





**THYSSEN-
BORNEMISZA**
MUSEO NACIONAL

con la colaboración de



ISABEL QUINTANILLA

LETICIA DE COS MARTÍN

Patronato de la Fundación Colección Thyssen-Bornemisza

Presidente

Ernest Urtasun Domènech

Vicepresidenta

Baronesa Carmen Thyssen

Patronos

María Pérez Sánchez-Laulhé

Isaac Sastre de Diego

María José Gualda Romero

Baronesa Francesca Thyssen-Bornemisza

Miguel Klingenberg

Barón Borja Thyssen-Bornemisza

María de Corral López-Dóriga

Juan Antonio Pérez Simón

Salomé Abril-Martorell Hernández

Secretaria

María López-Frías López-Jurado

Director artístico

Guillermo Solana Díez

Director gerente

Evelio Acevedo Carrero

Agradecimientos

El Museo Nacional Thyssen-Bornemisza quiere dejar constancia de su agradecimiento a las siguientes personas que, con su colaboración, han contribuido de manera decisiva a la realización de este proyecto:

Fátima Aboín, Cristina Alberdi, Eusebio Alonso, Tomás Bañuelos, Paulina Beato, Soraya Bekkali, Jonás Bel, Sabine Broadfoot, Boris Brockstedt, Blanca Campo, Maribel Canosa, Antón Capitel, George Joseph Dietz, Anita Eckstaedt, Javier Elorza, Juan Entrecanales de Azcárate, Ignacio Feduchi, Leticia Feduchi, Walter Feilchenfeldt, José Enrique Freire, Cristina García, M.^a del Pilar Garrido, I. Goetz, H. Greten, Frank Harders-Wuthenow, Beatriz Herráez, Antonio Herrera, Sebastian Homet, Gabrielle Jaeger, Costas Kaplanis, Alexander Klar, Florian Koch, Tina Köhn, León Krempel, Christiane Lange, Antonio López, María López Fernández, María López Moreno, Esperanza y Marcela López Parada, Francesco López Quintanilla, Michael Loulakis, Bernhard Maaz, Herbert Meyer-Ellinger, Rafael Moneo, Condes de Montefrío, Santos Montoro, Alberto Mosquera, Familia Muñoz Avia, Íñigo Navarro, María José Pena, José Pérez, Luis Pérez, Susana Pérez, Luis Pradillo, Juan Claudio de Ramón, Benigno Redruello, Hedda Remer, Ángeles Salvador Durantez, Ellinor Scherer, Uta Schnell, Christa y Nikolaus Schües, Eduardo Soler, Marisa Toral, Javier Ungría, Enrique Vetter, Peter y Sibylle Voss-Andreae.

Prestadores

Alemania

I. Goetz

H. Greten

Colección Frank Harders-Wuthenow

Hedda Remer

Colección Ellinor Scherer

Kunststiftung Christa und Nikolaus Schües

Berlín

Galerie Brockstedt

Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett

Frankfurt

Colección Florian Koch

Hamburgo

Hamburger Kunsthalle

Peter y Sibylle Voss-Andreae

Múnich

Pinakothek der Moderne

Stuttgart

Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung

España

CaixaBank

Antón Capitel

Colección Cristina Alberdi

Colección Banco de España

Colección familia Muñoz Avia

Madrid

Museo de Arte Contemporáneo de Madrid

Vitoria-Gasteiz

Colección Museo de Arte Contemporáneo

del País Vasco. Artium Museoa

Suiza

Zúrich

Colección Walter Feilchenfeldt

Y otros coleccionistas que han preferido guardar el anonimato.

Una mujer pinta el tiempo

Alguien abandona una estancia o no ha llegado todavía. En esa ausencia, en esa quietud en la que hay siempre rastros de vida, en el tiempo detenido o en la luz que se posa sobre los objetos, nace la pintura de Isabel Quintanilla. Su obra, todavía desconocida para el gran público, protagoniza la primera retrospectiva que el Museo Nacional Thyssen-Bornemisza le dedica, en sus treinta años de vida, a una creadora española.

Muchas de las piezas aquí reunidas no han sido antes exhibidas en nuestro país, pese a que Quintanilla ha tendido un puente de modernidad entre el siglo XX y los grandes clásicos de la pintura española. Su rigor formal, su sobriedad despojada de retórica y tan cercana a la naturaleza, su maestría en el color, fueron, durante décadas, mejor comprendidas y valoradas internacionalmente, sobre todo en Alemania.

Quintanilla trabajó duro y tuvo que superar todas las barreras que la dictadura franquista y una sociedad desigual les impusieron a las mujeres, en especial a las mujeres artistas, también a compañeras de vida y de ambición realista como fueron Esperanza Parada, María Moreno y Amalia Avia.

«Hemos reflejado lo que somos, cómo vivimos, lo que hemos tenido más cerca, lo que más conocemos», afirmó Quintanilla, entrevistada con motivo de su antológica en el Centro Cultural Conde Duque de Madrid en 1996. Toda una declaración de honestidad creativa que está en el iris de esa mirada singular que atraviesa la pintura de la artista madrileña.

Tan sólo resta expresar mi gratitud al Museo Thyssen, por esta exposición y por su labor de visibilización de las mujeres artistas, y a los prestadores públicos y privados que, con generosidad, nos han devuelto el esplendor sincero de las obras de Isabel Quintanilla.

La obra de Isabel Quintanilla siempre ha estado vinculada a Madrid, no sólo por ser su ciudad natal y su lugar de residencia, sino por ser una de las integrantes del grupo conocido como «realistas de Madrid». Sin embargo, en esta ocasión, la pintora es protagonista en solitario de una exposición en una de las principales instituciones de la capital y que supone, además, la primera ocasión en la que el Museo Nacional Thyssen-Bornemisza dedica una muestra monográfica a una artista española en sus más de treinta años de historia. La elección es tremendamente acertada y oportuna, pues Quintanilla es una de las más destacadas representantes del realismo contemporáneo español. Y, por tanto, un orgullo para la Comunidad de Madrid.

Esta magnífica artista alcanzó un gran reconocimiento en Alemania en los años setenta y ochenta, éxito que se reflejó en el gran número de obras que fueron adquiridas por instituciones públicas y coleccionistas de aquel país. Muchas de ellas han permanecido allí desde entonces, pero ahora regresan por primera vez a nuestra región, el lugar en el que la artista se inspiró y en donde realizó su mayoría. No en vano, gran parte de lo que vemos en esas pinturas son los objetos y rincones de los distintos talleres y viviendas que Isabel y su marido, el también artista Francisco López, tuvieron en nuestra capital, así como vistas urbanas de Madrid y los paisajes de nuestra región.

Desde 2015 la Comunidad de Madrid ha venido colaborando con el Museo Nacional Thyssen-Bornemisza en muchos proyectos, como la exposición dedicada en 2016 al grupo ya mencionado de los realistas de Madrid, y para la que Quintanilla colaboró con gran entusiasmo e ilusión. Lamentablemente la pintora falleció poco después, pero ya entonces los responsables de la institución le habían comunicado la intención de llevar a cabo esta exposición individual. Isabel Quintanilla se hubiera sentido muy satisfecha por la celebración de esta magnífica exposición, que estamos seguros de que va a posicionarla en el lugar que le corresponde dentro de la Historia del Arte, como una artista comprometida con la creencia de que el realismo es una vía directa para provocar emoción plena en el espectador.

Queremos agradecer al Museo Nacional Thyssen-Bornemisza su apuesta comprometida y rigurosa por dar visibilidad a artistas mujeres. Agradecemos a Leticia de Cos, comisaria del proyecto, su meticuloso trabajo de investigación sobre Isabel Quintanilla, tanto en España como en Alemania, fruto del cual hemos podido recuperar y disfrutar sus obras más icónicas.

Isabel Díaz Ayuso
Presidenta de la Comunidad de Madrid

La exposición *Realistas de Madrid*, inaugurada en el Museo Thyssen en 2016, representó para nuestro público la gran ocasión de descubrir la obra de Isabel Quintanilla. Leticia de Cos, comisaria técnica de aquella muestra, conoció entonces a la artista, así como a su marido Francisco López y a su hijo Francesco, y aquel contacto personal, unido a un profundo estudio de su obra, le han permitido idear la actual retrospectiva.

Isabel Quintanilla no había recibido hasta ahora el reconocimiento que merece como una de las grandes figuras de la pintura española de la segunda mitad del siglo XX. Desde la década de 1970, su obra se expuso con frecuencia en diversas ciudades de Alemania y fue adquirida por museos y coleccionistas de aquel país, lo que ha impedido que fuera mejor conocida en España. La mitad de nuestra exposición es esa producción recuperada. Lo único que nos entristece es que Isabel, fallecida en octubre de 2017, no haya podido disfrutar de esta antológica.

La comisaria ha construido un itinerario artístico y a la vez vital a través de los géneros y temas pictóricos de Quintanilla. Sus bodegones combinan unas hechuras clásicas con objetos muy contemporáneos, como el vaso de Duralex, el teléfono o la máquina de coser (con la que la madre de la artista sacó adelante a la familia) que evocan un tiempo y un país. Quintanilla es una pintora de la *realidad vivida* y una gran parte de su obra trata de los espacios que habitó: el dormitorio, la cocina, el baño, el rincón de la costura y el estudio de la artista. Aunque casi siempre vacíos de figuras, en esos interiores late la presencia de los personajes de su vida, su marido y su hijo. Todo respira intimidad: las ventanas que reciben la luz de fuera y las puertas que nos llevan más adentro.

Un interludio en el camino está dedicado a las compañeras y amigas de Isabel Quintanilla; las tres pintoras que formaron parte del grupo de los realistas de Madrid: Esperanza Parada, Amalia Avia y María Moreno. Luego salimos al paisaje y la ciudad, al horizonte campestre y a las vistas urbanas. Y el recorrido concluye con esos espacios intermedios, los patios y jardines, que son tan constantes y tan característicos de la pintora madrileña. Una de las aportaciones más valiosas del ensayo de la comisaria en el catálogo es la inscripción de Quintanilla en la historia de la pintura europea. Desde los frescos pompeyanos a los patios de Pieter de Hooch y los interiores de Samuel van Hoogstraten, las misteriosas estancias de Vilhelm Hammershøi o los paisajes de Aureliano de Beruete.

Quiero expresar nuestro profundo agradecimiento a los coleccionistas y museos que han contribuido a esta exposición confiándonos las obras de Quintanilla. La colaboración del hijo de la artista, Francesco López, ha sido vital para el desarrollo del proyecto. La Comunidad de Madrid renovó con esta muestra su compromiso de mecenazgo. Mi más cálida enhorabuena a la comisaria de la muestra, Leticia de Cos, por su espléndida labor, y a todo el equipo del museo.

Guillermo Solana

Director artístico del Museo Nacional Thyssen-Bornemisza

ÍNDICE

ISABEL QUINTANILLA:
LA EMOCIÓN HECHA PINTURA

Leticia de Cos Martín 13

OBRAS EN EXPOSICIÓN

TEMPRANA DECLARACIÓN DE INTENCIONES 56

PINTURA DE PROXIMIDAD 68

LA EMOCIÓN EN LA AUSENCIA 108

MÁS QUE COMPAÑERAS 130

HORTUS CONCLUSUS. NATURALEZA DOMÉSTICA 148

PAISAJES QUERIDOS 166

RECUERDOS 184

ISABEL QUINTANILLA. BIOGRAFÍA 192



LETICIA DE COS MARTÍN

ISABEL QUINTANILLA:
LA EMOCIÓN
HECHA PINTURA

Isabel Quintanilla
Lavabo del Colegio
Santa María, 1968

[cat. 49]

TEMPRANA DECLARACIÓN DE INTENCIONES

«Yo, la verdad es que pensaba que estaba allí [en la escuela de Bellas Artes] para aprender a pintar, que luego Dios diría, que yo no sabía por dónde iba a salir. [...] Me gustaba Monet, Chagall, me gustaban mucho los impresionistas, pero ya más moderno que eso...»¹.

Isabel Quintanilla Martínez nació en Madrid en el verano de 1938, en pleno asedio a la capital por parte del bando sublevado. Fue la primogénita de una familia de clase media sin vinculación con ambientes culturales que pudieran despertar en ella interés por el arte. Las dotes innatas de Isabel se manifestaron de forma natural en la escuela, y la familia no dudó en fomentarlas inscribiéndola en talleres particulares de artistas, hasta que con apenas 15 años superó la prueba de ingreso en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando.

Quintanilla, de carácter decidido desde joven, eligió ser realista muy pronto. No era la opción más fácil y es que, en la España de los cincuenta, lo moderno pasaba por el informalismo representado por Manolo Millares (1926-1972), Antonio Saura (1930-1998), Antoni Tàpies (1923-2012) y Lucio Muñoz (1929-1998), entre otros. A este último Isabel lo conoce desde que coincidieran en el Casón del Buen Retiro preparando el ingreso a la Escuela de Bellas Artes. Isabel no pareció sentirse tentada por la abstracción en ningún momento. La joven artista irá cribando sin titubeos lo que sí le interesa de lo que no. Sabemos que en esos años de formación todos los integrantes del grupo conocido más tarde como «realistas de Madrid», estaban en contacto con colegas cuyas propuestas artísticas eran muy dispares. Isabel, por ejemplo, seguía con interés el trabajo de Eusebio Sempere (1923-1985), lo que no es extraño sabiendo de su admiración por Paul Klee (1879-1940), «Nos parecía maravilloso y un grandísimo pintor [...], pero no quiere decir que tú tengas que hacer esas cosas»². Quintanilla respeta que algunos de sus compañeros se entusiasmen con Picasso, y que otros tomen la senda de la abstracción, pero ella se sitúa en su preferencia por el realismo dentro de la tradición española: «Sabíamos quién era Courbet. [...] Pero la verdad es que, para nosotros, para mí por lo menos, eran más importantes los pintores españoles. Era mucho más importante un Solana porque estaba retratando algo que yo sentía, que era algo más mío, que lo entendía, que lo sabía ver»³. El acceso a la información sobre lo que la vanguardia artística internacional proponía en aquel momento era en general limitado: pocos artistas tenían medios para viajar al extranjero y descubrir en primera persona lo que ocurría fuera. Quintanilla manifestaba no haberse sentido aislada culturalmente en aquella época, pero es probable que el tiempo transcurrido distorsionase su percepción⁴.

Su obra *La lamparilla* de 1956 [cat. 2] es la más antigua que se conserva. Este pequeño lienzo nos habla ya del camino elegido: objetos de ese mismo rango van a repetirse en decenas de sus composiciones. Tradicionalmente el bodegón es un género al que le es más propio las pequeñas cosas que las grandes causas, y es precisamente ese carácter menor el que le otorga una gran versatilidad y credibilidad. En *La lamparilla* Isabel ha organizado una naturaleza muerta con lo que tiene por casa. Se trata de una mesa sobre la que reposan unos ajos, un vaso, una ramita de laurel, un limón y un reloj de bolsillo abierto. Estos dos últimos elementos llevan a pensar que, en alguna de sus visitas al Museo del Prado, Quintanilla pudo contemplar, por ejemplo,



cat. 2

Isabel Quintanilla
La lamparilla, 1956

fig. 1

Willem Claesz. Heda
*Bodegón con «tazza» de plata,
copa roemer y ostras*, 1632
Óleo sobre tabla, 52 × 73 cm
Museo Nacional del Prado,
Madrid

el exquisito *Bodegón con «tazza» de plata, copa roemer y ostras* de Willem Claesz. Heda [fig. 1], donde también encontramos un reloj junto a un limón a medio pelar. Los relojes eran artículos caros y preciados, como lo eran las virtudes de la puntualidad y la templanza para la ética protestante en la Holanda natal de Heda. No se ha podido confirmar de forma definitiva si el reloj de *La lamparilla* era el del padre de la pintora, de ese padre que había fallecido demasiado pronto (pero del que en casa se seguía hablando con frecuencia)⁵ y es que, probablemente, la joven artista sabía que en los bodegones holandeses los objetos representados eran cuidadosamente elegidos para hablar de cosas más transcendentales de lo que aparentan. Todo apunta a que ese vaso (aquí como lamparilla) es el primero de los numerosos y espléndidos vasos que Isabel va a dibujar y pintar a lo largo de toda su vida. También la forma de organizar las cosas en esta pequeña pintura sufrirá pocas variaciones: un punto de vista frontal, levemente elevado, próximo al motivo elegido y un fondo neutro que cierra la composición.

Si buscamos alguna referencia más cercana en el tiempo a Quintanilla, encontramos *Los melocotones y las rosas*, un pequeño bodegón del mismo año de su compañero y amigo Antonio López (1936) [fig. 2]. Las similitudes son varias: la paleta parduzca, la cercanía con lo representado, el fondo neutro, la misma familia de objetos y todo ello iluminado por una luz de origen impreciso que entra por la derecha. Las miradas recíprocas entre estos dos artistas serán frecuentes y evidentes en sus trabajos.

fig. 2

Antonio López
*Los melocotones
 y las rosas*, 1936
 Óleo sobre lienzo,
 55 × 75 cm
 Colección privada,
 Madrid

cat. 3

Isabel Quintanilla
Bodegón ante la ventana,
 1959 [detalle]

La otra pintura temprana que se conserva es *Bodegón ante la ventana* de 1959 [cat. 3], año de su último curso en la Escuela. Presentar objetos junto a una ventana es otro de los temas recurrentes de Quintanilla y asunto común entre los realistas de Madrid. Se nos muestra parte de un interior en el que no hay ninguna figura humana (otro rasgo compartido), pero sí hay dos pistas que nos ayudan a desvelar quién es esa persona ausente. Por un lado, la bata blanca abandonada sobre la silla, y por otro, casi en el centro de la composición, la carta sobre la mesa.



¿Quién es el destinatario? «Isabel Quintanilla, Madrid, 1959». Si pensamos que la bata es la indumentaria propia de los alumnos de Bellas Artes ¿podría ser esto interpretado como un gesto de autoafirmación con la elección del que pronto va a ser su oficio? En ese momento Isabel tiene sólo 21 años. La silla con la bata es un bodegón dentro del bodegón. Su marido, el escultor Francisco López (1932-2017), debió de tener esta pintura *in mente* (y no muy lejos) cuando realizó el pequeño dibujo *Abrigo en la silla* (1960) y probablemente también el hermano de este, Julio López (1930-2018), para su escultura *Silla con gabardina* (1964). El soporte de esta pintura es una arpillera basta (obligada por la carestía de otros lienzos más finos) de la que deja, a propósito, partes de la trama a la vista. Otro recurso de ese momento es el quemado deliberado de algunas zonas del lienzo, práctica habitual en los trabajos de la época de Lucio Muñoz y Antonio López. *Bodegón ante la ventana* permaneció siempre en manos de la pintora y debió de tener un valor especial para ella, ya que aparece representado en al menos otras dos obras. Más adelante desvelaremos en cuáles, si antes no las ha descubierto ya el lector.

Italia

Había pasado poco más de un año desde que Quintanilla finalizara sus estudios en San Fernando cuando el matrimonio se muda a Roma. Francisco López va a ser uno de los pensionados de la Academia de España durante cuatro años. «De la época de Roma conservamos algunas obras, particularmente un autorretrato a lápiz [cat. 1] por el que tengo un sentimiento de admiración, cariño y nostalgia inviolables, pues no es sólo un autorretrato, sino también una página fielmente descriptiva de aquellos años vividos en común en la Academia»⁶.

Roma es para Quintanilla un tiempo de gran felicidad junto a su marido, quien, además de ser un referente, la anima en todo momento a trabajar y a seguir formándose. En ese periodo nace Francesco, su único hijo. En lo profesional, la estancia en Italia supone un periodo de aprendizaje y de total libertad para trabajar sin condicionantes. Una joven Isabel recorre la ciudad, sus museos, sus monumentos y viaja por el sur del país. «Lo que sí creo que alguna vez se ha reflejado en mi pintura, en esos jardines de Roma, es la pintura pompeyana»⁷. Estas impresiones de los frescos pompeyanos y de la pintura antigua romana son de las influencias que más claramente podemos rastrear en su obra posterior como, por ejemplo, en *Frutero* de 1966 [cat. 9] pintado ya de vuelta a España. ¿No hubieran engañado esas uvas a algún pajarillo, como lo hicieron las de Zeuxis?

Antes de llegar a Italia, Quintanilla ya había tocado el género de las vistas urbanas. En Madrid había pintado alguna (actualmente en paradero desconocido y de las que sólo se conservan fotografías) tomando como motivo las nuevas barriadas de la periferia. Las vistas que realiza en Roma siguen un esquema que se mantendrá invariable a lo largo del tiempo: un punto de vista elevado y la línea del horizonte a mitad del lienzo, lo que da lugar a vastas panorámicas, como en *Nocturno en Roma* [cat. 5]. Esta es una pintura peculiar por colocar la figura de una mujer con un bebé en brazos en una de las esquinas que, aparentemente, no tienen nada que ver con la vista de la ciudad a su espalda. Se trata de un homenaje a su hijo, que había nacido en Madrid y al que habían dejado allí hasta que el matrimonio regresa a España. Ese mismo año, 1964, Antonio López pinta *Atocha*, una vista urbana con una pareja copulando en la parte inferior que, como en el caso de Quintanilla, parece no encajar

con el resto de la escena. Por obras como estas se les ha asociado con el realismo mágico. De hecho, la primera gran exposición colectiva que se les dedicó a Quintanilla y a sus compañeros realistas en Alemania se tituló *Magischer Realismus in Spanien heute* [El realismo mágico en España hoy]. Franz Roh acuñó el término realismo mágico en 1925 para referirse a la Nueva Objetividad y a los retos que se le presentaban a la pintura europea en su vuelta al realismo después de haber transitado con intensidad por el expresionismo. Tanto Isabel como Antonio experimentan con la yuxtaposición de lo real y lo irreal, algo afín al surrealismo, en sus obras de finales de los cincuenta y principios de los sesenta. Al ser preguntada al respecto, Quintanilla aceptaba que efectivamente podía existir un nexo: «La pintura nuestra [...] casi puede parecer un sueño. [...] Cuando plasmas un objeto, le das un carácter siempre distinto a lo que es la realidad»⁸.

PINTURA DE PROXIMIDAD

El tiempo transcurrido en Italia se había llevado de la pintura de Quintanilla la paleta oscura, la rugosidad del soporte, la luz plana y la realidad trascendida. Desde su regreso, lo característico van a ser los colores vibrantes y una luz moldeadora, pero, sobre todo, una factura prodigiosa. La pintora insiste en que esa aparente facilidad para la técnica llega únicamente tras mucho trabajo, algo que ella experimenta como una lucha constante ante los retos que la pintura le plantea cada día: «Hay que saber técnica para expresar lo que quieres. Es fundamental tener técnica sin que te ahogue»⁹. Su maestría hace que perdamos el rastro de la pincelada en toda la superficie pictórica. Ese control técnico exige mucho tiempo, algo que ella asume disciplinadamente y es que la paciencia y el trabajo minucioso son algo inherente a toda forma de realismo.

«Pinto lo que veo, es más, lo que conozco»¹⁰. Lo intuíamos: Quintanilla pinta lo que la rodea. Todo tiene una fuerte carga subjetiva para ella; son objetos cotidianos, compartidos, heredados, en definitiva, queridos. Por tanto, la realidad que atrapa es siempre autobiográfica; sin embargo, eso no impide que sea una realidad tremendamente apelativa para cualquier espectador, pues tiene algo con lo que todos nos identificamos. Y es que, en lo sencillo, en lo próximo, en lo cotidiano, habita la emoción. Contemplar sus pinturas es un reencuentro con nuestras propias vivencias. Para Isabel esto es algo que la aleja del hiperrealismo americano, movimiento con el que se suele poner en relación la pintura de los realistas de Madrid y del que, sin embargo, ellos, sobre todo Quintanilla y Antonio, prefieren distanciarse. «No teníamos nada que ver con ellos [...], culturalmente éramos países distintos. [...] Ellos copian de la fotografía, incluso la amplían y luego colorean. Pero bueno, en el fondo te están contando algo de la realidad, y eso es interesante, aunque no la manera de hacer»¹¹. ¿Por qué no se identifican entonces con el hiperrealismo? Como apuntaba Isabel, una de las principales diferencias es el proceso: los pintores fotorrealistas utilizan fotografías que tras ser reveladas son transferidas al lienzo a través de distintos y laboriosos sistemas. Tampoco nuestros realistas practican esos *close-up* exagerados que llegan a aturdir al espectador. Según su parecer, las obras hiperrealistas carecen de carga emocional y narrativa, priorizando la exactitud en la representación. Estos argumentos se podrían rebatir con ejemplos como el de Audrey Flack (1931), representante femenina más importante de la primera generación de fotorrealistas, quien dedica sus lienzos a objetos por los que tiene un fuerte apego personal, despertando emociones y nostalgia por un tiempo pasado.

En 1974 Richard Estes, uno de los grandes exponentes del hiperrealismo, al ser preguntado sobre su dependencia de la fotografía con motivo de la exposición *Hyperréalistes américains/Réalistes européens* [Hiperrealistas americanos/Realistas europeos] organizada por el Centre national d'art contemporain de París, respondía: «No busco reproducir la fotografía. La uso para hacer una pintura. [...] No podría hacer las mismas pinturas que hago sin la fotografía. La ventaja de la fotografía es que puedes detener las cosas: es sólo por un momento. No podrías hacer lo mismo si te sitúas en la calle»¹². ¿Podríamos imaginar a Antonio López pintar sus vistas de la Gran Vía sin estar a pie de calle?

Esa diversidad de formas de acercarse a la realidad es objeto de varias exposiciones por toda Europa en los años setenta, en las que Quintanilla y sus compañeros van a ser invitados a participar. Por ejemplo, en 1973, la Städtische Kunsthalle de Recklinghausen presentó un ambicioso proyecto que, bajo el título *Mit Kamera, Pinsel und Spritzpistole. Realistische Kunst in unserer Zeit* [Con cámara, pincel y aerosol. Arte realista en nuestro tiempo] incluía obra de fotorrealistas, hiperrealistas y realistas con la intención de poner cada cosa en su sitio. El título del texto principal del catálogo era toda una declaración de intenciones: *Naturalismus, Realismus, Fotorealismus. Versuch einer Begriffsklärung* [Naturalismo, realismo, fotorrealismo. Intento de una aclaración de conceptos]. Los españoles también tuvieron su sección en la muestra de París que luego itineró por otras capitales europeas. Isabel atesoraba en su estudio los catálogos de cada una de esas exposiciones.

Quintanilla era reticente a trabajar a partir de un modelo fotográfico, pues, según decía, necesitaba de la estimulación del objeto real sin perder el matiz diferente que le ofrecía en cada sesión. Pero esto no es algo común a todo el grupo. Amalia Avia (1930-2011), amiga y colega de Isabel, trabajaba de forma habitual a partir de fotografías que ella misma tomaba; Francisco y Julio López también recurrían a la reproducción fotográfica para determinados proyectos. Isabel sólo reconocía haber partido de la fotografía para acometer los retratos por encargo, en el caso de que el retratado no pudiera posar de continuo.

Aún a sabiendas de esto —que la madrileña sólo pinta del natural—, es común oír decir a quien contempla sus pinturas: «parece una fotografía». Y es que la mirada de Quintanilla es indudablemente fotográfica: «Sólo puede mostrarse una realidad. [...] Aquí son decisivas las situaciones, las perspectivas, la luz, las distancias; aquí dominan el momento, los motivos y el ojo, es decir, la mirada sobre lo que sucede, ¡pero nada más!»¹³. La obsesión de Quintanilla es la captura del rastro que la luz deja al tocar los objetos. ¿No es eso la fotografía?

El vaso de Duralex ¿un guiño pop?

Entre los motivos que Quintanilla prefiere pintar de su realidad más cercana están los vasos que ella y su familia utilizan a diario. Son vasos de la marca Duralex, multinacional francesa cuyos productos son ejemplo de modernidad en los años sesenta y gozan de mucha popularidad en la incipiente sociedad de consumo española. «Nosotros estábamos pintando una realidad que era la de España en ese momento y a lo mejor no la querían airear. Podíamos no resultar cómodos ni “exportables”. Pintábamos lo que teníamos. [...] Aunque tal vez el Duralex no resultara lo suficientemente digno como para mostrarlo en el exterior o porque rompiera con el refinamiento

tradicional de las naturalezas muertas»¹⁴. De esta manera Quintanilla defendía su trabajo ante la falta de atención por parte de las autoridades de la época que, en su intención de mostrar una imagen más moderna del país, preferían apostar por los artistas informelistas a la hora de seleccionar nombres para representar a España en las bienales y otras citas internacionales. Estas circunstancias adversas no supusieron el abandono de sus principios e insiste: «Yo nunca me he fijado en si lo que pintaba era modesto o no. Era mi realidad»¹⁵.

