacharoff coincidió con una exposición en el Museo Picasso de Barcelona titulada *Arthur Cravan. Maintenant?*, dedicada al cuñado de la artista. La Dirección del Museo tuvo a bien participar en la conmemoración con dos actividades que aunaban la obra de ambos junto a la de Otho Lloyd, Francis Picabia, Pablo Picasso y otros creadores que coincidieron en la Barcelona neutral durante la I Guerra Mundial. De esta manera el Museo Picasso organizó la mesa redonda “Barcelona 1917: la vanguardia que huye de la Gran Guerra” moderada por el poeta Eduard Escoffet con la participación de historiadores y críticos de arte (Joan M. Minguet, Xavier Theros, Malén Gual)<sup>317</sup> y una velada que bajo el nombre de “Constelación Cravan: Mina Loy, Olga Sacharoff, Otho Lloyd, Francis Picabia”, reunió a jóvenes poetas y performancers (Anna Dot, Laia Estruch, Laura Llanelli, Clàudia Pagès y Maria Sevilla) que se inspiraron en las vivencias de estos artistas para desarrollar su trabajo.

Finalmente, agregar que organizamos muchas otras actividades de difusión ciudadana como un club de lectura en torno a la figura de Olga Sacharoff en diversas bibliotecas de Cataluña, por ejemplo.

Tanto la celebración del Año Sacharoff como la exposición tuvieron una gran repercusión en los medios: la prensa generalista y local, tanto impresa como digital (*Ara, El Punt Avui, El País, La Vanguardia, El Periódico, El Temps, VilaWeb, El Nacional, Diari de*

---

317 Tuve el privilegio de participar en esta mesa redonda aportando cuestiones relacionadas con la estancia de Olga Sacharoff y Otho Lloyd en Barcelona durante la I Guerra Mundial.



Girona, Núvol, L'Eco de Sitges, El Jardí de Sant Gervasi, Putxet Actiu, ArtGallery Guide, etc.) le dedicaron artículos y columnas, a veces en repetidas ocasiones; también hubo reportajes en televisión (TVE3, La 2 de RTVE, Televisió de Girona y Betevé) y en la radio (Rac 1, Ràdio 4, Fem Girona). Además aparecieron crónicas en las revistas especializadas como *Bonart*, *Revistart*, *Serra d'Or* -habiéndose sido portada la obra *Autorretrato de la jaula* (Cat. P31)- y *L'Avenç*, donde fue portada la obra *Consuelo* (Cat. P30).<sup>318</sup> *El Propileu*, publicación del Museu de Montserrat, consagró parte de dos números a recordarla, destacando las obras que allí se conservan y con notas informativas sobre las actividades del Año Sacharoff y de la exposición central. La revista dirigida a la infancia, *Cavall Fort*, le dedicó un reportaje donde se resaltaban aquellos aspectos de la obra de Sacharoff más atractivos para los niños, como los animales y los zoológicos. Por otra parte, diversos medios digitales como newsletters de arte y revistas on line también difundieron la programación, entre ellos *M-arte* y *cultura visual*, *hoyesarte.com* y *Catorze.cat*. Asimismo la difusión en blogs y en las redes sociales fue enorme tanto por parte de los medios como del público.

Considero que el principal objetivo de la conmemoración que era la difusión de la artista y su obra, fue alcanzado muy satisfactoriamente. La exposición fue visitada por 13.416 personas y todas las actividades contaron con numeroso público asistente.<sup>319</sup> La aparición de los actos en los medios de comunicación así como todas las banderolas distribuidas a lo largo de la ciudad de Girona (hubo dos modelos una con la reproducción del *Autorretrato de la Jaula* (Cat. P31) y otra con la de *La Route* (Cat. P23), y los mupis en las estaciones de metro y trenes más concurridas de Barcelona (Sants, Passeig de Gràcia, Diagonal, etc.) hicieron que la obra y el nombre de Olga Sacharoff estuviera muy presente en la vida ciudadana durante varios meses.

Por otra parte, el equipo de la conmemoración recibió una gran cantidad de comunicaciones de galeristas, casas de subastas, coleccionistas, críticos, estudiantes, investigadores y público en general, solicitando información para cuestiones relacionadas con la artista, por lo que es de esperar que se hayan abierto múltiples posibilidades de futuras muestras, textos, investigaciones, etc. Un primer resultado ya es la organización de la muestra *Naturaleza en evolución. De Van Goyen a Pissarro y Sacharoff*, que tuvo lugar en el Espai Carmen Thyssen de Sant Feliu de Guíxols y que se inauguró apenas acabar la conmemoración del Año Sacharoff y donde se pudieron ver dos de

---

318 Puede consultarse todo el clipping de prensa en <http://cultura.gencat.cat/ca/anyolgasacharoff/premsa-i-comunicacio/>

319 Como ejemplo, algunos datos estadísticos de asistencia a las conferencias son los siguientes: 75 personas (Espai Putxet), 50 personas (Fundació Fornells-Pla i *Conxa Sisquella*) o 103 personas (Museu Deu).

las obras –*La Colla* (Cat. P239) y *La Llotja* (Cat. P190)- que se habían expuesto en el Museu d'Art de Girona, además de una acuarela (SFN.º78). Por otra parte, el grupo Penguin Random House escogió la obra de Olga Sacharoff, *Muchacha con palomos* (Cat. P9) para la portada del último libro de Maria Mercè Roca titulado *Nosaltres, les dones*. Habían visto la pintura en la exposición y les pareció muy adecuada para este proyecto. Es la primera vez que una obra de esta artista ocupa la portada de una obra literaria. Se trata de un conjunto de cuentos, protagonizados por mujeres; uno de ellos se titula “Sacharoff” y narra la visita de Elna a la exposición del Museu de Girona.

Por mi parte, haber sido nombrada comisaria del Año Sacharoff y tener la oportunidad de comisariar la muestra central, me abrió muchas puertas que antes permanecían cerradas, sobre todo de colecciones privadas tanto nacionales como internacionales, así como de ciertas casas de subastas. Asimismo, tuve oportunidad de entrar en contacto con personas que conocieron a la artista que yo no conocía o me había sido imposible acercarme a ellas. En conjunto, para mi investigación resultó una situación muy favorable y beneficiosa.

## **V.2. El mercado y las subastas. Casos de falsificaciones**

Como ya he comentado antes, Otho Lloyd fue vendiendo la obra que le quedaba de su esposa, durante los doce años que la sobrevivió. Son muchos los testimonios que narran haber ido al piso de Balmes a comprar obra de Sacharoff, directamente a su viudo. Se ha de pensar que hacía muchos años que la pareja vivía de los retratos que Sacharoff pintaba por encargo, así como de las obras que lograba vender en sus exposiciones; por lo que Lloyd se habría visto, a la muerte de la artista, sin ingresos económicos; situación que intentaría solventar comerciando con las obras que todavía obraban en su poder. Según Maria Lluïsa Borràs que le trataba en esta época “se vio obligado a ir deshaciéndose de todo lo vendible. Primero, los cuadros de Olga, de los que jamás hubiera querido desprenderse, luego los suyos propios, pintados con tanto esfuerzo (...). Vendió, apremiado por la necesidad, obras de arte que sus amigos le habían dedicado en los tiempos venturosos, verdaderos tesoros del recuerdo. Al decirme que ya no los tenía, casi lloraba de emoción” (Borràs, 1992: 22).

Cuando Lloyd no podía vender las pinturas a clientes conocidos, posiblemente las llevaba a subastar. Observando los catálogos de las salas de subastas barcelonesas entre 1970 y 1979 –año de la muerte de Lloyd- es difícil encontrar alguna subasta en las que no se ofertara alguna obra de Sacharoff. La mayoría de estas obras presentan características muy dispares y una acentuada discontinuidad estilística, por lo que se puede deducir que, cuando a Lloyd ya no le quedaron obras de Sacharoff comenzó a vender dibujos, bocetos, estudios, pinturas inacabadas y obras que, seguramente,



Otho Lloyd en 1977

la propia artista no consideraba vendibles ni visibles. Dichas piezas actualmente se pueden encontrar con certificados de autoría redactados y firmados por su marido (TSN.<sup>04</sup> por ejemplo), quien legalmente tenía la potestad para extenderlos, como heredero universal que fue de ella.<sup>320</sup> Actualmente los bocetos se venden como dibujos y muchos presentan la firma O.S., claramente apócrifa ya que, como la mayoría de los artistas, Sacharoff no firmaba sus esbozos. En algunos casos, sin hacer exámenes más profundos sería casi imposible determinar si son originales o no de esta artista, puesto que se trata de estudios de figuras u objetos que cualquier estudiante de arte podría hacer en su etapa de formación.

También en esta época comenzaron a ponerse a la venta pinturas en las que se ve otra mano que no es la de la artista y que, con seguridad, era la de Lloyd, incluso hay obras que es bastante evidente que son totalmente de él aunque lleven la firma de ella (SFN.<sup>016</sup>). Las obras ejecutadas por Lloyd, con la imitación de la firma de Sacharoff, obviamente presentan el estilo pictórico de este artista, mucho más naturalista y menos imaginativo que el de Sacharoff. Ahora bien, en algunas piezas es bastante difícil saber qué partes de la obra corresponden a uno u a otro, o qué tanto por ciento de cada uno de ellos hay en el cuadro. Hay testimonios que afirman que este trabajar a cuatro manos ya era algo habitual en vida de la artista, como Ramón Córdoba de Dalmases, amigo personal de ella, que declaró que una vez escuchó a Lloyd decir a Sacharoff “«he cambiado una ventana de tu cuadro que no quedaba bien, ahora está mejor»,

---

320 Considero que en la actualidad el hecho de que las obras presenten escrito un texto similar al dorso tampoco supone una garantía indiscutible de su autenticidad pues, después de ver varias de estas certificaciones, tengo la impresión de que algunas pueden no ser fiables.

«ah, muchas gracias», eso de pintar cosas el uno en el cuadro del otro se lo hacían a menudo” (Perera, 2011: 28). Este escenario lo considero bastante probable teniendo en cuenta la cantidad de retratos por encargo que llegó a pintar Sacharoff y que eran, más que nada, un medio de ganarse la vida.

Entre las obras que presentan claramente una gran o total participación de Lloyd, se encuentran las que figuraron en las exposiciones individuales de Sacharoff que se organizaron después de su muerte, y en las que su marido tuvo una estrecha implicación. Estas muestras son las siguientes: la celebrada en la Galería Edurne de Madrid (noviembre-diciembre de 1973), la que tuvo lugar en la Galería Lambert de Sevilla (del trece al treinta de marzo de 1974) y en Barcelona, la exhibición organizada por Joan Mas en noviembre del año 1977. En esta última exposición se realizaron actos de recuerdo en los que participó el propio Lloyd y algunos amigos íntimos de Sacharoff como Josep Llorens Artigas y su hija Mariette.<sup>321</sup> En las fotografías que han quedado de esta exposición se observa algún paisaje que considero muy susceptible de haber sido realizado por Lloyd (SFN.<sup>o</sup>17). En cuanto a las muestras de Madrid y Sevilla contenían pinturas que la artista no había podido vender, así como algunas tan diferentes de su estilo habitual –y también del de Lloyd- que es muy difícil saber a qué origen corresponden, dificultando su y datación y catalogación.

He llegado a plantearme si, en un momento dado, el propio Lloyd, que ya era muy anciano, podría haber permitido a conocidos que falsificaran obra, certificando pinturas no ejecutadas por su mujer. Algunos testimonios que lo conocieron muy de cerca me han afirmado que ellos creían a Lloyd capaz de hacer algo así, pues en realidad se trataba de una persona muy parecida a su hermano, de espíritu bohemio y dadaísta, para quien las normas sociales, en este sentido, no representaban mucho. Tal vez con más de noventa años, apremiado económicamente y bastante solo, pudiera haber cometido algún acto de este tipo, incluso, tal vez haya podido ser engañado pero, aunque tenía problemas de salud, conservaba una gran lucidez. No obstante, por todas las obras que he podido trabajar, mi conclusión es que vendió obras menores de Sacharoff, obras de ella que él terminó y algunas pinturas ejecutadas por él pero firmadas con el nombre de ella ya que era la manera de lograr que cotizaran más y obtener más ganancias. En mi opinión habría que diferenciar entre las obras que, de una u otra manera, tienen la impronta de Lloyd y que podrían englobarse bajo el epígrafe “Taller Sacharoff” (tal como hemos intentado hacer en el catálogo razonado) y las que presentan una procedencia más dudosa.

---

321 He podido ver y reproducir fotografías de esta muestra, gracias a la generosidad de la señora Mariette Llorens Artigas.

Sea como fuere, todas estas obras fueron introducidas en el mercado y aún continúan moviéndose en este ámbito. Esta situación resultó enormemente perjudicial para la obra y valoración crítica de Sacharoff, ya que el hecho de que el mercado se haya llenado de obras irregulares permitió el que, una vez fallecido Lloyd, las falsificaciones y falsas atribuciones fueran frecuentes y que, además, todas se atribuyeran a Lloyd con lo que no se buscaba a los verdaderos culpables del fraude. La carencia de descendientes cercanos por parte de la artista facilitó, aún más si cabía, la impunidad de los farsantes y copistas que conocían perfectamente estas circunstancias de desprotección de las obras.

Un caso de falsificación muy sonado fue el detectado en 1985, cuando el anticuario Félix Cervera denunció que había comprado cuatro cuadros de Sacharoff por valor de un millón de pesetas y, al llevarlos a expertizar, le dijeron que no eran auténticos. El comprador denunció los hechos y los inspectores de la brigada regional especializada en la defensa del patrimonio artístico detuvieron al falsificador. Se trataba de Pedro Fernández de Haro, nacido en Siria, que por entonces contaba sesenta y cuatro años. La prensa de la época se hizo eco de la detención que tuvo lugar en la casa del delincuente, situada en la localidad de Lliçà de Munt (Vallès Oriental), donde le incautaron otras pinturas que imitaban el estilo de Sacharoff. En algunos diarios se reproducían, en blanco y negro, un par de las pinturas falsificadas, las cuales pretendían conseguir el lenguaje de los años veinte, personajes rígidos acompañados de perros en entornos paisajísticos. A partir del visionado de estas imágenes he podido establecer que algunas obras con las que me he ido encontrando durante la investigación son, sin duda, producto de este falsificador. No he detectado que ejecutara ninguna copia exacta de obras de Sacharoff -lo cual no quiere decir que no existan- pero más bien parece tratarse de que Fernández de Haro intentó captar el código estilístico de esta etapa y, así, crear obras nuevas. Según declaraciones de los expertos el detenido utilizaba una técnica muy perfeccionada e incluso envejecía los lienzos para conseguir una mayor credibilidad. Ciertamente se observa una buena imitación de los elementos vegetales y de las casitas, así como de detalles como los estampados y encajes de la indumentaria y otros adornos de los personajes pero, en las imágenes, se puede apreciar una perspectiva lineal muy rígida y una acentuada reducción de los elementos compositivos, que denota la falta de la sólida formación académica que Sacharoff siempre demostró. Además hay pequeños detalles iconográficos que ella nunca representó como, por ejemplo, una cruz como colgante y unos sombreros de ala ancha en los personajes femeninos.

Una cuestión interesante sería realizar algún estudio de autenticación de firma. La artista firmaba sus obras con su nombre completo y aunque posee unas características

muy específicas, resulta una rúbrica bastante fácil de imitar. Todas las piezas pictóricas que he podido registrar, firmadas de una manera distinta (O. Sacharoff, O.S.) son obras que no poseen ninguna referencia histórica. Asimismo, como ya he dicho más arriba, ella nunca databa sus pinturas, por lo que aquellas pocas piezas que junto a la firma presentan un número que haría referencia a la fecha de ejecución, en mi opinión, resultan bastante cuestionables. Por otro lado, hay algunas pocas piezas, documentadas históricamente, que están sin firmar; suelen ser retratos que la artista regaló a amistades (Cat. P295, por ejemplo) lo que podría inducirnos a pensar que al ser un obsequio con un sentido de afecto, no le añadía el valor de la firma o no lo veía necesario, pero como hay otras piezas realizadas con el mismo fin y están firmadas, tal vez simplemente se tratara de un despiste. De igual modo ocurre con ciertas pinturas de primera época que aparecen sin la rúbrica de la artista; empero suelen tener el nombre detrás, sobre la tela, junto a otros datos que las vinculan a determinados Salones de París en los que las obras estuvieron presentes.

Hasta su fallecimiento, acaecido en febrero de 2016, el restaurador Marcial Barrachina era quien normalmente expertizaba las obras de Sacharoff. En una entrevista, realizada en 1990, Barrachina ponía como paradigma de artista falsificada a la artista explicando que su marido había acabado obras de ella pero que “poco después, volvieron a aparecer cuadros falsos de Sacharov, muy bien hechos, que despistaron por un tiempo a los especialistas. Resultó ser la obra de un joven amigo de la anciana pintora” (Massot, 1990: 56). Por lo que continuaba explicando Barrachina, no parece ser que el joven amigo fuera Pedro Fernández de Haro ya que, como acabamos de ver, no era una persona precisamente joven y, que sepamos, no tenía ningún vínculo con la pintora.

La investigación del caso llevó a saber que Fernández había colocado en el mercado diecisiete cuadros más, que galeristas y coleccionistas habían adquirido por un importe total de veinte millones de pesetas.<sup>322</sup> Según la prensa la policía rastreaba estas obras pero encontrarlas resultaría muy difícil porque, como había declarado un agente “esas galerías y casas de subasta no querrán reconocer que han comprado y vendido obras falsas” (Montagut, 1985: 21). Seguramente algunas de estas obras aún permanecen

---

322 Ver PEREDA, Enric: “Detingut un pintor que falsificava quadres d’una pintora russa”, *Avui*, Barcelona, 03/04/1985, p. 22. MONTAGUT, Albert: “La policia detiene en Barcelona a un pintor que falsificaba lienzos de Olga Sacharoff”, *El País*, Barcelona, 03/04/1985, p. 21. *La Vanguardia*, “Descubierto en Barcelona un falsificador de cuadros”, Barcelona, 03/04/1985, p. 20. *La Vanguardia*, “La policia detiene en Barcelona a un falsificador de cuadros”, Barcelona, 30/06/1985, p. 27. *Diario de Avisos*, “Detectada una importante falsificación de cuadros”, Santa Cruz de Tenerife, 30/06/1985, p. 34.

en colecciones particulares y, de vez en cuando, salen al mercado consiguiendo que Olga Sacharoff parezca una pintora reiterativa, torpe y sin sustancia.<sup>323</sup>

En cuanto al “joven amigo de la pintora” al que se refirió Barrachina, no he podido averiguar de quien podría tratarse pero cierto es que, después del fallecimiento de Sacharoff, comenzaron a salir a subasta obras muy difíciles de rastrear con anterioridad, pues no se encuentran reproducidas en prensa ni en catálogos de época y tampoco son reconocidas por personas que la conocieron. Por ejemplo, hay en circulación algunas pinturas cubistas que carecen de toda referencia anterior y que antes de los años setenta parecían desconocidas (SFN.<sup>09</sup>). Entre ellas se encuentran algunas piezas con trozos de periódicos enganchados (fechados en 1917, por ejemplo SFN.<sup>05</sup>), que es bastante semejante a lo que Lloyd hacía por esa época, por lo que se ha de tener en cuenta la posibilidad de que fueran obras suyas que firmó con el nombre de Olga Sacharoff, ya que estas obras se pusieron a la venta exclusivamente a partir de la década de los años setenta. En este conjunto, asimismo, hay una cierta cantidad de dibujos también de lenguaje cubista que circulan en el mercado y que varios coleccionistas poseen (SFN.<sup>09</sup> o SFN.<sup>010</sup>, por ejemplo); no he encontrado ninguna referencia a ellos en la literatura de época, ni en las cartas que la artista escribió, tampoco existen reproducciones ni nunca fueron expuestos con anterioridad a su muerte.

Por otro lado, hay una serie de paisajes en manos de coleccionistas privados, o que suelen salir a la venta en subastas nacionales e internacionales. Son paisajes que parecen de cuentos infantiles (SFN.<sup>064</sup>, SFN.<sup>067</sup> o SFN.<sup>080</sup>, por ejemplo), pero que no guardan relación con el paisaje que la artista trabajó, expuso y vendió, siempre con alguna referencia a lugares mediterráneos. Estas obras también salieron a la luz a partir de los años setenta del pasado siglo, algunas conservan el certificado firmado por Otho Lloyd en la parte posterior de la tela. En mi opinión podría tratarse de las pinturas ejecutadas por el joven amigo de Olga Sacharoff, al que se refería Barrachina y que en connivencia con Lloyd ambos autentificaban o, también podría ser que el certificado de éste también fuera falsificado. En este sentido, como es una historia muy conocida y repetida que Lloyd certificaba las obras de su pareja, es bastante probable –como ya he apuntado– que también existan autentificaciones apócrifas.

En resumen, las obras más dudosas son algunas de las que presentan características cubistas, así como ciertas pinturas de paisajes. También hay obras de género floral, de

---

323 He acudido a los juzgados donde se llevó a cabo la instrucción de este caso (Granollers) para intentar investigar y conseguir más información y, sobre todo, más imágenes de las obras falsificadas, pero al haber ocurrido en fechas relativamente recientes no me han permitido tener acceso a los expedientes del proceso.

procedencia sospechosa, aunque pocas ya que parecen resultar mucho más difíciles de imitar. En cuanto a las obras que intentan imitar la primera época de Sacharoff, en décadas pasadas hubo unas cuantas en circulación pero después del caso Fernández, es más difícil que salgan a la venta -aunque se conservan algunas en colecciones privadas- y, para quien conozca la obra de esta artista o sepa algo de pintura, son muy fáciles de identificar pues resultan piezas toscas y deficientemente ejecutadas. La falsa autenticación de retratos es apenas significativa, quizás porque es el género con más oferta y menos demanda en el mercado y, por tanto, de cotización bastante baja en comparación con el resto de su producción artística.

No puedo afirmar categóricamente que estas obras referidas sean falsas pero sí puedo decir que no he hallado ninguna fundamentación histórica de su autenticidad (y así lo reflejamos en el catálogo razonado) pues no aparecen reproducidas obras iguales o similares en ningún catálogo de época, tampoco hay fotografías en los archivos particulares y públicos donde se conservan documentos de Sacharoff, es decir, no hay nada que justifique su existencia hasta que aparecen en los años setenta del siglo XX.

Otra situación con la que me he encontrado reiteradamente es que existen propietarios de obras sin firmar que explican que la pieza fue obsequiada por la propia artista a sus antepasados, lo cual, en mi opinión, resulta asombroso pues pareciera que Sacharoff no tuviera interés en vender su obra sino que la regalaba con desprendimiento a familias que no formaban parte de su círculo más íntimo, un hecho nada frecuente entre los pintores profesionales.

Este pastiche de obras de dudosas procedencias ha dado lugar a que Sacharoff no sea una artista cuyas obras se copien exactamente<sup>324</sup>, sino que más bien se imita su estilo y -lo que todavía resulta más desconcertante- surgen obras que mezclan lenguajes y épocas diferentes de la artista (ODN.<sup>07</sup>, por ejemplo), o incluso obras que, inspirándose en algunos rasgos característicos parecen haber iniciado una etapa inédita de la artista (por ejemplo, ODN.<sup>09</sup>). En las casas de subastas extranjeras a veces han salido a la venta obras de Sacharoff evidentemente falsas, ya que lo único que presentan de ella es la firma, pues ni tan solo se trata de iconografías o géneros pictóricos que haya practicado esta artista (ODN.<sup>010</sup>, por ejemplo). Esta cuestión también tiene que ver

---

324 Aunque he encontrado un caso de obra reproducida, se trata del *Autorretrato de la jaula* (Cat. P31) que está en una colección privada en Barcelona desde la década de los años ochenta. No obstante, salió a subasta en Christie's, Londres (29/11/2006), como el lote 227 que no fue adjudicado, volviendo a salir en la misma sala (03/06/2013) como el lote 83, habiendo sido rematado por la cantidad de 44.460 €. Si se comparan a fondo ambas obras (la de Barcelona y la subastada) y se las coteja muy detalladamente con las fotografías de época, se puede asegurar que la obra expuesta en 1924 y la perteneciente a la antigua colección P. A. Regnault de Ámsterdam, es la que actualmente se encuentra en Barcelona.



con que la obra de Sacharoff no es conocida ni ha sido estudiada en el extranjero, poniéndose su obra a la venta sin contar con opiniones de verdaderos expertos.<sup>325</sup> La falta de estudios propicia también que los coleccionistas tampoco reconozcan su estilo y adquieran cualquier pieza que esté firmada con su nombre.<sup>326</sup>

Las circunstancias antes relatadas unidas a la inexistencia de descendientes de la artista, a la ausencia de un catálogo razonado y de estudios profundos sobre el trabajo de Sacharoff, implica una carencia absoluta de control sobre su obra en el mercado actual cuya situación, como estamos viendo, resulta extremadamente compleja.

### **VII.2.A. Figurines de teatro atribuidos a Olga Sacharoff**

He podido catalogar un total de dieciséis figurines firmados por Olga Sacharoff, pero no he encontrado absolutamente ningún documento, ni ninguna comunicación oral que les otorgue algún tipo de fundamentación teórica, por este motivo hemos optado por catalogarlos bajo el epígrafe de atribuidos.

Es cierto que Olga Sacharoff presentaba un perfil artístico muy adecuado para haber desarrollado el trabajo de figurinista en un ballet u obra teatral, como ya señalaron algunos críticos de la Escuela de París. Louis Léon-Martin, por ejemplo, en una crónica escribió que si él fuera “director de teatro, fabricante de tapicerías o el alma de una casa de ediciones ilustradas no dudaría en hacerle un gran encargo a esta artista, pues su talento es susceptible de todas las aplicaciones escénicas, decorativas y librescas” (Léon-Martin, 1922: 17) y en *Le Crapouillot* decían sorprenderse de que “las dotes de decoradora de esta encantadora artista aún no hayan encontrado su empleo en las puestas en escena teatrales, al lado de los Remisoff y de los Soudeikine” (Galtier-Boissière, 1925: 28). Pero, a pesar de su talento, todo apunta a que en esa época no recibió ningún encargo de este tipo, por lo menos a un nivel profesional. No obstante, en 1923 participó junto a un nutrido grupo de artistas (Juan Gris, Picasso, Larionov, Goncharova, Pascin, Foujita, Vassilieff, Survage, etc.) en la decoración de una feria nocturna que se preparó en el Bal Bullier. Parece que este trabajo la entusiasmó

---

325 Cuando me he puesto en contacto con algunas casas de subastas internacionales, me han remitido a sus expertos en vanguardias rusas, lo cual no es acertado puesto que la artista desarrolló su carrera dentro de las vanguardias parisinas y la postguerra española.

326 Con motivo de la exposición que comisarié tuve oportunidad de visitar colecciones particulares cuyas obras firmadas por Olga Sacharoff más bien parecen un Salvador Dalí o un Odilon Redon. Es decir la confusión es extrema y la situación muy compleja, ya que los propietarios se resisten a creer que poseen obras falsas y esas obras siguen, pues, en el mercado.

aunque le supuso dedicar bastante tiempo, como le comentó en una carta a Lloyd quien le contestó que aplicarse en ese decorado era una pérdida de tiempo y algo inútil.<sup>327</sup>

En un artículo que hablaba de los pintores influidos por Rousseau se dice que Ígor Stravinski le había encargado pintar la decoración de su ballet en dos actos, *Apolo Musageta* (*L'oeil de Paris*, 1928: 12); lo cual puede que haya sido verdad, pero no consta en ningún lado y, si hubiera sido así, Sacharoff había pintado, que no diseñado, los decorados, pues el autor que consta como autor del vestuario y escenarios es André Bauchant. Es posible que Sacharoff haya tenido que ver algo con este trabajo, tal vez se lo encargaron y después no llevó a cabo el proyecto, o simplemente sea una equivocación del cronista, pero el tema sería algo reciente pues en la fecha de escritura del artículo habían pasado tan sólo cinco meses del estreno del ballet.

No he podido constatar ningún vínculo claro entre la artista y los ballets rusos pero sí que conocía a artistas que trabajaron en él, como Picasso, Natalia Goncharova, Mikhail Larionov y el protagonista del ballet citado, el primer bailarín Serge Lifar, que era ucraniano. Existe una fotografía, que parece datada en la década de los años cuarenta, en la que aparecen Olga Sacharoff, Otho Lloyd, Serge Lifar, Solange Schwartz (bailarina, discípula de Lifar) y el coleccionista Manuel Rocamora Vidal, en el jardín de este último, que vivía en una torre en la calle Ballester, muy cerquita de la vivienda de la artista, con quien mantenía una gran amistad. Tanto en 1944 como en 1947 Lifar había actuado en el Liceu de Barcelona al frente del Ballet de la Ópera de París, donde fue maestro y director del ballet durante muchos años; me inclino a pensar que esta fotografía data de la época de la primera actuación.<sup>328</sup> En todo caso, ni en el archivo del Liceu, ni en el del Museu del Teatre de Barcelona, ni en la Biblioteca Nacional de Francia, ni en ningún fondo documental, existe referencia alguna a que Sacharoff tuviera algún encargo relacionado con las artes escénicas, por lo que los figurines conservados o responden a una comisión que nunca se llegó a realizar o fueron dibujados por un interés puramente personal sin ninguna finalidad concreta.

En el año 2006 el Museo Nacional del Teatro adquirió un conjunto de seis diseños, en la Galería de Arte y Antigüedades Marita Segovia de Madrid. La mitad de ellos están realizados en lápiz y gouache sobre papel, y los otros solamente en gouache,

---

327 Carta de Olga Sacharoff dirigida a Otho Lloyd, París, enero 1923 (n.º 0). Carta de Otho Lloyd dirigida a Olga Sacharoff, Barcelona, 02/1923. Archivo particular.

328 Olga Sacharoff estuvo muy contenta de recibir una postal donde aparecían los integrantes del Ballet Ruso con sus respectivos nombres. Carta de Olga Sacharoff dirigida a Otho Lloyd, París, 12/1923 (n.º 18). Archivo particular.

también sobre papel<sup>329</sup>; todos tienen las mismas medidas, 34.4 por 21 centímetros. Todas las imágenes representan personajes masculinos menos uno. Existe otro conjunto compuesto por ocho figurines, que se encuentra custodiado en el Cercle del Liceu de Barcelona. Todos estos figurines están ejecutados en gouache sobre papel y de dimensiones similares a los anteriores<sup>330</sup>, siendo masculinos todos los personajes representados, excepto uno de ellos. Estas obras fueron donadas a la entidad por la familia Duran-Basté, deduzco por algunas comunicaciones, que no hace muchos años. Por último, en el año 2001 en la casa de subastas Segre de Madrid salieron a la venta dos figurines realizados en gouache sobre papel y que, en su momento, no fueron adjudicados. Uno aparecía con el título *Figurín de teatro vestido como Enrique VIII* (F15) de 31.5 por 17 centímetros y el otro *Figurín de teatro con sombrero de plumas* (F16) de 31 por 20 centímetros.

El conjunto de figurines presenta un mismo estilo de indumentaria histórica que se correspondería con el siglo XV y principios del siglo XVI, como si estuviesen destinados a alguna pieza teatral situada en esa época, apareciendo caracteres diferenciados como soldados, reyes o princesas. Así las figuras masculinas presentan calzas, calzones y amplios jubones con capas, otros, también las figuras femeninas, portan cotas y cotardías. Todos llevan tocados como coronas o sombreros de plumas, y algunos portan un objeto de atrezo como lanzas, espadas, cetros o bastones de mando. En todos los dibujos se muestra un profundo conocimiento de la moda de la época, ya que se observan pequeños detalles como las cuchilladas en las mangas y calzones, los ribetes de piel aplicados en los bordes, la combinación de color en las calzas, etc. Esta factura denota un trabajo de documentación previo realizado con profundidad, aunque sorprende la falta de imaginación interpretativa ya que algunos parecen prácticamente copiados de retratos realizados a personajes históricos, como el caso de Enrique VIII de Inglaterra, quien parece haber inspirado al menos cinco de estas imágenes. Esta fidelidad al modelo histórico sorprende en caso de ser Sacharoff la autora de estas piezas, ya que su obra siempre se caracterizó por una gran fantasía e imaginación. Otra cuestión a reflexionar, es que la mayoría sean personajes masculinos, cuando la figura femenina es la protagonista de casi toda la producción de la artista, aunque esta cuestión podría explicarse si detrás hubiese un encargo concreto. En todo caso, justamente una figura de mujer (F10) es el dibujo que, tal vez, se aleje más del modelo histórico, ya que presenta una extraña combinación de vestimenta masculina y femenina, así como

---

329 En el Museo Nacional del Teatro estaban catalogados todos simplemente como “acuarela”, durante mi investigación en Almagro, pude corregir y completar la ficha de catalogación.

330 A pesar de haber insistido en el Cercle del Liceu, no pude obtener las medidas exactas ni otros datos como las circunstancias del ingreso, etc.

un tocado y peinado extrañamente muy moderno, y una sorprendente combinación de elementos casi sexys, algo totalmente ajeno a la obra de la artista. Realmente me sería muy difícil considerar que este dibujo es de su autoría.

Todos los diseños guardan similitudes técnicas así como de tamaño y formato, pero también estilísticas y formales; desde todos los puntos de vista están ejecutados por la misma persona. Existen pequeños detalles en los dibujos que se corresponderían con el estilo de la artista pero, en general, son muy distintos de las ilustraciones editoriales que ella hizo, además, los rostros de los personajes, tanto en la factura como en la expresión, se diferencian en gran medida a los del resto de su producción. Podría ser que esta extrañeza se debiese a que no hay otros trabajos de diseño de figurines dentro de la trayectoria de la artista, con los cuales compararlos, y que esta diferencia se correspondiera con la especificidad del objetivo de los diseños, ya que Sacharoff a lo largo de su carrera demuestra una gran versatilidad y capacidad de adaptarse a periodos y demandas distintas. De todas maneras, en mi opinión, habría de realizarse un estudio de autenticación de la firma para considerarlos como obra de Olga Sacharoff con total certeza ya que, todo el conjunto, bajo mi perspectiva, resulta de dudosa procedencia.

## VII. LA OBRA PICTÓRICA: INTERPRETACIÓN Y ANÁLISIS ICONOGRÁFICO

### V.1. La naturaleza como expresión de amor y sacralidad

Es difícil ver una obra de Olga Sacharoff donde no aparezca representado algún elemento natural ya que, en la mayoría, árboles, plantas, flores, animales o montañas acompañan a los personajes. Ya hemos comentado como Sacharoff sentía un profundo amor por la naturaleza, que se hacía presente en el gran jardín que rodeaba la casa del Putxet. Allí la naturaleza era fresca y exuberante, había infinidad de especies florales y varios animales domésticos en cuya compañía se la puede ver en muchas de las fotografías que se conservan. El jardín no sólo era un lugar para disfrutar de la vida y los amigos, sino también un motivo artístico inagotable.

Esta pasión por los seres de la naturaleza es algo que se refleja constantemente en su obra y que, desde muy pronto, la crítica analizó. Así Josep Maria Junoy escribió que “vemos sus figuras, sus paisajes y sus constelaciones de flores y de frutas, en medio de aquella atmósfera especial, tan suya (...) las fosforescencias amarillas de sus capuchinas y de sus mimosas; sus follajes verdes y azules de acuario y desmayo; aquella muchacha dorada con su perro negro y blanco; aquellos pájaros...” (Junoy, 1940: 9) También Juan Perucho en 1961 hacía hincapié en este aspecto de la pintura de Sacharoff al escribir que en esta hay “una valoración de las cosas sosegadas e íntimas –las flores, los niños, los animales- cuya naturaleza demanda protección y amor” (Perucho, 1961: 45). Venancio Sánchez Marín, en *Goya*, insistía en lo mismo al afirmar que “cualquier árbol sea considerado por ella digno de ser pintado y amado hoja por hoja con tan ingenua minuciosidad” (Sánchez Marín, 1963b: 417). Ya a principios de la década de los años noventa Martí Peran opinaba que “el seu treball descansa en una pràctica conscient de la mirada ingenua, capaç d’admirar com es basteix la reunió en el món de tots els éssers, un a un, fins a esdevenir, en la seva comunió, la «realitat plena»” (Martí Peran, 1993: 22).

Pero la crítica fue más allá en este análisis aportando ideas sobre que el amor por la naturaleza en la obra de Sacharoff se relacionaba con la necesidad de algo Superior. Así Alexandre Cirici veía en sus paisajes una suerte de panteísmo como explicó en el texto siguiente: “En gran part hi ha ací les arrels d’un paisatgisme on no hi ha, com a Occident, la tectònica, sino l’amor als éssers vivents, a cada bri, a cada flor, i on tota arquitectura corpòria es dilueix davant la força del color. També el sentit d’un arabesc que tendeix a esborrar els accents, a suprimir els protagonistes, a fondre-tot en una comunió gairebé panteista” (Cirici-Pellicer, 1970: 144). Maria Lluïsa Borràs también ha relacionado el amor por los seres vivos con los orígenes de la artista al considerar

que Sacharoff pintaba “éssers de mirada fixa que conviven en peu d’igualtat amb animals, flors i plantes, com deixant aflorar estranyament els seus orígens iranians i les ensenyaments materns que va rebre durant la seva infància” (Borràs, 1994: 54). Aquí la autora se refiere a que las raíces persas de la madre de la artista la habría familiarizado con una cultura que tiende a no establecer diferencias entre los seres vivos.

En mi opinión esta cuestión de los orígenes de la artista es muy importante para la mejor interpretación de su pintura. No se ha de olvidar que ella era rusa y que, aunque su carrera pictórica se haya desarrollado en Europa Occidental, las primeras etapas de su vida, muy importantes para la formación de la personalidad del individuo, y gran parte de su aprendizaje artístico, tuvieron lugar en su país. No veo como un hecho casual que también fueran rusos, y de la generación de Sacharoff, Wassily Kandinsky y Kasimir Malévich dos de los artistas que fundamentaron su obra en cuestiones espirituales, sosteniendo que el espacio pictórico era un sitio privilegiado donde, al mismo tiempo, manifestar y provocar, los deseos de trascendencia. Aunque muy posterior tampoco podemos olvidar la obra de Mark Rothko. Del mismo modo que ellos, seguro que Sacharoff recibió una destacada influencia de los iconos rusos y de la fuerte espiritualidad de un pueblo que, en esa época aún no había sufrido la desacralización que ya reinaba en Occidente, como consecuencia del advenimiento de la Revolución Industrial y de la evolución del pensamiento científico. Sebastià Gasch ya escribió que ella impregnaba su obra de “aquella mena de tràgic misticisme il·luminat, aquell misticisme tan vantat per Carlo Carrà, que presideix totes les produccions artístiques russes, i que es manifesta plenament en l’art de la senyora Saixaroff” (Gasch, 1927: 109).

Para profundizar en este tema, más que haber continuado la línea del panteísmo propuesta por Alexandre Cirici, he optado por recurrir al pensamiento de Mircea Eliade y de María Zambrano, que me parecen más sugerentes a la hora de interpretar la iconografía trabajada por Sacharoff. Hierofanía es como denominó Mircea Eliade al acto de manifestación de lo sagrado, explicando que es “la manifestación de «algo completamente diferente», de una realidad que no pertenece a nuestro mundo, en objetos que forman parte integrante de nuestro mundo «natural», «profano» (...). Al manifestar lo sagrado, un objeto cualquiera se convierte en *otra cosa* sin dejar de ser *él mismo*, pues continúa participando del medio cósmico circundante” (Eliade, 1983: 19). En este sentido, creo que la pintura de Sacharoff es profundamente religiosa, sin necesidad de representar imágenes de santos ni escenas bíblicas (aunque a veces lo haya hecho), la artista expresa los deseos de trascendencia convirtiendo el mundo natural y los seres vivos en una hierofanía. En su obra la naturaleza se nos revela como sacralidad cósmica. En un mundo y en un siglo totalmente desacralizados, que



Olga Sacharoff en el jardín de la casa del Putxet

negaba la existencia de todo dios, Sacharoff se esforzó en seguir atenta y perceptiva a las manifestaciones de lo divino que ella sentía en la naturaleza, y así la representó. Conocer y amar las piedras, los animales, las flores... es una vía de acercamiento al cosmos, de participar de su sacralidad. Por el contrario perder la actitud de reverencia ante lo creado por la divinidad, conduce a la explotación y progresiva destrucción de la naturaleza.

Al hilo de lo expuesto anteriormente y según Victoria Cirlot un símbolo es una imagen sagrada<sup>331</sup>, desde esta perspectiva podemos entender que la pintura de Sacharoff es rica en símbolos, sobre todo de animales. Las bestias, que fueron adoradas como dioses por la humanidad primitiva, y convertidas en motivo primero de la pintura, constituyen símbolos de muy antigua historia. Además, en la iconografía de esta artista los animales nos proporcionan claves para acceder a la revelación de lo divino, pues ellos no ansían *ser* como nosotros sino que *ya son*. Los animales no eligen, no son responsables, ignoran que morirán... simplemente son, “han recibido un ser invariable según «la razón vital» muestra con claridad” (Zambrano, 1993: 313). Son muchos los artistas que a lo largo del siglo pasado han utilizado las figuras de animales para representar aquello

---

331 “La explosión de las imágenes en la mística medieval y en el Surrealismo”, conferencia pronunciada por Victoria Cirlot en el Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, 02/04/2004.



Franz Marc: *El destino de los animales*, 1913

que el ser humano debería ser. El simbolismo animal fue el centro de la poética del grupo expresionista alemán *Der Blaue Reiter* que se gestó en Múnich coincidiendo con la estancia de Sacharoff en esa ciudad, que habitaba en el mismo barrio que ellos, como ya vimos. A mi juicio, existen paralelismos remarcables entre la obra de la pintora rusa y la de Franz Marc quien, en 1908, escribió a un amigo lo siguiente “Intento agudizar mis sentidos para captar el ritmo orgánico de todas las cosas, para lograr la armonía panteísta con los latidos y el flujo de la savia de la naturaleza, en los árboles, en los animales y en el aire” (Lucie-Smith, 2000: 91). Ignoro si Sacharoff conoció personalmente a los miembros de este grupo, cosa probable ya que algunos de ellos eran de origen ruso como los pintores Marianne Von Werefkin y Alexej von Jawlensky, lo que sí me parece seguro es que tuvo oportunidad de contemplar estas obras a fondo y que ejercieron una considerable influencia sobre ella, más de tipo iconográfico que formal, aunque esta tampoco es de desdeñar.

Paul Vogt escribió que la pintura de Marc “se convierte en el símbolo de una profunda emoción religiosa, de un sentimiento panteísta del mundo; resonancias espirituales hacen posible la identidad del creador con lo creado” (Vogt, 1980: 90). Y Edward Lucie-Smith opinó que “el elemento de misticismo en la obra de Marc es una herencia de los románticos alemanes” y que su obra supuso una “búsqueda simbólica para transmitir su identificación emocional con los animales” (Lucie-Smith, 2000: 90). Estas ideas las encuentro bellamente reflejadas en *El destino de los animales* obra que Marc pintó en 1913; donde un árbol gigantesco, símbolo de los pilares del mundo, cae produciendo el desastre, sólo cuatro ciervos se salvan de la destrucción. Una visión apocalíptica la que tuvo Marc el año anterior al inicio de la Gran Guerra, donde simbolizaba con



los animales la inocencia, la pureza que era necesaria salvar de la violencia de las estructuras del poder. A mi parecer el simbolismo de los animales y la visión de la naturaleza como expresión de lo divino son elementos que estaban en la atmósfera artística anterior a la Primera Guerra Mundial y que Sacharoff desarrolló en su obra con un estilo muy personal. Formalmente su pintura, a pesar de haber pasado por una etapa cubista, nunca evolucionó, como la de los citados expresionistas alemanes, hacia la abstracción sino que su quehacer progresivamente se fue vinculando a otras tendencias de vanguardia, como ya he comentado.

Retomando el tema de lo divino, también es interesante observar que una de las pocas imágenes religiosas que realizó fue la obra *San Francisco* (Cat. P298) donde representa al santo de Asís con un aspecto muy feminizado, vestido con el hábito de la orden que el fundó, sentado sobre una roca en la campiña y rodeado de animales como ovejas, un asno, palomas... Este religioso italiano, llamado *il Poverello* vivió entre los años 1182 y 1226; como sabemos era hijo de un comerciante adinerado pero al sentir la llamada de Dios, abandonó a su familia y se dedicó al apostolado predicando la pobreza. San Francisco ejerció una profunda influencia espiritual en la vida cultural de la Edad Media, en su libro *Cántico al sol* (1224) refleja un gran amor a la naturaleza y a todas sus criaturas. No obstante, es una figura que tuvo un influjo considerable en las búsquedas espirituales de bastantes artistas del siglo XX, no solo pintores sino también cineastas y poetas, quienes le consideraron un ejemplo de espiritualidad cristiana que, sin mediaciones eclesiásticas, todavía podía decir algo en el siglo XX y, por tanto, era necesario recuperar. Su pensamiento fue asimilado a las corrientes zen, ecologistas y pacifistas que, desde mediados de la década de los años cincuenta, penetraron con fuerza en la atmósfera cultural de Occidente.<sup>332</sup> Cuando Sacharoff trabaja una imagen cristiana escoge, pues, aquella divinidad que tiene como principal característica de su santidad el respeto, el amor y la protección al medio natural. Nuevamente lo Divino y lo Natural en la iconografía de esta artista aparecen inexorablemente unidos.

Por otra parte y buscando otro nivel de análisis, son numerosas las pinturas en que los animales o las flores acompañan a la figura femenina, por ejemplo, *Mujer con gato* (Cat. P12), *Consuelo* (Cat. P30) o *Dama de las flores* (Cat. P53). Considero que parte del interés de estas obras estriba en la relación que se establece entre el cuerpo de la mujer y la naturaleza; y no porque exista la pretensión de naturalizar el cuerpo femenino, es decir de reducirlo al espacio de lo natural y por lo tanto restarle participación y

---

332 Recuerdo el éxito que tuvo la película de Franco Zeffirelli *Fratello Sole, Sorella Luna* (1972), una suerte de visión hippy de la vida de San Francisco y Santa Clara, ambos de Asís. (Mi madre me llevó al cine a verla y constituye una de las primeras manifestaciones artísticas que dejaron huella en mí).

responsabilidad dentro del ámbito cultural. Sino porque seres humanos, animales y plantas se encuentran en un plano de igualdad, estableciendo un diálogo continuo en el que el sometimiento y el dominio no tienen cabida. En la obra de Sacharoff, la función de las personas es la de acoger, cuidar y proteger el mundo natural, nunca intervenir de una manera que pueda desencadenar la ruptura de la convivencia armónica entre todos los seres vivos. Actualmente estas ideas se pueden interpretar desde una perspectiva ecologista y, teniendo en cuenta que Olga Sacharoff estaba en el mundo, y lo pintó, desde un cuerpo sexuado en femenino, la teoría ecofeminista nos puede ayudar a leer estas imágenes.

A grandes rasgos esta corriente teórica plantea que la acción por la igualdad de los sexos no puede separarse del movimiento en defensa y protección de los ecosistemas, como explica una de sus más destacadas representantes “empezamos a comprender que existía una estrecha conexión entre la relación de dominio explotador entre el hombre y la naturaleza (...) y la relación de explotación y opresión entre hombres y mujeres que impera en la mayoría de las sociedades patriarcales, incluidas las sociedades industriales modernas” (Mies y Shiva, 1997: 10). Por supuesto, este es un pensamiento muy reciente del que Sacharoff no tenía ningún conocimiento, pero las sensaciones en las que se fundamenta no lo son, ni tampoco el distanciamiento que los humanos experimentamos con respecto a la naturaleza en las urbes modernas, ni todas las frustraciones y necesidades que esto conlleva. Maria Mies lo explica diciendo que hoy “No podemos tocar la naturaleza, no nos podemos comunicar con ella como criaturas vivas y naturales; nos separa una barrera invisible” (Mies y Shiva, 1997: 138). Y continúa reflexionando acerca de que muchas personas padecen “esta repentina separación de la naturaleza como un dolor profundo, casi físico. Tienen una sensación de desvalimiento, de pérdida. La barrera entre sí mismas y el resto del mundo natural parece socavar la energía de su propia vida” (Mies y Shiva, 1997: 138). Indudablemente esto ya empezaba a pasar en la época que Sacharoff pintó su obra, pero frente a esa progresiva separación de lo humano y de los elementos naturales la artista propuso una unión equilibrada, una relación enriquecedora y creativa; puesto que para ella la naturaleza, además de manifestación de lo divino, era siempre fuente de inspiración y nutriente de la creatividad. En mi opinión aquí radica la vitalidad y potencia visual que transmite su obra, no en una pretendida alegría ingenua, ni en la romantización de la naturaleza, pues en sus obras no existe alejamiento del medio natural ya que los seres humanos viven y conviven con él.

De esta manera, desde un pensamiento que podríamos denominar proto ecologista, Olga Sacharoff fue entretejiendo una poética de la naturaleza con la cual pudo transmitir una intensa espiritualidad. Y conociendo su temperamento, cómo cuidaba a sus perros

y gatos, cómo jamás mataba a ningún insecto, cómo amaba su jardín y viendo las numerosas fotografías que dan testimonio de esta actitud, se observa en ella una impecable coherencia entre su actitud vital y la pintura que nos ha dejado, una perfecta simbiosis de vida y arte. Olga Sacharoff pintó así porque habitó el mundo de esta manera.<sup>333</sup>

Los paisajes y flores de Sacharoff no pueden leerse desligados de esta poética de la naturaleza, ya que forman parte del estrecho y constante diálogo que la artista mantuvo con los elementos del universo, en lugar de alejarse de ellos como gran parte de su generación, que permanecía inmersa en la vorágine de la modernidad, Sacharoff indagó en su pintura las relaciones de complementariedad, armonía y creatividad que todavía nos ligan a la tierra. El considerar estas obras como unas simples muestras banales de pintura de género que acometía para complacer a su clientela burguesa, es no atender al conjunto de su obra, no escuchar su discurso y escatimar talento a la artista.

#### **V.1. A. La Pintura de Flores: tradición y originalidad**

Las pinturas de flores han sido, seguramente, otro de los factores que han contribuido a nutrir el tópico crítico de la "delicadeza femenina" en la obra de Olga Sacharoff. En este sentido, el caso de esta artista no es nada excepcional ya que la fórmula "cuadros de flores-mujer-pintura femenina" se encuentra aplicada de manera reiterada en multitud de estudios sobre este género. Un ejemplo de estas críticas, contemporáneo al trabajo de Sacharoff, serían las palabras de M. H. Grant que en su libro *Flower Painting through four centuries*, publicado en 1952, escribió lo siguiente: "La pintura de flores no requiere ningún genio de tipo mental o espiritual, sólo el genio de tomarse el trabajo de hacerla y un gran dominio el oficio. [De los artistas que practicaban la pintura de flores] sólo una pequeña proporción eran artistas de alto nivel. De hecho, de los más de doscientos artistas de finales del XVIII y XIX, al menos la mitad eran mujeres" (Porqueres, 1994: 35). El autor parece explicar que este género pictórico no reviste interés puesto que fue practicado, mayoritariamente, por mujeres, cerrando toda posibilidad, en su afirmación, de que algunas de ellas pudieran ser consideradas como "artistas de alto nivel". Raimon Casellas, por su parte, en *La Vanguardia* refiriéndose a la *Exposición Femenina* de la

---

333 A lo largo de la investigación numerosos testimonios, que la trataron de manera cercana, me han explicado que en el piso de la calle Balmes la artista ponía pequeños recipientes de pan mojado en leche para que comieran las cucarachas que llegaban a través de los patios interiores de la finca. Al principio, mi postura fue pensar que era otra historia de las que componen "la leyenda Sacharoff", pero al ir conociendo más en profundidad a los entrevistados, y ver que personas que no tenían amistad entre ellas relataban detalles similares y anécdotas coincidentes, me he llegado a convencer de que este hecho era verdad.

Sala Parés escribió: “En esta manifestación de la pintura floral que, como se comprende tratándose de una exposición de obras debidas al bello sexo, es la que más abunda” (Casellas, 1896: 4). Y una opinión muy ridícula, que sólo se justifica porque fue escrita a finales en el siglo XIX, es la de León Legrande cuando dijo que “las mujeres pintan flores porque son flores” (De Diego, 1987, 48).

La pintura de flores como tema surgió ligado al género de la naturaleza muerta a finales del siglo XVI. Entre 1590 y 1650 Amberes y Utrech eran los principales centros de producción de pintura floral. Muchos artistas, tanto masculinos como femeninos, se dedicaban a satisfacer la demanda de una burguesía emergente que encontraba en este género un tema alegre y decorativo con el que ornamentar sus salones. Además muchas de estas familias burguesas estaban haciendo su fortuna debido al comercio de flores, sobre todo del tulipán, por lo que estas pinturas funcionaban también como símbolos de su poder económico y social. Jan Breughel, Hans van Essen, Jan van der Beeck, Osias Beert o Clara Peeters, Rachel Ruysch, Maria van Oosterwyck, Gertrued Metz, Katherina Treu, Margaretha Haverman, Catherina Backer y Maria Helena Byss fueron algunos de los hombres y mujeres que nos han dejado numerosos ejemplos de cuadros de flores con los que se ganaron la vida como pintores. Este asunto es muy significativo pues esta dedicación constituía una buena salida profesional en una sociedad donde las posibilidades de trabajo para las mujeres eran muy reducidas.

Estas obras difícilmente se ejecutaban partiendo del modelo natural, sino que la riqueza de las especies florales se basaba en la copia e inspiración de manuales de botánica o de dibujos e ilustraciones realizados con fines científicos. Maria Sybilla Merian y Judith Leyster trabajaron como ilustradoras para este tipo de libros, donde no sólo aparecían flores sino también conchas, insectos, arácnidos, mariposas, etc., elementos que, muchas veces, están presentes en las composiciones florales. Para Whitney Chadwick estos cuadros “son laboriosos montajes de colores y texturas, y respuestas espirituales al mundo de la naturaleza; ricos *collages* de inflorescencias, en una época en que las flores por lo general se cultivaban en campos separadas por especies, y que solo se combinaban una vez cortadas y cuando estaban a punto de perecer...” (Chadwick, 1992: 124). Así, las flores, como los bodegones, están estrechamente ligadas al tema de lo efímero de la vida humana y lo pasajero de sus placeres. Las flores y los insectos con la corta vida que poseen nos recuerdan permanentemente la presencia inevitable de la muerte. No obstante, y sin perder esta interpretación, el género fue recargándose de otros significados. En el tiempo del rococó, por ejemplo, se plasmaron flores con un sentido hedonista de la existencia. Y en el siglo XIX, románticos, simbolistas y

modernistas emplearon las diferentes flores como simbólicas de diversos conceptos, a saber, la enfermedad, la muerte, la pureza, la inocencia, el mal, etc.<sup>334</sup>

También durante el siglo XIX encontramos numerosas pintoras especializadas en flores, en todas las áreas de la geografía occidental. Es una época en la que se reafirmó la idea de considerar el tema como un género menor dentro de la Historia del Arte. Como ya se ha visto la crítica hizo indisoluble el binomio mujer-flor construyendo un discurso en el que se evalúa esta pintura como sutil, delicada, femenina, amorosa, frágil, pequeña, etc. Esta asociación, tal como afirma Bea Porqueras, ha provocado un doble resultado “por una parte, la pintura de flores es vista como inferior por el hecho de ser practicada por mujeres; por otra parte, devaluar el género floral permite, por extensión, devaluar a las mujeres que lo practican” (Porqueras, 1994: 39).

Gracias a la crítica y a la historiografía feministas del arte, hoy tenemos reflexiones y análisis muy profundos de por qué las pintoras se dedicaban a esta tarea: la prohibición de entrar a las academias y, aun habiéndolo logrado, la negación a asistir a las clases de dibujo al natural con modelo. La rígida moral burguesa no admitía que las señoritas pudieran trabajar a partir de la observación de un cuerpo desnudo. Lógicamente, existieron algunos casos excepcionales de trasgresión de las normas pero por lo general, las artistas veían cancelados sus deseos de enfrentarse a los problemas que se derivan de la representación de los modelos vivos, del movimiento de éstos y de los estudios anatómicos. Solo en 1893 la Royal Academy de Londres permitió trabajar a las alumnas, separadas de sus compañeros, con modelos masculinos, parcialmente tapados, por supuesto. Así pues la pintura decimonónica cuenta con una notable cantidad de mujeres que desarrollaron su vida creativa en torno a la pintura de flores. En Cataluña, por ejemplo, tenemos a Júlia Tomàs i Salvany, Josepa Farràs Oliveró, Emilia Coranty o Aurora Malagarriga, entre otras muchas.

Más tarde los iris y girasoles de Claude Monet y Vincent van Gogh, las amapolas de Odilon Redon y de Emil Nolde, las calas de Salvador Dalí, Tamara de Lempicka y de Georgia O’Keeffe o las flores pop de Andy Warhol sirvieron como pretexto a sus investigaciones estéticas. Algunos artistas emplearon la pintura de flores para darle un sentido nacionalista, como lo hicieron en México Olga Costa, Diego Rivera y María Izquierdo. También durante el siglo XX las flores han sido un tema muy trabajado en el campo de la fotografía, a veces con connotaciones sexuales, como en la obra de la italiana Tina Modotti o del neoyorquino Robert Mapplethorpe. Muchas son las artistas

---

334 Ver SALA GARCIA, Teresa-M: “Naturalezas artificiales. El lenguaje de las flores y de las cosas mudas”, *Materia*, n.º 2, Departament d’Història de l’Art, Universitat de Barcelona, Barcelona, 2002, pp. 185-202.



Henri Rousseau: *Florero con una rama de hiedra*, 1909

que han utilizado las formas florales como metáfora de los genitales femeninos, por ejemplo Maruja Mallo o la estadounidense Judy Chicago en su famosa obra *The Dinner Party* (1979).

Mención aparte merecen los cuadros de arreglos florales de Henri Rousseau, quien representaba los floreros con el principio de copiar fielmente los tonos y la posición de cada una de las flores, fijando en la tela equivalentes de los elementos que tenía delante, no de las sensaciones que estos le provocaban. Debido a esta carencia de rasgos íntimos y de interrelación espacial, en las flores del aduanero la crítica ha visto unas “pinturas *ready-made*” donde las cosas más conocidas se vuelven extrañas, apareciendo una estructura de cosas que conjura un mundo mágico (Stabenow, 2001: 26).

Vemos así como el tema floral ha sido tratado tanto por mujeres como por hombres, creadores de diversas épocas y movimientos artísticos que han ido transformado el género, así como resignificándolo continuamente. No obstante y como plantea Amparo Serrano de Haro “la diferencia entre un tema tratado por un artista masculino y por otro femenino es que las artistas femeninas más que representar un objeto representan un determinado tipo de trabajo, una vivencia con ese objeto al que aluden” (Serrano de Haro, 2000: 115). Desde esta óptica veamos pues las obras en este apartado estudiadas.

La producción de pintura floral de Olga Sacharoff se inició muy pronto, en la década de los años veinte, siendo muy abundante durante los decenios de los años cuarenta y cincuenta; pero como la mayoría de obras tiene el mismo título (flores) son muy difíciles de identificar si no han sido publicadas en la prensa de la época o reproducidos en algún catálogo. Actualmente todos estos cuadros permanecen en colecciones particulares, pues como ya hemos hablado solamente existe uno conservado en un museo. En cuanto a las técnicas, la mayor parte son óleos sobre lienzos, pero también se conservan bastantes acuarelas y gouaches e incluso el mural cerámico realizado conjuntamente con Llorens Artigas, ya comentado (Cat. C1).

Respecto al modelo utilizado, no creo que la flores de Sacharoff se inspiren en la consulta de libros de botánica, ni en ilustraciones, más bien se basan en motivos reales, en ramos que realizaba ella misma, cuando vivía en la calle Manacor, con las muchas especies de su enorme jardín. Según explica Maria Lluïsa Borràs, la pintora “componía hermosísimos ramos que le servían de motivo en sus cuadros” (Borràs, 1992: 18), estos bouquets se pueden observar en varias de las mejores obras de Otho Lloyd, ya que también los utilizaba como modelos. Este pensamiento también se apoya en que, si bien como seguidamente explicaré, la variedad es amplia, no representa flores exóticas, ni muy delicadas o que necesiten climas extraños al nuestro, son flores habituales en los jardines mediterráneos, muchas incluso especies silvestres, y que se repiten siempre en las distintas obras. Cuando hubo de trasladarse al piso de la calle Balmes, ya no componía los ramilletes, sino que los encargaba en la floristería que tenía muy cerca de su casa y que todavía sigue en funcionamiento y se conserva prácticamente igual. La señora Rosita, es la propietaria de la floristería Griera, situada en Balmes 371 y, aunque ya es mayor para trabajar en la tienda, recuerda a su clienta con mucho cariño y también los numerosos arreglos florales que le preparaba para ser pintados.<sup>335</sup>

A la pregunta del cuestionario *Marcel Proust* que le efectuó Lluís Permanyer: “¿La flor que prefiero?” Sacharoff contestó un escueto y englobador “Todas” (Permanyer, 1964: 30), lo que nos llevaría nuevamente a relacionar el tema con el amor infinito por la naturaleza que la pintora sentía. El hecho de no tener ninguna preferencia por una flor en particular se traduce en la gran variedad de especies que trabaja, pudiéndose distinguir perfectamente amapolas, camelias, petunias, pensamientos, margaritas, crisantemos, dalias, fresias, lilas, jazmines, peonias, tulipanes, esterlicias, campanillas, mimosas, magnolias, primulas, anémonas, castañuelas, belladonas, nomeolvides, violetas...

---

335 A lo largo de la investigación he pasado varias veces por esta floristería, teniendo conversaciones con la señora Rosa Griera, hija de la propietaria, quien se encarga del negocio en la actualidad.

siendo mucho menos frecuentes las rosas y los claveles. También se observa una gran variedad de inflorescencias y de especies silvestres, en una demostración más de la igualdad de especies naturales que siempre está presente en el discurso de la pintora. Sacharoff supo captar y transmitir perfectamente que ninguna flor se parece a otra y que cada una posee una belleza inigualable, parece que ella comprendía que “la belleza y el olor de las flores no son un accidente y que tampoco se manifiestan para el provecho exclusivo y tangible de las propias plantas o del hombre” (Northbourne, 2014: 19).

Las flores se presentan en ramos plenos de hojas verdes y de ramas muy diversas, que si se estudiaran más a fondo también podrían distinguirse las especies a las que pertenecen. Estos ramilletes se sitúan en objetos como floreros, jarras, cestos, copas y vasos donde Sacharoff trabaja las distintas texturas de los materiales: barro, porcelana y cristales; aunque se observa una gran preferencia por trabajar los tallos transparentándose a través del vidrio. Como los distintos recipientes se repiten en diferentes obras, es de suponer que están elaborados a partir de piezas reales propiedad de la artista, en particular llama la atención uno muy utilizado en los años treinta, de cristal tallado en forma de mano, por ejemplo Cat. P95 o Cat. P96. El punto de vista generalmente es el mismo, los floreros con los ramos se ven enteros y ubicados sobre mesitas de madera (casi todas redondas -tipo gueridon- y algunas con tapetes o manteles) de las que no vemos las patas. En definitiva, las composiciones son tradicionales, los floreros casi siempre se colocan de manera frontal y central en relación al espectador; sin embargo, como seguidamente veremos, hay aspectos originales en su producción.

Los primeros ramos de flores pintados por la artista, en la época de entreguerras, no podían considerarse como parte de la pintura de este género, pues aparecen en las manos de novias y novios o decorando pequeñas mesas de salón. En el catálogo de la exposición individual de Londres (1928) constaban cuatro obras de flores catalogadas y en la siguiente muestra individual en París (1929), las obras del género presentadas fueron seis, además ese año también formó parte de la muestra *Les fleurs vues par les femmes* en la Galerie Zak, desmintiendo así la creencia generalizada de que Sacharoff pintó flores únicamente en los últimos periodos de su carrera.

Las flores de la etapa de entreguerras presentan las mismas características ya señaladas, como única diferencia se podría apuntar que, en algunas piezas, el ramo está envuelto de un encaje blanco y atado con un lazo moteado. Ahora bien, las flores están pintadas con un lenguaje que denota su paso por el cubismo y su adscripción a las vanguardias, siendo los recipientes geométricos y las formas florales muy sintetizadas y con una cierta tendencia al planismo y a la carencia de volumen. Los





Otho Lloyd: Sin título, ca. 1944

fondos son siempre neutros. En la década de los años treinta se observa un cambio en las composiciones pues, muchas veces, los floreros se encuentran en interiores al lado de ventanas, sobre los alféizares o en balcones, menos veces parecen estar al aire libre; de manera que, detrás del jarrón, se puede observar el paisaje. Por la forma de los vanos y balaustradas, he podido identificar que se trata de la casa del Putxet, es decir, que la artista pintaría esos jarrones desde su estudio, o desde las ventanas de otras habitaciones, tendencia que permanecería toda la década de los años cuarenta. En algunas de estas obras el paisaje está apenas insinuado, pero en otras es posible distinguir con claridad vistas parciales de Barcelona desde el Putxet, con edificaciones y árboles semejantes a los que se pueden contemplar en algunos de los paisajes que pintó en esta época. Algunos ejemplos muy significativos podrían ser las obras catalogadas de la siguiente manera: Cat. P35, Cat. P179 o Cat. P207. Actualmente estas pinturas son muy valoradas, y los clientes de galerías y subastas las prefieren a las que presentan los fondos lisos y neutros.

Atendiendo a la catalogación, creo poder deducir que, una vez la artista se trasladó al piso de la calle Balmes, sus composiciones florales volvieron a colocarse, mayormente, sobre fondos de paredes lisas o, simplemente, manchas de colores neutros. Esta casa estaba situada a una altura notable desde la que la artista podía apreciar vistas de la ciudad, aunque más fragmentadas, no obstante, si en la pintura de las décadas de

los años cincuenta y sesenta detrás de los floreros se vislumbra un fondo paisajístico, siempre está sugerido y no puede identificarse.

Por otro lado, al trabajar este género la pintora se interesó por el estudio de una gran variedad cromática y de texturas incluyendo a su obra en los parámetros de los que habla Chadwick en su ya citada valoración del tema. Sus obras evocan un mundo de sensaciones e iridiscencias, incluyendo exquisitas fragancias. Son pinturas que nos hablan de ambientes ordenados y seguros, hogares burgueses donde en cualquier rincón se podría encontrar una mesita con un florero igual a la representada así como se podría hallar el propio cuadro. De hecho, en varios retratos pintados por ella aparece un ramo de flores como aditamento a la composición. Por ejemplo en los retratos de Maria Llimona (Cat. P242), de Ada Demidoff (Cat. P301), de la señora Ricart (Cat. P335) o en el de Rosina Moya Albéniz (Cat. P361), así como en el retrato de la familia Llorens Artigas (Cat. P243) y en el de la familia Pinós (Cat. P352). También en los retratos femeninos es habitual que aparezcan pequeños ramilletes como complemento a la indumentaria, por ejemplo en *Retrato de dama elegante* (Cat. P221), en el retrato de Maria Lladós de Permanyer (Cat. P251) o en *Retrato de una señora* (Cat. P253).

Muchas veces, Sacharoff buscaba aunar su interés por distintas iconografías en una misma imagen, por ejemplo en sus vistas de Barcelona se fijó en las Ramblas de las flores (Cat. P246). Asimismo, su inclinación a indagar en los personajes femeninos la llevó, desde los años treinta, a reiterar en varias ocasiones el tema de la florista (Cat. P124 o Cat. P395) por ejemplo), representando mujeres con delantal que atienden sus puestos callejeros de flores, a veces están despachando a un cliente, que suele ser un personaje masculino. Estas imágenes pueden, por un lado, vincularse con las obras en las que se interesaba por reflejar el trabajo de las mujeres en la época (floristas, modistas, sombrereras) y con el género floral. En estas pinturas se multiplican los jarrones con ramos de flores, generalmente ocupando diferentes estantes o mostradores de madera, y la florista suele estar preparando un manojo en un envoltorio de encaje rizado; por ejemplo la bella obra conservada en el Museu de Montserrat (Cat. P378), donde la modelo para la florista fue una joven Mariette Llorens Artigas.

En todas las exposiciones individuales realizadas en Barcelona, y también en otras ciudades españolas, la artista presentaba un número de cuadros de flores que oscilaba entre uno y siete, aproximadamente; además participó en exposiciones temáticas como el *Primer Salón de Flores* celebrado en las Galerías Alfa de Barcelona (1942), la *Exposición de Floreros y Bodegones de Artistas Españoles Contemporáneos* del Museo Nacional de Arte Moderno, en Madrid (1945) o en la *Exposición Extraordinaria Bodegones y Floreros* de las Galerías Syra a finales de 1955. La crítica solía hacer referencias breves a estas obras, no siendo las más comentadas ni tampoco las más

reproducidas. He aquí algunos ejemplos: “las frutas y flores trascienden aroma y constituyen un acierto de gusto exquisito en la gama de su limpio colorido” (Calistenes, 1942: 2), o “nada hay en sus exquisitos floreros ni en sus delicados bodegones que no adornase ya los de ocasiones anteriores tan específicamente decorativos. El mismo femenino sentimiento hacia las flores que parecen de aire, representadas en *Flores de noche* con un delicioso fondo estrellado” (Del Castillo, 1943: 13) o “las flores son más bien lo que pudiera ser un bordado, si en lugar de los colores fueran las agujas y las sedas los medios procedentes” (Lience Basil, 1963: 2). Como podemos ver, la pintura floral de Olga Sacharoff no se libró de los prejuicios patriarcales que ya hemos comentado antes.

No obstante, quizás dentro de la trayectoria artística de Olga Sacharoff el motivo iconográfico de las flores vaya más allá de un simple ornamento burgués. En primer lugar, no creo que se trate de buscar una configuración simbólica, es decir, que se hayan de tener en cuenta la simbología concreta de algunas de estas flores, como ocurre con los animales, puesto que este tema parte de una experiencia más cotidiana, de una vivencia más inmediata. Si atendemos a la afirmación de Lluís Permanyer cuando dice “flores que ella gusta invadan su casa y que con tanta insistencia aparecen como tema o, simplemente adornan sus telas. Olga Sacharoff sin ellas no sería la misma” (Permanyer, 1964: 30), las flores podrían funcionar como la recreación de la atmósfera de su propio hogar. Son numerosos los testimonios que, como ya he comentado, ponen énfasis en hablar de la calidez y el cariño que se respiraba en su casa, así como de la belleza de flores y plantas del jardín de la calle Manacor. Por ejemplo, Mariette Llorens Artigas explica “... el que més m’agradava era anar a casa de l’Olga (...). A l’entrada de la casa hi havia una escalinata i, de banda a banda, a diferents nivells, s’estenia el jardí. Les baranes eren de ceràmica i els arbres eren eucaliptus, mimoses, arbres desmaiats, que queien. (...) tot formava part d’aquella parafernàlia que, com la taula-braser, em parlava d’un ambient que l’Olga, fos on fos, sempre va saber crear al seu entorn” (Llorens Artigas, 1994: 11). La pintora se autorretrató en una sala de su casa, sentada en un sofá, al lado de un jarro con flores rojas, una igual a éstas le adorna el cuello de la blusa, cayéndole sobre el pecho (Cat. P240). Es decir que en el estudio de introspección y autoanálisis que significa un autorretrato, Sacharoff vincula su propio cuerpo al tema de las flores haciendo de éstas una extensión de sí misma. Y no porque, como también apunta Permanyer, su “figura toda guarde semejanza con las flores” (Permanyer, 1964: 30), sino porque las flores serían elementos escogidos por la artista para aludir al ambiente que la rodea así como su propio mundo interior, como escribe Néstor Luján “los floreros desarrollando la amplia magia de su mundo intacto y feliz” (Luján, 1959: 10).

Por otra parte, a la también pregunta del cuestionario Proust “¿Qué pájaro prefiero?” Sacharoff contestó “Las golondrinas” (Permanyer, 1964: 30), aves que se encuentran pintadas en varios de sus cuadros florales. Siguiendo la tradición la artista representaba mariposas (un ser muy efímero) posándose en las flores, pero como característica muy innovadora en varios de sus jarrones se observan golondrinas revoloteando alrededor. Este ave que en la Antigüedad se consagraba a las diosas Isis y Venus, está muy relacionada con la primavera y la renovación de los ciclos vitales; entonces, reafirma la idea de vida dentro de un género tradicionalmente vinculado a la muerte. Además en la obra *Bodegón con pájaros* (Cat. P65) aparece un gato, animal muy representado a través de la historia del arte y que, en muchos casos, representa la vida misma.<sup>336</sup> Las flores de Olga Sacharoff, con su explosión de colores y su pincelada particular, se convierten en un discurso sobre la calidez de los espacios creados, espacios donde la vida se explaya y se reafirma.

