

TESIS DOCTORAL

# EL CAMPO ARTÍSTICO VALENCIANO DURANTE EL FRANQUISMO: **UNA INTERVENCIÓN FEMINISTA**

CLARA SOLBES BORJA

TESIS DOCTORAL

Presentada por:  
CLARA SOLBES BORJA

Dirigida por:  
Dr. Rafael Gil Salinas  
Dra. Mireia Ferrer Álvarez

València, junio de 2022





# VNIVERSITAT DE VALÈNCIA

Facultat de Geografia i Història  
Departament d'Història de l'Art  
Programa de Doctorat 3130 Història de l'art

## EL CAMPO ARTÍSTICO VALENCIANO DURANTE EL FRANQUISMO: UNA INTERVENCIÓN FEMINISTA

TESIS DOCTORAL

CLARA SOLBES BORJA

Dirigida por:

RAFAEL GIL SALINAS

MIREIA FERRER ÁLVAREZ

València, junio de 2022



## Agraïments

M'agradava el concepte "intervenció" del títol d'aquesta tesi doctoral –a banda de per l'herència historiogràfica que s'explica a la introducció– perquè m'imaginava a mi mateixa, amb guants de làtex i bisturí en mà, tot disseccionant un cos que necessitava la meua intervenció. Eixe cos era una xicoteta parcel·la de la història i la meua intervenció la d'una historiadora. Com en un quiròfan, també ací s'han necessitat moltes mans sense les quals aquesta operació no hauria sigut possible. Perquè aquest treball, encara que apareix signat en la portada sols per mi –exigències de l'Acadèmia–, és un treball col·lectiu. A continuació, tractaré de sintetitzar totes les signatures que, pels seus consells, apunts, reflexions o, el que és més important, el seu suport i el seu amor, han de figurar en estes pàgines.

En primer lloc, l'autoria és també de Mireia Ferrer i Rafael Gil. A Mireia, gràcies per confiar en mi des del principi, fins i tot quan ni jo confiava en mi mateixa, per inspirar-me a les seues classes i donar-me l'espenta que necessitava per dedicar-me a allò que més m'agrada. Gràcies perquè ara no m'imagino una altra vida. A Rafa, gràcies també pel suport, pels consells i per fer-me sentir part d'un tot que és el grup de recerca que dirigeix. L'agraïment s'estén d'ells a tot el Departament d'Història de l'Art de la Universitat de València, el qual ha estat una de les meues llars durant aquests cinc anys.

Per una altra banda, cal remarcar les signatures d'historiadores de l'art que m'han acompanyat en aquest camí. Ester Alba, amb el seu treball inesgotable, fent que allò que investigàvem arribara molt més lluny gràcies a projectes com "Relectures. Itineraris museals en clau de gènere". Isabel Tejada i María Jesús Folch, les quals em van acollir com a assistent de documentació a l'exposició *A Contratemps. Mig segle d'artistes valencianes 1929-1980* (IVAM, 2018), que tan important ha sigut per a aquesta recerca. Gràcies especialment a Isabel Tejada per haver continuat acompanyant-me durant tot el procés. Gràcies també a Estrella de Diego per la seua supervisió durant l'estada a la

Universitat Complutense de Madrid i gràcies a Jordana Mendelson per la bona acollida a la New York University, per llegir-me i motivar-me.

Així mateix, signen aquest treball les companyes que han fet que la quotidianitat investigadora fora un poc menys solitària i que s'han preocupat si un dia me n'anava abans del que era habitual de la biblioteca. Sonia Jiménez Hortelano, Esther Parpal Cabanes, Carlos Navarro Rico, Javi Martínez Fernández i un llarg etcètera. Però també Marco i Ángel, que han omplert de bon humor els nostres esmorzars i dinars a la cafeteria de la facultat. Signa molt especialment Mariángeles Pérez-Martín, quasi una mare per a totes, però sobretot companya, amiga i un recolzament indispensable. Gràcies a totes, de debò. La sororitat era açò.

També signa este treball Irene Valle, hostessa en les meues visites a Madrid i, sobretot, amiga. Sense el seu suport no haguera pogut dur a terme el que ella anomena "las deposiciones de tesis" (s'ha de llegir amb accent granadí i en realitat la broma no és seua, li l'ha copiada a algú que no recorda). Ens van unir uns improvisats seminaris als bars del Raval de Barcelona, després de les classes del màster. Eixos seminaris als bars formen part d'aquesta tesi, i allí estaven també Sara Palacio i Juan Pablo Valderrama. Anys més tard em van obrir les portes de sa casa a Medellín. Gràcies de tot cor per les passejades, les lectures compartides, per cuidar-me i descobrir-me els colors de Colombia.