Si las obras de Quintanilla no estuvieran fechadas, no sólo la vajilla de Duralex nos ayudaría a ubicarlas en el tiempo, sino también otros productos como el limpiador Ajax [cat. 20], el frasco de Vicks Vaporub [cat. 22], la botella triangular de aceite La Española [cat. 34], la mermelada Helios [cat. 40] o los electrodomésticos estrella de la época como el robot de cocina en *Rincón de casa (conejo)* [cat. 26]. La pintora no es ajena a lo que buscan los medios de comunicación y la publicidad: convertir las marcas en demarcadores de un tiempo y lugar determinados. Sabemos que la televisión y las revistas de moda uniformaron los gustos llenando los hogares con las mismas bebidas, comidas, productos de limpieza y de belleza, y en el plano de la cultura con los mismos ídolos, canciones, etc. El Pop Art había irrumpido a finales de los cincuenta en Reino Unido y a principios de los sesenta en Estados Unidos haciendo de la nueva cultura de consumo de masas y del *American way of life* el objeto de su actividad. Isabel conoce el arte pop por los catálogos que puntualmente le hacen llegar sus galeristas. Viendo algunas de sus obras, como *Cubiertos* [cat. 20], Quintanilla pareciera ser cronista del *Spanish way of life* y que ese bote del limpiador Ajax, tan popular en nuestro país, fuera el equivalente del osado *Brillo Box (Soap Pads)* (1964) de Warhol.

¿Dónde se encuentran todos esos objetos? El marco natural del bodegón es la mesa pero, además, a Quintanilla también le valen el alféizar de la ventana (uno de sus escenarios favoritos seguramente por la cercanía a la fuente de luz natural), la encimera, o incluso la nevera¹⁶.

Volvamos al vaso. Encontramos en su producción más de cincuenta (una docena de ellos forman parte de esta retrospectiva). En su mayoría son trabajos de pequeño formato, en los que un simple vaso es el protagonista absoluto. La luz lo acaricia, lo atraviesa, de tal forma que deja de parecer algo inerte. Quintanilla domina su representación tanto si lo dibuja como si lo pinta: lo podemos comprobar en *Vaso sobre la nevera* [cat. 15] y *Pensamientos sobre la nevera* [cat. 16]. El motivo es el mismo: la localización del vaso y el encuadre coinciden casi milimétricamente y en ambos la luz natural prolonga las sombras hasta más allá del borde de la composición, aunque en el óleo las flores ponen la nota de color. Sin embargo, en una versión un poco posterior, *Un clavel blanco* [cat. 18], el vaso sigue ocupando el centro, pero ahora la luz es artificial y proviene de una altura mayor, acortándose la sombra que arroja el objeto. Con una paleta reducida de blancos, grises y ocres, Isabel crea una obra luminosa en la que se manifiesta su maestría para captar la luz.

Es muy probable que, en alguno de sus paseos por las salas del Prado dedicadas a los maestros españoles, Quintanilla se detuviera ante los bodegones de Luis Meléndez para contemplar su virtuoso vaso en *Bodegón con caja de jalea, rosca de pan, salva con vaso y enfriador* [fig. 3]. De la misma manera que Meléndez, Isabel se recrea en la contraposición de lo opaco y frío de la plata frente a la cualidad reflectante y transparente del cristal como hace en *Bodegón con lirios* [cat. 38] o en *La noche* [cat. 59].

Observando en conjunto todos esos vasos pintados por Quintanilla durante décadas, podríamos hasta catalogar y seguir la evolución del diseño de la casa Durablex a lo largo de su historia. La pintora representa así el paso del tiempo que se acentúa con la inclusión de relojes junto a alguno de esos vasos, a manera de pequeñas *vanitas* [cat. 8].

fig. 3

Luis Meléndez
*Bodegón con caja de jalea,
 rosca de pan, salva con vaso
 y enfriador, 1770*
 Óleo sobre lienzo, 49,5 × 37 cm
 Museo Nacional del Prado,
 Madrid



cat. 38
 Isabel Quintanilla
Bodegón con lirios, 1995
 [detalle]

cat. 59
 Isabel Quintanilla
La noche, 1995
 [detalle]



Bodegones heterodoxos

Bien, un par de sandalias de plástico; un pañuelo moquero:
una toalla de rayas azules: un cinturón rojo. [...]

Un peine; una tartera de aluminio; un tenedor corriente;
una servilleta; un espejo pequeño; una lata de crema solar.

Rafael Sánchez Ferlosio, *El Jarama*, 1956

Siguiendo la tradición más clásica, las frutas y verduras son protagonistas en los bodegones de Quintanilla: granadas, uvas, membrillos, ajos y coliflores, a la par que alimentos menos decorativos, pero muy propios de la gastronomía española, como un conejo desollado, una chuleta cruda o incluso un jamón. Ese repertorio convive con objetos tan dispares como un bolso, unas sandalias, un monedero, una cajetilla de tabaco, una cuchilla de afeitar o un pintañas. Es en estas decisiones donde cobra sentido la declaración más frecuente de Quintanilla: hacer algo nuevo con el lenguaje de siempre. El dramaturgo Francisco Nieva decía que «No se hubieran podido pintar “antes”, lo que quiere decir que su fidelidad al modelo la salva de parecer una copia de nada. [...] Es radicalmente seria y contemporánea»³⁷. Isabel pinta el presente, ni el pasado ni el futuro, pues éstos no pueden ser ni vistos, ni tocados, ni olidos... Al recopilar algunos de sus enseres más personales convierte las naturalezas muertas en autorretratos. No vemos a la pintora, pero sí descubrimos muchas cosas de sus gustos y de su forma de ser. Nos pasa al detenernos en *Cuarto de baño* [cat. 22]: se nos está hablando de una mujer coqueta, madre de un niño pequeño y que en algún momento viste una bata blanca ¿será artista?

En otra de sus obras maestras, *La mesa azul* [cat. 37], encontramos un par de guantes y unas llaves junto a objetos tradicionales en un bodegón: una jarrita de porcelana, un plato con uvas o una copa de vino. Entre los maestros internacionales por los que Quintanilla demuestra mayor admiración está Van Gogh (1853-1890). En una de las obras del holandés, *Naturaleza muerta con naranjas y limones con guantes azules*

fig. 4

Vincent van Gogh
*Naturaleza muerta con
naranjas y limones
con guantes azules*, 1889
Óleo sobre lienzo,
48 × 62 cm
National Gallery of Art,
Washington, Collection of
Mr. and Mrs. Paul Mellon

cat. 37

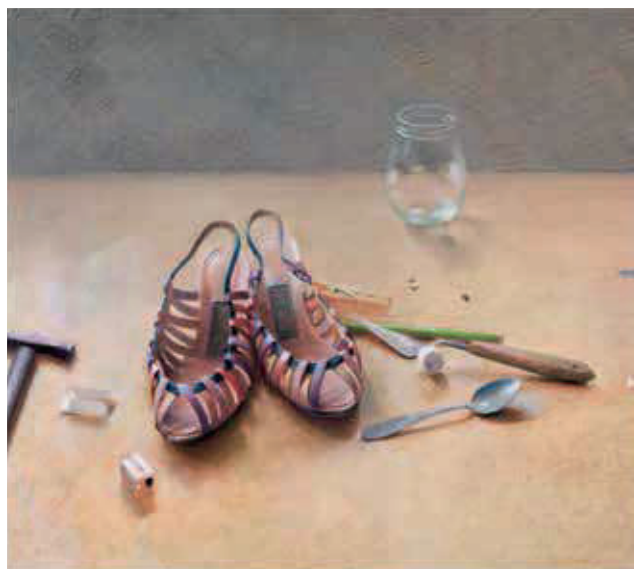
Isabel Quintanilla
La mesa azul, 1993

fig. 5

Vincent van Gogh
Zapatos, 1887
Óleo sobre cartón,
32,7 × 40,8 cm
Van Gogh Museum,
Ámsterdam (Vincent
van Gogh Foundation)

cat. 41

Isabel Quintanilla
Bodegón de los zapatos, 1994



vemos un par de guantes azules sobre fondo blanco [fig. 4], justo a la inversa del par claro sobre mantel azul de la española. En una de las cartas a su hermano Theo, Van Gogh se refería al aire *chic* que tiene su pintura gracias a la presencia de los guantes y expresaba la necesidad de hacer obras atractivas para el mercado¹⁸. Hay otra prenda que capta la atención de ambos artistas: los zapatos. Van Gogh había sido pionero en incorporar este motivo [fig. 5]; compraba calzado usado porque le interesaban las cosas que «llevaban las cicatrices de la vida»¹⁹. En el pastel *Bodegón de los zapatos* [cat. 41], Quintanilla pinta sus sandalias junto a una pinza de tender la ropa, una cuchara, un martillo, un sacapuntas, una espátula... Es difícil interpretar este delicioso batiburrillo, aunque por qué no leerlo como otro autorretrato que la define a través de ese conjunto de utensilios como una mujer presumida, pintora, artesana y ama de casa.

Aparentemente, otras composiciones como *Bodegón del periódico* [cat. 40] pueden resultar más coherentes en una primera lectura, y es que todo lo que allí vemos guarda cierta relación entre sí. Nos encontramos ante una luminosa mesa preparada para desayunar: frutas, mermelada, un huevo cocido, la prensa del día... y, sin embargo, ¿qué sentido tienen las tijeras largas?

La pintora costurera

«Si mi madre no estaba pintando, es porque estaba cosiendo. Fue un portento de las labores. Siempre que tenía un rato de ocio se dedicaba a arreglar sus prendas. Tenía un orden meticuloso de sus labores. Todo esto lo heredó de su madre, María, que era modista y arreglaba vestidos de señoras de clase alta y de niña, Maribel, la acompañaba»²⁰. Estas declaraciones del hijo de la artista nos resultan reveladoras y es que son muchas las obras en las que la costura y los utensilios que le son propios aparecen por doquier [fig. 6]: la máquina de coser, las tijeras, los dedos, la mesa de planchar... «Cuando fallece mi padre [...] mi madre y una de mis tías se pusieron a coser. [...] He heredado la maña y el carácter de mi madre. Ella era muy decidida como yo. Todo lo que se proponía hacer, lo hacía. Era muy habilidosa. Cosía muy bien y tuvo clientela muy buena. Así sacó adelante a la familia»²¹. ¿Está Isabel pensando en ella misma como pintora cuando habla de su madre como modista virtuosa y perfeccionista? La admiración de Quintanilla hacia su progenitora es absoluta, lo transmite en sus declaraciones, pero sobre todo lo plasma en otra de sus obras maestras, *Homenaje a mi madre* [cat. 23]. Una madre que no vemos en esa ni en ninguna otra obra, pero que la artista no deja de tener presente. La máquina de coser evocará muy probablemente al espectador el tiempo en el que en muchos hogares españoles había una Singer, una Alfa... Porque lo habitual era que la ropa se confeccionara o al menos se arreglara en casa.

Tradicionalmente, saber de costura era una de las virtudes propias de la mujer, que debía velar por el orden del hogar. Se valoraba como una actividad beneficiosa tanto por suponer un ahorro para la economía doméstica como por ser una forma moralmente sana de ocupar el tiempo. Mientras que para muchas mujeres verse obligadas a aprender a coser era una tortura, para otras era una forma de expresar su creatividad. Esa dualidad también se observa en cómo las artistas han experimentado esta cuestión. Hemos visto que Isabel defiende el oficio y lo practica con orgullo mientras que, por ejemplo, otra de sus compañeras de estudios, la alemana afincada en España Ana Peters (1932-2012), lo utiliza para denunciar las diferencias entre el hombre y la

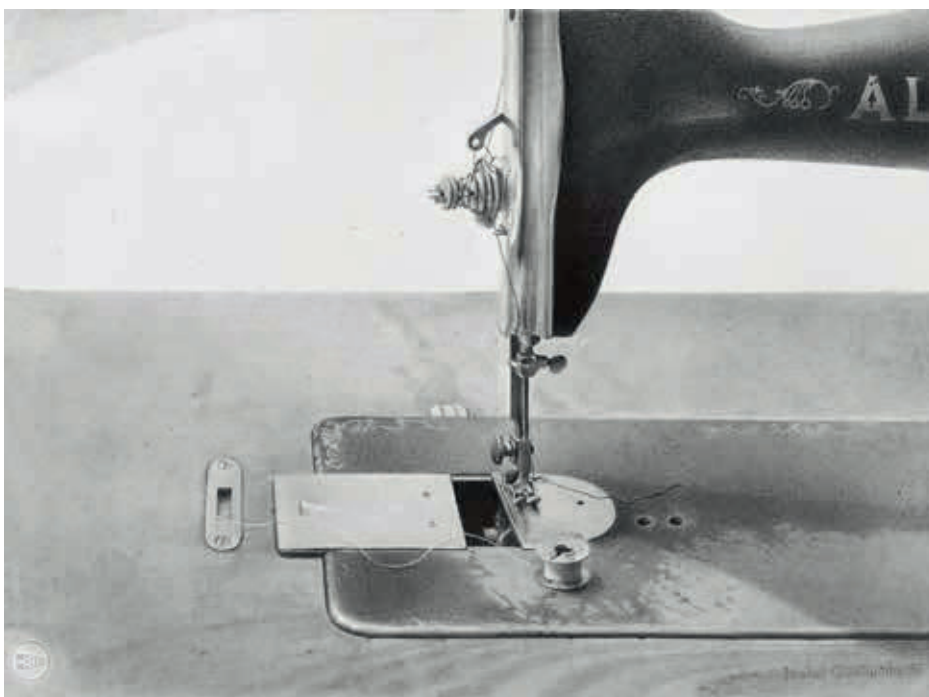


fig. 6

Isabel Quintanilla
La máquina de coser, 1970
Lápiz sobre papel,
22,3 × 29,2 cm
Museum of Fine Arts, Boston,
Melvin N. Blake (1927-1999)
y Frank M. Purnell (1930-
1994), Nueva York, donación
del Estate de Melvin Blake,
22 de enero de 2003

mujer. Lo vemos en su irónica propuesta gráfica para el mes de junio de 1967 del calendario editado por Estampa Popular²² y que llevaba por título *Su futuro garantizado aprendiendo corte y confección por correspondencia* [fig. 7], donde Peters nos presenta una mujer moderna al inicio de un largo sendero mientras reflexiona sobre lo beneficioso de aprender costura para que ese camino sea más sencillo.

Casualmente, Quintanilla y Peters habían celebrado en 1966 sus primeras monográficas de forma inmediatamente consecutiva en la Galería Eburne. Quintanilla con una exposición titulada simplemente con su nombre y Peters con el título *Imágenes de la mujer en la sociedad de consumo*. La alemana está considerada como una de las primeras artistas en realizar una exposición feminista en nuestro país.

En la misma línea que Quintanilla, en ese gusto por conectar la pintura y la costura, estarán las otras pintoras realistas. En *Autorretrato en Salzburgo* (1960) de Amalia Avia, la toledana se representa cosiendo junto a una ventana, motivo tomado de una fotografía que le hizo su marido durante un viaje a Centroeuropa. Varios lienzos más de Avia se centran en la herramienta principal del mundo de la costura, la máquina: *Máquina de coser* (1980), *Tienda de máquinas* (1987) y *El rincón de la máquina* (1991) y tampoco la olvida en *El comedor* [cat. 72]. María López, hija de María Moreno (1933-2020), explica que su madre era también una estupenda costurera, habilidad heredada de su abuela, que había sido modista profesional. María recordaba cómo de niñas, ella y su hermana Carmen practicaban en casa tanto la pintura como la costura en su tiempo libre. Las hijas de Esperanza Parada (1928-2011), Esperanza y Marcela, hacen declaraciones muy similares. Ellas recuerdan a su madre aprovechar cualquier momento para coser y confeccionar prendas y tapices en los que Esperanza daba salida a su creatividad, tejiendo sus propios diseños.



fig. 7

Ana Peters
Juny, calendario de Estampa
Popular, 1967
Serigrafía sobre cartulina,
35 × 24,5 cm
Museo Nacional Centro
de Arte Reina Sofía, Madrid



fig. 8

Francisco López
Isabel cosiendo, 1973
Lápiz sobre papel,
48 × 35 cm
Colección privada

En no pocas ocasiones, Francisco López retrató a su esposa concentrada en su afición, como en el exquisito dibujo *Isabel cosiendo* [fig. 8], en el que la vemos completamente ensimismada en su labor.

Homenaje a mi madre [cat. 23] y *La habitación de costura* [cat. 24] son ejercicios nocturnos, como muchas de las pinturas de Isabel. En esos dos casos la elección de la noche tiene que ver con el recuerdo personal de ver a la madre trabajando hasta tarde para acabar los encargos a tiempo. En *La habitación de costura*, como efecto de la lámpara de pie encendida, vemos grandes proyecciones circulares sobre la pared, el techo y sobre el armario, acentuando el dramatismo de la escena. Esos ambientes tan íntimos recuerdan la pintura del romántico alemán Georg Friedrich Kersting (1785-1847). En sus escenas de interiores domésticos, las sombras de la luz artificial generan una atmósfera en semi penumbra que despierta en el espectador sentimientos propios del romanticismo como una profunda nostalgia, la experiencia de la soledad o la añoranza por la persona amada. Por ejemplo, en *Joven cosiendo a la luz de una lámpara* [fig. 9], Kersting nos sitúa sigilosamente ante una joven que, absorta en su labor bajo la brillante luz del quinqué, permanece completamente ajena a nuestra mirada.

Un ambiente similar, con una fuerte carga dramática, lo encontramos en *El teléfono* [cat. 42]. Leamos esta pintura como si se tratase del fotograma de una película. El teléfono activa de inmediato nuestra imaginación y nos lleva a elucubrar:

cat. 24

Isabel Quintanilla
La habitación de costura,
1974

fig. 9

Georg Friedrich Kersting
*Joven cosiendo a la luz
de una lámpara,* 1823
Óleo sobre lienzo,
40,3 × 34,2 cm
Bayerische
Staatsgemäldesammlung,
Neue Pinakothek,
Múnich



¿Quién ha llamado? ¿Cuál era el contenido de la llamada que ha hecho que el receptor abandone la estancia precipitadamente después de haber tomado nota de algo olvidando la luz encendida? La luz nítida y potente del flexo es perfecta para conseguir ese efecto. «A mí las soledades me emocionan: ese teléfono ahí, un sitio donde se trajina mucho y de repente parece como si algo se ha quedado mudo, así, suspendido en el aire y te quedas como sin aliento, eso me emociona tanto que lo quiero intentar pintar...»²³. *El teléfono* es la obra que cierra este capítulo y da el paso al siguiente puesto que, si bien sigue siendo un bodegón lleno de objetos que nos atraigan por reconocibles (¿quién no ha tenido en su casa un teléfono modelo Herald?), aquí la artista ha abierto el campo de visión y nos muestra un rincón de su taller.



cat. 42

Isabel Quintanilla
El teléfono, 1974

LA EMOCIÓN EN LA AUSENCIA

[...] en la cocina, por la ventana abierta, y otra ventana simétrica, al otro lado de la puerta del pasillo, donde brillaba el cromado de una cama, y una colcha amarilla.

Rafael Sánchez Ferlosio, *El Jarama*, 1956

«Yo pinto mi estudio porque es lo que tengo aquí, lo veo todos los días y me gusta pintarlo»²⁴. No nos hemos equivocado: en cualquiera de los géneros que toca, la pintura de Quintanilla es siempre autobiográfica. ¿Hay algo más íntimo que el propio dormitorio? Isabel nos abre la puerta del suyo: la cama recién hecha, la cómoda, el perfume, la lámpara... Los objetos están todos, pero ni rastro de las personas que habitan ese espacio. Como recoge la historiadora del arte Crego²⁵ la tradición de pinturas sin presencia humana habría sido inaugurada por Samuel van Hoogstraten (1627-1678) en *Las zapatillas* [fig. 10], que es una obra que no tuvo muy buena recepción en su momento, hasta el punto de que a través de estudios técnicos realizados de ese lienzo se ha sabido que con posterioridad se pintó un perro y hasta una niña para evitar aquella soledad tan intolerable.

Si avanzamos en el tiempo en la historia del arte, Quintanilla parece estar haciendo más bien una interpretación a la española del *Zimmerbild*, género que representaba meticulosamente interiores domésticos o palaciegos sin presencia humana. Surgido en Alemania a finales del siglo XVIII, se extendió por Europa gracias al éxito alcanzado entre el público burgués. El momento de apogeo en Alemania coincide con el periodo conocido como Biedermeier, un estilo que se caracteriza por el realismo en la ejecución y por la elección de temas que representan el aspecto amable y elegante de la vida burguesa. Quintanilla hace algo similar con sus viviendas y talleres. Son muchos los pintores que se dedican a este género entre ellos Eduard Gaertner (1801-1887), artista seguido por Isabel [fig. 11].



fig. 10

Atribuido a Samuel van Hoogstraten
Las zapatillas, 1650/1675
Óleo sobre lienzo,
103 × 70 cm
Musée du Louvre, París

cat. 43

Isabel Quintanilla
Dormitorio, 1966





fig. 11

cat. 53

Eduard Gaertner
*Cámara de baño en la
 habitación real*, 1849
 Acuarela sobre papel,
 25,6 × 30,1 cm
 Hessische Hausstiftung
 Schlossmuseum,
 Kronberg im Taunus

Isabel Quintanilla
Gran interior, 1974



fig. 12

Isabel Quintanilla pintando
Gran interior, 1973. Fotografía
 de Stefan Moses

En la pintura de Quintanilla la ausencia de personas no significa que no podamos intuir quién habita esos espacios. Es como si la artista nos invitara a jugar: se trataría de adivinar quién va a llamar a la puerta, quién puede aparecer por alguno de esos pasillos o quién ha estado escuchando el transistor que vemos en el alféizar. En el precioso dibujo *Interior de noche (rincón de taller)* [cat. 45] la artista nos dice que aquel espacio tiene un dueño: su marido, el escultor. Lo hace a través de los sacos de escayola, de los bajorrelieves apoyados contra la pared... Al igual que la hamaca infantil al fondo nos habla de su hijo Francesco.

Quintanilla atrapa un instante preciso de la realidad para dejar al espectador que lo cargue de la historia que le sugiera. El artista Juan Muñoz (1953-2001) ensalzaba así la capacidad narrativa de los dibujos de estancias: «Una habitación normal es muy interesante: lo normal me parece muy sugerente; puedes crear historias a partir de una situación sumamente normal. En cualquier situación normal puede ocurrir algo»²⁶.

En *Lavabo del Colegio Santa María* [cat. 49] el vacío es total y, sin embargo, algo nos dice que por allí ha habido un constante tránsito de alumnos y profesores lavando sus pinceles mientras se comentaban los acontecimientos vividos durante las clases. Pero sigamos jugando. En *La puerta* [cat. 55] vemos rastros de suciedad junto a la cerradura y al pestillo (ese que asegura la protección de la intimidad), que alguien ha tenido que abrir y cerrar de forma continuada dejando esa huella tan visible. Detengámonos en el tema: una puerta y un retrete. Este motivo es una novedad en su repertorio, aunque ya en un dibujo de 1972 [fig. 13] nos había enseñado su cuarto de baño, pero entonces el retrete quedaba oculto detrás de la lavadora. Sin duda alguna, Isabel se lanza por este terreno después de conocer los cuartos de baño que desde finales de los años sesenta ya venía realizando Antonio López [fig. 14].

cat. 55

Isabel Quintanilla
La puerta, 1974

fig. 13

Isabel Quintanilla
Cuarto de baño, 1972
Lápiz sobre papel,
56,5 × 40 cm
En paradero desconocido



Es en estas maniobras osadas en las que el mantra de la pintora se vuelve a manifestar: hacer algo nuevo con el lenguaje de siempre. Como ya hemos ido comprobando, de los compañeros varones del grupo, Antonio y Francisco fueron sus grandes referentes. Eran frecuentes las conversaciones compartidas sobre el trabajo y los retos que la pintura les planteaba.

En *La puerta*, además de la puerta del aseo abierta, vemos un fragmento de otra que está cerrada: es la puerta de entrada del estudio de la calle Primera. La psiquiatra Anita Eckstaedt analizó esta obra queriendo ver en ella la expresión del trauma que Quintanilla experimentó por la prematura muerte de su padre en un campo de concentración franquista: «Cuando al mirar una puerta se piensa en el ir y venir, la mirada a la puerta cerrada puede evocar la idea de que alguien debería estar llegando. [...] La paradoja de las dos puertas es un recurso para soportar la tensión interior y, con ello, también un dolor, el dolor de una espera incierta sin principio ni final. Este dolor no ha dado paso todavía al duelo»²⁷. No tenemos forma de saber si esta interpretación tiene algo de fundamento o no.



fig. 14

Antonio López
Cuarto de baño, 1966
Óleo sobre tabla,
228 × 129 cm
Colección privada



Cartografía doméstica

Había salido al jardín la luz de la cocina, desde el cuadro de la ventana iluminada. Aún se deshacía en la difusa claridad crepuscular.

Rafael Sánchez Ferlosio, *El Jarama*, 1956

Quintanilla desplaza apenas unos metros su caballete por la estancia y surge un nuevo motivo. Si recopilásemos todas sus pinturas dedicadas a los interiores de sus viviendas y estudios podríamos reconstruir al detalle la distribución y la decoración de cada una de las estancias, incluso las reformas que la familia iba acometiendo en esos espacios donde la vida y el trabajo se entrecruzaban. Es un viaje evocador y de nuevo lleno de pistas para intuir quién ha estado allí y qué ha estado haciendo.

fig. 15

Adolph Menzel
Habitación con balcón, 1845
Óleo sobre cartón,
58 × 47 cm
Alte Nationalgalerie,
Berlín

fig. 16

Isabel Quintanilla
La lámpara, 1977
Óleo sobre lienzo,
150 × 122 cm
Colección privada

Es habitual encontrar referencias a la pintura de Adolph Menzel (1815-1905) en los textos dedicados a Quintanilla, sobre todo para ponerla en relación con las llamadas pinturas privadas que Menzel realizó en los inicios de su carrera, pero que, por voluntad propia, permanecieron en su estudio hasta después de su muerte. El hijo de Isabel afirma que su madre hacía acopio de todos los catálogos y artículos que encontraba sobre este maestro alemán. «Es verdad que mi pintura puede tener algo afín con Menzel. Él también hacía interiores, también pintaba su habitación y su casa, su entorno. Pintaba cosas corrientes»²⁸. En concreto, es habitual ver reproducida en las publicaciones sobre la pintora el enigmático interior *Habitación con balcón* del alemán [fig. 15]. Como Quintanilla, Menzel es un pintor obsesionado por los detalles tanto en sus composiciones mayores, dedicadas a escenas históricas contemporáneas, como en estos otros óleos más modestos de tamaño y realizados como ejercicios para el disfrute privado. En *Habitación con balcón* centra la mirada

en las cortinas abultadas por la brisa que entra por la ventana. Pero fijémonos en el desconchón en la pared del fondo que a Menzel no le ha importado destacar, dando un aire descuidado e imperfecto a la estancia aparentemente idílica. Esa misma intención puede haber en *La lámpara* [fig. 16], de Isabel, pues a la derecha de la ventana y en el techo ha plasmado, con similar precisión que el resto, lo que parecen áreas revocadas con yeso. En el cuadro de Quintanilla vemos unos visillos de muselina decorados con bordados florales similares a las cortinas de Menzel y que cuelgan de un mismo sistema de anillas. En contraposición a la pintura del alemán, en la de Quintanilla todo es mucho más frío y estático.

fig. 17

Vilhelm Hammershøi
*Interior en Strandgade,
luz del sol en el suelo*, 1901
Óleo sobre lienzo,
46,5 × 52 cm
Staten Museum for Kust,
Copenhagen

fig. 18

Fotograma de la película
Interiores, de Woody Allen,
1978



Detengámonos en otro artista nórdico conocido como el pintor del silencio y de la luz. Se trata del danés Vilhelm Hammershøi (1864-1916), quien, como Quintanilla, centró todo su interés en los interiores de su residencia en Copenhague, pero en los que, a diferencia de ella, coloca a veces una figura de espaldas, la de su mujer Ida [fig. 17]. Hammershøi va moviendo el caballete por la casa con la intención de encontrar nuevas inspiraciones. Otras veces permanece en el mismo lugar y las variaciones vienen dadas simplemente por el cambio de la luz con el paso del día. Pese a plasmar esa luz cambiante, la paleta del danés se reduce a blancos, ocre, grises y negros²⁹. Todas esas escenas, imbuidas de silencio y de inacción, provocan, después de un tiempo de observación, un efecto contrario al de los acogedores y cálidos interiores de sus vecinos holandeses, de los que, sin embargo, Hammershøi es heredero. Sus pinturas, pese a representar ambientes armoniosos y ordenados, resultan frías, desasosegantes y un tanto claustrofóbicas. Y es precisamente eso lo que le diferencia de Quintanilla: mientras que las obras del danés conducen a reflexionar sobre algunos valores morales y encierran cierta crítica de la sociedad de su época, las de la española buscan desatar la imaginación del espectador o activar un recuerdo. Woody Allen recreó las estancias de Hammershøi en los decorados de *Interiores* [fig. 18], su película más melodramática con la que rendía un particular homenaje a su idolatrado Ingmar Bergman.