Por otra parte, así como no creo que la artista jugara con el simbolismo de las flores en sus ramos, sí opino que su pintura floral es altamente simbólica, pues constituye un espacio de belleza que se articula como una vía de resistencia a la fealdad de la sociedad industrial y de consumo<sup>337</sup>, pero también es una respuesta espiritual al mundo natural en el que Sacharoff siempre veía una manifestación de la infinitud en lo finito, en la caducidad de las flores y en su belleza efímera encontró un reflejo de la perennidad de la belleza esencial. A las flores plasmadas por esta artista, en mi opinión, deberíamos entenderlas como símbolos de una realidad inconmensurablemente más grande y más duradera que ellas, de ese universo de trascendencia interior que Olga Sacharoff siempre halló en la grandiosidad de la naturaleza. Considero que para una artista formada en el creacionismo y no en el evolucionismo, las flores constituían una maravillosa epifanía de la creación divina y así, cual ofrenda sagrada, en sus lienzos nos las ofrecía, sobre un altar, sobre “un ara donde, en vez de sacrificios, se deposita la ofrenda de cada día, el don del amor y de la gracia” (Zambrano, 1991: 140).<sup>338</sup>

---

336 Por ejemplo en la obra *Olympia* (1863) de Edouard Manet.

337 Recordemos que en esos años se produjo la popularización de las flores artificiales y, en consecuencia, el progresivo encarecimiento de las flores naturales que han llegado a ser un verdadero lujo en los grandes núcleos urbanos. No obstante, por muy bien confeccionadas que estén las flores artificiales jamás nos complacen como las reales, puesto que carecen de lo que es el núcleo de la belleza floral: su evanescencia y fugacidad.

338 Las pinturas de flores de Olga Sacharoff conectan con el espectador a través de una cualidad sensible de difícil explicación, quizás por este motivo son obras muy poco falsificadas, y es muy fácilmente detectable su falta de autenticidad.



Olga Sacharoff y su perro Dicky

### **VI.1.B. La mirada sobre el reino animal: las representaciones de animales domésticos**

Los animales domésticos constituyen una línea iconográfica importantísima en la obra de Olga Sacharoff. Desde sus primeras obras hasta las últimas que ejecutó, las figuras animalísticas han estado presentes. Los animales aparecen solos pero, sobre todo, vinculados a otras temáticas (retratos, paisajes, flores, escenas cotidianas, etc.), adquiriendo distintos niveles de significado incluso, a mi juicio, llegando a ser susceptibles de determinados registros simbólicos. Porque el que los animales “hayan regido como símbolos, como enigmas a descifrar, como heraldos, pues que todo ello quiere decir que han sido vistos y sentidos, tratados como palabras (Zambrano, 1991: 114). Así, tal como iremos explicando, es un tema que está muy relacionado con la propia experiencia vital de la artista, así como con sus gustos y preferencias, pero Sacharoff también recoge una tradición iconográfica y unos significados que circulaban en la atmósfera estética y espiritual de su época.

#### **VI.1.B.a. Perros y gatos**

De las muchas especies de animales domésticos representados por Olga Sacharoff, el perro es el que aparece con más frecuencia. Dicky (en la casa de la calle Manacor) y Chivita (en el piso de Balmes) fueron perros cuya compañía y presencia fueron muy importantes para la pintora, a juzgar por las numerosas fotografías -la mayoría

efectuadas por Otho Lloyd- que han quedado de ellos, solos o junto a sus amos. Pero también aparece con un perro grande blanco y negro en las fotografías conservadas que muestran su adolescencia en Rusia, y con un perro pequeñito en la época de su juventud en París. También son bastantes las fotos en las que Sacharoff aparece con algún gato en brazos.

En el retrato de *Los hermanos Llorens Gardy* (Cat. P168), los hijos del afamado ceramista y de su mujer Violette, quien compartía con Sacharoff la pasión por cocinar. Los niños fueron representados muy juntitos y abrazados, mirando un libro de estampas donde se puede leer *Les canards et* y que está ilustrado con varios patos de diferentes especies. El amor por los animales era enseñado y compartido con los hijos de sus amigos, como recuerda Mariette Llorens “quan baixàvem de l’estudi per tal de prendre el tè. Això comportava una petita cerimònia en la qual prenia part el seu gos Dicki. Si algú de nosaltres li volia donar una galeta, l’Olga ens deia “no ho facis pas, no sabem de què estan fetes” (Llorens Artigas, 1994: 14). Considero necesario resaltar este aspecto pues cuando Sacharoff representa estos animales de compañía es evidente que su conocimiento del tema se deriva de la experiencia real. Las posturas, los movimientos, las miradas y comportamientos de estos perros pintados son aprehendidos de la convivencia diaria con ellos, de su observación cotidiana y del valioso aprendizaje que supone cuidar a un animal doméstico.

En su iconografía los perros aparecen, por un lado, formando parte de escenas y, por otro, acompañando a personajes retratados. En el primer caso dejaremos aparte los canes con un claro simbolismo de fidelidad, que estudiaremos en el capítulo dedicado al amor. Aquí nos centraremos en una serie de animalitos que acompañan a grupos humanos en escenas lúdicas al aire libre. Estos perros, de diferentes tamaños y aspectos, jamás están atados, nunca llevan collar, ni nadie los sujeta con una correa; son seres libres e independientes pero que forman parte de la vida de las personas como un hecho aceptado naturalmente, que en ningún momento se cuestiona o genera tensión.<sup>339</sup> Los perros no interfieren en la vida humana pero tampoco ocurre lo contrario, animales y personas se acompañan mutuamente y comparten el mundo sin evidenciar conflictos. Así ocurre en *El almuerzo* (Cat. P59) o en *Pique-Nique* (Cat. P60). Destacaría también *En París* (Cat. P41), donde un grupo de personajes, que parecen estar en la terraza de un café, están acompañados de dos canes blancos. Uno de ellos, de espaldas, apoya las patas delanteras sobre la larga falda de una señora; el otro, parece ponerse totalmente de pie. Los gestos de los animales no sorprenden ni molestan a

---

339 Olga Sacharoff representó perros atados con correas a los que les confiere una simbología muy concreta que veremos más tarde, en otro apartado de este trabajo.

sus amos, son apaciblemente aceptados como parte necesaria e imprescindible de la vida, lo cual, como he dicho antes, no se pone en entredicho, no se cuestiona. Otros ejemplos semejantes serían *Señora con perros* (Cat. P32) y *En la mesa* (Cat. P40), un óleo sobre cartón de la misma época.

Por otra parte, en algunos de los retratos realizados por Sacharoff los personajes se muestran junto a uno o varios perros. De estos destaca el *Retrato de Maria Dolors Marsans i Comas* (Cat. P173) a quien se representa sentada en una gran butaca tapizada de rosa, portando un vestido de seda negro con amplio cuello de encaje blanco, y sujetando sobre la falda un perro canelo de raza, un teckel de pelo corto. Sin duda debe haber habido un gran punto de conexión entre la modelo y la pintora, pues la señora Marsans fue una de las pioneras en la defensa de los derechos de los animales en Cataluña y, desde 1947 hasta su muerte, fue una luchadora infatigable de esta causa. En el *Retrato de Narcís Bonet* (Cat. P184) se ve a un joven sentado al piano con algunas partituras musicales, en el ángulo inferior derecho asoma la cabeza un can blanco y peludo que le olisquea la mano. Iconográficamente este tipo de retratos entroncaría con una importante tradición occidental en cuyos orígenes encontraríamos, entre otros, al maestro de la Escuela Veneciana, Tiziano, con obras como *El emperador Carlos V con su perro* (1532-33) o el *Retrato de Eleonora de Gonzaga* (1538). Y que tendría su continuación en artistas de muy distintas épocas y tendencias como el mismo Goya, Largillière, Reynolds, Gainsborough, Edouard Manet, Berthe Morisot, etc. En estos retratos los perros de raza se asimilaban a los estamentos sociales poderosos y, si el personaje pintado era una mujer siempre se tenía en cuenta, además, el simbolismo de la fidelidad. En mi opinión los retratos de Olga Sacharoff se insertan plenamente en esta tradición iconográfica pues eran encargados por una clase social privilegiada, la burguesía catalana, y como tal eran simbólicos de un determinado status socio-económico.<sup>340</sup>

Por otro lado, en algunos retratos aparecen gatos, como por ejemplo en el *Retrato de Isabel* (Cat. P165), la hija del pintor Josep Amat, cuando era una niña pequeña. La niña posa muy formal, con mirada muy abierta, casi asustada; sobre su falda duerme plácidamente un gatito bicolor. En una entrevista la señora Amat hablaba de sus padres y de los amigos de estos contando cómo Sacharoff “era capaz de tenerlos a todos en su casa desde las ocho de la tarde hasta las seis de la mañana entre platos y tertulias”.<sup>341</sup> Los bonitos recuerdos de esta señora son compartidos por otras personas a las que

---

340 Profundizo en el retrato, más abajo, en el apartado dedicado a la producción de este género.

341 SOLÀ, Francesc: “Isabel Amat: «mis padres buscaban piso a los amigos que llegaban del exilio»”, en *La Vanguardia digital*, [www.lavanguardia.es](http://www.lavanguardia.es), 26/02/2002. Última consulta 31/03/2016.



Il Bacchiacca: *Retrato de joven con gato*, ca. 1525-30

la pintora retrató en su infancia, como Jordi Sabatés, que explica haber tenido al gato en su falda mientras posaba (Cat. P276).<sup>342</sup> Considero que en estos casos la artista asimilaba la inocencia de ambos seres y agregaba un aspecto de ternura a los retratos infantiles, asimismo era una manera de transmitir a los pequeños el respeto hacia los animales. Existen varias obras, en diferentes técnicas denominadas *La niña del gato* -Cat. P99, Cat. P103 o Cat. P132, por ejemplo- que no son retratos, pero donde los gatitos acompañan a las nenas. Estas obras que no están sujetas a encargo por lo que presentan una técnica más suelta y unas formas más esquemáticas. Las niñas, a veces sentadas sobre la hierba, se encuentran rodeadas de flores y plantas; así pues el discurso de la armonía con la naturaleza vuelve a estar presente en estas imágenes.

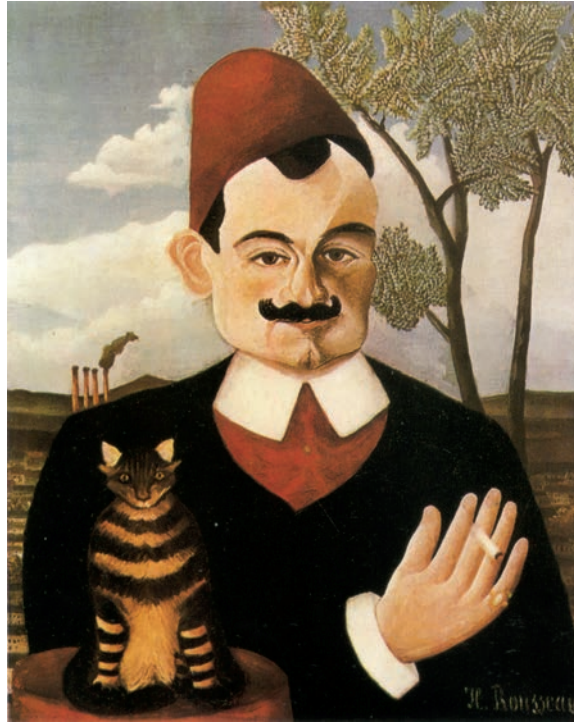
No obstante todo lo anterior, estas obras de Sacharoff además se podrían relacionar iconográficamente con los retratos del Renacimiento italiano en los que a una dama se la acompañaba de un animal que, obviamente no se inspiraba en un modelo real, sino que su función en la imagen era simbólica.<sup>343</sup> Así tenemos *La dama del armiño* (1485-90) de Leonardo da Vinci o *La dama del unicornio* (1505-06) de Rafael Sanzio, donde estos animales aluden a la pureza y virginidad de las jóvenes representadas.

---

342 Entrevista con Jordi Sabatés, Barcelona, 16/08/2017.

343 No olvidemos que los viajes de Olga Sacharoff por las grandes pinacotecas italianas fueron muy recurrentes durante toda su vida desde su llegada a Europa Occidental.





Henri Rousseau: *Retrato de Pierre Loti*, ca. 1891

Un maestro del mismo siglo, no tan conocido, Francesco Ubertini, Il Bacchiacca, pintó varios retratos de damas con gatos, aunque aquí el sentido parecería no ser el mismo que en las obras anteriores, y estaría más en sintonía con su significado de voluptuosidad (Impelluso, 2003: 225). Según Chevalier el simbolismo del gato es muy diverso, variando entre las tendencias benéficas y maléficas que derivan del complejo comportamiento del animal (Chevalier y Gheerbrandt, 1999: 523). El mismo autor explica algunos de estos significados en tradiciones tan distintas como la celta, la musulmana o la japonesa. De este modo, en la iconografía occidental es un animal que aparece con muy diferentes sentidos, dependiendo de los artistas. Leonor Fini lo corroboraba al explicar que pintaba tantos gatos porque “su espíritu me gusta, puede serlo todo, terrible y muy dulce” (Sanahuja, Sanz y Segarra, 1994: 164). El mismo Henri Rousseau había pintado el retrato del escritor Pierre Loti junto a un gato atigrado, y el de su primera y adorada esposa Clémence acompañada de un gatito que juega con un ovillo de lana. Franz Marc en 1912 pintó dos enormes *Gatos, rojo y blanco*, con el sentido panteísta y espiritual que enhebraba su obra.

Una de las pinturas más relevantes relacionadas con este animal es *Consuelo* (Cat. P30). Se trata de una pieza muy pequeña en la que se representa a una niña de largos cabellos rubios y rizados, a su lado un gato gris, de cara y orejas triangulares. El que el título aluda a un nombre femenino concreto hace pensar en un retrato, quizás se tratase de alguna pequeña que la artista conoció en Tossa o Barcelona. La obra está realizada

en óleo sobre tabla. Podría pensarse que el hecho de que Sacharoff de vez en cuando pintara sobre madera, fuera debido a la influencia de los iconos rusos, reflexión que no resultaría desatinada; sin embargo, en mi opinión, las referencias más cercanas serían los maestros flamencos del siglo XV, que precisamente fueron los primeros en emplear el óleo sobre el soporte tradicional de la tabla, confiriendo a sus imágenes un aspecto muy determinado. Es sabido que a Olga Sacharoff le interesaban en particular los “pintores primitivos”, tal como declaró (Permanyer, 1964: 30), refiriéndose a estos maestros y también a los del Trecento italiano. Los retratos femeninos de Jan Van Eyck, Hans Memling, Rogier van der Weyden o Petrus Christus, deben haber sido muy admirados por la artista en sus viajes a Bélgica, donde seguramente también pudo admirar la obra de Ambrosius Benson, un pintor de Brujas que pintó varios retratos de damas con gatos. En el Louvre, Sacharoff, habrá contemplado en múltiples ocasiones la gran cantidad de retratos infantiles en los que los niños aparecen acompañados de gatos. Es decir, la figura de una niña con gato se incluye plenamente en nuestra tradición pictórica.

La obra está realizada con muy pocos colores –recordando a la etapa anterior de Sacharoff- sobre todo ocre, grises, negro y algo de blanco, consiguiendo una armonía cromática impecable. La figura de la niña, recortada sobre un fondo neutro, está situada frontalmente en un plano sesgado un poco más abajo del pecho. Ambas figuras presentan un alto grado de esquematismo geométrico y cierta arbitrariedad en el uso del color. En el ángulo superior derecho un nombre pintado: Consuelo, en sintonía con las tipografías introducidas por el cubismo pero, también, con la pintura popular de iconos sobre tabla. Y es aquí, donde bajo mi parecer se encuentra el gran valor de esta pintura, Olga Sacharoff encontró la síntesis perfecta entre tradición y modernidad, ejecutando una obra que concentra toda la expresión de los maestros antiguos y el lenguaje de las vanguardias.

En *Dama con gatos siameses* (Cat. P15) Sacharoff pintó a una mujer que abraza a dos enormes gatos siameses, tan grandes casi como ella misma, otro gato de idéntica raza está tumbado ante el grupo observando al espectador. Esta obra en ocasiones ha sido interpretada y catalogada como un autorretrato, lo cual en mi opinión es erróneo, debido a que la artista era rubia y así se plasmó siempre y en esta pintura los cabellos de la figura son oscuros. Se han conservado varias fotos de su íntima amiga Dagoussia rodeada de gatos siameses, en las que también se puede comprobar que era una mujer de pelo moreno que se peinaba con la raya al medio y un moño sobre la nuca, tal como aparece el personaje de la pintura. Desde mi punto de vista, esta obra podría estar inspirada en esta artista, Dagmar Mouat, su compañera desde la niñez. El hecho de que, como ya he comentado, la artista no se desprendió jamás de este cuadro, sería



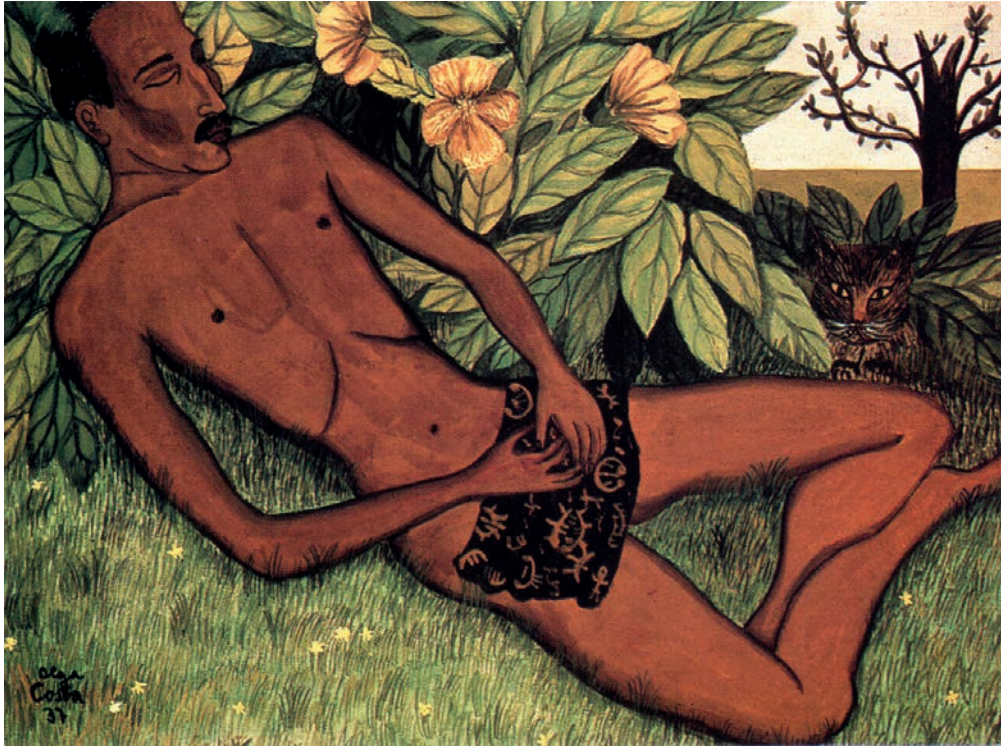
La pintora Dagoussia en París

también un elemento que afirmaría esta teoría. En la pintura se ha de remarcar el gran tamaño de estas figuras animalísticas porque, junto con la actitud de abrazar a la mujer, adquiere gran importancia en la escena. Corroborando la dualidad de significación de estos mamíferos, a algunos críticos les pareció que los gatos de esta obra mostraban tener “una animalidad maligna y diabólica, perturbadora” (Cassanyes, 1922: 4), lo cual podría ser una posible interpretación. Desde mi punto de vista aquí -partiendo de la inspiración en Dagoussia- estos animales serían portadores de energías protectoras y bienhechoras, tal como en el Egipto Antiguo se veía al gato divino, la diosa Bastet. Tampoco se puede pasar por alto que el gato “dado que no soporta verse encerrado en una jaula, (...) se ha convertido en un atributo de la libertad” (Impelluso, 2003: 223), sentido que aquí también funcionaría pues la pintora Dagoussia fue una mujer emancipada que, desde que abandonó Rusia, vivió siempre sola en París dedicada a su profesión.<sup>344</sup>

Esta dimensión de significar la libertad es interesante vincularla al retrato que, años antes, como ya hemos visto, Sacharoff había dedicado a su marido quien aparecía con un gato siamés tumbado sobre sus piernas cruzadas (Cat. P5), pero al tratarse de un campo semántico tan amplio, se hace necesario buscar más referentes. Existe una pintora mexicana, de origen ruso, Olga Costa, que en el año 1937 retrató también

---

344 En *Promenade* (Cat. P24), llama mucho la atención que una señora vaya paseando con un gato siamés en brazos, lo cual siempre me había parecido muy extraño hasta que en un archivo privado tuve ocasión de encontrar una foto de Dagoussia caminando por la calle con un gato siamés cogido en sus brazos, lo cual puede haber fungido como inspiración para Sacharoff.



Olga Costa: *Desnudo de hombre con gato*, 1937

a su marido con un gato.<sup>345</sup> Con las más de dos décadas que separan las pinturas, es pertinente señalar que ambas mujeres decidieron plasmar a sus maridos acompañados de este animal. Los dos hombres, en las épocas que fueron retratados, tenían en común ser artistas jóvenes, atractivos y seductores. Por lo que tal vez, aquí el gato hiciera referencia a posibles infidelidades en una simbología dicotómica en relación al perro aunque, en un primer nivel de análisis reitero la idea, ya comentada, de que la representación de animales en la pintura de Sacharoff tiene mucho que ver con la propia vida de la artista. El matrimonio albergaba numerosos gatos en su jardín y después en su piso, de lo cual varios testimonios orales y fotografías dejan constancia. Cuenta Maria Lluïsa Borràs que, ya fallecida la pintora, su marido vivía “con la sola compañía de sus tres gatos, que lo eran casi todo para él. Había hecho tapizar sus bellos muebles de caoba con plástico color avellana para que los animalitos pudieran arañar a placer” (Borràs, 1992: 22).

Finalmente añadir que Olga Sacharoff es una de las primeras mujeres del siglo XX que eligieron el gato como un elemento iconográfico destacado, susceptible de cuantiosos significados. Posteriormente habría que reseñar los autorretratos de la mexicana

---

345 Olga Costa (1913-1993) se llamaba en realidad Olga Kostakowsky, de padres ucranianos, nació en Alemania y con doce años llegó a México, donde más tarde se casaría con el también pintor José Chávez Morado. Existen numerosos intereses iconográficos y plásticos comunes entre las dos pintoras.

Frida Kahlo, acompañada de gatos; o las obras de las pintoras surrealistas Remedios Varo, Leonora Carrington y Leonor Fini que otorgaron a este animal sentidos ocultos y mágicos.

### **VI.B.b. Aves y peces**

Son numerosas las obras de Olga Sacharoff en las que únicamente aparecen aves o peces, sin la presencia humana, siendo dos iconografías que reiteró a lo largo de toda su vida y en las que demuestra una acentuada originalidad. Asimismo existen varias representaciones de mujeres acompañadas de pájaros (Cat. P123, Cat. P308 o Cat. P334, como ejemplos).

*Dama con gallina* (Cat. P52) es una obra tan bella como extraña. En ella, una elegante mujer vestida de negro, con los ojos cubiertos por un sombrero inclinado hacia delante, sujeta en sus brazos una gallina oscura. Es una obra construida a base de negros y grises, con el solo contraste de la cresta roja del animal. Como resulta raro ver que una mujer tan bien vestida coja una gallina, la imagen recuerda a las pinturas renacentistas antes mencionadas, es decir el ave es un aspecto al que se le debe suponer una función simbólica. Investigando sobre los posibles significados de esta imagen tengo conocimiento de que es un ave vinculada a lo femenino en diversos ritos iniciáticos que tienen que ver con la muerte y el renacer a la vida.<sup>346</sup> Volviendo a la obra, y a los tonos oscuros, en contraposición con algunos toques de rojo, así como el aspecto misterioso de la mujer de los ojos ocultos, el cuadro no me parece desligado de un sentido de final y trascendencia, fundamental en la naturaleza.

En una artista que amaba tanto los animales es desconcertante advertir que a menudo representaba aves enjauladas. Después de estudiar su obra he llegado a la conclusión de que siempre lo hace con un sentido de cancelación de la libertad. Ocurre así en varias de las obras que dedica a matrimonios o parejas de novios, -obras de las que hablaremos más abajo- donde suelen aparecer jaulas con loros u otras especies semejantes. Tal como recogen los estudios de simbología, esta ave se convirtió en un elemento mariano y, como tal, “en un signo de pureza e inocencia. Reflejando dicho significado aparece con frecuencia en los retratos de los cónyuges, sobre todo de los artistas del norte de Europa de los siglos XV al XVII, como atributo de la esposa” (Impelluso, 2003: 302). Con probabilidad Olga Sacharoff en sus muchas visitas al Louvre y a otras pinacotecas europeas, pudo observar esta clase de imágenes a las

---

346 Del mismo modo utilizaba gallinas la artista cubana Ana Mendieta (1948-1985) en sus performances, por ejemplo.

que después subvertiría el sentido, resignificándolo para utilizarlo, no sin ironía, como una alusión crítica a la institución matrimonial.

También la paloma aparece con iteración en la iconografía de esta artista. En *Muchacha con palomas* (Cat. P9) una joven rubia, con un vestido rojo, está asomada a un balcón. A su alrededor se abren dos visillos de encaje blancos. La chica lleva en sus manos un pequeño cesto en el que anida una paloma, otra, casi igual a ésta, baja volando como proveniente del cielo y se acerca al ave domesticada. Por la mirada melancólica de la mujer y por la disposición de los pájaros, entendemos que la paloma cautiva emprenderá vuelo junto a la otra. Encontramos pues, nuevamente, el tema de que la opción deseable es siempre la libertad, incluso más que los cuidados y la seguridad. No obstante, en esta imagen, habría que contar además con uno de los muchos significados que la paloma puede adquirir en el arte occidental: la pureza y la inocencia, que, en este caso, aludirían al personaje femenino aún muy joven, que, al igual que los pájaros, pronto empezará a vivir con plenitud.

Así la libertad humana es simbolizada mediante la iconografía animalística pero también la libertad de los propios animales parece ser reivindicada, como sucede en *Jaula de pájaros* (Cat. P127), *Los pájaros* (Cat. P370) o en *Pájaros Blancos* (Cat. P391), donde un grupo de aves sale volando alborotadamente por la puerta abierta de una enorme jaula, ansiando ser libres. En relación a este tema también cabe comentar *En la sombrerería* (Cat. P380), obra envuelta de una atmósfera surrealista pues los coloridos pájaros que adornan los sombreros de los maniqués parecen a punto de cobrar vida y echar a volar. No olvidemos que las aves se relacionan con el elemento aire, y dominan los cielos mediante su vuelo, teniendo un papel de unión entre la tierra y el firmamento.

Por el contrario, los peces simbolizan el elemento agua, fuente de vida y medio de purificación y regeneración. Bajo el título de *Acuarios* o *Los Peces Sacharoff* omite el representar los límites físicos de las peceras, y los cuadros dan la sensación de plasmar una vista del fondo marino pleno de vegetación, conchas, estrellas de mar, etc. (por ejemplo Cat. P55, Cat. P115, Cat. P267, Cat. P279 o Cat. P323). Así, nuevamente nos encontramos con los animales libres, en armonía con su entorno, sin la intervención humana. Es un tratamiento iconográfico bastante original en las vanguardias históricas, difícil de encontrar en otros pintores. Suelen ser pinturas con abundancia de tonalidades azules y verdes, en contraste con los terrosos utilizados para los fondos arena, y la variedad de peces presenta otros colores, sobre todo rosas y naranjas. La vegetación marina está representada de manera muy similar a cuando trabaja los temas de paraísos ya que utiliza formas sintetizadas para crear visiones exuberantes y diversas. Son pinturas que producen un efecto verdaderamente hipnótico, sensaciones que, mucho

antes de que el poder tranquilizador de las peceras fuera trabajado por la psicología, la artista ya había intuido y plasmado.

Tanto las aves como los peces poseen significados muy antiguos en la tradición cristiana, habiendo sido su tratamiento pictórico muy rico y diverso. Posiblemente los pájaros, al poder ascender y habitar en el aire “símbolo de espiritualización” (Chevalier y Gheerbrandt, 1999: 66), adquirieron el significado de las almas (sentido ya asimilado en el Antiguo Egipto), y es bien sabido que el pez fue relacionado con la figura de Cristo y su sacrificio. El pescado fue el alimento servido en la Santa Cena, y debido a su fácil reproducción a través de una gran cantidad de huevos, al pez se le confiere simbologías de fertilidad, simbologías que se pueden transferir al plano espiritual. Resulta interesante observar que la mayoría de las pocas naturalezas muertas que Sacharoff pintó (excepción hecha de la pintura floral) incluyen platos con varios pescados -(Cat. P269, Cat. P280 o Cat. P303)- e incluso representó abundantes peces capturados en las redes de los pescadores (Cat. P369), recordando los bodegones del siglo XVII que no soslayaban el sentido religioso de los pescados.

Desde mi punto de vista, no parece que en la pintura de esta artista podamos barajar estos sentidos cristianos, pero sí cuestiones relacionadas con la vida espiritual. A mi juicio, los pájaros, al elevarse, podrían vincularse a las ansias de trascendencia espiritual, de comunión con lo Superior, así como los peces a la necesidad de cultivar una profunda vida interior; ambas actitudes muy presentes en la personalidad y temperamento de la artista –como ya hemos ido viendo- y que, mediante estas bellas imágenes, supo transformar en un lenguaje universal.

### **VI. 1.C. La nostalgia del paraíso y la alegría de vivir**

En primer lugar veamos cómo Sacharoff trata la iconografía paradisiaca, ya que ella recurrió varias veces al tema de Adán y Eva. No obstante, en este capítulo nos centraremos únicamente en la naturaleza que evoca al paraíso, dejando el análisis de la pareja del Génesis para más tarde.

El paisaje de *Adán y Eva en el Paraíso* (Cat. P38) es selvático y exuberante, rico en árboles, plantas y animales salvajes (elefantes, jirafas, cocodrilos, aves, felinos, etc.) pero ni rastro de la serpiente. Se trata, pues, de una visión anterior al pecado original.<sup>347</sup> La naturaleza aquí representada, tanto por el color como por las formas esquemáticas,

---

347 Vale la pena recordar que en 1926 la artista viajó a Batumi, donde existe uno de los mayores y más importantes jardines botánicos del mundo. Son numerosas las fotografías conservadas en diversos archivos particulares donde se puede ver a Olga Sacharoff visitando diferentes parques y jardines. Es decir que la representación de la naturaleza en ella tiene siempre un partir de sí misma, un interés que se sumaría a las influencias plásticas.



Henri Rousseau: *Negro atacado por un jaguar*, 1910

puede recordar a las pinturas selváticas de Henri Rousseau, como ya hemos visto que remarcaba la crítica de manera constante. En obras como *Sorpresa* (1891), *El sueño* (1910), *Los alegres bromistas* (ca. 1906) o *Paisaje exótico con monos y un papagayo* (1908), el aduanero se sumó a la tradición del exotismo que en la Francia colonial habían popularizado Ingres y Delacroix; si bien éstos se inclinaban más por el Orientalismo Rousseau, que jamás salió fuera de su país natal, convirtió las imágenes de la frondosa jungla en la solución iconográfica más exitosa de su carrera artística. Pero, a diferencia de los artistas franceses que sí viajaron a las colonias y allí pintaron paisajes del natural –Ambrois Louis Garenray (1783-1857), o Adolphe Ludovic Hastrel (1805-1874) por ejemplo- sabemos que Rousseau se inspiraba en modelos fotográficos y en libros de la época como el álbum *Bêtes Sauvages* editado por las Galerías Lafayette alrededor del año 1900; las revistas ilustradas del momento, *Magasin Pittoresque* y *Journal des voyages et des aventures de terre et de mer*, también le sirvieron como fuentes de documentación.

Sin embargo, poco a poco el aduanero fue transformando el paisaje tropical en un espacio para especular con sus fantasías sobre la violencia y el terror. Las selvas imaginarias de Rousseau devienen, así, un lugar donde las bestias salvajes se atacan entre ellas, se devoran mutuamente, o despedazan a los hombres. Estos animales son representados como la encarnación del peligro, con las fauces abiertas y los dientes afilados -muchas veces manchados de sangre de sus víctimas- astutamente agazapados, siempre dispuestos para atacar. La naturaleza laberíntica y profusa se hace simbólica de la agresividad y de la lucha por el poder. De esta manera sucede en





Henri Rousseau: *Caballo atacado por un jaguar*, 1910

los cuadros *La comida del león* (1907), *Lucha entre un tigre y un búfalo* (1908), *Caballo atacado por un jaguar* (1910) y, entre otros ejemplos. Cornelia Stabenow explica que “Rousseau no fue el «buen salvaje» que ingenuamente vivió una época pacífica y dorada en consonancia con la naturaleza. Fue más bien el «rudo primitivo», que ya Homero y Hesíodo habían descrito como una forma de salvaje” (Stabenow, 2001:82). Nada de esto está presente en la pintura de Sacharoff, en la que los animales conviven pacíficamente -como el gato, la paloma y el cocodrilo que sin molestarse entre ellos acompañan a Eva (Cat. P38)- y de la misma manera se relacionan con los humanos. Así, Adán puede bañarse sin temor en el mismo río en el que cebras y ciervos están bebiendo y Eva permanecer tranquila al lado de la boca de un cocodrilo. Si la selva para Rousseau es violenta e incontrolable, para Sacharoff se muestra domesticada y accesible. En la iconografía de Sacharoff el paisaje selvático, siendo tan frondoso y exultante como el del artista francés, es siempre un espacio de armonía y equilibrio entre todos los seres vivos. La jungla es el paraíso porque está pintada desde una posición vital que privilegia el equilibrio universal.

Desde esta perspectiva también es interpretable la iconografía del zoológico, frecuente en la obra de la pintora (por ejemplo: Cat. P28, Cat. P36, Cat. P37 o Cat. P392). Hay fotografías de ella en el zoológico de Amberes, por lo que quizás eran instalaciones que solía visitar, aunque ninguna de estas escenas está plasmada copiando el modelo natural. El tema del zoológico en Sacharoff podría leerse como la elaboración de un paraíso moderno, puesto que jamás es representado como el ámbito donde a los animales se les priva de libertad, al contrario, estos deambulan sueltos, en jaulas de barrotes con

separaciones muy amplias por las que podrían salir sin ningún inconveniente, o detrás de vallas muy bajas las cuales no les costaría ningún esfuerzo saltar. Cebras, llamas, tigres, leones, ciervos y elefantes rodean a los visitantes observándoles plácidamente, o bien no dan cuenta de ellos como si la proximidad entre humanos y fauna fuera algo plenamente natural. Tal como están Adán y Eva en los cuadros en los que se trata el tema del paraíso, un paraíso que es inconcebible sin la presencia de los animales. En 1963, un crítico de la revista de arte *Goya* escribió que “en los cuadros de Olga Sacharoff existe una clara memoria del Paraíso, traducida a un domingo inacabable, poblado de merenderos, de paisajes líricos y paseos ciudadanos” (Sánchez Marín, 1963b: 416). Creo no haber percibido esta idea en ningún otro texto documental, pero a mí no me parece desacertada e intento interpretar parte de esta obra profundizando en este punto de vista.

En las bellas palabras de María Zambrano “la apetencia de una vida paradisíaca ha ido ligada casi siempre a la idea de la naturaleza, o el estado de naturaleza es el paraíso, o de que la naturaleza es la vida perfecta (...). Así la naturaleza se aparece a quienes la miran como el paraíso, como la quietud perfecta; el lugar donde el hombre hallaría el absoluto apaciguamiento” (Zambrano, 1993: 311-312). A mi parecer, para Olga Sacharoff la naturaleza es paraíso, lugar privilegiado donde se manifiesta la divinidad. El entramado iconográfico de su obra se teje en torno a estas ideas. De esta forma, todas las escenas lúdicas al aire libre, donde los personajes se divierten, bailan, comen... rodeados de hermosos paisajes y acompañados de animales, se pueden entender como surgidos de la nostalgia del paraíso, pero impregnados de la esperanza de su repetición en la cotidianidad terrenal.

La alegría de vivir manifestada en el contacto con la naturaleza, era para Sacharoff, una temática muy relacionada con su propia experiencia vital. Como ya hemos explicado, son numerosas las fotografías en las que la artista aparece en picnics, merenderos y excursiones con sus amistades. Para ella el goce de estos pequeños instantes, compartido con seres queridos, en comunión con el ámbito natural, constituyó una vivencia significativa que hizo simbólica al llevarla a su pintura.

Si bien es cierto que esto no parece nada inédito pues el placer por los momentos del día a día, el disfrutar de la compañía de otras personas y el goce provocado por la naturaleza, son ideas que, en pintura, aparecen en Francia durante la primera mitad del siglo XVIII con Fragonard, Boucher y Watteau, quienes se dedicaron a plasmar la *joie de vivre* de la nobleza cortesana. Más tarde, el impresionismo retomó esta temática con el ánimo de llevar a la práctica una ruptura con los géneros pictóricos tradicionales (la religión, la mitología y la historia) a los que consideraban grandilocuentes y alejados de sus renovados intereses. El hecho de que los personajes pintados por Sacharoff

se encuentren llevando a cabo actividades lúdicas, y en general al aire libre, conecta directamente esta producción con la temática impresionista: clases urbanas que salen a divertirse, bailan, van de excursión, al circo, visitan el zoológico o acuden al estudio del fotógrafo. El neoimpresionismo y alguna corriente de vanguardia continuaron esta vía iconográfica mostrando los nuevos momentos de ocio de los habitantes de las ciudades modernas. Henri Rousseau es un representante de estas tendencias temáticas, y algunos de sus cuadros parecen tener una correspondencia casi directa en lienzos de Olga Sacharoff. Sucede así con *El cochecito del padre Juniet* de 1908, que no se puede dejar de relacionar con *La tartana* (Cat. P48) de Sacharoff, ya que en ambas aparece un grupo de personajes en un coche tirado por caballos, en un camino rodeado de árboles y acompañados por animales.<sup>348</sup>

Pero en quienes, sin duda, la añoranza del paraíso estuvo presente fue en algunos de los postimpresionistas; en pleno auge del capitalismo salvaje esta generación sufrió, como ninguna antes, los desbastadores cambios que estaba originando el establecimiento de la sociedad mercantil y competitiva. Paul Gauguin en las islas del Pacífico, Vincent van Gogh en los campos franceses y Henri Toulouse-Lautrec en la bohemia de Montmartre, cada uno emprendió la búsqueda de su particular paraíso y la vida de los tres se transformó en un inevitable descenso a los infiernos. En 1880, en una carta a Willumsen, Gauguin escribía “al menos allí, bajo un cielo sin inviernos y sobre una tierra fecunda, el tahitiano no tiene más que levantar el brazo para coger su alimento y no trabaja nunca. En Europa los hombres y las mujeres obtienen la satisfacción de sus necesidades con grandes sudores y algunos se debaten entre el hambre y el frío hundidos en la miseria; los tahitianos, por el contrario, afortunados moradores de paraísos ignorados de Oceanía, sólo conocen las dulzuras de la vida. Para ellos, la vida consiste en cantar y amar” (Cachin, 1991: 183). Para Gauguin, igual que para el aduanero, el paraíso era lo exótico, lo salvaje, cualquier lugar lejos de la contaminación industrial, de la dureza urbana, de la moral burguesa rígidamente establecida. A partir de estas influencias decimonónicas, estos pensamientos atravesaron la vanguardia histórica y Sacharoff no fue ajena a ellos.

Sin embargo, Gauguin “pensaba que él mismo era un comunicador directo, un tipo de salvaje innato, y que los objetos y estímulos de una cultura no sofisticada le permitían mostrar simplemente algo más, que la expresión de lo que se pensaba era consustancial

---

348 Aunque ambas obras han sido comparadas (ver *María Blanchard & Olga Sacharoff*, Fundación Bilbao Bizkaia, Bilbao, 2002), también es cierto que Sacharoff parece haber extraído muchos de sus temas de su propia experiencia vital, así como de recuerdos y fotografías que conservaba de su infancia. En un archivo particular se guarda una imagen de toda su familia en un carro parado en un camino rural.

en el artista. El artista se autodefine como un ser superior, dotado de creatividad” (Harrison, Frascina y Perry, 1998: 23). Perry considera que esta postura fue muy común entre los pintores de principios del siglo XX que se fijaron en culturas ajenas a la europea, y también añade que “éste fue un planteamiento que raras veces tuvieron las artistas de sexo femenino” (*Ibidem*), pero no explica por qué ni cita ejemplos, pareciendo que –al igual que los críticos que tachaban de femenina la obra de Sacharoff sin saber exactamente por qué o adjudicándole categorías erróneas- Perry vislumbra que hay algo en la pintura de las mujeres de la vanguardia que la diferencia de la de sus colegas masculinos pero no acaba de poner palabras a esta intuición.

Como ya hemos visto en el apartado anterior, seguramente sea porque estas mujeres, a menudo, no miraron el mundo natural desde una posición de superioridad, sino desde la cancelación de toda jerarquía patriarcal. De este modo, para Sacharoff el paraíso es armonía cósmica, universal, que puede ser recreado en cualquier instante, en cualquier lugar. La pintura de Sacharoff, presenta una originalidad, la recreación de un paraíso terrenal tan respetuoso y lleno de amor para con las otras especies que, como hemos explicado en el apartado anterior, constituye el fruto de una mirada lúcida y anticipada a la necesidad de una nueva manera de estar en el mundo, una manera que se supone antigua y perdida en el pasado, anterior a las estructuras de poder, pero posiblemente recuperable. Porque la pintura de esta artista es nostalgia de paraíso pero también esperanza de su recuperación, así pueden contemplarse obras como *Merienda* (Cat. P29), *El Baile* (Cat. P58), *El almuerzo* (Cat. P59), *Pique-Nique* (Cat. P60), *Nostra Terra* (Cat. P441), visiones edénicas que privilegian la vida en armónica relación. *Desnudo* (Cat. P68) o *El baño* (Cat. P101) y todas sus escenas de bañistas, donde la artista combina el trabajo del desnudo femenino con el paisaje, serían otros ejemplos remarcables. Los personajes de estas imágenes parecen haber logrado lo que María Zambrano deseó para todos nosotros, es decir, no habitan en un rincón desde donde perciben el universo, sino que están en él como en su propia casa, disfrutan de él sin extrañezas, ni sorpresas, todo semeja serles familiar, nada les es enigmático (Zambrano, 1993: 311-312).

El rescate del paraíso únicamente puede darse si trasladamos nuestra mirada a otro orden simbólico. Atendiendo a Muraro “en la medida en que la cultura nos separa y se separa de la naturaleza, se hace igualmente necesario que nos alejemos de la madre y volvamos la espalda a la experiencia de relación con ella para ingresar en el orden simbólico y social, separación en la que el padre es el agente. En otras palabras, la independencia simbólica se paga necesariamente con la pérdida del punto de vista de la pareja creadora del mundo” (Muraro, 1994: 42). Olga Sacharoff parece haber

indagado en un orden femenino y materno, no alejado de la naturaleza, el cual, a través de sus pinceles, brotaba en imagen del paraíso original.

Observo que en las obras antes citadas, así como en otras, es de destacar la presencia de niños, niñas y bebés, a los que la artista rusa trata con infinita dulzura. Son importantes en su configuración del paraíso terrenal, como recordándonos que nuestra infancia es el paraíso perdido de cada uno de nosotros, al que permanentemente volvemos en busca de raíces y recuerdos. Y la infancia es paraíso porque, al hilo de la cita de Muraro, aún no hemos roto con el orden simbólico de nuestro origen. Escribiendo sobre esto me doy cuenta que para Olga Sacharoff, la infancia parecía permanecer doblemente perdida, pues llegó un momento en que nunca más regresó al país donde nació y a los lugares en los que creció. Las bellas montañas del Cáucaso, los pícnicos con su gran familia a orillas del río Kurá, las tardes con su madre en el porche de la casa, los paseos en carreta por los caminos rurales... espacios y momentos que, tal vez, congelados en el tiempo de la fotografía son los que aparenta rememorar permanentemente en su pintura. No obstante, al igual que toda su vida atesoró con primor estas fotos, parece que conservó el recuerdo del origen, el amor a la madre y a su orden simbólico y, desde este núcleo, representó el mundo.

#### **VI.1. D. El Paisaje**

El paisaje es un género presente dentro del conjunto de su obra, sin embargo no el más trabajado. Aunque tal vez tenga obras anteriores, los primeros paisajes catalogados que he encontrado pertenecen a principios de los años treinta. En la década anterior había trabajado el paisaje como parte de las escenas al aire libre o paraísos -muy desligados del modelo natural- pero, hasta donde sabemos, nunca como un tema exclusivo de su pintura. Cuando aparecía en los títulos de las obras una ciudad concreta, era en referencia a una escena de pícnic, merenderos, o alguna iconografía similar, por ejemplo *Jardín en Batumi*, *Paseo en Tossa* (Cat. P10 y Cat. P11) o *Fête a Catalogne* (Cat. P43). Fue en la exposición de las Galeries Laietanes, en 1934, cuando inició la costumbre de presentar en cada muestra algún paisaje, siempre pocos, en relación al conjunto.

Los títulos de las obras casi siempre es un lacónico *Paisaje* (lo que hace muy difícil su identificación), excepto una pequeña cantidad de piezas que hacen referencia a un lugar concreto como, por ejemplo *Paisaje de Ibiza* (Cat. P90 y Cat. P91.). Al observar estas dos pinturas se puede apreciar que no se trata de paisajes muy reconocibles, y que podrían ser intercambiables con Mallorca o cualquier paisaje mediterráneo. Atendiendo a una entrevista que le efectuaron, a la pregunta de si se basaba en modelos naturales, la artista contestó “nunca, excepto si son retratos, claro” (Sánchez, 1962: 11). A mi

juicio, Sacharoff hacía viajes y excursiones donde quizás cogía apuntes o simplemente se inspiraba y, más tarde, en su estudio realizaba estos paisajes. Me inclino a pensar que también se basaba, aunque muy libremente, en fotografías que Lloyd tomaba en esos desplazamientos, así como en las muchas postales que ella conservaba.<sup>349</sup> A través de los títulos catalogados en la época se observa que los paisajes inspirados en el modelo real pertenecen únicamente a Francia, Italia y Cataluña -ya que abundan generalidades como Paisaje de Francia, Paisaje francés, Paisaje de Italia, Paisaje de Cataluña o Paisaje catalán- siendo Gallifa, Horta, Sitges, Montcada, Cannes, Jouy-en-Josas, algunas de las pocas poblaciones aludidas. La única exposición donde mostraba un número elevado de paisajes fue la realizada en 1935 en las Galerías Syra, en las que solo expuso acuarelas; acaso estas imágenes estaban pintadas in situ ya que la técnica lo permitía, aunque igualmente los lugares no pueden identificarse o distinguirse entre ellos. En el catálogo figuraban vistas de Cubelles, Corbera, Montgat, Montcada y Vallirana, es decir, alrededores de Barcelona donde la artista pasaba algunos meses con su marido y ambos aprovecharían el estar juntos para hacer excursiones en coche y conocer Cataluña. También figuraba algún paisaje de Ibiza ya que, como hemos estudiado más arriba, en esos primeros años de la década la pintora pasaba parte del verano allí.

Sea como fuere, los paisajes de Sacharoff no parecen hacer referencia a un lugar concreto sino que, desde mi punto de vista, lo que unifica su producción paisajística en una clara inspiración en el paisaje mediterráneo, con sus costas escarpadas, pequeños riachuelos y cultivos en terrazas. Pese a que los títulos de las obras con frecuencia no aluden a regiones o poblaciones concretas, el paisaje plasmado resulta siempre susceptible de evocar el Mediterráneo y sus particularidades. Así, son varios los cuadros en los que podemos ver viñedos (Cat. P147), olivares o campos de almendros (Cat. P244), por ejemplo; y, sorprendentemente muy pocas veces el mar que, cuando aparece, lo hace visto desde muy lejos y con nulo protagonismo en la escena. Aunque son copiosas las fotografías conservadas de la artista bañándose en las playas de Tossa o Capri, y en chiringuitos de Castelldefels, Sitges o la Barceloneta, ella misma declaró “nunca he pintado el mar. (...) no encuentro bonito el mar, no me atrae” (Sánchez, 1962: 11).

---

349 En diferentes archivos particulares he podido ver un buen número de postales de lugares de Francia, principalmente de París, de otros sitios de Europa y de Georgia que la artista conservaba. Eran postales que le enviaban familia y amistades, pero también las hay sin escribir, como compradas en los sitios que visitaba. Además he podido ver varias que le enviaba su marido durante sus muchos viajes de negocios –desde Londres o Constantinopla, por ejemplo-, incluso en alguna carta ella le pedía postales. Con seguridad le gustaba conservarlas como recuerdo o tal vez las coleccionara.

En general se puede apreciar que la pintora tenía preferencia por composiciones muy generales, que a veces parecen haber sido captadas desde un ángulo superior. Son paisajes en los que al fondo, casi siempre, acostumbra a haber montañas, y en el resto de planos, gran cantidad y variedad de árboles elementos que, como estamos viendo, tienen una presencia central en la iconografía de esta artista. También abundan los caminos y los ríos, y son habituales las estructuras arquitectónicas -alguna masía, un pequeño pueblo o algunas casas abandonadas- plasmadas de manera muy simple y esquemática. En ocasiones se da la presencia del ser humano que suele aparecer como un elemento más del paisaje, en armonía con él, sin causar ningún estorbo como, verbigracia, *Paisaje* (Cat. P406) o *Paisaje con río* (Cat. P435).

En gran parte de estas obras también aparecen animales domesticados, que a veces devienen protagonistas del paisaje. Por ejemplo *Paisaje con vacas* (Cat. P302), *Las cabras* (Cat. P345), *Borriquillos en el paisaje* (Cat. P346), *Paisaje con caballo blanco* (Cat. P371 y Cat. P405) o *Caballos en un lago* (Cat. P434). En el siglo XVII encontramos asentada esta iconografía con ilustres representantes como el holandés Paul Potter, posteriormente existen ejemplos magníficos salidos del pincel de Théodore Rousseau o Gustave Courbet. En esta línea iconográfica no debemos olvidar a la pintora francesa Rosa Bonheur (1822-1899) que, según Whitney Chadwick, “destacaba la libertad de los animales y su natural no viciado, su lealtad, su valor y su gracia” (Chadwick, 1992: 181). Se ha de nombrar otra vez a Henri Rousseau quien también participó de esta tradición con obras como *Paisaje con vacas* (1895-1900) o *Los campos de pastoreo* (1910). Al igual que con las bestias salvajes, el artista francés nunca pintaba las vacas del natural sino de grabados y reproducciones, como las explicadas antes. En cuanto a las imágenes de Olga Sacharoff, los animales de este repertorio jamás aparecen dentro de un espacio físico que limite sus movimientos, no habitan establos ni granjas, pastan a sus anchas por campos y praderas, y si hay vallas permanecen abiertas. Se diría que lo que, un siglo antes, Bonheur representaba a través de la fauna, lo seguía sintiendo y transmitiendo Sacharoff con su singular lenguaje plástico.

Existen también algunas pocas obras en las que aparece un tren -*Paisaje del tren* (Cat. P376), por ejemplo- donde, al modo de determinados pintores impresionistas, el humo oscuro de la locomotora atraviesa el paisaje. Lo mismo ocurre con *La fábrica* (Cat. P330), donde Sacharoff acentúa el contraste entre la placidez del campo y la negra humareda que sale de las chimeneas, la cual parece estar a punto de sepultar al campesino que está con sus caballos sobre la tierra cultivada. Es en estas piezas donde Sacharoff se suma más claramente a la tradición, iniciada por William Turner, de mostrar la amenaza que significa la sociedad industrial para la naturaleza y los estragos que ocasiona en el paisaje.

Igual que su pintura de flores y los retratos, es una obra que en Cataluña obtuvo un gran éxito comercial. De hecho, como estamos viendo, en la época de la Escuela de París apenas trabajó esta temática. Francesc Fontbona en su libro sobre el paisajismo en Cataluña sitúa a Olga Sacharoff en la generación de 1917<sup>350</sup>, aunque su obra posterior transcurre más próxima a lo que el autor califica como continuidad objetivista del género. Con su obra paisajística Sacharoff se insertó en la tradición de un género que, según Fontbona, es “sens dubte el més important de la pintura catalana moderna i que està tan relacionat amb la propia personalitat nacional de Catalunya” (Fontbona, 1979: 7). La escuela paisajista catalana es heredera directa del realismo francés y, más tarde, del impresionismo; posteriormente fue asimilando los diferentes lenguajes de vanguardia. Es una tradición en la que figuran nombres como Ramon Martí i Alsina, Joaquim Vayreda y la Escuela de Olot, la Escuela de Sitges, Joaquim Mir y Joaquim Sunyer, de quien algunos críticos señalaron la influencia sobre la pintura de Olga Sacharoff. Muchos de los amigos de la artista fueron, a su vez, afamados paisajistas, como Josep Mompou, Rafael Benet, Josep Puigdemogolas o Josep Amat.<sup>351</sup> Quizás precisamente por estar rodeada de pintores de paisajes, fue en Barcelona donde Sacharoff se dedicó más a este género, probablemente por influencia de sus amigos y también del éxito que tenía esta temática en el ámbito artístico catalán.

No obstante, en la mayoría de sus paisajes existe un cierto toque de irrealidad que la crítica interpretó como relacionado con su condición de mujer: “Olga Sacharoff, con sus ojos claros y dulces, atisba un paisaje lleno de intensidad poética y lírica” (Manzano, 1952: 9), o “sobre una realidad clásica de formas, en la que la línea francesa de Renoir se identifica con Tiziano y Rubens, logra por virtud de la feminidad dar una sensación completamente propia e inefable del modelo (el paisaje)” (Lience Basil, 1963: 2). No supieron ver que su alejamiento de la realidad, viene dado por su propio proceso pictórico (no pintar del natural) y su influencia de los lenguajes de vanguardia; así como la carga poética que condensa en su obra derivaba del discurso elaborado a partir de su mirada sobre el mundo natural, sobre la que planea un sentimiento místico, como ya hemos visto.<sup>352</sup>

---

350 Como estamos viendo en esa época es probable que la artista no se dedicase a este género, pues no hay ningún paisaje en las catalogaciones de época. Quizás realizase alguno de forma puntual.

351 El mismo Otho Lloyd, cuando a partir de 1935 se dedicó a la pintura, fue casi exclusivamente un pintor de paisajes. De hecho, como ya he comentado, en mi opinión ciertos paisajes más naturalistas de Olga Sacharoff, pueden haber contado con la contribución de Lloyd como *Calle Balmes* (Cat. P436), por ejemplo.

352 De todas maneras, como ya he explicado en el apartado dedicado a las obras dudosas y falsificadas, en mi opinión es muy cuestionable que todos los paisajes excesivamente imaginarios, que parecen extraídos de cuentos de fantasía, sean pintados por ella (SFN.º64, SFN.º73 o SFN.º80, por



## VI. 1.D.a. Vistas de Barcelona

Entre la pintura de paisaje de Olga Sacharoff, las vistas de Barcelona, merecen ser comentadas aparte. Se trata, en su mayoría, de vistas panorámicas de la capital catalana observadas desde la parte alta de la ciudad (Cat. P156 y Cat. P245, por ejemplo). Fueron realizadas en la década de los años cuarenta del pasado siglo, es decir cuando la artista habitaba en el Putxet. Desde las plantas altas de su casa podía observarse lo que hoy llamaríamos el *skyline* de la ciudad en esa época: desde las colinas del Besós a la montaña de Montjuïc, sobre el horizonte se recortaban las torres existentes de la Sagrada Familia, los campanarios de la Catedral, el monumento a Colón, y las chimeneas de las fábricas del Poblenou y las de los alrededores de Plaza España, entre ellas las tres de la antigua central eléctrica de Barcelona. Al fondo, el mar. Y así lo representó Sacharoff en estas panorámicas que tuvieron muchísimo éxito en sus presentaciones en las Galerías Syra, ya que además, ella empleaba telas de formatos apaisados y tamaños bastante grandes.

En algunos archivos particulares se conservan fotografías, realizadas por Otho Lloyd, de las vista de Barcelona que podía contemplarse desde la casa de la pareja y, si se las observan con detenimiento y se comparan con la pintura de la artista, se llega a la conclusión, una vez más, que ella nunca copiaba exactamente la realidad. Si bien en las obras de Sacharoff pueden vislumbrarse todos los elementos antes descritos, y suelen aparecer algunas construcciones arquitectónicas cercanas a la casa que pueden identificarse en las fotos antiguas, lo cierto es que hay una buena dosis de manipulación e invención del paisaje aunque no la bastante como para que resultase irreconocible. Algunos motivos de esta intervención en el paisaje, probablemente fuesen cuestiones relativas a la composición pictórica, pero también tendrían que ver con la subjetividad de la propia autora. En un programa de radio Barcelona, la locutora comentó que desde la casa de la artista la ciudad “semblava talment una perla amb reflexos de roses i blaus. I que bé, va definir-la la pintora Olga Sakaroff quan va dir-me que semblava una visió de les mil i una nits!”.<sup>353</sup>

A la pintora parece haberle interesado remarcar el contraste existente entre el barrio del Putxet –que por entonces aún constituía un pulmón verde de la ciudad- y el abigarramiento del casco urbano, formado por los barrios a orillas del mar y el Ensanche. En los primeros planos Sacharoff se detiene en los jardines y huertos privados, en

---

ejemplo).

353 FARGAS, Montserrat: “Conversa amb la pintora Olga Sakaroff”, guión para la Sección Femenina de Actividades, Radio Barcelona, Barcelona, 1835. Archivo particular.



Otho Lloyd: Vistas de Barcelona desde la casa de la artista, década de los años cuarenta

los pinos y palmeras, así como en los tejados de algunos de los caserones que, por entonces, todavía eran comunes en el barrio. Por ejemplo a menudo aparece la casa que estaba casi frente a la suya, al otro lado de la calle, que pertenecía a la familia Monegal y que después de la Guerra Civil pasó a ser la Clínica de las Hermanas de San José.<sup>354</sup> En los planos medios, se observan los edificios de pisos de diferentes alturas. Poco a poco, en un muy buen ejercicio de perspectiva atmosférica, la ciudad se va desdibujando, hasta encontrarnos el mar que se diluye en el cielo, el cual, con asiduidad ocupa prácticamente la mitad del espacio pictórico a base de manchas rosáceas y celestes. A menudo, las vistas no son panorámicas, tratándose de paisajes más sesgados (Cat. P194), que también pueden incluir parte de la propia casa de Sacharoff (Cat. P157), donde se puede observar la reja de la puerta de entrada y fragmentos del jardín. Además no solo trabajó esta temática en óleo, sino también en acuarela o gouache (Cat. P158).

---

354 La Clínica Sant Josep siguió funcionando hasta el año 2003 en que cerró sus puertas, a lo largo de todos esos años la construcción se fue ampliando y transformando, por lo que es difícil de reconocer en las pinturas de la artista.



Otho Lloyd: Vistas de Barcelona desde la casa de la artista, década de los años cuarenta

Son casi inexistentes las vistas de Barcelona que no fueran realizadas según los procesos y características arriba tratados; entre ellas destaca *Rambla de las Flores* (Cat. P246). En la pintura la artista trabajó un espacio en el que tres grandes líneas compositivas convergen en un punto de fuga bastante explícito. En el centro, el propio paseo por el que caminan los personajes: hombres y mujeres portando trajes oscuros, ellos con corbata, sombrero y largos abrigos que parecen muy pesados; ellas con trajes chaquetas o vestidos del largo correcto, alguna estola de pieles y bolsos cuadrados. Llama muchísimo la atención el aspecto gris y formal que la artista le infunde a las figuras, las cuales reflejan, sin duda, la medianía triste y opaca de la burguesía urbana bajo el régimen franquista. La austeridad sombría de los paseantes contrasta con la iridiscencia de los puestos de flores que se extienden a ambos lados del paseo, donde una explosión de verdes, azules y rosas transmite el aroma y frescor de la vegetación que bajo los árboles, inundan de belleza la ciudad. Solo una pareja, igual de gris, igual de sobria, se sale del recorrido marcado para acercarse a un puesto de flores y detenerse a elegir un ramo, van acompañados de un dalmata que recuerda al omnipresente Dicky, el perro de la artista. En mi opinión, esta pareja representa a Olga Sacharoff y Otho Lloyd, cuya diferencia no viene marcada por su aspecto, sino porque son capaces de detenerse ante la hermosura de la florescencia, de contemplar y amar la naturaleza.

Al abandonar la casa del Putxet y trasladarse al piso de la calle Balmes, parece que ya no pintó las vistas panorámicas, entre otros motivos porque ya no disponía de tanto espacio para pintar y los tamaños de sus obras ya no podían ser tan grandes como algunos que había trabajado. Aunque desde la terraza de la finca podía tener una vista bastante similar a la que había en el caserón de la calle Manacor, parece que el

paisaje barcelonés ya no la entusiasmaba de la misma manera. Desde la ventana de su salón, que funcionaba como estudio, podía ver muy bien la colina del Putxet ya que, por entonces, delante del edificio había terrenos baldíos y construcciones bajas, y en alguna obra así se ve, por ejemplo en *Interior del piso de Balmes* (Cat. P332). También existe un cuadro de 1964 en el que está plasmada la vista que podía apreciar de la calle Balmes en su recorrido hacia el Tibidabo, donde se pueden reconocer algunos edificios que permanecen en la actualidad, así como la hoy, totalmente reformada, plaza Joaquim Folguera (Cat. P436).

Estas pinturas proporcionaron a la pintora y a su contexto artístico, un sentimiento de pertenencia a la sociedad y cultura catalanas, prueba de ello es que, como ya hemos visto, el haber pintado el paisaje barcelonés fue uno de los varios argumentos esgrimidos por sus amistades y admiradores para que se le concediese la Medalla de la Ciudad. Sacharoff sintió el mismo sentimiento de orgullo y arraigo a la tierra que demostraron sus amigos paisajistas catalanes, y así lo recogió y representó en sus obras.

Bajo mi punto de vista estas pinturas además de tener un valor artístico, constituyen un notorio documento histórico. En las manos de Olga Sacharoff la gran urbe que es Barcelona en la actualidad se nos revela tranquila, sin la vida ajetreada de las muchedumbres, ni la fatiga que producen los medios de transporte. La Barcelona de Sacharoff es como un pueblo grande entre un mar plomizo y las montañas, siempre verdes, siempre arboladas. Aunque permanezcan los monumentos y las chimeneas, aunque algunos edificios broten de su fantasía y jamás hayan existido, Olga Sacharoff nos ha legado un precioso testimonio vivido de una Barcelona que ella alcanzó a conocer y disfrutar y que, desaparecida hoy, nunca volveremos a experimentar; pero gracias a su talento y sensibilidad, tenemos la posibilidad de rememorar.

## **VI.2. La visión del matrimonio, la pareja y el amor**

### **VI.2.A La utilización de la ironía y el humor**

Mucho antes de que el empleo del humor irrumpiera con potencia en las representaciones artísticas postmodernas, se escribieran ensayos y se comisariasen exposiciones sobre el tema, hubo artistas que eligieron indagar en los caminos de la sorna como medio de transgresión de las normas que se tenían como incontestables y asumidas. Si actualmente Las Guerrilla Girls, Sarah Lucas o Joana Vasconcelos, por ejemplo, nos invitan a cuestionarnos falsas certezas a través de provocar nuestra hilaridad, con seguridad sea porque han tomado como punto de partida a mujeres libres e inteligentes que brindaron una sonora risa como respuesta a diversos, y no tan distintos, interrogantes artísticos antes que ellas. Ciertamente es que en la vanguardia histórica –más allá de ciertas

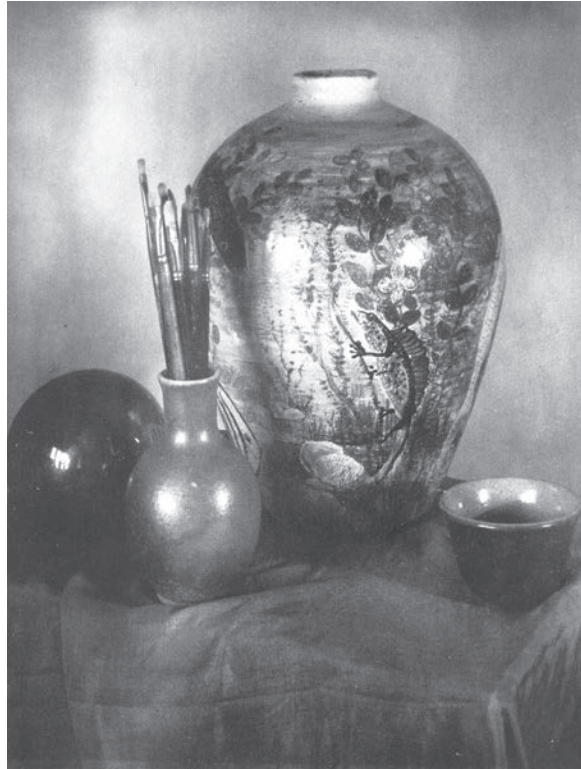


Olga Sacharoff y Otho Lloyd

manifestaciones dadaístas- el humor no estuvo muy presente, siendo su uso patrimonio de artistas muy concretos como por ejemplo buena parte de la obra de Remedios Varo o algunas pinturas de Frida Kahlo.

Al concluir la Gran Guerra, cuando Sacharoff retornó a París y volvió a estar presente en diferentes Salones, la introducción de una nueva iconografía en su obra a la vez que un tratamiento plástico distinto resultó una combinación que atrajo la mirada de la crítica de arte más selecta del momento, la cual empezó a calificar su obra como cargada de humor, sonriente, irónica, divertida, etc. Una prueba de que se la comenzó a ver como una artista con humor es su participación en el *Salon de L'Araignée* –llamado a veces el salón de los humoristas- como ya hemos estudiado. El Salón constituía un destacado evento cultural del que toda la prensa se hacía eco, publicando anuncios en sus agendas y reseñas en los espacios de crítica de arte.

Ahora bien ¿qué tenía la obra de esta artista para que se la considerase henchida de un humor y de una ironía tan atractivos como para llamar la atención de público y crítica? Hemos de recordar que el humor no siempre está destinado únicamente a hacernos reír ya que, como en el caso de la pintura de Sacharoff, el humor nos propone reflexionar sobre una cuestión o situación. En palabras de Franc “cuando usamos el humor como herramienta social presentamos la realidad desde una perspectiva subjetiva que parte de nuestra experiencia y nuestro conocimiento intelectual, emocional e intuitivo del mundo. De esta forma, se elabora la crítica social y la capacidad/posibilidad de mostrar lo ridículo de cada circunstancia vital”. (Franc, 2017: 40). Uno de los temas



Otho Lloyd: Sin título, ca. 1945

más repetidos por Sacharoff en la pintura de la década de los años veinte son los relativos a familias llevando a cabo actividades de ocio y diversión. En la manera en cómo caracterizaba a sus personajes y la situación de los elementos que los rodean encontramos varias claves de esta cuestión. Intentaremos ir desgranándolas en los párrafos siguientes.

En primer lugar existe una gran relación con el mundo de la fotografía. Y antes de pasar a analizar este punto quisiera detenerme en recordar que la relación de Sacharoff con el medio fotográfico era muy estrecha, ya que compartía su vida con un fotógrafo que, aunque su obra más importante data a partir de 1940, con anterioridad ya se dedicaba a ella.<sup>355</sup> Sin lugar a dudas la pintora tenía un conocimiento muy próximo de todo el proceso técnico y artístico de la fotografía. Además existe un evidente paralelismo entre la iconografía pictórica de ella y los temas tratados por Lloyd en sus imágenes, las cuales giran en torno a los retratos, paisajes y bodegones, siendo también el jardín de la casa de la calle Manacor tema central de su obra. También he podido observar que muchas fotos conservadas por la pareja son imágenes que coinciden en buena medida con pinturas ejecutadas por Sacharoff, lo que nos puede llevar a pensar que Lloyd

---

355 La crítica de fotografía Cristina Zelich ha situado la producción de Lloyd muy próxima a la de fotógrafos de la talla de Robert Doisneau, Auradon o Ivonne Chevalier (Zelich, 1992: 16).

hacía fotos que su mujer empleaba como modelo. De hecho, si hiciéramos un estudio de la temática trabajada por Lloyd en sus fotografías, podríamos señalar que existía una sincronía en los modelos escogidos por ambos: bodegones, jarrones con ramos de flores, perros y gatos y hasta coinciden en haber retratado a los mismos personajes (Francesc Costa, Eugeni d'Ors, Claude Collet o Natalia Demidoff, etc.). Un ejemplo la fotografía de un bodegón que acompaña este texto y que presenta semejanzas con las obras Cat. P344 o Cat. P402.

Retomando el tema aquí tratado, decir que muchas de estas parejas pintadas por Sacharoff se sitúan sobre el plano adoptando poses que eran habituales en los estudios fotográficos del siglo XIX.<sup>356</sup> En un diálogo con el nuevo medio artístico, los personajes de Sacharoff observan al espectador como si mirasen fijamente a un supuesto fotógrafo que les llama la atención bajo la tela oscura. Se mantienen rígidos, estáticos, como si tuvieran miedo a moverse y estropear la fotografía, una fotografía que les conserva hieráticos, congelados en un instante del tiempo. Para acudir al estudio fotográfico se han puesto sus mejores galas y adornos: los señores trajes oscuros y pajaritas, las damas vestidos moteados con cuellos y puños de encaje –jamás se permiten lucir pantalones-, zapatos recatados y alguna joya discreta. La extravagancia va contra las normas de la elegancia burguesa. Solamente las niñas con unas cofias y gorritos de volantes exagerados ponen la nota irracional en un mundo donde la estabilidad y el orden son los valores más preciados. Estas ideas quedan reflejadas perfectamente en *Una boda* (Cat. P17), *Matrimonio* (Cat. P19), *Una familia* (Cat. P26), *La familia en el zoológico* (Cat. P28), *Los recién casados* (Cat. P56) y, muy especialmente, en *En casa del fotógrafo* (Cat. P46), donde se recrea la postura solemne de una familia que asiste al rito de realizarse un retrato. Sacharoff representa el estudio con varios de los elementos que se utilizaban para crear la escenografía: cortinajes, plantas, algún juguete para los niños... objetos que formaban parte de la parafernalia empleada con la finalidad de constatar la procedencia social de los retratados. La familia, compuesta de padres, abuelos e hijos, se toma muy en serio el ritual y posan con la seguridad que su lugar en la sociedad les otorga, convencidos de que están haciendo lo que deben hacer.<sup>357</sup>

---

356 Ver SOUGEZ, Marie-Loup: *Historia de la fotografía*, Cátedra, Madrid, 1991, donde se analiza el rito burgués de asistir al estudio fotográfico.

357 Aunque no se puede obviar la extrañeza que uno de los niños posee totalmente desnudo montado en un caballito de madera, lo cual refuerza la idea presente en Sacharoff de que los únicos seres verdaderamente libres son los infantes, puesto que mantienen la pureza y la inocencia que el pensamiento irracional les proporciona.

La anulación del tiempo que consigue la artista, a partir de este diálogo con la fotografía, es también una manera de cancelar cualquier posibilidad de cambio o dinamismo en sus vidas programadas y lineales. Y es aquí donde se encuentra, en mi opinión, buena parte de las claves interpretativas de estas obras. Ciertamente también los personajes de Rousseau “se congelan ante la mirada del pintor, que al igual que un fotógrafo, prohíbe permanentemente cualquier movimiento y capta el momento más solemne” (Stabenow, 2001: 68), pero si este artista lo hace para superar los problemas de representación que su carencia de formación plástica le ocasionaban, en Sacharoff es un proceso consciente e intencionado para elaborar un discurso estético.

A diferencia de otras pintoras contemporáneas a ella (Frida Kahlo, Nahui Olín, Tamara de Lempicka, Gerda Wegener...) que exponen su visión de la pareja de una manera más explícita y descarnada, Olga Sacharoff utiliza la ironía como herramienta crítica. Detrás de una apariencia alegre y optimista, bajo unas figuras amables y la calidez del colorido, de unos personajes pequeñoburgueses que siempre sonrían y parecen felices viviendo una vida organizada en un mundo ordenado y sin complicaciones, descubrimos unas miradas gélidas, inexpresivas, casi aterradoras. Personajes de ojos vacíos que miran al vacío, a la vacuidad del mundo que les circunda. Difícilmente podríamos decir que están felices de visitar el circo o de retratarse, que son felices con su matrimonio, su familia. Tampoco les acometen grandes desgracias ni profundas tristezas. Son seres atrapados en su momento, la rigidez que presentan nos transmite su falta de libertad de movimientos. Están ahí porque deben estarlo, cumplen las obligaciones que su destino les ha marcado. Las mujeres son esposas y madres, los hombres padres y maridos. Para eso se les ha educado, para llevar la vida que los cánones burgueses imponen; no queda espacio para tomar otro tipo de decisiones, para realizar otras acciones. Sin embargo no todas las facetas de la vida son controlables y, a veces, ocurren cosas raras como ese perro blanco de *Una boda* (Cat. P17), el gran símbolo de la fidelidad, que no quiere participar del casorio con música, niños y caballos; y se aferra a la tierra con las cuatro patas intentando liberarse de la correa que lo sujeta; o esa joven que vemos llorar sobre el cuello de un caballo blanco –que gira la cabeza para consolarla-, tal vez porque está enamorada del novio que la ha abandonado...; aunque el novio es bien poco atractivo, en realidad parece un hombre estricto que va por delante de la novia –a quien lleva colgando del brazo- y va indicando el camino con una especie de palo que más que un bastón es un garrote, dejando muy claro quien tiene el mando.