Per descomptat, no poden faltar les signatures de totes les protagonistes d'aquest relat. Són massa per esmentar-les a totes, però és gràcies a elles que la investigació existeix, gràcies al seu treball, a la seua valentia. Em van obrir les portes de les seues cases, dels seus estudis. Em van oferir tot el que tenien i vam xarrar de moltes coses. M'han acompanyat al llarg de cinc intensos anys en els quals he parlat d'elles com "les meues senyores". No són meues, clar que no, però les he tingut tan presents que quasi així ho sentia.

Fora del món acadèmic, signa aquest treball Rubén, qui mai no ha deixat de preguntar com va la tesi. El signen també les amigues de sempre i aquelles que han aparegut fa menys temps. Gràcies per la màgia, pels post-it animant-me, per tantes coses. Gràcies, sobretot, pel vostre caliu. Sou casa.

Per últim, signen Neus i Vicent, ma mare i mon pare. Signen amb el seu recolzament incondicional (i no sempre fàcil) i per haver fet de mi la persona que soc avui. Crec que és impossible agrair res suficientment a una mare i a un pare. Vos estime tantíssim. El signa també Elena, la meua germana. A ella no li agrada que ho diga, però fem un bon Team Rocket. Finalment, hi signa la iaia. Ella va ser la primera a qui vaig entrevistar per fer un treball en 4t de l'E.S.O. En aquell moment ni ella ni jo ens imaginàvem que m'estava ensenyant a descobrir el passat entre converses, abraçades i toques d'orella. La iaia seria, sens dubte, la més orgullosa.

València, 2 de juny de 2022



# ÍNDICE



ÍNDICE.....	1
INTRODUCCIÓN.....	5
Objetivos.....	7
Cuestiones de enfoque: marco teórico.....	13
Cuestiones de método: el proceso.....	15
Estado de la cuestión.....	24
PRIMERA PARTE. LA EDUCACIÓN ARTÍSTICA.....	45
<b>CAPÍTULO 1. CUESTIÓN DE ADORNO: LA EDUCACIÓN FEMENINA EN EL FRANQUISMO .....</b>	<b>47</b>
1.1. “A la lima y al limón, te vas a quedar soltera”: la construcción de las identidades de género a través de la cultura cotidiana.....	51
1.2. La educación formal: Servicio Social, escuela y universidad .....	69
<b>CAPÍTULO 2. LA EDUCACIÓN ARTÍSTICA EN VALÈNCIA.....</b>	<b>81</b>
2.1. La Escuela de Bellas Artes de San Carlos.....	81
Breve historia desde sus orígenes hasta el franquismo .....	81
La copia del natural: la artista y la modelo .....	93
Las alumnas: orígenes familiares y porcentajes.....	109
La cotidianeidad: análisis desde la Memoria de Género.....	121
2.2. Otras instituciones: las academias privadas y los oficios artísticos.....	135
2.3. La docencia como salida profesional .....	151
Profesoras de dibujo en la Enseñanza Media.....	151
“Doña Rosario” y la progresiva feminización del profesorado en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos.....	157
<b>CAPÍTULO 3. SALIR PARA APRENDER .....</b>	<b>165</b>
3.1. Las pensiones de paisaje.....	165
3.2. Las pensiones de la Diputación de València.....	173

SEGUNDA PARTE. DE PROFESIÓN: ARTISTA .....	189
<b>CAPÍTULO 4. “ARTISTA ERA LEONARDO”: EL MITO DEL GENIO.....</b>	<b>191</b>
4.1. La mujer artista, ¿un oxímoron? .....	193
4.2. La subversión del mito a través de la práctica artística.....	203
Ellas mismas: la auto-configuración del yo .....	207
Bodegones y paisajes.....	225
Abstractas .....	234
En torno a la identidad: prácticas feministas .....	247
<b>CAPÍTULO 5. PRÁCTICAS DE CREACIÓN COLECTIVA.....</b>	<b>267</b>
5.1. Mujeres en colectivos artísticos .....	269
Primeros intentos colectivos de renovación plástica .....	272
Experiencias entre la figuración y la abstracción.....	276
Miembros, colaboradoras y seguidoras del realismo crítico .....	280
5.2. <i>Sisterhood is powerful</i> . asociacionismo femenino.....	287
5.3. La pareja como colectivo.....	301
María Montes/José Luis Seguí y el cine independiente valenciano .....	308
Ana Torralva/Javier Valenzuela y el periodismo contracultural .....	323
<b>CAPÍTULO 6. LOS ESPACIOS EXPOSITIVOS.....</b>	<b>333</b>
6.1. Aproximación desde el género a los espacios expositivos .....	335
La Sala Mateu.....	336
Los Salones .....	342
Espacios alternativos.....	362
6.2. El tejido galerístico.....	365
Las galeristas.....	366
Las artistas.....	373
<b>CONCLUSIONES.....</b>	<b>377</b>
<b>CONCLUSIONS.....</b>	<b>395</b>
<b>SUMMARY.....</b>	<b>411</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES.....</b>	<b>459</b>

## INTRODUCCIÓN



La forma en que construimos el pasado predetermina las formas en que experimentamos el presente e imaginamos el futuro. Por ello la escritura de las historias del arte es un asunto profundamente político en cuanto a nuestra percepción de lo que somos, hemos sido o podríamos ser.