Como Hammershøi, Quintanilla recurre al cambio de luz para convertir un mismo motivo en otra pintura. Lo vemos en *Atardecer en el estudio* [cat. 57] y *Nocturno* [cat. 58]: se trata del mismo ventanal con casi quince años de diferencia (se han modernizado las ventanas y el modelo de radiador), pero el efecto de las luces lo cambia todo. Cuando manda la luz diurna, el interior queda en penumbra, pero cuando la noche cae fuera, se nos revela el espacio interior. Así lo expresaba la propia artista: «El tema o anécdota, como elemento aislado y por sí sólo, no me es lo suficientemente emocionante ni sugestivo para que me interese, lo necesito rodeado de ese misterio que da la luz sobre las cosas, y muchas veces podré desarrollar varias veces un mismo tema, según sea el momento y la hora en la que se encuentren sumergidos. Colores limpios, brillantes y luminosos con la diáfana luz de la mañana, matices sosegados en la hora dorada y cálida del atardecer y misteriosamente fríos si están bañados por la luz acerada del nocturno»³⁰. La luz artificial, como veíamos al hablar de la obra de Kersting, refuerza la sensación de intimidad y se convierte en un cómplice perfecto para los fines que la artista busca. Por eso vuelve en 1995 otra vez al mismo rincón para hacer *La noche* [cat. 59], en la que ahora es protagonista la mesa, pero no se trata de una mesa cualquiera. Es la mesa de trabajo de su suegro, que fue orfebre. Y hay en ella una nueva invitación a jugar: Isabel ha pintado el cajón abierto para dejar a la vista las herramientas. La artista, que también hacía sus pinitos como orfebre cuando no pintaba ni cosía, tenía debilidad por esa mesa. Durante treinta años Quintanilla la dibujó y pintó. Pero *La noche* no sólo es un homenaje a su suegro: hay un dedal (la madre vuelve a estar presente) junto a las flores en agua y un reloj, de nuevo una llamada a tomar conciencia de que la vida es breve.

La noche nos trae una aparición: Francisco López en el estudio [cat. 61]. El escultor está inmerso en la escritura (Quintanilla aprovechó los largos periodos que su marido pasaba sentado trabajando en su tesis doctoral); la pintora lo integra casi como otra de sus posesiones en ese interior en el que identificamos ya muchos elementos vistos antes, por ejemplo, el lienzo que cuelga detrás de Francisco y que es aquel primer gran lienzo de Isabel, *Bodegón ante la ventana* [cat. 3]. Este ejercicio del cuadro



cat. 61

Isabel Quintanilla
Interior. Paco escribiendo,
 1995



fig. 19

Amalia Avia
Mi casa, 1976
 Óleo sobre tabla, 58,5 × 82 cm
 Colección Librería Antonio
 Machado

dentro del cuadro viene de lejos en la historia del arte. Amalia Avia gusta de esta práctica. En su pintura *Mi casa* [fig. 19] pinta lo que tiene colgado en sus paredes, obras de artistas contemporáneos españoles y próximos a los Muñoz Avia: *La visita* (1969) de la serie *Guernica* del Equipo Crónica, un dibujo de Julio González (1876-1942) y óleos de Salvador Victoria (1928-1994) y Manolo Millares.

Terminamos esta sección hablando de otro teléfono, el que cuelga silencioso en *La puerta roja* [fig. 20]. Ese teléfono, al igual que los transistores y las televisiones que hemos visto por las estancias de la vivienda, evidencian que sus habitantes no están del todo aislados y sí que tienen relación con el mundo exterior. En *La puerta roja*, Quintanilla nos abre, por fin, de par en par la puerta principal del taller para salir a ese mundo exterior. Si bien es cierto que no nos lleva muy lejos: al fondo vemos la verja de la parcela y un gran pino al otro lado de la calle que nos tapa la vista, pero, al menos, ya estamos al aire libre. Los artistas holandeses, en sus escenas de interiores, inauguraron la tradición de pintar una figura de espaldas en el centro de la composición, normalmente una mujer, que miraba al exterior por una ventana abierta.

fig. 20

Isabel Quintanilla
La puerta roja, 1978
Óleo sobre tabla,
164 × 108 cm
Colección privada,
Alemania

El tema sería posteriormente muy del gusto de los pintores románticos. Ante esas obras, el espectador se identifica con esos personajes vistos por detrás. Sin embargo, en *La puerta roja*, Quintanilla insiste en evitar cualquier figura para que ocupemos el mismo lugar que ella y disfrutemos de idéntica visión.

fig. 21

Isabel Quintanilla
El vestíbulo, hacia 1977
Óleo sobre lienzo,
100 × 70 cm
Colección privada,
Alemania

Eckstaedt interpretó esta obra desde el punto de vista psiquiátrico como un cambio de etapa en la trayectoria de la madrileña: «Por primera vez en los cuadros de Isabel Quintanilla aparece una puerta de entrada abierta. Es la puerta que lleva hacia fuera, hacia la vida o hacia el mundo. Los colores y tonalidades en el interior del vestíbulo son claros y luminosos. Ya no denotan aflicción. [...] El proceso de duelo ha concluido»³¹. Quizás el análisis de la psiquiatra tiene sentido si la comparamos con una obra inmediatamente anterior, *El vestíbulo* [fig. 21] (un óleo inédito hasta ahora). Sabemos que, aunque es del mismo año, está pintada antes, porque no aparece todavía el moderno teléfono de pared. El encuadre es similar, si bien aquí la pintora se ha alejado de la puerta, lo que nos permite tener una vista más amplia de la entrada. El protagonismo recae también sobre la puerta, pero ésta se encuentra apenas entreabierta, dejando pasar la claridad justa para que, sin recurrir a la luz artificial de la lámpara del techo, no perdamos detalle de todo lo que allí hay. A la derecha de la composición se ve otra puerta casi cerrada por completo y que sólo nos deja entrever un espacio en absoluta oscuridad al otro lado. ¿Estaba realmente Quintanilla sufriendo un cambio vital que exteriorizó a través de estos dos magníficos lienzos?



fig. 22

Esperanza Parada y Amalia Avia en la Fontana di Trevi, en Roma, en 1956



MÁS QUE COMPAÑERAS

Otras tres pintoras, además de Isabel Quintanilla, fueron integrantes del grupo de los realistas de Madrid: Esperanza Parada, Amalia Avia y María Moreno. La finalidad de traerlas aquí no es ni analizarlas ni compararlas estilísticamente, sino hablar de ellas como mujeres artistas que se conocieron durante los años de formación en Madrid. Todas ellas sufrieron durante su niñez las injusticias de la Guerra Civil en el entorno familiar y más adelante compartieron amistad, viajes y aficiones. Y las cuatro se casaron con colegas de profesión, que a su vez eran amigos entre ellos.

El grupo de los realistas de Madrid fue el primero en España en el que las mujeres, además de superar en número a los hombres, ocuparon un lugar igual de relevante que sus compañeros varones. Antonio López lo atribuía a que tanto ellos como ellas abordaban los mismos temas.

Quintanilla recordaba aquel momento así: «En aquella época, pensar que una mujer podía vivir de la pintura y del arte era inimaginable. Había muy pocas mujeres que vivieran de la pintura, aunque cuando yo empecé a hacer Bellas Artes ya había un diez por ciento de mujeres en la clase. Pero nombres de mujer que aparecieran en el mundo del arte y viviesen de su profesión no había apenas. Podría citarte a M^ª Antonia Dans, Menchu Gal, Marisa Roesset, Julia Minguillón, Delhy Tejero... Había algunas mujeres a las que sí se conocía, pero no sé si vivían completamente de su arte»³². Además de éstas, el panorama artístico español de la primera mitad del siglo XX se había visto salpicado por un reducido número de mujeres creadoras como María Blanchard (1881-1932), Olga Sacharoff (1889-1967), Maruja Mallo (1902-1995), Remedios Varo (1908-1963) o Ángeles Santos (1911-2013), a las que, sólo en los últimos años, se les han ido dedicando monográficas en diferentes instituciones.

Las realistas son cuatro, pero podríamos hablar de dos parejas por afinidad: Esperanza Parada y Amalia Avia por un lado y María Moreno e Isabel Quintanilla por otro. Hacia 1953, Parada y Avia se conocen en la academia de Eduardo Peña en Madrid. Alquilan y comparten un estudio con otras dos jóvenes artistas para poder tener una mayor libertad creativa alejadas de centros controlados por la

visión masculina. Ninguna de las dos llegó a cursar los estudios oficiales de Bellas Artes, pero sí se relacionan con los alumnos de la academia. En septiembre de 1956 realizan un breve viaje a Italia con una beca que Esperanza había obtenido del Ministerio de Cultura [fig. 22]. Como recuerdan sus hijas, estos viajes sin compañía masculina eran algo inusual para las españolas de la época. El viaje es una experiencia vital de descubrimiento que las unirá y enriquecerá personal y profesionalmente. Esperanza, por ejemplo, queda fascinada por la pintura mural del Trecento y Quattrocento, como se aprecia en la técnica que luego aplica a sus lienzos. Entre 1955 y 1960 las dos asisten a las clases libres del Círculo de Bellas Artes para completar lo aprendido en Peña, y sobre todo afianzar sus conocimientos de dibujo. Eran sesiones nocturnas en las que, por poco dinero, podían dibujar de modelos vivos.

Moreno y Quintanilla se conocen en 1954 en el Museo de Reproducciones Artísticas mientras preparan su examen de ingreso a la Escuela Superior de Bellas Artes, donde serán compañeras de curso, que finalizarán en 1959. En 1956 María Moreno pasa unos meses en París para experimentar de primera mano lo que allí está ocurriendo, de nuevo algo atípico. Acabados los estudios, Moreno, al igual que Isabel Quintanilla a su vuelta de Roma, será profesora de dibujo en varios institutos madrileños. La docencia era la forma más sencilla de ganarse la vida sin despegarse demasiado de su pasión.

Todas se mueven en los mismos ambientes culturales de Madrid. En 1954, Amalia Avia y otros compañeros de la Academia Peña viajan a París junto a los alumnos que se licencian en la Academia de San Fernando. Y en ese viaje conoce a su futuro marido, Lucio Muñoz. Un año más tarde, se inaugura en las salas de la Dirección General de Bellas Artes una exposición colectiva de Antonio López, Lucio Muñoz y los hermanos Julio y Francisco López Hernández. Esperanza acude a la inauguración (muy probablemente junto a su amiga Amalia), y allí coincide con Julio, quien se convertirá en su esposo ocho años después. Por otro lado, María y Antonio se encuentran durante el último curso de éste en San Fernando; Antonio es íntimo amigo de Francisco López y de ahí surge la conexión de Isabel con Francisco.



fig. 23

Isabel Quintanilla
y Francisco López
en el estudio de María
Moreno, 1973. Fotografía
de Stefan Moses

fig. 24

María Moreno, Isabel
Quintanilla y Francisco
López con Ernest Wuthenow
en Alemania



Todo normal entre un grupo de jóvenes que buscan reunirse con frecuencia para compartir inquietudes y anhelos. «En una de estas fiestas de estudio domingueras, entre vino tinto, queso añejo y discos de Line Renaud conocí a Antonio López. Estaba sentado en un rincón muy sonriente, con los pelos revueltos. Era tan joven que me chocó, y pregunté a Lucio: ¿Quién es ese crío? ¿No lo conoces? Es Antoñito, el mejor pintor de la Escuela»³³. Y así recuerda Isabel cómo fueron esos primeros encuentros: «Conocí a Lucio cuando hice el examen de ingreso en la Escuela de Bellas Artes. Curiosamente los dos habíamos ido a la academia de Dña. Trini. [...] El hermano de Paco [Julio López] era de la clase de Lucio en la escuela, eran compañeros. Y Lucio me hablaba de sus amigos Julio y Paco. Un día fuimos a conocerlos al estudio que tenían los dos en Cuatro Caminos. [...] Empecé a ser a amiga de ellos y también de Antonio. [...] Yo estaba deslumbrada ante los conocimientos de estas personas del grupo. [...] Eran un lujo de amigos y hemos seguido encontrándonos, siendo como hermanos y hablando de arte con la misma pasión, con el mismo entusiasmo de antes, entusiasmo que es compartido por todo el grupo. Es nuestra vida»³⁴.

Como se puede apreciar, es complicado hablar de ellas sin mencionarles a ellos. A ellas les pasaba igual. Cada una a su manera, expresaron que el hecho de tener maridos artistas les había condicionado en algunos momentos u obligado a tomar determinadas decisiones. Por ejemplo, Amalia dejó de trabajar con la Galería Juana Mordó porque era en la que estaba Lucio, y no quería ser «pintora consorte». Isabel solía afirmar que la circunstancia de dedicarse los dos a lo mismo había sido algo muy favorable en su caso. De Esperanza Parada sabemos que, después de su matrimonio con Julio, trabajó en la Galería Biosca y más tarde fue contratada como secretaria en la ya mencionada galería de Juana Mordó, pero tras el nacimiento de sus hijas y para que su marido pudiera dedicarse por completo a su actividad, Esperanza dejó de lado su trabajo varias décadas. Este hecho tuvo como consecuencia que su producción fuera menos numerosa que la de sus compañeras. Para Moreno, su matrimonio con una figura como Antonio López supuso un abandono casi total de su carrera para apoyarle a él. Sus hijas recuerdan cómo el padre la animaba y, tras mucha insistencia, conseguía que María retomara la actividad por breves periodos. Antonio reconoce haber aprendido y haberse inspirado en la manera en que María entendía la pintura.

Otro hecho común a las pintoras realistas es su coincidencia en muchas exposiciones, tanto en España como fuera. Por las circunstancias personales anteriormente comentadas, la presencia de Parada en proyectos expositivos fue más reducida (tuvo su primera monográfica en 1957 en la madrileña Sala Macarrón). En 1966 Quintanilla y Moreno presentan sus primeras muestras individuales en la Galería Eburne. A partir de 1970 las dos participaron en numerosas exposiciones colectivas que se les dedicaron a ellas y a sus maridos en Alemania, país al que ambos matrimonios viajaron con frecuencia de la mano de los galeristas Ernest Wuthenow [fig. 24] y Herbert Meyer-Ellinger. De ahí que, como le ocurre a Quintanilla, muchas de las obras de María Moreno se encuentren actualmente en colecciones privadas alemanas.

Amalia Avia participó también en los años setenta de algunas de las muestras que, bajo el paraguas del realismo español, se celebraron en Alemania y también en la que en 1973 organizó la galería Marlborough de Londres con el título *Contemporary Spanish Realists*. Durante los ochenta continuó exponiendo de forma regular.

Es importante subrayar que todas estas artistas pintaron lo que quisieron, cuando quisieron y como quisieron. Francisco Nieva dijo de ellas: «Las pintoras fueron las más audaces, hasta cierto sentido las más masculinas, ya que en todas hay un curioso desafío: en Amalia hay algo de Zola o de Dicenta femenino pintando las puertas, las esquinas, las habitaciones y las tiendas de la ciudad desamparada y activa, con crudeza gris de los días, de lo cotidiano machacado, lleno de rincones con el interés de la ruina. Visión que resulta lírica por la paradoja moderna de ser “fría”. En María Moreno e Isabel Quintanilla lo objetivo no es frío, es coloreado pero implacable. No dejan que “lo femenino convencional” aparezca en nada, dibujan como Vermeer o Ingres, acogidas a la línea más dura del realismo, la que pasma por su concentración o exactitud. “Unos señores maestros”»³⁵. Las palabras de Nieva seguramente querían ser elogiosas, sin embargo, es un elogio que basa su reconocimiento en lo que no tienen de femenino: su crítica positiva se sustenta en que son buenas porque su obra parece más factura de un hombre que de una mujer. ¿Se les escaparía a nuestras realistas ese trasfondo patriarcal? Seguro que no. De hecho, Amalia Avia lo puso de manifiesto cuando tuvo ocasión: «Como alabanza me han dicho que mis cuadros parecían hechos por un hombre. Como alabanza lo he agradecido, pero me gustaría que mis cuadros tuvieran el sentimiento profundo y verdadero femenino...»³⁶. Quintanilla manifestó en alguna ocasión que consideraba que la crítica la había tratado justamente y que, en general, no había percibido un trato diferente por ser mujer, pero cuando eso sucedía, no le gustaba.

- Tito, y a ti qué te parece que una chica se ponga pantalones. [...]
- A mí esto de que fumen las mujeres, me le quita todo el gusto al tabaco.
- Pues ¡qué barbaridad!; todo lo queréis para vosotros solos. Ya bastantes ventajas son las que tenéis.

Rafael Sánchez Ferlosio, *El Jarama*, 1956

HORTUS CONCLUSUS. NATURALEZA DOMÉSTICA

Eran tres tapias de ladrillos viejos, cerradas contra el muro trasero de la casa: había zonas cubiertas de madreSelva y vid americana, que avanzaban por los alambres horizontales. Y tres pequeños árboles: acacias.

Rafael Sánchez Ferlosio, *El Jarama*, 1956

Pieter de Hooch (1629-1684) está considerado como el inventor de un nuevo subgénero dentro de la pintura de género holandesa en el que por primera vez se representan los patios traseros de ladrillo rojo tan característicos de las viviendas de su país, donde, protegida de miradas intrusas, bullía la actividad. Para Quintanilla, el patio, ese pequeño jardín que existe entre la vivienda y la calle, es un espacio muy importante de inspiración y de trabajo³⁷.

Sus primeros ejemplos de patios-jardines se remontan al periodo de Roma, cuando realiza varias vistas de los jardines de la Academia de España, en la que su marido reside y a donde ella acude a diario para visitarlo y también para pintar. Son trabajos que se hacen eco de la admiración que siente por la pintura antigua que descubre en Italia: «Me impactó la pintura romana y, luego, cuando estuvimos en Pompeya y vi la pintura pompeyana me quedé fascinada. Emanaba una belleza, una serenidad, una luminosidad interior...»³⁸. Aquellas casas pompeyanas con sus muros pintados mostraban una gran variedad de temas: desde pintura de historia, mitología y paisajes hasta bodegones y jardines. Estos últimos se encuentran en los muros que rodeaban los patios y jardines del interior de las residencias, con los que se creaba así un efecto de mayor amplitud y profundidad del propio jardín real. Las escenas recreadas eran muy ricas en detalles y proporcionan mucha información sobre las variedades de vegetación y fauna de la época. En *El jardín de la Academia* [cat. 75] Quintanilla pinta uno de los patios interiores de la institución. El resultado nos evoca la decoración mural de Villa Livia [fig. 25]: el fondo monocromo, la vista frontal, la vegetación idealizada, el murete que organiza el espacio... En todas estas obras la artista madrileña disfruta recreando los rojos de esos frescos antiguos que tanto le impresionaron [fig. 26].



fig. 25

Frescos de Villa Livia
en Prima Porta, Roma,
30-20 a. C.

fig. 26

Naturaleza muerta de melocotones y frutos secos, fresco, Pompeya, siglo I a. C.-siglo I d. C. Museo Archeologico Nazionale, Nápoles

cat. 76

Isabel Quintanilla
Los limones, 1965



Tras regresar a España, el matrimonio vivió siempre en casas unifamiliares con un patio y algo de terreno alrededor. Cuando Quintanilla quiere pintar la naturaleza, se fija en la que tiene cerca y con la que, como le ocurre con los objetos, tiene un vínculo afectivo. Esto ya les sucedía a los impresionistas, y como ellos, Isabel cultivaba y cuidaba sus parterres pensando en que en algún momento pintaría las especies que allí crecerían. Son jardines más modestos que los de Gustave Caillebotte en Petit Gennevilliers o Claude Monet en Giverny, pero Isabel, de carácter inquieto y curioso, dedica tiempo junto a su marido a cuidar distintas variedades tanto de flores como de árboles frutales en el jardín de su casa. Así, en sus pinturas y dibujos, encontraremos rosas, lirios, celindas, violetas, pensamientos, glicinias, hortensias, e higueras y membrilleros entre los frutales.

El primer estudio que tuvieron Isabel y Francisco fue el de la calle Urola, en la madrileña colonia de El Viso (el matrimonio lo alquiló junto a su amigo Rafael Moneo). Ese estudio tenía un patio trasero al que Quintanilla le va a dedicar varias composiciones, a pesar de no ser escenario de tanta actividad como los de De Hooch. Y es que su estrategia para encontrar nuevos temas es similar dentro y fuera de casa: con un sutil desplazamiento del caballete o un cambio en la distancia guardada respecto al motivo, consigue que el mismo asunto sea otra cosa. Por ejemplo, en *Tapia del estudio de Urola* [cat. 80] su mirada se detiene en el cerramiento del patio. En obras más tardías serán los alhelíes [cat. 79] y los pensamientos [cat. 82], plantados delante de esa misma tapia, los que captan su atención. Hay en estas composiciones una contraposición entre lo bello, delicado y esperanzador de la naturaleza frente a lo inerte, áspero y duro del hormigón y el hierro. Esa imagen podría servir de alegoría de ese temido momento en el que un escritor, un compositor o un pintor se enfrentan al reto de crear a partir de un papel o lienzo en blanco.



fig. 27

Adolph Menzel
Vista de un patio, 1867
Gouache y acuarela sobre papel, 28 × 22 cm
Colección privada



fig. 28

Gabriele Münter
Vista desde la casa del hermano de la artista, 1908
Óleo sobre cartón,
47,2 × 33,6 cm
Colección Carmen Thyssen



fig. 29

Isabel Quintanilla pintando en el jardín de su estudio de la calle Primera, Madrid, 1973. Fotografía de Stefan Moses

cat. 84

Isabel Quintanilla
La higuera, 1973

En su recorrido por ese patio, un tanto opresivo, la artista se detiene en un andamio [cat. 78]. ¿Desde cuándo un andamio es algo digno de ser pintado? Desde el mismo momento en que lo son el retrete, el lavabo, el cubo de basura o los escombros, y es que, para los realistas, si está en la realidad, puede ser objeto de su pintura. En mayo de 1962, la revista *Time* publicó un artículo titulado «The Slice of Cake School» [La escuela de la porción de tarta] en el que analizaba la obra de un grupo de artistas: Thiebaud (1920-2021), Lichtenstein (1923-1997), Warhol (1928-1987) y Rosenquist (1933-2017). La revista destacaba que, pese a no conocerse entre ellos, aquellos artistas parecían haber llegado a la conclusión común de que los más banales, e incluso vulgares, elementos de la civilización moderna podían convertirse en arte al ser transportados al lienzo. Warhol adelantaba en aquella entrevista que se encontraba pintando latas de sopa...

Quintanilla pinta del natural cuando lo hace fuera de casa. Son muchas las fotografías que dan testimonio de esa actividad al aire libre y su marido la dibuja con frecuencia trabajando en el jardín [fig. 29]. Es en ese espacio exterior en el que Isabel encuentra el ambiente ideal para observar y trabajar, protegida de distracciones y miradas ajenas.

En el dibujo *La higuera* [cat. 84] no hay presencia humana, esto no es ninguna novedad; sin embargo, la artista se está refiriendo a Francisco López, su marido. En la parte inferior a la izquierda, aparece envuelto en plástico el molde en escayola de *Ofelia ahogada*, realizada por el escultor en 1964, como vemos en fotografías de la época.

La práctica del dibujo es para Quintanilla igual de importante que la pintura: «Para mí es a veces más maravilloso que pintar un cuadro. Cuando estoy cansada de pintar me pongo a dibujar, pero, claro, también cuando pintas, dibujas. [...] El dibujar implica una transformación mental muy especial, las valoraciones en gris»³⁹. En sus dibujos la captación del ambiente es igual de asombrosa que en las pinturas: «Para conseguir esto utilizo una técnica sencilla y clásica: grafito, difumino y a veces carbón. Y siempre copio a la naturaleza»⁴⁰. Se podría pensar que los óleos de la artista están sometidos a un trabajo preciso de dibujo previo y, sin embargo, sabemos que apenas marca unas líneas o esbozos sobre el lienzo antes de aplicar el color. Con sus dibujos despierta en el espectador las mismas emociones que con el óleo; no se pierde en ellos nada de carga expresiva. Esta higuera es un completo esqueleto, pero el cambio de estación la convertirá en un árbol frondoso y fértil y así la disfrutamos en el óleo que le dedica veinte años después [cat. 89].

En *Verano* [cat. 90] estamos dentro de la vivienda, aunque la fuerza de la luz y la vegetación exuberante del exterior nos invitan a salir y superar ese *conclusus* que nos frena de continuo la mirada. De igual manera, la propia pintora parece tener necesidad de alejarse, para lo cual sube el caballete a la planta alta del taller y así nos permite ver las urbanizaciones vecinas o la gran ciudad al fondo. El encuadre de *Patio interior* [cat. 85], recuerda a una pintura de la colección Carmen Thyssen, *Vista desde la casa del hermano de la artista, Bonn* de Gabriele Münter (1877-1962) [fig. 28]. La obra de la alemana tiene también una carga íntima y personal. El tema lo esbozó durante una visita a su hermano; tomó los apuntes desde el balcón de la casa y una vez terminada se la regaló como recuerdo de los días pasados juntos. Pero no fue Münter referente de Quintanilla, sino de nuevo Menzel con su acuarela *Vista de un patio* [fig. 27], de su casa en el centro de Berlín. Realizó varias composiciones desde esa misma ventana, y la que nos ocupa en concreto la pintó de memoria, pues en esa fecha ya no residía en esa vivienda.

PAISAJES QUERIDOS

Se veía relucir toda la cinta sinuosa del Jarama, que se ocultaba a trechos en las curvas, y reaparecía más lejos, adelgazándose hacia el sur, hasta perderse al fondo, tras las últimas lomas, que cerraban el valle al horizonte.