Podríamos buscar un nexo iconográfico con Henri Rousseau que en su obra, una de las más famosas, *Una boda* (1904-05) representa a una pareja de novios y a su cortejo nupcial, situados al aire libre, como posando para ser fotografiados; un enorme perro negro preside la escena. La conexión dista bastante de ser algo más que iconográfica





Henri Rousseau: *Una boda en el campo*, 1904-05

ya que la composición de Sacharoff es mucho más compleja (hay caballos, músicos, un carruaje y más personajes), con elementos que rompen la rigidez frontal típica del aduanero y otros que aluden a espacios de corte clásico (el suelo de tablero de ajedrez) para jugar con la distorsión de la perspectiva.

Además, en las obras de Sacharoff se perciben ideas y sensaciones que no tienen mucho que ver con las de Rousseau, ya que en ella la ironía juega un papel fundamental. Como se dijo en su momento “Olga Sacharoff hace pensar en un Rousseau maligno” (Léon-Martin, 1925a: 2).

Concediéndole más atención el perfecto mundo burgués representado por Sacharoff no tarda en revelarse inquietante, puesto que siempre hay un elemento disonante, algo que no concuerda con el orden imperante. Ahora bien estos factores discordantes son siempre pequeños detalles divertidos ya que la estrategia transgresora utilizada por la artista fue el empleo del humor, un humor finamente irónico, no mordaz ni sarcástico, sino integrado en la imagen de forma tal que la representación continúa siendo en apariencia amable. El uso de un lenguaje pseudo ingenuo y la utilización de elementos simbólicos básicos, fue también una inteligente maniobra crítica, pues así su ironía dirigida directamente a la burguesía podía pasar desapercibida para aquellos potenciales clientes y marchantes. Sin duda es aquí donde radica el enorme talento de la artista ya que, fue capaz de reírse del orden establecido y de la moral burguesa

dominante sin que la crítica fuera descarnada o explícita lo cual a veces, incluso, podría escatimar eficacia al mensaje.

Un buen ejemplo sería la pintura *Tiovivo en la Feria* (Cat. P25), que obtuvo un enorme éxito en el *Salon d'Automne* de 1923 y así quedó reflejado en la prensa: la archifamosa *Vogue* la reproducía diciendo que era “una obra muy divertida que tiene las verdaderas características de la joven escuela rusa moderna de París” (*Vogue*, 1924: 41), y la *Reveu Bleu* publicó que “Olga Sacharoff divierte por una escena de feria de una viva e ingenua vivacidad” (Jaloux, 1923e: 818), entre otras muchas opiniones aparecidas en diarios y revistas.

En la imagen podemos contemplar una pareja vestida con elegancia que, saltándose todas las normas del buen tono, se ha montado en sendos caballitos de un tiovivo. Sin embargo, la multitud que hay en la feria no les mira, no echa cuentas de estos dos majaretas a quienes da la espalda; sólo los niños sonrían y un chucho sin collar y sin dueño, libre, seguramente perdido, se revuelca de risa ante el sorprendente espectáculo. A quienes esta visión también parece hacer mucha gracia es a los propios caballitos, los cuales siendo de madera más bien se nos antojan vivos y muy divertidos, mientras que el payaso que anuncia el *Nouveau Cirque* está muy triste y aburrido. Claramente la vitalidad y la alegría están del lado de los transgresores, de quienes desobedecen la norma y persiguen el mandato de la vida. Se ha de notar que la artista siempre utiliza a los personajes adultos para hacer sus chanzas críticas, por el contrario, vierte toda su ternura en los niños y en los animales que, como seres irracionales, son libres de sentir y ser ellos mismos.

Olga Sacharoff, como muchas mujeres que formaron parte de la vanguardia, era el paradigma de lo que se llamó “la nueva mujer”, mujeres emancipadas que trabajaban y que decidían sobre sus relaciones y su cuerpo. Como ya se ha visto en París, la artista estaba rodeada de una red de mujeres que, como ella, vivían solas y se dedicaban a profesiones creativas en las que intentaban destacar. Y es que Montparnasse en la década de los veinte se distinguió por la “presencia de un grupo de mujeres independientes y autosuficientes que se habían liberado de su tradicional papel en la familia y en la sociedad para integrarse en la comunidad artística. En Montparnasse estas mujeres podían decidir su propia vida con una nueva independencia e igualdad” (Klüver y Martin, 1990: 11).

Sacharoff era una mujer artista casada que no vivía con su marido, ya que, al contrario que muchas otras mujeres, había priorizado su labor como pintora y, por lo tanto, no se ceñía a las reglas de la moral burguesa, como la mayoría de los artistas de vanguardia. No se ajustaba a la sociedad su forma de vida y tampoco su arte pues, al igual que

toda la vanguardia, practicó la crítica hacia la burguesía y su statu quo. No obstante, en su pintura utiliza el humor para ir más allá, para protestar contra los estereotipos, las normas de género establecidas, los códigos y mandatos impuestos orden patriarcal. En la obra de Sacharoff el espíritu crítico toma forma en estas figuras inmóviles, hieráticas, encorsetadas en sus ropajes y en su manera de vivir. En *Matrimonio* (Cat. P19) aparece una mujer de rasgos y vestidos muy similares a su *Autorretrato del medallón* (Cat. P8), y un hombre también muy parecido a los retratos que realizó de Otho Lloyd. El hombre, con los brazos cruzados, tiene a su lado un perro -nuevamente el símbolo de la fidelidad-, su mano derecha, dispuesta en diagonal, nos conduce al lado contrario del espacio pictórico donde una jaula con dos pájaros sirve de contrapunto a la pareja. La mujer coge con la mano derecha un ramo de flores, símbolo de pureza y virginidad. Tiene las dos manos dispuestas juntas, una sobre la muñeca de la otra, tal como si permaneciera “esposada”. ¿Es el matrimonio una relación fiel y leal o una institución que encierra y corta la libertad a sus componentes?

En 1929 expuso *Los recién casados* (Cat. P56), donde una pareja posa nuevamente al lado de un perro. Se ha de recordar que los canes tradicionalmente pueden adquirir un significado negativo, considerando la fidelidad no como una virtud, “sino como sumisión de siervo, de esclavo” (Mariño Ferro, 1996: 368). Aquí, en una curiosa subversión de los papeles al uso, el ramo de flores lo porta él, lo cual es muy interesante pues sugiere una feminización del novio de la mano de la pintora en una época donde aún quedaban muy lejos las manifestaciones visuales inspiradas en la teorías del género y *queer* que abundan en el panorama artístico actual. En este sentido, este juego del cruce y confusión de los géneros y sus roles atribuidos resulta también una cautivadora perturbación del orden habitual por parte de Sacharoff, sobre todo, si pensamos que todavía hoy, durante los rituales de casamiento, las flores las continúan llevando las mujeres.

Adelantándose a todas las corrientes de pensamiento actuales, Sacharoff se rió mucho del amor romántico. El uso del humor le permitió atacar un tema que parecía incuestionable en la educación de las mujeres, aligerando lo atroz y tremendo que se oculta detrás del romanticismo pacato. Una iconografía muy reiterada por ella –en diferentes técnicas- es la típica visita formal que el novio hacía a su prometida y que aún era una costumbre habitual a principios del siglo XX. En el coqueto salón de *Les Fiancées* (Cat. P44) la parejita se sienta en un sofá frente a una mesa gerindon, el novio muy educado trae un ramo de flores, y la novia sonrosada de pudor no se atreve a mirarlo... nuevamente la pose para el fotógrafo, el perro fiel a su lado y detrás, acechando con su evidente simbología, dos bellos agapornis en una jaula. Algo muy parecido sucede en *Idilio* (Cat. P70), donde los novios están en un jardín romántico.

¿Quién puede ver estas imágenes como ingenuas o inocentes? ¿Quién no puede entender la expresión vacua de quien espera un destino impuesto del que no se puede escapar, en el que no hay cabida para el deseo? Varios críticos franceses captaron el humor malicioso hacia la clase poderosa, pero no hacia la estructura patriarcal. Costaba bastante que los señores de la prensa se detuvieran a interpretar la opinión de una mujer emancipada que veía en el matrimonio tradicional una propuesta nada apetecible frente a las miles de oportunidades que la sociedad moderna le planteaba.

Olga Sacharoff pintó estas iconografías en los años veinte y lo siguió haciendo en la década de los sesenta. Cuando tenía más de ochenta años y vivía en una sociedad bastante más timorata que el París de entreguerras, continuaba pensando que el amor romántico era motivo de mofa despiadada; sin embargo, como ya era considerada una venerable anciana, su obra fue leída como la de una señora del siglo pasado que añoraba los tiempos de antaño. Imposible asimilar vejez y transgresión. Si en la Escuela de París las mujeres podían ser divertidas e irónicas, aunque no rebeldes, en la Cataluña franquista una pintora debía ser tierna, delicada y amable. Frente a pinturas como *Pareja* (Cat. P382) o *El jardín* (Cat. P423) la crítica escribía: “El vigor de su ingenuidad es sorprendente, porque en ella esta feliz expresión no es cosa buscada sino hija de una ternura concorde que corre como dulce vena circulatoria a través del color, de la técnica que le acompaña y de la gran coherencia cultural del pensamiento” (Lience Basil, 1961: 10), u “Olga Sacharoff ve el mundo con ojos maravillados, con una entrañable actitud que desvela la pureza y la virginidad contenidas en las cosas circundantes” (Benet Aurell, 1959b: 16). Es decir, se obviaba el componente humorístico, ridiculizador y crítico, pero además se transformaba en mirada tierna y virginal, categorías propias de lo que el sistema de géneros marcaba para el sexo femenino.

Por otro lado, hay también una interpretación del tema de la pareja por parte de la artista que resulta muy original, incluso en la actualidad. Se trata de las obras dedicadas a parejas de adultos mayores que muestran felicidad como, por ejemplo, *Los ancianos* (Cat. P117), una iconografía muy poco frecuente en las vanguardias. Es sabido que en las campañas de publicidad y mercadotecnia la presencia de personas ancianas está muy controlada porque se sigue la máxima de que los “viejos no venden”, además tampoco suelen estar en los sectores de consumidores potenciales más numerosos. También son contadas las películas de cine y las series de televisión cuyos protagonistas sean personas de la tercera edad, lo mismo ocurre en los desfiles de moda, etc. Así que es difícil contar con un bagaje visual rico en imágenes que representen las vivencias de esta parte de la población, la cual, aún hoy, carece de espacios simbólicos que

otorguen poder y valor a la experiencia humana de la senectud.<sup>358</sup> Si los ancianos en las culturas del pasado se asimilaban a la experiencia, la sabiduría y el respeto, en época de la artista todas estas connotaciones ya comenzaban a perderse con premura, transformándose estos valores en, precisamente, lo contrario, es decir, degradación, degeneración y decadencia. Al trabajar esta iconografía, Sacharoff está concediendo a la vejez un espacio de significación pero, además de una apuesta por la restauración social de los valores que los ancianos aportan, hay en esta pintura algo que parece ir más allá, algo que trasciende al terreno de lo simbólico, donde la vejez no significa lo caduco sino lo eterno. Ella parece decirnos que un anciano es alguien que ha logrado ir venciendo la muerte, que demuestra la fortaleza suficiente para resistir el paso del tiempo y las inclemencias de la vida, alguien que “alcanza así en las profundidades misteriosas lo que está en la fuente de la existencia y de lo cual participa en la medida privilegiada” (Chevalier y Gheerbrandt, 1999: 94). Bajo mi punto de vista el hecho de que represente estas imágenes es una aportación muy destacable de Sacharoff: una pareja que envejece junta sugiere una prueba de saber combatir el desgaste del tiempo, de solidez y autenticidad; algo que, visto hoy, sorprende por su inusualidad hasta rozar el misterio, un misterio del que parece estar revestido todo lo antiguo y ancestral. Por último, se podría vincular con su propia experiencia vital ya que ella estuvo con la misma pareja más de cincuenta años, superando graves crisis y conflictos.<sup>359</sup> Después de la temática de las parejitas cursis, esta iconografía parece representar la reconciliación con el verdadero amor.

### **VI.2.B. La representación de Adán y Eva**

Existe otra iconografía muy reiterada por esta artista que tiene que ver con la pareja, me refiero a que a lo largo de toda su vida demostró interés en trabajar el tema de Adán y Eva, habitual en la pintura de Occidente, también en las vanguardias. Dejando a un lado esta multitud de representaciones, hemos de recordar que es uno de los mitos más revisados por la teoría feminista porque “es uno de los más complejos y perdurables (...), el de la fundación de la especie, se traman los elementos de la relación de pareja” (Robles, 1997: 30) y “su difusión a partir del cristianismo lo convierte en un punto clave de las relaciones hombre-mujer en la cultura occidental” (Sau, 1990: 110). Veamos así cómo han tratado esta iconografía algunas mujeres contemporáneas a Sacharoff, pues he observado que diversas artistas de las primeras décadas del siglo pasado, recurren

---

358 Afortunadamente, parece ser que esta tendencia se va revirtiendo y en la actualidad hay diseñadores de moda o directores de cine que han trabajado sobre este tema, pero todavía son casos muy puntuales.

359 Existe una obra en la que aparecen representados la artista y su marido (SFN.º22), siguiendo el mismo tipo de composición que estas parejas de ancianos.



Suzanne Valadon: *Adán y Eva*, 1909



Vanessa Bell: *Adán y Eva*, 1913-14

al tema de la pareja bíblica como estrategia para expresar sus opiniones sobre el deseo y sexualidad, y así realizarlo de forma menos evidente y descarnada, al mismo tiempo que se sumaban a la tradición iconográfica occidental.

Suzanne Valadon en *Adán y Eva* (1909) representa a un hombre que con su mano conduce la de Eva para coger la manzana, en una clara manifestación de juicio sobre el tema. Tamara de Lempicka, en 1932, representó a los personajes bíblicos tumbados sobre la cama, al fondo gigantescos rascacielos transportan la iconografía hacia una ciudad moderna. La pintora del grupo de Bloomsbury, Vanessa Bell, realizó una imagen muy planista y con influencias del exotismo de principios del siglo XX, en el que la pareja parece realizar una danza tribal. Y la madrileña Marga Gil Roësset trabajó, aunque escultóricamente, tres versiones del tema. En una, la pareja del *Génesis* de tan inocentes parecen niños, en la otra, por el contrario, languidecen de atormentamiento y desesperación ya que según la autora sentían “dolor del paraíso perdido, dolor de sentirse solos en medio del planeta” (Capdevila, 2013: 84). En todos estos ejemplos se descarga a Eva de toda, o al menos de gran parte, de la culpabilidad del pecado original al contrario de las representaciones que habían ido proporcionando los pintores, basta pensar en Lucas Cranach, Rafael o Miguel Ángel, o en todas aquellas imágenes, frecuentes en el siglo XV, en que la propia serpiente tiene cuerpo de mujer. Además en todas las obras antes citadas y también en la pintura de Sacharoff, parece haberse diluido la relación de poder y subordinación que lleva implícita el mito al formular que Adán fue creado antes y Eva surgió de él.

Las representaciones de Sacharoff vinculan el tema de la pareja al del paraíso original y a la nostalgia del edén a la que ya nos hemos referido: Adán y Eva se encuentran inmersos en una naturaleza exuberante y rodeados de animales, aparecen desnudos

y sonrientes en un mundo en el que existía la posibilidad de vivir el amor libremente y donde aún no conocían el pecado y el pudor. La fauna del paraíso es una fauna dócil, pero no domesticada, que acompaña amorosamente a los personajes, con quienes comparte la fertilidad de los frutos de la tierra. Es decir que los intereses de Sacharoff por la naturaleza, los animales, los paraísos perdidos y el amor se sintetizan en estas imágenes de la pareja original. He catalogado cuatro ejemplos de este tema: *Adán y Eva en el Paraíso* (Cat. P22), *Jardín del Edén* (Cat. P38), *Paraíso* (Cat. P116), y *Paraíso* (Cat. P322), además de algún boceto (Cat. B4).

Podría decirse que en la pintura de Sacharoff hay un discurso sobre la relación heterosexual en el cual se produce una dicotomía muy clara: por un lado se situaría el conjunto de las pinturas de paraísos y, por otro, el de los novios, es decir el discurso elaborado en torno a la pareja libre en la naturaleza –que experimenta y goza la sexualidad plena- en contraposición a la pareja encerrada en el salón burgués cuyo deseo sexual es contenido y vivido en represión. El humor y la ironía están reservados para el segundo miembro de esta ecuación.

Existen también algunas obras de Sacharoff dedicadas al personaje de Eva en exclusividad, uno de los personajes femeninos de la Biblia más representados en la iconografía occidental; generalmente como la responsable de haber traicionado la ley del Padre y, por lo tanto de haber lanzado al ser humano al tiempo, a la muerte y a la corrupción de la carne. Nuestra Historia del Arte está poblada de Evas tan bellas como perversas, tan sensuales como malvadas. Si bien, tal como afirma Erika Bornay, Eva “aparece con relativa poca frecuencia en las imágenes finiseculares” (Bornay, 1995: 183), algunas de las interpretaciones inmediatamente precedentes a las de Sacharoff podrían incluirse en la categoría que esta autora denominó “hijas de Lilith” o mujer fatal.<sup>360</sup> Según la misma autora Eva es sinónimo del Pecado y del Mal pues “la introducción de la mujer en el mundo representó el fin de un Edén, de un lugar paradisíaco, para devenir un lugar de sufrimiento y dolor” (Bornay, 1996: 118). Como consecuencia Eva es un personaje mítico que resultó ideal para encarnar todas las visiones negativas hacia el género femenino, que intentaban contrarrestar las energías crecientes del movimiento de emancipación de las mujeres que estaba en plena eclosión a finales del siglo XIX y principios del XX.

Uno de los artistas que también trabajó este tema fue Henri Rousseau (con quien encontramos así un vínculo iconográfico más) que pintó *Eva* alrededor de 1907. En esta obra, uno de los pocos desnudos abordados por el aduanero, vemos una mujer

---

360 Ver Bornay, Erika: *Las hijas de Lilith*, Cátedra, Madrid, 1995. Algunos de los ejemplos comentados por la autora son las Evas pintadas por Edvard Munch, Max Klinger o Félicien Rops, entre otros.



Henri Rousseau: *Eva*, 1905-07

de largos cabellos negros que coge la fruta prohibida directamente de boca de la serpiente, gesto que acentúa la idea de pecado y pecadora. Es de remarcar que aunque la representación del cuerpo femenino no presenta aspectos perversos o morbosos, la abundancia de formas puntiagudas y ángulos agudos confieren sensaciones de agresividad y violencia que no hacen acogedora a la naturaleza que rodea al personaje, más bien sugieren un medio inseguro y amenazante.

Sin embargo, y siguiendo el hilo interpretativo que ya hemos tratado para el tema del paraíso, la Eva de Sacharoff tiene connotaciones muy distintas: en general se trata de un bello desnudo de mujer en un paisaje delicioso, con animales salvajes pero mansos, con profusión de palmeras y cactus. En otra rememoración del paraíso, la Eva de Sacharoff es inocente y natural como las grandes flores blancas que, a veces, la rodean, en una metáfora de su pureza. Volviendo a la cita de Bornay, en Sacharoff Eva nunca sería un símbolo del mal, ni del pecado ni de la tentación, bien al contrario, funciona como un emblema de la sencillez y del candor de quien no está sujeto a la norma social. Sacharoff restituye, así, el Edén para una Eva sin Adán que disfruta de la naturaleza en libertad y soledad. En estas imágenes de la artista rusa no suelen aparecer ni manzanas ni serpientes, obviando toda alusión al pecado.<sup>361</sup> De hecho, si no fuera por los títulos de las obras sería muy difícil identificar al personaje, ya que hay una asimilación de Eva con cualquier mujer y, por lo tanto, una universalización de

---

361 Únicamente en la obra Cat. P22 Eva lleva lo que parece una fruta en su mano derecha, tal vez una alusión al triste destino que la espera: la expulsión del paraíso y culpabilización eterna por este hecho.



este personaje que es susceptible de representar a todas las mujeres. Además, en su discurso, el cuerpo desnudo, igual que todo lo humano, forma parte de la naturaleza y como tal no es ni vergonzante ni pecaminoso.

Aunque tampoco hay una excesiva naturalización del cuerpo femenino como podía pasar en las pinturas de Gauguin, por ejemplo, quien declaró que “mi Eva es casi un animal, por eso es casta aun cuando está desnuda” (Cachin, 1991: 171). Según mi opinión hay la misma reacción contra la cultura occidental en Sacharoff que en Gauguin, ambos buscan evocar espacios y tiempos en los que la civilización no estaba contaminada por la sociedad moderna e industrial, pero mientras el pintor francés reducía el cuerpo femenino al ámbito de los instintos, en Sacharoff parece haber un discurso que tiene más que ver con la libertad femenina y la unión de la mujer con la naturaleza en la búsqueda de un lugar fuera de la estructura patriarcal, pues “Eva encarna en cada mujer que piensa. Eva renace en la que, por su talento creador repite los ciclos (...) y la restauración de una imparable fecundidad” (Robles, 1997: 31). En síntesis, la Eva de Sacharoff no es la mujer pecadora, la mujer caída, tampoco la que después se siente culpable, no es la castigada, ni la arrepentida, es la mujer cuyo paraíso es el diálogo consigo misma, la comunión con la fecundidad de la vida y el encuentro de la libertad, más allá del padre y del marido. Un discurso muy en sintonía con el pensamiento del feminismo de la igualdad y de las mujeres emancipadas de las primeras décadas del siglo pasado, pero en el que tenemos la pretensión de ahondar desde otros puntos de vista más actuales.

No profundizaremos aquí, porque es un trabajo que ya está hecho, sobre el interés de las vanguardias por las visiones del paraíso, pero si retomar mitos sobre los orígenes de la civilización se ha vinculado al desconcierto del sujeto moderno en la sociedad de entresiglos y a la pérdida de una identidad firme y unívoca, en el caso de las artistas deberíamos barajar también que podría tratarse de la búsqueda de espacios no ocupados totalmente por el patriarcado. Los mitos de sociedades matriarcales primigenias que en el último cuarto del siglo XIX estuvieron en el centro del debate intelectual, con probabilidad llegaron a las artistas de vanguardias que se interesaron por este tema. El pensador suizo Johann Jakob Bachofen (1815-1887) es considerado uno de los primeros teóricos del matriarcado, al estudiar los mitos fundacionales -y sus símbolos- de diversas culturas y detectar la maternidad como un principio de origen en todas ellas. Su obra *El derecho materno* (1861), ejerció una enorme influencia en la antropología y filosofía del momento, pero su eco llegó también a novelistas (Thomas Mann o Robert Graves, por ejemplo), por lo que no parece extraño pensar que estas mujeres cultas e informadas supieron de esta nueva teoría. Este libro concluía hablando de los orígenes del cristianismo y sus figuras femeninas.

En mi opinión, al estudiar la iconografía del paraíso y de la pareja original producida por mujeres de las vanguardias, además de vincularla con las consecuencias de la revolución industrial y la sociedad burguesa, deberíamos conectarla con la búsqueda de espacios no intervenidos por el patriarcado, con las ansias de libertad femenina al margen de esta estructura de poder. La práctica del deseo y la libertad femenina que estas mujeres aportaron a la historia de la pintura las condujo a indagar en el origen materno, en un orden simbólico distinto al establecido. En Olga Sacharoff, el orden simbólico de la madre no puede desvincularse de estas visiones del paraíso y de la representación de la pareja originaria.

### **VI. 3. El Retrato**

Olga Sacharoff comenzó a pintar retratos desde el principio de su trayectoria artística. Algunas piezas de antes de la Primera Guerra Mundial, con frecuencia se han considerado retratos de su marido (Cat. P4 y Cat. P5), bajo mi juicio ya que estas obras, en vida de la pintora, nunca fueron catalogadas de este modo, presentan ciertas reticencias a la hora de trabajarlas específicamente como retratos.

En el Museo Della Villa San Carlo Borromeo, en Senago (provincia de Milán), se conserva una obra que, hasta ahora, parece ser el retrato más antiguo realizado por Sacharoff. Se trata del retrato de la poeta rusa Anna Ajmátova (1889-1966), quien entre los años 1910 y 1912 estuvo viajando por Italia y Francia, realizando algunas estancias largas en París, donde entabló relación con Amedeo Modigliani, a través del cual ambas mujeres pueden haberse conocido. Desconozco si el retrato fue ejecutado en París o en Italia, aunque es probable que haya sido realizado en la misma villa Borromeo y que el contacto entre ellas haya fluido por ser compatriotas. Este palacio hoy en día es un lujoso hotel, pero hasta el año 1983 perteneció a esta familia de la nobleza piemontesa, que mantuvo la tradición de albergar, a lo largo de siete siglos, a numerosos intelectuales y artistas como Leonardo da Vinci, Diderot, Stendhal, Manzoni, Croce, Pirandello y, más recientemente, a Eugène Ionesco o Jorge Luis Borges.<sup>362</sup> El retrato, realizado a tinta sobre papel, presenta a la poeta de perfil y puede distinguirse claramente la particular nariz de Ajmátova, que formaba parte indiscutible de su fuerte personalidad (Cat. P2). Con esta pintura Olga Sacharoff se suma a la lista de los varios artistas que retrataron a la poeta rusa como Amedeo Modigliani (1911), Nathan Altman (1914), Olga Della-Vos-Kardovskaya (1914) o Kuzmá Petrov-Vodkin (1922).

---

<sup>362</sup> A pesar de que he escrito y llamado insistentemente a este espacio con el fin de poder obtener más información del retrato, nunca he obtenido una respuesta.



Olga Sacharoff pintando en su casa de la calle Balmes

En diciembre del año 1934, después de haber clausurado su primera muestra individual en Cataluña declaró que antes de marchar a París se había comprometido a hacer un retrato (P., 1934: 591). Seguramente se tratase del ya comentado de Gilberte Tintorer (Cat. P100), que tanto éxito obtuvo al ser expuesto. No obstante, es a partir de la década de los años cuarenta, cuando comenzamos a contar con un corpus retratístico susceptible de ser estudiado, pues no he podido catalogar más piezas de época anterior, aunque sin duda existían, recordemos que en su primera estancia en Barcelona se había ofrecido como retratista en un anuncio clasificado que apareció en la prensa.

De todos modos, este género en la trayectoria de Sacharoff parece estar muy ligado a su producción barcelonesa. A mediados de la década de los años cuarenta, en Cataluña, parece haberse desatado una moda que, como muchas modas, no estaba al alcance de cualquiera: tener un retrato con la firma de Sacharoff. Como bien apuntó Eugeni d'Ors "a las madres de los niños catalanes, la tentación les vino en seguida de que Olga Sacharoff hiciera el retrato de sus retoños. Después, naturalmente, el de ellas" (D'Ors, 1946b: s.p.). Este éxito entre la burguesía catalana, para la artista supuso una fuente de ingresos que llegó a ser imprescindible, pues a partir de la conclusión de la Segunda Guerra Mundial, los réditos obtenidos de la herencia de Otho Lloyd fueron mermando hasta desaparecer. Por ventura los encargos nunca le faltaron puesto que en una ciudad como Barcelona, era habitual que unos clientes trajeran a otros y, hasta su muerte, este género ocupó buena parte de su tiempo en el taller.

Entre su clientela se encontraban las familias de grandes empresarios (Coma-Cros, Esteva) o de afamados médicos (Reventós, Pinós, Sabatés), por ejemplo. Muchos de los personajes retratados pertenecían al grupo de amigos de la artista, y otros contactaban con ella a través de este círculo o de galerías y exposiciones. La mayoría de estas obras, por medio de herencias, continúa perteneciendo a las familias de estos mecenas. Ahora bien, muchos retratos pertenecían a familias cuyos descendientes bien por necesidad, bien por falta de interés en su propio patrimonio, han puesto a la venta estas piezas. A partir del año 2008, el número de estas pinturas ofertadas en el mercado aumentó notablemente, coincidiendo con la crisis económica pero también con la progresiva desaparición de los modelos retratados. Cuando estas obras salen a la venta en salas o subastas, llevan un título genérico, como retrato de señora, retrato de señor, etc. (Cat. P265, Cat. P336, Cat. P365, o Cat. P413, por ejemplo), con lo cual se pierde la información de quién era la persona retratada. Cuando la artista exponía estos cuadros –en sus muestras solía haber siempre unos pocos- los catalogaba como “retrato de” seguido de las iniciales de los modelos, ya que al ser personas de familias conocidas en la sociedad del momento, deseaban mantener el anonimato. Estas circunstancias conllevan que sean obras de difícil estudio y catalogación, pues carecen de referencias concretas. Aún así hay obras que en el mercado se catalogan como retratos y, claramente, no lo son, pues la artista pintaba figuras producto de su imaginación en las mismas poses que empleaba para los retratos, así como también utilizaba modelos reales para temáticas como la maternidad o las figuras en los balcones. Al considerar retratos obras que originalmente no lo son se provoca una gran confusión sobre el lenguaje artístico y la trayectoria de Sacharoff. Por último, decir que pese a que los retratos suelen salir al mercado con frecuencia, no tienen una venta fácil, ya que a muchos pequeños coleccionistas no les agrada tener las efigies de personas desconocidas; así que los precios en general son muy bajos comparados con otros géneros practicados por la artista.<sup>363</sup>

La inmensa mayoría están pintados en óleo sobre tela y los tamaños más utilizados son los quince, veinte, veinticinco y treinta figura, aunque hay algunos más pequeños (diez y doce figura), así como más grandes (cuarenta figura). Tanto las fotos que perduran como los testimonios entrevistados, demuestran que los modelos acudían al taller de la pintora. Quizás la exigencia que ejercía Sacharoff sobre la quietud de los modelos así como la necesidad de un número bastante elevado de sesiones de

---

363 En la actualidad, algunos de los propietarios de las obras a las que he podido tener acceso no tienen ningún inconveniente en que el personaje pueda ser identificado, sin embargo, otros prefieren seguir manteniendo el anonimato del modelo, y no me han facilitado esta información o me la han comunicado bajo la promesa de no hacerla pública.

posado (datos reiterados por todos los testimonios), comportó el hecho de que hayan quedado muy pocos retratos de adultos de cuerpo entero (Cat.294, Cat. P337). La tipología de la composición es muy clara y característica: modelos sentados, con un plano que llega más o menos hasta las rodillas, las manos sobre la falda -cruzadas o cogiendo alguna cosa- o uno de los brazos recostados sobre un mueble. Los cuerpos se sitúan frontalmente, aunque algunos rostros pueden presentar cierta inclinación que pocas veces llega a ser una visión de perfil (lo cual solo sucede en los retratos de grupo), y en contadas ocasiones hay composiciones de tres cuartos (Cat. P320). Los objetos que complementaban al retratado eran pocos y estereotipados. Por lo que se deduce de los documentos conservados, la artista únicamente copiaba del natural al propio personaje, su fisonomía y ropajes, en cambio, los elementos del contexto en general los añadía después.

El retrato parece haber sido un género que le interesaba y la complacía, pues con frecuencia no respondían a peticiones concretas. Para una mejor aproximación los he clasificado en retratos individuales y retratos de grupo.

### **VI.3.A. Retratos individuales**

Los retratos de este tipo aparecen de manera permanente en la trayectoria de Sacharoff, a partir de mediados de la década de los años cuarenta cuando, acabada la Segunda Guerra Mundial, la artista decidió instalarse en Barcelona. Al principio, la mayoría de retratos catalogados son de personas muy cercanas a Sacharoff (Cat. P 170, Cat. P171, Cat. P186, por ejemplo). Es complicado saber con certeza las condiciones de producción de estas obras. Los descendientes entrevistados dicen haber sido obsequio de la pintora a sus familiares, pero es difícil creer que una artista profesional fuera regalando materiales y horas de trabajo sin ton ni son. Es probable que algunos fueran obsequiados, pero, a mi juicio, serían contados y en ocasiones muy concretas, el resto con seguridad suponían una cantidad económica o al menos un intercambio de favores. Como recuerda un personaje retratado respecto a las obras firmadas por Sacharoff que colgaban de las paredes de su casa: “la mare, gran admiradora d’Olga, com a persona i com a artista, n’obtindria algunes amb uns mercadejos que el pare no aprovà mai” (Reventós, 1995: 149). Es a partir de la década de los años cincuenta y hasta la muerte de la pintora, cuando la producción retratística aumentó con creces, debido a las circunstancias económicas desfavorables -ya comentadas- que tenía la pareja. Es decir, que la mayor parte de estas piezas son fruto de encargos de clases acomodadas catalanas.<sup>364</sup> El número de obras es tan elevado que es muy probable que

---

364 Muchos descendientes de estos retratados también declaran que la obra era un obsequio de la artista, afirmaciones que creo se ha de poner muy en duda, es probable que conformen cierta

Lloyd colaborara en la ejecución de estos encargos, sobre todo en los años sesenta cuando la pintora ya estaba enferma y sus fuerzas iban disminuyendo gradualmente.

Como todo retrato de encargo de un estrato social poderoso, las obras de Sacharoff constituyeron un símbolo de estatus económico. Y en una ciudad de pequeña demografía, como era la Barcelona de la época, la burguesía alta y media se conocía lo suficiente como para que sus miembros desearan tener lo que era tendencia poseer. Posar para Olga Sacharoff devino un ritual burgués de moda, como ya hemos visto. Había familias en las que la pintora retrataba a varios miembros: las madres, los niños, las cuñadas, las abuelas... la gran mayoría de las veces solo a las mujeres, pues según comentan algunos testimonios a los señores no les agradaba el estilo pictórico de la artista. Lo cierto es que los retratos masculinos existentes son muy pocos y, casi todos, estuvieron ligados a personas que pertenecían o eran cercanas a su círculo de amistades.

Es probable que las críticas en las que indefectiblemente se insistía en el estilo femenino de la artista, en las que se hablaba de la influencia de los bordados, los tejidos, etc. hicieron mella en la potencial clientela masculina. Aunque, con seguridad, una multitud de prejuicios y comportamientos sociales timoratos se escondían tras esta postura. Los señores, que normalmente eran quienes financiaban el retrato, estaban más tranquilos si sus esposas pasaban muchas horas de muchos días en compañía de una mujer pintora que en la de un pintor. Al mismo tiempo, seguro que las propias mujeres se sentían más cómodas y desenvueltas con una artista, pues en la Cataluña burguesa de mediados del siglo XX los espacios masculinos (públicos) y femeninos (privados) todavía permanecían claramente delimitados. No obstante, bajo mi juicio, existía una motivación más enquistada y profunda: “la inversión total de las relaciones de poder tradicionales en el campo visual: una mujer en poder de la contemplación” (Garb, 2007: 223). A los señores de moralidad burguesa les contrariaba e incomodaba mantenerse inmóviles y pasivos bajo la mirada femenina, en una alteración de las costumbres establecidas en el ámbito pictórico, donde el hombre tenía asumido su papel de sujeto y no de objeto de la obra de arte. Además, si un hombre se ponía en juego en el papel de objeto, posando para un pintor, era porque tenía el convencimiento de que le concedería las virtudes inherentes y necesarias a su género: fortaleza, virilidad, inteligencia... las mujeres únicamente podían representar y transmitir lo que el temperamento femenino les permitía experimentar, a saber, gracia, delicadeza y elegancia. En Cataluña, a

---

elaboración legendaria de haber formado parte del círculo íntimo de la pintora, lo cual es un claro indicativo de la alta valoración que se le concede.



Olga Sacharoff pintando en el jardín de la casa del Putxet

diferencia de Francia o Inglaterra, las retratistas habían sido y eran una excepción, por lo que, aparte de lo comentado existía una falta de costumbre y tradición.

Tal como sucede con el género retratístico sujeto a encargo, desde sus inicios, y durante toda la historia del arte, la imagen final está muy ligada a los cánones sociales y de género que marcaba el contexto de producción. En el caso de los retratos efectuados por Olga Sacharoff las mujeres suelen aparecer con los diferentes elementos que transmitían su posición socioeconómica; así se puede apreciar a la perfección la evolución de la moda en la indumentaria femenina a lo largo de las décadas de los años cuarenta, cincuenta y sesenta, puesto que estas mujeres querían mostrarse con sus mejores y más bonitos atavíos. Tal como otros elementos de la composición son estereotipados y repetitivos –como ya veremos- en el caso de la indumentaria, las modelos llevaban puestas esas mismas ropas a la hora de posar. Hay varios datos que confirman este hecho: algunos testimonios retratados explican recordar perfectamente que esa era la vestimenta que verdaderamente portaban, y en el Museu Marés de la Punta (Arenys de Mar) se conserva el cuello, realizado con encaje de bolillos, que llevaba la señora Maria Dolors Marsans en su retrato (Cat. P173). Asimismo, hay algunas fotos en las que Sacharoff está pintando a la modelo y la indumentaria real coincidía con la representada. Al respecto, una fotografía muestra a la artista trabajando en el jardín de su casa del Putxet, junto a ella, en una silla se puede ver el vestido que llevaba la modelo, colocado de la mejor manera posible para simular un cuerpo humano; de lo

que se puede deducir que, después de las sesiones de posado, Sacharoff se quedaba con la prenda utilizada para continuar pintando los detalles que esta presentaba.

En una época donde la elección del atuendo venía marcada por la hora del día en la que su uso era apropiado, muchas de estas señoras aparecen con el entonces llamado traje de cóctel, un vestido fino y elegante pero corto (Cat. P335, Cat. P386 o Cat. P397, por ejemplo); otras lucían el vestido de noche, que siempre era largo, confeccionado de tejidos caros y suntuosos y permitía escotes pronunciados (véase Cat. P221, Cat. P254, o Cat. P320). Muchas combinaban esta prenda con abrigos de pieles de animales, complemento imprescindible de las damas pudientes de mediados del siglo pasado (Cat. P364 o Cat. P398). No obstante, había modelos que escogían quedar fijadas con ropa de día, aunque a la moda y distinguida (Cat. P361, Cat. P365, Cat. P410, Cat. P411, etc.). Y es de resaltar que tan solo he catalogado una obra donde aparece una mujer con pantalones (Cat. P413), prenda que la artista nunca utilizó, y que en la Barcelona de las primeras décadas de la dictadura todavía no era considerada adecuada para las mujeres. Además existen otros elementos fieles a la realidad, como los peinados y el diseño de la silla donde las modelos permanecían sentadas, que formaba parte del estudio de la artista -lo cual es fácilmente comprobable en varias fotografías-, aunque la pintora le cambiaba el color o los estampados del tapizado a conveniencia de sus intereses pictóricos.

Llama la atención la poca o nula importancia que presentan las joyas en estos retratos. Si tenemos en cuenta la tradición pictórica Occidental y los encargos de mecenazgo, observamos que las mujeres solían aparecer ornamentadas con joyas espectaculares, copiadas minuciosamente por los artistas; puesto que las alhajas formaban parte del patrimonio familiar y desde tiempos muy antiguos constituyeron un atributo simbólico de la posesión de riquezas. Sin embargo, entre la burguesía catalana, generalmente católica y conservadora, la ostentación de los bienes era juzgada de mal gusto. Al contrario que para las clases nobles o las enriquecidas rápidamente, la medida y contingencia del lujo era signo de elegancia: albergaban joyas pero las enseñaban con moderación. De esta manera, las señoras aparecían en sus retratos luciendo un austero collar de perlas (Cat. P187 o Cat. P366), algunos pendientes discretos (Cat. P150 o Cat. P220) y poca cosa más; la mayoría de retratadas no las llevaban como ornamento. Por el contrario, Olga Sacharoff adornaba a sus clientas con flores, ya que -como hemos visto- gran parte de ellas llevan ramilletes en el pecho (Cat. P204 o Cat. P251), con seguridad era una licencia de la fantasía de la pintora con el fin de alegrar la imagen y, sobre todo, era una táctica decorativa que le permitía aunar sus intereses iconográficos. La artista sustituyó las joyas, atributo perenne y simbólico de fortuna material, por las flores, elemento tan hermoso como efímero y frágil.



Al igual que las flores, los elementos ajenos al cuerpo de la modelo parecen ser fruto de la imaginación de la artista y añadidos a conveniencia compositiva. De esta manera abundan las mesillas con floreros colocadas junto a la retratada o detrás de ella (Cat. P187, Cat. P217, Cat. P221, Cat. P252 y un largo etcétera), algunos cortinajes, cuadros o muebles (Cat. P294), en fin, objetos que denotaban la atmósfera refinada, limpia y ordenada en la que la clienta habitaba, y que devienen una fórmula reiterada que puede parecer carente de fantasía y manida pero que, al mismo tiempo, conforman un retrato con una fuerte marca estilística de la artista. A veces los modelos permanecen ante un balcón o una ventana abiertos, desde los que se avista el paisaje (Cat. P336 o Cat. P337), o directamente están situados al aire libre, sobre un fondo de vegetación (Cat. P397), aunque este recurso es más común en el retrato infantil. Otra estrategia de representación del personaje consistía en situarlo en un palco, que en el contexto barcelonés era fácilmente situable como perteneciente al Gran Teatro del Liceo. La tenencia de un palco en este teatro y la asistencia a los estrenos de ópera o ballet era otro de los rituales frecuentes en la burguesía catalana, una ocasión para la que la etiqueta en el vestuario resultaba obligada, por lo que colocar a estas mujeres vestidas de gala en estos espacios, no parecía extraño ni amanerado (Cat. P253). Un asunto que no ha quedado registrado y ningún testimonio recuerda, es si los clientes elegían los elementos que habían de rodearles o, era la artista quien decidía esta cuestión.

Aparte de la significación social y económica que suponía encargar un Sacharoff, las clientas encontraban pequeñas motivaciones personales, como la señora Ada Demidoff quien deseaba esperar con una sorpresa a su marido que regresaba de trabajar en África (Cat. P301)<sup>365</sup> o, por ejemplo, obtener un retrato de ellas y sus hijos, como es el caso de la hija y nietos de Laura Albéniz (Cat. P361, Cat. P362 y Cat. P363). Algunas familias fungían de verdaderos mecenas de la artista -sobre todo en las últimas dos décadas de su vida- y le encargaban retratos individuales de varios de sus miembros, como las familias Pinós Desplat y Desplat Capmany, donde Sacharoff retrató a tres generaciones (algunas obras son Cat. P410, Cat. P411, o Cat. P412).

En los últimos años de su vida, tal vez coincidiendo con su enfermedad, los retratos por lo general eran más simples, con poca o nada parafernalia y fondos neutros monocromos, (Cat. P418, Cat. P419 o Cat. P417) una solución que, hasta entonces, Sacharoff había utilizado en otro tipo de retratos de los que hablaremos más tarde. Un ejemplo muy significativo, por varias cuestiones, es el retrato de Natalia Demidoff (Cat. P442). La obra había de ser un regalo de bodas que Sacharoff había prometido a su vecina, quien se había casado muy jovencita. Quizás debido a que la artista ya estaba

---

365 Debo esta información a la señora Natalia Demidoff.

muy enferma, pero había pasado tiempo desde la celebración de las nupcias, la joven estaba embarazada de su primer hijo y el retrato no había sido comenzado. La señora Demidoff recuerda con ternura que estando la artista muy débil de salud igualmente se esforzaba mucho en que la obra quedara bien, y que deseaba captar a la perfección el encanto de la recién casada para que el cuadro también gustara al joven marido, ya que el obsequio era para ambos. La pintora se preocupaba de que no se notara que la modelo estaba esperando una criatura, además la elección del vestido fue todo un trasiego. Natalia Demidoff es de ascendencia rusa y, al igual que la pintora en su juventud, era una muchacha rubia, de ojos azules, muy hermosa. El resultado es la última obra de Olga Sacharoff, un retrato ejecutado con muy pocos colores, de gran claridad compositiva y austeridad formal, donde toda la promesa de la juventud -con su poesía y belleza- se halla representada en el rostro y el cuerpo de esta mujer. De alguna manera, a mi entender, este retrato es una suerte de invocación del autorretrato realizado décadas antes, en un momento en que la vida de la artista también se abría al amor (Cat. P81). Con ochenta y cinco años y un cáncer muy avanzado, el espíritu ardiente y soñador de Olga Sacharoff continuaba intacto.<sup>366</sup>

El retrato femenino articulado por Olga Sacharoff constituye, en su conjunto, un relato de los espacios femeninos de la Barcelona de posguerra: los usos y costumbres de las mujeres burguesas y, como pasa con un gran número de retratos de la tradición occidental, servirían para documentar la historia de la moda de la indumentaria de esos años.

### **VI.3.A.b. Retratos infantiles**

Olga Sacharoff pintó numerosos retratos infantiles, prácticamente siempre de niñas; niñas de todas las edades, desde bebés (Cat. P200) hasta casi adolescentes (Cat. P149). La mayoría de estos retratos fueron realizados por encargo (Cat. P263 o Cat. P439). De algunos, el nombre del modelo se ha perdido en el tiempo, como por ejemplo la obra Cat. P167.

Son unos cuantos los niños que Sacharoff retrató a quienes he podido entrevistar pues hoy en día son mujeres y hombres entre los sesenta y ochenta años. Debido a que ha transcurrido mucho tiempo y a que ellos eran muy pequeños, los recuerdos son pocos y borrosos, y se van evaporando en el tiempo. Pero casi todos coinciden en recordar que la artista les decía que tenían que quedarse muy quietitos y que así

---

<sup>366</sup> Con el paso de los años Natalia Demidoff se convirtió en escritora, habiendo publicado numerosos libros de diversos temas. En varios de sus textos y artículos rememora la vida de su familia y de sus amistades, entre las que se contaban Olga Sacharoff y Otho Lloyd.

lo hacían. También se acuerdan que llevaban puesta la ropa con la que aparecen en el retrato, que habituaba ser pomposa, como era la moda infantil en aquellos años, y alguna señora aún conserva su vestido cargado de encajes y puntillas. Por otra parte, la artista también pintaba retratos infantiles que no partían de un encargo, sino que era algo que hacía por motivación personal y luego los exponía y vendía en su galería de Barcelona. Este sería el caso de la señora Núria Roca, una niña de Gallifa, a la que Sacharoff pintó muy pequeñita llevando un vestidito blanco, sentada sobre la hierba y un ramito de flores en las manos (Cat. P317). La señora Roca explica que por haberse portado muy bien y quedarse quietecita, la pintora, al acabar el retrato, como premio le regaló una muñeca.<sup>367</sup> La señora Amàlia Bosch i Datzira -hija de los masoveros de la familia Artigas en Gallifa- cuenta que al acabar las sesiones de posado la artista le obsequió con otra muñeca y un retazo de tela para que su madre le hiciera un vestido (Cat. P316). También conserva una pulsera de oro que la artista le regaló un año más tarde con motivo de su comunión, la joya tiene una chapita en la que está grabado su nombre, Amalia, y detrás la fecha, mayo de 1955. Estas anécdotas dan idea de que la artista era detallista y generosa, además de muy cariñosa, como todos los niños retratados la evocan.

Asimismo, destacan los retratos de hermanos como los Reventós, hijos del doctor Jacint Reventós. Jacint Reventós Conti recordaba la historia de este retrato que, según él su padre encargó como regalo para su madre (Cat. P182): “foren bastantes sessions de posar, en una de les quals, barallant-nos les dues criatures, va caure un pot d’aiguarràs a la meva mà pintada subjectant un llibre. Això empiparia molt Olga, doncs posava molta cura en pintar les mans” (Reventós, 1995: 150). Este poner cuidado en pintar las manos es algo que reiteran varios testimonios, que recuerdan que la artista comentaba que era la tarea que más dificultades le suponía. Uno de los retratados en *Los hermanos* (Cat. P428), mantiene en su memoria las sesiones de posado en el piso de la calle Balmes, y comenta que él permanecía muy quieto pero que su hermano se movía tanto que lograba impacientar a la artista; además su recuerdo de Sacharoff es el de una mujer muy afectuosa mientras que la presencia de Otho Lloyd no le era tan agradable.<sup>368</sup>

---

367 Entrevista con Núria Roca, Girona, 17/03/2018. La señora Roca nunca había visto el retrato que Sacharoff le había pintado, pero me contó lo que recordaba (el vestido blanco y que llevaba algo en las manos), un día le mostré todos los retratos de niñas que correspondían a características similares y al descubrir uno donde una pequeña la observaba con su propia mirada, y reconocer las construcciones de Gallifa al fondo, su emoción y la de su familia fue enorme.

368 Entrevista en Barcelona, 16/03/2018. El testimonio desea permanecer en el anonimato.

El proceso creativo de elaboración del retrato infantil básicamente era el mismo que el comentado en el apartado anterior, copiando el modelo del natural y después se agregaban los elementos del fondo, si los había. La diferencia estriba en que los niños, con su pequeño tamaño, facilitaban a la artista realizar un retrato de cuerpo entero, tal como resulta ser la mayoría. Tal vez para intentar que no movieran las manitas, los niños pequeños siempre llevaban algo en ellas (los modelos explican que sujetaban realmente el objeto) que solía ser un libro (Cat. P168), un juguete (Cat. P351), unas flores (Cat. P317) o incluso un animalito (Cat. P331), que también recuerdan haber tenido en algún momento en brazos, aunque en este caso con seguridad el procedimiento fuera distinto.

Por otro lado, resulta curioso constatar como varios de los niños y niñas pintados por Sacharoff han llegado a ser personas muy destacadas en el campo de la creatividad, incluso aunque no procedieran de familias de artistas o intelectuales. Este sería el caso de Jordi Sabatés, hoy un afamado compositor y músico de jazz (Cat. P276), la escritora Amàlia Bosch i Datzira (Cat. P316), o la pequeña de la obra *Niña con juguete* (Cat. P351), una creadora de reconocimiento internacional.<sup>369</sup>

En otros ejemplos, es bastante más lógico que los niños tuvieran una inclinación hacia el mundo del arte y luego hayan dedicado sus vidas a la creación, pues provenían de familias en cuyo seno habían podido conocer la práctica de la creatividad desde muy pequeños, como en el caso de los dos hijos de Josep Llorens Artigas (Cat. P168) –Joan, escultor y ceramista y Mariette, esmaltadora- o de la hija de Charles y Ninon Collet, la pintora Claude Collet (Cat. P183). Olga Sacharoff también retrató al niño Narcís Bonet i Armengol, que de manera muy precoz comenzó a componer y a tocar el piano (Cat. P184). Es de señalar que la artista le representó junto a su instrumento, con los pentagramas sobre el piano y una pluma en la mano, o sea poniendo el énfasis en la faceta creativa del niño que hoy en día es un reconocido hombre de música (compositor, concertista, pedagogo) de fama universal. Este retrato apareció en la portada del programa correspondiente a la presentación del joven músico en el Palau de la Música el día veintitrés de mayo de 1946, apadrinado por Eduard Toldrà, miembro de la Colla y gran amigo de la artista.

Atendiendo a esta cuestión es de remarcar que la artista, sin saberlo, a través de estos retratos nos ha legado el testimonio infantil de parte de una generación de la cultura catalana que eclosionaría después de que ella hubiera desaparecido.

---

369 Esta persona retratada desea permanecer en el anonimato.

Finalmente comentar que hay un número considerable de obras en las que aparece el infante acompañado de su madre, la mayoría de ellas han sido expuestas o vendidas con el título de “maternidad” o “retrato de madre e hijo”. No obstante, se ha de diferenciar claramente las piezas que corresponden al género del retrato y aquellas en las que la artista utilizó modelos reales para componer maternidades. Esta distinción resulta harto difícil en la actualidad, pues como ya hemos estudiado, muchos retratos han pasado a ser de personas anónimas. Además, todas suelen ser compositivamente muy tradicionales, recordando la clásica construcción triangular establecida a través de la pintura religiosa de la Virgen con niño. Para identificar estos cuadros hoy en día es imprescindible el uso de catalogaciones antiguas y la aportación de propietarios y herederos.<sup>370</sup>

### **VI.3.A.b. Retratos de artistas e intelectuales**

Bastantes de los personajes retratados por Sacharoff formaban parte de la élite intelectual de la Cataluña de posguerra. Este corpus de obras es de más fácil acceso pues la mayoría de los descendientes, conscientes de la importancia de sus antepasados, conservan con gran estima estas piezas y desean contribuir al estudio y difusión de la aportación de sus familiares a la cultura del país. La mayoría formaba parte de las amistades o conocidos de la artista como Josep Llorens Artigas, Francesc Costa, Ángeles Santos, Eugeni d’Ors, Josep Maria Junoy, Miquel Villà, Maria Llimona, Gabriel Amat, Eusebi Isern Dalmau, etc.

En los tamaños, planos y posturas de los modelos estas piezas coinciden con los retratos individuales ya estudiados. No obstante, excepto el ya comentado *Retrato de Eugeni d’Ors* (Cat. P171), en las obras catalogadas no hay ningún tipo de atributo que informe al espectador de la profesión del retratado. Jamás podemos ver paletas, pinceles o instrumentos musicales, por ejemplo, y tampoco observamos que el modelo se encuentre en su taller o en su estudio de trabajo. Olga Sacharoff eludió la tradición pictórica de asimilar retratado y oficio desempeñado, por el contrario, los personajes aparecen despojados de cualquier elemento nimio, sus cuerpos ocupan todo el espacio pictórico enfatizando qué y quién es lo único importante. La artista se concentra en el rostro buscando un retrato psicológico que refleje el temperamento y el talento de la persona sin necesidad de más emblemas ni distintivos que la definan. El modelo, sentado, aparece sobre un fondo neutro elaborado a base de masas cromáticas que pueden ser cálidas, de tonos rosas (Cat. P185 o Cat. P189) u ocres (Cat. P277), sin

---

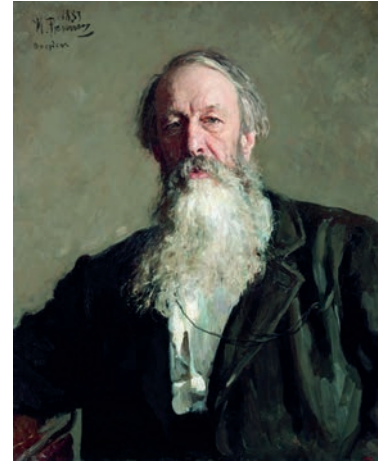
370 Por ejemplo en el caso de la obra Cat. P278, he podido comprobar que es un retrato gracias a su propietario y en la pieza Cat. P197 he logrado identificar los personajes y saber que el cuadro nunca les perteneció.



Osip Braz: *Antón Chéjov*, 1898



Vasili Perov: *Fiódor Dostoievski*, 1879



Iliá Repin: *Vladímir Stásov*, 1883

embargo el más repetido es un color verde que acaba siendo muy característico dentro de esta producción retratística de Sacharoff (Cat. P188, Cat. P318 o Cat. 360).

A mi juicio, son retratos con una gran fuerza visual, injustamente infravalorados al entremezclarse con los elaborados por encargo; el hecho de ser tan potentes y personales me llevaron a buscar otras fuentes que no fuera la producción retratística de Europa Occidental. De esta manera, durante la investigación tuve un mejor conocimiento del retrato ruso del siglo XIX, modelo con el que Sacharoff podría haberse formado e impregnado de su lenguaje. Con probabilidad la pintora haya tenido acceso a la producción de los “Itinerantes” (Peredvízhniki), un grupo fundado en 1863 por catorce artistas, a los que más tarde se les unirían muchos más. Durante su existencia, finalizada en 1923, la agrupación organizó muestras colectivas que recorrían diferentes ciudades. No he podido comprobar que expusieran en alguna ciudad de Georgia pero sí en ciudades rusas y ucranianas cercanas. Dentro de esta asociación hubo grandes retratistas, algunos centrados en captar la imagen de grandes creadores de la Rusia imperial. Desde mi punto de vista es razonable establecer puntos de conexión entre algunas de estas obras y las de Olga Sacharoff. Por citar algunos de estos pintores, pondría como ejemplo al ucraniano Iliá Repin y sus retratos de los escritores Ivan Turgenev (1874) y León Tolstói (1887) o de los compositores Antón Rubinstein (1881) y Aleksandr Glazunov (1887), del pintor Ivan Kramskoi y, sobre todo, los dedicados al crítico de arte y crítico musical Vladímir Stásov (1873 y 1883). También nombrar a Vasili Perov, cuyo famoso retrato de Fiódor Dostoievski (1879), el único que se le realizó al genial literato, es factible que fuera una referencia para cuando la pintora tuvo que ejecutar el suyo (Cat. IL4. 31), aunque posiblemente haya utilizado una fotografía como modelo. Fuera de los Itinerantes, considero que el retrato de Antón Chéjov (1898) pintado por Osip Braz es una interesante referencia a los retratos de Josep Llorens Artigas (Cat. P188) o Francesc Costa (Cat. P318), por ejemplo. Todavía podríamos

buscar más relaciones durante la primera mitad del siglo XIX, en el Romanticismo ruso, con los retratos de Aleksánder Pushkin pintados por Orest Kiprenski y Vasili Tropinin, ambos de 1827.<sup>371</sup>

En este conjunto de obras de Sacharoff es más abundante el retrato masculino, dejando patente que las profesiones relativas a la cultura todavía eran en su mayoría ocupadas por hombres. Prácticamente todos aparecen retratados de traje y corbata –o pajarita– como marcaba la formalidad de aquellos tiempos. De hecho, en las muchas fotografías conservadas de las reuniones en los jardines de la casa del Putxet, aunque estuvieran celebrando picnics sobre la hierba, estirados en la gravilla o sentados en las escalinatas de piedra comiendo una paella, todos los señores vestían de impecable traje, a veces hasta con chaleco y tirantes.

El violinista Francesc Costa tenía un físico muy particular, muy alto y delgado y su rostro estaba marcado por la viruela (rasgo que la artista eliminó de su retrato) y, según narran todos los testimonios, también era muy singular su personalidad, dotada de gran carisma, cualidad de sobra conocida por la pintora que supo captar de manera asombrosa esta característica (Cat. P318). Lo mismo podría decirse del ceramista Josep Llorens Artigas, a quien todos los que le conocieron recuerdan como una persona muy buena y divertida, su retrato está centrado en remarcar su inteligencia y energía (Cat. P188).<sup>372</sup> Ambas obras han estado presentes en diferentes homenajes y muestras que se han hecho de estos artistas. También son de destacar los retratos del pintor Miquel Villà (Cat. P277) y del arquitecto y acuarelista Gabriel Amat, el único que aparece en mangas de camisa con un aspecto muy jovial (Cat. P189). A veces estas obras eran una atención por parte de la artista a sus amigos ya que, como estamos viendo, probablemente ella consideraba que un retrato era el mejor regalo de bodas que podía realizar, sin embargo es probable que también formaran parte de esos trueques de piezas que los artistas suelen hacer entre ellos o que fueran retribuidos monetariamente. Parece estar muy claro, pues, que presentan peculiaridades que los alejan del retrato de encargo que Sacharoff elaboraba como un *modus vivendi*. Estas obras denotan el conocimiento y complicidad entre pintora y modelo, así como el respeto intelectual y autoridad artística reconocida mutuamente.

---

371 Los escritores preferidos de la artista eran los de la literatura rusa del siglo XIX, sobre todo Pushkin y Dostoievski (Permanyer, 1946: 30).

372 Por ejemplo el artista Andreu Vilasís que era alumno de Llorens Artigas en la Escuela Massana. Allí coincidió en clase con la hija del ceramista, Mariette, de la que se hizo muy amigo, amistad que ambos conservan. El señor Vilasís, a lo largo de nuestras conversaciones en estos años de investigación, me ha explicado que alguna vez vio a Olga Sacharoff en casa de su amiga, pero que ellos dos seguían inmersos en sus asuntos de jóvenes estudiantes, y él no se percataba de la artista.

Por otro lado, varias veces Olga Sacharoff retrató a las parejas de estos hombres, que también eran sus amigas y cuya representación se acerca más a la que hace de sus maridos que a los realizados por encargo, puesto que elimina cualquier cosa que considere superflua e innecesaria. Como ejemplo podríamos citar el *Retrato de la señora Benet* (Cat. P201), el *Retrato de Berthe Willotte* (Cat. P218, pareja de Francesc Costa), el *Retrato de Blanca Villà* (Cat. P264, casada con Miquel Villà) o el *Retrato de Isabel Girbau* (Cat. P409, pareja de Josep Amat).

Asimismo hay obras que muestran a hombres destacados en el ámbito de las ciencias de la salud, que estaban relacionados con el mundo cultural y que anteriormente le habían encargado retratos de sus hijos: el doctor Jacint Reventós i Bordoy (Cat. P354), importante fisiólogo, y el doctor Jordi Sabatés i Rovira (Cat. P414). También están catalogados tres retratos de hombres de la Iglesia: Manuel Trens i Ribas, eclesiástico, historiador del arte y coleccionista, quien al morir legó todas sus piezas a su población de origen, Vilafranca del Penedès (Cat. P401).<sup>373</sup> Este retrato parece haber quedado para la historia como la imagen oficial del mossèn –muy vinculado al ámbito cultural- estando presente hoy en diversos actos solemnes organizados por instituciones católicas. También existe un retrato de un obispo sin identificar (Cat. P339). El personaje lleva una sotana negra y solideo así como el indispensable anillo pastoral, pero no porta otros símbolos característicos como la cruz pectoral. En alguna de sus cartas, la artista hace referencia al arzobispo de Barcelona, Gregorio Modrego Casaús, que había promovido y presidido el XXXV Congreso Eucarístico Internacional –celebrado en Barcelona en 1952- y a quien había complacido la obra presentada por la artista a la exposición de arte religioso celebrada con tal motivo.<sup>374</sup> Cotejando la pintura con fotografías del personaje es bastante probable que se trate del retratado. En esta ocasión, como correspondería a un personaje que no formaba parte de los amigos de la artista, y su importancia social era muy elevada y protocolaria, el retrato se asemeja más a los de encargo –como probablemente lo era- con todos los símbolos eclesiásticos antes citados y una ventana abierta a través de la cual puede verse la torre de una iglesia. Esta representación solemne dista muchísimo del *Retrato de Mossèn Ramon* (Cat. P295). Este párroco era el rector de Gallifa en los años que la artista pasaba temporadas en la masía de los Llorens Artigas. El retrato fue un regalo al sacerdote y, como muchos de los retratos obsequiados, está sin firmar. En la obra

---

373 Existe una postal fechada en diciembre de 1957 y dirigida a Manuel Trens, en la que la pareja de artistas le deseaban “buena salud y muchas felicidades para el año venidero. Le saludan muy afectuosamente sus amigos”. Lo cual confirmaría la amistad existente entre ellos.

374 Carta de Olga Sacharoff dirigida a Otho Lloyd, Barcelona, 1952. Archivo particular.



la pintora plasmó la contingencia y espiritualidad del personaje, incluso alargando el canon a la manera del Greco y de algunas de sus primeras propias obras.

Una de las cuestiones más interesantes de esta producción es que Olga Sacharoff retrató a varias de las pocas mujeres que intervenían activamente en la esfera pública de la Cataluña de esos años. La mayoría fueron íntimas amigas de la pintora y, aunque varias de ellas todavía requieren estudios profundos sobre sus aportaciones a la sociedad y la cultura, estos retratos tienen su pequeña cuota de contribución a la difusión de estos personajes en la actualidad. Ahora bien, en algunos de ellos se observa como el estatus socioeconómico de estas mujeres había de quedar reflejado pues, o bien por ellas mismas o bien por una cuestión de mentalidad social, parecían ser consideradas señoras antes que artistas. Esta cuestión se puede observar claramente en el retrato de la escultora Maria Llimona quien, hija del escultor Josep Llimona, sobrina del pintor Joan, hermana del pintor Rafael y esposa del pintor Domènec Carles, su obra y su memoria permanece enmarañada en la de todos estos maestros de su familia (Cat. P242). Con un precioso vestido de encaje y junto a un ramo de flores, en las catalogaciones y prensa de la época esta pintura siempre aparecía bajo el título *Retrato de Maria Llimona de Carles*. Ocurre algo semejante con el Retrato de Laura Albéniz (ya hemos visto que fue compuesto mucho después del fallecimiento de esta pintora), aunque presenta el característico verde de fondo, Albéniz aparece como una gran dama burguesa con un vestido de cóctel y una estola que semeja ser de visón. Igualmente en la época se expuso como *Retrato de Laura Albéniz de Moya*.

La escultora Lluïsa Granero i Sierra (Cat. P185), conoció muy jovencita al matrimonio de artistas ya que, en ocasiones, fungió como modelo para ambos; una manera en la que muchas mujeres artistas, provenientes de clases bajas, encontraron para introducirse en los círculos artísticos. Posteriormente, Granero entró como ayudante en el taller de Maria Llimona. Con motivo de su boda Sacharoff le regaló un retrato en el que, sobre un fondo de tonalidades rosas, la joven anuncia una nueva generación de mujeres creadoras, con ropas más modernas y cómodas y los brazos cruzados en un gesto de fuerza y determinación. Otro retrato muy interesante es el de la pintora y escultora brasileña Alba Blanes, de la que no encontrado absolutamente nada que no sea referente a su matrimonio con el pintor, amigo de Olga Sacharoff, Josep Maria Mallol Suazo. Muchos testimonios señalan la belleza de esta mujer que con frecuencia posaba para su marido y otros pintores del momento, quienes resaltaban sus facciones exóticas y su sensualidad. Comparado con las imágenes efectuadas a partir de la mirada masculina (no olvidemos todos los tópicos existentes sobre las mujeres de Brasil), la obra de Sacharoff parece haber captado la esencia de esta joven que, como

ella, vivía alejada de su familia y su país y que, con probabilidad, abandonó su carrera artística para apoyar la de su marido.<sup>375</sup>

Finalmente comentar que, aunque fueron cuadros de encargo, hay tres mujeres cuyos retratos se han de mencionar. En primer lugar el de la soprano Mercè Plantada, quien destacó por su interpretación de lieder en la Barcelona de la primera mitad del siglo XX (Cat. P217). Es posible que haya entrado en contacto con Sacharoff a través de Eduard Toldrà, pues solía interpretar las piezas vocales de este compositor. Plantada, una mujer morena y alta, fue retratada por diferentes artistas de posguerra. En la pintura de Sacharoff Plantada es representada de pie, vestida muy elegantemente y con un fondo de varios ramos de flores, como si fuera el momento después de una actuación y la cantante hubiese sido agasajada.

La señora América Cazes, casada con el industrial textil de Salt, Luis Coma-Cros, fue una importante animadora cultural de la Barcelona de posguerra. En su casa organizaba con frecuencia conciertos domésticos a los que asistían las personas más influyentes de la ciudad, pero también había veladas literarias y artísticas en las que se hablaba de exposiciones de arte, tal como se informaba en las páginas de “Ecos de Sociedad” en *La Vanguardia Española* de las décadas de los años cuarenta y cincuenta. Un asistente a estas reuniones fue el escritor Luis Carandell que, mucho tiempo después, hablaba de la señora Cazes y sus jornadas de esta manera: “mandaba imprimir preciosas invitaciones con grabados clásicos y elegante caligrafía (...). Mis hermanos y yo, solíamos acudir a casa de doña América para estos acontecimientos. Tenía una casa maravillosa, con pinturas antiguas, jarrones de cerámica china, muebles de estilo y grandes consolas doradas con espejos... Aunque era ya una persona de edad, debía tener más de setenta años en esa época, vestía con trajes juveniles, floridos estampados de seda.” (Carandell, 2000: 184). Es probable que Olga Sacharoff –que pintó dos retratos de Cazes- haya asistido a algunas de estas tertulias, se conservan tres programas de exposiciones de la artista en las galerías Syra (las celebradas en 1943, 1948 y 1950) dedicadas con párrafos muy afectuosos a Cazes.<sup>376</sup> Uno de los retratos de esta mujer, ataviada con boato y delante de una biblioteca nutrida de

---

375 Acerca de este retrato es interesante narrar un comentario que me hizo un señor estrechamente vinculado al mundo del arte. Me dijo que Olga Sacharoff había pintado a Alba Blanes “como un trozo de carne” comparada con las imágenes de otras obras en las que los pintores la plasmaban en toda su sensualidad. Además añadió que en eso se notaba la envidia femenina. Estas apreciaciones me han llevado a reflexionar en la manera en que los prejuicios sociales todavía influyen en la valoración artística, y cómo los tópicos patriarcales, racistas y xenófobos aún se entretienen en las valoraciones de una obra.

376 Debo esta información a Martina Ribalta Coma-Cros.

volúmenes (Cat. P293), parece ser bastante fiel a la personalidad de esta señora, rica y culta que suministró algo de color a la tristeza de aquellos años.

La imagen proyectada por Plantada y Cazes resultan muy significativas de los espacios que podían ocupar las mujeres burguesas con bastante éxito y sin resultar amenazadoras para la sociedad, a saber, cantante y *salonier*. No obstante a finales de los años cincuenta y comienzos de los sesenta en los retratos puede advertirse que las mujeres empezaban a cambiar y determinados hombres también.

La joven Isidra Maranges había estudiado filosofía y letras en la Universidad de Barcelona durante los años de la Guerra Civil y acabada la contienda tuvo que exiliarse en Francia. Al regresar a Cataluña fue encarcelada, pasando en prisión más de dos años. En la época que Sacharoff la retrató tendría sobre unos treinta años y en su pose, actitud y manera de vestir ya se atisba una mujer distinta, formada en la universidad y con otra manera de pensar (Cat. P399). Maranges llegaría a ser una destacada estudiosa de la cultura medieval catalana, publicando importantes libros sobre indumentaria y cocina del medioevo. Su marido, Salvador Bàguena, profesional dedicado al mundo del motor y los transportes, fue de los escasos hombres no relacionados con el arte y la cultura retratado por Olga Sacharoff (Cat. P400).

La producción de la artista no se limitó a las obras antes comentadas, y muchas de sus amistades aparecen también en retratos de grupo, sobre todo, en los dedicados a la Colla.

### **VI.3.B. Retratos familiares y de grupo**

Los retratos de familias completas catalogados son pocos y, casi todos, están estrechamente relacionados con amistades muy cercanas a la artista. Destaca el consagrado a la familia de Llorens Artigas (Cat. P243), donde aparecen el ceramista con su pareja Violette Gardy y los hijos de ambos, los actuales artistas Mariette y Joan. El retrato de la familia Pinós (Cat. P352) compuesta por el Doctor Tomàs Àngel Pinós i Marsell -pionero en el estudio de las enfermedades del hígado en España-, Carme Desplat i Capmany y los hijos de ambos, Tomàs, Carme y Francesc. Estas obras fueron realizadas desde la confianza que dispensaba la amistad y el cariño que había entre la artista y sus modelos, además existía un conocimiento de la cotidianidad de estas familias, cuyas imágenes manifiestan el amor que unía a sus miembros.

Existe otra obra cuyos protagonistas no están identificados, se trata de una familia en la que aparece una figura femenina, posiblemente la madre, y tres jóvenes varones de distintas edades, los hijos (Cat. P390). El recurso es situar a los personajes en un palco de teatro en el que, tras unos cortinajes, se adivinan grupos de personas en el foyer,

trabajadas en tonos muy suaves. Aunque el contraste cromático y formal empleado entre estas figuras del fondo y los retratados resulta interesante, la obra presenta todas las características del retrato de encargo, pues los miembros de la familia posan frontales, elegantemente vestidos y en una actitud calculada y fría, sobre todo si se compara con los gestos cariñosos y espontáneos de las dos familias anteriores.

También están situados en un palco un grupo de amigos de la artista en la conocida obra *La Llotja* (Cat. P190). Esta pintura fue adquirida en las Galerías Syra por el coleccionista Joan Uriach i Tey. Durante mucho tiempo perteneció a esta familia hasta que en el año 2013 Joan Uriach i Marsal la donó al Cercle del Liceu.