Griselda Pollock<sup>1</sup>

Arranco la escritura de esto que en algún momento será mi tesis doctoral con una cita de Griselda Pollock, una de esas maestras que he tenido solamente sobre papel. Esa cita, de algún modo, resume la razón de ser de todas estas páginas que me dispongo a escribir. Esa cita explica por qué me empecé a interesar por un tema que, aparentemente, no interesaba demasiado a mi alrededor. Y es que a mí no me interesaba investigar aquello que ya había estudiado. Me interesaba ir a aquello que –por razones que entonces podía intuir, aunque no comprender– no interesaba. Con el tiempo, he entendido que esa búsqueda implicaba también el cuestionamiento de lo que yo misma “soy, he sido, o podría ser”. Quizá en aquel momento no me sentía alguien lo suficientemente importante como para estudiar cosas importantes, pero estos años me han servido para reconfigurar el valor de la importancia. Como bien apunta Pollock en la cita, reconstruir la pequeña parcela del pasado que reelaboro aquí tiene implicaciones en el presente y también en el futuro. Son esas implicaciones las que me han movido a continuar indagando hasta hoy.

## Objetivos

El objetivo de la investigación es analizar el campo artístico de la ciudad de València durante la dictadura franquista desde una perspectiva feminista que no solo incluya a las mujeres, sino que también reflexione en torno a las problemáticas que hicieron de ellas sujetos creadores e históricos distintos de sus compañeros varones. Se trata de realizar eso que Griselda Pollock denominó “intervenciones feministas en la Historia del arte”, unas intervenciones que, según la historiadora, “demandan de un reconocimiento de las relaciones de poder-género, haciendo visibles los mecanismos del poder masculino, la construcción social de la diferencia sexual y el total de las representaciones culturales en esta construcción”<sup>2</sup>. Nos proponemos, por lo tanto, poner en tela de juicio los

---

<sup>1</sup> Pollock, Griselda. *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*. Buenos Aires: Fiordo, 2013, p. 43.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 19.

mecanismos patriarcales de la institución-arte y de la historiografía artística. No se pretende construir un relato contra-hegemónico, que suplante al relato existente, ese que todavía hoy está presente en los manuales que figuran en la bibliografía de las guías docentes. Tampoco canonizar lo no canonizado, sino releer el canon y mostrar otras realidades no canónicas. A lo largo de las diversas partes que conforman esta investigación, se irá desgranando cómo se produjo la inserción de las mujeres en el campo artístico valenciano, las problemáticas específicas de género que encontraron y los diversos caminos que las llevaron a la profesionalización. Esta profesionalización no siempre se produjo desde la práctica artística, sino también en forma de otro tipo de agentes del mundo del arte.

Intentaremos, en definitiva, crear una “habitación propia” –parafraseando a Virginia Woolf– para las mujeres vinculadas al campo artístico valenciano no con intención de encasillarlas en una suerte de gueto femenino, sino para, en palabras de Patricia Mayayo, “poner especial énfasis en aquello que ha sido borrado en el pasado” y “poner de relieve los propios procesos ideológicos que han dado lugar a esa obliteración”<sup>3</sup>.

La acotación cronológica y espacial se fue configurando a lo largo del primer año de investigación. Como suele ocurrir, los planteamientos iniciales eran bastante más ambiciosos de lo que finalmente se podía materializar en el tiempo limitado de los actuales programas de doctorado. En términos temporales, inicialmente consideramos abordar todo el siglo XX, pero pronto nos dimos cuenta de que abordar contextos políticos tan distintos y manejar una documentación tan numerosa cuantitativamente iba a resultar imposible, de modo que nos ceñimos al periodo franquista. Aunque, en general, la documentación que barajamos está comprendida entre los años 1939 –tomando como referencia el fin de la guerra civil– y 1975 con la muerte del dictador Francisco Franco, en ocasiones será necesario retrotraernos en el tiempo y avanzar en el mismo hasta la década de los ochenta. Las transformaciones históricas nunca son repentinas y, por lo tanto, a menudo los cambios políticos no implican puntos de inflexión tajantes. Esto ocurre, por ejemplo, en el periodo comprendido entre 1975 y 1980 en el caso del mundo

---

<sup>3</sup> Mayayo, Patricia. “Después de «Genealogías feministas». Estrategias feministas de intervención en los museos y tareas pendientes”, *Investigaciones feministas*, nº 4, 2013, p. 32.