Rafael Sánchez Ferlosio, *El Jarama*, 1956

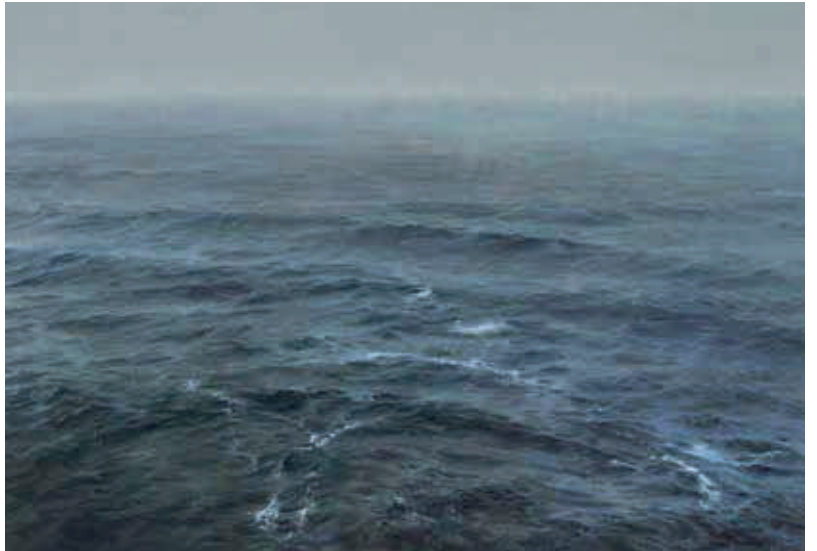
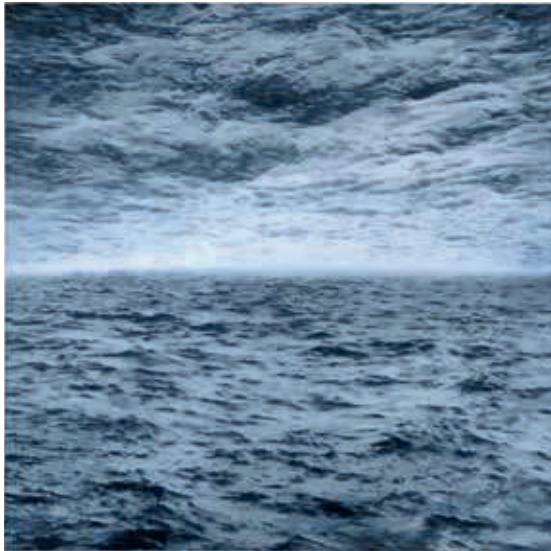


fig. 30

Aureliano de Beruete
*El Guadarrama desde
la Moncloa*, 1893
Óleo sobre lienzo,
48 × 79,5 cm
Museo Sorolla, Madrid

cat. 96

Isabel Quintanilla
Sierra de Guadarrama,
1990-1991



Cuando Isabel Quintanilla supera la tapia del jardín y sale al mundo se encuentra con la naturaleza y, al igual que sucede con la mayoría de los motivos que pinta, no todos los paisajes le atraen y emocionan por igual⁴¹. Los paisajes de Castilla, de Extremadura y de la sierra madrileña, marcados por la horizontalidad del relieve lejano, son con los que Isabel se identifica⁴². Uno de sus paisajistas de referencia es Aureliano de Beruete (1845-1912): «Lo que animaba a Beruete ante el natural es lo mismo que me está animando a mí; cuando Velázquez pinta la Villa Médicis ¡es lo mismo!»⁴³.

Es fácil entender que le atraigan los paisajes de Beruete, pues ambos pintan siempre del natural, trabajan en los alrededores de Madrid (especialmente cerca de la Sierra de Guadarrama) y tienen a Velázquez muy presente [fig. 30].

Entre los paisajes tempranos de Quintanilla está *El Jarama*, del año 1966 [cat. 91], en el que pinta un meandro del río madrileño y lo hace, como acostumbra, desde un punto de vista elevado, ampliando mucho la visión y destacando la horizontalidad con el formato del lienzo. El cuadro es un homenaje a la novela de Rafael Sánchez Ferlosio que tanto marcó al grupo y sobre la que debatían en sus tertulias. El escritor dijo de su obra que era lo que sucede en un tiempo y espacio acotado y ¿no es eso lo que ocurre en la pintura de Quintanilla?

En otras ocasiones Quintanilla se fija en el agua en la naturaleza⁴⁴. En las marinas de su primera época vemos la orilla, incluso alguna persona y barcas, pero con el paso del tiempo la orilla desaparece y el agua ocupa casi toda la superficie, sólo la línea del horizonte nos orienta en el espacio. Tenía preferencia por los mares septentrionales: sabemos que disfrutaba en los viajes con sus amigos por la costa del norte de Alemania y que la luz y dureza de esas aguas le atraía. En sus marinas hay algo de radiográfico que recuerda la forma de pintar el mar de Gerhard Richter, con el que Quintanilla coincidió en varias exposiciones colectivas en los años setenta. La *Marina* de Richter [fig. 31] fue incluida en la muestra *Als guter Realist muss Ich alles erfinden* [Como buen realista tengo que inventarlo todo] de 1978 en Hamburgo en la que Quintanilla estaba representada con cinco dibujos. Isabel tenía ese catálogo y muy probablemente pudo haber visitado la exposición en persona.

fig. 31

Gerhard Richter
Marina (Mar-Mar), 1970
Óleo sobre lienzo,
200 × 200 cm
Nationalgalerie, Staatliche
Museen zu Berlin, Berlín

cat. 92

Isabel Quintanilla
El Cantábrico, 1973

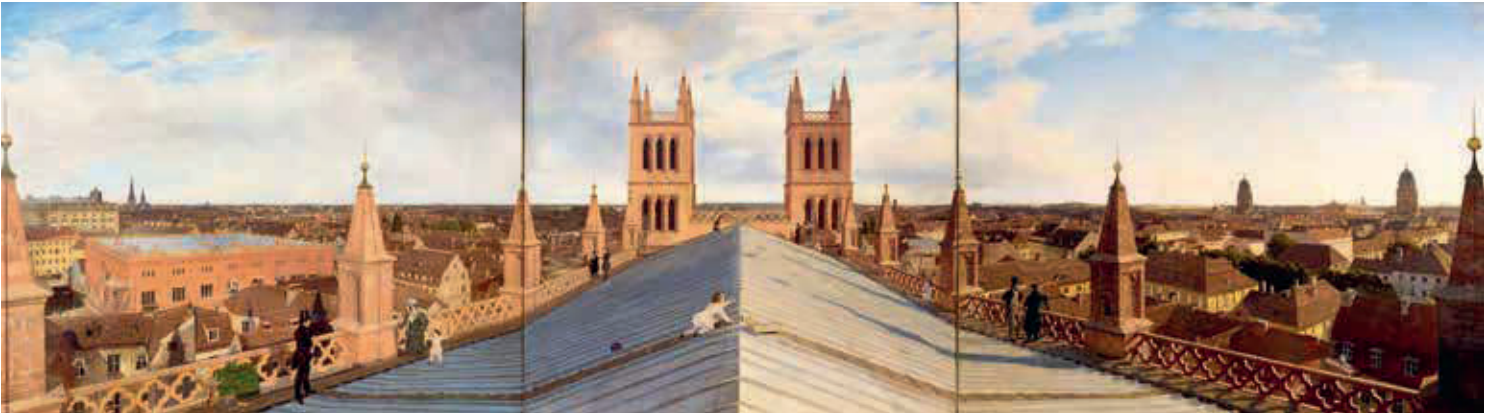


fig. 32

Eduard Gaertner
*Vista hacia el sur:
 Panorama de Berlín desde
 el tejado de la iglesia
 Friedrichswerder, 1834*
 Óleo sobre lienzo, 91 × 93 cm
 (panel central); 91 × 110 cm
 (paneles laterales)
 Stiftung Preußische
 Schlösser und Gärten,
 Berlín-Brandemburgo,
 Gemäldesammlung

cat. 102

Isabel Quintanilla
Roma, 1998-1999



fig. 33

Isabel Quintanilla
Vista de las afueras de Madrid,
 1969
 Lápiz sobre papel,
 25 × 34,5 cm
 Harvard Art Museums



La ciudad desde la colina

Vallecas estaba un poquito a la izquierda, allá abajo, casi a los pies del declive. Lo dominaban desde unos ochenta o cien metros de altura.

Rafael Sánchez Ferlosio, *El Jarama*, 1956

Hemos visto cómo ante la naturaleza Quintanilla se decanta por paisajes abiertos, sosegados y colmados de luz. Cuando se acerca a las vistas urbanas busca algo parecido. Leía la ciudad como si de un paisaje natural se tratase, en el que un edificio era para ella como un risco, y una calle, como un meandro. Son dos las ciudades que elige para pintar: Madrid y Roma. Las dos capitales le interesan por los profundos vínculos afectivos que le unen a ellas, así como por la luz que las caracteriza. Para Quintanilla la luz es lo más importante de la pintura, ya sea a la hora de enfrentarse a un vaso o a una vista panorámica: «la luz es la que te hace el dibujo... el dibujo verdaderamente tampoco existe, el contorno del dibujo, la línea, te la da la luz... si la luz entra por otro sitio, esa línea desaparece... la luz es lo más difícil de pintar»⁴⁵.

Hay una constante en sus vistas urbanas, y es la lejanía y la altura desde las que las aborda. Ya en su primera vista de Roma de 1962 [cat. 7] pinta la ciudad desde el apartamento de su marido en la Academia, ubicada en lo alto de la colina del Gianicolo. Esto se repite en panorámicas posteriores, como en la de 1998-1999 [cat. 102], su vista urbana más ambiciosa, como ratifican las medidas del lienzo. Quintanilla reparte por igual la superficie: la mitad superior es todo cielo y la inferior es una masa compacta de edificaciones, fácilmente identificables, subdivididas a su vez por la línea de vegetación que marca el curso del río Tíber. Este ejercicio recuerda la gran panorámica de 360 grados que Eduard Gaertner hizo de Berlín [fig. 32]. El alemán consigue con sus perspectivas que el espectador se sienta como un paseante por las amplias y elegantes avenidas berlinesas. Francesco López, el hijo de Quintanilla, recuerda que, durante sus viajes a la capital alemana, su madre visitaba los museos de la ciudad y con toda probabilidad vio las obras que allí se custodian de este pintor de lo urbano, que con magnífica precisión crea auténticos documentos visuales que recrean el Berlín cosmopolita del siglo XIX. A lo largo de todo ese siglo, las vistas panorámicas fueron un fenómeno mundial, un género pictórico anterior a la fotografía y el cine.

Isabel vivía alejada del centro de Madrid, y desde allí, pintaba sus vistas de la ciudad [fig. 33]. Por otra parte, son conocidas y rememoradas por Isabel y Francisco las jornadas de trabajo en los alrededores de Vallecas junto al matrimonio López Moreno, desde donde pintaban la ciudad y los suburbios cada vez más poblados. Antonio y María sí dedicarían muchas de sus obras a las calles más conocidas de la capital, como la Gran Vía, y también Francisco hace dibujos de ellas, pero Isabel no traspasa la frontera del extrarradio. Su hijo recuerda cómo ella expresaba su incapacidad de abstraerse en el bullicioso entorno urbano como sí hacía el resto. Parece ser que Isabel tampoco disfrutaba de los ratos en los descampados rodeados del barullo provocado por los chicos curiosos que se acercaban desde las barriadas vecinas.

Como ocurría con otros géneros, las vistas de Madrid de Quintanilla tienen mucho en común con las de Antonio López. Él habla así sobre el valor de las vistas urbanas: «Al principio te ayudan ejemplos como el de Vermeer, pero resulta lejano. [...] La vista panorámica de una gran ciudad es el gran escenario del hombre, donde realiza su vida, y no deja de ser un escenario equivalente a ese otro espacio interior que es el estudio»⁴⁶. Isabel solía subir con Antonio al edificio de Torres Blancas [fig. 35], desde donde López estuvo pintando durante seis años una de sus obras más emblemáticas [fig. 34]. Eso explicaría por qué en la vista de Quintanilla de Roma que comentábamos anteriormente la organización de la composición es idéntica, y aunque son momentos del día diferentes, queda patente la importancia que la luz tiene para ambos artistas.



fig. 34

Antonio López
Madrid desde Torres Blancas,
 1976-1982
 Óleo sobre tabla,
 145 × 244 cm
 Colección privada

fig. 35

Antonio López, con
 Francisco López e Isabel
 Quintanilla, pintando
 en Torres Blancas, 1973.
 Fotografía de Stefan Moses



ÉXITO Y RECONOCIMIENTO EN ALEMANIA

No creo que pase eso. Ahí es el oficio lo que vale. ¿Tendrá que ver la edad? Cuanto más viejo, más garantía de que posees años de experiencia.

Rafael Sánchez Ferlosio, *El Jarama*, 1956

Darmstadt, Frankfurt, Múnich, Berlín, Hannover, Düsseldorf, Recklinghausen, Leverkusen, Mannheim, Kassel, Hamburgo, Núremberg, Braunschweig, Baden-Baden... En cada una de estas ciudades se pudo ver la obra de Quintanilla a lo largo de los años setenta y ochenta. Esto nos ayuda a entender por qué el cincuenta por ciento de las obras que se presentan en esta retrospectiva llegan desde Alemania. El éxito de crítica y venta de la pintura de Quintanilla en aquel país es incuestionable. ¿A qué se debió este éxito? En gran medida al agotamiento de las neovanguardias en la década de los setenta, que implicó que, tanto los creadores como el propio mercado, buscasen alternativas en los realismos.

Ernest Wuthenow, coleccionista y socio fundador de la Galería Juana Mordó de Madrid, se propuso promocionar la obra de algunos artistas españoles en el extranjero. Wuthenow, junto a los galeristas Hans Brockstedt y Herbert Meyer-Ellinger supieron presentar de forma inteligente y seria a todo el grupo de los realistas, sobre todo a Antonio López, María Moreno, Francisco López y, por supuesto, a Isabel Quintanilla. La red de contactos que estos tres marchantes tenían permitió una amplia y continuada presencia de la obra de Quintanilla en su país.

En 1975, con motivo de la exposición *Spanische Realisten. Zeichnungen* [Realistas españoles. Dibujos], Wuthenow hablaba así de Isabel: «Un gran talento, que se confirma a base de trabajo y perseverancia»⁴⁷. Juana Mordó propuso a Quintanilla ser parte de su cartera de artistas, pero ella prefirió seguir con sus galeristas alemanes: «Con los alemanes estaba muy contenta. [...] Nos llevaron a exposiciones internacionales, lo que no hubiéramos conseguido trabajando en galerías nacionales. Ellos nos movieron a bienales, ferias... Nos permitieron vivir de la pintura»⁴⁸.

Quintanilla será invitada a participar no sólo en exposiciones individuales y colectivas, sino en bienales y cursos. Su inclusión en la Documenta 6 de Kassel en 1977 nos habla del reconocimiento alcanzado en sólo siete años desde su primera participación en una exposición en territorio alemán. Esta edición de Documenta afianzaba lo que ya se había propuesto en las dos anteriores en las que, por primera vez en Alemania, se habían visto de forma amplia obras fotorrealistas y pop. La Documenta 6 consolidaba esas nuevas conquistas estéticas propiciando continuar con la reflexión del modo de vida impuesto por el sistema capitalista. Por primera vez en los veintidós años de historia de estas exposiciones se incluyeron artistas de la Alemania Oriental, todos ellos representantes de distintas sensibilidades realistas. Tres dibujos de Isabel Quintanilla, más otros tres de Francisco López, tres de María Moreno y uno de Antonio López fueron expuestos en el edificio de la Orangerie y uno de cada uno fue reproducido en el catálogo dedicado al dibujo en la sección *Realität, Hiperrealität, Irrealität* [Realidad, hiperrealidad, irrealidad] conviviendo con propuestas tan diversas como el constructivismo, la abstracción informalista o el pop.

En 1987 Darmstadt concedió a Quintanilla el Premio de Arte de la ciudad y en el 2000 organizó una gran exposición monográfica. Ella lo interpretaba así: «Los alemanes son capaces de apreciar la variedad en el arte: es posible que nuestra forma de verlo les pareciera novedosa. [...] Comprendo que un alemán pueda entender mejor nuestro arte que un francés, porque la pintura española tiene una fuerza, una expresión, una carga muy especial, una reciedumbre muy similar a lo que ocurre con el arte alemán. [...] La pintura alemana tiene un desgarro que es más parecido al de la pintura española»⁴⁹. El historiador Jürgen Schilling subrayaba que Alemania comprobaba con sorpresa cómo en España que, sobre todo por razones políticas, quedaba fuera del ambiente artístico internacional, existía un realismo tan independiente como enérgico⁵⁰.

* * *

Si comparamos el pequeño frutero pintado tras su regreso de Italia en 1966 [cat. 9] y el *Bodegón Siena* de 2017 [cat. 10] ¿Podríamos afirmar, sin conocer las fechas, que han transcurrido 51 años entre una pintura y otra? Sí, lógicamente se advierte una evolución, aunque como la propia artista sentenciaba: «Mi pintura no tiene etapas: creo que paulatinamente he ido avanzando. Eso es todo»⁵¹.

Cabe pensar que, de forma inconsciente, ese último *Bodegón Siena* (entregado a su galerista Íñigo Navarro poco antes de fallecer), fue su forma de cerrar su carrera, volviendo la mirada a los inicios, a Italia y a todo lo que aquel periodo supuso para ella como persona y como artista. De nuevo vida y trabajo quedaban íntimamente entrelazados. Isabel Quintanilla continuó pintando hasta su muerte, porque siguió topándose con motivos que le emocionaban.

- 1 Teresa Posada Kubissa, «Conversación con I. Quintanilla», pp. 19-27, en *Isabel Quintanilla. Exposición antológica* [cat. exp.], Madrid, Centro Cultural del Conde Duque, Ayuntamiento de Madrid, 1996, p. 20.
- 2 *Ibid.*, p. 24.
- 3 *Ibid.*, p. 19.
- 4 «Es verdad que no había tanto dinero para viajar. Pero conocíamos y leíamos a Hermann Hesse, Thomas Mann, Faulkner... Sabíamos quién era Manzó o Marini... Había librerías como Clan, Buchholz o Fernando Fe donde te conseguían todo lo que te interesara en literatura o libros de arte». *Ibid.*, p. 22.
- 5 Isabel, hablando sobre su hermana, dijo en una ocasión: «Se llamaba Fina, Josefina, por mi padre. Hasta ser muy mayorcita estuvo creyendo que mi padre vivía porque una de mis tías le escribía cartas como si fueran de él». Véase M.^a del Pilar Garrido Redondo, *Isabel Quintanilla: La pintura como autobiografía* [tesis doctoral], Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2019, p. 305.
- 6 *Ibid.*, p. 65.
- 7 Posada Kubissa 1996, *op. cit.* nota 1, p. 23.
- 8 *Ibid.*, p. 26.
- 9 Conversación entre Guillermo Solana e Isabel Quintanilla (2016) en «La tarde en 24 horas», disponible en www.rtve.es/play.
- 10 M.^a Dolores Ruiz de la Canal y Ruiz-Mateos, «La pintura de Isabel Quintanilla (y II)», pp. 215-225, en *Boletín de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes*, vol. 59, n.º 115, 1988, p. 219.
- 11 Posada Kubissa 1996, *op. cit.* nota 1, pp. 24-25.
- 12 *Hyperréalistes américains/Réalistes européens* [cat. exp.], París, CNAC, 1974, p. 44.
- 13 Jürgen Schilling, «Luz a espuestas o radicalmente reducida», pp. 39-56, en *Realistas de Madrid* [cat. exp. Madrid, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza], Madrid, Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, 2016, p. 40, nota 2.
- 14 Garrido Redondo 2019, *op. cit.* nota 5, p. 324.
- 15 *Ibid.*, p. 324.
- 16 Antonio López ya prestó atención a este electrodoméstico en *Nevera de hielo* (1966) para años más tarde hacer una versión más actual en *Nevera nueva* (1991-1994); en esta última vemos que López también se vuelve pop y se hace eco de algunas marcas como empanadillas La Cocinera, ketchup Heinz, mayonesa Hellmann's o yogures Danone, si bien en la de 1966 ya había pintado un yogur Danone.
- 17 Francisco Nieva, «Isabel Quintanilla en la encrucijada milenaria. La puerta más estrecha del arte», en *Isabel Quintanilla* [cat. exp.] Madrid, Galería Leandro Navarro, 1996, s. p.
- 18 Carta de Vincent van Gogh a su hermano Theo, Arlés, 22 de enero de 1889, disponible en www.vangoghletters.org
- 19 Véase el comentario de esta obra en la página web del Van Gogh Museum de Ámsterdam.
- 20 Conversación de la autora con Francesco López Quintanilla, hijo de Isabel.
- 21 Garrido Redondo 2019, *op. cit.* nota 5, p. 305.
- 22 El movimiento llamado Estampa Popular fue fundado en torno a 1960 y tenía como objetivo reflejar una imagen del país diferente a la que el régimen franquista quería exportar. Su medio habitual fue la xilografía, para diferenciarse de la concepción elitista y comercial del arte.
- 23 Posada Kubissa 1996, *op. cit.* nota 1, p. 21.
- 24 *Ibid.*, p. 26.
- 25 Charo Crego, *Dentro. La intimidad en el arte*, Madrid, Ábada Editores, 2023, p. 68.
- 26 *Juan Muñoz. Dibujos* [cat. exp. Santander, Centro Botín], Santander, Fundación Botín-Madrid, La Fábrica, 2022, p. 17.
- 27 Anita Eckstaedt, *Sichtbar machen und Bildern Sprache geben*, Giessen, Psychosozial-Verlag, 2019, p. 61.
- 28 Garrido Redondo 2019, *op. cit.* nota 5, p. 325.
- 29 Véase el comentario de esta obra en la página web del Staten Museum for Kunst de Copenhague.
- 30 Isabel Quintanilla, «Mein Werk im Realismus der Gegenwart», en *Isabel Quintanilla. Ölbilder 1955-1987 Zeichnungen 1966-1979* [cat. exp.], Hamburgo, Galerie Brockstedt, 1987, s. p.
- 31 Eckstaedt 2019, *op. cit.* nota 27, p. 82.
- 32 Garrido Redondo 2019, *op. cit.* nota 5, pp. 313-314. En realidad, Isabel mezcla en esta declaración a artistas de dos generaciones: una de principios de siglo, compuesta por Roesset, Tejero y Minguillón, y otra de hacia los años veinte, con Gal y Dans.
- 33 Amalia Avia, *De puertas adentro. Memorias*, Madrid, Taurus, 2004, pp. 199-200.
- 34 Garrido Redondo 2019, *op. cit.* nota 5, pp. 314-315.
- 35 Francisco Nieva, «Una muestra fundamental», pp. 129-131, en *Otra realidad. Compañeros en Madrid* [cat. exp. Madrid, Sala de Exposiciones Monte de Piedad], Madrid, Caja de Madrid, 1992, p. 16.
- 36 Garrido Redondo 2019, *op. cit.* nota 5, p. 108.
- 37 Tal y como menciona Charo Crego en su publicación, *op. cit.* nota 25, p. 85.
- 38 Garrido Redondo 2019, *op. cit.* nota 5, p. 322.
- 39 Posada Kubissa 1996, *op. cit.* nota 1, p. 27.
- 40 Jürgen Schilling, «Isabel Quintanilla – Leben und Werk», en *Isabel Quintanilla 1987*, *op. cit.* nota 30, s. p.
- 41 Según una conversación entre María José Pena García y la pintora, Isabel se lamentaba de que pese a pasar muchos veranos en Galicia, el paisaje de esa región le resultaba difícil de captar y no le provocaba la emoción necesaria para convertirlo en objeto de sus pinturas.
- 42 «Pinto cosas que me atraen. Por ejemplo, me encantan los paisajes abiertos de Segovia, me atraen, me siento conectada con ellos». En Garrido Redondo 2019, *op. cit.* nota 5, p. 336.
- 43 Posada Kubissa 1996, *op. cit.* nota 1, p. 25.
- 44 «Los mares, me encanta pintarlos. El paisaje que siento, que capto, es el abierto de horizontes, el manchego con esa luz especial... no el montañoso». En Posada Kubissa 1996, *op. cit.* nota 1, p. 26.
- 45 Entrevista a Isabel Quintanilla, en «No es un día cualquiera», Radio Nacional de España, 19/06/2016, disponible en www.rtve.es/play.
- 46 En López. *Grandes genios del arte contemporáneo español. El siglo XX*, Madrid, Unidad Editorial, Biblioteca El Mundo, 2006, p. 116.
- 47 Ernest Wuthenow, [Prólogo], en *Spanische Realisten. Zeichnungen* [cat. exp.], Zúrich, Galerie Kornfeld, 1975, s. p.
- 48 Garrido Redondo 2019, *op. cit.* nota 5, p. 323.
- 49 *Ibid.*, pp. 323, 324-325.
- 50 Jürgen Schilling, «Isabel Quintanilla – Leben und Werk», en *Isabel Quintanilla 1987*, *op. cit.* nota 30, s. p.
- 51 Garrido Redondo 2019, *op. cit.* nota 5, p. 335.