La persona que identificó los personajes retratados fue el pintor Josep Amat que le efectuó un esquema a Joan Uriach i Tey (Uriach i Marsal, 2013: 4). Sea por el tiempo pasado, sea porque no estaba muy claro, posteriormente han ido apareciendo otras referencias. Según Amat, en primera fila sentada se observa a Janet Soler de Sanromà, una de las pocas mujeres que pertenecían al Consejo de Dirección de una gran empresa (C. Soler Almirall S.A.), a su lado está Teresa Fàbregas Ferrando, gran amiga de la artista y que estaba casada con el empresario de la construcción Miguel Ángel Barba Miracle. Detrás, también sentados, están Luis Pérez Angelón, Olga Sacharoff, Gabriel Amat y la escritora francesa Colette y detrás, de pie, Otho Lloyd. Al fondo se podrían ver a los marqueses de Bolarque; a Josefina Grau y a Adela Fernández (casadas con los pintores Vila Arrufat y Puigdemogolas respectivamente). Desde mi punto de vista, hay una identificación que no resulta correcta ya que el señor Luis Pérez Angelón, por entonces era un adolescente, había nacido a comienzos de la década de 1930, por lo que debe haber la confusión con su abuelo materno, Luis Angelón, el suegro del coleccionista Francisco Pérez de Olaguer. En cuanto a la presencia de Olga Sacharoff el hijo de Josep Amat opina que esa es su tía, Rosa Guimerà, con quien Gabriel Amat se había casado en 1945.<sup>377</sup> Bajo mi juicio si se tratase de la señora Guimerà es difícil de entender que aparezca sin mirar al frente, como el resto de retratados, en cambio esa postura es más propia de la humildad de la artista y de otros autorretratos incluidos en retratos de grupo, donde siempre se designa un sitio muy discreto, en absoluto destacado. Otra coincidencia es que la figura aparece con el mismo peinado, adorno y vestido que un autorretrato de juventud (Cat. P81). También es cierto que la persona retratada es una mujer joven y que en esos años, la artista era sexagenaria, pero igual sucede con la representación de Colette que aparece mucho más joven de los más de setenta que realmente tenía por entonces. A mi juicio, son licencias creativas de Olga

---

377 Entrevista a Josep Amat, Girona, 17/03/2018. Es de señalar que Rosa Gimerà no aparece en ninguno de los dos retratos colectivos dedicados a la Colla, donde está presente su marido.

Sacharoff, asimilar su figura a la de la esposa del guapo y aventurero Gabriel Amat, con quien mantiene una actitud cómplice en lugar de colocarse junto a su marido, o situar a la bohemia, provocadora y libre Colette en un palco rodeada de burgueses. En cuanto a la identificación de los personajes del fondo, me parece muy difícil que sean tan exacta puesto que algunos tienen todas las características de las típicas figuras que la artista solía realizar en las obras que no eran retratos, y otros no son más que una silueta borrosa.

Para Genís Sinca la actitud que Olga Sacharoff mantiene en esta obra es “la imagen de una renuncia” la renuncia a la vida en París y a la pintura vanguardista.<sup>378</sup> Se trata de una interpretación interesante, pero creo que, si hubo tal renuncia, la artista nunca desistió de su carácter romántico, soñador y bohemio; el cual se reflejó en su obra hasta último momento. En una entrevista que le hicieron cuando ella tenía ochenta y tres años sucedió lo siguiente: “¿Su ocupación preferida? Abstraerme” (Permanyer, 1964: 30).

Como ya hemos visto, en la exposición celebrada en las Galerías Syra en 1950, la artista presentó dos importantes retratos de grupo: *La Colla en casa de los Sres. F. Pérez de Olaguer* (P. 230) y *Cena de La Colla* (Cat. P239). Maria Lluïsa Borràs fechó esta última obra en el mismo año que fue expuesta, y la primera la dató en 1951, titulándola *Sobretaula de la Colla*. Esta fecha es del todo incorrecta puesto que la obra estuvo expuesta, como estamos viendo, en 1950. Luis Monreal dijo que las piezas fueron pintadas sobre 1945, pero parece extraño que Sacharoff no las haya mostrado hasta cinco años más tarde. En mi opinión fueron realizadas durante la segunda mitad de la década de los años cuarenta (teniendo en cuenta el tamaño y la dificultad de las piezas no estarían resueltas rápidamente), pero hoy por hoy no existe ningún dato para datarlas concretamente. El hecho de haber datado una un año antes que la otra, dio por sentado que *La Colla en casa de los Sres. F. Pérez de Olaguer* (P. 230) fue ejecutada después. Durante mi investigación un testimonio me comentó que fue al contrario, ya que primero Sacharoff hizo una pieza en la que aparecían treinta personajes –cuando el grupo era más grande- y, al molestarse los que no fueron retratados, ella prometió ejecutar un cuadro en el que salieran todos, argumento que, a mi modo de ver, es bastante fiable.<sup>379</sup>

Es bien sabido la complejidad enorme que presenta el retrato grupal, tal vez por este motivo no sea un género muy prodigado entre los pintores. Indudablemente la artista

---

378 Ver “Olga Sacharoff, una pintora georgiana que es va establir a Catalunya”, *Els Matins*, TV3, 17/12/2013, <https://www.youtube.com/watch?v=GPRRCTDi2E>. Última consulta 28/11/2016.

379 Entrevista a Josep Amat, Girona, 17/03/2017.

conocía a los grandes maestros del género (Frans Hals, Rembrandt), aquellos que estuvieron en los orígenes del mismo y que con seguridad pudo ver en sus viajes por las pinacotecas europeas. Y sin duda, también tuvo tiempo de estudiar, en sus muchas horas pasadas en el Louvre, *La coronación de Napoleón de David* (1805), por ejemplo; y, en el Prado, *La familia de Felipe V* de Louis Michel van Loo (1743) y, por supuesto, *Las Meninas* y *La familia de Carlos IV*. Quizás también pudo ver *La tertulia del Café de Pombo* (1920) de José Gutiérrez Solana, que pertenecía a Ramón Gómez de la Serna y que desde 1947 formaba parte del Museo Español de Arte Contemporáneo (MEAC) de Madrid. Observando esta última obra donde un grupo de hombres luce su capacidad intelectual y de libre incursión en la vida pública, sorprende muy favorablemente que las tertulias plasmadas por la artista estuvieran formadas tanto por hombres como por mujeres y que, estas últimas, tuvieran la misma importancia dentro del espacio compositivo. Como en los retratos de tertulia esta situación todavía se recepcionaba como una excepción, Monreal apuntó que la obra “aporta una insólita novedad: la asistencia de las esposas, acaso porque después de la tragedia se sentía una necesidad de calor familiar y de amistad entrañable” (Monreal y Tejada, 1986: 10). Bajo mi punto de vista, la artista sabía perfectamente que todos esos señores se podían dedicar con entrega a las letras y las artes, porque contaban con el apoyo incondicional de esas mujeres, que con seguridad les resolvían los mil detalles de la cotidianidad que suelen impedir concentrarse en la vida intelectual.

En la obra *La Colla en casa de los Sres. F. Pérez de Olaguer* (P. 230), Olga Sacharoff representó treinta personas que fueron identificadas por Luis Pérez Angelón en el año 1996 en un texto mecanografiado que permanece inédito. Y Luis Monreal y Tejada registró a los cuarenta y un personajes presentes en *Cena de La Colla* (Cat. P239) (Monreal y Tejada, 1986: s.p.). No obstante, estas identificaciones solo incluyen el nombre de dos mujeres Maria Llimona y la propia artista, las únicas que destacaban por su labor pública; el resto están citadas como “Señora de” seguido del apellido del insigne señor correspondiente, en una muestra explícita de cómo las mujeres de épocas pasadas eran borradas de la historia. He intentado conocer el nombre de cada una de ellas y, en buena medida, lo he conseguido.<sup>380</sup> De esta manera incluyo aquí la identidad

---

380 Al comisariar la exposición *Olga Sacharoff: Pintura, poesia i emancipació* (Museu d'Art de Girona), con el trasiego de conseguir las obras, el montaje, el catálogo, etc. y todas las tareas que conlleva un proyecto así, no tuve tiempo de ocuparme de realizar una nueva identificación y decidí poner en la cartela de *La Colla* (Cat. P239), una copia de la identificación hecha por Luis Monreal y Tejada. A través de distintas redes sociales varias asistentes a la muestra me comentaron que estas señoras deberían tener su propio nombre. Asumo la razón de estas críticas e intento aquí enmendar este error, aunque desafortunadamente no he podido encontrar algunos nombres.

de los integrantes de la Colla identificados por los autores citados, pero agrego el nombre de sus parejas.

En *La Colla en casa de los Sres. F. Pérez de Olaguer* (P. 230) aparecen Rafael Benet y Maria Dolors Aurell i Ripoll, Josep Mompou y Agustina Baulés, Josep Puigdemolas y Adela Fernández Gracia, Rafael Llimona y Pilar Barret Pinós, Joan Seix y su pareja, Antoni Mataró, Josep Amat e Isabel Girbau, Josep Maria Millás Raurell y su mujer, Josep Llorens Artigas y Violette Gardy, Francisco Pérez de Olaguer y María Angelón, Montserrat Pérez Angelón, Gabriel Amat, Francesc Costa y Berthe Willotte, Enric Monjo y Josefina Camprubí, Luis Angelón, Tomàs Seix y Aurèlia Miralta, Otho Lloyd y Olga Sacharoff.<sup>381</sup>

Sobre la articulación de la *Cena de La Colla* (Cat. P239), según Monreal “Olga tomó apuntes personales de cada uno en su encantadora casa del Putxet y luego compuso el cuadro sin situarlo en ningún local determinado. El gran espejo del fondo estaba en casa de los Monjo en Pedralbes, el frutero de cristal de primer término adornaba la sabrosa mesa de la propia Olga, que era tan excelente cocinera como pintora” (Monreal y Tejada, 1986: 10). Es bastante seguro que el proceso fuera el aquí descrito, ya que como estamos viendo, la artista realizaba los retratos del natural y después añadía los objetos del contexto. En cuanto a los estudios de cada personaje por separado, no he encontrado ninguno excepto un dibujo de Gabriel Amat (Cat. P199) que quizás corresponda a los confeccionados para componer la obra. En cuanto a lo que el autor apostilla sobre el frutero, se puede corroborar en un bodegón de la pintora (Cat. P420), quien en el retrato colectivo no obvió añadir algunos jarrones de flores y esta bella naturaleza muerta. Este procedimiento creativo debe haber sido el mismo que el empleado en la obra ejecutada con anterioridad, aunque en esta pintura hay una localización concreta: la casa de la familia Pérez de Olaguer, lugar donde tenían continuidad las tertulias de los sábados después de cenar. Se trataba del palacio modernista conocido como Pérez Samanillo, situado en la esquina de las calles Diagonal y Balmes, pero en la obra no existe ningún elemento reconocible ni característico, por lo que es probable que no guarde fidelidad al espacio y el título sea una referencia a estas reuniones.<sup>382</sup>

---

381 Esta obra fue puesta a la venta reiteradas veces ya que, como todos los retratos, no tiene una colocación fácil en el mercado de coleccionistas; pero resulta desconcertante pensar que no fue adquirida por ningún museo catalán, cuando constituye una imagen relevante de la historia cultural y artística de nuestro país.

382 Actualmente este edificio es ocupado por el Círculo Ecuéstre, que permanece allí desde 1950, aunque la entidad había comprado el edificio en 1948, por lo que las reuniones de la Colla en este sitio tienen este año como fecha de finalización.

Las personas retratadas son las siguientes: Eduard Toldrà y Maria Sobrepera Vicens, Frederic Mompou, Maria Llimona, Domènec Carles, Antoni Vila Arrufat y Josepa Grau i Molina, Josep Maria Millás Raurell y su mujer, Luis de Urquijo, Josep Llorens Artigas y Violette Gardy, Luis Monreal y Tejada y Montserrat Agustí Peypoch, Josep Amat e Isabel Girbau, Josep Puigdemengolas y Adela Fernández Gracia, Josep Mompou y Agustina Baulés, Otho Lloyd, Gabriel Amat, Miquel Barba, Rafael Llimona y Pilar Barret Pinós, Francesc Costa y Berthe Willotte, Joan Gibert Camins, Francisco Pérez de Olaguer y María Angelón, Enric Monjo y Josefina Camprubí, Antoni Mataró, Joan Seix y su pareja, Tomàs Seix y Aurèlia Miralta, Rafael Benet y Maria Dolors Aurell i Ripoll, Teresa Fàbregas y Olga Sacharoff.

En cuanto al retrato de Teresa Fàbregas, la mujer del empresario Miquel Barba, había fallecido de parto el cinco de marzo de 1945, con tan solo treinta y seis años, dejando a su familia deshecha de dolor.<sup>383</sup> Sacharoff representó a su amiga abriendo una cortina por la que se dispone a abandonar la sala, mientras mira al grupo. Utilizando unos tonos azules pálidos en los cortinajes y en el vestido de la joven e iluminando de manera suave al personaje, la artista construyó una metáfora de luz y espiritualidad sobre la marcha prematura de su amiga, que aún desaparecida no dejó de estar presente en la vida de sus amistades.

La composición de un retrato colectivo presenta la enorme dificultad de situar un gran número de figuras, las cuales (excepción hecha de que haya una jerarquía concreta) deben mantener la misma importancia, por lo cual el artista ha de ir compensando a través de estrategias muy sencillas pero complejas de resolver, como poner sentadas, de perfil o de espaldas y perfil, las figuras de primer plano y de pie y frontales las del fondo, etc. Situar entre treinta y cuarenta personajes es un trabajo que requiere un dominio compositivo solo al alcance de grandes pintores y que Sacharoff solucionó de manera óptima. Aunque parece ser que varios de los retratados no pensaban lo mismo. Según me explicó una persona que la conoció de manera cercana, la artista declaró que había resultado un proceso muy desagradable debido a la inconformidad de algunos de los miembros del grupo que se quejaban constantemente de su aspecto o posición en la obra, por lo que había decidido que jamás volvería a repetir una experiencia así.<sup>384</sup> Como escribió un cronista de Barcelona, “pero yo me sé cómo lamentaba mi querida Olga que demasiados de entre ellos se consideraran pésimamente plasmados. Miserias locales” (Permanyer, 1995: 4).

---

383 Comunicación por correo electrónico de Marta Barba Romagosa, Barcelona, 13/08/2017.

384 Entrevista a Lluís Permanyer, Girona, 17/03/2018.



La artista, por el contrario, siendo una creadora que había conquistado a la prensa parisina y que había vivido y creado en varios países diferentes, una mujer cosmopolita y repleta de talento se colocó en un lugar muy discreto de ambos retratos; en *Cena de La Colla* (Cat. P239) parece salirse del marco físico del cuadro. Nuevamente dejaba traslucir su temperamento discreto, humilde y modesto, pero también ensimismado, ya que en la obra citada parece estar poco participativa y permanecer como ausente.

Los espacios en los que la tertulia está situada, los objetos y los muebles representados así como la elegante indumentaria de los retratados, nos comunica de manera inmediata que no se trataba de un grupo de artistas bohemios y despreocupados, todo lo contrario, la Colla nos ha dejado una imagen de lo que era la realidad de sus vivencias, la creatividad de unas vidas ordenadas sin confrontaciones políticas con el régimen, ni actitudes provocadoras hacia la moral predominante. Sin duda eran personas cultas y sensibles, así como afectuosas y solidarias entre ellas, pero en su manera de vivir no había ni el más mínimo espacio para salirse de la norma, de lo previsto y esperado.

Según ya hemos comentado, la obra fue adquirida a la artista y donada al actual Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC), en cuya catalogación declaran no conocer la fecha de ingreso. En mi opinión debe haber sido en los años inmediatamente posteriores a su exposición en las Galerías Syra, es decir sobre 1951-1955, ya que en el piso de la calle Balmes hubiera sido imposible cobijar por mucho tiempo una pieza tan grande, no existe ningún testimonio que recuerde haberla visto allí, ni tampoco aparece en ninguna de las fotografías que se conservan del interior de la vivienda, donde sí pueden verse otras pinturas.

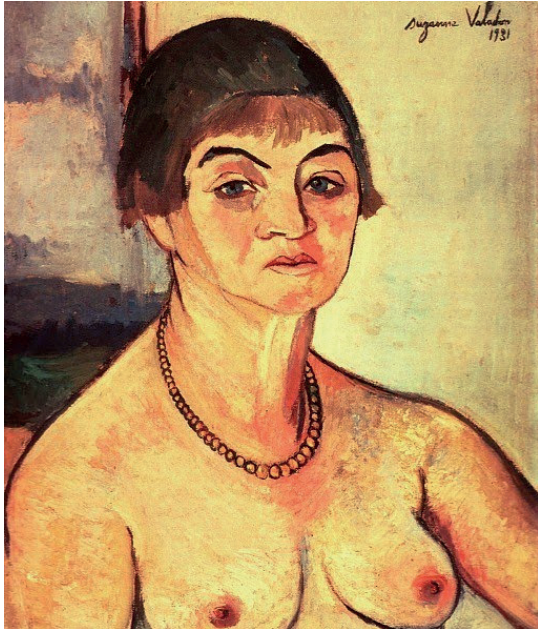
En la actualidad la obra no está expuesta en las salas del museo, a mi parecer es un hecho bastante incomprensible ya que, como ninguna otra, esta pintura constituye el retrato de una generación de la cultura de nuestro país, de su manera de vivir y de ver el mundo; conteniendo así un enorme valor, no solo artístico sino también histórico.

### **VI.3.C. Autorretratos**

El libro *Seeing ourselves* es un compendio muy completo de la historia del autorretrato de pintoras.<sup>385</sup> Por medio de sus páginas podemos formularnos una idea muy acertada de las motivaciones e intenciones que las artistas han vertido, desde el siglo XVI, en este género. A través de los siglos vamos apreciando como la mayoría de las mujeres se han servido del autorretrato para autoafirmarse, tanto íntima como socialmente, en

---

385 Ver BORZELLO, Frances: *Seeing ourselves. Women's self-portraits*, Thames and Hudson, Londres, 1998. En castellano se ha publicado algún libro sobre el mismo tema pero no supone más que un refrito de la investigación ya realizada por Borzello.



Suzanne Valadon: *Autorretrato*, 1917

unos tiempos que ser mujer y artista todavía era considerado una rareza, a no ser que se entendiera la práctica del arte como un pasatiempo que ocupaba el tiempo ocioso de las muchachas o una virtud graciosa que las tornaba más atractivas. Por este motivo para Borzello hemos de considerar la importancia tanto de los autorretratos ejecutados por artistas de oficio así como los realizados por amateurs, ya que detrás de esta categoría hubo pintoras de gran talento que por razones contextuales no llegaron a desarrollar una carrera más completa. Esta situación influyó en gran medida en que la producción de autorrepresentaciones de mujeres pintando, en el taller, rodeadas de pinceles, paletas y caballetes sea muy numerosa, porque al igual que sus colegas masculinos sintieron la necesidad de consolidar afirmativamente su condición de creadoras pero, en su caso, este menester fue más apremiante e imperioso. A veces estas pintoras no se plasmaban pintando sino ejerciendo otras actividades como leer o tocar algún instrumento musical, así, libros, arpas y clavicordios fueron atributos empleados para reivindicarse como mujeres activas y cultas. Para algunos autores estas mujeres se encontraban con la cruel disyuntiva de representarse como artistas o como damas, y así fue hasta finales del siglo XIX.<sup>386</sup> Con el empuje de los movimientos de emancipación femenina y el advenimiento de las vanguardias, las mujeres irrumpieron en el mundo del arte como nunca antes, forzando paulatinamente los límites de los dogmas aceptados. A partir de esa época, aunque continuaron habiendo autorretratos en los que se ponía énfasis en el quehacer artístico, se ampliaron los intereses de las pintoras, tal como

---

386 Ver CHICAGO, Judy y LUCIE-SMITH, Edward: *Women contested territory and art*, Weidenfeld & Nicolson, Londres, 1999.



Olga Sacharoff retratada por Otho Lloyd

se habían ensanchado sus horizontes vitales. La autorrepresentación comenzó a responder a caminos profundos de introspección, a preguntarse por la propia identidad, a interpelarse como sujeto social y cultural y, además a reconocerse y a aceptarse, es decir, lo que Judy Chicago ha llamado “I am what I am” refiriéndose al autorretrato femenino del pasado siglo (Chicago y Lucie-Smith, 1999: 124). Los autorretratos de Olga Sacharoff, a mi juicio, se podrían situar en este contexto de producción.<sup>387</sup>

Una de las constantes en los autorretratos de esta artista es que nunca (excepto en un dibujo) se mostró como pintora, detentando objetos propios de esta profesión. En los retratos de primera época suele aparecer en una composición de busto frontal, más adelante sentada en planos más largos, pero nunca de cuerpo entero. En todos ellos se reconocen elementos de la indumentaria que ella aparece en varias fotografías es decir que, incluso en las obras menos naturalistas, colocaba alguna referencia a su

---

387 Olga Sacharoff se autorretrató unas cuantas veces, aunque hay bastantes obras que, en la actualidad, las casas de subastas las catalogan como autorretratos cuando no lo son ni hay ninguna base para así pensarlo. Las obras más antiguas que conocemos son de la década de 1910, pero es probable que en sus años de formación en su país de origen, ya hubiera incurrido en este género. En el catálogo he intentado ordenar los autorretratos al principio por estilos, más tarde por el aspecto que la artista presenta, lo cual no es muy fiable puesto que así como Sacharoff se quitaba años es posible que idealizara su aspecto en algunas de estas obras. De todas maneras, no hay ninguno reproducido en catalogaciones que correspondan a la época de producción por lo que todas las dataciones son aproximadas, asumiendo el margen de error que esto significa.

propia realidad. De este modo en Cat. P7 se reconoce un sombrero que solía llevar, en el *Autorretrato del medallón* (Cat. P8) aparece con una joya muy similar a la que luce en una serie de fotografías que le hizo Otho Lloyd, imágenes en las que lleva un vestido que es el mismo que el plasmado en la obra Cat. P81. A propósito del *Autorretrato del medallón*, tal vez sea la pintura de este género más significativa de los primeros años de su trayectoria parisina. En esos tiempos esta obra se pondría en juego en los Salones de la capital francesa, junto a los autorretratos de Picasso, Modigliani, Sonia Delaunay, Marevna, Van Dongen, Marc Chagall, Alice Bailly, Diego Rivera, Jeanne Hébuterne, etc. artistas que en los años anteriores a la Gran Guerra nos legaron una imagen de sí mismos en la que los diversos lenguajes de las primeras vanguardias se manifiestan.

En 1924 Sacharoff pintó la obra *Autorretrato de la jaula* (Cat. P31) que inicialmente aparecía en la Salones parisinos y en la prensa como *Dame à la cage*, es decir, no había ninguna referencia a que se tratase de un autorretrato durante el año 1924. Es en la revista berlinesa *Die Dame* cuando, en 1925, podemos encontrar un artículo dedicado a la artista donde la pintura aparece bajo el título de *Selbstbildnis del malerin* (Autorretrato del pintor), a partir de esta publicación sería considerada un autorretrato (Barchan, 1925: 13). No parece que haya sido una confusión ya que el artículo parte de una entrevista con la artista en un café de París, por lo que ella misma debe haber dado esta referencia. El hecho de que vuelva a aparecer un medallón, un sombrero pequeño y que lleve una blusa estampada a cuadros similar a la de otros autorretratos, pueden afirmar esta aseveración. En el año 1927 otra revista de Berlín, *Uhu*, la incluyó como ejemplo en un reportaje sobre el autorretrato femenino. En el artículo el autor partía de algunas obras históricas como los autorretratos de Rosalba Carriera o Louise Élisabeth Vigée Lebrun para después comentar el autorretrato de artistas contemporáneas, fundamentalmente alemanas (Paula Modersohn-Becker, Käthe Kollwitz) y francesas (Marie Laurencin, Hélène Pedriat) o que estuvieran trabajando en París (Zinaída Serebriakova, Chana Orloff). Así como algunas de las citadas artistas aparecen en fotografías, además de las reproducciones de sus obras, y hay comentarios sobre ellas y su trabajo; no ocurre lo mismo con la obra de Sacharoff que está reproducida casi a toda página pero sin ninguna otra mención (Breuer, 1927: 65).

La pintura, como ya hemos relatado, llamó mucho la atención del público europeo de entreguerras, y sigue siendo muy admirada. La figura femenina está situada sobre un fondo neutro (característico de buena parte de sus retratos) tiene en la falda un gato naranja que, de pie sobre sus cuatro patas, se adelanta hacia el espectador como protegiendo a su dueña. Además la artista sostiene una jaula que está junto a ella, sobre una mesita estilo gueridon. Dentro de la jaula hay un pequeño pájaro verde, idéntico a otro que vuela libremente y que se acerca al cautivo como intentando llamar

su atención. Teniendo en cuenta que los pájaros suelen aludir al alma humana, tal vez aquí la artista quiso hablar de su mundo interior. Un crítico parisino había advertido que la obra “no tiene nada de banal” (Thiebault-Sisson, 1924: 6).

Una de las ideas que nos podemos formar de la personalidad de Olga Sacharoff, a partir de todas las fuentes biográficas que tenemos, es que siempre osciló entre actitudes progresistas y de vanguardia y una cierta postura convencional; algo que también se refleja en la propia plástica de su obra. En la citada entrevista que le formuló Lluís Permanyer contestó que el principal rasgo de su carácter era “el miedo a todo” y que el estado de su espíritu era la “inquietud” (Permanyer, 1964: 30). Quizás estas respuestas pueden dar algunas claves para descifrar algo más de este autorretrato. La artista, tal vez, se sintiera como una persona libre y enjaulada al mismo tiempo. Como ahora sabemos, fue una mujer que tuvo la valentía de vivir y formarse sola en Europa, desde joven, así como de permanecer en París durante veinte años, inmersa en la atmósfera vanguardista. Pero, por otro lado, pudo adaptarse a una manera de estar en el mundo más protegida y segura, en la Cataluña de posguerra, pintando y vendiendo retratos a la clase media. No obstante si el autorretrato se refiriese únicamente a sí misma, implicaría una pobreza simbólica que la artista no suele demostrar. A mi juicio, la imagen hace referencia a la condición de muchas mujeres de la época, mujeres que habían sido educadas para llevar una vida de señoras burguesas, de esposas y madres con trayectorias proyectadas de antemano, en las que la vida profesional no tenía cabida y que, en lugar de seguir los mandatos de su educación primigenia, devinieron mujeres emancipadas, dedicadas a su vocación, que buscaron cumplir sus auténticos deseos. Es probable que muchas mujeres de estas primeras generaciones de emancipadas hayan vivido en permanente contradicción entre la educación recibida y la vida vivida, entre la norma y la divergencia, cargando con toda la culpabilidad que debería suponer todavía la desobediencia. Sea o no un autorretrato, es una mujer que carga con una jaula en la que está encerrada su alma, pero en ese gato desafiante y feliz hay una apuesta clara por la libertad, el deseo, el goce carnal y la pulsión vital. Con esta imagen, en apariencia alegre e inocente, la artista supo hablar, partiendo de sí, de manera universal de la condición de la mujer de su época, de la mujer moderna. Como había sentenciado un autor francés se trata de una “chef d’œuvre” (Leblond, 1924: s.p.).

Los autorretratos posteriores conocidos presentan un lenguaje más naturalista, y la fisionomía de la artista puede reconocerse fácilmente, a diferencia de los anteriores. Son muy reseñables tres obras en las que aparece en una edad madura, entre los sesenta y setenta años, aproximadamente. En los tres se la ve sentada, en una actitud tranquila y reposada, y aunque tal vez haya idealizado ciertos aspectos relativos a la edad, lo irrefutable es que son imágenes de madurez, de una mujer que ha vivido y

que parece estar satisfecha de sí misma. Este tema es relevante, pues hemos visto que la artista no reconocía abiertamente su edad, sin embargo este problema con el tiempo, no fue un impedimento para confrontarse con este asunto en su pintura y en la elaboración de una imagen pública de sí misma. Es obvio que no son autorretratos tan sobrecogedores como el que se efectuó en 1917 –y que tal vez Sacharoff llegó a verdonde aparece semidesnuda con los senos revelando el inevitable paso de los años. Aun así son imágenes valientes, en las que no solo indaga en su cuerpo maduro sino que también se reconoce y asume como una señora con una vida ordenada y protegida. Esta cuestión es más explícita en la pintura Cat. P240, donde observamos una imagen muy parecida a la que elaboraba a sus clientas: la artista en un comfortable sofá, delante de una ventana con visillos y un jarrón de bonitas flores. Los autorretratos Cat. P141 y Cat. P384 son compositivamente similares, imágenes frontales y ropajes muy semejantes. Es muy probable que la artista, igual que hacía con otras obras, también utilizara fotografías como modelo. Por último, no olvidemos sus autorrepresentaciones en retratos colectivos y alusiones a sí misma en otras obras, como ya hemos apuntado.

En conjunto la producción de este género de Olga Sacharoff, como la de muchas artistas, a mi entender narra una historia de sí misma, una suerte de biografía en retazos visuales que, debido a su talento y sensibilidad artística, partiendo de sí misma logró también construir el relato de unas mujeres que, al escoger desarrollar una carrera creativa y comprometerse con su profesión, exploraron diferentes y nuevas maneras de asumir la libertad femenina.

## VII. APROXIMACIÓN A DOS CASOS DE ESTUDIO: LAS ILUSTRACIONES PARA COLETTE Y CLEMENTINA ARDERIU

### VII.1. *La Casa de Claudina*

La versión de *La Casa de Claudina* (Cat. L1) que ilustró Olga Sacharoff fue editada por Ediciones Mediterráneas de Barcelona en 1943, la impresión fue realizada en los talleres de Juan Sallent en Sabadell. Se imprimieron tres ejemplares sobre papel Japón Imperial, marcados cada uno de ellos con las letras A, B y C respectivamente; cuatro fueron impresos con papel Holanda *van Gelder*, señalados del I al IV y por último, diez en papel de hilo numerados del uno al diez. Supongo que algunos de estos ejemplares fueron obsequiados a las personas implicadas directamente en la edición. La impresión sobre papel offset, puesta a la venta, fue de mil quinientos veinticinco ejemplares (veinticinco se destinaron a los colaboradores), numerados del once al mil quinientos treinta y cinco.<sup>388</sup>

El libro es un objeto bellísimo y muy cuidado, en el interior hay elementos ornamentales con los que se destaca la primera letra de cada capítulo, a la manera de las iniciales de códices medievales que, más tarde, fueron recuperadas por el diseño editorial modernista. Asimismo se realzan los números indicativos de las páginas. Estas decoraciones están articuladas por el pintor y cartelista Evaristo Mora (1904-1987), quien firmaba las ilustraciones de numerosas publicaciones de la época (*El viaje* de Charles Morgan o el *Diario* de Katherine Mansfield, por ejemplo).

La traducción estuvo a cargo de María Luz Morales (1889-1980), gallega afincada en Barcelona, esta mujer tuvo una vida de incansable trabajo periodístico y literario. Fue directora de la revista femenina *El Hogar y La Moda*, colaboradora en *La Vanguardia* desde 1923, dirigió este periódico al estallar la Guerra Civil; crítica de cine y teatro, conferenciante, poeta, novelista, también escribió ensayos y trabajó en el *Diario de Barcelona* hasta el final de su vida. Debido a su profundo compromiso político con la causa republicana, fue encarcelada en 1940, permaneciendo detenida largo tiempo, por lo que, seguramente, la traducción de esta obra sería uno de sus primeros trabajos después de salir de prisión.<sup>389</sup> Todo esto nos conduce a la idea de que el libro fue concebido como un objeto precioso, muy cuidado en todos los aspectos, en cuyo

---

388 Los libros sobre los que trabajé son los números 221 (colección de la autora de este trabajo) y 1136 (colección de la Biblioteca Nacional de Catalunya, Barcelona).

389 Ver RODRIGO, Antonina: *Mujeres para la historia. La España Silenciada del siglo XX*, Compañía Literaria, Madrid, 1996.

proceso creativo participaron destacados profesionales. Pero veamos ahora qué historia es la que la artista rusa hubo de ilustrar y quién era su autora.

Sidonie Gabrielle Colette nació en el pueblecito borgoñés de Saint Sauveur en 1873 y murió en París en 1954. Fue una mujer enérgica y de una gran creatividad. Poseía una amplia capacidad de trabajo por lo que su producción literaria es inmensa y muy variada. Su obra completa consta de numerosos cuentos y novelas, textos teatrales, adaptaciones escénicas, guiones cinematográficos, ensayos, conferencias y decenas de artículos periodísticos. Además de dedicarse a la literatura, Colette fue actriz y bailarina profesional, llegando a dirigir algunas obras de teatro. En su obra la mujer adquiere un destacado protagonismo, de hecho, Colette creó personajes femeninos de intensa personalidad que, por encima de todo, buscan tener una vida propia, desestimando el papel que la sociedad, tradicionalmente, les ha destinado: Camille, Léa, Julie, Gigi y la propia Claudine son claros ejemplos.<sup>390</sup>

Las primeras ediciones de la serie de Claudine se publicaron con el nombre de su marido, Willy, como autor. Willy era el prototipo de dandi parisino, un escritor que, en su momento, fue muy reconocido y que hoy se ha olvidado por completo. Solamente después del divorcio de la pareja, y de un largo litigio legal, se reconoció a Colette la autoría de la obra. Las historias de Claudine constituyeron un auténtico fenómeno social en el París de la primera década del pasado siglo, la obra fue llevada a los escenarios (la propia escritora interpretaba a su personaje), se publicaron tarjetas y postales, y hasta hubo una moda “Claudine” en la indumentaria juvenil. La serie se inicia con una joven, muy inteligente y descarada, que acaba de cumplir los quince años, la vemos en el último curso del colegio de su pueblo natal, rodeada de sus compañeras y enamorada de una de sus profesoras. A través de los libros, Claudine se hace adulta, se traslada a París, se enamora, se casa, tiene otros amores, etc. Desde muy pronto, el público identificó a la escritora con su personaje, lo cual disgustaba a Colette, que llegó a declarar que la confusión la tenía harta y que ya duraba demasiado tiempo (Lottman, 1992:10).

A la sazón, en 1921 decidió escribir *La maison de Claudine* con la intención de “escarbar lo suficiente para encontrar su auténtica infancia y adolescencia; barrería los recuerdos de Claudine para recuperar los suyos” (Lottman, 1992:169). La obra se publicó en una revista en forma de episodios, tal como aún le gustaba trabajar a la escritora, de ahí que sea una novela cuya estructura se corresponde con la manera en que fue editada, contiene treinta y cuatro capítulos muy cortos, cada uno de los cuales se puede leer

---

390 Ver LOTTMAN, Herbert: *Colette*, Circe, Barcelona, 1992.



como un pequeño cuento en sí mismo. Colette describe su vida siendo pequeña en su casa natal (que todavía conservaba), les da un lugar destacado a sus padres, principalmente a su madre que había muerto hacía ocho años; y cuenta anécdotas y recuerdos que se desarrollan en un ámbito rural donde todos los vecinos se conocen. Habla de sus hermanos y hermanastros, de las criadas, de sus amigas, evocando un mundo pasado que la autora quiere recordar como armónico y feliz. Hacia el final, en la historia se produce un salto en el tiempo y su hija, también llamada Colette, y sus dos hijastros son protagonistas de algunos pasajes de la obra.

Ignoro el motivo pero la edición que nos ocupa eliminó siete capítulos de la obra original, tal vez debido a la censura o a cuestiones de tipo económico solamente fueron publicados veintiocho capítulos habiendo sido descartados los siguientes: “El Salvaje”, “Mi madre y el señor cura”, “La Maravilla”, “Ba-Tou”, “Bellaude” y “Gatos”. Además también fue alterado el orden de varios capítulos respecto a la edición original.<sup>391</sup>

Existen gran cantidad de ediciones ilustradas de la obra de Colette, según he leído se contabilizan ciento ochenta ilustradores de sus libros, entre ellos Mariette Lydis, Luc-Albert Moreau, Christian Bérard y Dunoyer de Segonzac (Christin, 1988: 171). Emili Grau Sala, gran amigo de Sacharoff, ilustró con treinta imágenes una versión de *Gigi* de 1950.

El conjunto de las ilustraciones de Olga Sacharoff comprende una que, doblada, cubre la portada, el lomo y la contraportada del libro (Cat. L1) y, en el interior, hay un total de ocho imágenes dispuestas a toda página. La técnica original empleada es la acuarela, guardando todas las ilustraciones unos rasgos estilísticos absolutamente homogéneos y unitarios. La gama cromática es rica y de tonos suaves, predominando los azules, verdes y marrones claros, así como el rosa y el amarillo. La pincelada es suelta y ligera, situando las figuras sobre manchas de color que se utilizan como fondo de estas.

En cuanto a la iconografía, las imágenes están vinculadas con el texto pero no de una manera muy concreta, sino que presentan situaciones generales que se pueden repetir varias veces a lo largo del texto, por ejemplo, la niña en el jardín junto a su madre, asomada a la ventana de su casa, observando a su madre mientras cose, sobre una carreta en compañía de vecinos... Tal vez la ilustración que muestra un pasaje del libro más concreto sea la primera, correspondiente al primer capítulo titulado “¿Dónde están los niños?” (Cat. IL1.2), en ella se ve a la madre de Colette llamando a sus hijos,

---

391 Constituye una verdadera pena porque justamente se eliminaron algunos de los pasajes más interesantes en los que la autora narra historias de animales, describiendo su comportamiento con un lenguaje muy bello, e infinita ternura.

mientras los niños se esconden por el jardín. Además Sacharoff elude representar todos aquellos aspectos más comprometidos y personales de la obra de Colette; también los más tristes como cuando narra la enfermedad de su madre o el fallecimiento de su padre. En conjunto, las ilustraciones presentan estrechas relaciones con la iconografía que ella trataba en su pintura, siendo muy destacada la presencia de paisajes, flores, animales. Este vínculo entre la temática que muestran las ilustraciones y la iconografía habitual trabajada por esta artista, encontraría su respuesta en los muchos puntos en común que presentan las obras de ambas mujeres.

En primer lugar, existe una especial sensibilidad hacia la naturaleza compartida por las dos autoras. Ya he hablado reiteradamente del amor de Sacharoff por los animales, algo que también sentía Colette, de quien se conservan numerosas fotografías que la muestran acompañada de sus gatos y han quedado abundantes cartas escritas a sus amigos en las que se detenía en narrar anécdotas de sus mascotas. Al igual que para Sacharoff, siempre fueron muy importantes los jardines de las casas que habitó y creía en el poder curativo de los árboles y las flores. Se cuentan por decenas los párrafos de sus obras en los que describe las costumbres de los animales, incluso llegó a escribir libros únicamente dedicados a la fauna; como *La paix chez les bêtes*, donde trata escenas de animales domésticos en las que sugiere la superioridad moral de estos sobre los humanos; o *El niño y los sortilegios* un cuento para niños, dedicado a su hija, donde los animales enseñan a comportarse a un niño que los maltrataba.

En la obra aquí tratada la presencia de animales es una constante, habiendo seis capítulos en las que ellos son los absolutos protagonistas. Colette escribe sobre ellos con un lenguaje muy poético como cuando, al hablar de una perrita suya, dice “larga y baja como un lechón de cuatro meses, la piel amarilla y rasa, con una gran máscara negra (...). Pero nunca perra ni mujer alguna recibió, en su lote de belleza, ojos comparables a los ojos de Tutuque” (Colette, 1943: 99). También igual que en los cuadros de Sacharoff, en Colette se advierte que su conocimiento del comportamiento, de las costumbres y de los caracteres animales viene dado de la experiencia de vida compartida con ellos. Así escribe sobre unas golondrinas en un capítulo delicioso en el que habla de todo lo que aprendió sobre la fauna en su casa natal: “Estas dos vivían posadas en nuestro hombro, en nuestra cabeza, dormían en el cestillo de la labor, corrían por encima de la mesa como gallinitas (...). Cuando la hoz luciente de sus alas creció y se aguzó, desaparecían a todas horas en el cielo primaveral” (Colette, 1943: 68).

Es fácil imaginar que este libro habrá entusiasmado a Olga Sacharoff, conectando completamente con los intereses de la autora. La artista ilustró con distintos animales (perros, caballos, gatos y golondrinas) tres de las imágenes, dándoles un aspecto

tan tierno que transmite fielmente los sentimientos de la escritora que, en este caso, coincidían con los suyos. Además todas las escenas, excepto una, transcurren al aire libre por lo que también las flores, plantas y árboles son elementos destacados. Las imágenes respiran esa idea, ya trabajada anteriormente, de rememoración del paraíso, puesto que muestran la vida de una niña en un medio rural, rodeada de animales domésticos y de vegetación. En realidad, el texto de Colette tiene mucho que ver con esto ya que, es la narración de su infancia desde la madurez, cuando ya había sufrido la pérdida de sus padres y los dolores y amarguras que la vida adulta depara. Desde esta perspectiva toda infancia sabe a paraíso perdido, a hermoso pasado al que ya es imposible volver. En el primer capítulo Colette escribe: “casa y jardín perduran todavía lo sé. Mas ¿qué importa si la magia los ha abandonado, si se ha perdido el secreto –luz, fragancias, armonía de árboles y pájaros, murmullo de voces que ya ha enmudecido la muerte- un mundo del que ya no soy digna?” (Colette, 1943: 11). Curiosamente la escritora francesa publicó dos libros que tienen como tema central el paraíso *Paradis terrestres* y *Prisons et paradis*, en esta última habla de sus vivencias de viajes y estancias en lugares en los que el contacto con el medio natural era pleno y liberador, en contraste con escenas de zoológicos tradicionales. Como ella escribió “la jungla está próxima al Edén” (Clément, 1998: 99).

El amor por el hogar y la creación de espacios cálidos y agradables donde habitar, es otro de los discursos de Colette que la vinculan al pensamiento de Sacharoff, quien, como hemos visto, se ocupó con esmero de la decoración y la cocina. De igual manera, ambas mujeres compartían la pasión por la tenencia y cuidado de los jardines, recreando las dos, en su madurez, los espacios edénicos de su infancia en los jardines de sus casas. Con certeza, de los jardines, la escritora y la artista amaban las flores sobre todo lo demás. De la misma forma que Sacharoff, como hemos visto, dedicó gran parte de su obra, al tema de las flores, son muy numerosos los párrafos dedicados a ellas en el conjunto de la obra de Colette.<sup>392</sup> Y *La maison de Claudine* no es una excepción ya que, encontramos hermosos pasajes como el siguiente en el que las flores son el gran tesoro del jardín de la infancia: “lucía un manto de glicina y begonia entremezcladas, pesadas, con armazón de hierro, que, ahuecado en su centro como una hamaca, daba sombra a una pequeña terraza (...). Aquellos macizos ramos de lilas, cuya flor compacta, azul en la sombra, púrpura al sol, se pudría pronto, ahogada por su propia exuberancia” (Colette, 1943: 10).

---

392 El tema de las flores en Colette ha sido magníficamente estudiado por Marie-Christine Clément en su libro *Colette au jardin*, publicado por Albin Michel, París, 1998.

Por otro lado, he explicado antes que uno de los motivos de Colette para escribir este libro era desentenderse de la identificación que el público realizaba entre Claudine y ella misma, de hecho, la historia está contada en primera persona pero en ningún momento, exceptuando el título, la niña se nombra como Claudine. La protagonista es una niña absolutamente inocente y dulce, una pequeña obediente cuya única preocupación es jugar con sus hermanos y sus amigas y que ayuda a su madre en las tareas de cada día. Y así la representa la artista quien nos muestra una jovencita de rizado cabello, rubio oscuro, de románticos vestidos celestes o rosas y que vive bajo el perpetuo cuidado de su madre. Precisamente este sería otro de los temas importantes del texto y que también Sacharoff recoge en sus ilustraciones (y en su pintura): la maternidad.

En su historia Colette dedica varios capítulos exclusivamente a su madre, en los que nos explica sus ideas acerca del amor, de la moral, de la religión... presentándola como una mujer muy liberal y progresista dentro de su contexto social. A lo largo de las páginas, nos vamos dando cuenta que es una persona que influyó muchísimo en el desarrollo de la personalidad artística y literaria de su hija, y que siempre la apoyó y animó en su vocación. Colette es consciente recogedora de esta herencia materna, identificándose con su progenitora en muchísimos aspectos de su vida. El amor por los animales es aprendido de una madre que cobijaba ejércitos de gatos y perros, y hasta de arañas y orugas, y que, ante cualquier insecto molesto, siempre repetía “yo no puedo matar a este bichito” (Colette, 1943: 71). Sido, que así se llamaba la madre de la escritora, también alentaba a su hija en la pasión por la lectura, dándole a leer los clásicos franceses, y comentándole a Émile Zola. De ella también aprendió la solidaridad con las mujeres que sufrían injusticias ocasionadas por las rigidez moral de la época, como las madres solteras, o las muchachas repudiadas por mantener relaciones sexuales sin el vínculo matrimonial. En definitiva, el libro es un constante reconocimiento a la manera, siempre amorosa, en que su madre le enseñó el mundo. Este amor a la madre seguramente fue otro de los puntos de conexión de la pintora hacia el texto de Colette. Elisabeth, la madre de la artista, era una mujer morena a la que la artista no se asemejaba en nada físicamente y que, como ya hemos visto, las crónicas atribuyen un origen persa. Se conservan varias fotografías de Sacharoff de niña, adolescente y joven, junto a su madre, donde ambas aparecen en actitudes muy afectuosas, a menudo en el campo y acompañadas de perros. Con seguridad, al igual que la escritora francesa, Olga Sacharoff tuvo la fortuna de haber tenido una madre que le enseñara a cultivar el amor por todos los seres vivos.

En un capítulo titulado “Maternidad” Colette narra una de las experiencias más amargas de la vida de su madre, cuando su hija mayor, hermanastra de la escritora, después de casada se enemistó con su familia debido a problemas patrimoniales. Esta joven vivía

con su marido en una casa muy cercana, la noche que tuvo a su primer hijo los gritos de dolor llegaron hasta su madre a quien Colette recuerda haber visto “apretar con las manos abiertas sus propios flancos y retorcerse sobre sí misma y golpear la tierra con los pies y comenzar a ayudar, a repetir, con un gemido sordo, con la oscilación de su cuerpo atormentado y el lazo de sus brazos inútiles, con todo su dolor y sus fuerzas maternas, el dolor y la fuerza de la hija ingrata que, lejos de ella, daba a luz un hijo” (Colette, 1943: 109). Con infinito talento Colette habla de aquello que une a madres e hijas, la posesión de un cuerpo materno, de un cuerpo con la capacidad de ser dos.<sup>393</sup> Un cuerpo que transmite sabiduría y experiencia elaborando una genealogía que nos da una medida, que nos sitúa como mujeres en el mundo. Colette, con su bella escritura, otorga un espacio de sentido a una relación, el nexo madre-hija, que tradicionalmente ha sido escasamente simbolizada. Como explica Victoria Sau “la díada hija-madre fue separada, prohibida, rota, a partir del matricidio original y el inicio del tabú del incesto a favor del sexo masculino” (Sau, 1990: 146). En las sociedades patriarcales, fundamentadas en el matricidio, la relación con la madre ha sido radicalmente negada a las hijas; de la misma manera que se le ha restado cualquier dimensión política y social. Gracias a la historiografía feminista y a los estudios de género hemos ido descubriendo como siempre ha habido artistas y literatas que, al igual que Colette, han simbolizado esta relación situándose en un orden distinto.<sup>394</sup> Como escribe María-Milagros Rivera Garretas “la mediación primera y necesaria que desbloquea la mente de una mujer y le permite intervenir libremente en la realidad es, pues, la relación con la madre, con la madre individual y concreta, la que nos ha dado la vida y nos ha enseñado a hablar, garantizando la concordancia entre las palabras y las cosas. La relación de amor y reconocimiento hacia la madre no es de orden moral sino del orden simbólico” (Rivera Garretas, 1994: 209).

Esta importancia de la figura materna fue muy bien comprendida por Sacharoff, quien con frecuencia también trató este tema en su pintura; en este libro dedicó tres bellas imágenes a simbolizar esta relación. En una representa a la niña y a su madre en el jardín, regando las plantas y rodeadas de animales (Cat. IL1.6). Aquí se trabaja la idea, muy importante para Colette, de la trasmisión de experiencia por vía femenina, ella había heredado de su madre el amor por la naturaleza y por todos los seres vivos. En otra vemos a la niña observar embelesada, a través de la ventana, a su madre

---

393 Esta idea se encuentra estudiada en RIVERA GARRETAS, María-Milagros: *El cuerpo indispensable. Significados del cuerpo de mujer*, horas y Horas, Madrid, 1996.

394 Por ejemplo las pintoras Marie-Louise-Elisabeth Vigée Lebrun (1755-1842), Marguerite Gérard (1761-1837), Constance Mayer (1775-1821), las impresionistas Mary Cassatt y Berthe Morisot, o la pintora contemporánea a Sacharoff, María Blanchard.



Portada del catálogo de la exposición

que esta cosiendo en una salita a la luz de una lámpara (Cat. IL1.4). Sin duda una imagen que la mayoría de nosotros tenemos de nuestras madres o de nuestras abuelas puesto que el cuidar de la alimentación y vestimenta es una tarea a las que se han dedicado las mujeres desde la Antigüedad. Y en la tercera imagen Sacharoff ilustró una mujer en camisón cogiendo primorosamente en brazos a una niña ya grande, dormida, a la que va a acostar (Cat. IL1.5). En mi opinión la hermosa relación materno-filial de reconocimiento, respeto y amor que Colette trabaja en su obra, está igualmente tratada por Sacharoff, cuyos personajes expresan toda la calidez familiar y hogareña que la escritora quiso transmitir. No obstante parece que la ilustradora prefirió hacer hincapié en las tareas que implicaban el cuidado de la pequeña, tareas imprescindibles para el desarrollo de la vida desempeñadas desde siempre por las mujeres y que el pensamiento de la diferencia sexual ha denominado como “obra de civilización”, o sea todas aquellas prácticas de cuidado de las personas que sustentan el entramado de las actividades políticas y sociales.

Colette, consciente de su importante valor simbólico, transmite este precioso legado materno a su pequeña hija, pues en los últimos capítulos ella pasa a ser la protagonista. La escritora cuenta como le inculca el amor a los animales y a los libros, así como a las labores de aguja. Al hablar de esta trasmisión del conocimiento femenino escribe “yo

he vertido dócilmente toda esta sabiduría doméstica sobre Bel-Gazou” (Colette, 1943: 169). Los párrafos referidos a la hija de la escritora son obviados por Sacharoff que concluye sus ilustraciones con una imagen de la joven protagonista, convertida ya en mujer (Cat. IL1.9): una muchacha vestida de negro, con guantes y el cabello recogido, que con un gran ramo de flores en la mano, abre una cortina al entrar en una habitación. La actitud de la joven y su mirada soñadora aluden al futuro que se abre ante ella.

Para finalizar, comentar que parece certero que Sacharoff conociese la trayectoria artística de Colette, ya que vivía en París cuando la escritora recorría los escenarios con sus actuaciones, llegando a ser muy famosa. De hecho, cuando Olga Sacharoff llegó a la capital francesa, el *boom* Claudine estaba en pleno apogeo y seguramente haya leído más de una obra de Colette, cuya lengua era la que la artista usaba normalmente, incluso puede que haya visto actuar en el teatro. También es muy posible que a Colette se le haya hecho llegar un ejemplar del libro ilustrado por Sacharoff, aunque los años de preparación y publicación de la obra coincidieron con la Segunda Guerra Mundial, una época muy ardua para la escritora que permaneció en Francia en una situación extremadamente difícil ya que, problemas económicos aparte, su marido fue perseguido y apresado a causa de su origen judío. Recordemos que en su obra *La Llotja* (Cat. P190) -cuya ejecución coincide con la época en que Sacharoff ilustró este libro- según algunas interpretaciones está representada la escritora junto a un grupo de amigos de la artista.<sup>395</sup> Probablemente esto fuera así –ya que hay un evidente parecido físico- aunque no fue una representación del natural pues, por entonces, Colette ya era una señora mayor y en la obra aparece una mujer muy joven; podría ser que Sacharoff se haya basado en una fotografía de antaño, e incluso, en sus recuerdos de juventud. Sea como fuere, se trataría de un retrato desfasado en el tiempo e idealizado; pero que expresa el deseo de que Colette formara parte de sus amistades.

Al año siguiente de su edición, del once al treinta y uno de marzo de 1944, en la Librería Mediterránea se organizó una exposición de las ilustraciones originales; como es costumbre estas serían propiedad de la editorial, no obstante ha sido inviable conocer donde se conservan en la actualidad.

## VII.2. *Sempre i ara*

La poeta Clementina Arderiu i Voltas nació en Barcelona en 1889, el mismo año que Olga Sacharoff escogió como fecha de su nacimiento. Su familia tenía un negocio de

---

395 Ver “*La Llotja*”, d’*Olga Sacharoff*, al *Cercle del Liceu*, Joan Uriach i Marsal, Barcelona, 2013 o “Olga Sacharoff, una pintora georgiana que es va establir a Catalunya”, *Els Matins*, TV3, 17/12/2013, <https://www.youtube.com/watch?v=GPRRCTDi2E>. Última consulta 28/11/2016.

objetos de plata en la calle Avinyó. Desde niña aprendió, igual que sus tres hermanas pequeñas, los quehaceres relacionados con la platería. En su formación cultural fueron importantes los idiomas y la música, habiendo estudiado piano y teoría en la Escuela Municipal de Música. Pero desde muy pequeña la lectura centró todo su interés. En 1911 publicó su primer poema y al año siguiente conoció a quien iba a ser su compañero en la vida, Carles Riba. Instalados en Sarriá (bastante cerca de la pareja Sacharoff-Lloyd) ambos escritores llevaron una existencia de dedicación profunda a la literatura, así como una intensa actividad cultural y viajera. A finales de la Guerra Civil se vieron obligados a trasladarse a Francia, debido a su firme compromiso político con la República, regresaron a Barcelona en 1943. En 1952, Clementina Arderiu publicó un volumen de sus *Poesies completes*. La poeta falleció en 1976.

Desconozco exactamente cuándo y por qué se conocieron ambas mujeres, en el Arxiu Nacional de Catalunya se conservan unas tarjetas postales datadas entre 1920 y 1925, enviadas por la pintora a Carles Riba, por lo que es posible que en los años de entreguerras las dos ya se hubieran relacionado. Es obvio que entre ellas existían varios puntos en común muy señalables: ambas pertenecían a la misma generación, eran mujeres creadoras y brillantes que tenían, con hombres de talento, una relación amorosa estable que, aunque con numerosas contradicciones y complejidades, les proporcionó comprensión y apoyo para desarrollar sus respectivas vocaciones artísticas. También las dos habían vivido en Francia y poseían muchas amistades comunes, ambas demostraron tener intereses afines en cuanto a algunos temas que les preocuparon y que trataron en sus obras, como el amor o el cuerpo materno.

También había una circunstancia que las debía unir en una cierta complicidad: la relación que ambas mantenían con los críticos del momento pues las dos se encontraban siempre textos con los mismos tópicos relacionados con el hecho de ser mujeres.<sup>396</sup> En los dos ensayos que escribió Maria-Mercè Marçal sobre la poesía arderiuana explica que la crítica siempre calificó su obra bajo los parámetros de feminidad, calidez, sutileza... es decir categorías que, como ya hemos apuntado, eran las frecuentes a la hora de valorar la obra de Sacharoff.<sup>397</sup> En opinión de esta autora esto ocurría porque los críticos, mayoritariamente masculinos, solamente percibían la “alteridad” que, bajo su mirada, significaba una producción femenina; pero que desde otra perspectiva la poesía de Arderiu adquiere un sentido diferente. Así Marçal escribe: “La poesía

---

396 No puedo dejar de preguntarme si mantendrían conversaciones sobre este tema e imaginar la opinión de las dos sobre los críticos que juzgaban sus obras y sobre lo que escribían de ellas.

397 Ver MARÇAL, Maria-Mercè: “Introducció” en Clementina Arderiu: *Contraclaror. Antologia poética*, La Sal, Barcelona, 1985, pp. 9-57 y también de la misma autora *Sota el signe del drac. Proses 1985-1997*, Proa, Barcelona, 2004.



expressa essencialment una acceptació ideològica de la feminitat com a destí (...). Aquest model tradicional és el que ella asumeix, defensa i s'esforça a vehicular, sense fisures. Però precisament la seva poesia expressa les fisures, és la fisura, l'espai on irromp el desordre i on la seva veu d'individu que vol fer-se, en llibertat" (Marçal, 2004: 69). Es inevitable pensar que con la obra de Olga Sacharoff se produce un proceso semejante.

En cuanto a la obra ilustrada por Sacharoff, *Sempre i ara* (Cat. L2), fue galardonada con el premio "Joaquim Folguera" en el año 1938. Está compuesta por veintiséis poemas que se agrupan de la siguiente manera: ocho "Estampes", siete bajo el título conjunto de "Sentiment de guerra", tres como "Sentiment de l'exili" y el resto como "Sempre i ara". Debido al exilio de la autora el libro no se publicó hasta 1946. Fue una edición muy cuidada realizada en los talleres de la S.A.D.A.G. de Barcelona. En el libro se advierte que era un tiraje muy pequeño (ciento cincuenta y uno) destinado a la autora, la artista y sus amigos. El tiraje se justificó de esta forma: un ejemplar que contenía las cinco láminas tiradas sobre papel Japón Imperial y firmadas por Olga Sacharoff, los esbozos originales y los modelos de color de la ilustradora, un autógrafo de la autora, la serie de estados de color de las litografías y una serie aparte del estado final de las mismas. Llevaba la inscripción *Exemplar Únic* y era nominativo. Cinco ejemplares numerados del I al V conteniendo cada uno una plancha de los grabados y una serie de los estados de color de las litografías anteriores al definitivo. Ciento cuarenta y cinco ejemplares numerados del uno al ciento cuarenta y cinco. Todos los ejemplares están impresos sobre papel de hilo de la casa Guarro, compuestos con letra Antigua Menhart y con las litografías tiradas a brazo.; también todos los tienen la firma de la autora debajo de la numeración.<sup>398</sup>

La obra no está encuadernada, sino que se trata de hojas sueltas impresas y plegadas cada cierto número de páginas; se sigue así la tradición de no encuadernar los libros portadores de obra gráfica original, teniendo en cuenta la posibilidad de enmarcar las imágenes para ser colgadas de la pared.<sup>399</sup> Por lo tanto, las cinco litografías originales están sueltas dentro de estos pliegos y protegidas con una hoja de papel de seda. Todas las hojas se encuentran dentro de una caja blanca que se cierra con una cinta. Al igual que la edición de Colette, es una obra pensada como un objeto hermoso, pero

---

398 He realizado la catalogación y trabajado las imágenes a partir de dos ejemplares: el conservado en la Biblioteca Nacional de Catalunya que es el número 84 y está dedicada a la poeta Rosa Leveroni (1910-1985) en octubre de 1948. La dedicatoria reza "a Rosa Leveroni poetesa que tan belles coses ha escrit d'aquest llibre, afectuosament Clementina"; y el número 20, de mi propiedad.

399 No obstante, algunos propietarios optaron por encuadernar el libro a su gusto, por lo que hoy se pueden encontrar ejemplares con cubiertas de piel o tela de distintos colores y diseños.

al no haber una editorial fuerte detrás, la edición es más artesanal y también más original. Contemplando la obra, es fácil deducir que Arderiu y Sacharoff trabajaron en un proyecto que sintieron como común, que les entusiasmaba y que pusieron en él un amoroso cuidado.

Cada una de las cinco litografías se corresponde con un poema, siguiendo el orden de la publicación son los siguientes: “De l’abundància”, “De la fortuna”, “Desassossec”, “Fermança” y el último que da nombre al conjunto poético, “Sempre i ara”. Sacharoff se ciñe a ilustrar únicamente el poema que acompaña la estampa. No obstante, los títulos de las imágenes presentan algunas variantes siendo los citados a continuación: *L’abundància* (Cat. IL2.1), *La fortuna* (Cat. IL2.2), *Desassossec* (Cat. IL2.3), *El cantiret trencat* (Cat. IL2.4) y *Rotllo en el jardí* (Cat. IL2.5).

Los dibujos originales estaban elaborados en acuarela, pensados para pasar a litografía en color. En esta obra la paleta cromática es más restringida que en las ilustraciones para la novela de Colette, aquí se aprecia un dominio de verdes y azules, así como algún toque de naranja o amarillo, siendo todos los colores escogidos, en sus tonalidades más suaves. Son imágenes en las que le da mucha importancia a la línea de dibujo, más que a la mancha de color como sucedía en las anteriores ilustraciones. Como elementos compositivos, destaca la figura de mujer que aparece en todas las litografías, ya que al tratarse de una obra lírica está escrita en una voz femenina; también la artista pone énfasis, otra vez, en los elementos naturales como árboles, frutas y ríos.

Lógicamente, al tratarse de una obra poética, el lenguaje utilizado es rico en metáforas, imágenes, comparaciones... siendo susceptible de múltiples interpretaciones y significados. Es indudable que ilustrar este tipo de obra resulta una tarea compleja que presenta numerosas dificultades. En ningún caso la artista optó por dibujar lo que estas poesías personalmente le sugerían, sino que trató de que las imágenes se adecuaran lo más posible al texto, eligiendo unas figuras o un escenario concreto que se nombrasen directamente en algún verso de la poesía.

Así en las dos primeras litografías que se corresponden con las “Estampes” (“De la Felicitat”, “De la Fe”, “De la malencolia”, etc.), Sacharoff recurrió a la tradición artística de las alegorías, encarnado estas cualidades abstractas de difícil representación en cuerpos femeninos con sus respectivos atributos identificativos. Para el poema “De l’abundància” (Cat. IL2.1) Sacharoff dibujó una mujer recostada sobre un sofá, detrás de ella un gran cuerno del que brotan cantidad de flores y frutos. Es una cornucopia que simboliza la profusión gratuita de los dones divinos, como dice uno de los versos: “i els tresors, ja sense dic, / són del pobre, són pel ric.” La mujer lleva en la mano dos

rosas que, según la poesía, entrega a los dos protagonistas, aludiendo al amor que sería el sentido que adquiere la abundancia para la escritora.

El siguiente poema, siguiendo el orden de edición, también está ilustrado. Es “De la fortuna”(Cat. IL2.2), que tiene cierta vinculación con el anterior puesto que, tradicionalmente las representaciones de la abundancia y de la fortuna han estado muy vinculadas, soliendo ambas ir acompañadas de cornucopias. Sacharoff nos muestra una figura femenina desnuda que se desplaza sobre una rueda, el único atributo que presenta, sin haber ninguna otra alusión a los descritos por Vitrubio. Tal como dice el poema, va rodando por la calle, que reconocemos inspirada en una vista del Casco Antiguo de Barcelona. Es una calle estrecha, empedrada, a cuyos lados se sitúan edificios con pequeños balcones de hierro forjado y farolas. La particularidad de la imagen viene dada por la manera graciosa en la que concluye la poesía, la autora aconseja que para ser favorecida por la Fortuna se le entregue un espejo ya que es una mujer. Sacharoff representó esta figura femenina distraída, mirándose en un espejo de mano que hay sobre la calle. No he encontrado ninguna imagen en la que la Fortuna se asimila a un espejo (muy utilizado en las vanitas), pero es interesante comentar la presencia de este objeto cuyo campo simbólico se suele referir al género femenino y que tantas artistas han utilizado, no como signo de coquetería y narcisismo, sino como un elemento de búsqueda de identidad y camino de introspección.

El único de los poemas angustiosos que Sacharoff eligió ilustrar es “Desassossec” (Cat. IL2.3), en él Arderiu va planteando una serie de situaciones amargas pero inmediatamente las contrapone a afirmaciones respectivas de vitalidad, sin embargo el texto acaba con unos versos desesperados: “Si cal que jo naufragi, // em llançaria al mar”. No es de extrañar el tono de desasosiego de este y otros poemas del libro, ya que no se ha de olvidar que fueron escritos en plena Guerra Civil. Sacharoff transmite esta angustia con el rostro y los gestos de una joven que se encuentra sentada cerca del mar, también representa unas ramas de frutos y un campanario aludiendo a estos elementos que también aparecen en el escrito. Sin embargo, la técnica tan suelta, ligera, poco detallista de las imágenes hace que se suavice la dureza presente en el texto.

El siguiente poema ilustrado se denomina “Fermança” (Cat. IL2.4). Sacharoff representó un paisaje arbolado por donde discurre un riachuelo, atravesado por un puente de piedra. A orillas del río una joven con un largo vestido blanco observa preocupada un cántaro que se le acaba de romper. La artista escogió representar este objeto ya que en el poema se utiliza como metáfora del amor, el cántaro, al igual que el sentimiento amoroso, es frágil y susceptible de llenarse o estar vacío. A través de sus

versos, Clementina Arderiu apuesta por un amor que ofrezca garantías de no romperse fácilmente.

“Sempre i ara” (Cat. IL2.5) es el último poema del libro en el que Arderiu explica cómo desde niña sintió la ferviente necesidad de escribir poesías, y de cómo su escritura es su más preciada posesión, aquel tesoro profundo que siempre la acompaña. Para ilustrarlo Sacharoff se inspiró en un verso concreto: “Juguen a rotllo les amigues”; la escritora está explicando que, cuando era pequeña sus amigas hacían corros en el jardín y que ella estaba más interesada en las canciones y en las palabras. Sacharoff dibujó una serie de niñas que en un paisaje profuso en árboles, juegan tomadas de la mano hasta parecer que levantan vuelo, aludiendo a la embriaguez y felicidad que los cantos provocaban en la pequeña Clementina. Debido a la soltura del dibujo, al dinamismo de las figuras y al fondo tratado a base de manchas de color, la imagen recuerda en gran medida al estilo del cartelista francés del siglo XIX Jules Chéret.

Para concluir este apartado deberíamos poner el énfasis en las relaciones artísticas y literarias que Olga Sacharoff estableció con todas las mujeres (las haya conocido personalmente o no) que participaron, de una u otra manera, en la creación de estos dos libros. Se diría que estas obras ejemplifican lo que el pensamiento de la diferencia sexual ha llamado “circulación de autoridad femenina”, es decir serían el producto de un espacio relacional donde las mujeres, reconociéndose mutuamente sus respectivos talentos y saberes, ponen en juego sus deseos de creatividad y de intervención en el mundo, apoyándose las unas en las otras para verlos cumplidos.<sup>400</sup>

---

400 Estas ideas han sido desarrolladas por el colectivo Diótima, un grupo de filósofas fundado en 1984 en la Universidad de Verona (Luisa Muraro, Diana Sartori, Wanda Tommasi, Adriana Cavarero, etc.).

## VIII. CONCLUSIONES

*Preparadme una barca como un gran  
pensamiento...  
La llamarán "La Sombra" unos, otros "La Estrella".  
No ha de estar al capricho de una mano o de un  
viento  
¡yo la quiero consciente, indomeñable y bella!*

Delmira Agustina

A modo de recopilatorio y para concluir algunas de las cuestiones planteadas a lo largo de la tesis, los puntos esenciales a destacar serían:

**I. Sobre la Escuela de París.** Olga Sacharoff formó parte de esa generación de jóvenes cultos provenientes de familias acomodadas del Imperio Ruso, que llegaron a las ciudades de Europa Occidental con la intención de desarrollar una carrera artística o literaria. El hecho de que Sacharoff haya conocido, tratado y trabajado junto a muchos de sus miembros la incluye plenamente en esta generación, la cual presenta unas características muy concretas. Sin duda, su vinculación a los artistas de origen ruso que habitaban la capital francesa y que, con sus contribuciones, alimentaron la formación de diversos lenguajes y círculos de las vanguardias, fue decisiva. Ya que, al igual que varios de ellos, llegó a Múnich antes que a París, y una vez en la capital francesa frecuentó el taller y la cantina de Marie Vassilieff, lugar de reunión de sus compatriotas; bastantes de ellos se estudian hoy como pertenecientes a la Escuela de París, ese espacio de encuentro que estuvo formado por decenas de artistas, muchos hoy desconocidos y todavía por estudiar. Sacharoff permaneció en París por tres décadas, expuso en numerosas ediciones de los Salones de la época, tuvo exposiciones individuales en las galerías, muy prestigiosas, que exponían a estos artistas, los trató y participó junto a ellos en reuniones importantes y fiestas legendarias. Vivía en el centro de Montparnasse, casi cada día tenía contacto con alguno o algunos de los que hoy consideramos miembros de esta Escuela, frecuentaba el Dôme y otros cafés míticos, así como acudía a menudo al estudio de sus amistades en La Ruche y la Villa Seurat. De la misma forma que varios integrantes de la Escuela de París, tuvo que abandonar la capital francesa durante la primera guerra y se vio atravesada, en un modo u otro, por los cuatro grandes conflictos bélicos ocurridos durante la primera mitad de siglo.

Durante el periodo comprendido entre 1910 y 1940 su producción de obra es muy considerable y algunas fueron compradas por destacados coleccionistas del momento. Asimismo viajó por bastantes lugares de Francia, Italia, España y Bélgica, exponiendo en varios de ellos y en otros centros artísticos como Londres, Praga y algunas ciudades americanas, entre ellas Nueva York; sin olvidar que estuvo presente en la Bienal de Venecia de 1928 en la sección “La Escuela de París”.

También hemos visto como gozó de una notable fortuna crítica en la prensa francesa, así como en la de aquellos países en los que expuso, pues su obra no pasó nunca desapercibida para el periodismo especializado. Un gran número de críticos franceses, algunos muy destacados, alabaron su trabajo e hicieron notar su talento y originalidad. A pesar de ser extranjera en la capital francesa, lo cual le restaba todo un tejido social de soporte emocional y beneficios sociales, logró ser conocida y tenida en cuenta en los círculos del arte. Como muchas artistas de las vanguardias, Sacharoff no sólo encontró las dificultades que entraña cualquier carrera artística sino que también se topó con el techo de cristal, pues aunque entonces no se nombraba su existencia, las mujeres lo vivían y sentían a lo largo de todas sus vidas. Esta barrera invisible les suponía luchar íntimamente contra la educación recibida, intentar hacer compatible el amor con la vocación, dudar constantemente de su trabajo, ver que se las comparaba a unas con otras en las críticas artísticas, oír siempre salir a colación su condición de mujeres, sentirse culpables por no cuidar de su hogar y su marido... todo lo que, de una manera u otra, Olga Sacharoff expresó, casi siempre en entrelíneas, en sus cartas a Otho Lloyd.<sup>401</sup>

La pintora tuvo contacto directo con el Cubismo, siendo clasificada su obra como tal antes de la Gran Guerra, trató a muchos integrantes del Dadaísmo y, finalmente, creemos haber demostrado que desarrolló una obra en la que se suman bastantes más referencias y es mucho más rica en contenidos como para únicamente considerarla como una representante de los artistas que siguieron la estela de Henri Rousseau. Sacharoff consiguió desarrollar, a partir de influencias heterogéneas, un lenguaje propio así como la elaboración de un discurso iconográfico complejo y moderno, que tuvo a la naturaleza, por un lado, y a la crítica social burlona, por otro, como ejes centrales. En este último aspecto, podemos considerarla como una de las pioneras en el uso del humor como una estrategia de transgresión de las varias que

---

401 Que este techo transparente existió en la Escuela de París es una afirmación que se revela con facilidad solamente retomando los nombres de la gran cantidad de mujeres que por la época exponía, es ridículo pensar que todas eran tan rematadamente malas como para no ser tenidas en cuenta en la Historia del Arte. Y, las pocas que conocemos, es gracias a la historiografía feminista que, en un primer momento, se dedicó al rescate histórico de algunas de estas artistas.

utilizaron las vanguardias para distanciarse del poder dominante. La visión irónica de Sacharoff sobre el noviazgo, la institución matrimonial y otros ritos burgueses de la época, constituye uno de los discursos más interesantes elaborados por las artistas emancipadas del París de entreguerras. Al mismo tiempo, la mirada de esta pintora sobre la naturaleza entronca con la sensibilidad de otros artistas del momento como varios de los componentes de *Der Blaue Reiter*, quienes demostraron su interés en la representación de animales. Como muchos de los creadores rusos que llegaron a Europa Occidental fue una artista de una enorme carga espiritual, que puede también vincularse a los pintores preocupados por el triunfo del materialismo y la consecuente pérdida de humanidad. La feliz experiencia de su infancia y adolescencia en los campos caucásicos la acompañaría toda su existencia, momentos que, partiendo de sí misma, rememoraría en la elaboración de un mundo iconográfico muy personal en el que indagaría a lo largo de su trayectoria artística. El discurso que Sacharoff articuló sobre el mundo natural, en el que destaca la creación de un entramado simbólico con los animales como protagonistas, puede leerse como un pensamiento que podríamos considerar “proto ecologista” pero también como una búsqueda de trascendencia en un mundo moderno que se le quedaba pequeño.

La obra de entreguerras de Olga Sacharoff es su legado original a nuestra tradición artística, que deja líneas abiertas por investigar y por interpretar. De esta manera, con este trabajo creemos haber demostrado que podemos considerar a Olga Sacharoff como un miembro firme de la Escuela de París. Sacharoff, como muchas pintoras, no fue incluida en la narrativa de este periodo artístico, elaborada por historiadores franceses que, después de la Segunda Guerra Mundial, se dedicaron únicamente a aquellos artistas que antes del conflicto ya habían sido considerados como imprescindibles o a los pocos que no abandonaron Francia o retornaron a ella. El hecho de no haber regresado a París y de que esta ciudad ya no era lo que había sido, significó que Olga Sacharoff quedase olvidada en las historias de las vanguardias. No obstante, fue el instalarse en Barcelona, donde encontró el reconocimiento necesario para no pasar desapercibida, lo cual ha favorecido que su memoria no quedara totalmente omitida, impidiendo que permaneciera en el olvido.