artístico, donde encontramos más continuidades que rupturas. Es en la década de 1980 cuando se produce, bajo nuestro punto de vista, una verdadera reconfiguración del campo artístico valenciano, en parte debido al impulso descentralizador del nuevo estado democrático. Dicho impulso se materializó en la aparición de espacios públicos dedicados al arte contemporáneo como fue la Sala Parpalló en 1980. Además, en este nuevo campo del arte fue palpable la progresiva incorporación de las mujeres, que ya es significativa en los años ochenta, aunque sin duda el incremento será más evidente en los noventa. Esto no significa, no obstante, que desde los noventa podamos hablar de una igualdad de género real en el mundo del arte, ya que, a pesar de la aparente paridad entre el alumnado de las facultades de Bellas Artes actuales, “a las mujeres no sólo les resulta más difícil convertirse en artistas profesionales, sino que una vez que lo consiguen les cuesta mucho más que su obra trascienda y sea aceptada por el *establishment* artístico”<sup>4</sup>.

Con respecto al marco espacial, decidimos ceñirnos a la ciudad de València como aglutinadora de un número significativo de agentes e instituciones artísticas. La decisión es resultado de la necesidad de acotar y renunciar a estudiar todo el territorio valenciano. Hemos sido conscientes desde el inicio de la situación periférica de este núcleo artístico en relación a otros centros del estado como Madrid o Barcelona, pero también de su situación central con respecto a instituciones repartidas en otras localidades de la provincia o en las provincias de Alicante y Castellón. Por ello, aunque generalmente aparecerán referenciadas instituciones ubicadas en la ciudad de València, puntualmente se mencionan algunas ubicadas en otras localidades. Esto ha sido necesario, cuando el relato lo ha demandado, para plasmar debidamente la proyección de algunas de las artistas que se abordan. A lo largo de los años en que se ha ido desarrollando la investigación, siempre he explicado el tema de la misma con cierto complejo de “localidad”, convencida de que su acotación geográfica la hacía poco interesante en otros contextos. Sin embargo, el paso del tiempo ha evidenciado que lo local nos permite un dominio de las fuentes difícil de abordar desde ámbitos más amplios. Además, y sobre todo, de lo local se pueden extraer dinámicas que, con matices, son extrapolables a otros

---

<sup>4</sup> Mayayo, Patricia. “¿Hacia una normalización?: El papel de las mujeres en el sistema del arte español”. En Juan Antonio Ramírez (coord.), *El sistema del arte en España*. Madrid: Cátedra, 2010, p. 301.

contextos y es gracias a un estudio local que esas dinámicas pueden ser analizadas con precisión.

Resulta oportuno, por otro lado, detenerse en el concepto de “campo del arte”. Aunque también encontramos el concepto “sistema” en alusión a las distintas instituciones y agentes que configuran el mundo del arte, nos hemos decantado por el concepto de “campo” de Pierre Bourdieu<sup>5</sup> por su utilidad a la hora de establecer relaciones entre dichas instituciones y agentes. El concepto de “campo” puede resultar menos rígido que el de “sistema” y está impregnado de las relaciones de fuerza o de poder, de *habitus* o de capital-clase social, que resultan útiles para el análisis que aquí realizamos. El campo, según Bourdieu, se entiende como

el espacio social en que se hallan situados los que producen las obras y su valor. Ese campo (literario, artístico, filosófico, etc.) no es ni un “medio” en el sentido vago de “contexto” o de “*social background*” (en contraste con el sentido fuerte, newtoniano, que la noción de campo reactiva), ni siquiera lo que comúnmente se entiende por “medio literario” o “artístico”, es decir, un universo de relaciones personales entre los artistas o los escritores, sino un campo de fuerzas que actúan sobre todos los que entran en ese espacio y de maneras diferentes según la posición que ellos ocupan en él (sea, para tomar puntos muy distantes entre sí, la del autor de piezas de éxito o la del poeta de vanguardia), a la vez que un campo de luchas que procuran transformar ese campo de fuerzas<sup>6</sup>.

Además, probablemente sea pretencioso hablar de un sistema del arte valenciano durante el periodo comprendido entre 1939 y 1975. Tal y como afirma Juan Antonio Ramírez en el prólogo de *El sistema del arte en España*, antes de 1975 el sistema del arte español “era tan precario, tan azaroso e imprevisible, que difícilmente podríamos describirlo como un mundo interdependiente, diferenciado y de cierta consistencia”<sup>7</sup>. Con todo, la ciudad contaba con diversas instituciones, públicas y privadas, en las que recibir una formación artística reglada y también con espacios –fundamentalmente de índole privada– en los que exhibir y comercializar la producción artística (muy pocos, ciertamente, hasta la década de los setenta).