OBRAS EN EXPOSICIÓN

Isabel Quintanilla
Pensamientos, 1971
[detalle de cat. 82]

TEMPRANA
DECLARACIÓN DE
INTENCIONES



I

Isabel Quintanilla

Autorretrato, 1962

Lápiz sobre papel, 53 × 38 cm

Colección privada



2

Isabel Quintanilla
La lamparilla, 1956
Óleo sobre lienzo, 32,5 × 40,5 cm
Colección privada

3

Isabel Quintanilla
Bodegón ante la ventana, 1959
Óleo sobre lienzo, 87 × 100 cm
Colección privada





4

Isabel Quintanilla
La carretera (Autoestrada), 1960
Óleo sobre lienzo, 61 × 73 cm
Colección privada

5

Isabel Quintanilla
Nocturno en Roma, 1964
Óleo sobre lienzo, 55 × 82 cm
Colección privada





6

Isabel Quintanilla
Delfos, 1963
Óleo sobre tabla, 50 × 70 cm
Colección privada

7

Isabel Quintanilla
Roma (La casa roja), 1962
Óleo sobre lienzo, 78 × 108 cm
Colección privada, Madrid



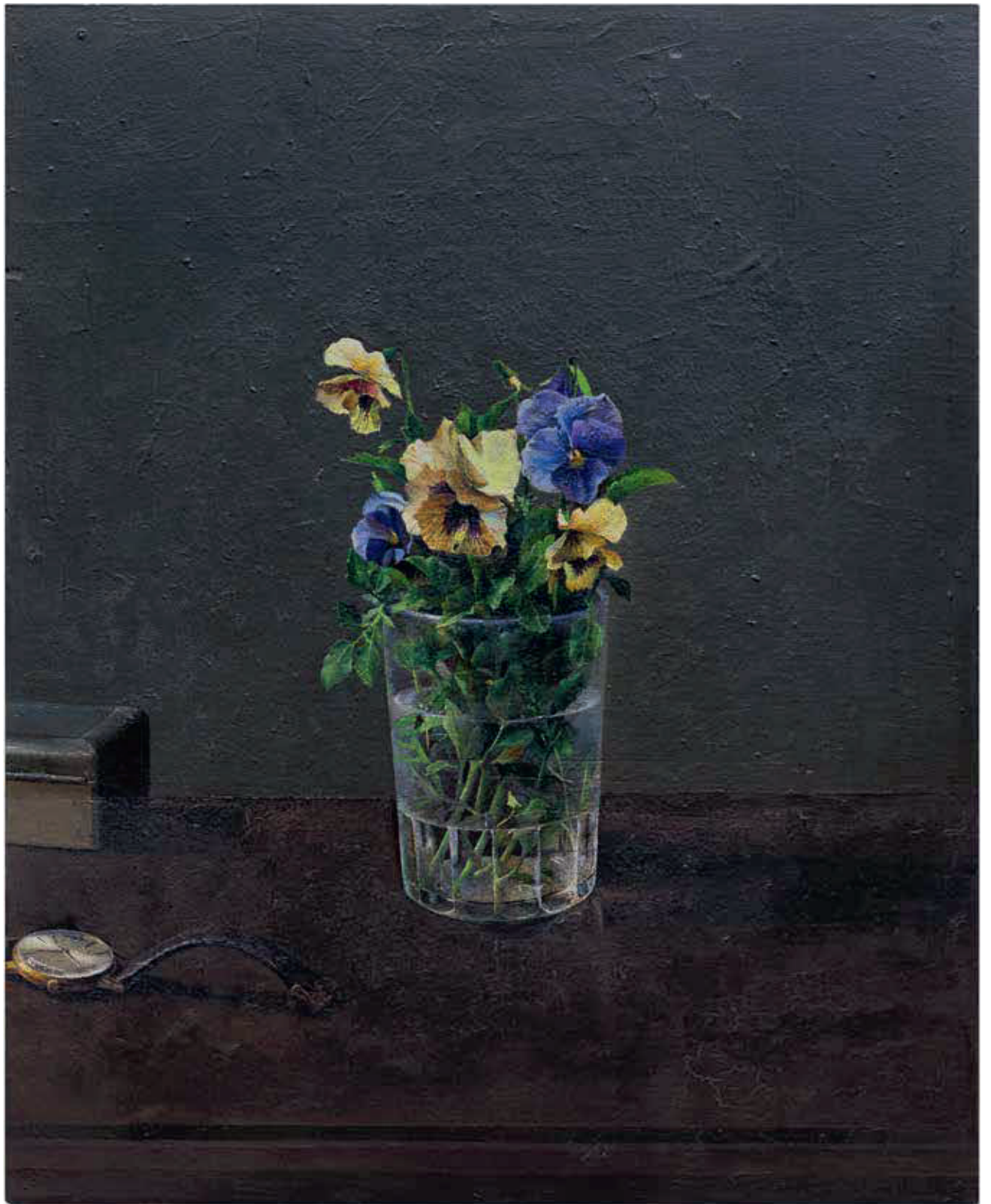
8

Isabel Quintanilla

Pensamientos y reloj, 1964

Óleo sobre tabla, 37 × 29,5 cm

Colección privada





9

Isabel Quintanilla

Frutero, 1966

Óleo sobre tabla, 29 × 38 cm

Colección privada

10

Isabel Quintanilla

Bodegón Siena, 2017

Óleo sobre lienzo pegado a tabla,

48 × 44 cm

Colección privada



PINTURA
DE PROXIMIDAD



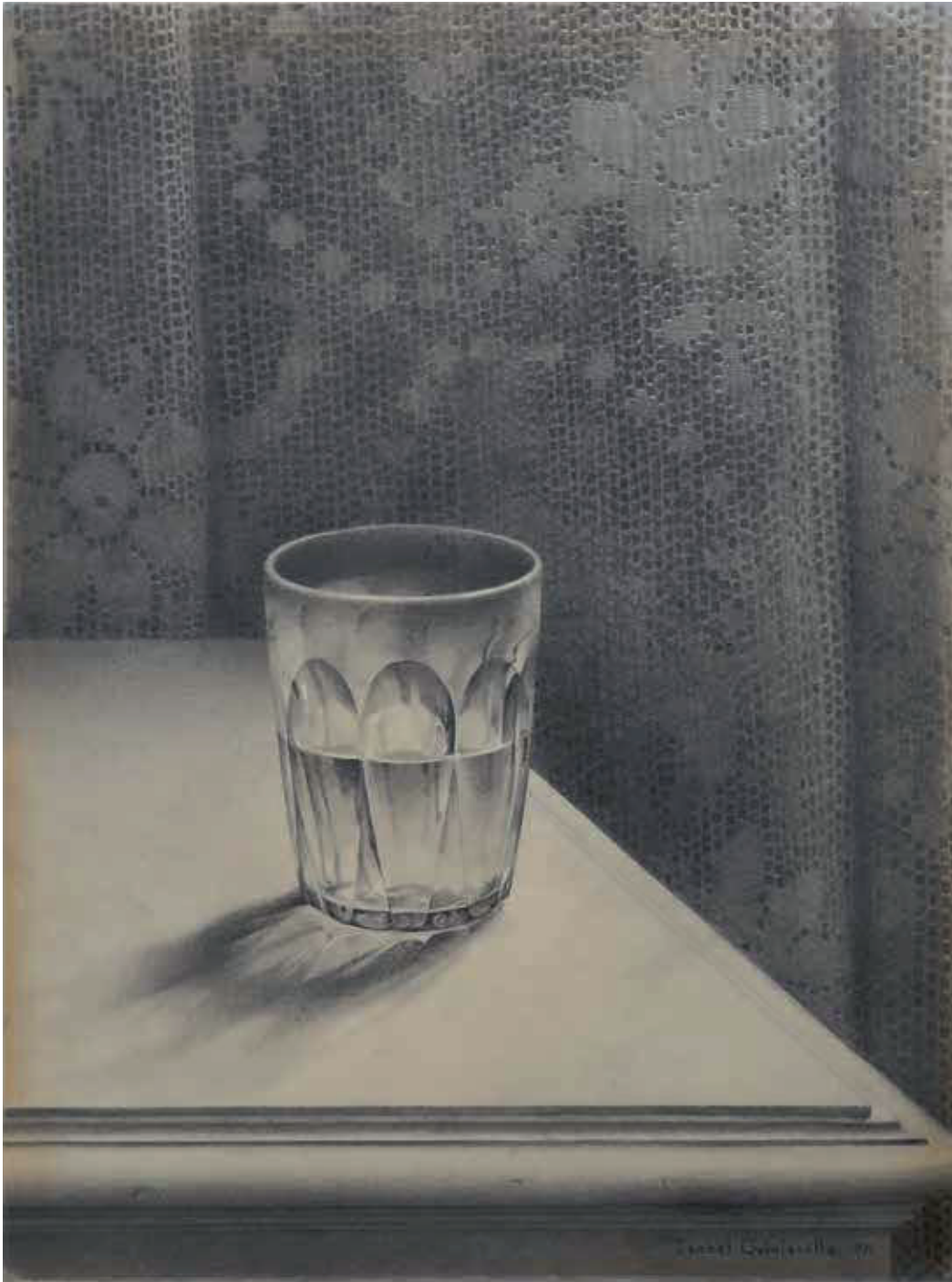
II

Isabel Quintanilla

Vaso con claveles, 1969

Óleo sobre tabla, 40,4 × 31 cm

Colección privada

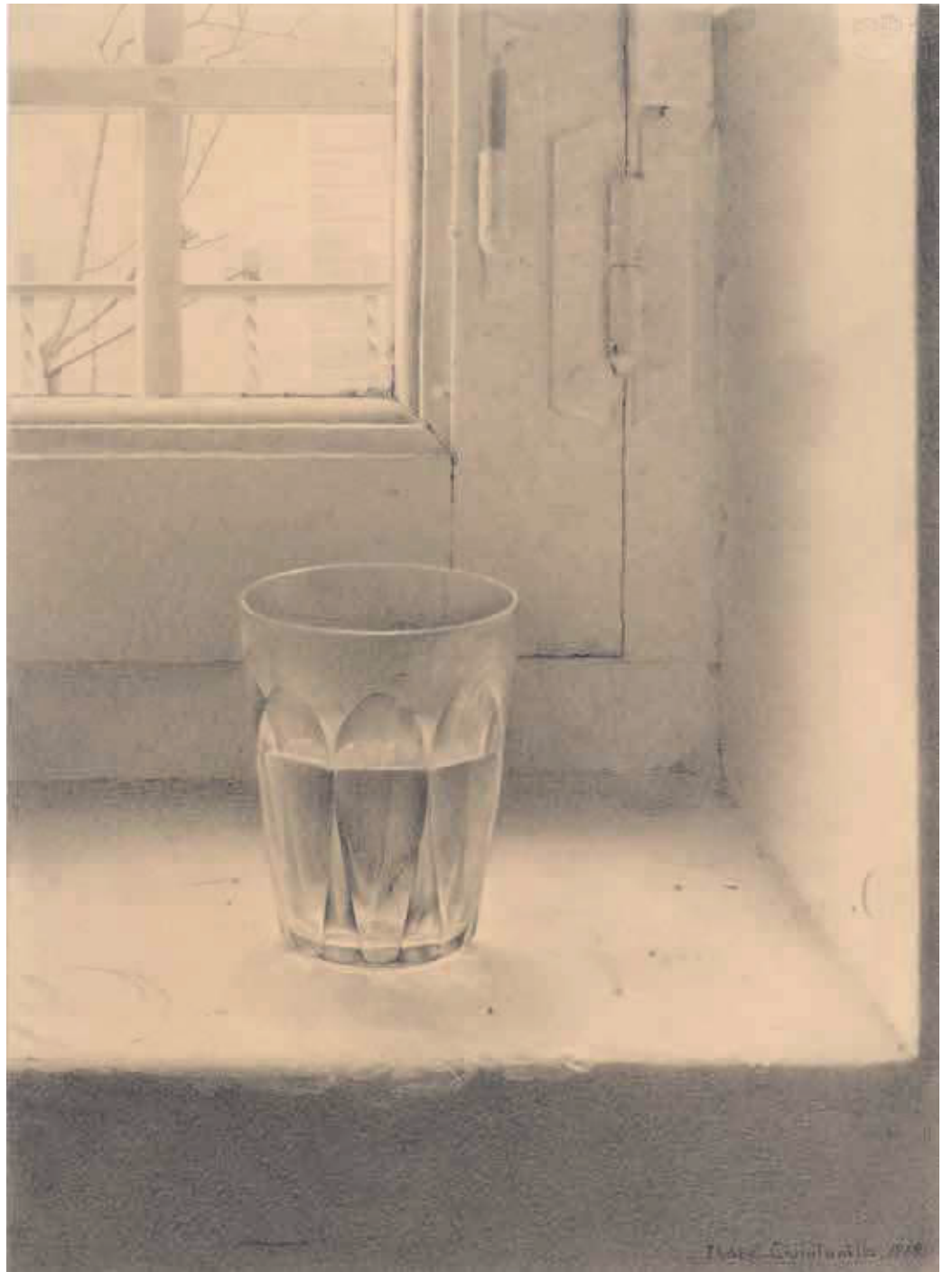


12

Isabel Quintanilla
Vaso con cortina, 1971
Lápiz sobre papel, 34,5 x 25 cm
Colección privada, Alemania

13

Isabel Quintanilla
Vaso, 1969
Lápiz sobre papel, 34 x 25 cm
Galerie Brockstedt, Berlín



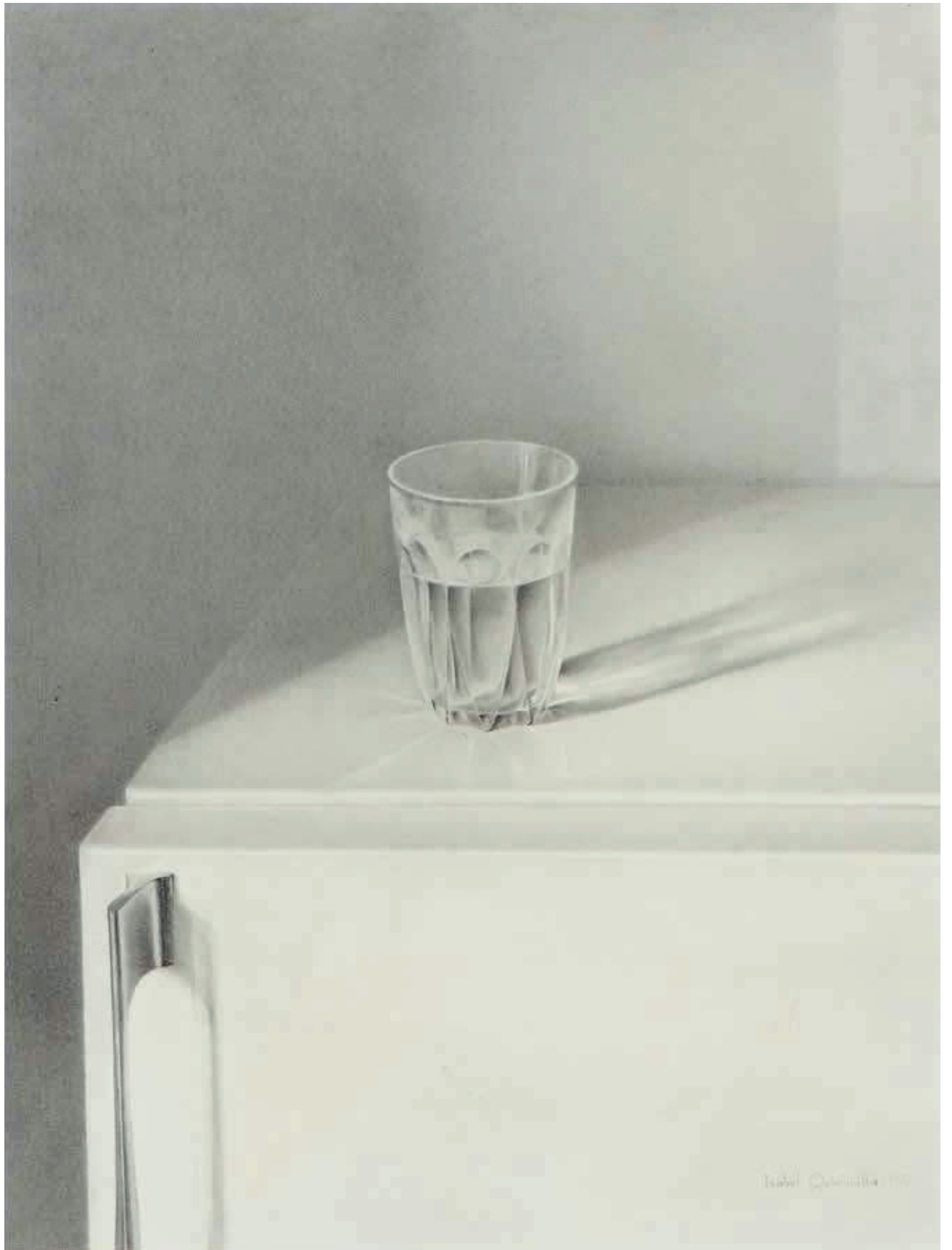


14

Isabel Quintanilla
Medicina, 1971
Lápiz sobre papel, 25 × 35 cm
I. Goetz, Alemania

15

Isabel Quintanilla
Vaso sobre la nevera, 1972
Lápiz sobre papel, 48 × 36,5 cm
Galerie Brockstedt, Berlín



16

Isabel Quintanilla

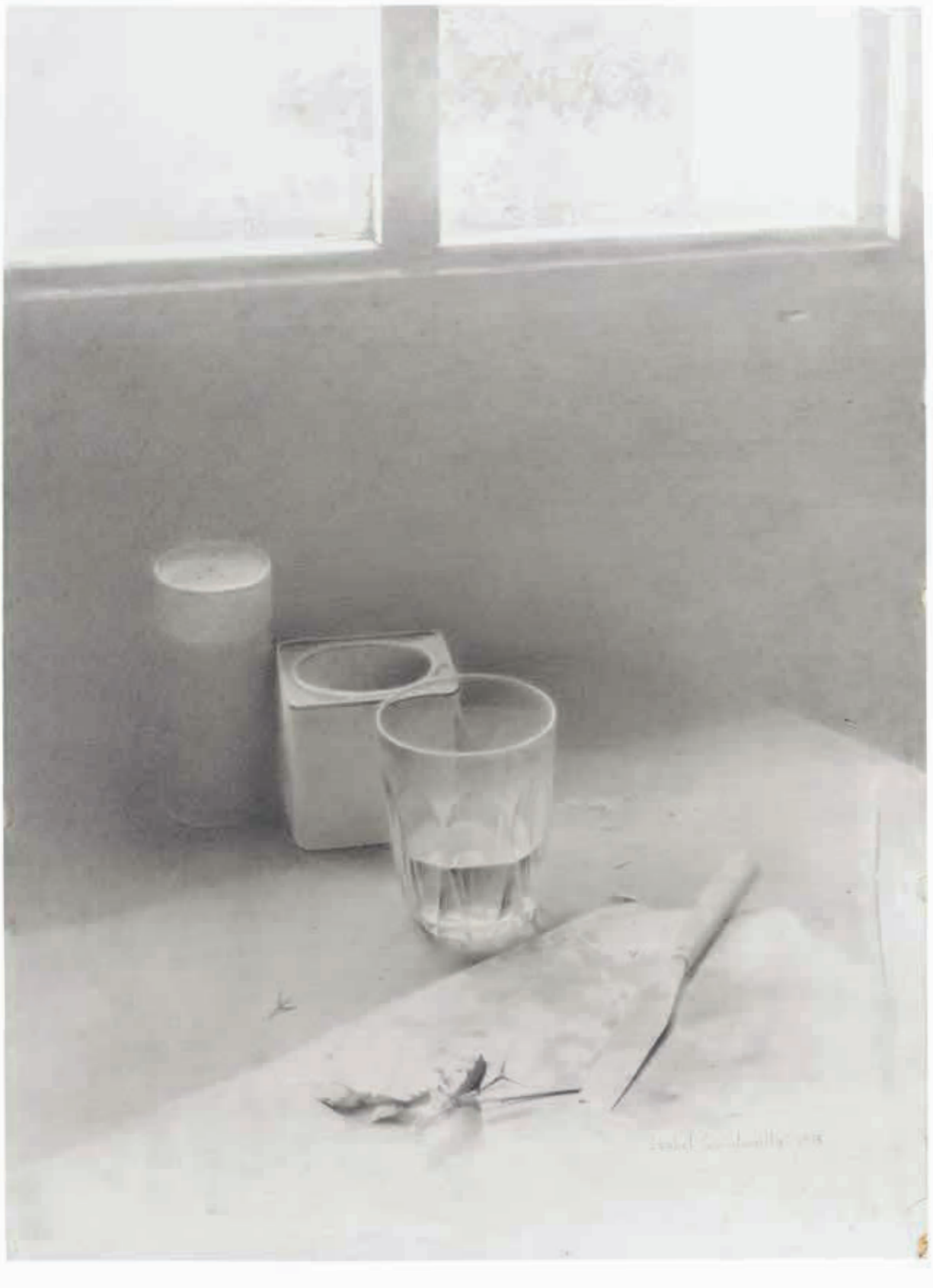
Pensamientos sobre la nevera, 1972

Óleo sobre tabla, 41 × 33 cm

Colección privada. Cortesía

Galería Leandro Navarro, Madrid





17

Isabel Quintanilla

Vaso y espátula, 1975

Lápiz sobre cartón, 49,1 x 36 cm

Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung,
adquirido en 1979 con fondos de la lotería

18

Isabel Quintanilla

Un clavel blanco, 1974

Óleo sobre tabla, 42 x 33 cm

Colección privada, Madrid



Isabel Quintanilla. D/14



19

Isabel Quintanilla

Cocina I, 1970

Lápiz sobre papel, 48,4 × 62,8 cm

Staatliche Museen zu Berlin,

Kupferstichkabinett

20

Isabel Quintanilla

Cubiertos, 1971

Lápiz sobre papel, 46 × 36 cm

Colección privada, Alemania



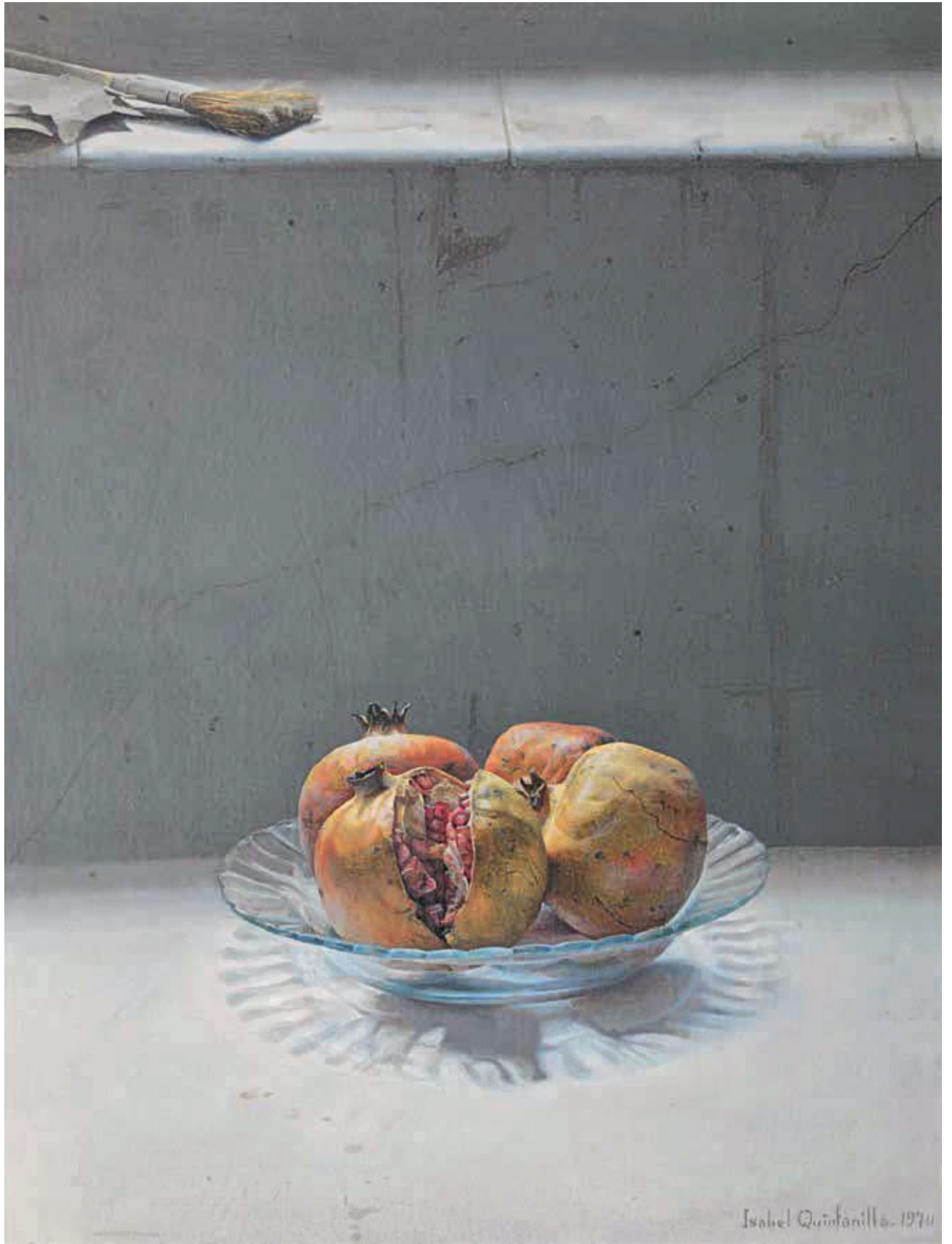
21

Isabel Quintanilla

Granadas, 1970

Óleo sobre lienzo, 40 × 29,5 cm

Colección privada, Alemania



22

Isabel Quintanilla
Cuarto de baño, 1968
Óleo sobre tabla, 100 × 75 cm
Colección privada





23

Isabel Quintanilla
Homenaje a mi madre, 1971
Óleo sobre tabla, 74 × 100 cm
Pinakothek der Moderne,
Múnich

24

Isabel Quintanilla
La habitación de costura, 1974
Óleo sobre tabla, 100 × 82 cm
Colección privada





25

Isabel Quintanilla
Bodegón con conejo, 1971
Lápiz sobre papel, 36,5 × 51 cm
Colección privada, Alemania

26

Isabel Quintanilla
Rincón de la casa (conejo), 1971
Óleo sobre tabla, 60 × 80 cm
Colección privada. Cortesía Galería
Leandro Navarro, Madrid



27

Isabel Quintanilla
Las uvas, 1975
Óleo sobre tabla, 46,5 × 70 cm
Hedda Remer

28

Isabel Quintanilla
Lirios en un florero verde, 1979
Óleo sobre lienzo, 51 × 45 cm
Kunststiftung Christa und Nikolaus Schües





29

Isabel Quintanilla

Pescados, 1979

Lápiz sobre papel, 60 × 76 cm

Colección Florian Koch,

Frankfurt

30

Isabel Quintanilla

Pescado, 1989

Óleo sobre lienzo, 55 × 73 cm

Peter y Sibylle Voss-Andreae,

Hamburgo



БАНСКОМОНАСТ. 1949

31

Isabel Quintanilla

Embutidos, 1990

Óleo sobre tabla, 135 × 100 cm

Galerie Brockstedt, Berlín





32

Isabel Quintanilla
Bodegón con cortina, 1990
Pastel sobre papel, 64 × 84 cm
Galerie Brockstedt, Berlín

33

Isabel Quintanilla
Bodegón con codornices, 1991
Óleo sobre tabla, 81 × 100 cm
Galerie Brockstedt, Berlín



J. Olin

34

Isabel Quintanilla

Bodegón con jamón, 1991

Óleo sobre lienzo, 124 × 100 cm

Kunststiftung Christa und

Nikolaus Schües





35

Isabel Quintanilla
Bodegón del melón, 1993
Acuarela sobre papel, 61 x 81 cm
Colección privada

36

Isabel Quintanilla
La sandía, 1995
Óleo sobre lienzo pegado a tabla,
70 x 100 cm
Colección privada. Cortesía
Galería Leandro Navarro, Madrid