**II. La falacia de una renuncia.** El punto de inflexión que ha marcado la recepción de la obra de Olga Sacharoff fue el establecerse en Barcelona al acabar la Segunda Guerra Mundial. Mientras se producía una verdadera diáspora de artistas, procedentes de Europa, a países como Estados Unidos, México, Argentina o Brasil, Sacharoff escogió instalarse en un lugar donde el fascismo había triunfado. Además cuando acabó el conflicto bélico decidió no retornar a París (aunque esta ciudad dejó de ser el centro artístico, ella tampoco fue a Nueva York), renunciando así, a continuar su carrera

artística allí, donde había residido durante tres décadas. Este acontecimiento, en ciertos ámbitos historiográficos se ha interpretado como una claudicación, como una muestra de debilidad y poca valía artística, la que se supone tuvieron otros artistas para continuar contra viento y marea -que en este caso era una guerra mundial- para no quebrantar su compromiso con las vanguardias. Así que esta elección -que tuvo un componente bastante pragmático pues en Cataluña tenía una casa montada y contactos- sumada al círculo de vínculos artísticos y amistades de los que la pintora se rodeó en Barcelona (personas burguesas y católicas relacionadas en mayor o menor medida con el régimen), junto con el aparente cambio estilístico que muestra su pintura a partir de la década de los años cuarenta, le han valido ser considerada una artista de actitudes conservadoras en su vida y en su línea de trabajo; hecho que parece agravarse al comparar esta producción con la anterior.

Es difícil juzgar como una claudicación el que una mujer de sesenta y cuatro años, educada en el zarismo, después de haber vivido prácticamente sola toda su vida, no haber visto nunca más a su familia a causa del estalinismo, haber pasado dos guerras mundiales y haber producido una obra destacada en el centro de las vanguardias, decida instalarse en una casa con su marido y disfrutar de la compañía de él, de sus animales y amistades, y de un jardín que le proporcionaba cierta parte de aquellos anhelos que representó siempre en su obra. No podemos pensar que Olga Sacharoff se vendió a la burguesía y al franquismo, como varias veces he oído a lo largo del proceso de trabajo, por haber optado por dedicarse a una pintura que estaba en sintonía con lo que pintaban sus amigos. En Barcelona se adaptó a la situación del ámbito del arte que se hacía en la posguerra, a lo que esperaban sus galerías, a lo que la crítica, el coleccionismo y el público de los años cuarenta quería. Tuvo el valor y la habilidad de introducirse en uno de los círculos de artistas e intelectuales más activos de la ciudad, la Colla, donde encontró respeto, afecto y solidaridad, pero también contactos influyentes que le facilitaron en gran medida su inclusión en el circuito artístico y social. Si este comportamiento implicó haber declinado volver a un París -aunque el verdadero salto hubiese sido la capital estadounidense- que ya no era el mismo y al que, si hubiera regresado, en ese momento su pintura anterior tampoco habría encajado, no es más que una de las muchas renuncias que nos encontramos con frecuencia en las biografías artísticas. Y, si hablamos de historias de mujeres artistas, las renuncias son ineludibles, casi preceptivas. Muchas mujeres de las vanguardias renunciaron a la vida en pareja y/o a la maternidad para dedicarse al arte o, viceversa, renunciaron a la pintura cuando se casaron o fueron madres, renunciaron a herencias de padres autoritarios, a la reputación que todavía se consideraba importante mantener, a su trabajo para apoyar el de su marido también artista, a volver a ver a sus familias después de diversos exilios... pero en los intersticios de esas renuncias, además de dolor y mucho cansancio, hay



deseo, hay creatividad y talento que hemos de volver a hacer brillar. Olga Sacharoff renunció a continuar su vida en el nudo de las vanguardias, porque este ya estaba en otro lado, porque en París ya no tenía casi amigos, porque había perdido a Dagoussia –su único referente de origen- porque quizás estaba cansada, porque quería vivir con su pareja -quien la había apoyado durante veinte años en la distancia-, porque seguramente ansiaba paz y sentirse querida, y otros muchos motivos que nunca sabremos pero son fácilmente conjeturables si pensamos en lo que significaba por entonces ser una mujer artista y lo que implica ser una persona expatriada. Pero no hizo dejación de la pintura, no renunció a exponer, no renunció a tener galería, a tratar con críticos y marchantes, a la vida social y cultural, en fin, no se negó a todo lo que implica ser una artista profesional.

**III. La autenticidad de la persistencia.** Creemos haber demostrado en esta biografía artística que no hay una ruptura drástica entre la artista de vanguardia y su evolución posterior, simplemente existió una necesidad de adaptarse a las circunstancias como mejor pudo, cuando se acercaba a la setentena, sin dejar de hacer lo que la hacía sentir plena. Ella siempre fue la misma, una mujer educada en la tradición que supo entender la nueva época que se abría para las mujeres y que se puso en juego para traer al mundo lo que quería decir. Su libertad interior siempre fue la misma y la expresó pintando lo que, y como lo, deseaba hasta su desaparición.

Por otra parte, se ha de diferenciar la obra que Sacharoff practicó en la década de los años cuarenta de la de las dos décadas siguientes. En la primera, que coincidió con su estancia en la casa del Putxet, existe una continuidad con el lenguaje que había ido consiguiendo desde principios de la década anterior, donde las obras presentan formas suaves y ligeras, y las figuras femeninas llegan a ser muy características. Fue en estos años que comenzó a pintar retratos con asiduidad, la mayoría a amistades y conocidos, los cuales presentan más conexión con la pintura que se hacía en la Rusia del siglo anterior que con el Noucentisme catalán; y que se han de distinguir de modo tajante de los que realizaba como un *modus vivendi*. Es remarcable que en la pintura de flores, la cual cobró más protagonismo que en años anteriores, la artista incluyó algunas pequeñas singularidades en este género; y en las panorámicas de Barcelona ejecutadas desde su estudio, demostró originalidad y un alto índice de subjetividad. Además, inició una carrera como ilustradora de libros, probando nuevos espacios donde poner en práctica su creatividad. Pero, poco a poco, y, sobre todo desde 1950 hasta su muerte, la producción se fue volviendo arquetípica y reiterativa, hecho que coinciden con otros que habrán tenido consecuencias en su carrera: verse obligada a dejar su jardín y trasladarse a un piso, una edad cada vez más avanzada y, en la última década de su vida, un cáncer con el que convivió varios años. Sin embargo, no dejó

de pintar y aun así hay obras espléndidas dignas de ser tenidas en cuenta, en las que la pintora utilizó su particular lenguaje elaborado años atrás.

Además, en este trabajo hemos demostrado que la iconografía trabajada por Sacharoff –y los discursos que de ella se desprenden- es la que le interesó explorar durante toda su vida, pocos años antes de fallecer seguía plasmando paraísos imaginados, animados pícnicos y parejas cursis de enamorados. ¿A cuántos pintores de las vanguardias que llegaron a octogenarios la Historia del Arte les ha valorado por la producción de sus últimos veinte años? ¿Cuántos artistas de las primeras vanguardias estarían incluidos en la Historia del Arte si su obra realizada con anterioridad a la sesentena no fuera la interesante?

De todas maneras, la artista no olvidó en absoluto su obra parisina y, con la que no había vendido, organizó una muestra retrospectiva en el año 1953, en las Galerías Syra de Barcelona. Las consecuencias profundas que esta exposición tuvo en el arte catalán de entonces, y también posterior, es una investigación que dejamos pendiente, habiéndonos ocupado únicamente de lo que para ella y su trayectoria significó.

**IV. Una crítica desconcertada.** Al inicio de la investigación partía de conocimientos obtenidos de la lectura de los textos de teoría feminista sobre el tema de la crítica de arte y las mujeres del pasado, pero después de estar leyendo prensa de la época durante cinco años, cuento con una gran cantidad de información directa sobre este aspecto. La irrupción de tantas artistas en los movimientos de vanguardia permitió que una manera diferente de ver el mundo se fuera haciendo visible en los Salones y en las galerías. Esta diferencia femenina, la de crear a partir de un cuerpo de mujer, desconcertó y a veces contrarió a la crítica, tanto en París como en Barcelona, la cual desarrolló unas estrategias tópicos para hablar de las artistas.<sup>402</sup>

En París era bastante habitual que los cronistas de los Salones concentraran las opiniones sobre las obras de las pintoras en unos párrafos dedicados exclusivamente a las artistas, donde las solían comparar a unas con otras, las ponían en competencia entre ellas o las vinculaban a sus parejas si estos eran artistas. En textos más largos, era frecuente realizar referencias al aspecto físico de las artistas, opinando sobre su cuerpo y su manera de vestir. Para ejemplificar la excepcionalidad del talento femenino y tener una medida de éste, en Francia se escogió a la pintora Marie Laurencin. Quizás

---

402 Solamente contamos con los documentos escritos pero debemos reflexionar sobre lo que los críticos les decían en las charlas que mantenían, las opiniones que obtenían en las tertulias por parte de colegas masculinos y en las respuestas que tendrían por parte de algunos marchantes y galeristas, pues en el caso de las artistas la mayoría de las veces las conversaciones estarían mediadas por su condición de mujeres.

porque fue de las primeras francesas en irrumpir en la vanguardia y, sobre todo, porque sus vínculos con Braque, Picasso y Apollinaire le otorgaron la autoridad necesaria para que la crítica la aceptara, lo cierto es que -me atrevo a pensar que muy a su pesar- se convirtió en la influencia de todas las demás artistas que trabajaban en París. Cualquier pintora cuya obra tuviera ligamen o no con la de Laurencin, bajo la mirada crítica estaba influenciada por ella. Además si las pintoras se decantaban por lenguajes tan vanguardistas como el infantilismo, el exotismo o el primitivismo, todas eran hijas del Aduanero, como se las llegó a nombrar en algunos textos, donde a menudo se daba a entender que seguían su influencia sin aportar nada nuevo. Henri Rousseau había sido apreciado por su inocencia salvaje, parece ser que las artistas conectaban con él porque pintaban por instinto, incapaces de mostrar capacidad para elaborar un discurso intelectual. Hemos comprobado que Olga Sacharoff es una suerte de paradigma de esta coyuntura, ya que no escapó a ninguna de estas tácticas.

En Barcelona, quizás porque las mujeres artistas no eran tantas y muy pocas destacaban, las estrategias fueron algo diferentes. La manera de hablar de la obra de Sacharoff era asimilando su trabajo a todos los conceptos que el sistema de géneros otorgaba a lo femenino, entendido con los adjetivos de sutileza, delicadeza, fineza, elegancia, gracia, pulcritud, puerilidad, refinamiento, los cuales fueron algunas de las categorías que se aplicaron a la crítica de su pintura. Por influjo de la crítica francesa y quizás porque las dos mujeres se refugiaron de la Primera Guerra Mundial en Barcelona, las referencias a la influencia de Laurencin fue una constante. De este modo, se elaboraron unos tópicos críticos que se extendieron incluso más allá de la muerte de la artista. A lo largo de este trabajo, en lugar de concentrar este tema en un apartado, he decidido ir introduciendo estos textos en casi todos ellos, porque considero que es una vía de atisbar lo repetitivo y cansado que podía llegar a resultar. Olga Sacharoff se enfrentó a este tipo de respuestas a su obra durante toda su trayectoria artística. Parece fácil imaginar lo fatigado y decepcionante que esto debería ser, pero seguro que no tenemos la capacidad de sentir lo que debería causar en el ánimo de una mujer creadora que, incluso así, no abandonó la pintura.

A partir del año 1993, algunos articulistas advirtieron que la obra de Sacharoff había sido juzgada bajo una nube de lugares comunes que tenían que ver con la feminidad, destacando la carencia de igualdad que existía en la crítica cuando se juzgaban a las mujeres. No obstante, debido al pensamiento de la diferencia sexual podemos ir más allá. En este trabajo hemos defendido que los críticos atisbaron la diferencia femenina que suponía crear desde un cuerpo de mujer pero no supieron interpretarla, no fueron capaces de ver el amplio campo semántico que esto supone. Frente a la libertad creativa de las mujeres, la crítica de entonces elaborada desde paradigmas

patriarcales, respondió utilizando como categorías de análisis todos los conceptos que el pensamiento binario de género atribuía a lo femenino.

Enfrentarse a esta masa de opinión desconcertada ante la diferencia femenina -a lo largo de toda su trayectoria artística- y continuar situada en un espacio de resistencia y creatividad fue la actitud vital demostrada por Olga Sacharoff.

**V. El sentido libre del ser mujer.** Tanto el discurso crítico como la poética propia que creó en torno a la naturaleza, la sitúan como una artista que supo vislumbrar y tener muy claros los límites del patriarcado -en una época en la que esta estructura aún no se había teorizado-, al igual que otras muchas mujeres de las vanguardias forzó estas fronteras de subordinación en su vida y en su obra. Sacharoff formó pareja con un hombre no patriarcal que respetó sus decisiones y le dejó un amplio espacio de privacidad, además de apoyo económico y moral, animándola a pintar, a exponer y a tratar con otros artistas. Ella y Otho Lloyd invirtieron el modelo establecido de pareja heterosexual que entre muchas artistas todavía se daba, pues en este caso fue él quien, habiendo aceptado la grandeza del talento de su mujer, renunció a su carrera artística por años para con su trabajo en los negocios procurar una situación de equilibrio material a su pareja. Sacharoff y Lloyd ensayaron nuevas formas de relación amorosa, lo cual no habrá resultado fácil para ninguno de los dos y aun así, compartieron vida y arte durante más de cincuenta años.

Las artistas de las vanguardias constituyeron una generación de mujeres que exploraron las múltiples maneras de ser mujer con los inagotables significados que este hecho entraña. Muchas de estas pintoras, con sus vivencias y sus obras, comenzaron a indagar en aquellos espacios libres del patriarcado, espacios que hicieron simbólicos en las imágenes que nos han dejado, en las cuales hoy podemos encontrar historias de experiencias diversas de libertad femenina. El pensamiento de la diferencia sexual nos permite no quedarnos en la miseria simbólica que el patriarcado nos legó de ellas, estancarnos en cómo la crítica leyó estas obras no tiene más salida que la de constatar todo lo que en el apartado anterior hemos tratado. Debemos ir a las fuentes no mediadas -las obras, sus palabras, los textos escritos por ellas- para establecer un diálogo con sus deseos y la libertad creativa que en ellos pusieron.

La pintura que nos ha ofrendado Sacharoff habla de una mujer que se atrevió a ironizar de las formas sociales al uso dentro de las estructuras del poder; y que para encontrar la libertad fuera de éstas, se identificó con la infinitud de la naturaleza, lugar donde buscó su propia infinitud, en ella y, particularmente, en los animales vio un ejemplo de pervivencia de la pureza y la verdad no maculada por la violencia patriarcal. Su necesidad de recobrar paraísos es asimilable a las ansias de desvelar

un orden diferente, un orden antiguo y materno donde hallar la integridad fuera de la violencia ejercida por el orden hegemónico. A pesar de las dificultades y los obstáculos encontrados en su camino, Olga Sacharoff, supo indagar en este orden de la madre y hacerlo simbólico en su trabajo.

**VI. Una situación compleja.** El hecho de que su marido, después de la muerte de la pintora, debido a que se encontraba en una situación económica difícil, haya puesto a la venta obras menores, inacabadas, bocetos, y piezas que, es probable, Sacharoff no hubiese considerado presentables; e incluso que haya intervenido en algunas de sus piezas inconclusas, ha contribuido a que la trayectoria de la artista pueda parecer poco coherente en su desarrollo y oscilante en cuanto a calidad. Esta situación se enmarañó todavía más cuando algunos marchantes de la época estimaron el óbito de una artista respetada, como un signo de que el precio de su obra había de subir, con lo cual las pinturas incrementaron sobremanera su valor monetario, provocando la codicia de algunas personas sin escrúpulos. Además, en Barcelona se fue desarrollando el rumor, entremezclado con leyendas, de que el marido había falsificado su obra, lo cual constituyó un terreno abonado para algunos falsificadores -uno detectado policialmente- y bastantes pseudo atribuciones. Debido a este contexto, durante las dos décadas posteriores a la muerte de Sacharoff el mercado se vio invadido de obras muy dispares a las que es harto complejo seguir el rastro y que no suelen concordar con la trayectoria de la artista. Además, el que Olga Sacharoff haya fallecido sin descendencia también implica el que nadie proteja su producción, como pasa con otros artistas cuyas familias cuidan y vigilan su legado frente a posibles abusos y situaciones delicadas en el mercado, así como conservan su obra y documentación facilitando su estudio y difusión.

La baja estima por su último trabajo, el más conocido, así como que cualquier obra firmada con su nombre se convirtiera en carne de subastas, condujeron a que, por casi treinta años, esta coyuntura negativa se fuera perpetuando. Fue gracias al trabajo de Glòria Bosch y Susanna Portell en 1993 y de Maria Lluïsa Borràs al año siguiente, que la artista comenzó a estudiarse desde una perspectiva más rigurosa y profunda. No obstante, a excepción de estas aportaciones, la literatura exclusiva sobre la Sacharoff muestra una gran pobreza, no existiendo monografías de análisis de los diversos aspectos de su obra, ni una biografía, ni una revisión de los datos conocidos -los cuales se han dado como irrefutables- ni artículos de investigación en congresos, etc. Esta ausencia de interés y desconocimiento por parte de la Historia del Arte, ha tenido como consecuencia la escasa presencia de obras destacadas en colecciones públicas y que el mercado siga haciendo su trabajo, sobre todo en internet, donde se ha llegado a ofrecer en subasta cualquier pintura de cualquier estilo con la firma de Olga Sacharoff.

Todas las circunstancias relatadas, sumadas al hecho de que la artista no datara su obra, han ocasionado un gran desorden y confusión en su producción artística, la cual es muy difícil de sistematizar y catalogar, hecho que complica sobremanera su estudio. Con la elaboración de un primer catálogo razonado, esperamos haber ordenado así como haber establecido una datación aproximada -a partir de fuentes y documentos- de su pintura. El catálogo aquí presentado pretende ser una herramienta útil para el trabajo de futuros investigadores interesados en la producción de Olga Sacharoff.

**Algunas propuestas de futuras investigaciones.** En un trabajo de carácter monográfico como este van quedando, de modo indefectible, diversas cuestiones en las que no se puede profundizar pero que, cada una por sí misma, puede dar lugar a otras vías de indagación y conocimiento. Propongo algunas que podrían tener continuidad en el futuro. Estos caminos de exploración serían los siguientes:

En el recorrido biográfico de Olga Sacharoff quedan aún algunas cuestiones por clarificar si encontrásemos más documentación inédita en archivos privados, fundamentalmente de países como Francia, Georgia o Estados Unidos. A mi juicio tendría que tratarse de papeles que estuvieran en posesión de descendientes de personas que trataron a la pintora, quienes podrían conservar cartas, fotografías u otro tipo de registros. La carencia de documentos afecta, sobre todo, a su infancia y juventud en Tiflis, así como a los primeros años de estancia en Europa Occidental, es decir del periodo transcurrido entre 1881 y 1920.

Podría realizarse un estudio profundo sobre las interrelaciones artísticas entre Olga Sacharoff y Otho Lloyd, puesto que en el presente trabajo se establecen vínculos iconográficos y formales como el diálogo perpetuo entre pintura y fotografía, sería pertinente seguir profundizando en estos aspectos. En la crítica de arte desde perspectiva feminista algunas autoras han realizado trabajos pioneros en el estudio de parejas de artistas pues opinan que “las biografías y las monografías tradicionales suelen describir la creatividad como la lucha solitaria de un individuo extraordinario (normalmente un hombre) por la expresión artística” (Chadwick y Courtivron, 1993: 9). De este modo, ya hay ensayos dedicados a parejas como Sonia y Robert Delaunay, Frida Kahlo y Diego Rivera, Jasper Johns y Robert Rauschenberg o Leonora Carrington y Max Ernst, por ejemplo. En estos trabajos no son tan interesantes los asuntos referidos a las limitaciones o adiciones que tener una pareja artista puede suponer para otro artista, sino las innovaciones vivenciales y estéticas que se pueden encontrar en el compeler los límites de una institución binaria tradicional.

Asimismo sería necesario, puesto que es un argumento que acompañó a la artista durante toda su vida, articular un estudio sobre los puntos en común y también

diferenciadores entre las trayectorias artísticas de la pintora francesa Marie Laurencin y Olga Sacharoff.

Al trabajar el tema de sus pinturas sobre la Colla, he constatado que no existen análisis en profundidad sobre esta agrupación. Por supuesto, hay monografías sobre varios de sus miembros pero no existe un estudio del grupo como tal, más allá de algunos exigüos artículos en la prensa generalista. Considero que sería pertinente explorar los nexos personales, intelectuales y artísticos –tanto concordantes como disidentes- entre los componentes, así como el papel de este clan en la vida cultural de la Barcelona de los años cuarenta del pasado siglo. También sería interesante profundizar en el pensamiento político y la posición del grupo relativa al régimen dictatorial, si recibieron algún tipo de soporte o no por parte de instancias gubernamentales o religiosas, así como su poca o mucha influencia ejercida en generaciones posteriores y la pervivencia u olvido de este colectivo en la Historia del Arte actual.

Un tema que, incluso, podría implicar otra tesis serían las ilustraciones editoriales de Olga Sacharoff, las influencias que recibió para articularlas, las relaciones personales y profesionales con los dos autores a los que conoció -Clementina Arderiu y Juan Eduardo Cirlot-, la recepción que tuvieron estas obras en la Cataluña de posguerra, los vínculos entre las imágenes y los textos y la interpretación que la pintora hacía de ellos, la influencia que ejerció en los ilustradores de la época y posteriores, etc. En definitiva, todavía queda por incluir a Olga Sacharoff en la Historia de la Ilustración catalana.

Queda pendiente el estudiar las influencias que Olga Sacharoff ejerció en los artistas catalanes de postguerra. Por temas de acotación del trabajo aquí no está realizado ya que podría constituir una tesis aparte.

Por último, resultará inevitable continuar ampliando y ordenando el catálogo razonado de la artista que se presenta aquí, ya que se ha articulado como una estructura abierta susceptible de diversas correcciones y mejoras.

**Colofón.** *¿Cuál sería mi mayor desgracia? Que me olvidaran.*<sup>403</sup> Estas palabras son de Olga Sacharoff, las pronunció dos años antes de su muerte física. Mi deseo, al haber esclarecido su biografía artística y trabajar una propuesta de interpretación de su obra, es haber contribuido en algo a que se cumpla el suyo.

---

403 En esta entrevista (Permanyer, 1964: 30) Olga Sacharoff tenía ochenta y tres años y ya estaba muy enferma, por lo que algunas de sus respuestas pueden entenderse como las de una persona que hacía recapitulación de su vida.





## IX. Relación de Exposiciones <sup>404</sup>

### IX.1. Exposiciones Individuales

- *Olga Sacharoff*, Claridge Gallery, Londres, 17 mayo - 5 junio 1928, 39 obras.
- *Exposition Olga Sacharoff*, Galerie Druet, París, 24 diciembre 1928 - 4 enero 1929.
- *Olga Sacharoff*, Bernheim Jeune, París, 8 - 19 abril 1929, 38 obras.
- *Exposition Olga Sacharoff*, Galerie Druet, París, 5 - 16 octubre 1931.
- *Olga Sacharoff*, Galerie Zak, París, junio 1933.
- *Olga Sacharoff*, Galeries Laietanes, Barcelona, 10 - 23 noviembre 1934, 29 obras.
- *Olga Sacharoff*, Galerías Syra, Barcelona, 30 noviembre - 13 diciembre, 1935, 28 obras.
- *Exposició de pintures Olga Sackaroff*, Centre de Lectura, Reus, 29 marzo - 5 abril 1936, 40 obras.
- *Olga Sacharoff*, Galerías Fayans Catalán, Barcelona, 11 - 24 mayo 1940, 30 obras.
- *Olga Sacharoff*, Librería Mediterránea, Barcelona, 8 - 21 marzo 1941, 15 obras.
- *Olga Sacharoff*, Argos, Barcelona, 21 marzo- 3 abril 1942, 22 obras.
- *Olga Sacharoff*, Galerías Syra, Barcelona, 27 noviembre - 10 diciembre 1943, 27 obras.
- *Olga Sacharoff*, Librería Mediterránea, Barcelona, 11 - 31 marzo 1944, 9 obras.
- *Olga Sacharoff*, Galería Estilo, Madrid, noviembre 1944.
- *Olga Sacharoff*, Galerías Syra, Barcelona, 23 febrero - 8 marzo 1946, 26 obras.
- *Olga Sacharoff*, Galerías Syra, Barcelona, 6 - 19 marzo 1948, 22 obras.
- *Olga Sacharoff*, Galerías Syra, Barcelona, 11 - 24 marzo 1950, 20 obras.
- *Olga Sacharoff*, Galerías Biosca, Madrid, mayo 1951, 21 obras.
- *Olga Sacharoff*, Galerías Syra, Barcelona, 19 abril - 2 mayo 1952, 22 obras.

---

404 He intentado que la información de cada exposición sea lo más exacta posible, no obstante en algunos casos, ha sido inasequible obtener las fechas concretas en las que la muestra tuvo lugar o el número de obras expuestas.

- *Olga Sacharoff. Exposición Retrospectiva 1911 - 1926*, Galerías Syra, Barcelona, 21 noviembre - 4 diciembre 1953, 64 obras.
- *Olga Sacharoff*, Galerías Syra, Barcelona, 20 noviembre - 3 diciembre 1954, 31 obras.
- *Olga Sacharoff*, Galerías Syra, Barcelona, 18 diciembre 1956 - 7 enero 1957, 29 obras.
- *Olga Sacharoff*, Galerías Syra, Barcelona, 20 febrero - 5 marzo 1959, 27 obras.
- *Olga Sacharoff*, Exposición Antológica, Sala de la Dirección General de Bellas Artes, Madrid, enero-febrero 1960, 56 obras.
- *Olga Sacharoff*, Galerías Syra, Barcelona, 10 - 23 marzo 1961, 26 obras.
- *Olga Sacharoff*, Galería Illescas, Bilbao, 11 - 20 noviembre 1961, 24 obras.
- *Olga Sacharoff*, Galerías Syra, Barcelona, 8 - 21 marzo 1963, 26 obras.
- *Olga Sacharoff*, Sala Goya. Círculo de Bellas Artes, Madrid, 26 marzo - 9 abril 1963, 30 obras.
- *Olga Sacharoff*, Sala Parés, Barcelona, 6 -19 noviembre 1964, 27 obras.
- *Olga Sacharoff*, Galería Edurne, Madrid, 15 noviembre - diciembre 1973, 18 obras.
- *Olga Sacharoff*, Galería Lambert, Sevilla, 13 - 30 marzo 1974.
- *Olga Sacharoff. Óleos y acuarelas*, Joan Mas, Barcelona, noviembre 1977.
- *Olga Sacharoff. Pintures*, Sala Vayreda, Barcelona, 9 diciembre 1982 - 6 enero 1983.
- *Olga Sacharoff 1889-1967*, Museu Comarcal del Maresme, Mataró, 4 junio - 4 julio 1993. Museu de Tossa, Tossa de Mar, 9 julio - 31 agosto 1993, 27 obras.
- *El món d'Olga Sacharoff*, La Pedrera, Barcelona, 28 febrero - 24 abril 1994, 83 obras.
- *Olga Sacharoff. Pintura, poesia i emancipació*, Museu d'Art de Girona, Girona, 25 noviembre 2017 - 2 abril 2018 (prorrogada 1 mayo 2018), 81 obras.

## **IX.2. Exposiciones colectivas hasta 1967**

- *Salon d'Automme*, Grand Palais des Champs-Élysées, París, 1 octubre - 8 noviembre 1912, 2 obras.

- *Salon des Indépendants*, Quai d'Orsay, Pont de l'Alma, París, 19 marzo - 18 mayo 1913, 3 obras.
- *2e Exposition: M. de Flaminck, Othon Friesz, Henri Hayden, André Lothe, Marevna, Olga Sacharoff, Gino Severini*, Lyre et Palette, París, 28 enero - 11 febrero 1917, 4 obras.
- *Salon d'Automme*, París, Grand Palais des Champs-Élysées, París, 1 noviembre - 20 diciembre 1921, 3 obras.
- *Tercer Saló de Tardor*, Galerías Layetanas, Barcelona, enero 1922, 6 obras.
- *Salon des Indépendants*, Grand Palais des Champs-Élysées, París, 28 enero - 28 febrero 1922, 1 obra.
- *Salon d'Automne*, Grand Palais des Champs-Élysées, París, 1 noviembre - 17 diciembre 1922, 2 obras.
- *Salon des Indépendants*, Grand Palais des Champs-Élysées, París, 10 febrero - 11 marzo 1923, 2 obras.
- *Salon de l'Araignée*, Galerie Devambez, París, 6 - 21 abril 1923, 5 obras.
- *Salon d'Automne*, Grand Palais des Champs-Élysées, París, 1 noviembre - 16 diciembre 1923, 1 obra.
- *Salon de l'Araignée*, Galerie Devambez, París, 24 abril - 20 mayo 1924, 5 obras.
- *Salon des Tuileries*, Palais de Bois, París, junio 1924, 2 obras.
- *Salon d'Automne*, Grand Palais des Champs-Élysées, París, 1 noviembre - 14 diciembre 1924, 2 obras.
- *Salon de l'Araignée*, Marsella, marzo 1925.
- *Salon de l'Araignée*, Galerie Devambez, París, 1 abril - 24 mayo 1925, 1 obra.
- *Salon des Tuileries*, Palais de Bois, París, mayo 1925, 5 obras.
- *Salon d'Automne*, Aux Tuileries, París, 26 septiembre - 2 noviembre 1925, 1 obra.
- *Salon de l'Araignée*, Galerie Devambez, París, 16 abril - 9 mayo 1926, 2 obras.
- *Salon des Tuileries*, Palais de Bois, París, 1926, 2 obras.
- *Le Salon du Franc*, Musée Galliera, París, 22 - 31 octubre 1926, 1 obra.
- *Exposition*, Galerie Mantelet, París, octubre 1926.

- *Salon d'Automne*, Grand Palais des Champs-Élysées, París, 5 noviembre - 19 diciembre 1926, 1 obra.
- *Exposition*, Galerie Mantelet, París, 16 - 31 enero, 1927.
- *Salon de l'Araignée*, Galerie Granoff, París, 10 junio - 2 julio 1927.
- *Salon des Tuileries*, Palais de Bois, París, abril 1927, 3 obras.
- *Salon d'Automne*, Grand Palais des Champs-Élysées, París, 5 noviembre - 18 diciembre, 1927, 2 obras.
- *Salon des Tuileries*, Palais de Bois, París, mayo 1928, 2 obras.
- *XVI Esposizione internazionale d'Arte della Città di Venezia*, Venecia, 1928, 1 obra.
- *Salon d'Automne*, Grand Palais des Champs-Élysées, París, 4 noviembre - 16 diciembre 1928, 2 obras.
- *Salon des Tuileries*, Palais des Expositions, París, mayo 1929, 2 obras.
- *Salon d'Automne*, Grand Palais des Champs-Élysées, París, 3 noviembre - 22 de diciembre 1929, 4 obras.
- *Les fleurs vues par les femmes*, Galerie Zak, París, enero 1929.
- *Quinzaine de L'Innocence*, Galerie Gilbert, 16 - 31 diciembre, 1929.
- *Salon de l'Araignée*, Galerie Manuel Frères, París, mayo 1930.
- *Salon des Tuileries*, Cours La Reine, París, junio 1930, 2 obras.
- *Salon des Tuileries*, Rue Paul Cézanne 168. Faubourg Saint-Honoré, París, junio 1931, 3 obras.
- *Salon des Tuileries*, Néo Parnasse, París, mayo 1932, 3 obras.
- *Fira del Dibuix*, Stand de la Galería Badrinas, Barcelona, 4 - 11 junio 1932.
- *Dibuxos Selectes*, Sala Busquets, Barcelona, julio 1933.
- *Tableaux modernes et religieux*, Lucy Krohg, París, junio 1934.
- *Exposición retrospectiva de pintura rusa de los siglos XVIII-XX*, Palacio Clam-Gallas, Praga, marzo - mayo 1935, 4 obras.
- *Exposició de primavera 1935. Saló de l'Art Modern. Saló de Montjuïc*, Parc de Montjuïc, Barcelona, 19 de mayo - 7 de julio 1935, 3 obras.

- *Quincena del Dibujo*, La Pinacoteca, Barcelona, junio 1935.
- *Obras de la Colección Renault*, Museo de Bataviaschen Kunstkring, Yakarta, 1935.
- *Exposició de Primavera 1936. Saló de Montjuïc*. Palau de la Metal·lúrgia, Barcelona, 31 de mayo - 12 de julio, 1936, 3 obras.
- *Obras de la Colección Renault*, Museo de Bataviaschen Kunstkring, Yakarta, 1936.
- *Exposition*, Perls Galleries, Nueva York, 1 - 31 diciembre 1938, 2 obras.
- *Olga Sacharoff. Otho Lloyd. Two Parisian Painters*, Perls Galleries, Nueva York, 27 febrero - 18 marzo 1939, 13 obras.
- *Exposición de Arte Religioso*, Círculo Artístico, Barcelona, febrero 1940, 1 obra.
- *Exhibition*, Art Association of Newport, Newport, - 17 agosto 1940.
- *Inauguración de la Galería Verdaguer*, Galería Verdaguer, Barcelona, 11 - 31 enero 1941, 1 obra.
- *Exposición de Retratos de Niños*, Círculo Artístico, Barcelona, junio 1941.
- *Gran Exposición Colectiva*, Sala Gaspar, Barcelona, septiembre 1941.
- *Ambientes barceloneses*, Galerías Syra, Barcelona, 29 noviembre - 19 diciembre 1941, 1 obra.
- *Primer Salón de Flores*, Galerías Alfa, Barcelona, 16 - 29 mayo 1942.
- *Exposición Nacional de Bellas Artes de Barcelona*, Museo de Arte Moderno, Barcelona, 2 - 30 junio 1942, 1 obra.
- *Primer Salón de Otoño*, J. Campañá, Barcelona, octubre 1942.
- *Primer Salón de los Once*, Galería Biosca, Madrid, diciembre 1943, 3 obras.
- *París visto por los pintores barceloneses*, Palau de la Virreina, Barcelona, mayo 1943.
- *Exposición de abanicos y biombos. Decorados con originales de eminentes artistas*. Galerías Syra, Barcelona, 5 - 30 junio 1943, 3 obras.
- *El vino en las artes plásticas*, Museo Arqueológico, Vilafranca del Penedès, 10 - 25 octubre 1943, 1 obra.
- *Exposición de Obras*, Galería de Arte El Jardín, Barcelona, 19 febrero - 3 marzo 1944, 3 obras.

- *Ocho artistas catalanes*, Galería Estilo, Madrid, mayo - junio 1944.
- *Exposición Nacional de Bellas Artes de Barcelona*, Palacio de Proyecciones, Barcelona, otoño 1944, 2 obras.
- *Exposición de Floreros y Bodegones de Artistas Españoles Contemporáneos*, Museo Nacional de Arte Moderno, Madrid, marzo-abril 1945, 1 obra.
- *Exposición Local de Bellas Artes de Badalona*, Badalona, noviembre 1945, 2 obras.
- *Exposición de Dibujos de Primeras Firmas*, Galerías Franquesa, Barcelona, 9 - 23 febrero 1946, 2 obras.
- *Exposición de las obras presentadas al concurso de las Fiestas de la Entronización de la Virgen de Montserrat*, Museo de Arte Moderno, Barcelona, 23 abril 1947, 1 obra.
- *Gran Exposición Colectiva*, Galerías Layetanas, 31 mayo - 13 junio 1947, 1 obra.
- *Paisajes de España*, Hotel Ritz, Barcelona, marzo 1949.
- *Exposición Resumen de la Temporada 1949-1950*, Galerías Syra, Barcelona, 17 junio 1950, 1 obra.
- *Exposición del 1er volumen de la Col·lecció de Gravats Contemporanis Rosa Vera*, Real Círculo Artístico, Barcelona, 18 noviembre - 5 diciembre 1950, 1 obra.
- *Exposición Municipal de Bellas Artes*, Museo de Arte Moderno, Barcelona, otoño 1951, 3 obras.
- *Un decenio de Arte Moderno 1940-50*, Galerías Biosca, Madrid, 12 diciembre 1951-enero 1952, 1 obra.
- *Noveno Salón de los Once*, Galerías Biosca, Madrid, febrero 1952, 1 obra.
- *Exposición de Arte Religioso Actual*, Museo de Arte Moderno, Barcelona, mayo-junio 1952, 1 obra.
- *Cien Pinturas de la Colección Barbey*, Galerías San Jorge, Barcelona, octubre 1952.
- *Exposición del Retrato Actual*, Reial Cercle Artístic, Barcelona, 20 diciembre 1952 - 7 enero 1953, 2 obras.
- *Exposición de Pintura Catalana Actual*, Centro de Lectura, Reus, 28 febrero - 8 marzo 1953, 2 obras.

- *Exposición Municipal de Bellas Artes*, Museo de Arte Moderno, Barcelona, primavera 1953, 1 obra.
- *Exposición de Arte Franciscano Actual*, Real Capilla de Santa Águeda, Barcelona, 21 noviembre - 4 diciembre 1953, 1 obra.
- *III Exposición Bienal Hispanoamericana de Arte*, Palacio de Arte Moderno, Barcelona, 24 septiembre 1955 - 6 enero 1956, 1 obra.
- *Exposición Extraordinaria Bodegones y Floreros*, Galerías Syra, Barcelona, 31 diciembre 1955 - 13 enero 1956, 2 obras.
- *Exposición de Retratos de Gente Famosa. Por Artistas de Fama*, Galerías Syra, Barcelona, octubre 1956, 2 obras.
- *Les Collections des Éditions de la Rosa Vera: la gravure espagnole contemporaine*, Musée Paul Dupuy, Toulouse, febrero 1957, 1 obra
- *La gravure espagnole contemporaine*, Musée Ingres, Montalban, mayo 1957. Musée des Beaux-Arts, Agén, junio 1957. Musée Fabre, Montpellier, agosto 1957. Palais des Archevêques, Narbona, septiembre 1957. Musée Pams, Perpiñán, octubre 1957, 1 obra.
- *Cuadros de 1945-50*, Sala Vayreda, Barcelona, 21 diciembre 1957 - 3 enero 1958.
- *Barcelona vista por sus artistas*, Salón de Arte del Teatro de Barcelona, Barcelona, 20 junio 1958.
- *Los Grabados de las Ediciones de la Rosa Vera*, Palacio de la Biblioteca Nacional, Madrid, 3 -17 noviembre 1958, 1 obra.
- *Exposición del legado Espona*, Salón del Tinell, Barcelona, diciembre 1958, 1 obra.
- *Les Collections de Gravures des Éditions de la Rosa Vera*, Musée Galliera, París, 10 enero -10 febrero 1959, 1 obra.
- *III Salón de Mayo*, Capilla del Antiguo Hospital de la Santa Cruz, Barcelona, 9-23 mayo 1959, 1 obra.
- *Exposición Subasta de Dibujos*, Porter Libros, Barcelona, 23 mayo - 6 junio 1959, 1 obra.
- *Spanish Graphie Art. Collection Rosa Vera*, O'Hana Gallery, Londres, 8 - 26 abril 1960, 1 obra.

- *Exposición Nacional de Bellas Artes*, Palacio Nacional Montjuïc, Barcelona, mayo 1960, 2 obras.
- *Primer Salón de Barcelona de Arte Moderno*, Sala de Exposiciones del Conservatorio de las Artes del Libro, Barcelona, 25 septiembre - 12 octubre 1960, 2 obras.
- *Exposición de Dibujos pro Ermita de Bellvitge*, Galerías Syra, Barcelona, 27 diciembre 1960 - 12 enero 1961.
- *Exposición Antológica: Madrid-Barcelona. Temporada 1960-1961*, Salones de la Sociedad Española de Amigos del Arte, Madrid, abril 1962, 1 obra.
- *Las Ramblas vistas por los artistas*, Palacio de la Virreina, Barcelona, 25 septiembre - 15 octubre 1961, 1 obra.
- *Primer Salón Femenino de Arte Actual*, Sala Municipal de Exposiciones. Capella de l'Antic Hospital de la Santa Creu, Barcelona, 2 - 23 junio 1962, 3 obras.
- *Exposición 20 años de Pintura Española*, Ateneo de Madrid, Madrid. Capella de l'Antic Hospital de la Santa Creu, Barcelona, octubre 1962, 1 obra.
- *Pintores Actuales*, Sala Parés, Barcelona, 9 diciembre 1964 - 6 enero 1965, 1 obra.
- *El Bodegón en la Pintura Actual*, Sala Parés, Barcelona, 11 - 30 junio 1965.
- *I Premi de Pintura La Punyalada*, Palau de La Virreina, Barcelona, junio 1965, 1 obra.
- *Premios de Pintura y Grabado "Ciudad de Barcelona" 1965*, Sala Municipal de Exposiciones. Capella de l'Antic Hospital de la Santa Creu, Barcelona, noviembre 1965.
- *Pinturas Catalanas del siglo XIX y Actuales*, Sala Parés, Barcelona, 14 diciembre 1965 - 6 enero 1966.

### **IX.3. Exposiciones Colectivas posteriores a 1967**

- *Cien años de pintura en las colecciones barcelonesas*, Palau Maricel, Sitges. Palau de la Virreina, Barcelona, octubre 1968.
- *Exposición Homenaje al violinista Francesc Costa*, Real Círculo Artístico, Barcelona, 26 octubre-8 noviembre 1968, 1 obra.
- *El marxant Dalmau i el seu temps*, Col·legi d'Arquitectes, Barcelona, febrero 1969.
- *Pintores de Fama*, Sala Parés, Barcelona, diciembre 1969.



- *Pintores de Fama*, Sala Parés, Barcelona, 7 - 21 octubre 1970, 6 obras.
- *Colección Particular*, Galerías Syra, Barcelona, 22 octubre - 4 noviembre 1971.
- *Homenatge a Josep Llorens Artigas i Josep Lluís Sert*, Colegio de Arquitectos de Cataluña y Baleares, Barcelona, 17 noviembre-diciembre 1971, 1 obra.
- *Pintura 1920-40. Exposición inaugural de la temporada*, Galería el Cisne, Madrid, 10 - 31 octubre 1972, 2 obras.
- *Colectiva*, Galeria Lleonart, Barcelona, enero 1973.
- *Exposición conmemorativa del Primer Salón de los Once (1943-1973)*, Galería Biosca, Madrid, 10 - 31 enero 1973, 1 obra.
- *El Doctor Blanco Soler y los Salones de los Once*, Galería Biosca, Madrid, 10 - 31 enero 1973, 1 obra.
- *Cincuenta años de pintura española 1900 - 1950*, Sala de Exposiciones de la Caja de Ahorros Provincial San Fernando, Sevilla, febrero 1973. Museo Provincial de Bellas Artes. Casa de Colón, Las Palmas de Gran Canaria, mayo 1973, 1 obra.
- *Del paisaje y sus pintores*, Galería Edurne, Madrid, febrero-marzo 1973, 1 obra.
- *Pintores de Fama*, Sala Parés, Barcelona, 30 marzo - 17 abril 1973, 1 obra.
- *Maestros Contemporáneos. Pintura y Dibujo*, Galerías Syra, Barcelona, 8 - 23 mayo 1974.
- *Época de París*, Laietana Galería de Arte, Barcelona, 15 mayo - 15 junio 1974, 1 obra.
- *El árbol a través de un siglo de Pintura Española 1874-1974*, Galería de Exposiciones Banco de Granada, Granada, junio-julio 1974, 1 obra.
- *Pintores Actuales 1927-1972*, Sala Parés, Barcelona, 4 octubre - 16 noviembre 1974, 1 obra.
- *Exposición Homenaje a Eugenio d'Ors 1881-1954*, Galería Biosca, Madrid, 9 enero - 8 febrero 1975.
- *Colección Particular*, Galerías Syra, Barcelona, 14 - 27 febrero 1975.
- *Maestros de la Pintura y Escultura Catalanas*, Sala Parés, Barcelona, 15 marzo - 2 abril 1975, 1 obra.

- *Exposició Antològica. Els pintors de Gràcia*, Caliu Galeria d'Art, Barcelona, 28 febrero - 25 marzo 1975.
- *Exposición Extraordinaria en torno a los siglos XIX-XX. II Aniversario de la Galería*, Galeria d'Art Anquin's, Reus, 15 marzo - 5 abril 1975.
- *Colectiva*, Galeria Quatre Cantons, Burriana, mayo 1975.
- *Primavera de Oro*, Mitre Gallery, Barcelona, junio 1975.
- *Obras Maestras. Procedentes de Colecciones Particulares*, Galerías Syra, Barcelona, 3 - 16 diciembre 1975, 2 obras.
- *Arteuropa*, Hotel Eurobuilding, Madrid, 23 marzo - 3 abril 1976, 1 obra.
- *Pintura Catalana siglos XIX y XX*, Sala Parés, Barcelona, 7 - 18 mayo 1976, 2 obras.
- *Mestres contemporanis*, Galerías Syra, Barcelona, 10 - 28 noviembre 1976, 2 obras.
- *Pintura Contemporània*, Sala Parés, Barcelona, 10 diciembre 1976 - 5 enero 1977.
- *Mestres de la Pintura Clàssica*, Mitre Gallery, Barcelona, 14 junio - 16 julio 1977.
- *Artistas de la primera mitad del siglo XX*, Galería el Cisne, Madrid, verano 1977.
- *Manuel Barbié Galería de Arte expone obra de: ...*", Manuel Barbié Galería de Arte, Madrid, primavera 1978, 1 obra.
- *L'Arbre en la Pintura*, Laietana Galería de Arte, Barcelona, diciembre 1978.
- *Petits Formats*, Sala Parés, Barcelona, 25 octubre - 10 noviembre 1979, 1 obra.
- *Nadal'79, Nou-Cents*. Galeria d'Art, Barcelona, diciembre 1979 - 13 enero 1980, 2 obras.
- *Pintores de Fama*, Sala Parés, Barcelona, enero 1980, 2 obras.
- *Flors. Pintura de Mitjans de Segle*, Galerías Syra, Barcelona, 30 enero - 12 febrero 1980.
- *Pintura del S. XIX - XX*, Sala Vayreda, Barcelona, marzo 1981, 1 obra.
- *Dels Bells Oficis al Disseny Actual. Una història de les arts decoratives a Catalunya el segle XX*, Saló del Tinell y Capella de Santa Àgueda, Barcelona, abril-mayo 1981, 2 obras.
- *La Dona en la Pintura*, Galeria d'Art Intel·lecte, Sabadell, 22 abril - 5 mayo 1981.

- *Josep Llorens Artigas*, Palau de la Virreina, Barcelona, 10 noviembre 1981 - 10 enero 1982, 2 obras.
- *Tretze Pintors Catalans*, Galerías Syra, Barcelona, 15 marzo 1982.
- *Llegat Josep Sala*, Palau de Pedralbes, Barcelona, 15 abril - 20 mayo 1982, 2 obras.
- *Dibuixos*, Sala Parés, Barcelona, 3 - 30 junio 1982, 1 obra.
- *Exposició Extraordinària*, Galeria Lleonart, abril 1983.
- *Pintors de Fama*, Sala Parés, Barcelona, 4 - 17 octubre 1983, 1 obra.
- *Calcografia Contemporània a Catalunya: el Gravat de Creació*, Centre Cultural de la Caixa de Pensions, Barcelona, diciembre 1983 - enero 1984, 1 obra.
- *La Mujer en el Arte Español (1900-1984)*, Centro Cultural del Conde Duque, Madrid, marzo 1984, 1 obra.
- *Pintors de Fama*, Sala Parés, Barcelona, 12 - 30 junio 1984, 1 obra.
- *Presència del Passat*, Galeria AB, Granollers, agosto 1984.
- *Els 98 gravadors de la Rosa Vera*, Palau de la Virreina, Barcelona, 6 febrero - 7 abril 1985, 1 obra.
- *A la recerca de la llibertat: Barcelona-París 1900-1960*, Galeria Dau al Set, Barcelona, 21 noviembre - 1985, 1 obra.
- *Pintura Catalana dels segles XIX i XX*, d'Ara, Galeria d'Art, Igualada, 24 abril - 7 mayo 1986.
- *Cloenda de la Temporada 1985-1986*, Sala Parés, Barcelona, 29 mayo - 15 junio 1986, 1 obra.
- *Col·leccionistes d'Art a Catalunya*, Palau de la Virreina, Barcelona, 22 junio - 22 julio 1987, 1 obra.
- *Pintors de Fama*, Sala Parés, Barcelona, enero 1988, 1 obra.
- *Pintura catalana Moderna*, Sala d'Exposicions de la Cambra de Comerç, Indústria i Navegació, Sant Feliu de Guíxols, agosto 1988.
- *L'últim XIX i el primer XX dibuixen*, Sala d'Art Artur Ramon, Barcelona, septiembre 1988, 1 obra.
- *5è aniversari*, Bulevard dels Antiquaris, Barcelona, 9 diciembre 1988 - 5 enero 1989.

- *Pintura dels dos últims segles*, Galería Manel Mayoral, Barcelona, octubre 1989, 1 obra.
- *Nadal '89*, Gothsland Galeria d'Art, Barcelona, diciembre 1989, 1 obra.
- *Gran Exposició Nadal*, Gothsland Galeria d'Art, Barcelona, 13 novembre 1990 - 5 enero 1991.
- *Itineraris (I). 1900-1950*, Galería Dau al Set, Barcelona, abril 1991, 1 obra.
- *In Vitro. De les mitologies de la fertilitat als límits de la ciència*, Fundació Miró, Barcelona, 9 abril - 7 junio 1992, 1 obra.
- *Col·lectiva*, Dolors Junyent, Barcelona, mayo 1992.
- *Arthur Cravan. Poeta i Boxador*, Palau de la Virreina, Barcelona, 21 octubre - 13 diciembre 1992, 1 obra.
- *Natura Morta*, Galeria Trama, Barcelona, 10 diciembre 1992 - 15 enero 1993, 1 obra.
- *Laura Albéniz 1890-1944*, Sala La Plana de L'Om, Manresa (Barcelona), 7 - 30 mayo 1993, 1 obra.
- *Arthur Cravan. Exposición homenaje al poeta y boxeador*, Casa de Vacas, Madrid, 4 junio - 11 julio 1993, 2 obras.
- *Arte para después de una guerra*, Sala de Plaza de España, Madrid, diciembre 1993 - enero 1994, 1 obra.
- *L'últim XIX i el primer XX dibuixen*, Sala d'Art Artur Ramon, Barcelona, septiembre 1994, 2 obras.
- *Fons de la Diputació*, Palau Güell, Barcelona, 24 enero - 31 de marzo 1995, 1 obra.
- *La dona vista per...*, Gothsland, Barcelona, noviembre 1995.
- *Nigra Sum. Iconografía de Santa Maria de Montserrat*, Museu de Montserrat, Barcelona, junio 1995 - enero 1996, 1 obra.
- *Enric Monjo. Escultor 1895-1976*, Palau Moja, Barcelona, 20 diciembre 1995 - 31 enero 1996. Centre Cultural de la Caixa de Terrassa, 29 febrero - 7 abril 1996, 1 obra.
- *Els artistes amb la sardana*, Rambla Catalunya-El Tomb D'Or, Barcelona, junio-julio, 1996, 1 obra.

- *L'últim XIX i el primer XX dibuixen*, Sala d'Art Artur Ramon, Barcelona, 20 junio - 14 septiembre 1996, 1 obra.
- *I tesori della Russia. Maestri dell'arte russa 1800-1900*, Museo della Villa San Carlo Borromeo, Senago, 29 - 30 novembre 1996, 1 obra.
- *Realismo mágico: Franz Roh y la pintura europea:1917-1936*, IVAM Centre Julio González, Valencia, 19 junio - 31 agosto 1997. Fundación Caja de Madrid, Madrid, 17 setiembre - 9 noviembre 1997. Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria, 2 diciembre 1997 - 1 febrero 1998, 1 obra.
- *Aurelio Biosca y el Arte Español*, Sala Julio González, Madrid, 1998, 1 obra.
- *Pintura de los dos últimos siglos*, Galería Mayoral, Barcelona, octubre - noviembre 1998, 1 obra.
- *Amor y erotismo en la pintura de Raimundo de Madrazo a Miquel Barceló*, Sala de Exposiciones de San Eloy, Salamanca, 1998, 1 obra.
- *Fuera de orden. Mujeres de la Vanguardia Española*, Fundación Cultural Mapfre Vida, Madrid, 10 febrero - 18 abril 1999, 9 obras.
- *Fora d'Ordre. Dones de l'Avantguarda Espanyola*, Museu d'Art Modern, Barcelona, 28 abril - 30 mayo, 1999, 9 obras.
- *Aquarel·les de Grans Mestres*, Museu de l'Aquarel·la, Llançà, julio - agosto 2000, 1 obra.
- *L'àlbum de dedicatòries. Josep Amat i els seus amics artistes*, Museu d'Art de Girona, Girona, 16 febrero - 31 marzo 2002, 3 obras.
- *María Blanchard & Olga Sacharoff*, Sala de Exposiciones Bilbao Bizkaia Kutxa, Bilbao, 22 abril - 22 mayo 2002, 13 obras.
- *La generación del 14. Entre el novecentismo y la vanguardia (1906-1926)*, Fundación Cultural Mapfre Vida, Madrid, 26 abril - 16 junio 2002, 1 obra.
- *Rafael Santos Torroella. En los márgenes de la poesía y el arte*, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 20 octubre - 30 noviembre 2003, 1 obra.
- *Del Modernismo a las Vanguardias. Dibujos de la colección de la Fundación Francisco Godia*, Fundación "la Caixa" en las Islas Baleares, Palma de Mallorca, 1 octubre - 30 noviembre 2003. Museo Pablo Gargallo, Zaragoza, 8 octubre-25 noviembre 2004. Fundación Francisco Godia, Barcelona, 8 febrero - 30 de junio 2005, 1 obra.

- *Col·lectiva Nadal*, Art Petritxol, Barcelona, noviembre-diciembre 2005.
- *On són les dones? Espais femenins a l'art català dels segles XIX i XX*, Museu Abelló, Mollet del Vallès, 19 enero - 26 febrero 2006. Thermalia, Museu de Caldes de Montbui 1 marzo - 14 abril 2006. Diputació de Barcelona, Barcelona, abril-mayo 2006. Museu Municipal de Nàutica, El Masnou, 10 junio - 9 julio 2006. Museu d'Art de Sabadell, Sabadell, 7 diciembre 2006 - 25 febrero 2007. El Casino, Manresa, 24 agosto - 14 octubre 2007. Museu Torre Balldovina, Santa Coloma de Gramenet, 19 octubre - 2 diciembre 2007. Museu d'Història de L'Hospitalet, L'Hospitalet de Llobregat, 13 diciembre 2007 - 25 febrero 2008. Biblioteca Museu Víctor Balaguer, Vilanova i la Geltrú, 6 marzo - 27 abril 2008, 1 obra.
- *Artistas del grabado moderno. De Fortuny a Picasso*, Artur Ramon Col·leccionisme, Barcelona, junio - 16 septiembre 2006.
- *Utopies de l'Origen: avantguardes figuratives a Catalunya*, Palau Moja, Barcelona, 11 julio - 28 septiembre 2006, 1 obra.
- *Berlín>Londres>París>Tossa... La tranquil·litat perduda*, Centre Cultural de Caixa Girona. Fontana d'Or, Girona, 20 de julio - 16 septiembre 2007, 4 obras.
- *El Retrato Moderno en España (1906-1936). Itinerarios y Procesos*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 17 octubre - 2 diciembre 2007, 1 obra.
- *Del Fons a la Superfície*, Centre de Cultura de Dones Francesca Bonnemaison, Barcelona, 29 febrero - 26 abril 2008, 1 obra.
- *La feminidad en el Arte*, Sala Bancaja San Miguel, Castellón, 12 febrero - 30 marzo 2008, 1 obra.
- *Creadoras del siglo XX*, Sala de Exposiciones San Eloy, Salamanca, 2 abril - 7 junio 2008. Espacio Cultural de CajaCanarias, Santa Cruz de Tenerife, 19 junio-30 agosto 2008. Sala de Arte CajaCanarias, Las Palmas de Gran Canaria, 4 septiembre - 30 septiembre 2008. Fundación Caixanova, Pontevedra, 11 septiembre - 16 octubre 2008. Museo de la Pasión, Valladolid, 26 febrero - 29 marzo 2009. Museo de Bellas Artes. Palacio de Carlos V (Alhambra), Granada, 22 octubre 2009 - 17 enero 2010. Centro de Arte Tomás Valiente, Fuenlabrada, 18 febrero - 9 de mayo 2010. Fundación Caja Vital, Vitoria, 24 febrero - 1 mayo 2011, 1 obra.
- *Isaac Albéniz. Artista i mecenes*, Museu Diocesà de Barcelona, Barcelona, 18 junio - 20 setiembre 2009. Aula de Cultura Caixa Penedès, Vilafranca del Penedès, 17 diciembre 2009 - 17 enero 2010, 3 obras.

- *La Rosa Vera Catalana en la Colección UC de Arte Gráfico*, Paraninfo de la Universidad de Cantabria, Santander, 1 octubre - 14 noviembre 2009. Centro Cultural Cajastur Palacio Revillagigedo, Gijón, 3 febrero - 4 abril 2010, 1 obra.
- *Desnudando a Eva. Creadoras del siglo XX-XXI*, Instituto Cervantes, Belgrado, 15 mayo - 21 junio 2010, 1 obra.
- *Les artistes russes hors frontière*, Musée du Montparnasse, París, 21 julio - 31 octubre 2010, 1 obra.
- *Lecturas cruzadas en la Colección UC de Arte Gráfico*, Paraninfo de la Universidad de Cantabria, Santander, 22 septiembre - 5 noviembre 2010, 1 obra.
- *Pintura s. XIX - s. XX*, Sala Parés, Barcelona, 25 noviembre - 19 diciembre 2010.
- *1959 Subhasta Cercle Artístic de Sant Lluc*, Cercle Artístic de Sant Lluc, Barcelona, 17 diciembre 2010 - 5 febrero 2011, 1 obra.
- *100 años en Femenino*, Centro Cultural Conde Duque, Madrid, 9 marzo - 20 mayo 2012, 1 obra.
- *Petit Format*, Art Petritxol, Barcelona, junio - julio 2012, 1 obra.
- *Discursos Paral·lels. De Martí Alsina a Togores*, Museu d'Art de Cerdanyola, Cerdanyola, 19 septiembre - 18 noviembre 2012, 1 obra.
- *Maestros de la acuarela*, Sala de las Francesas, Valladolid, 18 octubre - 2 diciembre 2012.
- *Rusiñol, Monet, Gauguin, Sunyer. El Paisaje en la Colección Carmen Thyssen*, Caixaforum Girona, Girona, 7 septiembre 2012 - 5 enero 2013. Caixaforum Tarragona, Tarragona, 7 febrero 2013 - 21 abril 2013. Caixaforum Lleida, Lleida, 16 mayo 2013 - 28 julio 2013, 1 obra.
- *Dones*, Art Petritxol, Barcelona, febrero 2013, 1 obra.
- *De madonna a Madonna. (De)construcciones de lo femenino en la sociedad contemporánea*, DA2 (Domus Artium 2002), Salamanca, 28 febrero - 5 mayo 2013, 1 obra.
- *Dones Pintades*, Artur Ramon Art, Barcelona, mayo - junio 2013, 2 obras.
- *Del relisme als anys 30*, Museu de Valls, Valls, 21 junio - 30 septiembre 2013, 1 obra.

- *Courbet, Van Gogh, Monet, Léger. Del paisaje naturalista a las vanguardias en la Colección Carmen Thyssen*, Museo Carmen Thyssen, Málaga, 4 octubre 2013 - 20 abril 2014, 1 obra.
- *El Eterno femenino. Retratos entre dos siglos*, Ibercaja Patio de la Infanta, Zaragoza, 24 octubre 2013 - 16 marzo 2014. Sala Municipal de Exposiciones del Museo de Pasión, Valladolid, 20 marzo - 4 mayo 2014, 1 obra.
- *Exposición de Pintura Catalana - Siglos XIX-XX*, Sala Parés, Barcelona diciembre 2013 - enero 2014, 2 obras.
- *Pintoras en España 1859-1926. De María Luisa de la Riva a Maruja Mallo*, Paraninfo Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 20 febrero - 28 junio 2014, 1 obra.
- *Paisajismo Catalán*, Galería Francesc Mestre, Barcelona, noviembre - febrero 2014.
- *Grabado en Femenino en la Colección UC de Arte Gráfico*, Paraninfo de la Universidad de Cantabria, Santander, 6 marzo - 12 abril 2014, 1 obra.
- *El ideal en el paisaje. De Meifrèn a Matisse y Goncharova*, Espai Carmen Thyssen, Sant Feliu de Guíxols, 13 julio -19 octubre 2014, 1 obra.
- *Barcelona Zona Neutral 1914-1918*, Fundació Joan Miró, Barcelona, 25 octubre 2014 - 15 febrero 2015, 2 obras.
- *Mossèn Trens, un llegat cultural que perdura*, Claustre de Sant Francesc, Vilafranca del Penedès, 11 - 16 mayo 2015, 1 obra.
- *En cuerpo y alma. Mujeres artistas de los siglos XX y XXI*, Sala Kubo-Kutxa Aretoa, San Sebastián, 19 junio - 27 septiembre 2015, 1 obra.
- *La Russie Inconnue*, Salle d'Exposition Quai Antoine 1er, Mónaco, 25 junio - 27 agosto 2015, 1 obra.
- *Art a Mataró 1984-2016, Anys d'Actituds i Possibilitats. La Col·lecció Imaginada*, Ca l'Arenas. Centre d'Art del Museu de Mataró, Mataró, 7 novembre 2015 - 7 febrero 2016, 1 obra.
- *Por la senda de la modernidad*, Galería Rembrandt , Bilbao, 21 octubre - hasta 31 diciembre 2016, 1 obra.
- *Arthur Cravan Maintenant?*, Museu Picasso, Barcelona, 26 octubre 2017 - 28 enero 2018, 2 obras.
- *Pintoras de las vanguardias*, Librería Anónima, Huesca, 3 de marzo - 15 abril 2018, 4 obra.



- *Lluïsa Granero. La força d'una dona*, Museu Europeu d'Art Modern, Barcelona, 9 mayo - 3 junio 2018, 1 obra.
- *Naturaleza en evolución. De Van Goyen a Pissarro y Sacharoff*. Espai Carmen Thyssen, Sant Feliu de Guíxols, 31 mayo - 14 octubre 2018, 3 obras.

## IX. FUENTES Y DOCUMENTACIÓN

### IX.1. Referencias bibliográficas consultadas

AGUILERA-CERNI, Vicente: *Panorama del Nuevo Arte Español*, Guadarrama, Madrid, 1966.

AINAUD DE LASARTE, Joan: *La pintura catalana. Del segle XIX al sorprenent segle XX*, Skira-Carrogio, Barcelona, 1991.

ANGLADA, Lola: *Memòries 1892-1984*, Diputació de Barcelona, Barcelona, 2015.

APOLLINAIRE, Guillaume: *Los pintores cubistas. Meditaciones estéticas*, Machado Libros, Madrid, 2001.

ARDERIU, Clementina: *Sempre i ara*, S.A.D.A.G., Barcelona, 1946.

AREAN, Carlos Antonio: *La escuela pictórica barcelonesa*, Publicaciones Españolas, Madrid, 1961.

BALCELLS, Júlia (comp.): *Cartes des de Barcelona. El retrat de la ciutat a través dels seus visitants*, Edicions 62, Barcelona, 2012.

BARENYS, Natàlia y PORTELL, Susanna: *Colección Ybarra Muñoz*, Ybarra, Barcelona, 2010.

BARRAL i ALTET, Xavier: *L'art i la dona*, Base, Barcelona, 2010.

-----: *Història de l'Art a Catalunya. Creació artística, paisatge i societat*, Base, Barcelona, 2013.

BENET, Rafael: *Olga Sacharoff*, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 1963, s.p.

BÉNÉZIT, E: *Diccionario des peintres, Sculpteurs, Dessinateurs et Graveurs*, Gründ, París, 1976.

BONET, Juan Manuel: *Diccionario de las Vanguardias en España 1907-1936*, Alianza, Madrid, 1999.

BONNET, Marie-Jo: *Les femmes dans l'art*, Éditions de La Martinière, París, 2004.

BORNAY, Erika: *Las hijas de Lilith*, Cátedra, Madrid, 1995.

-----: "Eva y Lilith: dos mitos femeninos de la religión judeo-cristiana y su representación en el Arte" en Teresa Sauret (coord.): *Historia del Arte y Mujeres*, Universidad de Màlaga, Màlaga, 1996, pp. 109 - 122.

-----: *Arte se escribe con M de mujer*, Sd. Edicions, Barcelona, 2009.

BORRÀS, Maria Lluïsa: "Otho Lloyd: Apuntes para una biografía" en *Otho Lloyd*, Fundació La Caixa, Barcelona, 1992, pp. 22 - 43.

-----: *Arthur Cravan*, Quaderns Crema, Barcelona, 1993.

-----: "El món d'Olga Sacharoff" en *El món d'Olga Sacharoff*, Fundació Caixa de Catalunya, Barcelona, 1994, pp. 19 - 57.

BORZELLO, Frances: *Seeing ourselves. Women's self-portraits*, Thames and Hudson, Londres, 1998.

-----: *A world of our own. Women as artists*, Thames and Hudson, Londres, 2000.

BOSCH DATZIRA, Amàlia: *Gallifa. Abans i Ara*, El Llamp, Barcelona, 1986.

BOSCH, Glòria y PORTELL, Susanna: *Olga Sacharoff & Otho Lloyd*, Eumo, Vic, 1993.

BOSCH i MIR, Glòria: *Museu Municipal de Tossa*, Conselleria de Cultura de l'Ajuntament de Tossa, Tossa de Mar, 1986.

BOSCH, Juan Francisco: *El año artístico barcelonés (itinerario de las exposiciones), temporada 1940-1941*, Ediciones Europa, Barcelona, 1941.

-----: *El año artístico barcelonés (itinerario de las exposiciones), temporada 1941-1942*, Ediciones Europa, Barcelona, 1942.

-----: *El año artístico barcelonés (itinerario de las exposiciones), temporada 1945-1946*, Ediciones Europa, Barcelona, 1946.

-----: *El año artístico barcelonés (itinerario de las exposiciones), temporada 1947-1948*, Ediciones Europa, Barcelona, 1948.

-----: *El año artístico barcelonés (itinerario de las exposiciones), temporada 1949-1950*, Ediciones Europa, Barcelona, 1950.

-----: *El año artístico barcelonés (itinerario de las exposiciones), temporada 1951-1952*, Ediciones Europa, Barcelona, 1952.

-----: *El año artístico barcelonés (itinerario de las exposiciones), temporada 1953-1954*, A. Bosch, Barcelona, 1954.

BOZAL, Valeriano: *Los orígenes del arte del siglo XX*, Historia 16, n.º 43, Madrid, 1993.

-----: *Los primeros diez años: 1900-1910. Los orígenes del arte contemporáneo*, Madrid, Visor, 1993.

-----: *Arte del siglo XX en España. Pintura y Escultura 1939-1990*, Espasa-Calpe, Madrid, 1995.

BRIHUEGA, Jaime: *Las vanguardias artísticas en España*, Istmo, Madrid, 1981.

BROUDE, Norma y GARRARD, Mary D: *The Power of Feminist Art*, Harry N. Abrams, Nueva York, 1994.

BURKE, Carolyn: *Becoming modern. The life of Mina Loy*, Farrar, Straus and Giroux, Nueva York, 1996.

CABANNE, Pierre: *El arte del siglo XX*, Ediciones Polígrafa, Barcelona, 1983.

CACHIN, Françoise: *Gauguin "Ese salvaje a mi pesar"*, Aguilar, Madrid, 1991.

CAMÓN AZNAR, José: "Olga Sacharoff" en *Salón de los Once*, Academia Breve de Crítica de Arte, Madrid, 1943, s.p.

CAMPO ALANGE, Condesa de: *La mujer en España: cien años de su historia 1860-1960*, Aguilar, Madrid, 1964.

CAMPOY, Antonio Manuel: *Diccionario Crítico del Arte Español Contemporáneo*, Ibérico Europea de Ediciones, Madrid, 1973.

CANALS, Maria: *Una vida dins la música*, Selecta, Barcelona, 1970.

CAO, Marián L. F. y MARTÍNEZ DÍAZ, Noemí: *Pintando el mundo. Artistas latinoamericanas y españolas*, horas y Horas, Madrid, 2000.

CAPDEVILA-ARGÜELLES, Núria: *Artistas y precursoras. Un siglo de autoras Roësset*, horas y Horas, Madrid, 2013.

CARANDELL, Luis: *El día más feliz de mi vida*, Espasa Calpe, Madrid, 2000.

CHADWICK, Whitney: *Mujer, Arte y Sociedad*, Destino, Barcelona, 1992.

----- y COURTIVRON, Isabelle de: *Los otros importantes. Creatividad y relaciones íntimas*, Cátedra, Madrid, 1994.

CHEVALIER, Jean y GHEERBRANDT, Alain: *Diccionario de los símbolos*, Herder, Barcelona, 1999.

CHICAGO, Judy y LUCIE-SMITH, Edward: *Women contested territory and art*, Weidenfeld & Nicolson, Londres, 1999.

*Cien Años de Pintura en España y Portugal (1830-1930)*, tomo 9, Antiquaria, Madrid, 1992.

CIRICI-PELLICER, Alexandre: *L'art català contemporani*, Edicions 62, Barcelona, 1970.  
-----: *Diari d'un funàmbul. Les llibretes d'Alexandre Cirice Pellicer*, Comanegra, Barcelona, 2014.

CIRLOT, Juan Eduardo: *Donde las lilas crecen*, Helikon, Barcelona, 1946.  
-----: *Diccionario de símbolos*, Siruela, Madrid, 2002.

CIRLOT, Lourdes: *Primeras Vanguardias Artísticas. Textos y Documentos*, Labor, Barcelona, 1993.

CLÉMENT, Marie-Christine: *Colette au jardin*, Albin Michel, París, 1998.

COLETTE: *La casa de Claudina*, Ediciones Mediterráneas, Barcelona, 1943.  
*Collection de Tableaux Modernes P. A. Regnault*, Paul Brandt, Ámsterdam, 1958.  
*Col·lecció d'Art Banc Sabadell*, Banc Sabadell, Sabadell, 2007.

COLL-VINENT, Sílvia: *Manuel Trens: liturgista, historiador i amant de l'art*, Universitat Ramon Llull, Barcelona, 2010.

CORTÉS, Juan: *Olga Sacharoff*, Dirección General de Bellas Artes, Madrid, 1960a, pp. 7 - 15.  
-----: "Olga Sacharoff. Pintora e Ilustradora" en *Las mil y una noches*, vol. 1, Vergara, Barcelona, 1965a, pp. 3 - 6.

DEBROISE, Olivier: *Diego de Montparnasse*, Secretaría de Educación Pública, México D. F., 1985.

DE DIEGO, Estrella: *La mujer y la pintura del XIX español. (Cuatrocientas olvidadas y algunas más)*, Cátedra, Madrid, 1987.

DE LA FUENTE, Véronique: *Dada à Barcelone*, Éditions des Albères, Céret, 2005.

DE MICHELI, Mario: *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Alianza, Madrid, 1985.

DE SAINT BRIS, Gonzague y FEDOROVSKI, Vladimir: *Las Musas Rusas*, Península, Barcelona, 1995.

DÍAZ NAVARRETE, Wenceslao: *María y los espíritus: Diarios y cartas de María Tupper*, Universidad Católica de Chile, Santiago, 2014.  
*Diccionario de pintores y escultores españoles del siglo XX*, vol. 13, Forum Artis, Madrid, 1994.

DIOTIMA: *Traer al mundo el mundo*, Icaria, Barcelona, 1996.

*200 obras de la colección del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*, Aldeasa, Madrid, 2002.

DOSTOIEVSKY, Fedor: *Netochka Nezvanova*, S.A.D.A.G., Barcelona, 1949.

D'ORS, Eugeni: *Mis salones. Itinerario del arte moderno en España*, Aguilar, Madrid, 1945a.

-----: *Arte de entreguerras. Itinerario del arte universal, 1919-1936*, Aguilar, Madrid, 1946a.

DUCHÂTEAU, Yves: *La Mecque du Cubisme*, Alter Ego, Céret, 2011.

*El arte del siglo XX*, Salvat, Barcelona, 1993.

ELIADE, Mircea: *Lo sagrado y lo profano*, Labor, Barcelona, 1983.

FANÉS, Fèlix y MINGUET, Joan M: "Barcelona, zona neutral, 1914 - 1918" en *Barcelona, zona neutral, 1914-1918*, Fundació Joan Miró, Barcelona, 2014, pp. 13 - 41.