---

<sup>5</sup> Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama, 1995.

<sup>6</sup> Bourdieu, Pierre. “El campo literario. Prerrequisitos críticos y principios de método”, *Criterios*, La Habana, nº 25-28, enero 1989-diciembre 1990, p. 22.

<sup>7</sup> Ramírez, Juan Antonio (coord.). *El sistema del arte en España*. Madrid: Cátedra, 2010, p. 10.

En cuanto al corpus de mujeres que compone el estudio, se ha ido configurando a medida que avanzaba la investigación. Encontrábamos el nombre de una mujer en un catálogo o en un archivo y lo rastreábamos. Esa mujer llevaba a otra y esa otra quizá a otras dos o tres a las que también conseguíamos localizar y entrevistar. El corpus podría ser infinito. ¿Mujeres vinculadas al campo artístico valenciano durante cuarenta años? Solamente en el archivo de la Facultad de Bellas Artes de San Carlos de la Universitat Politècnica de València se conservan más de dos mil expedientes de mujeres que estudiaron durante esos años. María Montes, una de las artistas que aborda el estudio, escribió en una de nuestras conversaciones telefónicas: “te has metido en un buen lío. Somos muchas”. Y tenía razón, ¡son muchísimas! Hemos intentado dar cabida al mayor número posible de mujeres, de voces, que reconfiguren el mundo artístico valenciano de esos años desde otros lugares, pero dar cabida a todas ellas habría sido inabordable. Tampoco tendría demasiado sentido. De algunas escribiremos más, de otras menos. No porque unas sean más importantes que las otras, no se trata de crear ninguna jerarquía. Sí que es cierto que se incidirá más en aquellas que más presencia tienen en las fuentes documentales o cuya obra resulta más interesante desde una mirada actual, pero en algunos casos la elección o la profundidad han sido cuestión de azar: algunas mujeres han aparecido en el camino sin buscarlas, mientras que otras, por mucho que las hemos buscado, no hemos conseguido dar con ellas. De aquellas mujeres que solo aparecen mencionadas puntualmente se ofrecerán notas biográficas a pie de página a partir, fundamentalmente, de la información que proporcionan sus expedientes académicos.

Al fin y al cabo, la mirada siempre es parcial, subjetiva y situada. Las epistemologías feministas defienden ese conocimiento situado y posicionado, un conocimiento construido desde cuerpos concretos en un lugar y en un tiempo. Donna Haraway hace hincapié en que, frente a la pretensión de un pensamiento neutral, objetivo y omnisciente, se debe aspirar a la parcialidad y a una mirada que tenga en cuenta la complejidad y la diversidad en la que el patriarcado se articula en nuestras vidas<sup>8</sup>. La investigación, por lo tanto, está inevitablemente tamizada por nuestra propia visión del mundo, una visión que, por suerte, es distinta a la de Vicente Aguilera Cerní cuando

---

<sup>8</sup> Haraway, Donna. *Ciencia, cyborgs y mujeres: La reinención de la naturaleza*. Madrid/València: Cátedra/Universitat de València, Institut de la Dona, 1995.

escribió su *Iniciación al arte español de postguerra*<sup>9</sup> o su *Historia del Arte valenciano*<sup>10</sup>. Es distinta porque hemos nacido en otro contexto, porque nuestra posición ante el mundo y, consecuentemente, ante la historia, difiere necesariamente de la de aquellos historiadores con los que aprendimos.

En todos esos libros que teníamos como referentes de la historia del arte valenciano apenas aparecían nombres de mujer mencionados, pero los discursos que llegaban desde otros lugares demostraban que la realidad había sido mucho más plural. ¿Lo habría sido también en València? Probablemente sí, pensábamos. Queríamos averiguarlo. Esa pregunta nos arrastró a horas de trabajo de archivo, de maduración del tema y del enfoque, de lecturas que nos atrapaban y nos sacudían por dentro y de lecturas interminables que nos obligábamos a terminar. Todo ello nos hizo ver finalmente que había muchas mujeres produciendo en València y otras muchas que, sin producir o produciendo menos, se mantuvieron vinculadas a la institución-arte desde distintos lugares. No estaban en los libros, no estaban en el centro, en el relato, pero habían estado en los márgenes, en la periferia del campo.