37

Isabel Quintanilla

La mesa azul, 1993

Óleo sobre lienzo, 83 × 75 cm

Colección privada



38

Isabel Quintanilla

Bodegón con lirios, 1995

Óleo sobre lienzo, 55 × 50 cm

Peter y Sibylle Voss-Andreae,
Hamburgo





39

Isabel Quintanilla

La coliflor, 2003

Óleo sobre tabla, 46 × 48 cm

Galerie Brockstedt, Berlín

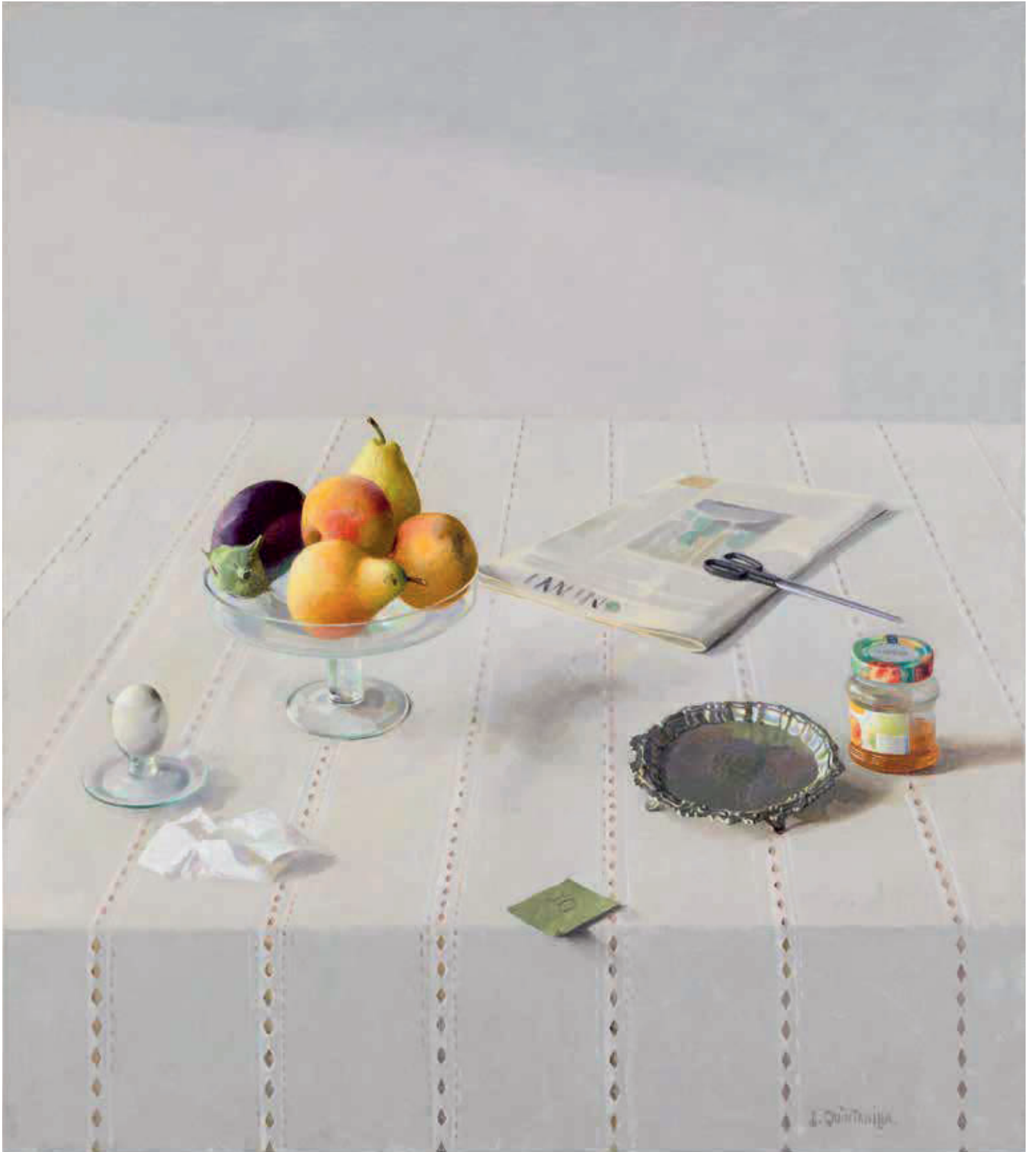
40

Isabel Quintanilla

Bodegón del periódico, 2005

Óleo sobre lienzo pegado
a tabla, 90 × 80 cm

Colección privada





41

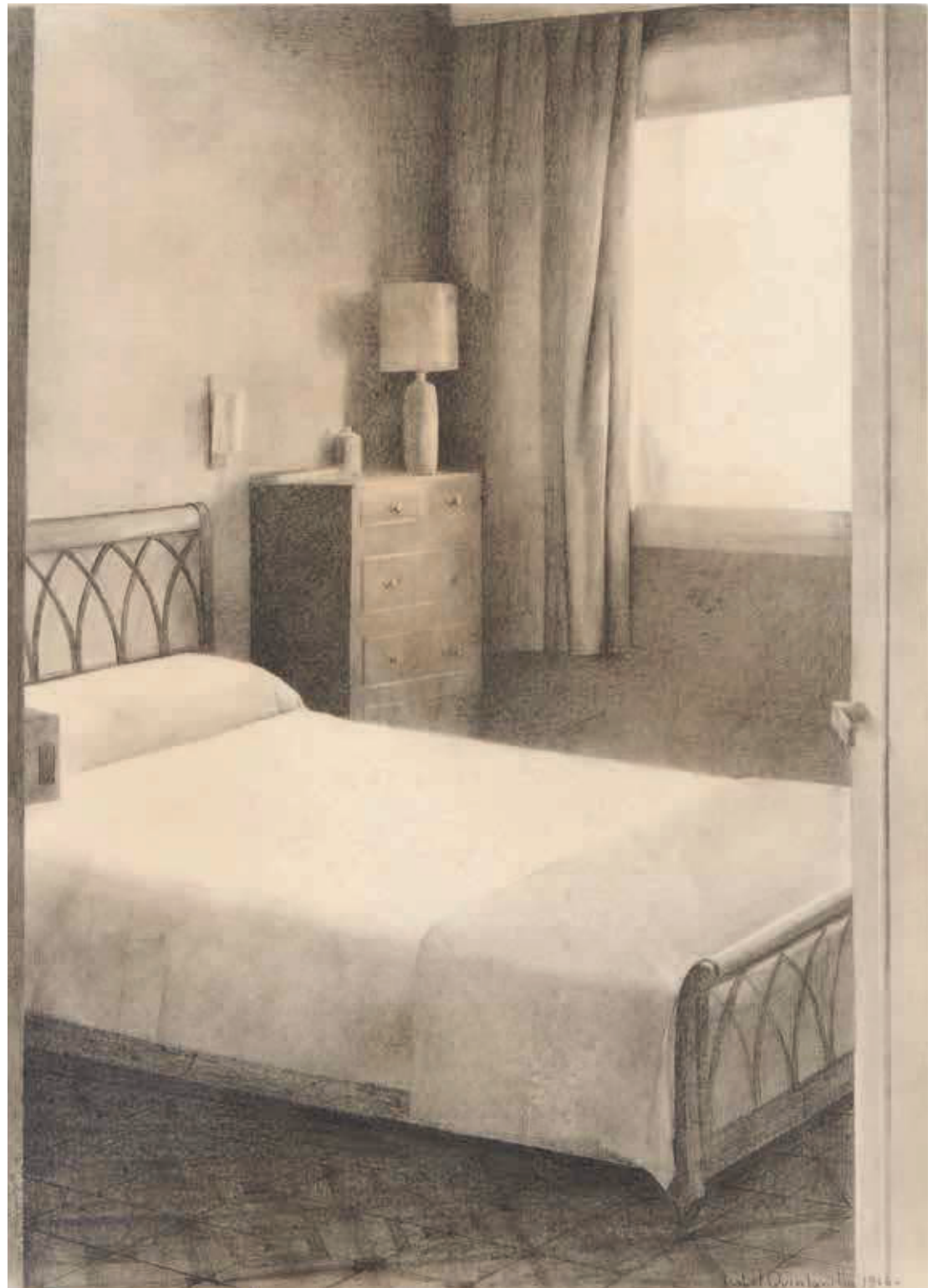
Isabel Quintanilla
Bodegón de los zapatos, 1994
Pastel sobre papel, 60 × 70 cm
Colección privada

42

Isabel Quintanilla
El teléfono, 1996
Óleo sobre tabla, 110 × 100 cm
Colección privada, Madrid



LA EMOCIÓN
EN LA AUSENCIA



43

Isabel Quintanilla

Dormitorio, 1966

Lápiz sobre papel, 44 × 34 cm

Galerie Brockstedt, Berlín



44

Isabel Quintanilla

Taller, 1970

Lápiz sobre papel, 48 × 39,5 cm
Colección Walter Feilchenfeldt,
Zúrich

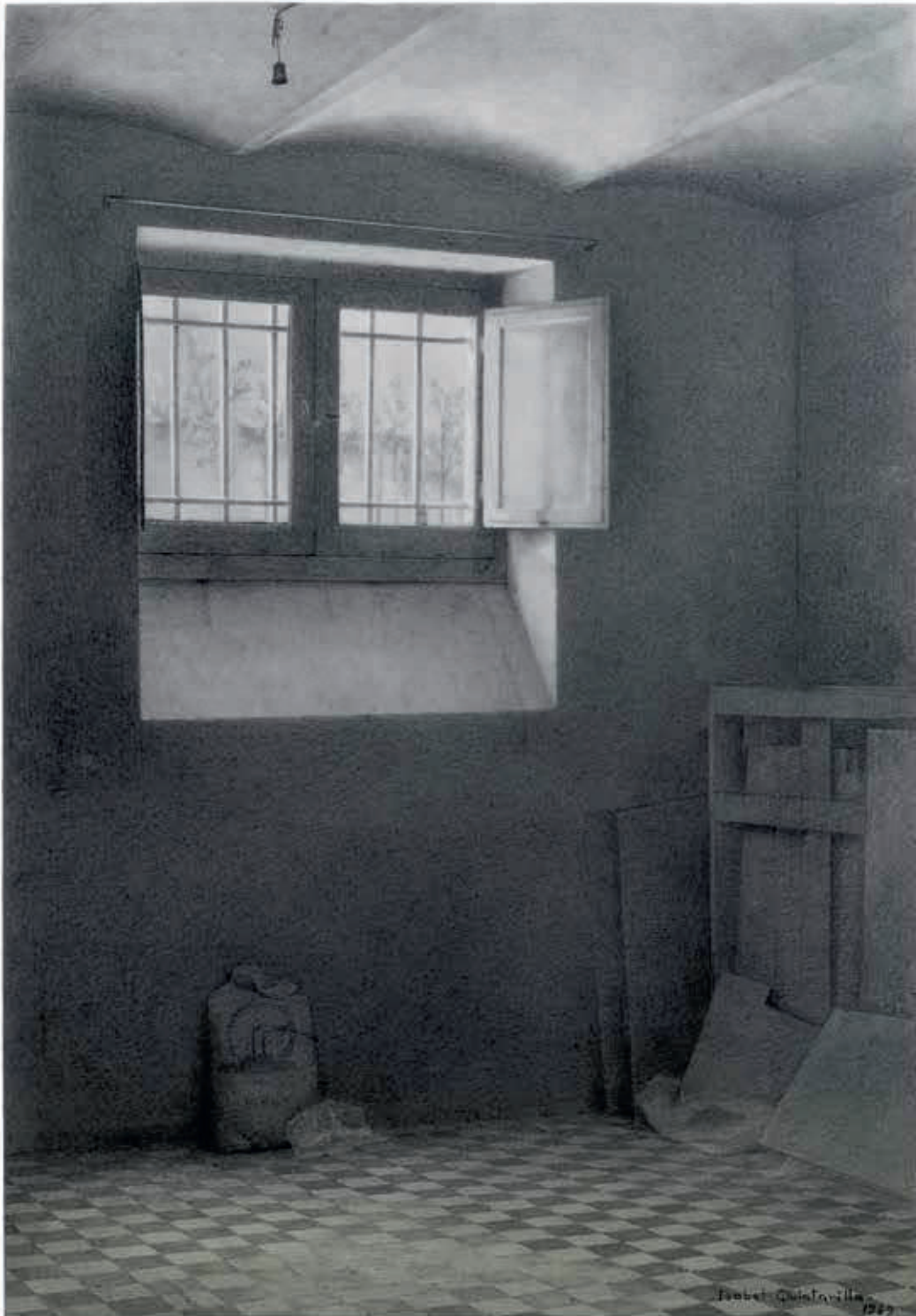
45

Isabel Quintanilla

Interior de noche (rincón del taller), 1971

Lápiz sobre papel, 66,5 × 50,5 cm
Staatliche Museen zu Berlin,
Kupferstichkabinett





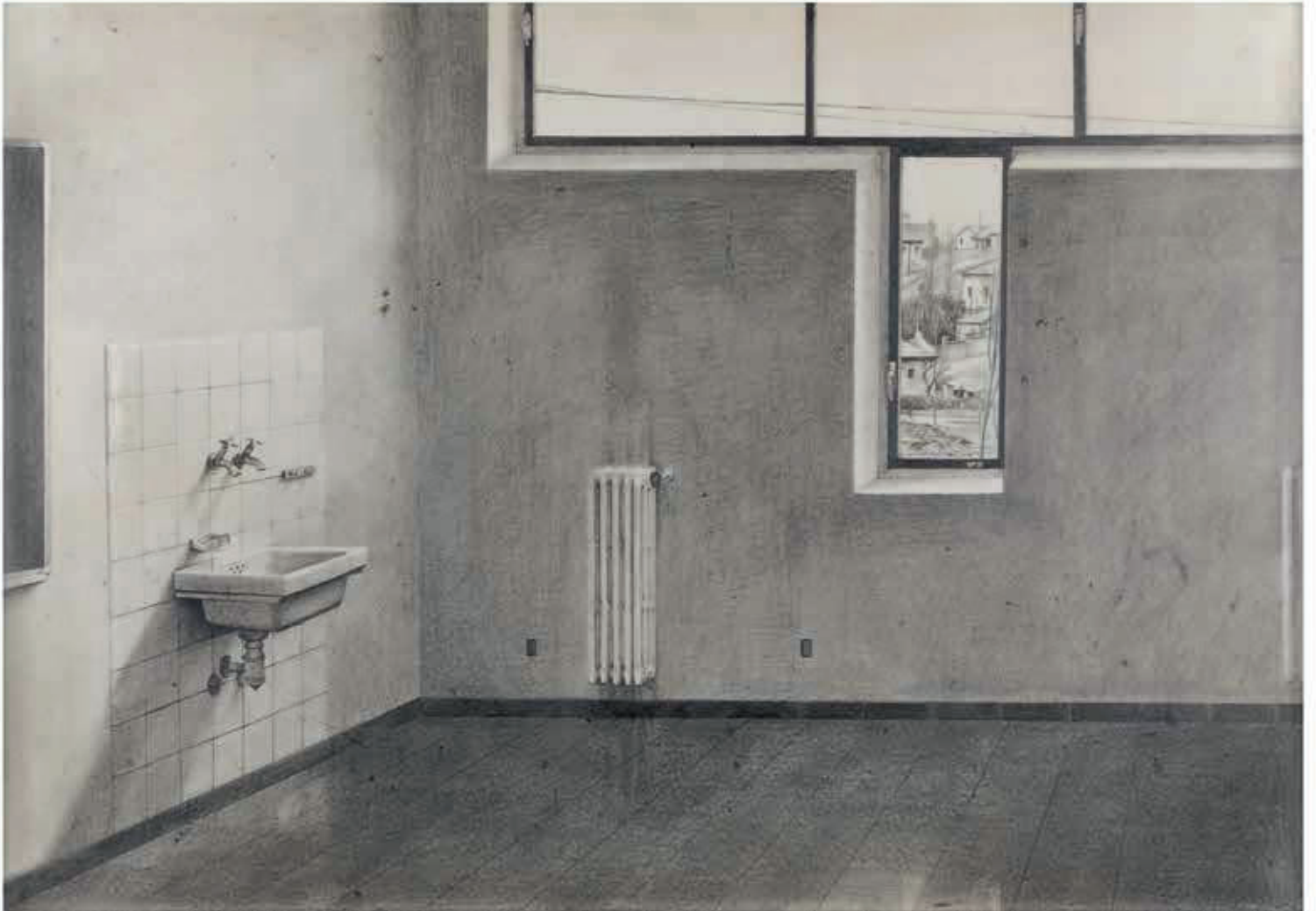
46

Isabel Quintanilla
Ventana, 1969
Lápiz sobre papel, 43,5 x 30 cm
Colección privada

47

Isabel Quintanilla
Ventana, 1970
Óleo sobre tabla, 132 x 100 cm
Galerie Brockstedt, Berlín





48

Isabel Quintanilla
Lavabo del Colegio Santa María, 1968
Lápiz sobre papel, 50 × 70 cm
Colección privada

49

Isabel Quintanilla
Lavabo del Colegio Santa María, 1968
Óleo sobre tabla, 100 × 70 cm
Colección privada, Alemania



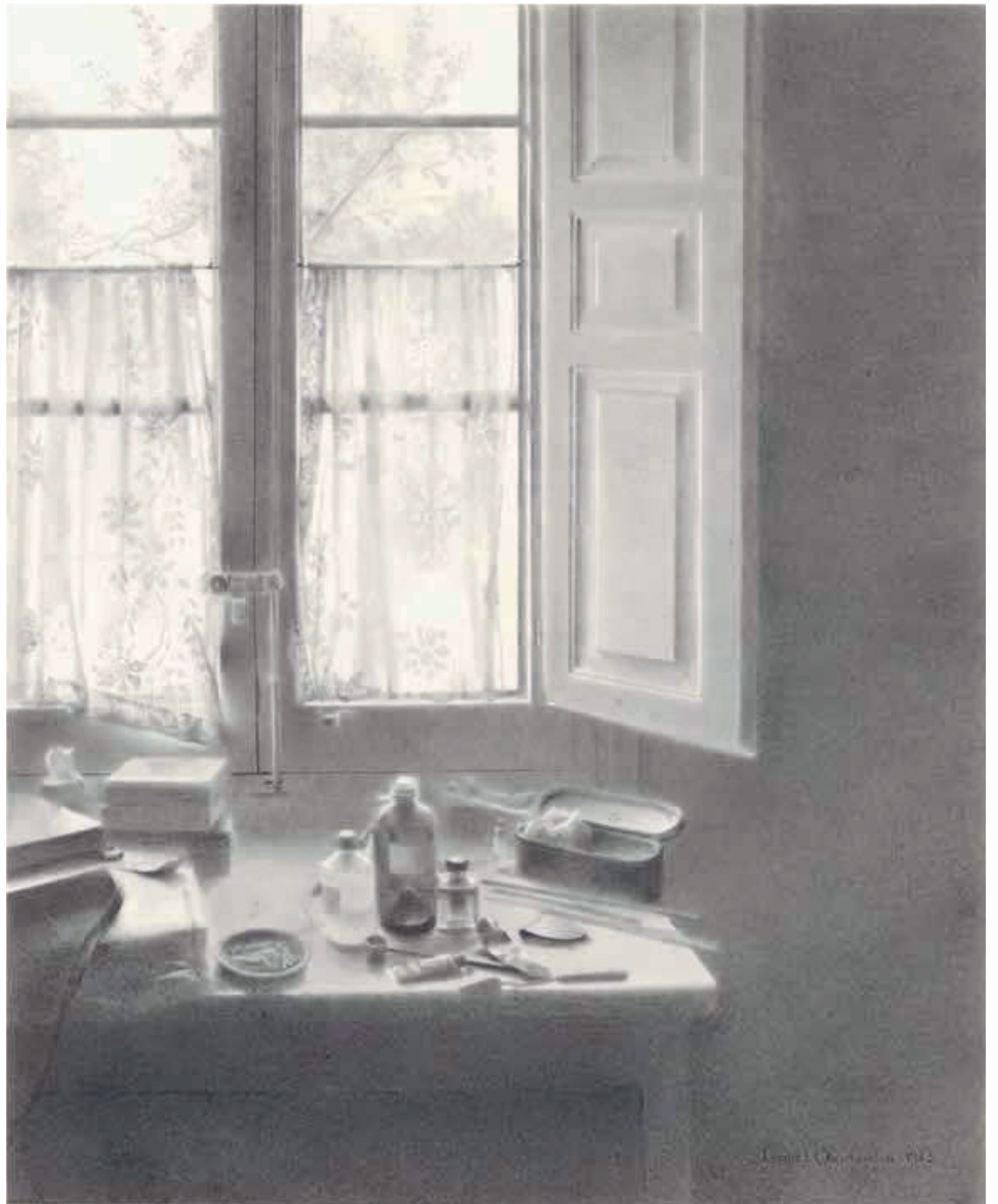


50

Isabel Quintanilla
Ventana con lluvia, 1970
Óleo sobre lienzo, 52,5 × 65 cm
Colección privada

51

Isabel Quintanilla
Interior, 1973
Lápiz sobre papel, 48 × 39 cm
Hamburger Kunsthalle,
Hamburgo



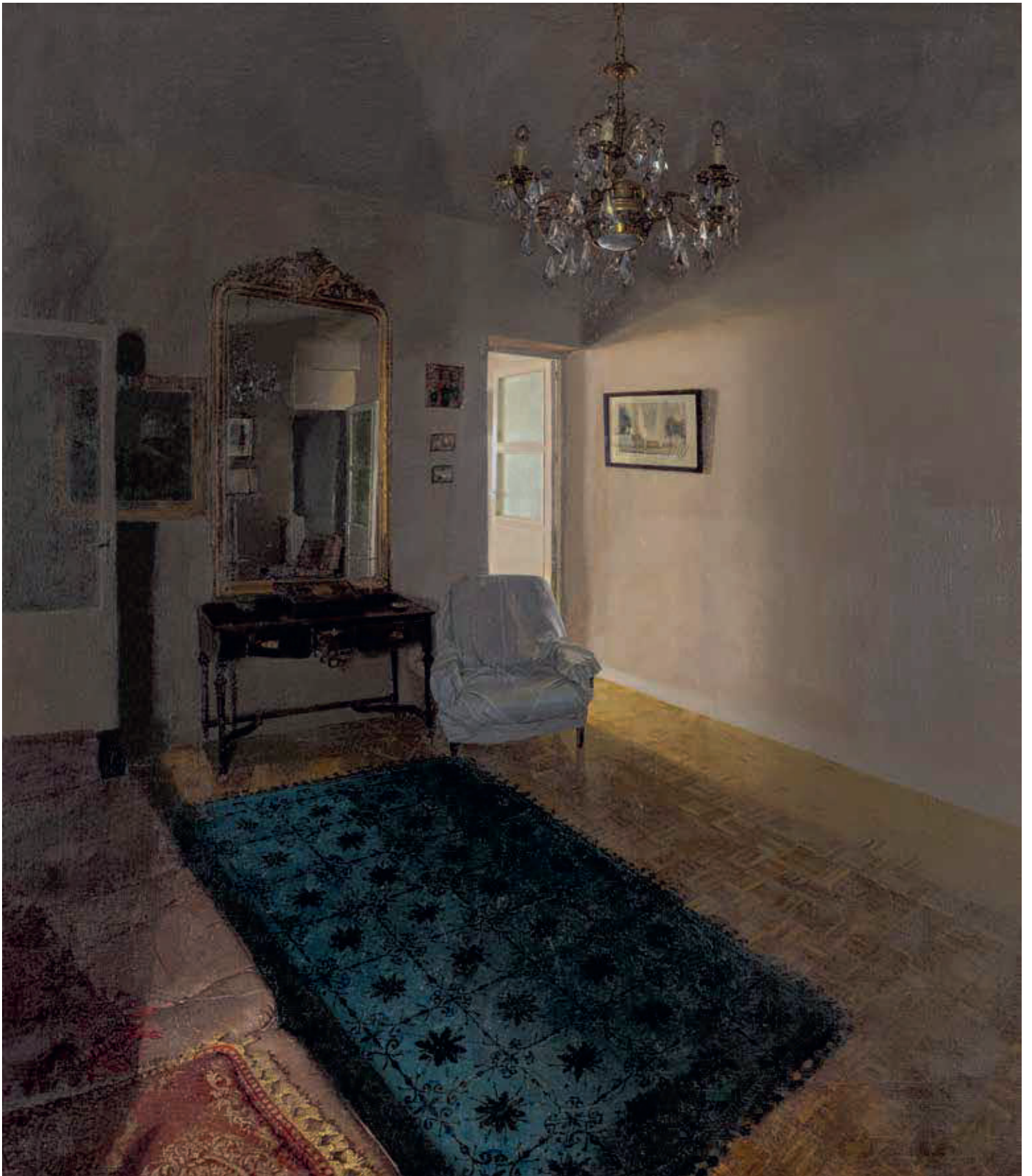


52

Isabel Quintanilla
El espejo, 1974
Óleo sobre tabla, 28 × 25 cm
Colección privada

53

Isabel Quintanilla
Gran interior, 1974
Óleo sobre lienzo, 150 × 130 cm
Colección Ellinor Scherer





54

Isabel Quintanilla
La chabola, 1967
Óleo sobre tabla, 64 × 45 cm
Colección privada

55

Isabel Quintanilla
La puerta, 1974
Óleo sobre lienzo, 56 × 40 cm
Colección privada



56

Isabel Quintanilla

Interior, 1976

Óleo sobre lienzo, 100 × 69,5 cm

Colección privada



57

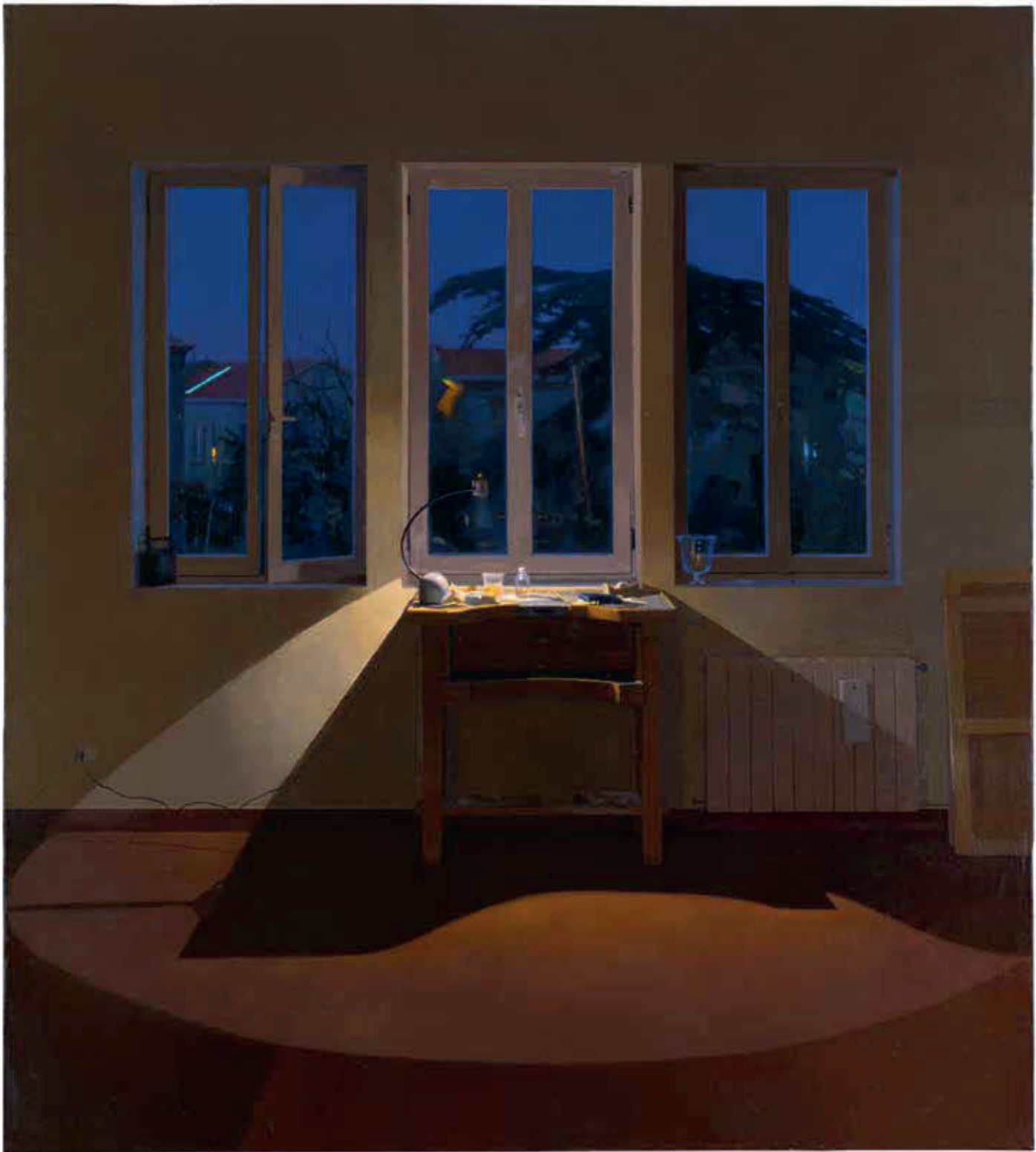
Isabel Quintanilla

Atardecer en el estudio, 1975

Óleo sobre tabla, 122 × 139 cm

Colección privada, Alemania



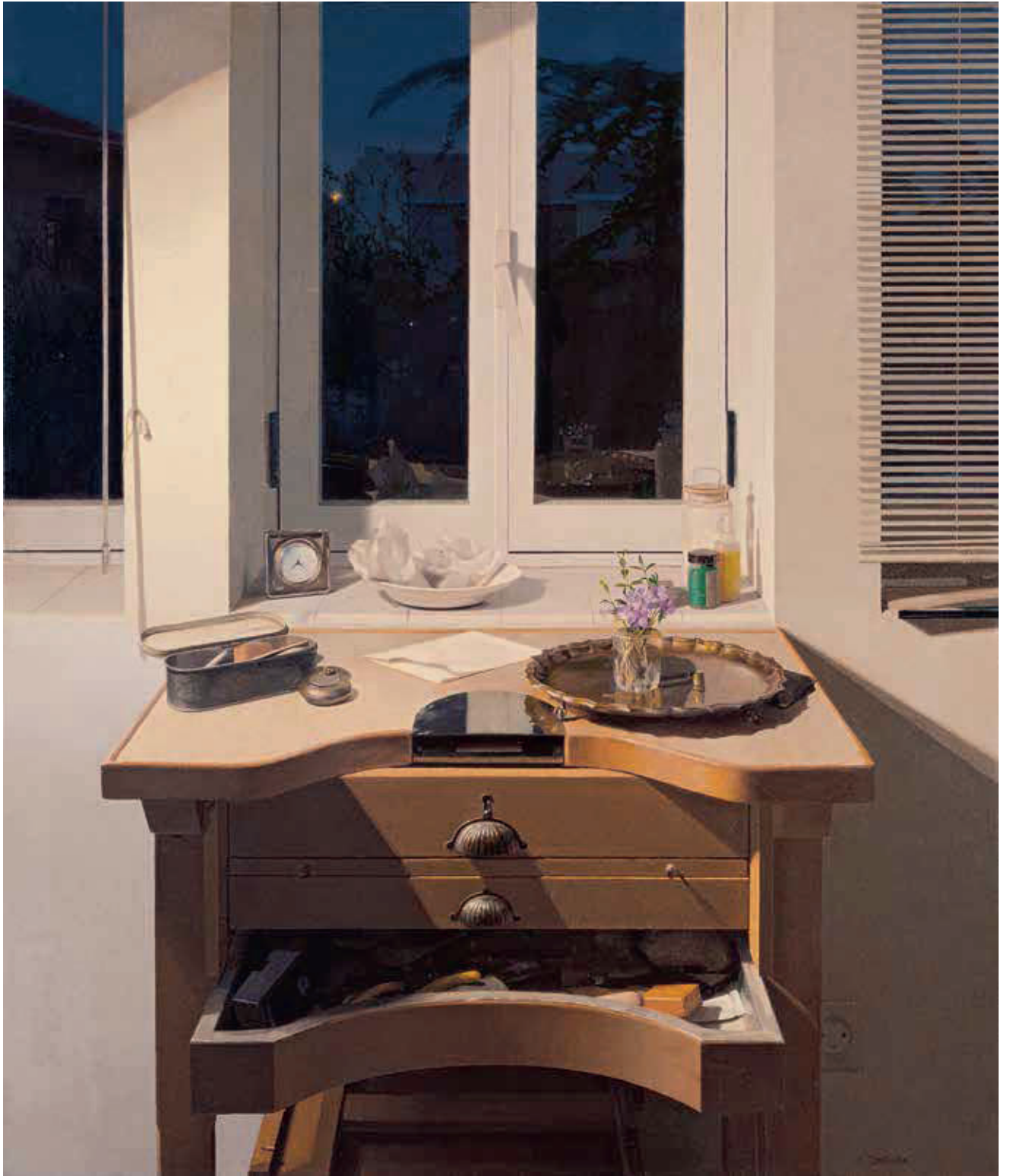


58

Isabel Quintanilla
Nocturno, 1988-1989
Óleo sobre lienzo, 100 × 90 cm
Kunststiftung Christa und
Nikolaus Schües