FARALDO, Ramón D: *Espectáculo de la Pintura Española*, Editorial Cigüeña, Madrid, 1953.

FARRERAS i VALENTÍ, Elvira: *El Putxet. Memòries d'un paradís perdut*, La Campana, Barcelona, 1999.

FARRERAS, Elvira y GASPÀR, Joan: *Memòries. Art i Vida a Barcelona 1911-1996*, La Campana, Barcelona, 1997.

FERRATER, Gabriel: *Sobre Pintura*, Seix Barral, Barcelona, 1981.

FONTBONA, Francesc: *El paisatgisme a Catalunya*, Destino, Barcelona, 1979.

FONTSERÈ; Carles: *Memòries d'un cartellista del 36 (1931-1939)*, Proa, Barcelona, 2006.

FORMICA, Mercedes: *Escucho el silencio. Pequeña historia de ayer II*, Planeta, Barcelona, 1984.

FRANC, Isabel: "¿De qué hablamos cuando hablamos de humor?" en Isabel Franc (ed.): *Las Humoristas. Ensayo poco serio sobre mujeres y humor*, Icaria, Barcelona, 2017, pp. 17 - 43.

Frick Art Reference Library, *Spanish artists from the Fourth to the Twentieth century: a critical dictionary*, vol. III, G.K. Hal & Co., Nueva York, 1996.

GALTIER-BOISSIÈRE, Jean: *Mémoires d'un Parisien*, vol. II, La Table Ronde, París, 1961.

GARB, Tamar: "La contemplación prohibida: las artistas y el desnudo masculino a finales del siglo XIX en Francia" en Karen Cordero e Inda Sáenz (comp.): *Crítica Feminista en la Teoría e Historia del Arte*, Universidad Iberoamericana y Universidad Nacional Autónoma de México, México D. F., 2007, pp. 219 - 228.

GARCÍA, Betsabé: *Barcelona amb nom de Dona*, Mediterrània, Barcelona, 2015.

GARCÍA HERRAIZ, Enrique y BORBONET i SANT, Carmina: *Ismael Smith: Gravador*, Biblioteca de Catalunya, Barcelona, 1989.

GARRUT, Josep Maria: *Dos siglos de Pintura Catalana (XIX-XX)*, Ibérico Europea de Ediciones, Madrid, 1974.

GASCH, Sebastià: *Col·lecció Isern Dalmau*, Joan Sallent, Barcelona, 1948.

GAYA NUÑO, Juan Antonio: *La Pintura Española del siglo XX*, Ibérico Europea de Ediciones, Madrid, 1970.

-----: *Arte del siglo XX en Ars Hispaniae. Historia Universal del Arte Hispánico*, vol. XXII, Plus Ultra, Madrid, 1977.

GAZIEL: *Obra Catalana Completa*, Selecta, Barcelona, 1970.

GODAYOL, Pilar (ed.): *Catalanes del XX*, Eumo, Vic, 2006.

GOMBRICH, E. H: *Imágenes simbólicas*, Alianza, Madrid, 1983.

GOMIS, Llorenç: *De memòria. Autobiografia (1924-1994)*, Edicions 62, Barcelona, 1996.

GOMIS, Lorenzo y PÉREZ COLOMÉ, Jordi: *La cocina literaria*, El Ciervo, Barcelona, 2003.

GONZÁLEZ ALCANTUD, José A: *El exotismo en las vanguardias artístico-literarias*, Anthropos, Barcelona, 1989.

*Gran Enciclopèdia Catalana*, Enciclopèdia Catalana, Barcelona, 1994.

GREER, Germaine: *La carrera de obstáculos. Vida y obra de las pintoras antes de 1950*, Bercimuel, Madrid, 2005.

*Guía Telefónica de Cataluña*, Compañía Telefónica Nacional de España, Madrid, enero 1936.

GUILLAMON, Julià: *Joan Perucho, cendres i diamants. Biografia d'una generació*, Galàxia Gutenberg, Barcelona, 2015.

HARRISON, Charles, FRASCINA, Francis y PERRY, Gill: *Primitivismo, Cubismo y Abstracción. Los primeros años del siglo XX*, Akal, Madrid, 1998.

HEILBRUN, Carolyn G: *Escribir la vida de una mujer*, Megazul, Madrid, 1994.

HELLER, Nancy G: *Women artists. An illustrated History*, Abbeville Press, Nueva York, 1997.

HONIG FINE, Elsa: *Women and Art*, Allanheld & Schram, Nueva Jersey, 1988.

HUICI, Fernando: "Fuera de Orden" en *Fuera de orden. Mujeres de la Vanguardia Española*, Fundación Cultural Mafre Vida, Madrid, 1999, pp. 13 - 31.

IBIZA I OSCA, Vicent: *Obra de mujeres artistas en los museos españoles*, Centro Francisco Tomás y Valiente. UNED Alzira-Valencia, Valencia, 2006.

IMPELLUSO, Lucia: *La naturaleza y sus símbolos. Plantas, flores y animales*, Electa, Barcelona, 2003.

JARDÍ, Enric (dir.): *L'Art Català Contemporani*, Proa, Barcelona, 1972.

-----: *Els moviments d'avantguarda a Barcelona*, Edicions Del Cotal, Barcelona, 1983.

JULIAN, Immaculada: *Les avantguardes pictòriques a Catalunya al segle XX*, Els llibres de la frontera, Barcelona, 1986.

KAHNWEILER, Daniel-Henry: *El camino hacia el cubismo*, Acantilado, Barcelona, 2013.

KANDINSKY, Wassily: *De lo espiritual en el arte*, Labor, Barcelona, 1986.

----- y MARC, Franz: *El jinete azul (Der Blau Reiter)*, Paidós, Barcelona, 1989.

KLÜVER, Billy y MARTIN, Julie: *El París de Kiki. Amigos y amantes 1900-1930*, Tusquets, Barcelona, 1990.

KUZNETSOV, E: *Pirosmani : Selected Works*, Sovetsky Khudozhnik, Moscú, 1986.

"La Llotja", d'Olga Sacharoff, al Cercle del Liceu, Joan Uriach i Marsal, Barcelona, 2013.

LAMOUREUX, Mark: "Olga Sacharoff. Un casament" en *Barcelona Poems*, s.l., Dusie Kolectiv#5, 2011, p.8.



LAPLANA, Josep De C: *Las colecciones de pintura de la Abadía de Montserrat*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 1999.

*Le douanier Rousseau*, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, París, 1984.

LEIZ, Karin: *Animales urbanos*, Barataria, Barcelona, 2004.

LIBRERÍA DE MUJERES DE MILÁN: *No creas tener derechos*, horas y Horas, Madrid, 1991.

-----: *La cultura patas arriba*, horas y Horas, Madrid, 2006.

LLORENS ARTIGAS, Josep: *Olga Sacharoff*, Syra. Galerías de Arte, Barcelona, 1953, s.p.

LLORENS ARTIGAS, Mariette: "Record d'Olga" en *El món d'Olga Sacharoff*, Fundació Caixa de Catalunya, Barcelona, 1994, pp. 11 - 17.

LOBSTEIN, Dominique: *Dictionnaire des Indépendants 1884-1914*, L'Echelle de Jacob, Dijon, 2003.

LÓPEZ-PICÓ, Josep Maria: *Dietari 1929-1959*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 1999.

LOTTMAN, Herbert: *Colette*, Circe, Barcelona, 1992.

LOY, Mina: *Mina Loy. Futurismo, Dadá, Surrealismo* (Ana Muiña ed.), La linterna sorda, Madrid, 2016.

LUCIE-SMITH, Edward: *Artes Visuales en el siglo XX*, Könemann, Colonia, 2000.

MARAGALL, Joan Antoni: *Historia de la Sala Parés*, Editorial Selecta, Barcelona, 1975.

MARÇAL, Maria-Mercè: "Introducció" en Clementina Arderiu: *Contraclaror. Antologia poética*, La Sal, Barcelona, 1985, pp. 9 - 57.

-----: *Sota el signe del drac. Proses 1985-1997*, Proa, Barcelona, 2004.

MARCHÁN FIZ, Simón: *Las vanguardias en las artes y en la arquitectura (1900-1930)*, 2 vols., Espasa Calpe, Madrid, 2000.

MAREVNA: *Life in two worlds*, Abelard-Schuman, Londres, 1962.

-----: *Life with the painters of La Ruche*, Macmillan, Nueva York, 1974.

- MARIBONA, Armando: *El Arte y el Amor en Montparnasse. Documental novelado, París 1923-1930*, Ediciones Botas, México DF, 1950.
- MARIÑO FERRO, Xosé Ramón: *El simbolismo animal. Creencias y significados en la cultura occidental*, Ediciones Encuentro, Madrid, 1996.
- MENGUAL, Josep: *A dos tintas. Josep Janés, poeta y editor*, Debate, Barcelona, 2013.
- MERCADER, Laura: "D'Ors tropieza con Biosca... La Galería que albergó una Academia" en *Aurelio Biosca y el Arte Español*, Ministerio de Educación y Cultura, Madrid, 1998, pp.15 - 24.
- MERLI, Joan: *Olga Sacharoff, Galeries Laietanes*, Barcelona, 1934, s.p.
- MIES, Maria y SHIVA, Vandana: *Ecofeminismo. Teoría, crítica y praxis*, Icaria, Barcelona, 1997.
- MIRALLES, Francesc: *Llorens Artigas. Catàleg d'Obra*, Fundació Llorens Artigas. Polígrafa, Barcelona, 1992.
- : *Mallol Suazo*, Lunwerg, Barceona, 1995.
- : *L'època de les avantguardes 1917-1970 en Història de l'Art Català*, vol. VIII, Edicions 62, Barcelona, 1998.
- MITRANI, Àlex: "Un refugi, un enyor: Olga Sacharoff en el context de l'art de postguerra" en *Olga Sacharoff: Pintura, poesia i emancipació*, Museu d'Art de Girona, Girona, 2017, pp. 18 - 25.
- MONREAL y TEJADA, Luis: *Tertulias de artistas*, Planeta, Barcelona, 1986.
- Montserrat al llindar del tercer mil·leni*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 1997.
- MOYLE, Fanny: *Constance*, Circe, Barcelona, 2013.
- MUIÑA, Ana: "La estética vital del caos" en Mina Loy: *Mina Loy. Futurismo, Dadá, Surrealismo* (Ana Muiña ed.), La linterna sorda, Madrid, 2016, pp. 11-61.
- MUÑOZ D'IMBERT, Sílvia: "La irrupció dels Salons d'Octubre en l'Art de postguerra a Catalunya" en *Utopies de l'Origen: avantguardes iguratives a Catalunya*, Generalitat de Catalunya, Barcelona, 2006, pp. 71 - 81.
- MUÑOZ LÓPEZ, Pilar: *Mujeres españolas en las artes plásticas*, Síntesis, Madrid, 2003
- MURARO, Luisa: *El orden simbólico de la madre*, horas y Horas, Madrid, 1994.
- Musas de Barcelona*, La Vanguardia Ediciones, Barcelona, 2014.

NARCO, Jorge: *La Pintura Española Moderna y Contemporánea: Repertorio Gráfico*, Ediciones Castilla, Madrid, 1964.

NASH, J. M: *El Cubismo, el Futurismo y el Constructivismo*, Labor, Barcelona, 1983.

NAVARRO, Leandro: *Por amor al arte*, Elba, Barcelona, 2014.

NICOLSON, Nigel: *Retrato de un matrimonio*, Lumen, Barcelona, 2011.

NOCHLIN, Linda: *Representing Women*, Thames and Hudson, Londres, 1999.

-----: “¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?” en Karen Cordero e Ina Sáenz (comp.): *Crítica Feminista en la Teoría e Historia del Arte*, Universidad Iberoamericana y Universidad Nacional Autónoma de México, México D.F., 2007, pp. 17 - 43.

NORANDI, Elina: “The imperfect wives of Olga Sacharoff” en *Seeing the world with different eyes*, European Women’s College, Zúrich – Barcelona, 2003, pp. 34 - 37.

-----: *Olga Sacharoff*, Ediciones del Orto, Al-Mudayna, Madrid, 2006.

-----: “El hogar materno: Las ilustraciones de Olga Sacharoff para *La casa de Claudina* de Colette” en Rosa M. Creixell y Teresa-M. Sala (eds.): *Espais Interiors. Casa i Art*, Universitat de Barcelona, Barcelona, 2007, pp. 549 - 553.

-----: “La pintora Olga Sacharoff: una història d’exili i acollida” en Núria Jornet i Benito, María-Milagros Rivera Garretas y M. Elisa Varela Rodríguez (coords.): *Moments històrics de les dones a Catalunya*, Institut Català de les Dones, Barcelona, 2015.

-----: “Risas de Vanguardia: ironía y humor en las pintoras del siglo XX (1900-1950)” en Isabel Franc (ed.): *Las Humoristas. Ensayo poco serio sobre mujeres y humor*, Icaria, Barcelona, 2017, pp. 105 - 120.

-----: “Olga Sacharoff: Pintura, poesia i emancipació” en *Olga Sacharoff: Pintura, poesia i emancipació*, Museu d’Art de Girona, Girona, 2017, pp. 30 - 53.

-----: “Arte y amor durante la Gran Guerra: Olga Sacharoff y Otho Lloyd” en Daniel López del Rincón (ed.): *Arte en guerra. Barcelona, capital del arte de vanguardia (1914-1918)*, Siníndice, Logroño, 2018, pp. 231 - 248.

NORTHBOURNE, Lord: *Flores*, José J. de Olañeta, Palma de Mallorca, 2014.

ORDÓÑEZ, Marcos: *Rancho aparte*, Destino, Barcelona, 1997.

PANOFSKY, Erwin: *Estudios sobre iconología*, Alianza, Madrid, 1982.

- PANOFSKY, Erwin: *El significado en las artes visuales*, Alianza, Madrid, 2004.
- PAYS, Marcel : *Olga Sacharoff*, Bernheim-Jeune Editeurs d'Art, París, 1929, s. p.
- PERAN, Martí: "La mirada tranquil·la" en *Olga Sacharoff*, Ajuntament de Tossa de Mar y Patronat Municipal de Mataró, Barcelona, 1993, pp. 19 - 24.
- PÉREZ ANGELÓN, Luis: *La Colla de Olga Sacharoff*, texto inédito, Barcelona, 1996.
- PÉREZ NEUS, Carmen G: *Galería Universal de Pintoras*, Editora Nacional, Madrid, 1964.
- PERMANYER, Lluís: *Antoni Clavé. La Memòria*. La Campana, Barcelona, 2005.
- PETTEYS, Chris: *Dictionary of Women Artists*, G. K. Hall & Co., Boston, 1985.
- PICABIA, Francis: *391*, Collection 391, Le Terrain Vague, París, 1960.
- Pintura Moderna i Contemporània. Art a Catalunya*, vol. 9, L'isard, Barcelona, 2001.
- PLA, Jaume: *La vida contínua. Diaris de Jaume Pla (1928-1948)*, Universitat de Barcelona, Barcelona, 2008.
- POLLAUD-DULIAN, Emmanuel: *Le Salon de l'Araignée 1920-1930*, Michel Lagarde, París, 2013.
- POLLOCK, Griselda: *Avant/Garde Gambits 1888-1893. Gender and the colour of Art History*, Thames and Hudson, Londres, 1992.
- : *Vision & Difference. Feminity, Feminism and the Histories of Art*, Routledge, Londres-Nueva York, 1994.
- PORQUERES, Bea: *Reconstruir una tradició. Las artistas en el mundo occidental*, horas y Horas, Madrid, 1994.
- PORTELL, Susanna: "Olga Sacharoff i el seu entorn" en *Olga Sacharoff*, Ajuntament de Tossa de Mar y Patronat Municipal de Mataró, Barcelona, 1993, pp. 9 - 17.
- PRAX, Valentine: *Avec Zadkine. Souvenirs de notre vie*, La Bibliothèque des Arts, París, 1995.
- PUIG, Arnau: *Les avantguardes artístiques catalanes*, Barcanova, Barcelona, 1993.
- PUIG ROVIRA, Francesc X: "L'aventura de «La Rosa Vera»" en *Els 98 gravadors de la Rosa Vera*, Ajuntament de Barcelona, Barcelona, 1985, pp. 5 - 11.
- RÀFOLS, J. F: *Ambientes barceloneses*, Galerías Syra, Barcelona, 1941, s.p.

- : *Diccionario Biográfico de Artistas de Catalunya*, Millà, Barcelona, 1954.
- RAILLARD, Georges: *Conversaciones con Joan Miró*, Granica, Barcelona, 1978.
- REVENTÓS, Jacint: *Sempre el meu record. Personatges*, Hacer, Barcelona, 1995.
- REVILLA, Federico: *Diccionario de iconografía y simbología*, Cátedra, Madrid, 2003.
- REWALD, John: *El Postimpresionismo: de Van Gogh a Gauguin*, Alianza, Madrid, 1999.
- RICH, Adrienne: *Sobre mentiras, secretos y silencios*, Icaria, Barcelona, 1983.
- RICHARD DE LA FUENTE, Véronique: *Dada à Barcelone, 1914-1918: Chronique de l'avant-garde artistique parisienne en exil en Catalogne pendant la Grande Guerre*, Editions des Albères, Céret, 2001.
- RIVERA GARRETAS, María-Milagros: *Textos y Espacios de Mujeres*, Icaria, Barcelona, 1990.
- : *Nombrar el mundo en femenino. Pensamiento de las mujeres y teoría feminista*, Icaria, Barcelona, 1994.
- : *El cuerpo indispensable. Significados del cuerpo de mujer*, horas y Horas, Madrid, 1996.
- ROBLES, Martha: *Mujeres, Mitos y Diosas*, Fondo de Cultura Económica, México D.F., 1997.
- ROCA, Maria Mercè: *Nosaltres, les dones*, Rosa dels Vents, Barcelona, 2018.
- RODRIGO, Antonina: *Mujeres para la historia. La España Silenciada del siglo XX*, Compañía Literaria, Madrid, 1996.
- RODRÍGUEZ-AGUILERA, Cesáreo: *L'Art Català Contemporani*, Edicions Del Cotal, Barcelona, 1982.
- Sala Parés 130 anys 1877 / 2007*, Sala Parés, Barcelona, 2007.
- SALISACHS, Mercedes: *Adagio confidencial*, Planeta, Barcelona, 1973.
- SALMON, André: *H. Rousseau*, Argos, Barcelona, 1962.
- SANCHEZ, Pierre: *Dictionnaire du Salon D'Automne 1903-1940*, L'Echelle de Jacob, Dijon, 2006.
- SANCHEZ, Pierre: *Dictionnaire du Salon des Tuileries 1923-1962*, L'Echelle de Jacob, Dijon, 2007.

SANCHEZ, Pierre: *Les Expositions de la Galerie Berthe Weill (1901-1942) et de la Galerie Devambez (1907-1926)*, L'Echelle de Jacob, Dijon, 2009.

SÁNCHEZ-CAMARGO, Manuel: *Historia de la Academia Breve de Crítica de Arte. Homenaje a Eugenio d'Ors*, Langa y Cia, Madrid, 1963.

SAU, Victoria: *Diccionario ideológico feminista*, Icaria, Barcelona, 1990.

SAWELSON-GORSE, Naomi: *Women in Dada. Essays on sex, gender, and identity*, The Mit press, Cambridge-Londres, 1998.

SEGURA, Isabel: *Guía de mujeres de Barcelona*, Ajuntament de Barcelona, Barcelona, 1995.

SEGURANYES, Mariona (ed.): *Atlas paisatgístic de les terres de Girona*, Diputació de Girona, Girona, 2010.

SEMPRONIO: *Los Barceloneses*, Barna S.A., Barcelona, 1959.

-----: "La Penya d'Ara" en *I Premi de Pintura La Punyalada*, Juan Morral Impresor, Barcelona, 1965, s.p.

-----: *100 Autoretrats d'Artistes Catalans*, La Llar del Llibre, Barcelona, 1992.

SERRANO DE HARO: *Mujeres en el Arte. Espejo y realidad*, Plaza y Janés, Barcelona, 2000.

SOCIAS PALAU, Jaume: *Josep Puigdemoglas*, Ediciones Mayo, Barcelona, 1988.

SOLDEVILA, Carles: *Els anys tèrbols III. Papers de família*, Selecta, Barcelona, 1960.

SOLER, Jaume: *La pintora Soledad Martínez*, Artes Gráficas Soler, Valencia, 1990.

SONTAG, Susan: *Sobre la fotografía*, Edhasa, Barcelona, 1981.

SOUGEZ, Marie-Loup: *Historia de la fotografía*, Cátedra, Madrid, 1991.

STABENOW, Cornelia: *Rousseau*, Taschen, Colonia, 2001.

SUÁREZ, Alicia: *Rafael Benet*, Fundació Rafael Benet, Barcelona, 1991.

TÀPIES, Antoni: *Memòria personal: fragment per a una autobiografia*, Empúries, Barcelona, 1993.

TAVERA, Susanna (coord.): *Mujeres en la Historia de España. Enciclopedia Biográfica*, Planeta, Barcelona, 2000.

TRIADÓ, Joan-Ramón et alt: *La pintura catalana. Els protagonistes dels segles XIX i XX*, Skira-Carrogio, Barcelona, 1994.

TUSSELL, Javier y MARTÍNEZ-NOVILLO, Álvaro: *Cincuenta años de arte. Galería Biosca 1940-1990*, Turner, Madrid, 1991.

UHDE, Wilhelm: *Picasso et la tradition française. Notes sur la Peinture Actuelle*, Les Quatre Chemins, París, 1928.

VALLS, Xavier: *La meva capsua de Pandora. Memòries*, Quaderns Crema, Barcelona, 2003.

VILA-SANJUÁN, Sergio: *La Cultura y la Vida*, La Vanguardia Ediciones, Barcelona, 2013.

VOGT, Paul: *Der Blaue Reiter. Un expresionismo alemán*, Blume, Barcelona, 1980.

WEISS, Andrea: *París era mujer. Retratos de la orilla izquierda del Sena*, Egales, Barcelona-Madrid, 2014.

WILENSKI, Reginald Howard: *Modern French Painters*, Faber & Faber, Londres, 1947.

WOOLF, Virginia: *Tres Guineas*, Lumen, Barcelona, 1980.

-----: *Un cuarto propio*, Colofón, México D.F., 1984.

ZAMBRANO, María: *Algunos Lugares de la Pintura*, Espasa-Calpe, Madrid, 1991.

ZAMBRANO, María: *El hombre y lo divino*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1993.

ZELICH, Cristina: "Otho Lloyd" en *Otho Lloyd*, Fundació "la Caixa", Barcelona, 1992, pp. 10 - 21.

#### **IX.1.A. Catálogos de Exposiciones de época<sup>405</sup>**

- *Ambientes barceloneses*, Galerías Syra, Barcelona, 1941.
- *Catálogo de la Exposición de Arte Religioso. Pintura y Escultura*, Círculo Artístico. Instituto Barcelonés de Arte, Barcelona, 1940.
- *Catálogo Oficial de la Exposición Local de Bellas Artes de Badalona*, Ayuntamiento Nacional de Badalona, Badalona, 1945.

---

405 En la relación de catálogos decir que se trata de catálogos de muestras en las que ha habido obras de Olga Sacharoff tanto de época como posteriores. Además en estos listados no figuran los autores de artículos citados en el texto, ya que están consignados en la bibliografía.

- *2e Exposition: M. de Flaminck, Othon Friesz, Henri Hayden, André Lothe, Marevna, Olga Sacharoff, Gino Severini, Lyre et Palette*, París.
- *El Vino en las Artes Plásticas*, Servicio de Defensa del Patrimonio Nacional, Villafranca del Penedès, 1943.
- *Exposició de Pintures. Olga Sackaroff*, Centre de Lectura, Reus, 1936.
- *Exposició de Primavera 1935*, Ajuntament de Barcelona, Barcelona, 1935.
- *Exposició de Primavera 1936*, Ajuntament de Barcelona, Barcelona, 1936.
- *Exposición Antológica: Madrid-Barcelona. Temporada 1960-1961*, Asociación Española de Críticos de Arte, Madrid, 1962.
- *Exposición de Abanicos y Biombos*, Galerías Syra, Barcelona, 1943.
- *Exposición de Arte Religioso actual*, XXXV Congreso Eucarístico Internacional, Barcelona, 1952.
- *Exposición de Floreros y Bodegones de Artistas Españoles Contemporáneos*, Museo Nacional de Arte Moderno, Madrid, 1945.
- *Exposición del 1er volumen de la Col·lecció de Gravats Contemporanis Rosa Vera*, Real Círculo Artístico. Instituto Barcelonés de Arte, Barcelona, 1950.
- *Exposición del Retrato Actual*, Ateneo Barcelonés y Dirección General de Información, Barcelona, 1952.
- *Exposición de Retratos de Gente Famosa. Por Artistas de Fama*, Galerías Syra, Barcelona, 1956.
- *Exposición Extraordinaria Bodegones y Floreros*, Galerías Syra, Barcelona, 1955.
- *Exposición Municipal de Bellas Artes. Catálogo Oficial*, Ayuntamiento de Barcelona Barcelona, 1951.
- *Exposición Municipal de Bellas Artes. Catálogo Oficial*, Ayuntamiento de Barcelona Barcelona, 1953.
- *Exposición Nacional de Bellas Artes. Catálogo*, Ministerio de Educación Nacional. Dirección General de Bellas Artes, Barcelona, 1960.
- *Exposición Nacional de Bellas Artes de Barcelona. Catálogo Oficial*, Ayuntamiento de Barcelona, Barcelona, 1942.



- *Exposición Nacional de Bellas Artes de Barcelona. Catálogo Oficial*, Ayuntamiento de Barcelona, Barcelona, 1944.
- *Exposición Resumen de la Temporada 1949-1951*, Galerías Syra, Barcelona, 1950.
- *Gran Exposición Colectiva*, Galerías Layetanas, Barcelona, 1947.
- *Homenaje de nuestros artistas contemporáneos al Cercle Artístic de Sant Lluc. Exposición Subasta de Dibujos*, Porter-Libros, Barcelona, 1959.
- *Olga Sacharoff*, Argos, Barcelona, 1942.
- *Olga Sacharoff*, Bernheim-Jeune Editeurs d'Art, París, 1929.
- *Olga Sacharoff*, Claridge Gallery, Londres, 1928.
- *Olga Sacharoff*, Dirección General de Bellas Artes, Madrid, 1960.
- *Olga Sacharoff*, Galerías Fayans Catalán, Barcelona, 1940.
- *Olga Sacharoff*, Galeries Laietanes, Barcelona, 1934.
- *Olga Sacharoff*, Librería Mediterránea, Barcelona, 1941.
- *Olga Sacharoff*, Librería Mediterránea, Barcelona, marzo 1944.
- *Olga Sacharoff*, Syra. Galerías de Arte, Barcelona, 1943.
- *Olga Sacharoff*, Syra. Galerías de Arte, Barcelona, 1946.
- *Olga Sacharoff*, Syra. Galerías de Arte, Barcelona, 1948.
- *Olga Sacharoff*, Syra. Galerías de Arte, Barcelona, 1950.
- *Olga Sacharoff*, Syra. Galerías de Arte, Barcelona, 1953.
- *Olga Sacharoff*, Syra. Galerías de Arte, Barcelona, 1954.
- *Olga Sacharoff*, Syra. Galerías de Arte, Barcelona, 1956.
- *Olga Sacharoff*, Syra. Galerías de Arte, Barcelona, 1959.
- *Olga Sacharoff*, Syra. Galerías de Arte, Barcelona, 1961.
- *Olga Sacharoff*, Syra. Galerías de Arte, Barcelona, 1963.
- *Olga Sacharoff Otho Lloyd. Two Parisian Painters*, Perls Galleries, Nueva York, 1939.
- *Olga Sacharoff*, Sala Parés, Barcelona, 1964.

- *Pintores Actuales*, Sala Parés, Barcelona, 1964.
- *Salon d'Automne*, Societé du Salon d'Automne, París, 1921.
- *Salon d'Automne*, Societé du Salon d'Automne, París, 1924.
- *Salon d'Automne*, Societé du Salon d'Automne, París, 1925.
- *Salón de los Once*, Academia Breve de la Crítica de Arte, Madrid, 1943.
- *I Salón Femenino de Arte Actual*, Ajuntament de Barcelona, Barcelona, 1962.
- *III Bienal Hispanoamericana de Arte. Catálogo Oficial*, Barcelona, 1955,
- *III Salón de Mayo*, Asociación de Artistas Actuales, Barcelona, 1959.
- *Tercer Saló de Tardor*, Galerías Layetanas, Barcelona, 1922.

#### **IX.1.B. Catálogos de Exposiciones posteriores a 1967**

- *A la recerca de la llibertat: Barcelona-París 1900-1960*, Dau al Set, Barcelona, 1985.
- *Arte para después de una guerra*, Comunidad de Madrid, Madrid, 1993.
- *Arthur Cravan. Poète et Boxeur*, Galerie 1900 Δ 2000, París, 1992.
- *Arthur Cravan. Poeta i Boxador*, Ajuntament de Barcelona, Barcelona, 1992.
- *Arthur Cravan. Exposición homenaje al poeta y boxeador*, Ayuntamiento de Madrid, Madrid, 1993.
- *Aurelio Biosca y el Arte Español*, Ministerio de Educación y Cultura, Madrid, 1998.
- *Barcelona Zona Neutral 1914-1918*, Fundació Joan Miró, Barcelona, 2014.
- *Berlín>Londres>París>Tossa... La tranquil·lilitat perduda*, Fundació Caixa de Girona, Girona, 2007.
- *Calcografia Contemporània a Catalunya: el Gravat de Creació*, Fundació Caixa de Pensions, Barcelona, 1983.
- *Catàleg de pintura segles XIX i XX. Fons del Museu d'Art Modern*, Ajuntament de Barcelona, Barcelona, 1987.
- *50 años de Pintura Española 1900-1950*, Confederación Española de Cajas de Ahorros, Madrid, 1971.
- *Col·leccionistes d'Art a Catalunya*, Fundación Conde de Barcelona, Barcelona, 1987.

- *Creadoras del siglo XX*, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, Sevilla, 2009.
- *Del Fons a la Superfície*, Centre de Cultura de Dones Francesca Bonnemaison, Barcelona, 2008.
- *De madonna a Madonna. (De)construcciones de lo femenino en la sociedad contemporánea*, Fundación Salamanca Ciudad de Cultura y Saberes, Salamanca, 2013.
- *Del Modernismo a las Vanguardias. Dibujos de la colección de la Fundación Francisco Godia*, Fundació "la Caixa", Barcelona, 2003.
- *Del paisaje y sus pintores*, Galería Edurne, Madrid, 1973.
- *Dels Bells Oficis al Disseny Actual. Una història de les arts decoratives a Catalunya el segle XX*, Caixa de Barcelona, Barcelona, 1981.
- *Dibuixos*, Sala Parés, Barcelona, 1982.
- *El árbol a través de un siglo de Pintura Española 1874-1974*, Banco de Granada, Granada, 1974.
- *El Doctor Blanco Soler y los Salones de los Once*, Galería Biosca, Madrid, 1973,
- *El món d'Olga Sacharoff*, Fundació Caixa de Catalunya, Barcelona, 1994.
- *El Retrato Moderno en España (1906-1936). Itinerarios y Procesos*, Fundación Santander, Madrid, 2007.
- *Els 98 gravadors de la Rosa Vera*, Ajuntament de Barcelona, Barcelona, 1985.
- *Enric Monjo. Escultor 1895-1976*, Generalitat de Catalunya-Caixa de Terrassa, Barcelona, 1995.
- *Exposición conmemorativa del Primer Salón de los Once (1943-1973)*, Galería Biosca, Madrid, 1973.
- *Fuera de orden. Mujeres de la Vanguardia Española*, Fundación Cultural Mafre Vida, Madrid, 1999.
- *Homenatge a Barcelona. La ciutat i les seves arts. 1888- 1936*, Ajuntament de Barcelona, 1987.
- *Homenaje a Eugenio d'Ors 1881-1954*, Galería Biosca, Madrid, 1975.
- *In Vitro. De les mitologies de la fertilitat als límits de la ciència*, Generalitat de Catalunya, Barcelona, 1992.

- *Isaac Albéniz. Artista i mecenes*, Museu Diocesà de Barcelona, Barcelona, 2009.
- *La Babel de les Arts i els orígens del museu*, Conselleria de Cultura de l'Ajuntament de Tossa, Tossa de Mar, 2010.
- *L'àlbum de dedicatòries. Josep Amat i els seus amics artistes*, Museu d'Art de Girona, Girona, 2002.
- *La generación del 14. Entre el novecentismo y la vanguardia (1906-1926)*, Fundación Cultural Mapfre Vida, Madrid, 2002.
- *La Russie inconnue. Art russe de la première moitié du XXe siècle. Chefs-d'oeuvre de la Collection Tatiana et Georges Khatsenkov*, Silvana, Milán, 2015.
- *Laura Albéniz 1890-1944*, Fundació Caixa de Manresa, Manresa, 1993.
- *Las vanguardias en Cataluña 1906-1939*, Fundació Caixa de Catalunya, Barcelona, 1992.
- *Les artistes russes hors frontière*, Paradox, Paris, 2010.
- *Maestros de la Pintura y Escultura Catalanas*, Sala Parés, Barcelona, 1975.
- *María Blanchard & Olga Sacharoff*, Fundación Bilbao Bizkaia, Bilbao, 2002.
- *Mestres de la Pintura Catalana. Nadal '89*, Gothsland Galeria d'Art, Barcelona, 1989.
- *Mujeres en el Arte Español (1900-1984). I Pintura Escultura*, Ayuntamiento de Madrid, Madrid, 1984.
- *Natura Morta*, Galeria Trama, Barcelona, 1992.
- *Naturaleza en evolución. De Van Goyen a Pissarro y Sacharoff. Col·lecció Carmen Thyssen*, Fundació Privada Centre d'Art Col·lecció Catalana de Sant Feliu de Guíxols, Girona, 2018
- *Nigra Sum. Iconografía de Santa Maria de Montserrat*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 1995.
- *Olga Sacharoff*, Ajuntament de Tossa de Mar y Patronat Municipal de Mataró, Barcelona, 1993.
- *Olga Sacharoff*, Galería Edurne, Madrid, 1973.
- *Olga Sacharoff*, Galería Lambert, Sevilla, 1974.
- *Olga Sacharoff: Pintura, poesia i emancipació*, Museu d'Art de Girona, Girona, 2017.

- *Orígens de l'avantguarda russa*, Fundació Caixa Girona, Girona, 2008.
- *Otho Lloyd*, Fundació “la caixa”, Barcelona, 1992.
- *París-Barcelona 1888-1937*, Museu Picasso, Barcelona, 2002.
- *Petits Formats*, Sala Parés, Barcelona, 1979.
- *Pintoras en España 1859-1926. De María Luisa de la Riva a Maruja Mallo*, Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 2014.
- *Pintores de Fama*, Sala Parés, Barcelona, 1970.
- *Pintores de Fama*, Sala Parés, Barcelona, 1973.
- *Pintors de Fama*, Sala Parés, Barcelona, 1983.
- *Pintors de Fama*, Sala Parés, Barcelona, 1988.
- *Pintura dels Dos Últims Segles*, Manel Mayoral, Barcelona, 1989.
- *Pintura 1920-40*, Galería del Cisne, Madrid, 1972.
- *Rusiñol, Monet, Gauguin, Sunyer. El Paisaje en la Colección Carmen Thyssen*, Fundació “la caixa”, Barcelona, 2012.
- *III Bienal Hispanoamericana de Arte, Barcelona, 1955.*
- *Un decenio de Arte Moderno 1940-50*, Galerías Biosca, Madrid, 1951.
- *Utopies de l'Origen: avantguardes figuratives a Catalunya*, Generalitat de Catalunya, Barcelona, 2006.

## **IX.2. Hemerografía**

La hemerografía consultada está clasificada en hemerografía de época y en hemerografía posterior a 1967 (año del fallecimiento de la artista). En el primer apartado he incluido todos los textos que he encontrado en los que, por algún motivo, se incluye el nombre de la artista, ya que considero una información necesaria para calibrar su presencia y éxito en el ámbito artístico del momento. En cuanto a los artículos publicados posteriormente a su muerte, he realizado una selección ya que muchos de ellos incluyen datos redundantes.<sup>406</sup>

### **IX.2.A. Hemerografía de época**

---

406 Cuando las citas carecen de título del artículo es porque se trata de anuncios clasificados.

ABC, "Concurso de carteles Heno de Pravia", Madrid, 11/05/1916, p. 16.

ABC, "Arte. Olga Sacharoff, en Galerías Biosca", Madrid, 13/05/1951, p. 30.

ABC, "Sesión extraordinaria del Consejo Pleno Municipal Barcelonés", Madrid, 25/01/1966, pp. 59 - 60.

ABRIL, Manuel: "Olga Sacharoff, huésped nuestro", *Blanco y Negro*, n.º 2302, Madrid, 01/09/1935, pp. 85-89.

A. C: "Arte. Pintura Actual", *Reus Semanario de la Ciudad*, Reus, 07/03/1953, p. 5.

A. D: "Le joli salon de l'Araignée", *L'Humanité*, París, 21/05/1925, p. 4.

ALAVEDRA, Joan: "Les Arts. Olga Sacharoff", *Última Hora*, Barcelona, 12/11/1935a, p. 7.

-----: "Les Exposicions. Olga Sacharoff", *Última Hora*, Barcelona, 10/12/1935b, p. 7.

-----: "El Saló de Primavera", *Última Hora*, Barcelona, 01/06/1936, p. 3.

ALFARO, J.R: "Crónica de Arte. A los ochenta y seis años ha muerto en Barcelona la pintora Olga Sacharoff", *Hoja del Lunes*, Barcelona, 06/03/1967, p. 18.

ANDRÓNICO: "La vida de los libros. Cosas de mujeres", *Destino*, n.º 383, Barcelona, 18/11/1944, pp. 13 - 14.

ARBOS BALLESTE, Santiago: "Arte y Artistas. Una exposición importante: la antológica de Olga Sacharoff", *Abc*, Madrid, 11/02/1960, p. 51.

-----: "Arte y Artistas. Crítica de exposiciones. Olga Sacharoff en el Círculo de Bellas Artes", *ABC*, Madrid, 11/04/1963, p. 15.

*Arquitectura i Urbanisme*, "Les Lletres i les Arts", n.º 4, Barcelona, diciembre 1934, p. 20.

*Arte*, Barcelona, 1941, p. 5.

AZCOAGA. Enrique: "La Academia Breve de Crítica de Arte y «El Salón de los Once»", *Destino*, n.º 313, Barcelona, 17/07/1943, p. 11.

BARCHAN, Pawel: "Olga Sacharowa", *Die Dame*, Berlín, octubre 1925, p. 16.

BARBERAN, Cecilio: "Arte y artistas. La obra de Olga Sacharoff", *ABC*, Madrid, 30/11/1944, p. 27.

BARCINO, Juan: "Arte y artistas. La "Exposición de arte franciscano actual"", *La Vanguardia Española*, Barcelona, 04/12/1953, p. 6.

BENET, Rafael: "El Tercer Saló de Tardor a les Galeries Laietanes", *El Dia*, Terrassa, 23/01/1922a, p.4.

-----: "Les Arts Plàstiques", *La Revista*, n.º CLIII-CLIV, Barcelona, 01/02/1922b, p. 44.

-----: "Exposiciones de Arte. El Tercer Saló de Tardor", *La Publicidad*, Barcelona, 02/02/1922c, pp. 1 - 2.

-----: "La imatgeria d'Olga Sacharoff", *La Veu de Catalunya*, Barcelona, 17/11/1934, p.6.

-----: "Pensaments sobre les idees. Al marge de les exposicions Carles i Sacharoff", *La Veu de Catalunya*, Barcelona, 01/12/1935, p. 11.

BENET AURELL, J: "Salas de Arte. Olga Sacharoff en Syra", *Revista*, n.º3, Barcelona, 01/05/1952, p. 9.

-----: "Formas. Exposiciones. Olga Sacharoff. Retrospectiva 1911-1926", *Revista*, Barcelona, n.º 86, 03/12/1953, p. 9.

-----: "Olga Sacharoff. Galerías Syra", *Revista*, Barcelona, 25/11/1954, p. 6.

-----: "Olga Sacharoff (Galerías Syra)", *Revista*, Barcelona, n.º 246, 27/12/1956, p. 16.

-----: "Exposiciones en Barcelona. Olga Sacharoff (Galerías Syra)", *Revista*, n.º 359, Barcelona, 28/02/1959a, p. 16.

-----: "Olga Sacharoff", *Correo de las Artes*, n.º 15, Barcelona, 06/03/1959b, p. 6.

BENOIST, Luc: "Le Salon d' Automne", *Le Crapouillot*, París, noviembre 1926, pp. 17-28.

-----: "Le Salon d' Automne", *Le Crapouillot*, París, noviembre 1928, pp. 31-39.

BREUER, Robert: "Die Frau mi Selbst-Bildnis", *Uhu*, n.º 5, Berlín, febrero 1927, pp. 56 - 66.

BUFFET-PICABIA, Gabrielle: "Arthur Cravan and America Dada", *Transition*, n.º 27, París, 04-05/1938, pp. 314 - 321.

*Butlletí de l'Esbart Verdaguer*, "Festes del 18 d'abril i el 9 de maig", n.º 3, Barcelona, 15/07/1948, pp. 1 - 4.

*Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, "Ingressos als Museus. Adquisicions", n.º 78, Barcelona, noviembre 1937, p. 352.

CALISTENES: "De Arte. La exposición de retratos de niños", *Solidaridad Nacional*, Barcelona, 15/06/1941, p. 3.

-----: "Crónica de Arte. La pintura femenina de Olga Sacharoff", *Solidaridad Nacional*, Barcelona, 24/03/1942, p. 2.

-----: "Vida Artística. La exposición de Olga Sacharoff", *Solidaridad Nacional*, Barcelona, 27/04/1946, p. 2.

CAMÓN AZNAR, José: "Repite Olga Sacharoff la nota femenina de su arte, que adelgaza luces y relieves", *ABC*, Madrid, 26/05/1951, p. 21.

CAPDEVILA, Carles: "L'Exposició de Primavera del 1936. Saló de Montjuïc. La Pintura", *La Publicitat*, Barcelona, 05/07/1936, p.2.

-----: "Les adquisicions de la Junta de Museus en L'Exposició de Primavera del 1936", *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, n.º 66, Barcelona, noviembre 1936, pp. 335 - 340.

CAPDEVILA, Pedro: "Exposición Municipal de Bellas Artes. Otoño 1951", *Destino*, n.º 739, Barcelona, p. 17.

CAPDEVILA, Pedro: "Exposición Municipal de Bellas Artes- Otoño 1951", *Destino*, n.º 741, Barcelona, 20/10/1951, p. 17.

CAPDEVILA, Pedro: "Una retrospectiva de Olga Sacharoff", *Destino*, n.º 850, Barcelona, 21/11/1953, p. 30.

CAPDEVILA, Pedro: "Las exposiciones y los artistas. Olga Sacharoff", *Destino*, n.º 1013, Barcelona, 05/01/1957, p. 42.

CAPDEVILA, Pedro: "Olga Sacharoff", *Destino*, n.º 1125, Barcelona, 28-11-1959, p. 30.

CASSANYES, M. A: "Saló de Tardor de Barcelona", *Monitor*, Barcelona, enero 1922, pp. 3-5.



-----: "La imminent Fira del Dibuix", *La Publicitat*, Barcelona, 01/06/1932, p. 3.

CHARENSOL: "Le Salon des Tuileries", *L'Art Vivant*, n.º 57, París, 01/05/1927, pp. 333 - 338.

CHRISTIANY, Jaque: "Pictures", *Cinéa*, n.º 47, París, 31/03/1922, p. 11.

-----: "Les Expositions", *L'Art Vivant*, París, n.º 105, 01/05/1929, p. 384.

CIOLKOWSKI, Muriel: "Amiability returns to Salon d' Automne", *American Art News*, vol. XX, n.º 5, Nueva York, 12/11/1921, p. 6.

-----: "Idyll a favorite at Salon d' Automne", *American Art News*, vol. XXI, n.º 6, Nueva York, 18/11/1922, p. 7.

-----: "Little of merit by Paris Indépendants", *The Art News*, Nueva York, 03/03/1923, p. 8.

CIRICI PELLICER, Alexandre: "Olga Sacharoff", *Voy*, n.º 13, Barcelona, 29/04/1952, p. 22.

-----: "La Exposición Nacional de Bellas Artes en Montjuich", *Revista Gran Vía*, n.º423, Barcelona, 21/05/1960, p. 8.

-----: "Olga Sacharoff", *Serra d'Or*, n.º 4, Barcelona, abril 1967, pp. 88-93.

CIRUELO, Pedro: "La Exposición Nacional de Bellas Artes II. La Pintura- Eclecticismo y Prudencia", *Destino*, n.º 1194, Barcelona, 25/06/1960, pp. 41 - 43.

CLIVILLÉS, E: "Les Expositions. Olga Sacharoff", *Esplai*, Barcelona, n.º 210, 08/12/1935, p. 1270.

-----: "Exposició de Primavera. Saló de Montjuïc", *Esplai*, Barcelona, n.º 237, 14/06/1936, pp. 350 - 351.

COLRAT, Bernard: "Les expositions", *La Renaissance*, n.º 16, París, 20/04/1929, p. 15.

*Comœdia*, "Les artistes étrangers et le Salon du Franc", París, 17/10/1926, p. 1.

-----, "Les Beaux-Arts. A L'Instar des Theatres", París, 08/04/1929, p. 3.

CORREDOR MATHEOS, José: "Las exposiciones. Olga Sacharoff en la sala Parés", *Destino*, n.º 1423, Barcelona, 14/11/1964, p. 62.

*Correo Literario*, "La Pintura de Olga Sacharoff", n.º 87, Madrid, 01/01/1954, p. 13.

CORTÉS, Juan: "Las exposiciones y los artistas. Olga Sacharoff", *Destino*, n.º 658, Barcelona, 18/03/1950, p.15.

-----: "Las exposiciones y los artistas", *Destino*, n.º 768, Barcelona, 26/04/1952a, pp. 17-18.

-----: "La Exposición de Arte Religioso Actual y La Exposición Concurso de la Santa Cena", *Destino*, n.º 777, Barcelona, 28/06/1952b, p. 17.

-----: "Panorama de Arte y Letras. Olga Sacharoff", *Destino*, n.º 851, Barcelona, 28/11/1953, p. 26.

-----: "Olga Sacharoff", *Destino*, n.º 903, Barcelona, 27/11/1954a, p. 35.

-----: "Las Exposiciones. Olga Sacharoff en Syra", *La Vanguardia Española*, Barcelona, 05/12/1954b, p. 11.

-----: "Carnet de actualidades artísticas", *Distinción*, n.º 5, Barcelona, marzo 1955a, pp. 77-79.

-----: "Arte y Artistas. La III Exposición Bienal Hispano-americana de Arte", *La Vanguardia Española*, Barcelona, 01/10/1955b, p. 14.

-----: "Arte y Artistas. Colectiva en la nueva galería Salón de Arte del Teatro Barcelona", *La Vanguardia Española*, Barcelona, 20/06/1958, p. 8.

-----: "Arte y Artistas. La Exposición Nacional de Bellas Artes IV- La Pintura", *La Vanguardia Española*, Barcelona, 30/06/1960b, p. 23.

-----: "Arte y Artistas. El primer «Salón de Barcelona de Arte Moderno»", *La Vanguardia Española*, Barcelona, 07/10/1960c, p. 20.

-----: "La inspiración candorosa de Olga Sacharoff", *La Vanguardia Española*, Barcelona, 16/03/1961, p. 5.

-----: "El primer Salón Femenino de Arte actual", *La Vanguardia Española*, Barcelona, 14/06/1962, p. 6.

-----: "Arte y Artistas. Exposiciones: El luminoso optimismo de Olga Sacharoff", *La Vanguardia Española*, Barcelona, 15/11/1964, p. 51.

-----: "La exposición del concurso «La Punyalada» de pintura", *La Vanguardia Española*, Barcelona, 20/06/1965b, p. 43.

-----: "Los premios de pintura y grabado «Ciudad de Barcelona» 1965", *La Vanguardia Española*, Barcelona, 14/11/1965c, p. 51.

-----: "Ha fallecido la ilustre pintora Olga Sacharoff", *La Vanguardia Española*, Barcelona, 02/03/1967, p. 34.

COURTHION, Pierre: "Le Salon d'Automne et notre jeune peinture", *La Revue Hebdomadaire*, n.º 47, París, 19/11/1927, pp. 365 - 369.

*D'Ací i d'Allà*, Número extraordinari de Nadal dedicat a l'art del segle XX, n.º 179, Barcelona, 1934.

DE CHARNAGE: "Chronique Artistique. Le Salon d'Automne", *La Croix*, París, 11/11/1929, p. 3.

DE GAIGNERON, Jean: " Deux femmes peintres: Olga Sacharoff et Irène Reno", *L'Europe Nouvelle*, París, 20/04/1929, pp. 509 - 510.

DEL CASTILLO, Alberto: "La inmaterialidad de Olga Sacharoff", *Diario de Barcelona*, Barcelona, 24/02/1942a, p. 16.

-----: "Arte. Olga Sacharoff, en Argos", *Diario de Barcelona*, Barcelona, 22/03/1942b, p. 11.

-----: "Olga Sacharoff en Galerías Syra", *Diario de Barcelona*, Barcelona, 30/11/1943, p. 13.

-----: "Olga Sacharoff en Syra", *Diario de Barcelona*, Barcelona, 24/02/1946, p. 4.

-----: "Olga Sacharoff en Syra", *Diario de Barcelona*, Barcelona, 09/03/1948, p. 4.

-----: "Olga Sacharoff en Syra", *Diario de Barcelona*, Barcelona, 16/03/1950, p. 4.

-----: "Arte. Olga Sacharoff", *Diario de Barcelona*, Barcelona, 26/04/1952, p. 15.

-----: "El arte en Barcelona", *Goya*, Madrid, n.º4, enero-febrero 1955, p. 245.

-----: "Olga Sacharoff, en Syra", *Diario de Barcelona*, Barcelona, 22/12/1956, pp. 6-7.

-----: "Arte. Olga Sacharoff, en Syra", *Diario de Barcelona*, Barcelona, 26/02/1959a, p. 6.

-----: "Crónica de Barcelona", *Goya*, n.º 29, Madrid, marzo- abril 1959b, pp. 326 - 330.

-----: "Crónica de Barcelona", *Goya*, n.º 30, Madrid, mayo-junio 1959c, pp. 393 - 396.

-----: "Exposición Nacional de Bellas Artes", *Goya*, n.º 36, Madrid, mayo-junio 1960a, pp. 398 - 401.

-----: "Crónica de Barcelona", *Goya*, n.º 39, Madrid, noviembre-diciembre 1960b, pp. 398 - 401.

-----: "Olga Sacharoff, en Syra", *Diario de Barcelona*, Barcelona, 16/03/1961, p. 6.

-----: "Crónica de Barcelona", *Goya*, n.º 41, Madrid, marzo- abril 1961, pp. 365 - 366.

-----: "Crónica de Barcelona", *Goya*, n.º 49, Madrid, julio-agosto 1962, pp. 50 - 56.

-----: "Las exposiciones. Olga Sacharoff, en Syra", *Diario de Barcelona*, Barcelona, 16/03/1963a, p.33.

-----: "Crónica de Barcelona. Exposiciones Individuales de Pintura", *Goya*, n.º 55, Madrid, julio-agosto 1963b, pp. 51 - 57.

-----: "Crónica de Barcelona. Sala Parés", *Goya*, n.º 62, Madrid, septiembre-octubre 1964a, pp. 117 - 118.

-----: "Olga Sacharoff, en Sala Parés", *Diario de Barcelona*, Barcelona, 14/11/1964b, p. 33.

-----: "Crónica de Barcelona", *Goya*, n.º 69, Madrid, noviembre-diciembre 1965, pp. 180 - 185.

-----: "Olga Sacharoff ha muerto", *Diario de Barcelona*, Barcelona, 02/03/1967, p. 21.

*Destino*, "Formas y colores. Olga Sacharoff ilustradora", n.º 338, Barcelona, 08/01/1944, p 11.

-----, "Formas y colores. Buenos días a Olga Sacharoff", n.º 1124, 21/02/1959, p. 31.

DEVREE, Howard: "A Reviewer's Notebook. Paintings by Modernists among recently opened exhibitions in the galleries", *The New York Times*, Nueva York, 05/03/1939, p. 10.

*Diario de Barcelona*, "Mirador de la Ciudad. En pro de una ilustre personalidad", Barcelona, 20/10/1964, p. 5.

*Diario Español*, "Jaime Mercadé y Olga Sacharoff en la Exposición de Pintura Catalana Actual", Tarragona, 03/03/1953, p. 4.

*Dígame*, "Ocho artistas catalanes", Madrid, 30/05/1944, p. 5.

DORILAS: "Le Salon d'Automne", *La Vie Parisienne*, París, 05/10/1912, pp. 713 - 716.

D'ORS, Eugenio: *La Vanguardia Española*, Barcelona, 13/12/1945b, p. 3.

-----: "Olga Sacharoff", *Platino: al servicio de la moda y del hogar*, Sociedad Anónima Sanllehí, Terrassa, verano 1946b, s. pp.

E. C: "Salons de Peinture. Le Vernissage du salon des "Indépendants", *La Presse*, París, 27/01/1922, pp. 1 - 2.

*El Be Negre*, "El Be... Lasques. La Syra", Barcelona, 15/07/1936, pp. 3 - 4.

*El Correo Catalán*, "Ha muerto la pintora Olga Sacharoff", Barcelona, 02/03/1967, p. 23.

*El Día Gráfico*, "Vida femenina", Barcelona, 19/01/1922, p. 9.

*El Día Gráfico*, "Las Artes y las letras. Olga Sacharoff", Barcelona, 14/11/1934a, p. 3.

*El Día Gráfico*, "Las Artes y las letras. En las Galerías Layetanas pinturas de Olga Sacharoff", Barcelona, 18/11/1934b, pp. 3 y 7.

*El Matí*, "Carnet d'Art. Olga Sacharoff", Barcelona, 31/07/1934, p. 7.

F. C: "Le Salon des Indépendants", *Journal de Geneve*, Ginebra, 05/03/1923, p. 2.

FEGDAL, Charles: "Le Salon des Tuileries", *La Semaine à Paris*, n.º 421, París, 20/06/1930 pp. 30 - 32.

FERRATER, Gabriel: "Olga Sacharoff en Galerías Syra", *Diario de Barcelona*, Barcelona, 27/11/1954, p. 8.

FIERENS, Paul: "Le Salon de l' Araignée", *Journal des Débats*, París, 27/04/1924, p. 4.

-----: "Les Petites Expositions", *Journal des Débats*, París, 31/10/1926, p. 3.

-----: "Le Salon d'Automne", *Journal des Débats*, París, 04/11/1927, p. 3.

-----: "Le Salon d'Automne", *Journal des Débats*, París, 08/11/1928, p. 3.

-----: "Salon des Tuileries", *Journal des Débats*, París, 07/05/1929, p. 6.

-----: "Le Salon d'Automne", *Journal des Débats*, París, 02/11/1929, p. 5.

FONTEYNE, Edouard: "Le Salon d'Automne", *L'Home Libre*, París, 02/11/1923, pp. 1 - 2.

FOYÉ, Ernesto: "Crónica de Arte", *Hoja del Lunes*, Barcelona, 04/03/1946a, p. 6.

-----: "Crónica de Arte", *Hoja del Lunes*, Barcelona, 08/04/1946b, p. 6.

-----: "Crónica de Exposiciones", *Hoja del Lunes*, Barcelona, 20/03/1950, p. 9.

-----: "Crónica de Arte", *Hoja del Lunes*, Barcelona, 23/11/1953a, p. 12.

-----: "Crónica de Exposiciones. Olga Sacharoff", *Hoja del Lunes*, Barcelona, 30/11/1953b, p. 7.

-----: "Crónica de Arte. Olga Sacharoff, en Galerías Syra", *Hoja del Lunes*, Barcelona, 24/12/1956, p. 18.

-----: "Crónica de Arte. Apertura del Salón de Arte del Teatro Barcelona", *Hoja del Lunes*, Barcelona, 23/06/1958, p. 15.

-----: "Crónica de Arte. Olga Sacharoff, en Syra", *Hoja del Lunes*, Barcelona, 02/03/1959, p. 4.

-----: "El I Salón de Barcelona de Arte Moderno", *Hoja del Lunes*, Barcelona, 17/10/1960, p. 20.

-----: "El "I Salón Femenino de Arte Actual"", *Hoja del Lunes*, Barcelona, 04/06/1962, p. 26.

-----: "Galerías de Exposiciones. Olga Sacharoff, en Syra", *Hoja del Lunes*, Barcelona, 11/03/1963, p. 18.

-----: "Crónica de Arte. Olga Sacharoff, en Sala Parés", *Hoja del Lunes*, Barcelona, 16/11/1964, p. 14.

-----: "Crónica de Arte. Premios de Pintura y Grabado «Ciudad de Barcelona»" 1965, *Hoja del Lunes*, Barcelona, 15/11/1965, p. 14.

-----: "Se nos fue Olga Sacharoff...", *Hoja del Lunes*, Barcelona, 06/03/1967, p. 21.

FRANCÉS, José: “El año artístico”, *La Vanguardia Española*, Barcelona, 21/12/1944, p. 5.

-----: “El año artístico 1953”, *La Vanguardia Española*, Barcelona, 01/01/1954, p. 7.

GALTIER-BOISSIÈRE, Jean: “Le Salon des Tuileries”, *Le Crapouillot*, París, 01/06/1925, pp. 27 - 29.

GASCH, Sebastià: “Olga Saixaroff”, *D’Ací i d’Allà*, n.º 112, Barcelona, abril 1927, pp 108 - 109.

-----: “Olga Sacharoff”, *Papel de Aleluyas. Hojillas del Calendario de la Nueva Estética*, n.º 6, Sevilla, abril 1928, p. 2.

-----: “Olga Sacharoff, recordada”, *ABC*, Madrid, 19/03/1967, p. 89.

GAUTHIER, Maximilien: “Le Salon de l’Araignée”, *L’Art Vivant*, n.º 131, París, 01/06/1930, p. 449.

GENAUER, Emily: “Husband and wife show”, *The New York World-Telegram*, Nueva York, 04/03/1939, p. 17.

G. G: “L’araignée tisse ses toiles”, *L’Intransigeant*, París, 26/04/1924, p. 3.

GIFREDA, Màrius. “Exposició de Primavera”, *Art*, vol. III, n.º 1, Junta Municipal d’Exposicions d’Art, julio 1936, Barcelona, pp. 7 - 34.

GOMIS, Lorenzo: “Éxito de unos retratos”, *Ateneo*, n.º 29, Madrid, 28/02/1953a, p. 7.

-----: “Barcelona siempre es bona. El Arte. Olga Sacharoff”, *Ateneo*, n.º 48, Madrid, 15/12/1953b, p.19.

GORDEAUX, Paul: “Les artistes du Midi au Salon d’Automne”, *L’Eclaireur de Nice*, Niza, 09/12/1924, p. 5.

GUAL, Enric. F: “Les exposicions. Olga Sacharoff”, *Mirador*, Barcelona, 17/11/1934, p.7.

-----: “Les exposicions. La Pintura al saló de Montjuïc”, *Mirador*, Barcelona, 20/06/1935a, p. 7.

-----: “Les exposicions. Olga Sacharoff”, *Mirador*, Barcelona, 05/12/1935b, p. 7.

-----: “Les Exposicions. La pintura al Saló de Montjuïc”, *Mirador*, Barcelona, 09/07/1936, p. 7.

GUENNE, Jaques: "Le Salon d'Automne de 1926", *L'Art Vivant*, n.º 45, París, 05/11/1926, p.p. 811 - 818.

GUTIÉRREZ, Fernando: "Sacharoff", *La Estafeta Literaria*, n.º 262, Madrid, 30/03/1963, p. 18.

H: "Lo que se publica", *Hoja del Lunes*, Barcelona, 31/07/1944, p. 6.

*Hoja del Lunes*, "Crónica de Arte", Barcelona, 23/03/1942a, p. 6.

*Hoja del Lunes*, "La Exposición Nacional de Bellas Artes de Barcelona", Barcelona, 15/06/1942b, p. 7.

*Hoja del Lunes*, "Crónica de Arte", Barcelona, 19/10/1942c, p. 7.

*Hoja del Lunes*, "Inauguración de la Exposición de Arte Franciscano actual", Barcelona, 23/11/1953, p. 4.

*Hoja del Lunes*, "El Premio de Pintura «La Punyalada»", Barcelona, 31/05/1965, p. 20.

*Hoja Oficial*, "Crónica de Arte", Barcelona, 13/05/1940, p.3.

*Hoja Oficial del Lunes*, "El presidente Companys inauguró la Exposición de Primavera 1936", Barcelona, 01/06/1936, p. 1.

JALOUX, Edmond: "Chronique Artistique", *Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques*, París, 03/03/1923a, p. 2.

-----: "Chronique Artistique", *Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques*, París, 10/03/1923b, p. 2.

-----: "Chronique Artistique", *Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques*, París, 19/05/1923c, p. 4.

-----: "Le Salon d'Automne. La Peinture", *Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques*, París, 03/11/1923d, p. 4.

-----: "Le Salon d'Automne", *Reveu Bleue*, n.º 23, París, 01/12/1923e, pp. 816-818.

JEAN, René: "Le Salon d'Automne", *Comœdia*, París, 31/10/1921, p. 3.

-----: "Le Salon des Tuileries", *Comœdia*, París, 29/06/1924, p. 4.

-----: "Au Salon des Tuileries. La Peinture", *Comœdia*, París, 17/05/1925, p. 4.

-----: "Le Salon d'Automne", *Comœdia*, París, 27/09/1925, p. 4.



- : "La Peinture au Salon d'Automne", *Comœdia*, París, 04/11/1926, pp. 1 - 2.
- : "Au Salon des Tuileries. La Peinture", *Comœdia*, París, 13/06/1930, pp. 1 - 2.
- JIMÉNEZ-PLACER, Fernando: "Arte. Exposición Olga Sacharoff", *Ya*, Madrid, 26/11/1944, p. 6.
- JOU, Jordi: "Les Arts. De l'Exposició d'Olga Sacharoff", *La Humanitat*, Barcelona, 06/12/1935, p. 4.
- : "Les Arts. L'Exposició de Primavera al Saló de Montjuïc", *La Humanitat*, Barcelona, 09/07/1936, p. 4.
- JUNOY, Josep Maria: "Las exposiciones. Olga Sacharoff (Fayans Catalán)", *Destino*, n.º 188, Barcelona, 18/05/1940, p. 9.
- : "Las exposiciones. Olga Sacharoff (Librería Mediterránea)", *Destino*, n.º 191, Barcelona, 15/03/1941a, p. 11.
- : "Las exposiciones y los artistas", *Destino*, n.º 229, Barcelona, 06/12/1941b, p. 11.
- : "Las exposiciones y los artistas. Notas al margen. El San Gervasio de Olga Sacharoff", *Destino*, n.º 230, 13/12/1941c, p. 11.
- : "Flores en la Ciudad", *La Vanguardia Española*, Barcelona, 12/08/1943, p. 1.
- KAHN, Gustave: "L'Exposition des Indépendants", *Mercure de France*, París, 01/03/1923, pp. 513-522.
- : "Art", *Mercure de France*, París, 01/06/1924, pp. 490 - 495.
- KERDYK, René: "Le Salon de l'Araignée", *Le Crapouillot*, París, 16/04/1923, pp. 14 - 19.
- : "Le Salon de l'Araignée (1)", *Le Crapouillot*, París, junio 1927, pp. 28 - 31.
- : "Le XI Salon de l'Araignée", *Le Crapouillot*, París, junio 1930, pp. 19 - 28.
- KRUSE, A. Z: "At the Art Galleries", *The Brooklyn Eagle Sunday*, Nueva York, 05/03/1939, p. 6.
- KUNSTLER, Charles: "Le Salon des Tuileries", *L'Européen*, París, 25/06/1930, p. 9.

LAERCIO: "Tertulia de la Rambla. Las cenas de la «colla»", *Solidaridad Nacional*, Barcelona, 05/12/1945, p. 2.

LAGO, Silvio: "Escolios de Arte. Ocho artistas catalanes (Salón Estilo)", *Semanario Domingo*, Madrid, 04/06/1944, p. 4.

LA HALLE, Pierre: "Una visite au Salon d'Automne", *Mobilier & Decoration*, París, 12/1927, pp. 51 - 56.

*La Humanitat*: "La Fira del Dibuix", Barcelona, 07/06/1932, p. 10.

-----: "Les Arts. Els nostres artistes estiuegen", Barcelona, 22/08/1934, p. 5.

-----: "Les Arts. La propera temporada de Syra", Barcelona, 10/09/1935a, p. 11.

-----: "Les Arts. Les aquarel·les d'Olga Sacharoff", Barcelona, 30/11/1935b, p. 4.

-----: "Les Arts. Olga Sacharoff", Barcelona, 12/12/1935c, p. 10.

-----: "Reus. Noticiari local", Barcelona, 31/03/1936, p. 2.

-----: "Les Arts. Exposició de Primavera 1936", Barcelona, 21/06/1936, p. 8.

*La Lanterne*, "Carnet des Arts", París, 08/06/1927, p. 3.

*La Publicitat*: "Olga Sacharoff", Barcelona, 29/07/1934, p.2.

*L'Art et les Artistes*: "A Travers Les Expositions", París, n.º 94, 02/1929, p. 136.

LA ROSA, Tristán: "Arte y Artistas. Las exposiciones de la semana. Olga Sacharoff", *La Vanguardia Española*, Barcelona, 05/12/1943, p. 2.

-----: "La Exposición Nacional de Bellas Artes de Barcelona. El Paisaje", *La Vanguardia Española*, Barcelona, 17/12/1944, p. 13.

-----: "Exposición Local de Bellas Artes de Badalona", *La Estafeta Literaria*, n.º 36, Madrid, 15/11/1945, p. 25.

*La Semaine à Paris*, "Les fleurs vues par les femmes", París, 11/01/1929, p. 57.

-----, "Art. Programmes", París, 02/12/1929, p. 97.

-----, "Art. Programmes", París, 07/06/1934, pp. 48 - 49.

*La Vanguardia*, Barcelona, 1916, p. 3

-----, Barcelona, 05/05/1917, p. 17.

-----, Barcelona, 19/02/1922a, p. 22.

-----, Barcelona, 19/06/1922b, p. 25.

-----, Barcelona, 01/07/1931a, p. 26.

-----, Barcelona, 21/06/1931b, p. 34.

-----, Barcelona, 02/12/1934a, p. 42.

-----, "Arte y Artistas. Exposición Olga Sacharoff", Barcelona, 04/11/1934b, p. 23.

-----, "Arte y Artistas. Olga Sacharoff", Barcelona, 09/11/1934c, p. 9.

-----, "Arte y Artistas. La próxima temporada de Syra", Barcelona, 08/09/1935, p. 10.

-----, "Exposición de Primavera 1936", Barcelona, 21/06/1939, p. 9.

*La Vanguardia Española*, "De Arte. Olga Sacharoff en La Librería Mediterránea" Barcelona, 15/03/1941, p. 5.

-----, "De Arte. Olga Sacharoff en Argos", Barcelona, 02/04/1942, p. 5.

-----, "Ante las fiestas de la entronización de la Virgen de Montserrat", Barcelona, 20/04/1947, p. 12.

-----, "La Exposición de Arte Franciscano Actual", Barcelona, 24/11/1953, p. 13.

-----, "Arte y Artistas", Barcelona, 19/11/1954, p. 6.

-----, "Arte y Artistas", Barcelona, 03/01/1961, p. 27.

-----, "Exposiciones. Los mágicos y delicados pinceles de Olga Sacharoff", Barcelona, 14/03/1963, p. 6.

-----, "De Arte. Exposición Olga Sacharoff", Barcelona, 04/11/1964, p. 27.

-----, "La Medalla de la Ciudad a la Sección Femenina y al Frente de Juventudes", Barcelona, 25/01/1966a, p. 20.

-----, "Entrega de Medallas de la Ciudad y de los Premios "Ciudad de Barcelona""", Barcelona, 27/01/1966b, p. 30.

-----, "Arte y Artistas. Tres artistas ilustran *Las Mil y Una Noches*", Barcelona, 27/03/1966, p. 51.

*La Veü de Catalunya*: "Pàgina Artística de la Veü", Barcelona, 26/02/1917, p. 4.

*La Veü de Catalunya*, "Olga Sacharoff", Barcelona, 26/07/1934, p. 6.

-----, "Els artistes estiuegen", Barcelona, 22/08/1934, p. 6.

-----, "Correu de les arts", Barcelona, 12/07/1935a, p. 8.

-----, "Correu de les arts", Barcelona, 28/08/1935b, p. 6.

-----, "El Museu de Tossa", Barcelona, 03/09/1935c, p. 8.

LEBLOND, Marius-Ary: "El Salon d'Automne", *Vie*, París, 15/11/1924, s.p.

-----: "El Salon d'Automne", *Vie*, París, 15/11/1927, s.p.

-----: "La Vie Artistique", *L'Hygiène Sociale*, París, 25/11/1929, pp. 388 - 390.

*Le Crapouillot*, París, enero 1930, p. 11.

LE CURIEUX: "Les Expositions", *La Renaissance*, París, 06/1925, p. 281.

*Le Journal*, "La vie drôle au IV Salon de l'Araignée", París, 15/04/1923, p. 5.

-----, "La vie drôle au Salon de l'Araignée", París, 04/05/1924, p. 4.

-----, "La vie drôle. VII Salon de l'Araignée", París, 10/05/1925, p. 5.

*Le Matin*, "Le vernissage du Salon d'Automne a lieu aujourd'hui au Grand Palais", París, 02/11/1929, p. 2.

*Le Monde Illustré*, "Le IV Salon de l'Araignée", París, 14/04/1923, p. 275.

LÉON-MARTIN, Louis: "Le Salon des Indépendants. La Peinture", *Le Crapouillot*, París, 16/02/1922, pp. 15 - 21.

-----: "Chez Devambe: Le Salon de l'Araignée", *L'Europe Nouvelle*, 14/04/1923, pp. 473 - 474.

-----: "Au Salon d'Automne. La peinture", *Paris Soir*, París, 01/11/1924, pp. 1 - 2.

-----: "Peinture de Mœurs. «Le Salon de l'Araignée»", *Paris Soir*, París, 06/05/1925a, pp. 1 - 2.

-----: "Le Salon des Tuileries", *Paris Soir*, París, 17/05/1925b, p. 2.

-----: "Le Salon d'Automne", *Paris Soir*, París, 05/11/1926, pp. 1-2.

-----: "Coups de Bichon. Olga Sacharoff", *Paris Soir*, París, 17/04/1929, p. 5.

-----: "Le Salon des Tuileries. La peinture", *Paris Soir*, París, 27/04/1927, pp. 1 - 2.

-----: "Le Salon des Tuileries", *Paris Soir*, París, 16/06/1930, pp. 1 - 2.

LESBAST, Roger: "Arts. Quelques expositions", *Le Populaire*, París, 02/06/1933, p. 2.

*Le Temps*, "Art et Curiosité. Le Salon du Franc", París, 24/10/1926, p. 3.

LE VEILLEUR: "La Curiosité", *Excelsior*, París, 13/04/1929, p. 2.

LEWI, Elvira Augusta: "La dona intel·lectual russa: la pintora Olga Sacharoff", *La Dona Catalana*, n.º 484, Barcelona, 11/01/1935, p. 7.

-----: "Art Femení. Olga Sacharoff", *La Dona Catalana*, n.º 537, Barcelona, 17/11/1936, p. 21.

LIENCE BASIL, Fernando: "Artes. Olga Sacharoff", *El Mundo Deportivo*, Barcelona, 27/04/1952, p. 2.

-----: "Arte. Olga Sacharoff en Galerías Syra", *El Mundo Deportivo*, Barcelona, 02/03/1959, p. 11.

-----: "Arte. Olga Sacharoff en Galerías Syra", *El Mundo Deportivo*, Barcelona, 20/03/1961, p. 10.

-----: "Arte. Exposiciones de la semana: Olga Sacharoff en Galería Syra", *El Mundo Deportivo*, Barcelona, 20/03/1963, p. 2.

-----: "Arte. Olga Sacharoff en Sala Parés", *El Mundo Deportivo*, Barcelona, 15/11/1964, p. 5.

L'IMAGIER: "Le Salon des Tuileries", *L'Œuvre*, París, 26/06/1924a, p. 4.

-----: "Les Expositions. Le Salon des Tuileries", *L'Œuvre*, París, 06/07/1924b, p. 4.

-----: "Les Arts. Olga Sacharoff", *L'Œuvre*, París, 16/04/1929, p. 5.

*L'Instant*, "Les Arts i les Lletres", Barcelona, p. 30/11/1935a, p. 5.

*L'Instant*, "Les Arts i les Lletres. Olga Sacharoff", Barcelona, p. 12/12/1935b, p. 2.