La posmodernidad ha hecho incuestionable el valor de lo periférico, así que este viaje de cinco años nos ha ido llevando de un margen a otro e incluso, en el transcurso del proceso, algunas de las artistas han pasado a estar en el centro de los nuevos relatos que se han ido construyendo. Es el caso, por ejemplo, de Ana Peters, Ángela García Codoñer o Isabel Oliver, artistas vinculadas al realismo crítico o al pop valenciano y que recientemente han sido puestas en el punto de mira por instituciones como el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS) o el Institut Valencià d'Art Modern (IVAM) –que han incorporado obras de las artistas a sus colecciones– o la Tate Modern, que expuso algunas de las pinturas de Oliver y García Codoñer en la exposición *The World Goes Pop*, comisariada por Jessica Morgan y Flavia Frigeri en 2015. Ángela García Codoñer, además, fue galardonada con el Premio Alfons Roig de la Diputación de València en noviembre de 2020. Carmen Calvo, por otro lado, ha contado con una trayectoria considerablemente reconocida por instituciones como en Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS), que organizó una retrospectiva de la artista, comisariada por

---

<sup>9</sup> Aguilera Cerní, Vicente. *Iniciación al arte español de postguerra*. Barcelona: Península, 1970.

<sup>10</sup> Aguilera Cerní, Vicente. *Historia del arte valenciano*. València: Consorci d'Editors Valencians, 1986-89.

Fernando Huici, en el Palacio de Velázquez (2002-2003). En 2013, además, fue premiada con el máximo galardón que un/a artista puede recibir en el Estado español: el Premio Nacional de Artes Plásticas, y el Institut Valencià d'Art Modern (IVAM) le concedió el Premio Julio González 2022 y prepara una nueva muestra sobre la artista para julio de 2022.

### Cuestiones de enfoque: marco teórico

Las reconfiguraciones del canon histórico-artístico son fruto de su presente más inmediato, como lo es también esta investigación. No apuntamos nada nuevo al afirmar que “la Historia se escribe desde el presente”<sup>11</sup>. Nuestro contexto es el las manifestaciones masivas de los últimos 8 de marzo antes de la llegada de la pandemia de la Covid-19, de las movilizaciones apabullantes contra sucesos como la violación colectiva de La Manada (2016), del gobierno de Ministras y Ministros aceptado por la RAE (2018) y el de unos feminismos cada vez más plurales, en constante revisión de las categorías que abarca el género y abriendo enfoques no binarios. En este contexto, hemos rebuscado en el pasado con convicciones muy asumidas y con un camino allanado por nuestras antecesoras en la materia.

Michel Foucault definió un modo discursivo determinado por las narrativas que el propio discurso produce, no por los objetos que estudia<sup>12</sup>. Aquello relevante no es el objeto, sino la pregunta que le formulamos a ese objeto o cómo nos aproximamos a él. La disciplina de la Historia del Arte, como cualquier otra disciplina, se construye en base a preguntas, a modos de hacer y de interpretar el pasado. El uso del término “feminista” en el título de la investigación ha sido, por lo tanto, una decisión meditada y conscientemente política. Lo que implica el uso de ese término es que la mirada es feminista, pero no que aquello sobre lo que se escribe –las obras o los distintos agentes artísticos que aparecerán mencionados– son o fueron necesariamente feministas. Sin pretensión de caer en una hagiografía de mujeres artistas, resulta pertinente un análisis feminista del campo del arte valenciano y, por descontado, un enfoque feminista es necesariamente de género, entendido en términos de Joan Scott, como categoría

---

<sup>11</sup> Traverso, Enzo. *Els usos del passat. Història, memòria, política*. València: Publicacions de la Universitat de València, 2006, p. 12.

<sup>12</sup> Foucault, Michel. *L'ordre du discours*. París: Gallimard, 1971.

analítica o, lo que es lo mismo, como marco metodológico desde el cual operar y desgranar nuestro objeto de estudio. Según Scott, el género, además de ser una forma constitutiva de las relaciones sociales, es también “un campo primario dentro del cual, o por medio del cual, se articula el poder”<sup>13</sup>.

Aunque no incidiremos en esta investigación en los planteamientos de la teoría *queer*, cabe señalar que las aportaciones de teóricas como Judith Butler o Donna Haraway nos han permitido entender el género en otras dimensiones y, sobre todo, asumir la inevitable intersección del género con otras construcciones identitarias como son la clase social, la raza o la orientación sexual. Butler concibe un género maleable y performativo en función de otros componentes discursivos de las identidades<sup>14</sup> y Haraway plantea, a través de la figura del ciborg (un ser a caballo entre lo humano y la máquina) la difuminación de los binarismos en los que se asienta el pensamiento euroestadounidense: humano/animal, cultura/naturaleza, cuerpo/máquina o masculino/femenino<sup>15</sup>. Todo ello ha sido asumido inevitablemente por los feminismos contemporáneos e incluso la propia Joan Scott, en un ejercicio de autocrítica y bebiendo de Butler y Haraway, afirmaba que su concepción del género como construcción cultural era insuficiente, ya que dicha categoría fija unos roles asumidos en función de haber nacido con unos genitales determinados. Para Scott, por lo tanto, el género pasa a ser una tentativa determinada histórica y culturalmente para intentar resolver el problema de la diferencia sexual y fijar, en definitiva, algo que “no puede ser fijado”<sup>16</sup>.