59

Isabel Quintanilla
La noche, 1995
Óleo sobre lienzo, 130 × 110 cm
Museo de Arte Contemporáneo
de Madrid





60

Isabel Quintanilla
Interior de noche, 2003
Óleo sobre lienzo pegado
a tabla, 90 × 80 cm
Galerie Brockstedt, Berlín

61

Isabel Quintanilla
Interior. Paco escribiendo, 1995
Óleo sobre lienzo pegado
a tabla, 130 × 100 cm
Colección privada



MÁS QUE COMPAÑERAS



62

Esperanza Parada

Bodegón sobre mesa negra, 1959

Óleo sobre lienzo, 60 × 80,5 cm

Colección privada



63

Esperanza Parada
Bodegón con periódico y espejo, 1959
Temple y óleo sobre tabla, 57,5 × 102 cm
Colección privada

64

Esperanza Parada
Bodegón del tresillo y la paleta, 1960
Óleo sobre tabla, 55,5 × 100,5 cm
Colección privada



65

Esperanza Parada

Paisaje nocturno, 1959

Temple y óleo sobre tabla,

60 × 70 cm

Colección privada



66

María Moreno

Ventana, 1972

Óleo sobre tabla, 120 × 96 cm

Colección privada



Yvonne Kopp
1962



67

María Moreno

Jardín en Tomelloso, 1975

Lápiz sobre papel, 73 × 102 cm

Colección privada, Alemania

68

María Moreno

El jardín de Madrid, 1982-1986

Óleo sobre lienzo pegado a tabla,
87,5 × 105,4 cm

Colección privada, Reus. Cortesía
Galería Leandro Navarro, Madrid



69

María Moreno

Bodegón, 1996

Óleo sobre lienzo, 97 × 127 cm

Colección privada





70

Amalia Avia
La casa de Cristina, 1983
Óleo sobre tabla, 45 × 96 cm
Colección Cristina Alberdi

71

Amalia Avia
El balcón de Piti, 1988
Óleo sobre tabla, 62 × 35,5 cm
Colección familia Muñoz Avia





72

Amalia Avia
El comedor, 1987
Óleo sobre tabla, 81 x 50 cm
Colección familia Muñoz Avia

73

Amalia Avia
El aparador, 1989
Óleo sobre tabla, 100 x 81 cm
Colección familia Muñoz Avia

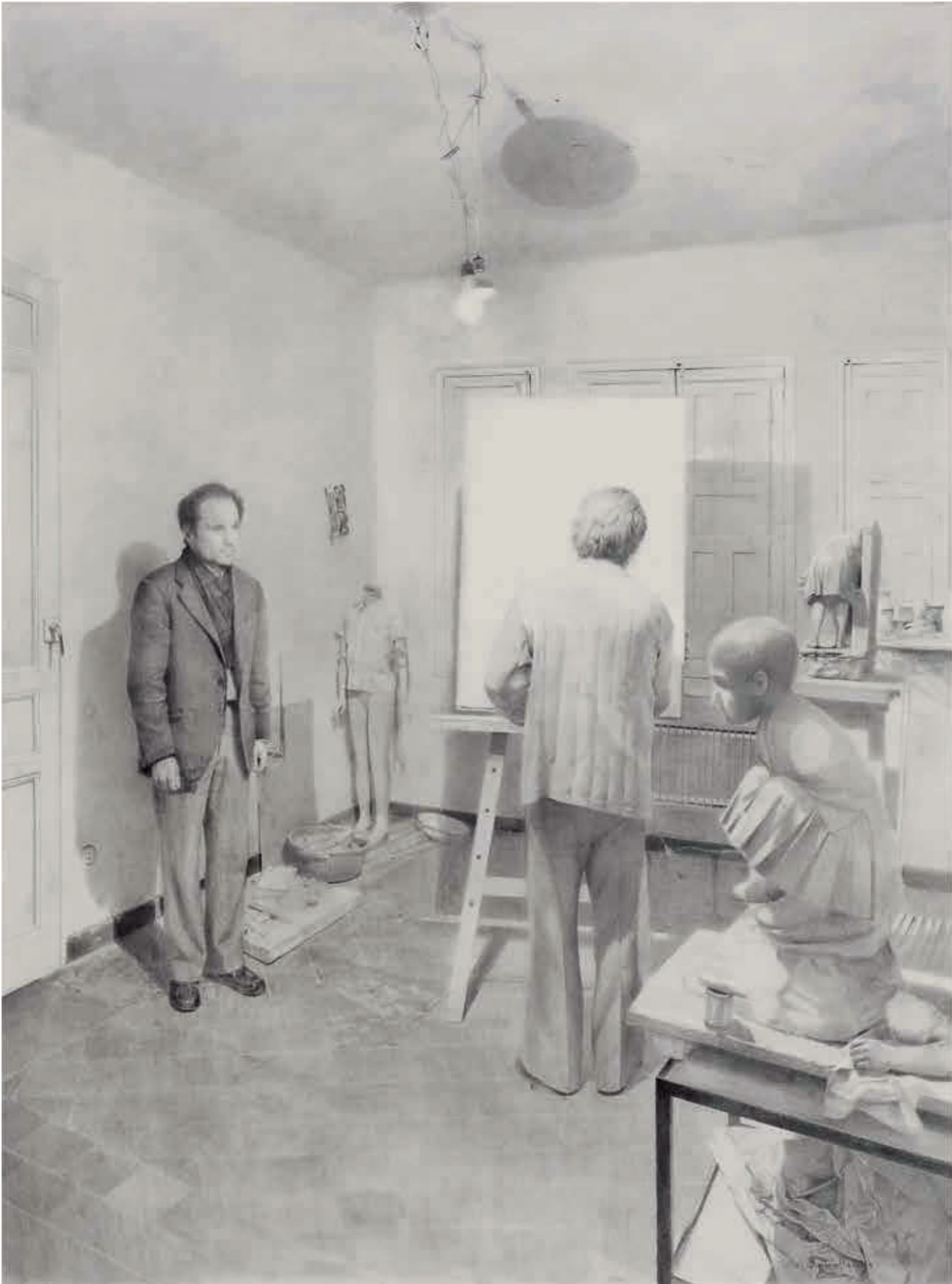


74

Isabel Quintanilla

*El marido de la artista dibujando
a Antonio López, 1974*

Lápiz sobre papel, 95 × 71 cm
Colección privada, Alemania



HORTUS CONCLUSUS.
NATURALEZA DOMÉSTICA



75

Isabel Quintanilla
El jardín de la Academia, 1963
Óleo y temple sobre lienzo,
80 × 100 cm
Colección privada, Madrid



76

Isabel Quintanilla
Los limones, 1965
Óleo sobre tabla, 55 x 70 cm
Colección privada

77

Isabel Quintanilla
Jardín, 1966
Óleo sobre tabla, 122 x 217 cm
Colección privada



Isabel Quintanilla

Patio de Urola (el andamio), 1968

Óleo sobre tabla, 72,5 × 57,5 cm

Colección privada



El patio del estudio de la calle Urola, hacia 1968





79

Isabel Quintanilla
Alhelies en cañas del jardín, 1970
Lápiz sobre papel, 60 × 45 cm
Colección privada, Zúrich. Cortesía
Galería Leandro Navarro, Madrid

80

Isabel Quintanilla
Tapia del estudio de Urola, 1969
Óleo sobre tabla, 100 × 70 cm
Colección Banco de España





81

Isabel Quintanilla
Uvas en el patio, 1972
Óleo sobre tabla, 61 × 81 cm
Colección privada

82

Isabel Quintanilla
Pensamientos, 1971
Óleo sobre tabla, 58 × 74 cm
Colección privada, Madrid





83

Isabel Quintanilla

El ciprés, 1978

Lápiz sobre papel, 75 × 52 cm

Colección privada, Madrid

84

Isabel Quintanilla

La higuera, 1973

Lápiz sobre papel, 96 × 72 cm

Colección privada, Alemania





85

Isabel Quintanilla
Patio interior, 1976
Óleo sobre tabla, 46 × 42 cm
Galerie Brockstedt, Berlín

86

Isabel Quintanilla
Colonia de Alfonso XIII, Primera, 1994
Óleo sobre tabla, 81,5 × 62 cm
CaixaBank



Y. S. K. 2015



87

Isabel Quintanilla
Ventana, 1986
Óleo sobre lienzo pegado
a tabla, 60 × 80 cm
Colección privada

88

Isabel Quintanilla
Entrada de casa, 1987
Óleo sobre lienzo, 82 × 82 cm
H. Greten





89

Isabel Quintanilla
La higuera, 1995
Óleo sobre lienzo,
104 × 85 cm
Colección privada

90

Isabel Quintanilla
Verano, 1992
Óleo sobre lienzo, 138,5 × 109 cm
Colección Museo de Arte Contemporáneo
del País Vasco. Artium Museoa, Vitoria-Gasteiz



PAISAJES QUERIDOS



91

Isabel Quintanilla

El Jarama, 1966

Óleo sobre tabla, 49 × 79 cm

Colección privada



92

Isabel Quintanilla

El Cantábrico, 1973

Óleo sobre tabla, 68 × 100 cm

Colección Frank Harders-Wuthenow.

Cortesía Galería Leandro Navarro,

Madrid

93

Isabel Quintanilla

Mar, 1980

Óleo sobre tabla, 80 × 100 cm

Colección privada



94

Isabel Quintanilla

*Paisaje de la dehesa en Santa Cruz
de la Sierra*, 1976

Óleo sobre tabla, 47 × 60 cm

Colección privada, Madrid





95

Isabel Quintanilla

Sierra de Guadarrama, 1990-1991

Óleo sobre lienzo pegado a tabla,

79,5 × 100 cm

Galerie Brockstedt, Berlín

96

Isabel Quintanilla

Vista de Riaza, 1990-1991

Óleo sobre lienzo pegado a tabla,

90 × 100,5 cm

Colección privada, Reus. Cortesía

Galería Leandro Navarro, Madrid





97

Isabel Quintanilla
Sierra de Santa Cruz, 1998-1999
Óleo sobre lienzo, 85 × 104 cm
Kunststiftung Christa und Nikolaus Schües

98

Isabel Quintanilla
Paisaje de Sevilla la Nueva, 2001
Óleo sobre lienzo, 130 × 100 cm
Colección privada





99

Isabel Quintanilla

Estación, 1979

Óleo sobre lienzo, 65,5 × 86 cm

Colección privada. Cortesía

Galería Leandro Navarro, Madrid

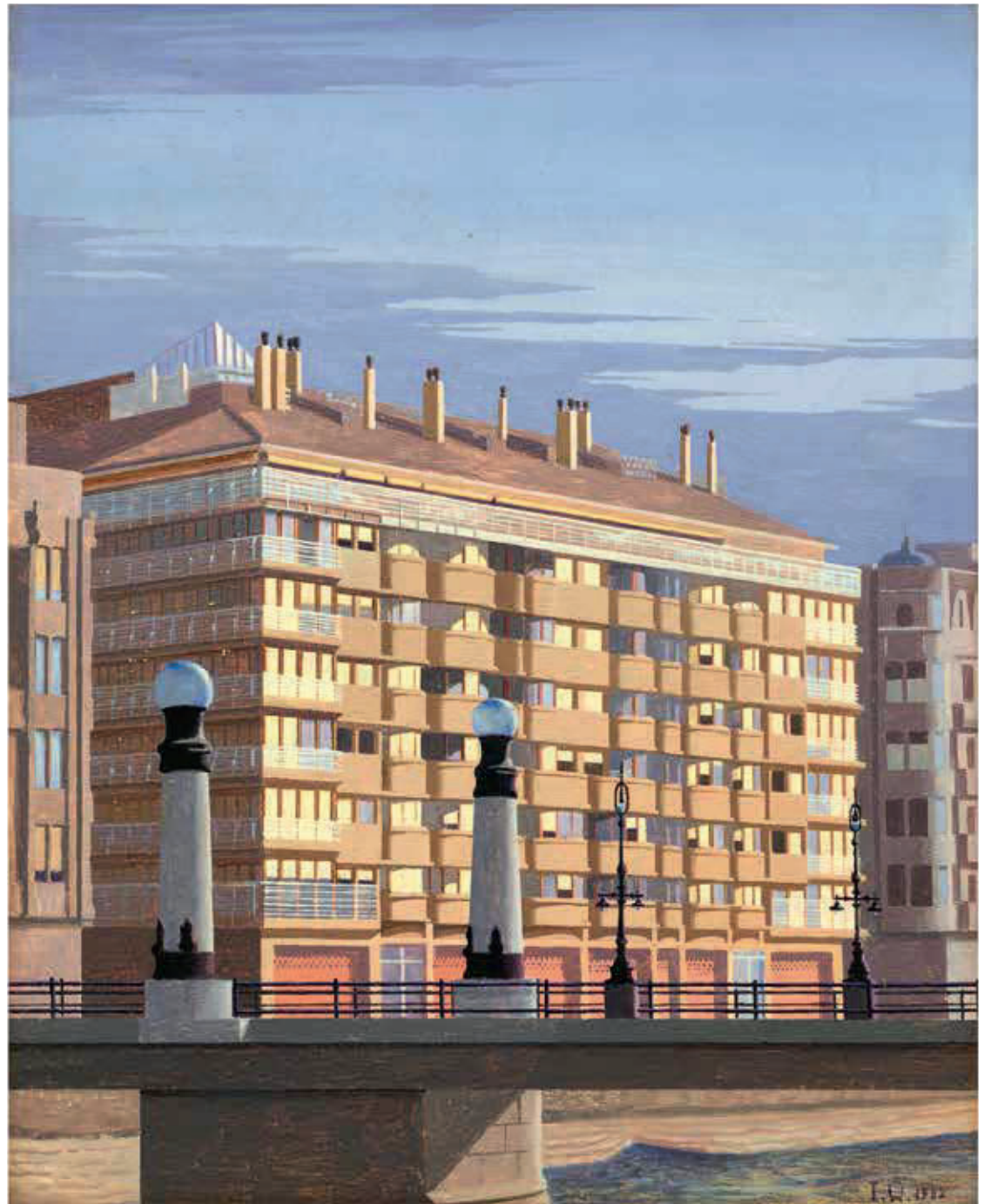
100

Isabel Quintanilla

Edificio Urumea en San Sebastián de Moneo,
Marquet, Unzurrunzaga y Zulaica, 1982

Óleo sobre lienzo, 37 × 30 cm

Antón Capitel



101

Isabel Quintanilla

Il Fontanone, Roma, 1980

Óleo sobre lienzo, 56 × 52 cm

Colección privada

102 [páginas siguientes]

Isabel Quintanilla

Roma, 1998-1999

Óleo sobre lienzo pegado

a tabla, 135 × 220 cm

Galerie Brockstedt, Berlín









103

Francisco López
Retrato de Isabel, 1972
Madera policromada,
51 × 48 × 28 cm
Colección privada

104

Francisco López
Figura de Isabel, 1978
Madera policromada,
165 × 56 × 46 cm
Colección privada



RECUERDOS

Fueron muchos años de una relación de amistad y colaboración que comenzó cuando todavía era yo alumno de la escuela, muchos los trabajos que conllevaban largas temporadas en el estudio con Paco y Maribel, y muchas las visitas y amigos que acogían con cariño y admiración.

Sonaba el teléfono, Maribel descolgaba arriba entregándose a una conversación en tono de complicidad y cariño, bajaba las escaleras de madera canturreando o zapateando, las clases de flamenco se le habían metido en el cuerpo, nos ofrecía un té, mientras echaba unas paletadas de carbón a la estufa, se lamentaba «¡Qué frío!». «Tomás, el carbón que nos han traído esta vez no es de tu pueblo», nos comentaba algo sobre el trabajo, «¡Déjame, Paco, anda! [...] ¿Es que no lo estás viendo..?» Quitándole el palillo, él se encendía un cigarrillo para hacer un receso sin dejar de atender sus sugerencias con plena armonía.

Maribel trasteaba en la cocina, la gata maullaba por la ventana, finalmente entraba por la gatera, intercambiaba cariños con nosotros e iba a ronronear bajo sus piernas, mientras le ponía su cuenco, abría la nevera y nos cortaba un cachito de queso: «¿Tenéis hambre?», decía. Sobre el pequeño mostrador, con un poco de cada cosa, preparaba una pequeña fuente de cristal que llevaba al microondas. Se sentaba en la mesa al lado de la ventana, donde ojeaba la prensa que compartía en voz alta, completaba el crucigrama dejándonos alguna pregunta en el aire, y antes de que la pudiéramos contestar, ya estaba subiendo la escalera, donde el cuadro que le esperaba se iba haciendo sólo, como el guiso que acababa de preparar en lo que los demás nos comíamos el queso.

Cuántas veces he ido al taller sin estar ellos, su presencia siempre latente. Yo que había trabajado en tantos estudios siempre me atraía el olor, en cada uno distinto. En ese estudio era singularmente especial, por la afición de Maribel a los aceites esenciales, con plantas que cultivaba en el jardín o traían de Trujillo; la trementina, el óleo, la cera, la plastilina y el barro, todo ello impregnado de un olor a limpio y a cálida armonía; el jardín con los laureles, el albaricoque, la higuera, el membrillo y la hierbaluisa; los mirlos que aprendían del ruiseñor, el zureo de las tórtolas y «el sol de las Maribeles» que Paco replicaba en sensibles y esmeradas esculturas, en múltiples versiones... la aventura de lo vivido: la escuela, los amigos, la Academia de Roma y también su hogar.

Isabel siempre ha sido un referente para mí. Desde niña me fascinó su frutero que colgaba de una habitación muy especial en casa de mis abuelos. Diría que, para mí, ese cuadro era la casa de mis abuelos. Por eso su pintura la llevo incorporada, antes de que, ni siquiera, supiera que me iba a dedicar a pintar.

Más tarde, de jovencita, visité un día su taller. Una maravilla. La elección de lo cotidiano como tema me pareció única y moderna y, unido a su maestría, me dejaron impresionada.

Otros encuentros con ella fueron siempre en ocasiones relacionadas con mi familia, por ejemplo, en casa de los Moneo, mis tíos, cuando había reuniones de amigos. Puede que llegara a ver alguna de mis exposiciones en Madrid, en Juan Gris.

Eso sí, siempre me preguntaba cómo me iba el trabajo, al igual que Paco. Eran acogedores, encantadores, y su actitud hacia mí siempre fue generosa.

Por lo general se dice que la obra de un artista es, en cierto modo, la expresión de sí mismo. Cuando este argumento lo referimos a Isabel Quintanilla, la frase parece cobrar todo su sentido. La producción de esta pintora proyecta una crónica de sus vivencias más íntimas. Así, un «paseo» por la obra de Quintanilla es hacer un recorrido por la intimidad de una mujer como tantas otras, pero convertida, en su caso, en algo que puede perdurar y consagrarse como el arte más exigente. Su pintura, totalmente excepcional, es reflejo de emociones y vivencias, de aprendizaje y trabajo.

Hablar de la vida de esta pintora es hablar de su obra. Su biografía humana y artística queda plasmada, como en un diario, en el devenir cotidiano que reflejan sus cuadros. En ellos, la realidad vivida y la pictórica se funden en una sola, señalando fechas, marcando retos, trazando un recorrido personal y estético del que da testimonio su pintura. Analizar su evolución artística no es otra cosa que hacer un recorrido por su vida.

Así, podríamos decir que la obra de Isabel Quintanilla es una autobiografía pintada, porque en ella encontramos esa integración de arte y vida, de oficio y mirada, de maestría y sentimiento. Son trazos de existencia los que encontramos en cada cuadro, sorprendidos por el pincel, capturados por la pintura. Su producción pictórica es una suerte de crónica familiar traducida en óleo y lápiz, un fiel reflejo de lo que ella misma es, de lo que ve, de lo que hace.

En efecto, Quintanilla trata de transmitirnos, desde sus primeras pinturas hasta la última de ellas, su emoción ante la naturaleza de las cosas, escogiendo para ello su entorno más cercano, la intimidad de su casa y de su estudio, calles de su barrio, bodegones y paisajes bañados por la luz y revelados por ella. Esa luz que la sorprende y la cautiva, que le descubre la existencia del motivo y la impulsa a pintarlo, deteniéndolo en el tiempo, salvándolo de perecer.

Objetos, estancias y paisajes a los que ella presta su voz para que, desde la aparente quietud silente del lienzo, dejen el testimonio y sean capaces de transmitir al espectador los sentimientos, las vivencias, los recuerdos y emociones de una vida, la suya, vivida para el arte y reflejada en él.

Esperanza y Marcela
López Parada
Sobrinas de Isabel
Quintanilla

Cuando venía a casa, la tía Maribel jugaba con nosotras dibujándonos una casita. Dos hojas unidas por lo que debía suponerse el tejado, en la superior trazaba la fachada con amplios ventanales, una puerta de casetones de madera como la nuestra y una campanita en lugar de timbre, a veces un balcón. Las ventanas se recortaban con unas tijeras de esas sin punta y, al abrirlas, aparecía el cuarto de dormir, el salón, el recibidor detrás de la puerta, la cocina..., perfilados por ella en la hoja de abajo con rotuladores de colores simples.

Era un juego suyo de niña que no podía jugar con el primo Francesco, demasiado torpe para ese baile de recorte y de sorpresa, esa expectativa de abrir lo que cierra y observar lo oculto.

El juego ha quedado para nosotras como la metáfora perfecta de sus cuadros, de sus habitaciones detalladas y sus blancos edificios, como el símbolo y representación de la relación pictórica que su obra entabla entre lo exterior, siempre íntimo y silencioso, y lo interior, luminoso, radiante como un secreto desvelado, la pareja que hacen el adentro y el afuera y la pintura como el trabajo que los conecta, los relaciona y hasta los invierte.

Uno podría vivir en su tapia roja con rosas, pero no podría beber el agua compacta, física de su vaso cerrado y material, tan redondo y autosuficiente como una caja, un continente sin ventanas ni fisuras.

Exteriormente ella tampoco presentaba fallas: era rápida, valiente, decidida. Parecía saber lo que quería, parecía haber hecho un pacto con una realidad que no iba a traicionar y que, a base de fe y confiada entrega, convertiría en su aliada. Era la dueña de la determinación y de la fuerza, algo que en la ambigüedad volátil en la que nosotras navegábamos, fruto de la melancolía gallega de mi madre, despertaba tanta admiración como envidia.

Recuerdo [Esperanza] el día de mi llegada a la Academia de España en Roma, cuya beca había obtenido, como años antes la había conseguido mi tío Paco. Recién casados, Maribel se había ido a estar con él y se había alquilado un cuarto en una pensión del Trastevere cuyas sábanas mi tío quemaba con sus cigarrillos clandestinos.

En la escalera modesta que subía a las habitaciones de los becarios teóricos, ampliada y enmarcada, me recibió esa tan conocida foto suya en el campo de Tomelloso con Antonio López y María Moreno.

Desde una de sus esquinas, mi tía aparece plantada y enfundada en vaqueros y cazadora, con su media melena y los marcados pómulos que enamoraban a mis colegas de promoción, mirando al suelo, fuerte y delicada, a la vez integrada y esquiva, como dentro y fuera de la fotografía, como mirando desde el exterior un interior que ella contribuiría a desvelar para siempre, que ella pintaría como una tarea que era también una forma fija y potente de sentido.

Antonio López
Pintor y escultor

Conocí a Mari y a Isabel en el 54, primero a Isabel en el torreón de Lucio. Las dos eran muy amigas, simpáticas, alegres y muy guapas.

En Isabel y en mí había una gran fascinación por lo moderno. Paco me regaló muy pronto unas postales de Picasso y fue el primero que me habló de De Chirico. Lucio, que era más mayor y viajaba fuera, era quien nos hablaba de cosas que aquí no conocíamos, aunque he de decir que la biblioteca de la Academia estaba muy bien. Recuerdo unos manuales de Cézanne y Matisse que yo sacaba. Yo no podría contar la realidad sin conocer el arte moderno. A Isabel y a Paco todo lo figurativo les empezó a interesar a partir de su estancia en Roma. Isabel aprendió allí mucho de procedimientos y yo le consultaba con frecuencia, eso ha hecho que su pintura y la mía se hayan conservado muy bien. Mientras estaban en Italia mantuvimos el contacto por carta, nos mandábamos dibujos, qué pena no conservar nada de aquello.

Mi primer viaje a Alemania fue en el 73: fui a llevar obra de Mari para una exposición que le iban a organizar. Mari, Paco e Isabel vivieron con mucha alegría todo el éxito alcanzado allí. En paralelo atendían las cosas y peticiones que les llegaban en España. Era compatible. ¿Por qué gustaron tanto en Alemania?, ¿Por qué no iban a gustar?! El realismo siempre gusta. Aunque desde siempre he oído que la figuración está en crisis, eso no es así. A aquellas generaciones les gustó y por eso los compraban. Cuando una cosa es muy buena hay que confiar en ello. Nuestra pintura tiene un encanto irresistible y supera cualquier convención. Isabel es una pintora que absorbe todo lo que descubre. Cuando ves su pintura, sientes que lo está haciendo una persona concreta... hay una verdad que sólo puede venir de una persona que está mirando.

Empecé a pintar a Paco y a Isabel cenando, manché dos cuadros con ese tema... no sé dónde estarán. Fue una suerte conocerlos, nuestra amistad

sobrevivió a todas las dificultades, que las hubo. Sueño con frecuencia con ellos. Ha pasado mucha gente por mi vida, pero eso sólo me pasa con ellos.

La pintura de Isabel está en esta exposición; la pintura de Isabel respalda todo.