LLORENS ARTIGAS, Josep: "Olga Sacharoff", *Qüestions d'Art*, n.º 2, Barcelona, 1967, pp. 23 - 25.

*L'œil de Paris*, "Coups de brosse. Les peintres du dimanche", n.º 1, 10/11/1928, p. 12.

LÓPEZ-CHACÓN, Rafael: "Exposiciones. Olga Sacharoff, en Syra", *La Prensa*, Barcelona, 26/11/1954, p. 7.

*L'Opinió*, "Les Arts. Noticiari", Barcelona, 28/07/1933, p. 9.

-----, "Les Arts. La Revista Art", Barcelona, 24/06/1934, p. 5.

-----, "Les Arts. Olga Sacharoff", Barcelona, 28/07/1934, p. 13.

-----, "Les Arts. Els nostres artistes estiuegen", Barcelona, 30/08/1934, p. 13.

LUJÁN, Néstor: "El Mundo de las Artes. Crónica semanal de exposiciones. Olga Sacharoff, en Syra", *El Noticiero Universal*, Barcelona, 28/02/1959, p. 10.

MALDIDIÉ, Marthe: "Le Salon dit «des Tuileries» s'est ouvert au Palais de Bois", *La Lanterne*, París, 17/05/1925, p. 2.

-----: "Le Salon dit «des Tuileries» s'est ouvert au Palais de Bois", *Le Rappel*, París, 17/05/1925, p. 2.

-----: "Les belles toiles du Palais de Bois", *La Lanterne*, París, 21/05/1925, p. 3.

-----: "Les belles toiles du Palais de Bois", *Le Rappel*, París, 21/05/1925, p. 3.

MANZANO, Rafael: "Vida Artística. Olga Sacharoff, en las Galerías Syra", *Solidaridad Nacional*, Barcelona, 10/03/1948, p. 3.

-----: "Por amor al arte. Olga Sacharoff, en las Galerías Syra", *Solidaridad Nacional*, Barcelona, 18/03/1950, p. 3.

-----: "Por amor al Arte. Olga Sacharoff, en Galerías Syra", *Solidaridad Nacional*, Barcelona, 23/04/1952, p. 9.

-----: "Por amor al arte", *Solidaridad Nacional*, Barcelona, 28/11/1953, p. 10.

-----: "Por amor al arte. Olga Sacharoff, en Galerías Syra", *Solidaridad Nacional*, Barcelona, 25/11/1954, p. 11.

-----: "Por amor al arte. Olga Sacharoff, en las Galerías Syra", *Solidaridad Nacional*, Barcelona, 20/12/1956, p. 14.

-----: "Crítica de arte. Olga Sacharoff, en las Galerías Syra", *Solidaridad Nacional*, Barcelona, 25/02/1959, p. 5.

MARSÁ, Ángel: "Gaceta de las Artes. Olga Sacharoff", *El Correo Catalán*, 04/03/1967, p. 18.

MARSILLACH, Luis: "Entre mar y cumbre. Una barcelonesa de Georgia", *Diario de Barcelona*, Barcelona, 20/10/1964, p. 4.

MC BRIDE, Henry: "Two Artists from Paris", *The New York Sun*, Nueva York, 04/03/1939, s.p.

MÉRIEM, Jean: "L'actualité et la curiosité. A travers le Salon d'Automne", *L'Art et les Artistes*, París, 1923-24, pp. 118 - 121.

MERLET, Jean-François-Louis: "Le Salon d'Automne", *Floréal*, n.º 46, París, 17/11/1923, pp. 724 - 727.

MERLI, Joan: "Crònica de les Arts", *La Humanitat*, Barcelona, 01/03/1934, p. 4.

-----: "Crònica de les Arts", *La Humanitat*, Barcelona, 18/03/1934, p. 5

MOLLEDA, Mercedes: "Carta de Barcelona", *Artes*, n.º 35, Madrid, 09/04/1963, pp. 18 - 19.

MONITOR: "Monitor estético y Gran Museo del Mundo", *Blanco y Negro*, n.º 1997, Madrid, 25/08/1929, pp. 5 - 11.

MONREAL, Luis: "El Mundo de las Artes. Olga Sacharoff, en Syra", *El Noticiero Universal*, Barcelona, 29/11/1954, p. 7.

MORELL, Joan: "El triomf d'Olga Sacharoff", *La Rambla*, Barcelona, 26/11/1934, p. 4.

MULDER, Elisabeth: "Recuerdo. Adiós a Olga", *La Vanguardia Española*, Barcelona, 04/03/1967, p. 13.

NÉON: "Un paseo por el Arte. Olga Sacharoff, Grau-Sala, Llimona y Mundó", *Ateneo*, n.º 72, Madrid, 15/12/1954, pp. 32 - 33.

P: "Converses amb els artistes. La pintora Olga Sacharoff", *Esplai*, n.º 158, Barcelona, 09/12/1934, pp. 591 - 592.

PAWLOWSKI, G. de: "Le Salon d'Automne", *Le Journal*, París, 31/10/1921, p. 5.

-----: "Le Salon de l'Araignée", *Le Journal*, París, 27/04/1924, p. 4.

-----: "Salon d'Automne au Grand-Palais", *Le Journal*, París, 08/11/1927, p. 6.

-----: "Au Salon d'Automne. Grand-Palais", *Le Journal*, París, 04/11/1928, p. 4.

-----: "Le Salon des Tuileries", *Le Journal*, París, 27/05/1932, p. 5.

PERICÁS, Antonio G: "El impresionismo superviviente de Olga Sacharoff", *Artes*, n.º 9, Madrid, 27/12/1961, p. 21.

PERMANYER, Lluís: "Luis Permanyer presenta a: Olga Sacharoff a través del cuestionario "Marcel Proust", *Destino*, n.º 1405, Barcelona, 11/7/1964, p. 30.

PERUCHO, Juan: "Las Exposiciones. Olga Sacharoff", *Alerta. Semanario de combate*, Barcelona, 07/12/1943, p. 9.

-----: "Las exposiciones. Tres pintores de lo visible", *Destino*, n.º 1233, Barcelona, 25/03/1961, p. 45.

PICABIA, Francis (dir.): 391, n.º 2, Galeries Dalmau, Barcelona, 10/02/1917.

PLA, Jaume: "Exposicions. Galeries Laietanes. Olga Sacharoff", *El Dia. Diari de Terrassa*, Terrassa, 23/11/1934, pp.1 - 2.

PLANA, Alejandro: "Arte y Artistas. Crónica semanal de Exposiciones. Galerías Layetanas: Olga Sacharoff, F. Galofre y J. Roig Enseñat", *La Vanguardia*, Barcelona, 16/11/1934, p. 9.

-----: "Arte y Artistas. Exposiciones de Dibujos y Grabados", *La Vanguardia*, Barcelona, 28/06/1935a, p. 9.

-----: "Arte y Artistas. Crónica semanal de Exposiciones. Galerías Syra: Olga Sacharoff", *La Vanguardia*, Barcelona, 06/12/1935b, p. 9.

-----: "Arte y Artistas. Crónica semanal de Exposiciones. Exposición de Primavera 1936", *La Vanguardia*, Barcelona, 12/06/1936, p. 9.

PLANELL, Carlos: "III Salón de Mayo. Panorama de la pintura Catalana", *Inquietud Artística*, n.º 15, Vic, julio 1959, pp. 8 - 11.

PLESSIS, Pierre: "La vie qui passe. Le Salon du Franc ouvre aujourd'hui", *Le Gaulois*, París, 22/10/1926, p. 1.



PRADOS LÓPEZ, José: "Arte. Exposición Olga Sacharoff", *Pueblo*, Madrid, 24/11/1944, p. 3.

PRAT UBACH, P: "Una hostessa ignorada. Olga Sakharoff", *Mirador*, Barcelona, 21/05/1931, p. 7.

RAMÍREZ DE LUCAS, Juan: "Sacharoff", *La Estafeta Literaria*, n.º 263, Madrid, 13/04/1963, p. 10.

RAYNAL, Maurice: "Le Salon d'Automne", *L'Intransigeant*, París, 31/10/1921, pp. 1 - 2.

-----: "Le Courrier de Paris. La peinture et la sculpture au Salon des Tuileries", *L'Europe Nouvelle*, París, 11/05/1929, p. 599.

RÉAU, Louis: "La sculpture en Russie", *L'Art et les Artistes*, París, noviembre 1917, pp. 31 - 38.

RÉMON, G: "Le Salon d'Automne", *Le Rappel*, París, 31/10/1923, p. 1.

-----: "Le vernissage du Salon d'Automne", *Le Radical*, París, 01/11/1923, p. 1.

*Ressorgiment*, "Informacions dels països de llengua catalana", Buenos Aires, febrero 1952, p. 6918.

-----, "Informacions dels països de llengua catalana", Buenos Aires, marzo 1955, pp. 7475 - 7476.

RETUERTO, Marcial: "El Salón de Otoño de 1926. Los «pequeños» maestros de hoy", *El Heraldo de Madrid*, 30/11/1926, p. 4.

REY, Robert: "Le Salon d'Automne", *Le Crapouillot*, París, 01/11/1922, pp. 13-21.

-----: "Le Salon des Indépendants", *Le Crapouillot*, París, 16/02/1923, pp. 12 - 23.

-----: "Le Salon des Indépendants", *Le Crapouillot*, París, 01/03/1924a, pp. 14 - 19.

-----: "Le Salon de l'Araignée", *Le Crapouillot*, París, 01/05/1924b, pp. 15 - 20.

-----: "Les Arts. L'exposition de l'Araignée", *L'Europe Nouvelle*, París, 09/05/1925, pp. 622 - 629.

R. M: "Le vernissage du Salon d'Automne", *La Chronique des Arts et de la Curiosité*, n.º 31, París, 05/10/1912, pp. 247-251.

R. M.: "Le vernissage du Salon des Indépendants", *La Chronique des Arts et de la Curiosité*, n.º 12, París, 22/3/1913, pp. 91 - 94.

R. M., Claude: "Le Salon d'Automne", *Le Populaire*, París, 03/11/1922, p. 2.

RODRÍGUEZ-AGUILERA, Cesáreo: "Arte Eucarístico Moderno. En el Museo del Parque de la Ciudadela", *Revista*, n.º7, Barcelona, 29/05/1952, p. 7.

-----: "Diálogos de Arte. Olga Sacharoff", *Revista*, n.º 85, Barcelona, 26/11/1953, p. 9.

-----: "Pintura lírica y pintura épica", *Revista Gran Via*, n.º 466, Barcelona, 18/03/1961, p. 27.

RODRÍGUEZ CRUELLS: "Galerías Syra. Olga Sacharoff", *Revista Europa*, n.º 503, Barcelona, 10/04/1963, p. 12.

-----: "Olga Sacharoff", *Revista Europa*, n.º 523, Barcelona, 15/12/1964, pp. 14 - 15.

RODRÍGUEZ FILLOY: "Exposición colectiva en la Galería Estilo", *Diario Arriba*, Madrid, 31/05/1944, p. 4.

ROGER-MARX, Claude: "Le Salon d'Automne", *Art et Décoration*, París, 12/1927, pp. 161 - 172.

ROMOFF, Serge: "Notes. Le Salon de L'Araignée", *L'Humanité*, París, 07/07/1927, p. 4.

-----: "Le Salon d'Automne. Arts Décoratifs", *L'Humanité*, París, 12/11/1927, p. 2.

ROVIRA: "Les Arts. Olga Sacharoff", *La Humanitat*, Barcelona, 18/12/1935, p. 5.

SÁEZ, Ramón: "Olga Sacharoff. Sala Goya. Círculo de Bellas Artes", *El Español*, Madrid, 06/04/1963, p. 27.

SÁNCHEZ, Lolita: "Ellas trabajan como ellos", *La Prensa*, Barcelona, 23/10/1962, p. 11.

SÁNCHEZ-CAMARGO, M: "Exposiciones en siete días. Olga Sacharoff, en la sala Biosca", *Hoja Oficial del Lunes*, Madrid, 28/05/1951, p. 6.

-----: "Artistas catalanes en Madrid. La obra de Olga Sacharoff", *La Vanguardia Española*, Barcelona, 16/05/1963, p. 22.

SÁNCHEZ MARÍN, Venancio: "Crónica de Madrid", *Goya*, n.º 34, Madrid, enero- febrero 1960, pp. 258 - 259.

-----: "El paraíso recobrado de Olga Sacharoff", *Artes*, n.º 36, Madrid, 23/04/1963a, pp. 19 - 20.

-----: "La pintura paradisiaca de Olga Sacharoff", *Goya*, n.º 54, Madrid, mayo-junio 1963b, pp. 416 - 417.

SEMPRUN, Alfredo: "Entrega de los Premios Ciudad de Barcelona", *ABC*, Madrid, 27/01/1966, pp. 56 - 57.

SARRADIN, Edouard: "Le Salon d'Automne. Après le vernissage", *Journal des Débats*, París, 03/11/1921, p. 3.

-----: "Le Salon d'Automne", *Journal des Débats*, París, 31/10/1923, p. 3.

SCHWAB, H: "Quelques réflexions sur le Salon d'Automne", *L'Hygiène Sociale*, n.º 5, París, 25/12/1928, pp. 76 - 77.

SEMPRONIO: "Las cosas, como son. Olga, la rusa del Putxet", *Diario de Barcelona*, Barcelona, 04/12/1953, p. 4.

-----: "Las cosas, como son. ¡Todos por San Lluc", *Diario de Barcelona*, Barcelona, 22/05/1959, p. 4.

SENTENAC, Paul: "Les Expositions", *La Renaissance de l'art français et des industries de luxe*, París, 1928, p. 443.

SOLDEVILA, Carlos: "Billetes de la semana. Olga Sacharoff", *Destino*, n.º 1232, Barcelona, 18/03/1961, p. 39.

*Solidaridad Nacional*, "Apertura de la exposición de Arte Franciscano", Barcelona, 22/11/1953, p. 12.

T: "Arte y Artistas. Las exposiciones de la semana. Olga Sacharoff, en Galerías Syra", *La Vanguardia Española*, Barcelona, 08/03/1946, p. 5.

T: "Arte y Artistas. Las exposiciones de la semana. Olga Sacharoff, en Galerías Syra", *La Vanguardia Española*, Barcelona, 10/03/1948, p. 9.

*Tajo*, "Exposiciones. Barcelona. Exposición de Arte Religioso, en el Círculo Artístico", n.º1, Madrid, 10/03/1940, p. 4.

TEIXIDOR, Joan: "Olga Sacharoff", *Art*: publicació de la Junta Municipal d'Exposicions d'Art, vol. 1, Barcelona, octubre-julio 1933-34, pp. 186 - 188.

-----: "En el taller de los artistas. Con Olga Sacharoff", *Destino*, n.º 146, Barcelona, 04/05/1940, p. 9.

-----: "Las exposiciones y los artistas. Olga Sacharoff", *Destino*, n.º 245, Barcelona, 28/03/1942, p. 11.

-----: "Las exposiciones y los artistas. De París a Roma", *Destino*, n.º 305, Barcelona, 22/05/1943a, p. 11.

-----: "Las exposiciones y los artistas. Olga Sacharoff (Syra)", *Destino*, n.º 333, Barcelona, 04/12/1943b, p. 11.

-----: "San Gervasio, Sarria, Pedralbes", *Destino*, n.º 348, Barcelona, 18/03/1944, p. 8.

-----: "Desde Manacor 3", *Destino*, n.º 413, Barcelona, 16/06/1945, p. 14.

-----: "Las exposiciones y los artistas. Las exposiciones de la semana. Olga Sacharoff", *Destino*, n.º 450, Barcelona, 02/03/1946, p. 14.

-----: "Olga Sacharoff", *Destino*, n.º 553, Barcelona, 13/03/1948, p. 14.

-----: "Olga Sacharoff", *Destino*, n.º 1544, Barcelona, 11/03/1967, p. 71.

*Tele Express*, "Ha muerto la ilustre pintora Olga Sacharoff", Barcelona, 02/03/1967, p.2.

TEMPORAL, Marcel: "L'Art Urbain", *Gazette des Sept Arts*, n.º 9, París, 01/11/1923, p. 6.

TÉRIADE, E: "On expose...", *L'Intransigeant*, París, 15/04/1929, p. 5.

*The New York Times*, "Events Here and There. Art Colonies pursue their accustomed summer activities. News Items", Nueva York, 04/08/1940, s.p.

*The Times*, "Claridge Gallery", Londres, 19/05/1928, p. 10.

THIEBAULT-SISSON, François: "Art et Curiosité. Le Salon d'Automne", *Le Temps*, París, 14/11/1924, p. 6.

-----: "Le Salon d'Automne", *Le Temps*, París, 03/10/1925, p. 3.

-----: "Le Salon des Tuileries", *Le Temps*, París, 09/07/1930, pp. 3 - 4.

TRICOT, Léon: "Les Gens de Paris", *La Belgique Artistique et Littéraire*, n.º 87, Bruselas, 01/11/1912, pp. 215 - 220.

UN INGENIO EN LA CORTE: "Calendario y Lunario. La vida breve", *Blanco y Negro*, Madrid, 07/11/1926, pp. 77 - 78.

UPTON, Melville: "Attractions in the Galleries", *The New York Sun*, Nueva York, p. 19.

VANDERPYL: "Le vernissage du Salon d'Automne", *Le Petit Parisien*, París, 31/10/1923, p. 2.

-----: "A travers les expositions parisiennes", *Le Petit Parisien*, París, 03/05/1924a, p. 6.

-----: "Le Salon des Tuileries", *Le Petit Parisien*, París, 27/06/1924b, p. 4.

-----: "Le vernissage de L'Araignée", *Le Petit Parisien*, París, 05/05/1925a, p. 4.

-----: "Le Salon des Tuileries au Palais de Bois", *Le Petit Parisien*, París, 16/05/1925b, p. 6.

-----: "Le vernissage du Salon d'Automne", *Le Petit Parisien*, París, 25/09/1925c, p. 2.

-----: "Salons et Expositions", *Le Petit Parisien*, París, 24/04/1926a, p. 6.

-----: "Salons et Expositions", *Le Petit Parisien*, París, 31/05/1926b, p. 2.

-----: "Le Salon du Franc", *Le Petit Parisien*, París, 21/10/1926c, p. 2.

-----: "Le Salon du Palais de Bois", *Le Petit Parisien*, París, 26/04/1927a, p. 2.

-----: "Le Salon d'Automne", *Le Petit Parisien*, París, 04/11/1927b, p. 2.

-----: "Salons et Expositions", *Le Petit Parisien*, París, 10/04/1929, p. 4.

-----: "Salons et Expositions", *Le Petit Parisien*, París, 30/05/1930a, p. 4.

-----: "Le Salon des Tuileries", *Le Petit Parisien*, París, 14/06/1930b, pp. 1-2.

-----: "Le Salon des Tuileries", *Le Petit Parisien*, París, 11/06/1931, p. 6.

-----: "Le Salon des Tuileries", *Le Petit Parisien*, París, 28/05/1932, p. 4.

VAUDOYER, Jean-Louis: "La Peinture au Salon d'Automne", *L'Echo de Paris*, 08/11/1921, p. 4.

-----: "Le Salon des Indépendants", *L'Echo de Paris*, 15/02/1923, p. 6.

-----: "Le Salon de Tuileries", *L'Echo de Paris*, 03/07/1924, p. 4.

- : "Le Salon d'Automne", *L'Echo de Paris*, 06/11/1924, p. 4.
- : "Les Expositions", *L'Echo de Paris*, 16/06/1927, p. 5.
- VAUXCELLES, Louis: "Le Salon d'Automne", *Gil Blas*, París, 30/09/1912, pp. 1 - 3.
- : "Aujourd'hui vernissage du Salon d'Automne", *Excelsior*, París, 31/10/1923, p. 2.
- : "Aujourd'hui vernissage du Salon des Tuileries", *Excelsior*, París, 26/06/1924, p. 5.
- : "Le Salon d'Automne", *Excelsior*, París, 31/10/1924, p. 2.
- : "Beaux-Arts. Le Salon de Tuileries", *Excelsior*, París, 25/05/1925a, p. 3.
- : "Aujourd'hui aux Tuileries vernissage du Salon d'Automne", *Excelsior*, París, 25/09/1925b, p. 5.
- : "Le Salon d'Automne", *Excelsior*, París, 08/11/1926, p. 2.
- : "Le Salon d'Automne", *Excelsior*, París, 08/11/1927, p. 2.
- : "Beaux Arts. Le Salon d'Automne", *Excelsior*, París, 08/11/1928, p. 4.
- : "Beaux Arts. Le Salon d'Automne", *Excelsior*, París, 11/11/1929, p. 5.
- Vértice*, n.º 49, Madrid, octubre 1941, p. 21.
- Vogue*, "Quelques-unes des œuvres les plus fortes et les plus belles du Salon d'Automne", París, vol. 5, n.º 1, 01/01/1924, p. 41.
- WARNOD, André: "Avant le Salon de L'Araignée", *Comœdia*, París, 03/04/1923, p. 3.
- : "Le Salon de L'Araignée", *Comœdia*, París, 07/04/1923, p. 4.
- : "Le Salon de L'Araignée", *Comœdia*, París, 05/05/1925, pp. 1-2.
- : "Le Salon de L'Araignée", *Comœdia*, París, 28/04/1926, p. 3.
- : "Variétés. Le Salon de L'Araignée", *Les Annales politiques et littéraires*, París, 15/06/1927, pp. 621 - 622.
- ZAHAR, Marcel: "Chroniques: L'Art a Paris", *Formes*, n.º 2, París, febrero 1930, pp. 13 - 14.

## IX.2.B. Hemerografía posterior a 1967

*Albuquerque Journal*, "Bobby Short piano fetches \$132.000", Albuquerque, 18/02/2006, p. 47.

*Blanco y Negro*, "Olga Sacharoff: desde Rusia a lo mediterráneo", n.º 3214, Madrid, 08/12/1973, p. 126.

BORNAY, Erika: "Olga Sacharoff: la mirada ingenua com a voluntat d'expressió", *El País*, Barcelona, 24/06/1993, p. 4.

BUFILL, Juan: "Un mundo amable", *La Vanguardia*, Barcelona, 04/03/1994, p. 44.

CALDERÓN, Manuel: "Barcelona recuerda con una antológica a Olga Sacharoff", *ABC*, Madrid, 01/03/1994, p. 57.

-----: "En el jardín de Olga Sacharoff", *ABC Cultural*, Madrid, 11/03/1994, pp. 30 - 31.

CAMPOY, Antonio Manuel: "Presencias de nuestro tiempo. Olga Sacharoff", *ABC*, Madrid, 08/12/1973, p. 61.

CARDWELL, Diane: "Applauding Bobby Short, with auction paddles", *The New York Times*, Nueva York, 17/02/2006, s.p.

CHRISTIN, Anne-Marie: "Colette et ses illustreurs", *Cahiers Colette*, n.º 11, Societé des Amis de Colette, Saint Sauveur en Puisaye, 1988, pp. 171 - 190.

*Colby Free Press*, "Cabaret singer's piano sold", Colby, 17/02/2006, p. 9.

C.S: "Una antológica revisa en Barcelona la obra de la artista rusa Olga Sacharoff", *El País*, Barcelona, 01/03/1994, p. 40.

DEMIDOFF, Natàlia: "Coses Meves. Personatges Importants", *L'Informador de Martorell*, Martorell, 23/12/2016, p. 4.

DE PABLO, Gemma: "Barcelona Exposiciones. Olga Sacharoff", *Gal Art*, n.º 120, Barcelona, marzo 1994, pp. 244 - 246.

*Diari de Girona*, "La Pedrera acull una antològica de l'artista georgiana Olga Sacharoff", Girona, 04/03/1994, p. 30.

*Diario de Avisos*, "Detectada una importante falsificación de cuadros", Santa Cruz de Tenerife, 30/06/1985, p. 34.

FARRÉ, Natàlia: "Barcelonejant. Una russa cubista al Putxet", *El Periódico*, Barcelona, 22/11/2017, p. 40.

-----: "Olga Sacharoff sale del olvido en Girona", *El Periódico*, Barcelona, 31/12/2017, pp. 48 - 49.

FIGUEROLA FERRETI, L: "Crónica de Madrid. Olga Sacharoff en la galería Edurne", *Goya*, Madrid, n.º 118, enero-febrero 1974, pp. 250 - 251.

FLOREZ, Elena: "De los primitivos al realismo en la obra de Olga Sacharoff", *El Alcázar*, Madrid, 27/12/1973, s.p.

FONTOVA, Rosario: "La rusa del Putxet", *El Periódico*, Barcelona, 25/02/1994, p. 30.

GARCIA, Maria: "Olga Sacharoff surt de l'oblit", *Ara*, Barcelona, 27/12/2017, pp. 32 - 33.

GÓMEZ MELENCHÓN, Isabel: "Una pintora russa al Putxet", *Culturals. La Vanguardia*, n.º 804, Barcelona, 18/11/2017, pp. 12 - 14.

GONZÁLEZ LLÀCER, Jordi: "Olga Sacharoff: seductora dama georgiana", *Galería Antiquaria. Arte Contemporáneo, Antigüedades y Coleccionismo*, n.º 117, Madrid, mayo 1994, pp. 38 - 43.

GORDILS BRAGULAT, Gemma: "Olga Sacharoff: sensibilitat davant la tela", *Turissa. Revista d'informació cultural de Tossa*, n.º 3, Tossa de Mar, abril 2005, pp. 64 - 67.

GUILLAMET, Joan: "Artistas del mundo en Catalunya. Olga Sacharoff en el recuerdo", *La Vanguardia Española*, Barcelona, 14/10/1970, p. 51.

*Herald and Review*, "More than a grand piano", Decateur, 22/02/2006, p. 25.

IBARZ, Mercè: "Olga Sacharoff, regresa", *El País*, Barcelona, 27/12/2017, p. 2.

*Indiana Gazette*, "People", Indiana, 17/02/2006, p. 9.

*La Vanguardia*, "Descubierto en Barcelona un falsificador de cuadros", Barcelona, 03/04/1985, p. 20.

-----, "La policía detiene en Barcelona a un falsificador de cuadros", Barcelona, 30/06/1985, p. 27.

*La Vanguardia Española*, "Noticiero de Arte. Obsequio al Museo de Arte Moderno de un cuadro de Olga Sacharoff", Barcelona, 23/04/1968, p. 35.

-----, "Distribución de los premios del X Salón Femenino de Arte Actual", Barcelona, 29/01/1972, p. 28.

LÓPEZ, María-Paz: "Diáspora zarista en Barcelona", *La Vanguardia*, Barcelona, 03/09/2000, p. 40.



MASSOT, Josep: "Viaje por el laberinto de las falsificaciones de la pintura catalana", *La Vanguardia*, Barcelona, 25/11/1990, pp. 55 - 56.

MILIAN, Àlex: "La mirada inolvidable de l'Olga Sacharoff", *El Temps*, n.º 1745, Barcelona, 21/11/2017, pp.41 - 44.

*Milwaukee Journal Sentinel*, "A cabaret life auctioned", Milwaukee, 18/02/2006, p. 6.

MIRALLES, Francesc: "El vanguardismo de una georgiana en Cataluña", *La Vanguardia*, Barcelona, 18/06/1993, p. 48.

MONTAGUT, Albert: "La policía detiene en Barcelona a un pintor que falsificaba lienzos de Olga Sacharoff", *El País*, Barcelona, 03/04/1985, p. 21.

OLIVER, Conxita: "Exposicions. Olga Sacharoff o la voluntat d'idealització", *Avui*, Barcelona, 01/08/1993, p. 42.

-----: "Exposicions. El món d'Olga Sacharoff", *Avui*, Barcelona, 03/04/1994, p. 81.

-----: "Arte. Olga Sacharoff", *ABC*, Sevilla, 27/03/1974, p. 55.

PALAU, Maria: "Ni naïf ni amable", *El Punt Avui*, Barcelona, 03/08/2017, pp. 28-29.

PARCERISAS, Pilar: "Laura Albéniz, 1890-1944", *Emblecat*, n.º 6, Barcelona, 2017, p. 189.

PEREDA, Enric: "Detingut un pintor que falsificava quadres d'una pintora russa", *Avui*, Barcelona, 03/04/1985, p. 22.

PERERA, Marga: "Ramón Córdoba de Dalmases. Enmarcando la vida", *Tendencias del mercado del arte*, n.º 46, Madrid, octubre 2011, pp. 28 - 31.

PERMANYER, Lluís: "Sacharoff-Subirachs", *La Vanguardia*, Barcelona, 30/11/1978, p. 78.

-----: "Establecimientos con historia. Esteve Riera evoca la trayectoria de la famosa confitería fundada por su abuelo hace un siglo", *La Vanguardia*, Barcelona, 13/09/1987, p. 26.

-----: "La Crónica. La galería de Jacint Reventós", *La Vanguardia*, Barcelona, 14/12/1995, p. 4.

-----: "Nuestros artistas posan de modelo", *La Vanguardia*, Barcelona, 25/06/2002, p. 2.

PONS, Agustí: "Figures, paisatges. Sacharoff, Olga", *Avui*, Barcelona, 09/04/1994, p. 56.

RIBAS TUR, Antoni: "La força ignorada d'Olga Sacharoff", *Ara*, Barcelona, 12/09/17, pp. 40 - 41.

RICART, Marta: "Los nombres de mujer ganan nuevas calles en Barcelona", *La Vanguardia*, Barcelona, 02/12/1994, p. 35.

SALA, Teresa-M: "Naturalezas artificiales. El lenguaje de las flores y de las cosas mudas", *Materia*, n.º 2, Departament d'Història de l'Art, Universitat de Barcelona, Barcelona, 2002, pp. 185 - 202.

SALA, Toni: "Olga Sacharoff", *Ara. Comarques Gironines*, Barcelona, 25/01/2018, p. 2.

SANAHUJA, M. E., SANZ, T. y SEGARRA, R: "Entrevista a Leonor Fini", *Duoda. Revista de Estudios Feministas*, n.º 6, Universitat de Barcelona, Barcelona, 1994, pp. 153 - 168.

*Santa Monica Daily Press*, "People in the News", Santa Monica, 18-19/02/2006, p. 15.

SANTOS TORROELLA, Rafael: "Olga Sacharoff, en su entonces de ahora", *ABC Cultural*, Madrid, 02/07/1993, p. 37.

SEMPRONIO: "Los amigos de Olga", *Tele Express*, Barcelona, 22/04/1968, p. 2.

-----: "Montserrat Isern, en la «Syra Petita»", *La Vanguardia*, 09/07/1986, p. 34.

SOCIAS PALAU, Jaume: "Crónica de Barcelona. Olga Sacharoff", *Goya*, n.º 239, Madrid, marzo-abril 1994, pp. 302 - 307.

SPIEGEL, Olga: "Una antológica recupera a Olga Sacharoff, pintora rusa afincada en Barcelona", *La Vanguardia*, Barcelona, 01/03/1994, pp. 31 - 32.

*The Hour*, "People in the News. Short stack", Norwalk, 18/02/2006, p. 8.

TORT, Maria Josep: "Un Jardí Vertical al Turó del Putxet", *El Jardí de Sant Gervasi*, Barcelona, noviembre 2017, p. 24.

VÀZQUEZ, Eva: "Sacharoff i la rara bellesa", *El Punt Avui*, Girona, 26/11/2017, pp. 24 - 25.

VILA-SANJUÁN, Sergio: "La colla, vista por un superviviente", *La Vanguardia*, Barcelona, 28/03/1994, p. 29.

VIZA, Marga: "Olga Sacharoff", *El Guía*, n.º 21, Barcelona, septiembre 1993, pp.100 - 101.

### IX.3. Documentación de época

- Acta de defunción de Olga Nikolaevna Sacharoff. Libro del Registro Civil de Barcelona, n.º 4819517/14.
- Acta de defunción de Otho Saint Clair Lloyd. Libro del Registro Civil de Barcelona, n.º 4819518/14.
- Acta de la Junta de Museos, Barcelona. Sesión del día 6 de julio de 1936.
- Acta de la Junta de Museos, Barcelona. Sesión del día 2 de marzo de 1967.
- Acta de la Junta de Museos, Barcelona. Sesión del día 26 de abril de 1968.
- Acta de la Junta de Museos, Barcelona. Sesión del día 24 de abril de 1975.
- Expediente relativo a la otorgación de la Medalla de Plata al Mérito Artístico a la pintora Olga Sacharoff, Ayuntamiento de Barcelona, A-IV-2, 1964 - 2.
- Expediente otorgación de la Medalla de Plata al Mérito Artístico a D<sup>a</sup> Olga Sacharoff de Lloyd, Ayuntamiento de Barcelona, A-IV-2, 1966 - 1.
- Factura a nombre de Olga Sacharoff de E. Grenon & Fils, París, 05/06/1935. Archivo particular.
- Factura liquidación de la exposición de la Sra. Olga Sacharoff, Galerías Layetanas, Barcelona, 05/12/1934. Archivo particular.
- FARGAS, Montserrat: "Conversa amb la pintora Olga Sakaroff" (guió radiofónico), Radio Barcelona, Barcelona, noviembre 1935. Archivo particular.
- Ficha de socia de Olga Sacharoff del Real Círculo Artístico de Barcelona, 24 de enero de 1954.
- Ficha de socio de Otho Saint Clair Lloyd del Real Círculo Artístico de Barcelona, 24 de enero de 1954.
- Homenaje a Rusiñol. Registro sonoro. Radio Barcelona, Barcelona, 1955. Biblioteca Nacional de Catalunya, Barcelona
- Memoria Curso 1952-53, Ateneo Barcelonés, Barcelona, 1953, p. 7.
- Padrón General de Habitantes, Ayuntamiento de Barcelona, 1930.
- Padrón General de Habitantes, Ayuntamiento de Barcelona, 1940.
- Padrón General de Habitantes, Ayuntamiento de Barcelona, 1945.

- Padrón General de Habitantes, Ayuntamiento de Barcelona, 1955.
- Pase a nombre de Dagmar Mouat, Ministero Della Publica Istruzione, Roma, 06/07/1914. Archivo Particular.
- Pase a nombre de Olga Sacharoff para la Exposición de Primavera, Barcelona, 1935. Archivo particular.
- Recibo a nombre de Olga Sacharoff de cuatro obras para participar en la Exposition de l'Art Russe, París, 1935.
- Solicitud a la Tenencia de Alcaldía del Distrito III de Barcelona, Barcelona, 12/08/1940. Archivo particular.

#### **IX.4. Cartas y postales enviadas o recibidas por Olga Sacharoff <sup>407</sup>**

- Carta de Olga Sacharoff dirigida a Otho Lloyd, Barcelona, 11/1921. Archivo particular.
- Carta de Olga Sacharoff a Otho Lloyd, París, 1921. Archivo particular.
- Carta de Olga Sacharoff dirigida a Otho Lloyd, París, 1922. Archivo particular.
- Carta de Olga Sacharoff dirigida a Otho Lloyd, París, enero 1923 (n.º 0).
- Carta de Olga Sacharoff dirigida a Otho Lloyd, París, 19/02/1923. Archivo particular.
- Carta de Otho Lloyd dirigida a Olga Sacharoff, París, 02/1923. Archivo particular.
- Carta de Otho Lloyd dirigida a Olga Sacharoff, Barcelona, 13/11/1923. Archivo particular.
- Carta de Olga Sacharoff dirigida a Otho Lloyd, París, 1923 (n.º 3). Archivo particular.
- Carta de Olga Sacharoff dirigida a Otho Lloyd, París, 1923 (n.º 4). Archivo particular.
- Carta de Olga Sacharoff dirigida a Otho Lloyd, París, 1923 (n.º 6). Archivo particular.
- Carta de Olga Sacharoff dirigida a Otho Lloyd, París, 1923 (n.º 7). Archivo particular.
- Carta de Olga Sacharoff dirigida a Otho Lloyd, París, 1923 (n.º 15). Archivo particular.
- Carta de Olga Sacharoff dirigida a Otho Lloyd, París, 12/1923 (n.º 18). Archivo particular.

---

407 A diferencia que el resto de listados que están ordenados alfabéticamente, el orden de este es cronológico.

- Carta de Olga Sacharoff dirigida a Otho Lloyd, París, 12/1923 (n.º 20). Archivo particular.
- Postal de Otho Lloyd dirigida a Olga Sacharoff, Constantinopla, 25/01/1925. Archivo particular.
- Postal de Olga Sacharoff y Otho Lloyd dirigida a Willy Roempler, Batumi, 29/09/1926. Archivo particular.
- Postal de Olga Sacharoff dirigida a Otho Lloyd, Lausana, 13/11/1933. Archivo particular.
- Carta de E. Grenon & Fils a Olga Sacharoff, París, 30/05/1934. Archivo particular.
- Carta de Joan Merli dirigida a Olga Sacharoff, Barcelona, 14/09/1934. Archivo particular.
- Carta de R. Léronnelle dirigida a Olga Sacharoff, París, 04/04/1935. Archivo particular.
- Carta de Rafael Benet a Olga Sacharoff, Barcelona, 27/04/1935. Archivo particular.
- Carta del Instituto Esloveno de Praga dirigida a Olga Sacharoff, Praga, 1935. Archivo particular.
- Carta de Josep Clarà dirigida a Olga Sacharoff, Barcelona, 03/12/1935. Archivo particular.
- Postal de Olga Sacharoff y Otho Lloyd dirigida a Gaziel, Barcelona, 28/04/1940. Fons Gaziel, Biblioteca Nacional de Catalunya, Barcelona.
- Carta de Olga Sacharoff y Otho Lloyd dirigida a Gaziel, Barcelona, 16/02/1947. Fons Gaziel, Biblioteca Nacional de Catalunya, Barcelona.
- Carta de Olga Sacharoff dirigida a Otho Lloyd, Barcelona, 1952. Archivo particular.
- Carta de Olga Sacharoff dirigida a Otho Lloyd, Gallifa (Barcelona), ca. 1953. Archivo particular.
- Postal de Pablo Picasso, Jacqueline Roque, Jacint Reventós y Jacint Reventós Conti dirigida a Olga Sacharoff y Otho Lloyd, Cannes 06/02/1956. Archivo particular.
- Postal de Olga Sacharoff y Otho Lloyd dirigida a Manuel Trens, Barcelona, diciembre 1957. Fons Trens. Arxiu Diocesà de Barcelona.

## **IX.5. Filmografía y videografía**

- *Cravan vs. Cravan*, Isaki Lacuesta, España, 2002.

“Olga Sacharoff, una pintora georgiana que es va establir a Catalunya”, *Els Matins*, TV3, 17/12/2013, <https://www.youtube.com/watch?v=GPRRCTDi2E>. Última consulta 28/11/2016.

#### IX.6. Webgrafía<sup>408</sup>

- [www.anyolgasacharoff.cat](http://www.anyolgasacharoff.cat)
- <http://www.bnc.cat/digital/arca>
- <http://www.bne.es/es/Catalogos/HemerotecaDigital>
- <http://es.artprice.com>
- <https://familysearch.org/ark:/61903/1:1:XT6W-QYF>. Última consulta 18/11/2016.
- <http://www.francis-jammes.com>
- <https://www.jstor.org>
- <http://gallica.bnf.fr>
- <http://hemeroteca.abc.es>
- <https://interactius.ara.cat/histories-de-dones/olga-sacharoff>. Última consulta 21/04/2018.
- <http://www.lavanguardia.com/hemeroteca>
- <http://www.mundodeportivo.com/hemeroteca>
- <http://www.nytimes.com>
- [www.olgasacharoff.com](http://www.olgasacharoff.com)
- <http://www.prensahistorica.mcu.es>
- <http://www.raco.cat>
- PAVÓN LEAL, Antonio <https://elbosquesilencioso.com>. Última consulta 03/05/2018.

---

408 Se trata, en su mayoría, de hemerotecas digitales, portales y repositorios que he ido consultando durante todo el proceso de investigación, por este motivo no he incluido las fechas de las consultas. Cuando son artículos concretos, la fecha está citada.

- SOLÀ, Francesc: “Isabel Amat: «mis padres buscaban piso a los amigos que llegaban del exilio»”, en *La Vanguardia digital*, [www.lavanguardia.es](http://www.lavanguardia.es), 26/02/2002. Última consulta 31/03/2016.
- <http://www.thetimes.co.uk/tto/archive/>
- <http://trencadis.diba.cat>
- <http://xacpremsa.cultura.gencat.cat/pandora/#top>
- <https://woodlloydfamilyhistory.com/fam845.html>. Última consulta 31/12/2016.
- ZABALA ADRADA, Cristina: “Las galerías de arte de Barcelona en los años 40”, publicación electrónica, 2009, <https://cristinazabalaadrada.files.wordpress.com/2015/05/las-galerc3adas-de-arte-de-barcelona-en-los-ac3b1os-402.pdf>. Última consulta 19/09/2015.

### **IX.7. Bibliotecas y Archivos consultados**

- Academia Estatal de Artes de Tiflis.
- Archivs der Akademie der Bildenden Künste München, Múnich.
- Arxiu Diocesà de Barcelona.
- Arxiu Central del Registre Civil de Barcelona.
- Arxiu Fotogràfic de Barcelona.
- Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona.
- Arxiu i Biblioteca de l’Institut Amatller d’Art Hispànic, Barcelona.
- Arxiu Municipal Contemporani, Barcelona.
- Arxiu Nacional de Catalunya, Sant Cugat del Vallès (Barcelona).
- Biblioteca de Lletres. Universitat de Barcelona.
- Biblioteca de Filosofia i Geografia i Història de la Universitat de Barcelona.
- Biblioteca del Centre d’Estudis i Documentació del Museu d’Art Contemporani de Barcelona (MACBA).
- Biblioteca del Museu Picasso, Barcelona.
- Biblioteca del Patrimoni Cultural, Barcelona.

- Biblioteca Joaquim Folch i Torres del Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC), Barcelona.
- Biblioteca Francesca Bonnemaison, Barcelona.
- Biblioteca i Arxiu de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi de Barcelona.
- Biblioteca i Arxiu del Centre de Lectura de Reus (Tarragona).
- Biblioteca i Arxiu Històric de l'Ateneu de Barcelona.
- Biblioteca i Arxiu del Cercle Artístic de Barcelona.
- Biblioteca i Arxiu del Museu Frederic Marés, Barcelona.
- Biblioteca i Arxiu Documental de l'Escola Superior de Disseny i Art *Llotja* de Barcelona.
- Bibliothèque Kandinsky, Centre de documentation et de recherche du Musée National d'Art Moderne Centre Pompidou, París.
- Biblioteca Nacional de Catalunya, Barcelona.
- Biblioteca Nacional de España, Madrid.
- Biblioteca Nacional de la República Argentina, Buenos Aires.
- Biblioteca y Archivo de la Fundación Rocamora, Barcelona.
- Biblioteca y Centro de Documentación del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS), Madrid.
- Bibliothèque de l'Institut National d'Histoire de l'Art, París.
- Bibliothèque Nationale de France, París.
- Centre de Documentació del Museu del Disseny de Barcelona.
- The British Library, Londres.
- The Courtauld Institute of Art, Londres.

#### **IX.8. Museos y colecciones**

- Cercle del Liceu, Barcelona.
- Colección Carmen Thyssen-Bornemisza, Madrid.
- Col·lecció Banc Sabadell, Sabadell.



- Col·lecció Col·legi de Farmacèutics, Barcelona.
- Col·lecció Fons de la Diputació de Barcelona, Barcelona.
- Col·lecció Vinseum Museu de les Cultures del Vi de Catalunya, Vilafranca del Penedés.
- Fundació Amat, Barcelona.
- Fundació Francisco Godia, Barcelona.
- Fundació Josep Llorens Artigas, Barcelona.
- Fundación AMYC, Casa Museo Fuente del Rey, Aravaca, Madrid.
- Museo de Art Nouveau y Art Decó-Casa Lis, Salamanca.
- Museu de l'Empordà, Figueres (Girona).
- Museu de Montserrat, Monistrol de Montserrat (Barcelona).
- Museu Deu, El Vendrell (Tarragona).
- Museu de Valls, Valls (Tarragona).
- Museo della Villa San Carlo Borromeo, Senago.
- Museu Municipal de Tossa de Mar, (Girona).
- Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS), Madrid.
- Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC), Barcelona.
- Museum de Fundatie, Zwolle, (Holanda).
- Museo Nacional del Teatro, Almagro.
- Palacio de Elsedo de Pámanes, Liérganes, Cantabria.
- Thermalia. Museu de Caldes de Montbui.



# APÉNDICE DOCUMENTAL



LE SALON D'AUTOMNE



MODIGLIANI  
Tête  
décorative

Ma petite Loute chérie,  
C'était jusqu'à maintenant une partie de plaisir que d'aller annuellement au Salon d'Automne pour l'écrire mes impressions. Désormais ça devient une grosse affaire, même une affaire dangereuse ; d'abord parce que des gens malintentionnés — des membres de l'Institut évidemment! — accumulent des barricades de rails et de pavés de bois dans l'avenue d'Antin; ensuite parce qu'ils sont trop. On entre, on croit voir cette exposition-là, comme les autres, au pas-de course, et retrouver les bons, les purs dans des milieux de cimaise qui sont toujours les mêmes depuis les siècles des siècles... Ah! je t'en fiche! Tout de suite là-bas on est perdu; on ne sait plus où on est, où on va, si l'on se trouve réellement dans le Palais du regretté Thomas, si l'on marche encore les pieds en bas et la tête en l'air! Ces diables d'artistes automnaux ont juré de faire tourner la cervelle aux vieux Parisiens; leur Salon idéal, qu'ils semblent avoir réalisé cette année, est tout à fait digne de ce jardin céleste qu'expliquait en chaire un bon curé de mon pays : « Supposez, mes chers frères, que le clocher soit un pain de sucre et que l'église soit un plat de crème — et que le clocher tombe dans l'église... Ça serait délicieux n'est-ce pas?... Eh bien, mes chers frères, à côté du Paradis, ça ne serait que de la pâte de chien! »

Tiens, un exemple, mon loulou! Dès le seuil tu le trouves en plein établissement Poirel-Martine : le bas de l'escalier est à lui ; on dirait l'express de Munich entrant dans la foire de Nijni-Novgorod : roses vertes, choux roses, tomates tricolores, artichauts en feux d'artifice... Tu t'élançais à gauche, tu crois reprendre ton calme dans la salle crépusculaire vouée de tout temps au repos des œuvres inférieures... Ah! mon enfant, quel repos!... Dans cette salle-là, cette humble salle, ils ont bâti une ville : d'un côté, la maison du riche entrepreneur moderae toute constellée de roses taillées en plein bois par Sué; de l'autre, un hôtel cubiste, oui, cubiste, dont l'architecte se nomme Duchamp-Villon, où est logé tout un phalanstère : Richard Desvallières en a forgé les fers, André Mare en a fait les meubles, Marie Laurencin les trumeaux, etc., etc... Et il n'y a pas à dire, ce n'est pas mal du tout!... Au moins c'est autre chose que ces affreuses machines que les

tapissiers apportent toutes faites dans les maisons dites de rapport!  
Mais ce n'est pas fini; dans la maison Duchamp-Villon une porte ouvre sur la maison Groult, autre phalanstère où les salons délicats succèdent aux salons charmants; trois marches te font descendre à la salle à manger Gauthier-Poinsignan qui a collaboré avec Lombard (ça doit être le marchand de chocolat!), et puis après c'est le cabinet de travail Majorelle, et puis la chambre à coucher Bigaux, et puis, et puis des appartements, et encore des appartements... C'est une ville, le dis-je, ma petite Loute.

Oui, voilà comment ces gens-là comprennent le Salon! Les voilà qui s'amuse maintenant à accrocher les tableaux sur des vrais murs, entre des cheminées, des tables, des chaises! Où allons-nous, Dieu duciel?

Oh! il y a bien encore, en haut, dans quelques salles un cent de toiles à la queue leu-leu, pour mémoire; mais comme ça paraît prétentieux ces chefs-d'œuvre qui s'offrent avec l'ambition de faire bien n'importe où!

Tu les jugeras quand tu reviendras à Paris; moi j'avoue que ces pauvres tableaux alignés m'ont paru ridicules — après ma promenade dans les installations du bas — autant qu'une revue de pompiers de village. L'un tente de transporter votre esprit dans un paysage de printemps; son voisin immédiat vous fait subitement passer dans une cuisine; le suivant vous sort des casseroles pour vous faire tomber dans les bras d'une dame d'un décolletage sans limites... Comment faire un choix dans cet étalage où chaque artiste, par la petite fenêtre de son cadre, vous agaçait au détriment de son voisin: « Pst! Pst! Viens donc voir ma poésie bucolique!... Pst! Pst! Tu ne veux pas de mon petit sentiment religieux?... Eh! par ici, pour la grande peinture, la vraie, la seule qui vivra dix siècles et qui rapportera du cent mille pour cent! »

Oui, je sais bien, j'aurais pu me livrer plus tôt à ces profondes considérations depuis qu'il y a des salons, et même depuis qu'il y a des musées. Mais si je ne m'y suis pas livré, c'est que, jusqu'à aujourd'hui, le saugrenu de ces installations artistiques ne m'avait pas frappé; oui, c'est le Salon d'Automne qui m'a ouvert les yeux, voilà le fait.

Je m'avoue donc parfaitement incapable de te donner mon avis, comme tu me l'as demandé, sur les meilleures peintures. Je suis presque tentée



ARCHIPENKO  
(L'homme qui comprend les femmes)  
Vénus



MODIGLIANI  
Autre tête  
décorative



KUPKA. — Devinette en deux couleurs  
Fermez les yeux, tenez le dessin à bout de bras et tournez-le en tout sens, jusqu'à ce que vous y ayez reconnu le portrait d'un célèbre danseur russe.



DIEGO M. RIVIERA  
Le record de la hauteur



OLGA SACHAROFF  
Après la bataille  
ou  
le confort moderne

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Échos & Informations

CHRONIQUE ARTISTIQUE

de la plus grande fécondité pour le style... D'autre part, les livres publiés ont une portée à signaler des vides actuels et pour...

de vivre et de mourir, parce qu'on a... Mais vous employez aussi des termes...

Rimes banquillesques

Préface de M. Paul Bourget, de l'Académie... Rimes banquillesques, par M. Paul Bourget...

Le Piv. D'Écho

Les nouvelles par M. Paul Bourget... Le Piv. D'Écho, par M. Paul Bourget...

Quand on voit dans le hall de l'Opéra...

Quand on voit dans le hall de l'Opéra... Les artistes et les spectateurs...



de haute gradation, de passage au ton...

Pour nous en tenir à nos degrés... Mais vous employez aussi des termes...

Les Expositions

Musée des Arts décoratifs, rue de Valenciennes... Exposition de la Société des Artistes Français...

Variétés particulières

Alfred et les Caricatures, par M. Paul Bourget... Variétés particulières, par M. Paul Bourget...

Portrait par Mme Olga Schacht

Portrait par Mme Olga Schacht... Portrait par Mme Olga Schacht...

NOS BONNES FEUILLES... Le Diable au corps par Raymond RADIGUET... Nos bonnes feuilles, par Raymond Radiguet...

de servir de moyen de correction... Nos bonnes feuilles, par Raymond Radiguet...

Recherche sur la nature de l'amour... par Emmanuel BÉLÉ... Recherche sur la nature de l'amour, par Emmanuel Béle...

Le méchant et le diabolique... Recherche sur la nature de l'amour, par Emmanuel Béle...

Le méchant et le diabolique... Recherche sur la nature de l'amour, par Emmanuel Béle...

de servir de moyen de correction... Recherche sur la nature de l'amour, par Emmanuel Béle...

Le méchant et le diabolique... Recherche sur la nature de l'amour, par Emmanuel Béle...

Le méchant et le diabolique... Recherche sur la nature de l'amour, par Emmanuel Béle...

Le méchant et le diabolique... Recherche sur la nature de l'amour, par Emmanuel Béle...

Le méchant et le diabolique... Recherche sur la nature de l'amour, par Emmanuel Béle...

Advertisement for Editions G. CRES & Co, featuring 'Le ROUGE et le NOIR' and 'BREVIAIRE D'ESTHÉTIQUE'.

# LA VIE DRÔLE AU IV<sup>ème</sup> SALON de L'ARAIGNÉE



MM. (Dessin par M. WATTELIN)



VERS LA CANTATRICE (Dessin de JEAN COSTANT)



LA NOUVEILLE (Dessin de JEAN COSTANT)



LES ACROBATES (Dessin de JEAN COSTANT)



M. P. POISSON ET MON TENDON (Dessin de JEAN COSTANT)



SEJA (1907) (Dessin de JEAN COSTANT)



LA FOIRE (Dessin de JEAN COSTANT)



M. VICTOR BOUCHER (Dessin de JEAN COSTANT)



DOIS QU'ÉTOIT DÉFARMI (Dessin de JEAN COSTANT)



LA MISE EN SCÈNE (Dessin de JEAN COSTANT)



PÉROCCOPATION (Dessin de JEAN COSTANT)



POISSON DE LA MER (Dessin de JEAN COSTANT)



LE FAVORI (Dessin de JEAN COSTANT)



MON FILS (Dessin de JEAN COSTANT)



DESSIN PAR PASTOR (Dessin de JEAN COSTANT)



BOUS-MARTE (Dessin de JEAN COSTANT)



COLIN MAILLARD (Dessin de JEAN COSTANT)

## LES COURSES

Saint-Cloud (18 avril)  
Tous les jours, à 10 heures, les courses de Saint-Cloud commencent par le prix de la Ville de Paris. Les favoris sont les chevaux de la stable de M. de Rothschild.

Table with columns for race names, horse names, and jockeys. Includes 'PRIX DE LA VILLE DE PARIS' and 'PRIX DE LA VILLE DE PARIS'.

Table with columns for race names, horse names, and jockeys. Includes 'PRIX DE LA VILLE DE PARIS' and 'PRIX DE LA VILLE DE PARIS'.

Table with columns for race names, horse names, and jockeys. Includes 'PRIX DE LA VILLE DE PARIS' and 'PRIX DE LA VILLE DE PARIS'.

Table with columns for race names, horse names, and jockeys. Includes 'PRIX DE LA VILLE DE PARIS' and 'PRIX DE LA VILLE DE PARIS'.

Table with columns for race names, horse names, and jockeys. Includes 'PRIX DE LA VILLE DE PARIS' and 'PRIX DE LA VILLE DE PARIS'.

## L'étrange imposture

Roman inédit  
Par JULES HOCHÉ

— Avez-vous pour qui le ciel de Dieu...  
— Et si j'étais un homme, je serais...  
— C'est tout simple, monsieur...  
— Mais, monsieur, vous ne pouvez pas...  
— C'est tout simple, monsieur...  
— Mais, monsieur, vous ne pouvez pas...  
— C'est tout simple, monsieur...  
— Mais, monsieur, vous ne pouvez pas...

— Je suis M. Rivetti, l'éditeur de la...  
— Je regardais comme, Xavier prit un...  
— Non, monsieur, je ne suis pas...  
— Je suis M. Rivetti, l'éditeur de la...  
— Je regardais comme, Xavier prit un...  
— Non, monsieur, je ne suis pas...  
— Je suis M. Rivetti, l'éditeur de la...  
— Je regardais comme, Xavier prit un...  
— Non, monsieur, je ne suis pas...

— Partez, partez...  
— Je vais vous proposer une affaire...  
— C'est tout simple, monsieur...  
— Mais, monsieur, vous ne pouvez pas...  
— C'est tout simple, monsieur...  
— Mais, monsieur, vous ne pouvez pas...  
— C'est tout simple, monsieur...  
— Mais, monsieur, vous ne pouvez pas...

— Partez, partez...  
— Je vais vous proposer une affaire...  
— C'est tout simple, monsieur...  
— Mais, monsieur, vous ne pouvez pas...  
— C'est tout simple, monsieur...  
— Mais, monsieur, vous ne pouvez pas...  
— C'est tout simple, monsieur...  
— Mais, monsieur, vous ne pouvez pas...





Photo Rosemân  
*L'Avant-Scène, par Pierre Gerber est une toile très parisienne et des plus intéressantes. Deux jeunes femmes en grand décolleté sont assises au premier plan, un visage d'homme apparaît entre elles deux*



*La Fête Foraine de Mme Olga Sachatoff est une œuvre très amusante qui possède la verde caractéristique de la jeune école russe moderne de Paris*

Photo Vaux



Photo Vizavona

*Mme Yvonne Serreys expose une tête de naissance en pierre de Pouillenay qui est un morceau de qualité*



Photo Vizavona

QUELQUES-UNES DES ŒUVRES  
LES PLUS FORTES ET LES PLUS  
BELLES DU SALON D'AUTOMNE

*De M. Bernard Boutet de Monvel, notre excellent collaborateur, voici à gauche un portrait de Monsieur G. M., œuvre d'un joli parisianisme*



Photo Rosemna

*Notre collaborateur Van Dongen expose un portrait du marquis de Castellane qui est une œuvre caractéristique de la manière du peintre d'Anatole France et de Rappoport*



# PARIS-SOIR

Engèle MEER, Directeur

\*\*\*\*\*

Quotidien

## Le Cinéma à la Société des Nations

Le Cinématographe, qui s'est peu à peu élevé sur une place dans toutes les branches de l'activité humaine, est devenu de ce que disent ses tenants, qui s'attachent à le regarder comme un élément de la civilisation, ainsi qu'au point de vue artistique, le plus important de son époque. Les Nations ont donc eu à leur sujet, au cours de la dernière session, un débat qui a été l'occasion de la plus intéressante et de la plus pratique — admettant inopiniément — de ces discussions.

## Les côtes de l'Annam ont été ravagées par un typhon

De nombreux indigènes ont été noyés

Un violent typhon accompagné de pluie incessante, a sévi sur les côtes de l'Annam, le 23 et le 24 octobre, par suite de ce qu'on appelle le « typhon ». Les Nations ont donc eu à leur sujet, au cours de la dernière session, un débat qui a été l'occasion de la plus intéressante et de la plus pratique — admettant inopiniément — de ces discussions.

## APRÈS LES ÉLECTIONS ANGLAISES

### M. Baldwin prépare le futur Cabinet conservateur

#### Le ministre travailliste ajourne sa réunion à mardi

Le ministre travailliste ajourne sa réunion à mardi. M. Baldwin prépare le futur Cabinet conservateur. Le ministre travailliste ajourne sa réunion à mardi. M. Baldwin prépare le futur Cabinet conservateur.



M. Baldwin

## CEUX QUI S'EN VONT...

### Les obsèques de de Max ont eu lieu ce matin

#### Une cérémonie à l'église de la rue Jean-de-Beaumont

Les obsèques de de Max ont eu lieu ce matin. Une cérémonie à l'église de la rue Jean-de-Beaumont.



René JEANNE

Chaque fois que dans une réunion, on se livre à des discussions, on se livre à des discussions, on se livre à des discussions.

Aimez-vous les gens bizarres ?  
Aimez-vous les aventuriers ?  
Voulez-vous voyager aux Antilles ?

## TERRE DE CHANAAN

LOUIS CHADOURNE

Les deux continents se rejoignent

(Voir en 2<sup>e</sup> page)

## LA RENTRÉE PARLEMENTAIRE

### Le budget de 1925 sera voté avant la fin de l'année

Le budget de 1925 sera voté avant la fin de l'année. Le Conseil des Ministres s'est réuni ce matin.

## Le Conseil des Ministres s'est réuni ce matin

Le Conseil des Ministres s'est réuni ce matin. Le budget de 1925 sera voté avant la fin de l'année.

## Le procès d'Empoli vient de finir

Le procès d'Empoli vient de finir. 95 condamnations.

## M. Doumergue visite le Salon des Appareils ménagers

M. Doumergue visite le Salon des Appareils ménagers.

## Au Salon d'Automne

Cet après-midi : Vermissage

Au Salon d'Automne, cet après-midi : Vermissage. Les peintures de Vermissage.

## L'écrasante victoire des conservateurs

L'écrasante victoire des conservateurs. Les élections ont été gagnées par les conservateurs.

## Le C. N. du Bâtiment contre les "Moscoutaires"

Le C. N. du Bâtiment contre les "Moscoutaires". Le Conseil National du Bâtiment.

## Le président du Conseil déjeune à la Maison des Journalistes

Le président du Conseil déjeune à la Maison des Journalistes. M. Doumergue.

## LES "RECONNUS"

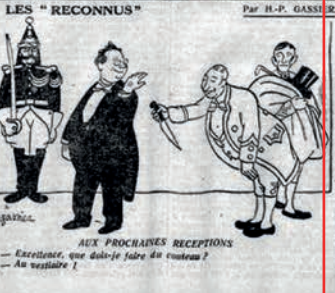
LES "RECONNUS". Par H.-P. GASSIÈRE.



AUX PROCHAINES RECEPTIONS

## Propagande artistique

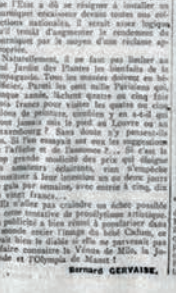
Propagande artistique. Les œuvres d'art exposées.



La peinture

## La peinture

La peinture. Les œuvres d'art exposées.



La peinture

## La peinture

La peinture. Les œuvres d'art exposées.



La peinture



Selbstporträt der Olga Sacharowa,  
einer jungen, in Barcelona lebenden Russin

rang zugleich mit allen schwarzen Geheimnissen dieser Erde und mit Gott, den sie nicht lassen wollte, er segne denn ihr Herz und ihren Pinsel. Die Tagebücher dieses aus dem Moor von

Worpswede aufsteigenden, nach Paris flüchtenden und sich wieder in die Heimat rettenden Sonnenvogels gehören zu dem Schönsten, was die gegenwärtige Bekenntnisliteratur zu bieten hat.



# LA VIDA CULTURAL

## Festival Ricard Strauss

Per tal de festejar els setanta anys de Ricard Strauss, l'Associació de Música de camera organitza, com ja és sabut, un important Festival. I el director d'orquestra Eugen Papst dirigit les principals obres: Interludi d'Amaltea, Tres Cançons, simfonia dels Alps, Tres Cançons, «Don Joan» i Poema Simfònic.

L'obra més important del programa fou, com queda vist, la «Simfonia dels Alps», obra complexa, admirable, que fou oïda entre nosaltres, per primera vegada, l'any 1917, sota la direcció del mestre Francesc Pujol (Associació de Amics de la Música). I després ho presentarem: l'execució de la «Simfonia dels Alps» que ens ofereix l'Associació de Música de camera no fou pas un poguè ser perfecta. Per una execució gairebé improvisada. No hi ha música al món i els nostres músics de l'orquestra són legítims experts, admirables, que solament amb dos assaigs poguè executar de manera clara, segura, l'obra mestra, complexa, suggestiva, de la qual parlem. Manca, doncs, feròsament, a l'execució de la simfonia dels Alps que dirigí el mestre Pujol, la maldat i el color. Hom va fer el que es pot fer quan les dificultats materials no han pogut encara ésser vençudes i constati que els nostres músics es portaren com una veritable heroïna.

L'Associació de Música de camera hauria hagut de preparar amb calma, llargament, l'execució de la simfonia dels Alps. Ho diem ben francament. I ja és ben coneguda, creiem, la simplicitat, l'admiraçió que ens ha sempre inspirat l'Associació de Música de camera.

Amb tot, el públic fou ben amable, ja no cal dir-ho, a les altes qualitats de la «Simfonia dels Alps», una de les obres mestres del seu autor i una de les creacions més ardues, més originals, de la música dels nostres temps. Però és una obra l'execució, la missió au point de la qual és ben difícil.

Ens fou agraït de sentir per primera vegada l'Interludi d'Amaltea, de Strauss (data del 1888) és un poema netament líric, romàntic; és un poema píccol, agradósíssim. No té, certament, la imponderança, per exemple, del «Till Eulenspiegel» ni del «Don Quixot», ni del «Heldenleben»; però és una creació reeixida i ben representativa, irrefragablement, de l'estil, de la personalitat del seu autor.

«Seria fàcil de descobrir-hi un dit un escriptor ben conegut, parlant de Ricard Strauss — reminiscències precises de França i d'Itàlia tingui en les seves obres més ardides: «Zaratustra», «Heldenleben», «Mendelssohn», «Oismond», Wagner, Rossini, Mascagni, s'hi barregen ben paleament. Però tots aquests elements es fonen en el conjunt de l'obra, vençuts, assimilats pel pensament de l'autor».

«Engen Papst va fer el que es pot amb pocs assaigs en tractar-se.

## LA IMATGERIA D'OLGA SACHAROFF per. Rafael Benet



Olga Sacharoff: Paisatge d'Elvira (Galeria Laietana).

Honora la sala major de Galeria Laietana, una exposició d'obres d'Olga Sacharoff, l'artista russa de l'Escola de París, a més a més, temps ha, de la ciutat de Barcelona i de Catalunya.

Olga Sacharoff, és ben coneguda dels mitjans artístics barcelonins. Ha vingut a aportar, anys enrera, la seva col·laboració a una d'aquelles exposicions que organitzava a les mateixes Galeries Laietanes, l'entitat «Amics de les Arts», organitzada per aquell conegut amic Magí Sanduñer.

En la modèlica revista «Arts», publicació de la Junta Municipal d'Exposicions, el delicat poeta Joan Teixidor dedicava, no fa gaire, un bell article valorador de l'art d'aquest pintor, fent-ne per excel·lència.

Bona part de la seva vida l'ha passada l'artista a Barcelona, encara que el còs de les seves amissions fou sempre molt reduït. Culturalment, el seu cor, el llenguatge i el té sempre a París, on ha viscut llarg temps, especialment en aquells darrers temps. El seu art és, essencialment, clarament parisenc.

Olga Sacharoff, per la seva qualitat de dona sensible, es pot equiparar amb aquelles artistes de la color, que han donat un art completament d'acord amb l'esperit femení. Cal no oblidar que l'obra d'aquelles dones pintores, ha tingut accent shombrosos. Però l'obra d'aquesta, com la de Mary Cassatt, p. e., que tot i d'una gran pintora, no ens commoua mai tant com aquella que està elaborada de les qualitats fràgils i perfumades que informen l'esperit específic de la dona.

L'obra d'Olga Sacharoff, com la de Berthe Morisot, i la de Marie Laurencin, són d'aquesta mena de miracles artístics, que únicament sobretot, d'obres difícils, complexes i els nostres músics l'ajudaren de manera curatjosa, intel·ligent.

## Concert retransmès per Radio-Barcelona

Avui, dissabte, a dos quarts de vuit del vespre, l'Orquestra Simfònica de Madrid, que dirigeix el mestre Pèrre Casas, donarà un important concert, sota el següent programa: Ricard Wagner: Preludi de «Els nòrd»; «Tristan i Isolde», «Paraisals» i «Els Meistes Cantaires». Beethoven: Cinquena Simfonia. Joaquim Rodrigo: «Estrena del poema simfònic «El lliri blanc, original d'aquest jove músic valencià».

Aquest concert serà radiat per Radio-Barcelona.

pot realitzar la sensibilitat femenina. Sacharoff, es tan femení, que fa compartir a les seves composicions l'estilisme i la qualitat, ben adients a les anomenades «dabocs brodat» o puntes.

L'important expositor de Galeries Laietanes, fonamentat el seu art en la imatgeria. En un primitivisme d'estampa: en l'art popular. Formalment, en alguns moments l'art de Sacharoff és molt dintre el límitre transfigurador de certs aspectes de l'art d'Henri Rousseau, el burò; imatgeria vivent, no pas fórmula bàsica deccorativa.

En els bons moments, l'obra de Sacharoff no és pas d'estilització volguda, sinó veritable transfiguració poètica de la realitat. Imatgeria, doncs, de primera qualitat, pròpia dels veritables i, per atò mitjà, encisadors primitius.

L'art de Sacharoff és, sobretot, fet d'ètica pública. Però, si en un principi aquest ènic era assolit evadint-se dels mitjà — o sigui dels límits — de la pintura, en les seves darreres produccions, l'artista de l'Escola de París guanya en ènic precisament perquè es sotmet a les lleis de la matèria. Els seus esquemes formals, recaptats indirectament de la realitat, s'han enriquit darrament dels matissos més imponderables de la llum. La matèria pictòrica, també ha guanyat en les darreres l'obra d'Olga, perquè hi fou treballada amb nova intenció, amb

cant a la carn de la pintura la mateixa sensibilitat amb què tantany l'artista es donava en formes potser massa espiritualitzades.

La imatgeria d'Olga Sacharoff ha entrat darrament en un terreny pictòric pur. Puresa en l'art pictòric, no és pas elucubració fora dels seus límits — en la sordidat dels quals es troba la grandesa — sinó treball entusiasta de la matèria fins a transformar-la en endures i en esperit.

Atem, doncs, deixant enrera la quarènia dels temps cubistes, i el que en l'obra de la guerra i l'india de la post-guerra fou considerat com a pur, per ésser reduït a qual pintura pura, que al ha de participar d'aquella llei dels cosos de què parlà Sò-Ho, ha de compliar-se amb l'espíritual element de la vida, que és la primera regla formulada pel mateix pintor extra-oriental en el segle V, i serà la deguda aplicació de la qual pintura deixa d'ésser pictòrica, per a esdevenir pura bàstica.

Olga Sacharoff, d'una sensibilitat molt viva, ha sabut evolucionar vers la pintura-pictòrica, sentint, com a bona avantguardista, que aquest era el seu nou destí, cal no poder resar satisfeta de la imatgeria gairebé immaterial d'aquany. Per això l'immateral, l'alt que és el tret més sobresorint del caràcter de l'artista russo-parisenc, s'encarna avui en una certa densitat de matèria i en una delcda interpretació del clar i obscú.

Ben segur que, fugint dels perills de l'impulsisme, aquest canvi pictòric l'ha trobat l'artista en la líp dels neo-lausers hispano-parisencs, els quals saberen establir llurs fugitives harmonies i encarnar llur fuga informe, amb matèria-pictòrica, sentiblement i apassionadament treballada. Amb el entonimes i l'estilisme evadits de la qual, dels primers temps d'Olga Sacharoff, avui s'han convertit en essència pictòrica — són informals d'èspit pictòric.

Però essent, la dama, poeta per temperament, es ben natural, que, jugant la llum fina, hagi sabut integrar de poesia els límits indispensables de la pintura.

## Corporacions científiques

Acadèmia de Medicina.—El propingent dilluns, dia 19 del corrent, a les set de la tarda, l'Acadèmia de Medicina celebrarà sessió científica pública, en la qual es tractaran els temes següents: Doctor Margarit: «Les probabilitats de per què en el corp hi ha vuit osos i no una Doctor Aznar: «Qualitat hidràtiques de pulmó. Notes clíniques».

## Les Arts

Sala Busquets. Pintures de la Costa Brava.—Avui, dissabte, a les cinc de la tarda, tindrà lloc a la Sala Busquets la inauguració de l'exposició de pintures de l'artista senyor Juli Garcia Gutiérrez, el qual presentarà totes les obres executades darrament a la Costa Brava, a l'entorn de les quals s'ha desenvolupat un innegable interès.

Ahí va clausurar-se, a la Sala Busquets, la notable exposició de paisatges del Pireneu del celebrat pintor Domènec Soler, després d'una brillant exhibició que ha atret ben nombre de col·leccionistes i amateurs.

Inauguració d'exposicions a Syra. Avui, a les cinc de la tarda, s'inaugurarà a les galeries d'art Syra l'exposició del pintor Pere Creixams. Vint i tres, la majoria figures i les realitats paisatges i flors constituiran l'important exposició;

formen un conjunt molt apreciat que els nostres amateurs saben estimar.

Alexandre Coll també inaugurarà aquesta tarda, a Syra, una exposició d'aquarelles.

Joan Roqueta, amb una encoratjadora presentació de l'intel·ligent crític Cortès i Vidal, es presenta avui com a pintor a l'exposició que inaugurarà a l'esmentat establiment.

## Noticiari de Música

Orfeó Català. — Tal com es va anunciar, avui, a les cinc de la tarda, se celebrarà al Palau de la Música Catalana el concert-repas que mensualment dedica l'Orfeó Català als seus socis protectors.

Associació Obrera de Concerts.— El tercer concert orquestral que l'Associació Obrera de Concerts ajornà el passat dia 11, se celebrarà demà, diumenge. L'acte tindrà lloc al Palau de la Música Catalana, i l'orquestra Pau Casals, sota la direcció del mestre Joan Lamote de Grignon, i amb la col·laboració dels artistes Erich Landerer (pianista) i Domènec Sánchez Parra (baríton), interpretaran les obres següents:

Primera part. Schumann: Obertura de «Manfred»; Tchaikowsky: Concert op. 23, per a piano i orquestra. Segona part. Bloch: «Kai», poema simfònic; J. Lamote de Grignon: Poema romàntic, per a orquestra i baríton; Wagner: Escena final de «Die Walkyries» («Comiat de Wotan i Einnamament del foc»), per a orquestra i baríton.

## Instrucció Pública

### Primer Ensenyament

Les noves Escoles de Trivissa.— Vist l'informe favorable de l'arquitecte inspector de les Escoles graduades de Trivissa, s'ha ordenat pel Ministeri, a l'Ajuntament d'aquesta ciutat, l'abonament de la quantitat de 40.000 pessetes en concepte de primer termini de la subvenció concedida.