Las aportaciones de Butler, Haraway e incluso Scott en sus últimos planteamientos han sido fundamentales para entender el sujeto “mujer” en intersección con otras identidades, pero ello no implica que debamos dejar de investigar a las mujeres y su historia, ya que son todavía una categoría analítica esencial para estudiar y entender nuestro pasado. Silvia Federici defiende, frente a las teorías performativas del género, que la categoría “mujer” no puede ser eliminada como herramienta analítica y política,

---

<sup>13</sup> Scott, Joan. *Género e historia*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica-UACM, 2010. p. 68.

<sup>14</sup> Butler, Judith. *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*. Madrid: Paidós, 2010.

<sup>15</sup> Haraway, Donna. *Ciencia, cyborgs y mujeres: La reinención de la naturaleza*. Madrid/València: Cátedra/Universitat de València, Institut de la Dona, 1995.

<sup>16</sup> Scott, Joan. “Introducció: «Vols cap a allò desconegut». Gènere, historia i psicoanàlisi”, *La fantasia de la historia feminista*, València: Alfons el Magnànim, 2018, pp. 9-40.

ya que esto supondría obviar una experiencia común de injusticia y abuso en el contexto de explotación capitalista:

*Woman is not a static, monolithic term but one that has simultaneously different, even opposite and always changing significations. It is not just a performance, an embodiment of institutional norms, but also a contested terrain, constantly being fought over and redefined<sup>17</sup>.*

Del mismo modo, en el catálogo de la exposición *The New Women Behind the Camera*, organizada por el Metropolitan Museum of Art de Nueva York en colaboración con la National Gallery of Art de Washington, se apunta lo siguiente:

*The nuances of gender formation and self-identification are of critical importance. Women constitute a heterogeneous group whose identities are defined not exclusively by gender but by a host of variable factors. The category of "woman photographer" can be prescriptive, yet it remains a useful framework of analysis<sup>18</sup>.*

Por todo ello, a lo largo de este estudio se utilizará tanto la categoría “género” como “mujeres” como instrumento de análisis del pasado. No obstante, aunque utilicemos el género como categoría analítica, es necesario reivindicar una historia del arte que se autodenomine feminista. Su uso terminológico es minoritario en la historiografía artística –que ha asumido con mucha más naturalidad el término “género”, aparentemente menos politizado–. El término “feminista”, sin embargo, hace hincapié en el poder transformador del arte y de la historia. Tal y como apunta la cita con la que arrancaba esta introducción, no investigamos solamente para conocer el pasado, que también, sino, sobre todo, para transformar el presente y construir nuevos futuros.

## Cuestiones de método: el proceso

El punto de partida metodológico de la investigación se basa en los planteamientos que Griselda Pollock defendía ya en los años ochenta. Pollock proponía un cambio de paradigma en la Historia del Arte que pasaba por algo más que “agregar nuevos materiales –las mujeres y su historia– a las categorías y métodos ya existentes” y que implicaba “maneras completamente nuevas de conceptualizar lo que estudiamos y el

---

<sup>17</sup> Federici, Silvia. *Beyond the periphery of the skin. Rethinking, Remaking, and Reclaiming the Body in Contemporary Capitalism*. San Francisco: PM Press/Kairos, 2020, p. 48.

<sup>18</sup> Nelson, Andrea. *The New Women Behind the Camera*. Washington/Nueva York: National Art Gallery/Metropolitan Museum of Art, 2020, p. 13.

modo como lo estudiamos”<sup>19</sup>. Es por ello que, aunque la base metodológica bebe considerablemente de la Historia Social del Arte y de la Sociología del arte<sup>20</sup>, necesariamente hemos buscado otras herramientas metodológicas que nos permitían adentrarnos en los márgenes de la historia.

La propia elección del enfoque sociológico e institucional del estudio es feminista. No fue una decisión premeditada. Fueron nuestros intereses y nuestra intuición –la intuición de alguien que empieza a investigar a tientas– las que nos llevaron por esos derroteros porque, tanto los unos como la otra, eran feministas. Habíamos leído a Linda Nochlin, por supuesto, pero no éramos conscientes en aquel momento de lo mucho que su ensayo había calado en nosotras. Tras releerla en numerosas ocasiones –muchas de ellas junto al alumnado al que hemos impartido clase–, nos hemos dado cuenta de la importancia que en esta investigación han tomado afirmaciones como la siguiente:

*To encourage a dispassionate, impersonal, sociological and institutionally oriented approach would reveal the entire romantic, elitist, individual-glorifying and monograph-producing substructure upon which the profession of art history is based, and which has only recently been called into question by a group of younger dissidents*<sup>21</sup>.

---

<sup>19</sup> Pollock, Griselda. *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*. Buenos Aires: Fiordo, 2013, p. 27.