Francesco López
Hijo de la artista

Recuerdo siempre el afán de mi madre por hacer las cosas bien. Ese afán de perfeccionismo que tan bien se refleja en sus cuadros lo traspasaba a todos los ámbitos de su vida. Por eso fue para mí un referente a seguir. Priorizaba la gestión, la organización y el orden por encima de todo, y esa disciplina la aplicaba a todas las aficiones que, alejadas de la actividad pictórica, practicaba, y que eran muchas. Le comentaba a Leticia de Cos, comisaria de la exposición y que tanto esfuerzo ha dedicado en recopilar toda su obra, que me resultaba muy difícil escribir un breve testimonio ante tantas imágenes; algunas como recuerdos difusos, otras más definidas en mi memoria, pero que pasan ante mí como estaciones de un tren que no se detiene. Quizás sea la niñez el periodo en el que puedo hacer una pausa, y en el que más cómodo me encuentro para referirme a ella en pocas palabras. Mi infancia es su estudio. Su estudio y el campo. Siempre el campo. Siempre pateando algún lugar fascinante, recorriendo parajes, trepando a cerros, explorando alguna cueva o abrigo, excavando yacimientos, visitando iglesias, buscando fósiles. De hecho, fue miembro activo durante muchos años de la Asociación Española de Amigos de la Arqueología. Dedicaba buena parte de su tiempo a participar en excavaciones, a asistir a conferencias y a buscar publicaciones; ajetreos a los que la acompañaba con gusto y sin obligación. Siempre que podía, su actividad debía ser al aire libre, para la pintura y para sus aficiones también. Pintar del natural y solazarse también del mismo, buscando siempre el horizonte. Otear un castillo en la lejanía, un silo de grano, algún risco pirenaico, un mar Atlántico o campos domesticados, buscando algún indicio de episodios pasados. No había ermita, iglesia, santuario, cueva, abrigo o piedra que no despertase su curiosidad. Luego en Madrid había que recorrer librerías buscando tal o cual publicación, difícil de encontrar, o asistir a conferencias a las que, a pesar de resultarme aburridas e incomprensibles, yo la acompañaba con gusto. Y todo esto siempre había que hacerlo bien y llegar hasta sus últimas consecuencias. Sacaba tiempo para restaurar muebles, encuadernar libros, coser y arreglar prendas, aprender baile flamenco en una academia o aplicarse en una mesa de orfebre a pulir alguna joya. Amontonaba libros por todos los rincones, así como papeles, fotografías, documentos, reseñas de periódicos y revistas, todo con un orden estricto y bien etiquetado, lo cual me ha ayudado mucho a seguir rastros y elaborar un mapa de su intimidad. No he tenido ocasión de desesperarme para encontrar algo importante; siempre siguiendo una senda que dejaba ella marcada, como esas que hacen las hormigas cuando atraviesan un terreno pajizo y seco. Muchas veces se desanimaba y ensombrecía su carácter por no poder encontrar alguna cosa, que evidentemente venía dado por el hecho de no poder abarcarlo todo, de proponerse demasiadas intenciones y no poder gestionarlas. Nunca recibió con recelo los avances tecnológicos, al contrario. Si contribuían a aliviar todo ese hambre de curiosidad y a hacer la vida más cómoda, regalando tiempo, los aceptaba de buen grado. Descubrió Internet al final de su vida, y lo disfrutó con mucha naturalidad, como si no se sorprendiera de su llegada. Seguramente esa visión historicista forjada en su afición a la lectura del pasado la preparó muy resueltamente para el devenir. Habría seguido exprimiendo el tiempo con más provecho, no me cabe duda, pero se fue. Nos deja esta maravillosa obra de su historia como un presente eterno.

Francisco López
Escultor y marido
de Isabel Quintanilla
[1992]

Siempre me ha gustado demorarme y asistir interesado ante el espectáculo que Maribel me brinda mientras trabaja en alguno de sus cuadros. Algo aprendo viéndola atenta, recogida, con esa disciplina que yo no tengo, preguntando a la realidad con la mirada y disponiendo los tonos sobre la paleta en busca de esa luz pasajera que la ha cautivado. No juzgo el valor absoluto o relativo que pueda tener su obra, pues como dice Machado: «juzgarnos o corregirnos supone aplicar la medida ajena al paño propio», pero sus cuadros y dibujos me han procurado esas emociones estéticas, esas satisfacciones legítimas, esa complacencia del espíritu que sólo el objeto artístico nos puede proporcionar y que ninguna otra cosa en la vida puede imitar, y como además, las satisfacciones del artista no están en lo que se hace sino en lo que se supone que se hace, con mis suposiciones me abrigo y eso me basta.

Herbert Meyer-Ellinger
Galerista del grupo
de los realistas de Madrid
en Alemania (1971-1980)

Durante una reunión sobre futuras exposiciones, Ernest Wuthenow —uno de los cinco socios de la Frankfurter Kunstkabinett Hanna Bekker vom Rath—, nos propuso incluir en la programación de la galería obra de un grupo de jóvenes artistas realistas españoles que nunca se había expuesto en Alemania. Ernest vivía y trabajaba en Madrid, aunque por motivos laborales pasaba largas temporadas en Frankfurt, donde tenía una segunda residencia.

Nos quedamos intrigados e incluimos en el catálogo de artistas de la galería de principios de 1970 algunas obras de Antonio López Torres, Antonio López García, Francisco López, María Moreno e Isabel Quintanilla. El éxito aplastante de esta primera propuesta nos llevó a organizar una exposición para el otoño de ese mismo año.

Junto a Ernest, me dispuse a visitar los talleres de los artistas en Madrid y hacer una selección para dicha exposición. La visita fue para mí una magnífica experiencia y sentí que, para ellos, la perspectiva de exponer por primera vez en Alemania les hacía mucha ilusión.

La muestra *Magischer Realismus in Spanien heute* [El realismo mágico en España hoy] tuvo lugar en el Frankfurter Kunstkabinett del 10 de septiembre al 18 de octubre de ese 1970. Tal y como se preveía por la experiencia anterior, esta presentación tuvo un gran éxito. Mas que nada, dio pie para entablar importantes contactos con museos y galerías y se acordó la organización de futuras exposiciones. Poco después de la inauguración, la galerista Godula Buchholz decidió presentar la exposición completa en Múnich a continuación de la nuestra.

En el verano de 1971, tras la disolución del Frankfurter Kunstkabinett, se fundó la galería Herbert Meyer-Ellinger en Frankfurt, que se inauguró oficialmente el 5 de octubre de ese mismo año. Yo asumí la representación de los artistas españoles con la excepción de Antonio López García, que ya entonces tenía contrato con la galería Marlborough de Londres. Ernest Wuthenow, un socio discreto, fue muy importante tanto para la continuidad del contrato como para asegurar el contacto con los artistas españoles.

En los primeros años de colaboración, no se pudo organizar ninguna exposición de cada uno de ellos porque no se disponía de suficientes obras, pero durante los años siguientes fuimos reuniendo piezas para futuras exposiciones individuales.

Fue en 1974 cuando Isabel Quintanilla tuvo su primera exposición individual en Alemania en la galería, del 21 de mayo al 29 de junio, bajo el título de *Isabel Quintanilla. Ölbilder und Zeichnungen* [Isabel Quintanilla. Óleos y dibujos]. En esta muestra adquirieron dibujos de Quintanilla la Neue Nationlalerie

de Berlín y la Staatsgalerie de Stuttgart, entre otros. En 1979 la Kunsthalle de Núremberg compró otro dibujo durante la exposición *Zeichnungen heute. Meister der Zeichnung* [Dibujos hoy. Maestros del dibujo].

El contrato con los artistas se traspasó en 1980 a la Galerie Brockstedt en Hamburgo.

Rafael Moneo
Arquitecto

El que sus cuadros fuesen fiel testimonio del mundo a nuestro alrededor, pintar «cómo son las cosas» tanto más que recrearse en «cómo las vemos» es lo que siempre quiso Isabel Quintanilla. Y no tan sólo las cosas, también las casas en las que vivimos, las ciudades que habitamos y los campos que cultivamos. Descubrirnos, mostrarnos, lo que es el «alma de las cosas, casas, ciudades, campos», es lo que persigue Quintanilla como pintora. Isabel decía «yo veo la realidad y me produce una emoción tan grande que la quiero pintar... como si esa emoción que yo siento pudiese llegar a transmitirla en lo que estoy haciendo». Asombro ante una realidad que le emociona y desarma y de la que quería dejar testimonio con sus obras. Ella compartía el modo de entender lo que el arte ha significado para el género humano con su marido, el escultor Francisco López Hernández, y hay que agradecer que su obra nos haya hecho ver todo lo que nos rodea como algo con vida propia, suscitando así en nosotros un encomiable amor y respeto por lo existente. El talento, la sensibilidad y la destreza de Isabel Quintanilla pasan a un segundo plano cuando se considera el valor que tiene su actitud ante el mundo, una actitud en la que ética y estética llegan a confundirse.

Una amplia exposición como ésta, en la que se evidencia el prominente lugar que ocupa la obra de Quintanilla en lo que se ha dado en llamar realistas madrileños, da pie también a que en sus pinturas aflore lo que fue su persona. En sus bodegones y paisajes vuelvo a ver a la joven estudiante que con tanto entusiasmo comenzaba su aprendizaje en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, tal como aparece en un dibujo tan hermoso como su *Autorretrato* (1962) [cat. 1]. Y en sus obras tardías —los interiores de su casa o los paisajes, sean éstos urbanos o campestres— vuelvo a encontrarme con aquella Isabel madura, alegre y dispuesta que tantas veces sirvió de modelo a su marido y en las que éste dio testimonio de su serena belleza. Una Isabel Quintanilla cuya sensibilidad convivía con su inteligencia y cuya destreza en cualquiera que fuera actividad no era óbice para mostrar siempre su capacidad creadora. La sensación de que Isabel Quintanilla está todavía viva es aquello que más valoro de esta exposición.

Íñigo Navarro
Galería Leandro Navarro

Desde mi incorporación a la Galería Leandro Navarro en 1987, fueron recurrentes las visitas con mi padre al estudio de Francisco López e Isabel Quintanilla en la calle Primera de la colonia de Alfonso XIII de Madrid.

Francisco tenía su taller en la planta baja del precioso chalecito, donde era siempre un placer ver las esculturas y dibujos en los que estaba trabajando. Su carácter afable y entrañable hacía la visita encantadora. Siempre surgían proyectos y rara era la ocasión en que no salíamos con alguna escultura para la galería.

En la planta primera estaba el estudio de Isabel. Entrabas en su mundo en el que todo era cercano y familiar. Normalmente tenía preparado algún bodegón donde los objetos que estaba pintando eran su cotidianidad. Flores, frutas, vasos y platos de Duralex, tijeras, dedales, una taza de porcelana, un reloj... Todo formaba parte de su vida y era muy sugerente ver el proceso de trabajo en el que todo ese mundo se convertía en bellísimas pinturas llenas de energía y perfección técnica.

Isabel era una persona excepcional, te hacía sentir en su casa como alguien muy próximo. Era muy directa en sus apreciaciones y hablaba con gran naturalidad de la vida cultural española.

Tuve el privilegio de ser testigo de muchos de sus trabajos y, en 1996, pudimos hacer una exposición individual con algunas de sus pinturas más relevantes.

Participó en innumerables muestras colectivas que organizábamos y para las que les encargábamos algunos temas concretos. Siempre apoyó nuestro proyecto y creo que pudimos hacer que parte de su obra quedara en España, pues su exclusiva comercial con galerías alemanas hizo que durante años gran parte de su trabajo fuera adquirido por coleccionistas internacionales.

Su recuerdo en nuestra galería es permanente. Su obra sigue formando parte de nuestras exposiciones y proyectos.

Susana Pérez
Restauradora
del Museo Nacional
Thyssen-Bornemisza

Con motivo de la exposición que en 2016 dedicó el Museo Nacional Thyssen-Bornemisza a los *Realistas de Madrid* pude reencontrarme con el matrimonio de artistas Isabel Quintanilla y Francisco López.

Él era un gran escultor y, sin duda, uno de mis mejores profesores de la Facultad de Bellas Artes. Querido por todos los estudiantes por su enorme cercanía, sabía sacar lo mejor de cada uno. En el museo tuve el privilegio de intervenir una de sus esculturas y recibí con alegría la noticia de que le gustó el resultado.

Para Isabel Quintanilla sólo tengo palabras de admiración. Era una pintora excepcional con una capacidad enorme de transmitir lo que le rodeaba. Su obra nos hace transportarnos al interior de sus composiciones y sentir el espacio de lugares que han formado parte de nuestra vida cotidiana.

La atención que dedicaba Quintanilla a cada cuadro, al dibujo preparatorio, la elección de materiales y su delicada paleta de colores formaban parte de esa perfección que por naturaleza tienen los mejores.

Como restauradora no es habitual trabajar con obras cuyo creador está vivo, y en este caso pudimos conversar largo y tendido sobre sus procedimientos de trabajo, que siempre desvelan la personalidad del artista. Fue un placer entender, bajo la naturalidad y aparente sencillez de su pintura, el minucioso proceso de elaboración de las piezas que confirma una técnica extraordinaria.

Su maravilloso trabajo y su calidez humana dejaron una huella en todos los que los conocimos.

ISABEL QUINTANILLA. BIOGRAFÍA

Porque en la realidad está todo. El artista lo que hace es transformar esa realidad en otra realidad que es arte.

Isabel Quintanilla



Isabel Quintanilla en la
Escuela de Bellas Artes
de San Fernando, Madrid,
1954-1955



Isabel de pequeña,
junto a su madre, su tía
y su primo, 1946

1938-1948

Isabel Quintanilla Martínez nace el 22 de julio de 1938 en el madrileño barrio de Pacífico. Es hija de José Antonio y de María Ascensión. Tiene una hermana más pequeña, Josefina. Durante la Guerra Civil su padre se pone a disposición del ejército republicano, en el que ingresa con el rango de capitán por su formación como ingeniero de minas, y llega a ser comandante. Finalizada la guerra, es detenido por el régimen franquista. Después de pasar por una cárcel madrileña lo trasladan al campo de concentración de Valdenoceda (Burgos), donde fallece en 1941 por las penosas condiciones. Isabel apenas tiene tres años. Su madre saca a la familia adelante con su trabajo como costurera¹.

Isabel Quintanilla
Hacia el Casón, 1997
Punta seca sobre plancha
de cobre, 25 × 30,5 cm
Colección privada

↓

1949-1953

Después de pasar por varios colegios, Isabel cursa el bachillerato superior en el instituto nacional de enseñanza media Beatriz Galindo de Madrid.

Con once años asiste a las clases de dibujo y pintura en el taller de la pintora Trinidad de la Torre, situado en la Casa de las Bolas en la calle de Alcalá. Compagina estas clases con la asistencia ocasional a los estudios de Maroussia Valero y de Manuel Gutiérrez Navas. Para preparar su ingreso en la Escuela de Bellas Artes, Isabel se matricula en las clases nocturnas de la Escuela de Artes y Oficios en la sede de la calle Don Ramón de la Cruz², en la que obtiene el premio extraordinario en 1953-1954. En sus ratos libres, al igual que muchos otros estudiantes, va a dibujar al Casón del Buen Retiro, sede del Museo de Reproducciones Artísticas. Practica la copia de modelos en yeso de esculturas clásicas para completar la preparación del exigente examen de ingreso a la Escuela de Bellas Artes y allí descubre también la escultura gótica y renacentista.

¹ Para más datos sobre su infancia, véase M.^a del Pilar Garrido Redondo, *Isabel Quintanilla: La pintura como autobiografía* [tesis doctoral], Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2019, pp. 303-307.

² Como la propia Isabel recordaba: «Dibujo de estatua, de escayola. Se empezaba con cosas pequeñas e ibas haciendo cosas mayores, figuras. [...] También había clases de vaciado, de modelado, de pintura, de dibujo lineal e incluso cultura. Preparaban muy bien». *Ibid.*, p. 309.



1954-1959

En junio supera la prueba de ingreso a la Escuela Superior de Bellas Artes. La edad mínima para poder acceder eran los quince años, ya que no estaba permitido que los menores de esa edad copiaran desnudos del natural. Isabel conocía ya al pintor Lucio Muñoz (1929-1989) de verse en el Casón, y a través de él conoce a Antonio López (1936) y a los hermanos Julio (1930-2018) y Francisco López Hernández (1932-2017). En su mismo curso está María Moreno (1933-2020), con la que ya había coincidido en el Casón y con la que entabla una amistad de por vida.

En 1959 concluye sus estudios y obtiene el título de profesora de Dibujo y Pintura. En septiembre recibe una beca de ayudante de catedrático de instituto. Elige realizarla en el instituto Beatriz Galindo, junto al catedrático Latiana, que había sido su profesor. Enseña dibujo artístico y dibujo lineal.

Expone por primera vez en la muestra grupal titulada *Los niños* organizada por la Fundación Rodríguez-Acosta de Granada.

Isabel y Francisco en
Villa Adriana, Roma,
hacia 1960-1964



En la clase de Paisaje
en la Casa de Campo,
febrero de 1956



1960-1964

El 26 de octubre de 1960 se casa con Francisco López, quien ese mismo año gana el Gran Premio de Arte de la Academia de Bellas Artes en Roma, a donde el joven matrimonio se traslada en noviembre. Isabel asiste a cursos del Istituto per l'Arte e il Restauro. En Roma conviven y se relacionan con otros compatriotas artistas plásticos y músicos y con creadores extranjeros becados por otras organizaciones. Entre otros, conocen y establecen una profunda amistad con el ensayista y poeta Giorgio Agamben y con el músico Marcello Panni, quien a su vez les presenta al también compositor Nino Rota. Con ellos asisten, por ejemplo, a rodajes de películas de Federico Fellini³. Se les abre así un panorama cultural mucho más amplio y sugerente que el que en ese momento se podía encontrar en España.

Los pensionados debían viajar durante un año por Europa obligatoriamente. Francisco e Isabel residen tres meses en París y viajan también a Londres, Suiza y Grecia, donde pasan otros tres meses en Delfos. Sus primeras exposiciones individuales se celebran en Caltanissetta y Palermo (Sicilia).

Isabel viaja a Madrid para dar a luz a su hijo Francesco.



3 «El cine italiano fue también entonces muy fecundo y original y éramos, tanto Maribel como yo, admiradores y entusiastas de los directores que realizaban aquellas obras tan sorprendentes: De Sica, Fellini, Visconti, [...] y tantos otros [...]». Francisco López, «Maribel», pp. 129-131, en *Pinceladas de realidad. Amalia Avia, María Moreno, Isabel Quintanilla* [cat. exp. A Coruña, Museo de Belas Artes da Coruña] Santiago de Compostela, Consellería de Cultura, Educación e Ordenación Universitaria, Dirección Xeral do Patrimonio Cultural, 2005, p. 130.



1965

El matrimonio regresa a España. Residen en el domicilio familiar de la calle Menorca y para trabajar alquilan un estudio en la calle Urola. Isabel, consciente de que España no pasa por una coyuntura fácil para vivir de la creación artística, especialmente siendo mujer, retoma la docencia. Imparte clases en el colegio madrileño de Nuestra Señora Santa María.

1966

Realiza su primera exposición individual, en la Galería Eburne, en la que presenta sobre todo obras realizadas en Roma. Obtiene un gran éxito de crítica y público y vende prácticamente todo lo expuesto.

Francisco López pintando en una calle del centro de Madrid, 1973. Fotografía de Stefan Moses

↓



1970

Tiene lugar una exposición individual en Madrid, organizada por la Galería Egam⁴. A raíz de esta muestra, conoce a Ernest Wuthenow (1904-1979), coleccionista y socio fundador en 1964 de la mítica Galería Juana Mordó, quien se ocuparía de la promoción en el extranjero de los artistas representados por la galería y otros próximos a ellos. Su papel fue fundamental para establecer una red de contactos con destacadas galerías europeas que incluyeron a los artistas españoles en sus programaciones. Wuthenow acompañaba a los artistas en los viajes por Europa, haciendo de intérprete y apoyándoles en todo.

Wuthenow y Hanna Bekker vom Rath organizan una primera exposición colectiva del grupo de realistas en el *Kunstkabinett* de Frankfurt titulada *Magischer Realismus in Spanien heute* [El realismo mágico en España hoy]. Los artistas incluidos son: Isabel Quintanilla, Amalia Avia, Antonio López, Julio López, Francisco López, Antonio López Torres y María Moreno. La muestra itineraria por varias ciudades alemanas, por Francia y por Estados Unidos.



Isabel Quintanilla con su hijo Francesco fotografiados por Francisco López

4 «Después de Egam empecé a darme a conocer. Salí en periódicos internacionales, estuve en la Documenta del 77, en París, en Basilea... Pero no desde España sino desde Alemania. Me llevaron desde Alemania». En Garrido Redondo 2019, *op. cit.* nota 1, p. 66.



Isabel pintando en el patio de su estudio de la calle Primera

←

Se presenta obra de Isabel Quintanilla, María Moreno, Antonio López, Francisco y Julio López en la exposición *ARS74* de la Kuvataideakademia en Helsinki, una muestra que reúne obra de más de cien artistas cuyo objetivo es dar a conocer una amplia panorámica del arte moderno del momento.

1975

Participa junto a sus compañeros en la muestra *Spanische Realisten. Zeichnungen* [Realistas españoles. Dibujos] en la conocida galería Galerie Kornfeld de Zúrich.

1977

Obras de Isabel son seleccionadas para la Documenta 6 de Kassel en el contexto de la exposición *Realität, Hyperrealität, Irrealität* [Realidad, hiperrealidad, irrealidad].

1972

Participa por primera vez en una exposición colectiva en Nueva York en la galería Staempfli.

1973

Participa en la exposición *Mit Kamera, Pinsel und Spritzpistole. Realistische Kunst in unserer Zeit* [Con cámara, pincel y aerosol. Arte realista en nuestro tiempo] de la Städtische Kunsthalle Recklinghausen.

1974

Tiene lugar su primera exposición individual en Alemania en la galería Herbert Meyer-Ellinger de Frankfurt: *Isabel Quintanilla. Ölbidler und Zeichnungen* [Isabel Quintanilla. Óleos y dibujos].

Participa en la gran exposición *Kunst nach Wirklichkeit: Ein neuer Realismus in Amerika und in Europa* [Arte después de la realidad: un nuevo realismo en América y Europa] que arranca en la Kunstverein de Hannover para itinerar después al Centre national d'art contemporain de París (actual Centre Pompidou) como *Hyperréalistes américains/Réalistes européens* [Hiperrealistas americanos/Realistas europeos]; a la Städtische Kunsthalle de Múnich; al Boijmans van Beuningen Museum de Róterdam con el título *Kijken naar de werkelijkheid* [Mirando la realidad]; para recalcar por último en el Palazzo Reale de Milán.

1978

Quintanilla participa en la exposición *Als guter Realist muss ich alles erfinden. Internationaler Realismus heute* [Como buen realista, tengo que inventar todo. Realismo internacional hoy] en la Kunsthau de Hamburgo. En esta ocasión, se incluye también obra de Francisco López y María Moreno, junto a nombres del panorama internacional como Gerhard Richter y David Hockney.

1981

En Milán se celebra la exposición *Pittori spagnoli della realtà* [Pintores españoles de la realidad] del grupo de pintores realistas.

María Moreno, Francisco López, Isabel Quintanilla y Hans Brockstedt en el norte de Alemania, 1977

↓



1982

Quintanilla obtiene por convalidación el título de licenciada en Bellas Artes en la rama de Pintura por la Universidad Complutense de Madrid.

1987

Recibe el Premio de Arte de la Ciudad de Darmstadt que Antonio López había recibido en 1974. Ese año expone de forma individual en Hamburgo en la galería Brockstedt, que pasa a ser su única galería en Alemania desde el año ochenta.

1992

La pintura de Quintanilla se puede ver en la gran exposición organizada por la Fundación Marcelino Botín en Santander *Otra realidad: compañeros en Madrid*. Posteriormente itinera a la Casa de las Alhajas de Madrid y al centro de exposiciones de Ibercaja en Zaragoza. La muestra presenta la obra del grupo de artistas surgido en torno a la Academia de Bellas Artes de San Fernando, pero incluye también a pintores abstractos próximos en lo profesional y en lo personal, como es el caso de Lucio Muñoz.

1993

Dirige un curso sobre obra gráfica en la Internationale Sommerakademie für Bildende Kunst de Salzburgo.

1996

Se celebra una exposición antológica en el Centro Cultural del Conde Duque en Madrid y una monográfica en la Galería Leandro Navarro.

El matrimonio viaja a Roma con María Moreno y Antonio López con ocasión de que la Academia de España expone su obra.

1999-2000

Tiene lugar una importante exposición monográfica de su obra en la Kunsthalle de Darmstadt.

El matrimonio López Quintanilla en el patio de su estudio en la calle Primera, década de 1980. Fotografía de Giorgio Soavi

↓



El matrimonio López Quintanilla en el interior de su taller de la calle Primera, 2016. Fotografía de Jaime Villanueva

↓



2005

Se inaugura la exposición *Pinceladas de realidad*. Amalia Avia, María Moreno, Isabel Quintanilla en el Museo de Belas Artes da Coruña.

2007

La obra de Quintanilla se incluye en la exposición *Doce artistas en el Museo del Prado*.

2016

Se celebra la exposición *Realistas de Madrid* en el Museo Nacional Thyssen-Bornemisza.

2017

Francisco López muere en enero e Isabel Quintanilla apenas le sobrevive unos meses: fallece el 24 de octubre, a los 79 años, en Sevilla la Nueva (Madrid).

2021-2022

La galería Brockstedt de Berlín celebra la exposición póstuma *Isabel Quintanilla. Gemälde und Zeichnungen* [Isabel Quintanilla. Pinturas y dibujos].

Créditos fotográficos

- 2024 Museum of Fine Arts, Boston:
fig. 6
- Archivo Antonio López y María
Moreno: cat. 66; figs. 2, 8, 24
- Archivo Francesco López Quintanilla:
imagen en p. 1, figs. 12, 23, 29, 35,
imágenes en pp. 152, 192-197
- Axel Schneider: cats. 55, 56, 67
- Blacktip Productions. Elmer R.
De Haas: cat. 44
- bpk/Bayerische
Staatsgemäldesammlungen: cat. 23
- bpk/Nationalgalerie, SMB/Jörg
P. Anders: fig. 31
- Carles Fargas: cats. 68, 95
- Christoph Irrgang, Hamburg:
cats. 30, 38
- DeAgostini Picture Library/Scala
Florence: fig. 25
- Fundación Museo Sorolla, Madrid:
fig. 30
- Hamburger Kunsthalle/bpk. Photo:
Christoph Irrgang: cat. 51
- Harvard Art Museums Fine Art
Photographer: fig. 33
- Hessische Hausstiftung, Kronberg
im Taunus: fig. 11
- Horst Ziegenfusz: cat. 29
- Jaime Villanueva, El País, imagen
en p. 197
- Jesús Madriñán: cat. 73
- Jonás Bel: cats. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 8, 10, 11,
16, 18, 36, 37, 40, 41, 46, 48, 52, 54, 61,
75, 76, 82, 83, 87, 91, 93, 94, 96, 98,
100, 101
- Margarita Platis: cat. 53
- Musée du Louvre, Dist. RMN-Grand
Palais/Georges Poncet: fig. 10
- Museo Nacional Centro de Arte Reina
Sofía, Madrid: fig. 7
- Museo Nacional del Prado, Madrid:
figs. 1, 3
- Museo Nacional Thyssen-Bornemisza,
Madrid, fotografías: Hélène Desplechin,
Humberto Durán y José Loren:
fig. 28
- National Gallery of Art, Washington:
fig. 4
- Pablo Linés: cat. 35
- Photo Scala Florence: fig. 26
- Photo Scala Florence/Heritage Images:
fig. 5
- Silke Kammann-Sperling: cats. 12, 25
- Staatgalerie Stuttgart: cat. 17
- Stiftung Preußische Schlösser
und Gärten Berlin-Brandenburg
& Anders, Jörg P. (1970-1999):
fig. 32
- Studio Kukulies: figs. 16, 20, 21
- Tino Kukulies: cat. 57

Exposición

Comisaria

Leticia de Cos Martín

Registro

Purificación Ripio

Montaje, producción y difusión

Museo Nacional Thyssen-Bornemisza

Diseño imagen gráfica

Sonia Sánchez estudio

Esta exposición está cubierta

mayoritariamente por la

Garantía del Estado.

Catálogo

Edita

Museo Nacional Thyssen-Bornemisza

Edición y coordinación editorial

Departamento de Publicaciones del

Museo Nacional Thyssen-Bornemisza

Ana Cela

Catali Garrigues

Ángela Villaverde

Diseño y maquetación

Sonia Sánchez estudio

Preimpresión

Lucam

Impresión

Brizzolis, arte en gráficas

Encuadernación

Felipe Méndez

© de la edición: Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, 2024

© de los textos: Leticia de Cos Martín, 2024

© de las fotografías: véanse créditos fotográficos

© Isabel Quintanilla, Antonio López, Francisco López Hernández,

Amalia Avia, Gabriele Münter, María Moreno, VEGAP, Madrid, 2024

© Herederos de Ana Peters

© 2024 Gerhard Richter

Todos los derechos reservados. Esta publicación no puede ser reproducida ni en todo ni en parte, registrada, ni transmitida por un sistema de recuperación de información en ninguna forma ni por ningún medio, sea mecánico, fotoquímico, electrónico, por fotocopia o cualquier otro, sin el permiso previo por escrito de la Fundación Colección Thyssen-Bornemisza.

ISBN (tapa dura): 978-84-17173-83-8

ISBN (rústica): 978-84-17173-86-9

Depósito legal: M-1543-2024

Cubierta

Portada:

Isabel Quintanilla

Pensamientos sobre la nevera, 1972

[cat. 16]

Contraportada:

Isabel Quintanilla

La higuera, 1973

[cat. 84]

Página 1:

Isabel Quintanilla, 1973

Fotografía de Stefan Moses