Associació del Magisteri Particular de Catalunya i Bolears.—Aquella entitat, havent de percebre un donatiu en metàl·lic per a repartir entre mestres invalids i jubilats de totes les entitats del Magisteri Particular de Catalunya, prega els interessats que es servixin passar pel domicili social, Rambla dels Estudis, 12, pral., els dies feiners, de sis a vuit de la tarda. El termini d'inscripció acabarà, improrogablement, el dia 24 del mes corrent.

### Segon Ensenyament

Junta General de l'Associació de Professors Encarregats de Curs de Segon Ensenyament.— El proper diumenge, dia 18, a les onze del matí, a una sala de la Universitat (Pati de Dret) es celebrarà Junta general de l'Associació de Professors Encarregats de Curs per a

## CARTELL D'EXPOSICIONS

**SALA BUSQUETS**  
PASSEIG DE GRACIA 36  
Mobles i Objectes d'Art  
Juli Garcia Gutiérrez. Pintura  
Clasassó. Escultura  
Fins el dia 20

**LA PINACOTECA**  
PASSEIG DE GRACIA, 34  
Mares i Gravats  
F. Labarta  
Fins el dia 30

**SALA BARCINO**  
V. Garcia Simon  
RAMBLA DE CATALUNYA, 30  
PINTURA MODERNA  
Mares i Gravats i Moltures  
Pintura Moderna

**SYRA**  
DIPUTACIÓ, 561 - Telèfon 19710  
Objectes per a present  
Pere Creixams. Pintura  
Alexandre Coll. Aquarelles  
Joan Roqueta. Pintura  
Fins el dia 30

**SALA GASPAR**  
CONSELL DE CENTI, 323  
Telèfon 12969  
Pintura, Dibutxos, Mares, Gravats  
Miralls i Moltures  
Exposició col·lectiva

**Galeria LAIETANES**  
CORTS CATALANES, 612  
L. Roig Escalot. Aquarelles  
Olga Sacharoff. Pintura  
F. Galofre Suris. Pintures  
Emili Ferrer. Dibutxos

**CASA RENART**  
Diputació, 271 - Telèfon 16217  
Imatgeria, Mares  
EXPOSICIO COL·LECTIVA  
D'ARTISTES DE SANT LLOÇ

**LLIBRES!**  
Llibres - Llibres - Books - Bucher  
Gravats, Autògrafs, Dibutxos  
Aquarelles  
No en compreu sense consultar  
abans els preus de  
**METROPOLITANA**  
LIBRERIA VELLA I NOVA  
Canuda 31, 6. Esbla Mozarri  
Telèfon 2026

**Una temperatura ideal**  
en la vostra llar durant l'hivern.

Us oferim la instal·lació completa de calefacció central STANDARD 6, només per

**1.375 pessetes**

Demanen fascicle 62

**Construccions Gaspar**  
SALA BUSQUETS, 36  
DIPUTACIÓ DE CATALUNYA, 34 - BARCELONA - TELEFON. 72.483.

## ART FEMENI

OLGA SACHAROF

Al mateix temps que aquella, l'artista russa, Olga Sacharof, que residix de temps entre nosaltres, va fer la seva exposició a les Galeries Syra.

No és pas aquesta la primera vegada que exposa ací; l'any passat va fer-ne una a les Galeries Laletanes on ja el seu art cridà l'atenció i ens va captivar. El seu estil se'n va lluny dels altres que estem avesats a veure; es tota una altra manera de sentir les coses: el paisatge, els éssers. Poseeix una gran delicadesa de línies i, sobretot, una finesa de colors clars, tan difícils com són! que us emporten. La seva pintura sí que és moderna, però d'un modern de debò, sens evolar fer el petulant.

Olga Sacharof va presentar paisatges i bodegons; aspectes que u s'han posat l'esperit quan els contempleu, perquè hi ha una bona quantitat de bellesa suau. I no penseu que per això els seus colors són desmaiats, mancats de vitalitat; res d'això, són forts, però són foscos. I les línies segueixen la mateixa delicadesa. L'artista també ha millorat la seva producció, cosa notable de remarcar en les dones artistes; i no vull endinsar-me més, però podria ben dir, més que no pas els artistes homes.

Per això se'ls nota aquesta millora, a totes, i àdhuc en les altres de les quals anirem parlant. Això tan provèrbial que



OLGA SACHAROF

les dones enraonen massa no serà del tot veritat, ja que palesen esmerçar el temps i treure'n bons fruits. Serà perquè les dones vivim més a casa, o perquè ens prenem la vocació més seriosament? El cas és que moltes vegades treballen més que no pas els homes artistes. Hom diu que el treball, l'esforç de la dona no es veu, però això són frases que corren sense sentit, la veritat és ben a l'inrevés.

## Notes de Redacció

J. E. C. — Són acceptats els articles de col·laboració espontània i publicats a la revista, sempre que ho cregui convenient el senyor Director. Les trameses són fetes com vostè mateix indica.

R. C. — Tarragona. — No ens ha estat demanada l'adreça de vostè; resta sense efecte.

«Mireia». — No publiquem res de caire massa personal.

«Un cor enamorat». — Li diem el mateix que a l'anterior.

«Pubilla de la Garrotxa». — La seva pregunta la pot dirigir a qualsevol entitat cultural; nosaltres no podem fer-ho perquè semblaria una propaganda del llibre. Sí, senyoreta; és de la capital del Baix Empordà. Actualment és a Barcelona.



*Olga Sacharoff.*

LIBRERIA MEDITERRANEA  
AVENIDA DEL GENERALISIMO FRANCO, 403

# La inmaterialidad de Olga Sacharoff

ARTE VIVO

**E**N una solitaria calle de la ladera del Puchet que mira al mar, en la de Manacor, cuya quietud pueblerina, su silencio monacal que el rumor que sube de la urbe que a sus pies hierve, realza, y su anacrónica poesía ochocentista ha pintado José Amat, vive un matrimonio de artistas, pintores ambos y ambos extranjeros. Extranjeros pero no extraños a nuestro país ni a nuestra ciudad, en la que residen desde hace cerca de treinta años.

Es oriunda ella de las tierras lejanas del Cáucaso. Se llama Olga Sacharoff. No os la voy a describir, porque aquí no importa la figura, sino el espíritu de la artista. A los curiosos les diré — son pocos los que la conocen a pesar de ser concluidana nuestra — hace tanto tiempo — que está en su media edad, es rubia de cabellos, fuerte en apariencia de complexión, y delicada de maneras. Tiene ojos claros azules, y en los labios una constante sonrisa que traduce literalmente su dulzura y su bondad.

Alumna de la Escuela de Bellas Artes de Tiflis en los tiempos de los Zares, muy joven todavía, en 1910, se trasladó a Munich donde continuó durante un tiempo sus estudios de pintura, pasando acto seguido a París. Al año de comenzado el anterior conflicto mundial armado se estableció en Barcelona, donde se casó y tiene su morada.

Adquirió el matrimonio una "torre" en el Puchet. Es una espaciosa y romántica mansión del pasado siglo, en medio de un jardín de encanto que va ganando por terrazas y en escalera el pronunciado desnivel de la colina. Acreditado por las manos de esta exquisita mujer, aquel templo del reposo, lejos de perder su carácter, ha ido aumentando con los años su sabor y su color. Y duda uno si ha sido la artista la que se ha identificado con su mansión, o si, por el contrario, es la vieja casona neoclásica, de paredes amarillentas y balastradas y estatuas de barro cocido, la que se ha adaptado al gusto de su dueña. Porque una cosa es cierta. Y es que la casa de Olga Sacharoff nada tiene que ver con lo que el vulgo entiende por "torre del Puchet", y se parece en cambio como dos gotas de agua a la artista y su pintura.

Es un tanto fatigoso llegar por las empinadas calles del montículo hasta la mansión de ensueño, pero una vez en ella cuesta trabajo

salir de la atracción de aquel ambiente y resignarse a perder la agradable compañía de sus propietarios. Con Olga Sacharoff se puede discurrir sobre cualquier tema, menos de ella. Después de un forcejeo para lograrlo, allí en su estudio, en los atillos de la casa, desde donde se descubre el amplio panorama de la ciudad con el halo de la neblina invernal y en el fondo la línea del horizonte marino, tengo que declararme vencido.

—No tiene interés mi vida — dice con su acento dulzón —. No tengo anécdota y en todo caso son los demás quienes la conocen. He estudiado en varios países, pero no he tenido propiamente un maestro. Pinto a mi manera, sin prejuicio alguno, contando las cosas tal como las veo y las siento.

Da la una. Se levanta. Va a buscar un pedacito de pan que desmigaja. Abre la ventana y pone las migas en el alero. Acude una bandada de gorriones y jilgueros.

—¡Pobrecitos — exclama — tenían ya hambre!

—Le gustan mucho los pájaros — observo.

—Me gustan todos los animales. Hable usted de mi perro, de mi fiel "Dicky", que es muy listo y muy bueno. Cuando llama el cartero, va a buscar y nos trae la correspondencia. Ladró mucho, pero le da lástima morder. Sólo es malo con las ratas y los gatos. Hable, hable de mi dogo de Dalmacia y diga que es muy hermoso con su pelo liso blanco de pintas negras. Yo se lo agradeceré. De mí no escriba nada. Sólo, si quiere, que gracias al arte, no he conocido la tiranía bolchevique. Mi pintura me salvó de vivir bajo su yugo. ¿Qué hubiera sido de mí si no? Y que estoy orgullosa de sentirme barcelonesa.

Veinticinco años hace que Olga Sacharoff expone en las salas de nuestra ciudad. Ha sido asidua del Salón de Otoño de París. Y ha realizado exposiciones en distintos países de Europa y de América. Las revistas de Arte han escrito mucho sobre esta pintora. Cuando llegó, trajo una pintura exótica que fué absorbiendo el jugo y la savia de la tierra española. Sin perder su acento extraño expresó nuestro propio microcosmos. Olga Sacharoff transportó a sus lienzos el paisaje que la rodeaba. Y pintó los merenderos de los alrededores barceloneses, las danzas populares junto a la orilla del mar, los parques urbanos con la anécdota del idilio amoroso. En nuestro paisaje, deliciosamente interpretado por la extranjera, vivían gentes de casa, que los ojos azules de la pintora veían con el candor de las figuras de Epinal.

Sentimiento puro, misticismo, decían unos. Intelecto, rebuscada puerilidad, replicaban otros. Por encima de estos términos antagónicos — ¡quién sabe si la verdad se halla en el justo medio con un poco de cada extremo! — veo yo en sus óleos y en sus acuarelas, en sus retratos, sus composiciones, sus paisajes, sus flores y sus bodegones, una pintura específicamente femenina, fruto de la sensibilidad propia de la mujer. Hay pintoras que tienen pintura varonil. La de Olga Sacharoff es la quintesencia de la femineidad. Todo en ella es femenino: su espiritualidad, su lirismo, su suave ironía, su melancolía. Femenino es su propio primitivismo. Y su caligrafía de finísima pluma de oro con punta de diamante. Femenino es la transparencia de cristal de su pintura vaporosa. Femenino es su desmayo. Y también la anécdota exquisita de un pájaro o una paloma en los retratos, las carnes asalmónadas, y el tratado de los velos, los tulés y las pieles con el arrobó que en estas delicadezas pone su sexo. ¿No véis, por ventura, en sus flores — esas mismas flores de su jardín: de miniatura persa — un decorativismo impalpable con el aroma, la elegancia, la distinción y la finura de la femineidad?

Cuando una mujer en pintura se expresa totalmente en femenino, la materia es sólo un medio, tenue e imperceptible como un hilo de seda, para llegar más que a la plástica a la poesía y a la música, es decir, al espíritu puro, a la inmaterialidad. Y este es, a mi modo de ver, el sentido del arte de Olga Sacharoff, la pintora de ojos azules claros que parece que no ven porque miran hacia dentro, que un día nos llegó a Barcelona, lo mismo que en los cuentos de hadas, como un regalo de Oriente.

*A. del Castillo*



**OLGA SACHAROFF**

TIENE EL HONOR DE INVITAR  
A USTED A LA APERTURA DE LA  
EXPOSICIÓN DE SUS OBRAS  
QUE SE CELEBRARÁ EN  
SYRA, GALERÍAS DE ARTE  
EL DÍA 6 DE MARZO DE 1948



*Sacharoff 10*

G.A.S.A. - 4221

EXPOSICIÓN  
DE PINTURAS

**OLGA SACHAROFF**

DEL 6 AL 19 MARZO DE 1948

SYRA, GALERÍAS DE ARTE  
PASO DE GRACIA, NÚM. 43  
BARCELONA



EXPOSICION VENTA DE  
**CUADROS DE 1945-1950**

OLGA SACHAROFF • MENCHU GAL • SERRANO  
ÁLVARO DELGADO y J. A. MORALES

DEL 21 DICIEMBRE 1957 AL 3 ENERO 1958

**SALA VAYREDA**

RAMBLA CATALUÑA, 116

BARCELONA

**NOTAS DE SOCIEDAD**

**PROXIMO ENLACE EN ANDALUCIA**

En el Santuario de Nuestra Señora de Belén, de Palma del Río, en la provincia de Córdoba, se celebrará el día 4 de marzo próximo el matrimonial enlace de la señorita María de los Reyes Moreno y de Rivas, hija de don Antonio Moreno y Carmona, con don Carlos Duclós López, hijo de don Francisco Duclós Pérez y de su esposa (María-Benita López Sert), que residen en Sevilla.

Tanto la novia, que es una bella muchacha morena, como el novio, estuvieron en Barcelona, hace pocos años, cursando estudios. El, es nieto, por línea paterna, de la Marquesa de Lamadrid, que reside en Barcelona, y sobrino-nieto del famoso pintor José-María Sert, el genial autor de las pinturas de la Catedral de Vich y de tantas obras maestras.

Este próximo enlace será un grato acontecimiento en la vida de sociedad de Andalucía, y al mismo se proponen asistir distinguidas personas de nuestra alta sociedad.

**PROXIMO ENLACE EN TARRASA**

En la segunda quincena del próximo mes de marzo también, se celebrará en la capilla de la hermosa finca "Ca'n Amat de la Muntanya", sita en las afueras de Tarrasa, el matrimonial enlace de la señorita Isabel Sala Par, tercera hija de los Condes de Egara, propietarios de la citada finca, con don José-María Juncadella Salisachs, hijo mayor de don José-María Juncadella Burés y de su esposa (Mercedes Salisachs Roviralta), todos ellos tan conocidos y apreciados en la alta sociedad barcelonesa.

También este próximo enlace, aunque no se celebre en Barcelona, constituirá un grato acontecimiento en la vida de sociedad de nuestra Ciudad Condal, ya que barceloneses son los novios y sus familias.

**RECIENTE BODA EN MALLORCA**

Recientemente se ha celebrado en Mallorca una distinguida boda. La ceremonia tuvo efecto en la intimidad, debido al luto que guarda la familia de la novia.

La desposada fué la señorita María-Luzia Alemany Dezarilar, y el contrayente, lo fué el Teniente de Artillería don Nicolás Alemany Fueter, pertenecientes los dos a aristocráticas familias de Palma de Mallorca, capital donde tuvo efecto el enlace.

Los desposados acaban de regresar de su viaje de novios y se han instalado en la capital de las Baleares.

**PETICIONES DE REHABILITACION**

Doña Natividad de Verástegui y Velasco ha solicitado a S. E. el Jefe del Estado la rehabilitación del Título del Reino, cuya denominación es Vizconde de Areste, que fué concedido a doña Leonor de Zamudio en 8 de julio del año 1827.

También, don Francisco Javier Triana Jiménez, representado por su padre, don Francisco de Asís Triana Narbarte, ha solicitado

Sra... Srta... Las creaciones de la cosmética moderna las encontrará usted en

**CLINICA DE BELLEZA HELIA**  
Rambla de Cataluña, 5, 1.º



**Colonia Venuco**  
El primer placer del recién nacido

**A R T E**

**OLGA SACHAROFF, EN SYRA**

Después de dos años y pico de ausencia de las salas, expone Olga Sacharoff cerca de treinta obras: composiciones, figuras, retratos, paisajes, flores y bodegones. De nuevo nos deleitamos con un mundo en el cual actúan por partes iguales la realidad y la ensañación. Cual poseída da una mágica varita transforma en maravilla cuanto sus pinceles pintan. La pintora nos presta sus alas para transportarnos a ese clima en el que la atmósfera se hace fragancia, las cosas carecen de peso y los hombres de maldad.

Universo donde reina una infinita ternura femenina que impone una ley única de felicidad eterna terrenal. A lo que más se parece, en efecto, es a un paraíso. Eslava de origen, confluyen en ella un oriente indeterminado y un occidente sin exacta localización, pero que consideramos nuestro, porque entre nosotros adquirió hace ya luengo tiempo carta de naturaleza, aunque viniese a través de París.

Todos los elementos confluyen en ese fondo idílico sustancial. Ahora bien, el problema no es de orden exclusivamente poético. Y la solución es pictórica, de una pintura cuya originalidad consiste en encauzar la sensibilidad femenina creadora por vías composicionales y cromáticas. Por encantadora que sea, la composición se sujeta a unas normas precisas, actuando como primer factor de gracia y delicadeza. Sigue el grafismo, minucioso y preciosista, pero de mano magistral, como la misma composición. Y lo termina el color, pulcro, transparente y cristalino.

La delicada pintura mantiene el intimismo de su frágil y poética pintura, que ha ganado en firmeza en todos los aspectos, particularmente en el color. No recuerdo ningún cuadro suyo de tan atrevida y difícil composición como "La modista", con el proble-

la rehabilitación del Título de Vizconde de Montserrat, cuyo último poseedor fué doña María Barcáiztegui y Manzo.

**PROXIMA ONOMASTICA**

El próximo sábado, día 23, día de San Román Abad, celebrarán su fiesta onomástica los señores Via Dufresne, Torres Regordosa, Landajo, Artola y Hernández de Lorenzo, Fabra Muntadas y Riviere Upón.

Use Agua de **COLONIA SOLIDA DANA**  
Fajas **MADAME X. Av. José Antonio, 615**

\* ARTICULOS 1.º **COMUNION EL SUIZO** - P.º Gracia, 74 y Rambla de las Flores, 114

Otro buen **REGALO**, un Pijama **SORRENTO**  
Otro buen **REGALO**, un Pijama **SORRENTO** en Camiserías, última creación **MADOFFA**

Bodas, Banquetes, Comuniones, **ROSA LEDA**  
R. Tarragó - P.º Gracia, 35 - Tel. 21 00 15

**POLLUELOS SELECTOS**

Gran productores de huevos y carne. Suministras **ILAGA**, Paseo S. Juan, 12

ma remitió al fondo, edición corregida y aumentada de "Jardín zoológico". También "La florista" está a la altura de sus mejores momentos. Y paisajes como "Los jinetes", "El viejo parque" y el número 16, nada tienen que envidiar a los suyos más característicos. Tampoco los asuntos específicamente decorativos, como "Los pájaros", resultan inferiores a los de años atrás. En la comparación saldrían tan airoso como los bodegones "Los peces" y "El frutero" y los floreros, llenos de exquisitices decorativas.

La superación concierne particularmente al color. Sin llegar a una violencia que repudia, son en general más vivos los contrastes y más valientes las armonizaciones. Nunca, quizá, había alcanzado la belleza tonal de "Señora en el café" y "Dama con guantes". Y lo mismo cabe opinar de los retratos femeninos y masculinos. Algunos de los expuestos— los de las señoras F. y C. R. y el reverendo Manuel Trema, pueden figurar en una antología de las obras de este género, debidas a sus pinceles.

**J. L. ZARRALUQUI, EN EL ATENEO BARCELONES**

Otra exposición interesante en la sala del Ateneo Barcelonés. Y también de pintura joven. Lo es el expositor José Luis Zarraluqui, quien dejó grato recuerdo en su anterior y primera muestra en 1933. Se presentó entonces, al poco de salir de la Escuela Superior de Bellas Artes, como un pintor original y vigoroso, metido en la búsqueda de calidades y preocupado del destino de su pintura.

Acto seguido la exhibió en Madrid, de donde es oriundo. Desde entonces, no había vuelto a exponer. Lo hace con el trabajo de los tres últimos años. Se basa en lo figurativo, aunque sus creaciones nada tengan que ver con motivaciones de tipo sensitivo y menos con transposiciones del natural. Más que una emoción, es una idea lo que justifica el cuadro, adquiriendo las referencias a los seres y las cosas, categoría de símbolo. La ternura hacia los niños y los indefensos, la admiración de la resistencia al dolor en los humanos, la sublimidad de la maternidad son otras tantas ideas trascendentes que le impulsan a plasmarlas plásticamente. La transcendencia no se diluye en la pluralidad de los lienzos, antes bien, se concentra en cada uno de ellos, que quiere ser un mundo de por sí. Elude la repetición y cuando ésta se da en apariencia, es porque gusta de agotar las posibilidades de los temas.

La expresión es en todo momento fuerte, enérgica. En ocasiones, cusesta distinguir la idea en medio de la turbulencia y el arrebatto. La querencia al abstractismo de los lienzos más antiguos de la sala, aquellos que representan la ruptura con el apego incondicional a la figuración, se atenúa con el tiempo paralelamente al aumento del color hasta alcanzar coloraciones radiantes, que ganan a última hora incluso los fondos, antes sombríos. De todos modos, hay cierta tristeza interna general, también cuando maneja tonos alegres, cual si los problemas planteados en la intimidad del artista no hallasen en la existencia debida solución. La tiene, en cambio, la técnica, las calidades conseguidas con el pincel y la espátula usada a modo de rascador. Zarraluqui huye de la pintura fácil y amable del cuadro comercial. Pinta por vocación y necesidad. En esta doble especulación, anímica y pictórica, ha empezado a dar con su personalidad.

A. DEL CASTILLO

LA INSPIRACION CANDOROSA DE OLGA SACHAROFF



Olga Sacharoff. — «Medistas»

Veintiséis lienzos son los que exhibe la pintora Olga Sacharoff en Galerías Byra. De ellos seis son retratos, estupendos retratos, realizados con técnica aparatada y pulquísima, transparente, sin alardes de virtuosismo, en los que la pincelación ni se percibe, y en algunos de los cuales, como el de la propia autora, en una como travesura ingeniosa y matriciosa, se ha aplicado la artista a describir en relieve algún detalle de in-

dumentaria, con lo que logra un gracioso efecto. La característica principal de estos retratos, de parecido verdaderamente impresionante, de una verdad psicológica altamente notable, de un dibujo segurísimo dentro de la levedad que afecta, es el halo de inspirada ternura en que nos aparecen envueltos. Esta ternura fundamental, hecha de candoroso pasmo ante todos los goztes del Universo, es el impulso de la inspira-

ción de la pintura, cuya sensibilidad se recrea en los espectáculos más amables de nuestro mundo cotidiano, cuyo arte traduce en silfilagramientos de una tenacidad exquisita y en coloraciones de finísima armonía.

Interiores de bosque, escenas de intimidad femenina, floreros y botéques, bestias y composiciones de varia temática son los temas sobre los cuales desarrolla Olga Sacharoff su arte, sensible al extremo, pero al mismo tiempo sin asomo de artificiosismo por lado alguno. Antes bien, como demuestra irrefutiblemente en los retratos, de una intrínseca robustez que le permite fijar sus formas y construir sus estructuras, aun bajo el amable revestimiento de levedad con que las envuelve, como su franca mirada de enamoramiento por los hechizos de las cosas que la rodean no la lleva nunca a olvidar la celosa interrogación de sus caracteres y accidentes.

Juan CORTÉS

25 pinturas

# CASAUS

HOY: GALERIA DE ARTE GRIFE & ESCODA, S. L.  
Avenida Generalísimo Franco, 481



Con el arado

se efectuaron los primeros civilizaciones, como la del Antiguo Egipto hace 6.000 años.

Hoy

los tractors norteamericanos e ingleses van en vanguardia de la mecanización agrícola mundial.

El tractor SACA S-432 es el producto más reciente de los últimos progresos de cambio.

Fabricado por SACA, bajo licencia de INTERNATIONAL HARVESTER CO.



TRACTOR SACA S-432

SOCIEDAD ANONIMA DE CONTRUCCIONES AGRICOLAS

EXPOSICION Y VENTA:

S. A. E. MOTOROVIL - Avda. José Antonio, 484

Teléfono 23-14-48

ARTISTAS CATALANES EN MADRID

DOS PAISAJISTAS: FONTANET Y FREIXAS VIVO

UNO de los catálogos mejor realizados que hemos visto en las exposiciones de cada día es el que ha presentado Fontanet como acompañamiento de sus obras. Se ha hecho en Barcelona, en cuya provincia nació el artista hace 52 años, en la ciudad de Manresa. Nos gusta destacar este accidente, pues, a veces, las cosas secundarias indican una preocupación, una conciencia, un buen amor por las cosas que es índice de que estas cualidades de responsabilidad si se llevan a la confección de un catálogo con mayor razón se llevan a la pintura que éste recoge y clasifica. Y, así, las limitadas, en buen color, del catálogo; los recortes elogiosos de la prensa barcelonesa, y las firmas críticas que avalan la obra de Fontanet tienen debida correspondencia en la colección de los cuadros expuestos.

Fontanet pertenece a la escuela paisajista-realista catalana; aunque sus fuertes empastes impresionistas, y el uso de la espatula, arredan su obra a la sensibilidad de nuestros días, a esa sensibilidad tan difusa, tan difícil de aprehender en una sola definición, ya que esta sería muy diversa si sólo la apliráramos a los movimientos abstractos o "concretos"... Pero así ha sido siempre, y Fontanet, en el abandono de la pintura de nuestros días, ha jugado un camino, que pudiera ser consecuencia, en el tiempo y en el espacio nuevo, de la Escuela de Olot, que, quírase o no, sigue vigente; aunque adopte expresiones plásticas, de pura disposición de la materia, muy diferentes; pero con igual concepto y pensamiento...

Fontanet es un gran ejecutor. El paisaje en su paleta cobra todas las brillantesces. Escoge aquellos aspectos de la naturaleza cuyos efectos son seguros, y cuya sola traslación tiene, de antemano, en muchas alicionados aceptación firme y hasta entusiasta. El Pirineo de Lérida, el valle Arán, Girona—Hostalets de Bas—, Manells y el Montblanch tarraconense forman un conjunto espectacular realizado con buena ciencia pictórica, con hondo sentimiento hacia la belleza natural de los temas y con una responsabilidad en el oficio que no es frecuente encontrar... No en vano Fontanet ha celebrado cerca de cuarenta exposiciones y ha obtenido numerosas recompensas. Todo ello se refrenda en esta exposición, ordenada, seria, honrada, y hecha con la suficiente sensibilidad para que los valores artesanos—tan importantes—tengan peso y medida, y sean fiel soporte del temblor y gozo de Fontanet ante montañas, lagos, ciudades... En su obra predomina un verde de muy cuidada elaboración, que presta a sus lienzos singular encanto. Muchos alicientes justifican la buena acogida obtenida.

BARCELONA ANTIGUA

De los apartados con que Freixas Vivo divide su exposición, el que más nos agrada es el titulado "Barcelona antigua". El porqué es fácil. El contenido poético del paseo del Borne, de la plaza de San Agustín Viejo, de la plaza de la Lana, de la calle de Carders, "del pou de la Figuera" o de la calle de Caputxas, es suficiente para que el espectador tenga fácilmente una evocación de piedras y rincones que si han figurado en su niñez o en su vida familiar razonan un agricio.



Calle de la antigua Barcelona, uno de los lienzos expuestos por Freixas Vivo

en la tan querida tradición, y si es la primera vez que se contemplan los lienzos, el "verso" de las viejas piedras, desde ese aire que tienen las ciudades con historia hasta la leyenda que se advina; aunque no se sepa, "disculpa" la simpatía del espectador. Y como, además, Freixas Vivo cumple bien con su propósito técnico, el resultado plástico "sostiene" el ímpetu literario que emana de las cosas, y que es el principal mensaje que hace el artista por medio de la pintura.

Completan la exposición la serie titulada "Capellades", y ocho cuadros que llevan como tema el puerto de Barcelona, que bien podría tener en la Ciudad Condal un certamen a él dedicado, pues pasarán del millar, de los dos millares y de los tres... los pintores que, a un lado u otro del gran refugio mediterráneo, han intentado desvelar luces, perspectivas, en la paz o en el trajín del puerto barcelonés.

M. SANCHEZ-CAMARGO

# AHORA UNA LLAMA FIRMADA FLAMINAIRE

EL ENCENDEDOR EUROPEO A BUTANO RECARGABLE CON MULTIRRECARGA FLAMINAIRE

DIMSSA CONSEJO DE CIENTO. 411 - TELS. 25 99 68 - 26 73 44 - BARCELONA (9)



# ECOS DE SOCIEDAD

## CAPÍTULO DE RECEPCIONES

Se han celebrado en estos últimos días diversas recepciones, con socialitas, en la Terraza Marcial, con motivos diversos, y de entre ellas destacamos las más importantes, que fueron las a continuación se relacionan.

Con motivo de la presentación del número especial, dedicado a Cataluña, de la revista «Misa» se celebró una de dichas recepciones, a la que asistieron don Guillermo Luca de Tena y Brunet, presidente del Consejo de Administración de la empresa editora de la revista, don Andrés Fagade y Laza de Tena, consejero; don Enrique Meneses Miniaty, consejero también y director general; don José Medina Gómez, director; y don Juan Luis Villaverde Garrido. Después de breves discursos de la señora Borge, directora de la Terraza y del señor Fagade, fueron proyectadas unas diapositivas con banda sonora.

Asistieron muchas personalidades. —Cop motivo del estreno reciente de la película «El primer cuartel» en la que se exalta a la Guardia Civil, producida y dirigida por Ignacio F. Iquino, y como muestra de gratitud a la colaboración prestada en dicha película por el benemérito Cuerpo de la Guardia Civil, tuvo efecto otra recepción en la misma terraza, asistiendo una nutrida representación del citado Cuerpo cesesne y los actores que tomaron parte en el primer cuartel, así como el maestro compositor de la música.

Por ausencia del general Camps Portal, jefe de la II Zona de la Guardia Civil del que ya dilimos que ha vuelto de Francia, donde asistió a un rico acontecimiento familiar, presidió el acto el teniente coronel don Jairo García Gamarra.

Otra recepción fue un honor de Manuel Vicent, abogdo de Castellón, y escritor, por su novela «Fuscas y Narrales», Premio Alfaguara 1966 y Barcelona, Pronunciaron discursos Ana M. Bar-

gone, Jesús Torbado y Manuel Vicent, y entre los concurrentes se hallaban don Juan-Carlos Cela, gerente de la editorial; don Rafael Borrás, director para Barcelona; los escritores Elisabetta Milder, Tomás Salvador, Inés-Ana Bonnin, Ignacio Aguirre y Concha Alós, Tancón, se hallaban el doctor Puchades, el señor Felch Camarasa, etc.

Otra más fue con motivo del «Paso del Escudero» de la última promoción de aparejadores y de la primera de arquitectos y asistieron cadetristas y alumnos.

—Ahoche se celebró la última, que fue para dar a conocer oficialmente el nombre del ganador del Premio «Biblioteca Breve-1967» y tras cinco votaciones fue proclamado ganador Carlos Fuentes, por su obra «Cambio de piel». Las obras presentadas a este premio fueron veintinueve, de varias naciones de Europa y América.

Asistieron relevantes personalidades, no sólo del mundo literario, sino de varios estamentos ciudadanos y entre ellos de nuestra sociedad.

—Después de pasar un mes en Madrid, ha regresado a Barcelona, donde reside habitualmente, don Carlos Torres Pahisa.

## Coloquio sobre calculadores electrónicos

Se celebró en el Instituto Químico de Sarriá

Organizado por el Patronato del Instituto Químico de Sarriá y con ocasión de la adquisición por el mismo de un calculador electrónico de invención y aplicaciones industriales, se ha celebrado un coloquio sobre calculadores electrónicos, con asistencia de técnicos de más de treinta importantes empresas industriales, así como profesores del claustro del centro.

Después de una breve introducción y saludo del reverendo padre Pedro Ferrer P, director del I. Q. S., el doctor Félix Sator dirigió sobre introducción al tratamiento de datos, don José M. Cereceda, y don Emilio Bautista, sobre aplicación de los calculadores electrónicos dentro de la industria de procesos.

A continuación tuvo una charla-coloquio el profesor de la Universidad de Madrid y de la Escuela de Ingenieros de Caminos, reverendo padre doctor Alberto Dou Mas de Xexas, en la que recalcó la importancia que en hoy día la presencia del calculador en la Universidad y en toda enseñanza técnica superior.

Finalmente, el padre Manuel Sanz Barata, secretario general del Patronato, agradeció a todas las personas allí representadas su colaboración.

## VELADA TEATRAL

Estuvo muy brillante de concurrencia la velada de antecorche en el Teatro Calderón, donde se estrenó la obra de Alfonso Paso «El casado que quiere».

## COCKTAIL SUNBEAM

En los salones de Establecimientos Belmón, C/Orta de 200, 304, se están celebrando estos días unas demostraciones de los famosos aparatos para Crolla en España.

La distinguida concurrencia se atendió gentilmente por los señores Belmón.

—El próximo cocktail-degustación se celebrará a partir de las 17.30 de hoy tarde.

## RESTAURANTE DIAGONAL T. 25174

BODAS - BANQUETES - COMUNIONES

## «CARIBE» - RESTAURANTE T. 217-78-83

BODAS - BANQUETES - COMUNIONES

## RESTAURANTE FONT DEL GAT

BODAS - BANQUETES - COMUNIONES

## EL SEIZO

—Todo para la novia Paseo Gracia, 74 - Condal, 7 - Ramblas, 114

## RESTAURANTE «COMEDIA CLUB»

BODAS - BANQUETES

## MEDIAS GOMA FINA T. 216-54

SU LISTA DE HODA en J. Gay, Lauria, 12

## FRIGORIFICO HONIX, Cocinas HONIX, Lavadoras y Lavavajillas superautomáticas

HONIX distinguen a las señoras inteligentes

## INSTITUTO DE BELLEZA PELAYO

Masaje facial y corporal. Bellezasos y pita. Depilación. Sol. alhara. Horarios especiales. Pinaro, 22. P. del Sol, 24

## RESTAURANTE PISCINA COLLBATO

— Teléfono 9 BODAS - BANQUETES - REUNIONES

## BODAS fiestas familiares, celebradas en los salones de «MONTVI DE BALSA, JOYA»

silios gratuito. Buen precio Informes: Vespall, 11. P. del Sol, 22-23-25-20

## RESTAURANTE SAUNA FINLANDESA

— BORRILL, 47 FOTOGRAFO A DOMICILIO, Tel. 231-84-20

## La festividad del Santo Angel de la Guardia

Actos organizados por el Cuerpo General de Policía

El Cuerpo General de Policía celebró la festividad del Santo Angel de la Guardia, patrono de dicho Cuerpo. Los actos dieron comienzo con una misa dialogada que se ofició en la capilla del Parque de la Ciudad. Asistieron a la ceremonia el capitán general, don Juan de la Victoria, gobernador militar, general Serrano Ariz, gobernador civil, el comandante de la Guardia, don Juan de la Victoria, gobernador militar, y otros acompañados de sus distinguidos esposas. En la presidencia estaba igualmente el jefe superior de Policía, señor López Balteiros.

Ofició el P. Bernardo Laredo y pronunció la pódica el P. orden. El templo estaba completamente lleno, figurando jefes e inspectores francos de servicio, con sus familias.

Terminada la ceremonia religiosa los funcionarios de las distintas dependencias del Cuerpo General de Policía, se reunieron en actos de confraternidad.

## Concesión de condecoraciones

Con motivo de la festividad han sido concedidas la Gran Cruz del Mérito Policial, con distintivo rojo, a don Joaquín de la Calzada Errazquin, inspector jefe de los servicios de la Jefatura Superior de Barcelona, a don Pedro Pons Carro, comisario jefe de la Oficina de Información y a don Miguel Molin Astigarraga, comisario jefe de la Comandaría de Atarazcas Policiales. La Cruz del Mérito Policial, con distintivo blanco, ha sido otorgada a don Mariano Sánchez Ariz, comisario jefe de la Comandaría de Casa Antúnez.

## Próximo Congreso de la Asociación de Acabadores y Estampadores Textiles

Se reunirán en mayo representantes

La Asociación de Acabadores y Estampadores Textiles celebrará del 29 al 31 de mayo un congreso en nuestra ciudad. Participarán en las reuniones la Asociación Internacional de la Tintura Textil y la Federación Internacional de Estampadores Textiles, que agrupan a los empresarios del continente.

Participarán en el congreso representantes de España, Alemania, Gran Bretaña, Bélgica, Holanda, Austria, Suiza y Portugal, entre otros países.

Las temas que se tratarán destacan los referentes a «Etiquetas y calidad» y «Condiciones para la moda futura en estampados».

En Viena se acordó elegir a Barcelona para celebrar una reunión de ambas entidades que tienen proyectada su función en un solo organismo internacional, al coincidir con las sesiones de trabajo que se desarrollarán en Barcelona.

## La festividad de Santo Tomás

Actos de la Residencia Universitaria «Muñoz Grandes»

La Residencia Universitaria «Muñoz Grandes», para hijos de militares con Tomás, Patrono de los estudiantes, ha organizado una fiesta de Santo Tomás, que empieza hoy, jueves, a las 6.45 de la tarde con la lectura de la obra «La Montaña», Alfonso Sastre, por el T.E.U. A las 10.45 de la noche, conferencia-coloquio sobre «Religión y la Universidad actual», por el padre Marzal, S. J.

Viernes, 3. Final del torneo de fútbol. Sábado, 4. Final del torneo de tenis, y proyección de la película «Cine de 5 a 7». Domingo, 5. Final del torneo de ajedrez. Lectura de «El León dormido», de Greene. Lunes, 6. Final del torneo de baloncesto. Cena-baile en los salones de la residencia. Martes, 7. Misa en honor del Santo. Sesión de Cine-Fórum, con la proyección de «El presidente».

## HA FALLECIDO LA ILUSTRE PINTORA OLGA SACHAROFF



Su obra queda como testimonio de pureza espiritual

Después de largo y penosísima enfermedad que empezó con esjemplar realización cristiana ha fallecido, en nuestra ciudad, la ilustre pintora rusa Olga Nikolaevna Sacharoff, de muchos años incorporada a la vida artística barcelonesa, en todos los círculos, de la cual disfrutaba de general estima y simpatía, en los cuales su pérdida, no por esperada, ha dejado de causar profundo dolor.

Habia nacido, Olga Sacharoff, en Tiflis, la antigua capital de la fértil Georgia, sobre 1858. En su juventud viajó mucho por Europa y en 1912 se trasladó a París, de cuya vida artística pronto formó parte. Cursó su estudio y capotó obras suyas allí lo había efectuado ya en Múnich, en Florencia y en Roma. Al principio, su pintura era grandemente influida por la del conde Rousseau, si bien la indolencia de ejecución de éste, en lo que pintaba Olga Sacharoff, se mitigaba en mucha proporción por la mejor formación estilística y las cualidades femeninas que iban apartando progresivamente de aquella emulación y contribución a formar una personalidad que poco a poco se definía. Primero su estilo fue de una simplicidad formal, sobria, en la que hombres y mujeres, niños y animales, todo clase de cosas se presentaban como irrealidad, en actitudes rígidas y envaradas y coloraciones grisescas y terrosas; luego fue derivando hacia un esportismo más lírico, más flexible y luminoso, en una dirección que se iba volviendo sutil y refinada, inspirada en una espíritu marcadamente oriental.

Allá por 1916, con su esposo, el pintor Oleg Saint Clair Lloyd, se instaló en Barcelona, donde quedó el matrimonio fijado para siempre, aunque seguían manteniendo su estudio en París, donde iban con bastante frecuencia para cosas estúdiadas y con motivo de alguna exposición de sus obras. La mayor parte de los lienzos que Olga exponía en París eran sobre temas barceloneses y catalanes y aunque proseguía su contacto con la capital gala, Barcelona la había hecho suya. Los dos esposos ciliaron su domicilio en el parís nido de la ciudad, sobre una de las colinas que se levantan en su perimetro y que entonces eran sus asuntos: lo que fue el edificio «Fuxius», de donde no se movió ya más.

Muchos años estuvo Olga viviendo y trabajando en Barcelona casi sin que nadie tuviese noticia de ella y rindiendo sus obras en París. Puede decirse que no entró en contacto con nuestro público de un modo decidido hasta muy tarde, en que empezó a exponer, ya en colectivas, ya en muestra individual, obrando en seguida franca estima en un círculo que cada día se ensanchaba más. Ya en estos últimos años, se contaban sus exposiciones como un acontecimiento de la temporada y el éxito la acompañaba en todas sus manifestaciones. También expusiera en Madrid, Londres, Nueva York, Buenos Aires, etcétera. Realizó multitud de ilustraciones con exquisito gusto y comprensión. De las mismas recordamos «La casa de Claudia», de Collette (Librería Mediterránea); «Oleas de las Hiss cretas», de J.-E. Clotot (ed. Heliodo); «Las mil y una noches», vol. I, Editorial Vergara. En 1947 la combión «Olga Lloyd» le adquirió su composición «Homage to a Verge de Manterrosa» Estaba en posesión de la Medalla de Plata de la Ciudad.

Su pintura es de una gran calidad técnica y refinamiento de sentimiento y factura. Pintaba al óleo y a la gouache y su temática es de una variedad inagotable. El paisaje de fantasía, las composiciones escélicas, los desnudos, los interiores, los temas urbanos, los retratos y los asuntos más o menos anecdóticos, en los que sabía mezclar una buena dosis de agudeza ironía con una considerable proporción de una auténtica ingenuidad que mantuvo en el fondo de su alma toda su vida. Realizó retratos que son verdaderas maravillas, como muchas de sus composiciones imaginarias y espirituales de las vistas barcelonesas que pintó con un prodigio de sensibilidad.

Queda escrita más arriba la palabra ingenuidad y es acaso ésta la que mejor nos puede explicar al mismo tiempo que la manera de ver y de sentir de la admirable artista que hemos perdido, el precioso arte de Olga Sacharoff en su digna sensibilidad suya que le hacía mirar el universo con una inocencia sin fingimiento alguno y con un directo y sincero amor, llevándola a recoger de un espectáculo humano de bello grado y completamente la presentaba para ofrecérselo a los demás. Le facilitaban para ella un espacio de cualquier tamaño, de cualquier forma, de cualquier color, de cualquier profundidad por el hondo e incalculable, la limpidez de su mirada y el entusiasmo de un corazón por la luz del sol que nos ilumina y por cuanto vive «bata la tierra».

Dios la habrá acogido en Su Seno. Recuerda su esposo, alivio querido amigo Oleg Saint Clair Lloyd, el testimonio de nuestro pesar al tiempo que pronunciamos una oración por el eterno descanso del alma de la ilustre artista. — J. C.

**TELEVISORES**  
LAS MEJORES MARCAS  
SIN GASTOS  
VEN HOY  
LOS DOS PROGRAMAS Y  
EMPIECE A PAGAR EN  
MAYO  
MAXIMAS FACILIDADES  
RADIO MARATON  
«LA CASA DE LOS TELEVISORES»  
333 Avenida José Antonio, 333  
último Planta España  
Teléfono 223.42.52

**VIVA FELIZ EN... «DULCE HOGAR»**  
fantásticas condiciones de pago  
PISOS EN BARCELONA (SAN ANDRÉS)

**PRECIO TOTAL 227.900 ptas**

Admite socios COOPERATIVISTAS  
Proyectos de inmediata realización  
compuestos de comedor-estar,  
3y4 dormitorios, cocina, baño completo y terraza.

escoja hoy mismo su piso  
Y le será entregado por riguroso orden de antigüedad.

INFORMES: COOPERATIVA:  
**DULCE HOGAR**  
VIA LAVETANA, 51, 2º DE 9 A 13 Y DE 16 A 20 HORAS  
Inscrita en el registro de Cooperativas del Mº de Trabajo con el nº 14043

**E.C.E.G.A.** Via Augusta, 38, 5º  
Convocatoria a los siguientes cursos:

**ORGANIZACION MODERNA DE LA PRODUCCION**

- Principalmente indicado para Jefs de Fabricación, Planificación, Programación, etcétera. 4 meses duración.

**METODO PERT**

- Adecuado para una buena programación de trabajos no repetitivos. 1 mes duración.

**CONTABILIDAD DE COSTOS INDUSTRIALES**

- Para especialización y puesta al día de Responsables del Control de Costos en la Industria. Duración: 1 mes y medio. Polivalentes. Profesores Ingenieros especialistas en la materia. Horario nocturno. Diploma acreditativo del aprovechamiento del Curso. Múltiples previas entrevistas orientativas todos los días (incluido sábados).

# HA MUERTO LA PINTORA OLGA SACHAROFF

Ha fallecido en Barcelona la ilustre pintora Olga Sacharoff. Había nacido en Tiflis (Cáucaso), el año 1889. Residió en Barcelona desde el año 1916.

Olga Sacharoff estudió pintura en París, donde el año 1912 hizo su primera exposición. Anteriormente había residido en Munich, Florencia y Roma.

Junto con su esposo, el pintor Otto Lloyd, llegó a Barcelona en la fecha indicada, a raíz de la Primera Guerra Mundial, pero mantuvo todavía durante un par de años contacto directo con París, donde seguía teniendo su estudio.

Durante doce años permaneció totalmente ignorada en Barcelona, donde trabajaba y pintaba, pero exponía únicamente en el extranjero.

Algunos artistas barceloneses descubrieron a la artista que trabajaba en Barcelona y le organizaron una primera exposición. A partir de entonces celebró ininterrumpidamente numerosas exposiciones individuales e intervino en colectivas y salones, tanto de Barcelona como de Madrid.

También expuso con una cierta asiduidad en Madrid, Londres, Nueva York, Buenos Aires y otras capitales de Europa y América. Últimamente se dedicó al retrato, género en el que destacó y con el que obtuvo gran renombre.

Durante su estancia en París su pintura acusó una marcada influencia del pintor francés «naïf» Henri Rousseau. Ya en Barcelona su estilo evolucionó con marcada similitud a la pintura oriental, si bien su personalidad quedó patente en ella. Gustaba de una temática sensible con flores y motivos bucólicos, siempre resueltos, a base de colores suaves.

Nuestro crítico de arte dará con mayor amplitud una referencia de la personalidad de esta artista barcelonesa, a pesar de su origen ruso, y que es una de las figuras más destacadas del arte del medio siglo en la ciudad.

## La exposición del bicentenario industrialización de España fue inaugurada ayer

A última hora de la tarde, fue inaugurada en el Salón del Tinelli, la exposición conmemorativa del bicentenario de la industrialización de España. El acto contó con a destacadas representaciones oficiales, fuerzas vivas, industriales de la región y distinguidos invitados.

Musiquinaria cedida por museos, periódicos antiguos, libros, grabados, marcos de fábricas, publici-

dad antigua documentos referentes a don José Canaleja, pionero de la industrialización de España. Hay en lugar destacado una vitrina dedicada al gran inventor textil don Fernando Casablanca, y también una galería de retratos de patriotas de la industria.

Durante el acto pronunciaron discursos el vicepresidente de la comisión organizadora

# Acidez

## DETENGA EL MALESTAR POSTERIOR A LAS COMIDAS CON RENNIE

¿Se ha dado cuenta de que, algunas veces, no puede comer sus platos favoritos porque su estómago protesta? Vd. necesita RENNIE. Porque RENNIE detiene el malestar que produce una simple mala digestión después de las comidas.

## SU MALESTAR COMIENZA A IRSE...

El exceso de ácido en el estómago es causa de una mala digestión. Este exceso debe ser neutralizado para conseguir alivio. Desde el momento en que RENNIE comienza a disolverse en su boca, los ingredientes acidificados llegan hasta el estómago junto con la saliva, neutralizando la acidez y brindando una maravillosa sensación de alivio que indica que el malestar empieza a desaparecer. Con RENNIE, los ingredientes acidificados llegan al estómago gradual y suavemente —gota a gota— y trabajan hasta restablecer una digestión sin molestias.

## ¡TOME RENNIE EN CUALQUIER MOMENTO Y EN CUALQUIER PARTE!

Cada pastilla de RENNIE lleva envoltura individual para que Vd. pueda llevar siempre algunas en el bolsillo o en el bolso. Dondequiera que se encuentre cuando la acidez comienza, Vd. podrá conseguir un rápido alivio con sólo disolver en su boca una o dos tabletas de RENNIE.

Digestif

# Rennie

Venta exclusiva en farmacias. Consulte a su médico.



### PASE DE LA ACIDEZ A LA PLACIDEZ CON



# MAGNETOFONO BARCELONES

## Elena María Tejero: «El espectador barcelonés es más cinematográfico que teatral»

Elena María Tejero, actriz, nacida en Murcia, ha venido con su esposo el director cinematográfico Antonio Ribas, barcelonés, residente en Madrid, para entregar a una distribuidora, la película, «Las salvajes en Puente San Gil», de la que Elena María, es una de sus protagonistas.

—¿Si su marido no fuera el director, usted hubiera intervenido en el film?

—Sí, porque creo que el personaje que me confiaran se adapta a mi estilo interpretativo.

—Usted, Elena, empezó en el campo cinematográfico, antes que su esposo, ¿usted le inclinó a él?

—No. Cuando le conocí, él, estaba de ayudante en una película de Isasi Isasmendi, que se rodaba en tierras catalanas, «La tierra de todos», en la que fui contratada en calidad de «colaboración especial».

—¿Allí surgió el flechazo?

—Allí comenzó nuestra amistad y en marzo de 1965, se celebró el enlace matrimonial en Madrid.

—Artísticamente, ¿quién manda a quién?

—Ninguno de los dos, somos independientes.

—¿Otra por impulso o medita cuanto hace?

—Un poco de cada; primero, el impulso, pero rápidamente, freno y entonces, pienso.

—¿A quién le agradecería en este momento decir cuatro verdades?

—Cuando me enfado exploto y digo cuanto siento. Reconozco que es peligroso, pero no puedo hacer más. Es algo natural en mí.

—Por su interpretación en «Lola, espejo oscuro», fue premio del Sindicato Nacional del Espectáculo, en 1966. En el

mismo año, premio «Ondas» a la mejor actriz de TV. Al poco tiempo desapareció usted de la «pantalla pequeña»; ¿por qué?

—Por falta de tiempo. Últimamente he rodado la ya citada película, y antes «Amor a la española», dirigida por Fernando Merino.

—Su primer y único éxito en Barcelona, fue precisamente en el Candilejas con «Champagne Complex», con Enrique Guitart, teatro que va a desaparecer; ¿lo siente?

—Estante; aunque sólo actuara en una obra me parece teatro muy simpático. Lo que me preocupa es que a este paso Barcelona se va a quedar sin escenarios.

—¿Por qué cree se produce este fenómeno?

—De momento no.

—¿Teatro?

—Iremos al cine.



—Al público barcelonés no le gusta demasiado el teatro. Sólo acude cuando cree va a ver algo importante, pero si no hay primerísimas compañías, se desprecupa. Sin duda el espectador barcelonés, es más cinematográfico que teatral.

—Elena María, ha estado un mes inactiva por extracción de amígdalas. Tenía una gran afonía producida por exceso de trabajo. Ahora, recuperada, se dispone a reanudar su actividad. ¿Cuál va a ser la próxima película?

—He debido rechazar muchas ofertas tanto de cine como de teatro, debido a lo que acaba usted de anotar, pero creo, aceptaré, una coproducción con Francia. Ignore el título o intérpretes.

—¿Teatro?

—De momento no.

—Iremos al cine.

## Autor del «Monumento a la Madre»



Angel Orensanz, escultor aragonés, 26 años, nacido en Larra, pueblito cercano a Jaca, a pesar de que aún transita por la primera juventud ya es muy considerado en los círculos artísticos europeos. En París, lo llaman, el «Goya de la Escultura».

Orensanz, ha venido a Barcelona, de paso para Tarragona. —Voy a Ulldecona —nos dice— a una cantera, ubicado muy cerca de la referida localidad, para adquirir la piedra en la que ha de tallarse el monumento, el primero que se levantará en España, a la madre y que se emplazará en el jardín General Primo de Rivera, en Zaragoza.

—¿Qué clase de piedra?

—Ora, tiene uniformidad en el color, está condicionada por el tiempo, y posee todas las mejores posibilidades para realizar esta escultura.

—¿Cómo será el «Monumento a la madre»?

—La figura medirá 1,70; el mismo grupo escultórico lo componen una madre y un niño; ella de serena belleza, en cuyo rostro se refleja el gozo que le proporciona el conducir a su pequeño, ya crecido, a la vida. La maternidad no ha sido sólo física.

—¿Cuándo se inaugurará?

—El 7 de mayo, precisamente el «Día de la Madre».

—¿Quién le ha encargado esta obra?

—El Ayuntamiento de Zaragoza, a iniciativa de Radio Popular.

—¿Qué supone para usted esta realización?

—Enriquecer más mi obra y lograr una realización que quedará para la posteridad: asimismo, aportar una riqueza a la exposición de tantos escultores que han continuado la tradición de representar en todos los tiempos, desde el Renacimiento, el tema de la madre.

—Su formación, Orensanz?

—Soy profesor titulado de Dibujo, de la Escuela de Bellas Artes, «San Jorge», de Barcelona. Habitualmente vivo en París, primero fui con una beca, ahora residido en la capital francesa, profesionalmente.

—¿Cuántos premios ha ganado?

—En 1964, el primer premio de la Dirección General de Bellas Artes. Al año siguiente, el primero y medalla de oro de la «Société des Arts, Sciences et Lettres de Paris». El pasado año, el premio internacional de escultura Everitube, dotado con 120.000 pesetas, ubicado posteriormente una nueva exposición en la capital francesa, cuya crítica alcanza notable repercusión en Norteamérica.

—¿Por qué se inclinó por la escultura?

—Con la escultura justifico mi existencia, aportando una riqueza espiritual que se identifica siempre con los sentimientos del ser humano.

—¿Qué cualidades reúne la buena escultura?

—El escultor tiene la misión de transmitir la verdad y la belleza; debe dar siempre un ejemplo con su vida y su obra, ya que cuanto realiza, se permanece, lejos del accidente y en constante búsqueda de la verdad.

—¿Ha tenido que ceder en alguna ocasión al gusto ajeno?

—No. Siempre han llegado a mí obra.

—Orensanz, quiere transmitir al mundo, su mensaje en piedra.

Juan ARMENGOL

## CERAMICA SUGRANES, SOCIEDAD LIMITADA, INAUGURA UNA NUEVA PLANTA

El pasado día 28 tuvo efecto la bendición y puesta en marcha de la nueva Planta de Producción de la Empresa «CERAMICA SUGRANES, S. L.» enclavada en el Km. 3 de la carretera de San Cirigal en Sordanyola. Los invitados al acto fueron recibidos por el Director de la empresa don Ramon Sugranes, a altos cargos de la misma. Después de la bendición de la nueva planta, efectuada la puesta en marcha de la moderna maquinaria, y los allí reunidos, pudieron ver la mecanización actual lograda en la fabricación de ladrillos, donde la mano de obra es prácticamente innecesaria. A continuación don Ramon Sugranes, dirigió la palabra a los asistentes, dándoles los gracias, por su asistencia al acto. Seguidamente el Presidente del Gremio de Ladrilleros, señor Rubner, leyó la labé de la familia Sugranes, dentro del ramo de la cerámica y centró el acto don Domingo Farió, Alcalde de Sordanyola. Ofrecióse un aperitivo a todos los asistentes, y unos empleados, amenizaron el acto con unas canciones, y piezas musicales.

## FIRMA DEL NUEVO CONVENIO COLECTIVO DE «LA SEDA DE BARCELONA»

A 2.000 trabajadores afecta el convenio colectivo sindical firmado el sábado por la empresa «La Seda de Barcelona, S. A.» en presencia del vicepresidente provincial de Organización Social.

## GRUPO EXTRANJERO DE COMPAÑIAS DE SEGUROS

preciso organizar nuevos Grupos de Agentes (ambos sexos) en plaza. Formación acelerada. Edad hasta 40 años. Previsión en Avión March, el día viernes de 11 a 14 y de 17 a 19 horas. Sábado de 11 a 14 horas.

# ARTES Y LETRAS

## SE NOS FUE OLGA SACHAROFF...

Silenciosamente, discretamente, con la discreción y sencillez que la distinguieron en vida, se nos ha ido para siempre el ilustre pintora Olga Sacharoff. Su muerte, no por temida —dada la índole de la dolencia que minaba su organismo—, ha dejado de causarnos la dolorosa impresión de las ausencias a las que es difícil habituarse. No tratábamos con asiduidad a la señora Sacharoff. En realidad, la veíamos y saludábamos la vez que ella exhibía sus pinturas en nuestras galerías de arte. O cuando coincidíamos en otras exposiciones, entre ellas, naturalmente, las de su esposo, el también conocido pintor Otho St. Clair Lloyd. No obstante, nos cuesta hacernos a la penosa idea de que el gratinoso reencuentro periódico con la distinguida dama y exquisita artista no se repetirá jamás.

Porque, claro, su definitiva ausencia lleva ineuctablemente aparejada la de su pintura. Es decir, la del renovado florecer —como en una primavera sin fecha fija— de sus paisajes típicos e idílicos, reinventados por su ensoñadora sensibilidad arcaicista, llena de raras resonancias eslavas, de sus floridos y prodigiosos, arrancados a imposibles arbores de bellas ideas, de todo su sutil, delicado, poético universo pictórico, demasiado hermoso para ser verídico, pero, acaso por ello, poderosamente fascinante. En ocasiones, con todo, su refinado lirismo sabía acercarse con entrañable acento a una realidad que la artista sentía muy próxima: la de su Barcelona de adopción, especialmente la de su tiempo, recolecto Putxet residencial, descrito por la pintora con una pureza y una precisión y una propiedad narrativa que nos comunicaba toda la emoción de la artista ante aquellos paisajes urbanos en trance de más o menos próxima desaparición.

Pero el arte de Olga Sacharoff no se limitó a esa personalidad labor recreadora de un mundo visto por ella con mirada de insólita pureza y plasmado con un concepto pictórico en el que se hermanaban el sentimiento intimista y la fastidiosa riqueza cromática de regusto orientalista. Junto a esa vertiginosa, tan suya, tan inconfundible, Olga Sacharoff supo ofrecer nos una admirable obra de retratista. Retrosos en los que toda la visión y sensibilidad de la pintora conseguían darnos una versión cabal, penetrante, humanista, de sus modelos. Nunca olvidaremos, entre esas realizaciones magistrales, la que más nos ha impresionado dentro de ese capítulo del hacer de la señora Sacharoff: su maravilloso autorretrato, exhibido, hace años, en una de sus exposiciones en el "Palau de la Música", un retrato prodigioso, equilibrado, mitonadriano, sin concesión alguna, sereno y fiel trasunto de la personalidad humana y artística de su inolvidable autora.

La pintura de Olga Nikoláievna Sacharoff quedará ya unida estrechamente a la historia del arte barcelonés, en tanto nuestra ciudad inspiró a la artista, en largos años de convivencia, un nutrido índice creativo —diseños, esbozos, finisimas ilustraciones— que la vinculaba para siempre a nuestro quehacer plástico y cultural. Y su obra será, para las generaciones futuras, un testimonio fehaciente de su actitud estética insobornable, inasequible al fácil seguimiento de los sismos de turno, renemada dulcemente en su propio mundo luminoso, transfigurado por su mágica paleta nacarina.

Descanse en paz... Que Dios haya dado a su alma enamorada de cuanto en la tierra trascendía hermosa y espiritualmente, el eterno reposo en el seno de la Bondad infinita, de la Belleza y de la Luz sin fin...

Ernesto FOYE

### Don Francisco Ribera, correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes

La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, por propuesta de los señores don Fernando Labrada, don José Adsuarte y don José Carlos de Arce, ha elegido miembro correspondiente de aquella corporación en Barcelona, al ilustre pintor y director de la Escuela Superior de Bellas Artes de San Jorge, don Francisco Ribera Gómez, a quien, con este motivo, el citado centro docente barcelonés, ofrecerá próximamente un homenaje.

A los muchos parientes que en esta ocasión viene recibiendo el señor Ribera, de larga y prestada vinculación a nuestra ciudad y a sus medios artísticos, damos nuestras felicitaciones más cordiales.

### Concurso de pintura de tema floral convocado por el Real Círculo Artístico

Cumpliendo sus finalidades sociales, como son el fomento de las Bellas Artes y el estímulo, recompensa y aprecio de los artistas que con su labor dan prestigio al país, el Real Círculo Artístico de Barcelona convoca un concurso de pintura, con el tema «Flores y jardines», motivo de honda tradición mediterránea, grato a nuestros artistas y que ha tenido siempre ilustres cultivadores.

Al dotar los premios con importantes cantidades, el Real Círculo Artístico espera que, en correspondencia, concurrirán a este certamen, junto a calificadas firmas, nuestros jóvenes valores, con lo que la exposición constituirá un hito importante.

en las efemérides artísticas del año y contribuir a que se multipliquen estas manifestaciones monográficas que, al mostrar el quehacer de nuestros pintores, vienen a redundar en pro de la cultura artística de la ciudad.

Podrán concurrir los pintores españoles, sean o no socios de la entidad. Habrá dos premios, uno de 50.000 y otro de 20.000 pesetas —pasando la obra galardonada al Real Círculo Artístico—, cinco accésit de cinco mil pesetas, sin entrega de la pintura, y otros consistentes en una anualidad de socio del Círculo, así como la posibilidad de adquisiciones de obras de miembros del mismo. El tamaño de las obras no deberá rebasar el formato 30 internacional.

La entrega de los cuadros se hará del 29 de abril al 3 de mayo y la exposición pública, del 9 al 29 de mayo. Los artistas interesados pueden dirigirse al Real Círculo Artístico, calle de Aroba, número 3, Barcelona (2), donde se les entregarán o remitirán bases detalladas.

- SALA JAIMES  
Paseo de Gracia, 64  
A. SILVESTRE
- Galerías Españolas  
Rosellón, 238  
SERRASANTA
- LA PINACOTECA  
Paseo de Gracia, 24  
J. MITJANS
- GALERIAS AUGUSTA  
Paseo de Gracia, 58  
RICO LOPEZ

### Galerías de Arte Grifé & Escoda, S. L.

Avda. Gímno, Franco, 484

## SAN JUAN

### OBRAS RECIENTES

J. MOMPOU — J. SERRA — MALLOL SUAZO  
SALA PARES Petritxol, 5

SYRA  
Paseo de Gracia, 43

VAYREDA  
Rambla Catalina, 116

SUSINA AMAT

## ESTRATEGIA DE LA LUCHA SOCIAL,

por François Sellier.  
Editorial Herder. Barcelona.

Resulta oportuna la publicación de esta obra en España. Está ya veniendo el segundo centenario de nuestra industrialización y se han iniciado los actos conmemorativos. Los problemas que se estudian y de que se trata en esta obra afectan indudablemente a la panorámica industrial del pasado y al desarrollo que se experimenta en la actualidad.

El objetivo es bien definido. Las profundas transformaciones de la industria deben considerarse estrechamente relacionadas con los no menos profundos cambios experimentados en su expansión por la población asalariada.

Esta enorme masa de trabajadores no constituye ya una clase única. Al mismo tiempo, en muchas actividades las relaciones entre empresarios y asalariados se han modificado totalmente. Es el caso del sector público, cuyos efectivos están en constante aumento de todos los países. A todas estas transformaciones reducidas a cifras hay que añadir las que se refieren a la técnica y a las nuevas formas de trabajo que está ideando, como también el desarrollo de las instituciones (juradas de empresa, coacción, etc.).

Pero ¿han modificado radicalmente estas transformaciones la condición de los asalariados? El autor estudia este problema fundándose en una serie de hechos: la lucha social permanece viva, la colaboración a las formas nuevas es poco entusiasta.

La obra aparece dividida en cinco partes. Se exponen en la primera las contradicciones jurídicas de relaciones industriales del sistema francés. En la segunda examina como la acción del Estado, a través de innumerables vicisitudes, se ha revelado ineficaz. Se pregunta en la tercera parte por qué la autonomía de la empresa, tan ardorosamente defendida por los patronos, no ha bastado para fundar un sistema general de convenios colectivos más conformes y adecuados. Trae la cuarta del problema de la negociación a nivel industrial y analiza los diversos aspectos de la estrategia y la táctica a los que ha dado lugar. Finalmente, de un estudio de la huelga y de las situaciones de paz social, nos ilustra sobre la profunda naturaleza del conflicto social.

Como conclusión, Sellier deduce que la naturaleza del poder económico y su gestión unilateral por el empresario explican sustancialmente las dificultades aparecidas para el establecimiento de un sistema plenamente pacífico de relaciones industriales.

La obra termina con este último párrafo: «Como la actividad económica debe estar determinada por los objetivos de la sociedad entera, es necesaria la creación de un nuevo orden jurídico. Ello implica forzosamente una modificación del equilibrio político de las fuerzas en presencia.»

## HABLA MI CONCIENCIA,

por José Francisco. — Ediciones Acervo. Barcelona.

José Francisco — como años atrás Enrique Castro Delgado respecto del comunismo — ha escrito la confesión de su amargo desengaño del anarquismo militante. Desde Toulouse organizaba regulares envíos de hombres —primeros movidos por la fuerza de sus ideas o de sus ansias de revancha, después simplemente por intereses mercenarios— dispuestos a inquietar la paz ganada al término de la contienda civil.

El autor ha bebido de las fuentes directas de la experiencia vivida, puesto que desde 1944 cruzó la frontera francesa en delicadas y arriesgadas misiones de enlace con los terroristas que operaban en Cataluña y, principalmente, en Barcelona. Por ello, su libro ofrece un gran interés documental y humano sobre las intenciones del movimiento libertario español, y de las figuras del «maquis» al servicio de los anarcosindicalistas de Federico Montseny y adifores.

Compañero de expedición junto a terroristas como Masana —quien se titulaba rey del Alto Llobregat—, Quiso, José y Manuel Sabater —los tres hermanos muertos en España— el «Facerías», «Carquemadas», etc., nos proporciona una siempre sugestivo retrato de estos hombres que, a pesar de todo, lucharon con una valentía suicida al servicio de los intereses de las acrotas del sur de Francia.

Pero José Francisco — hombre inteligente y sincero — se dio cuenta de lo equivocado de estas sangrientas acciones. Comprendió, además, que en sus últimas consecuencias, se acababa en fracaso y predisponía a la opinión pública en contra de quienes organizaban unos asesinatos y sabotajes que se ganaban vidas inocentes. Lo que pretendía ser una gran fuerza de resistencia, acababa constituyendo una lamentable sucesión de atracos y violencias que ningún éxito político deparaba a los revolucionarios en el exilio.

«Habla mi conciencia» está escrito en un estilo sencillo y directo. Representa tanto una interesante aportación histórica al estudio del anarquismo ibérico de la postguerra, como un relato humano y poético. Un dilema en que, de una parte luchaba un hombre obsesionado por unos ideales que veía turbamente aplicados, y de otra la querida vida familiar y sacrificada al servicio activo de aquellos. Ideales que iban dirigidos a arriar el armazón de la paz, para conseguir lo cual no se reataban medios, como por ejemplo, el hecho insólito de aliarce con grandes grupos capitalistas temerosos de la competencia turística española.

Son muchos los que, como el autor, han sentido la mordedura de la desilusión, aunque, a diferencia de él y engañándose más o menos conscientemente a sí mismos, sigan colgados en una postura que ningún interés laudable justifica.

Esteban DOLTRA

## EL JARRON CHINO, por Robert van Gulik. Editorial Molino.

Esta obra constituye una aportación muy interesante al género policiaco y habrá de gustar mucho al lector español. Van Gulik nos pone en contacto con un ambiente y unas costumbres exóticas que captan la atención de sus lectores. Hay gracia, agilidad y sencillez en el personaje central. Ya se sabe que sportar algo nuevo a este género no es cosa fácil ni está al alcance de todo el mundo.

La novela está situada en la antigua y misteriosa China. El personaje central es el juez Dee, juez de alcaidía, con un alto sentido de la justicia, modelo de sencillez, perspicacia y sabiduría, que por circunstancias especiales queda a cargo de la administración de la ley. La curia y el interés son constantes y la historia tiene el sabor de las viejas leyendas. Es una obra que debe leer todo buen aficionado al género policiaco.

## Premio Biblioteca Breve 1968

Consistirá exclusivamente en la garantía de la publicación de la obra elegida por el Jurado, con la mención Premio Biblioteca Breve del año en cuestión. El autor de la novela ganadora recibirá una sola moneda de plata con la inscripción sobregada «Premio Biblioteca Breve del año que fuere. Recibirá simultáneamente el control de edición.

## PUBLICACIONES Y REVISTAS

INSTITUTO DE MEDICINA PSICOLOGICA. — Boletín informativo n.º 86, correspondiente al pasado mes de enero.

LIBRERÍA. — Boletín del Círculo Sindical de Libreros de Barcelona. Febrero 1967.

DIRIGENTES. — Boletín de la Asociación Católica de Dirigentes. Febrero 1967.

O.F.I.N. — Boletín de Información Nacional. Núm. 861.

REVISTA DE LA CULTURA BRASILEÑA. — Núm. 19, correspondiente a diciembre de 1966.

lo quiero crilenka

todo empieza con crilenka

Como Ud. lo quiera... como ella lo ha pensado. Nuevos hilos para tricotar Crilenka de agradable tacto y óptimas cualidades, esponjosas y fáciles de trabajar. ¡Qué! ¿Cuándo empezamos? Acuérdese de Crilenka y...

la primera fibra acrílica española

fibra acrílica producida por Cernianka, S. A. Solícite información a Ibarrena, S. A. Acarigua 1800 - Barcelona.

LE HARE UN REGALO PHILIPS

PHILISHAVE

Instrumentos GUITARRAS ORGANOS ACORDEONES PIANOS

new phone

Discos C. ANCHA Tocadiscos Núm. 25 57 RADIO - TELEVISION Facilidades de pago

# La policía detiene en Barcelona a un pintor que falsificaba lienzos de Olga Sacharoff

Pedro Fernández 'envejecía' los lienzos para comercializarlos

ALBERT MONTAGUT, Barcelona  
La policía ha detenido en Lliçà de Munt (Vallès Oriental) a un pintor que falsificaba cuadros de Olga Nicolajevna Sacharoff (Tiflis, 1889-Barcelona, 1967) para su posterior comercialización. Los investigadores pudieron detener a Pedro Fernández de Haro poco después de que un anticuario —Félix Cervera— expertizara cuatro cuadros firmados por Sacharoff y descubriera que eran falsos.

Según la policía, cuando los inspectores del Grupo Primero de la Brigada Judicial de Barcelona entró en la torre propiedad de Pedro Fernández, en la localidad de Lliçà de Munt, "el pintor nos entregó de una forma voluntaria el millón de pesetas que había cobrado al anticuario por la venta de los cuatro Sacharoff falsos".

En la casa de Fernández se encontraron, además, un cuadro idéntico a uno de lo que había vendido como auténtico al anticuario Cervera, dos lienzos preparados para ser utilizados, una pistola *Star* del calibre 6,35, y dos cajas de munición de 24 cartuchos cada una.

Las posteriores investigaciones permitieron a la policía saber que en el último año, Pedro Fernández había logrado *colocar* varios Sacharoff en algunas de las más prestigiosas galerías de arte y salas de subasta de Barcelona. Comprobar este extremo, sin embargo, será difícil, según un policía, "porque esas galerías y salas de subasta no querrán reconocer que han comprado y vendido obras falsas". La mayor

parte de los lienzos comercializados fraudulentamente por el pintor Fernández fueron envejecidos para conseguir una mayor verosimilitud.

Este grupo policial, especializado en obras de arte, está investigando ahora el volumen de falsificaciones comercializadas por el detenido, que nació en la localidad barcelonesa de Súria (Bages) hace 64 años. Según el jefe de este grupo de investigación "la detención de Fernández y la publicidad del caso nos permitirá conocer cuantos cuadros falsificados de Sacharoff se han comercializado en Barcelona".

## Unas copias sutiles

Olga Nicolajevna Sacharoff es una pintora georgiana que se formó en su ciudad natal Tiflis, pero que recorrió toda Europa —Munich, París, Mallorca, Tossa de Mar— antes de residir definitivamente en Barcelona, donde murió a la edad de 78 años. Su obra *Homenaje a la Virgen de Montserrat* fue premiada en el concurso de pintura celebrado en el Monasterio de Montserrat,



Uno de los falsos Sacharoff confiscados por la policía de Barcelona.

en 1947, con motivo de la entonización de la madre de Dios. Olga Sacharoff expuso su obra en casi toda Europa y también en Nueva York.

Su pintura, según la los expertos, se caracteriza por su inge-

nuidad y ternura, que se hace patente sobre todo en los paisajes, figuras y flores, cuyos tonos suaves y delicadas pinceladas habían sido copiados de una forma sutil y casi perfecta por el falsificador ahora detenido.