<sup>20</sup> Sin intención de ofrecer aquí una relación exhaustiva de la producción en el ámbito de la sociología de la cultura, cabe señalar que son vertebrales los escritos de la academia franco-belga, destacando a Pierre Bourdieu (*Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama, 1992), a su discípula Nathalie Heinich (*Être artiste. Les transformations du statut des peintres et des sculpteurs*. Paris: Klincksieck, 1996; *El paradigma del arte contemporáneo: estructuras de una revolución artística*. Madrid: Casimiro Libros, 2017) o Pascal Gielen (*El murmullo de la multitud artística. Arte global, política y posfordismo*. Madrid: Brumaria, 2014). En el ámbito anglosajón, han nutrido el campo de la sociología del arte Howard Becker (*Art worlds*. San Francisco: University of California Press, 1984), Alan Bownes (*The Conditions of Success: How the Modern Artist Rises to Fame*. Nueva York: Thames and Hudson, 1990) o Janet Wolf (*La producción social del arte*. Madrid: ISTMO, 2011). Por último, en la Universitat de Barcelona están abordando el estudio del mundo artístico con una mirada sociológica investigadores como Vicenç Furió (*Sociología del arte*. Madrid: Cátedra, 2000) o Núria Peist (*El éxito en el arte moderno. Trayectorias artísticas y proceso de reconocimiento*. Madrid: Abada Editores, 2012).

<sup>21</sup> Nochlin, Linda. *Why have there been no great women artists? 50th anniversary edition*. Londres/Nueva York: Thames and Hudson Inc., 2021, p. 34. En la versión (amputada) traducida al español, en el catálogo de la exposición *Amazonas del arte nuevo*, la cita sería la siguiente: “Alentar un enfoque desapasionado, impersonal, sociológico y orientado a las instituciones pondría al descubierto toda esa subestructura romántica y elitista, centrada en la glorificación del individuo fértil” (Casamartina i Parassols, Josep y Jiménez Burillo, Pablo (coms.). *Amazonas del arte nuevo*. Madrid: Fundación Maphre, 2008, p. 286).

Efectivamente, solamente un estudio social y sociológico podía desenmarañar el entramado artístico valenciano y mostrar otras realidades posibles. Según Janet Wolff, la perspectiva sociológica

es un enfoque que valora seriamente los aspectos simbólicos y representacionales de los textos culturales, al tiempo que no pierde de vista su producción, y recepción, en el contexto de las relaciones sociales, instituciones y procesos<sup>22</sup>.

Esos aspectos simbólicos y representacionales son especialmente importantes para una mirada feminista, ya que una revisión únicamente centrada en la producción artística es absolutamente insuficiente. En muchas ocasiones no se conservan obras de las artistas, a veces ellas mismas las abandonaron o destruyeron; en otras muchas ocasiones sus obras no encajan en los cánones histórico-artísticos. ¿Cómo construir, por lo tanto, un relato centrado en la imagen? Sencillamente, no se podía. Debemos ir a otros lugares.

Griselda Pollock denomina “patriarchivo” a los objetos y documentos habitualmente estudiados por la Historia del Arte:

La Historia del Arte –como disciplina– es la guardiana del archivo que se nos presenta como LA historia-relato del arte. Se rige por la autoridad de aquellos que custodian esta colección selectiva de documentos y relatos, aquellos que interpretan los signos recopilados, que excluyen o reprimen y que sirven a una ley patriarcal. Este mandato produce un patriarchivo que está localizado e institucionalizado como disciplina académica, curatorial y crítica: una formación discursiva y un sistema de conocimiento que no sólo sirve para respaldar la autoridad y el poder del concepto edípico del género (el Hombre por encima de su otro negado, llamado “mujer”, y la heterosexualidad), sino que además este patriarchivo funciona como su base imaginaria y soporte mítico<sup>23</sup>.

Pollock no propone construir un contra-archivo de obras de mujeres, sino, intervención tras intervención, ir reconfigurando las fuentes, los modos y las posiciones a través de las cuales construimos los relatos. Partiendo de esta premisa, dejamos de lado inicialmente la producción artística y acudimos a las instituciones que habían acogido a los agentes del momento. Con respecto a la educación artística, han sido fundamentales

---

<sup>22</sup> Wolff, Janet. “En defensa de la sociología. La estética en la era de la incertidumbre”. En Xabier Arakistain y Lourdes Méndez, *Producción artística y teoría feminista del arte. Nuevos debates II*. Vitoria-Gasteiz: Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz, 2011, pp. 103-104.

<sup>23</sup> Pollock, Griselda. “Desde las intervenciones feministas hasta los efectos feministas en las historias del arte. Análisis de la virtualidad feminista y de las transformaciones estéticas del trauma”. En Xabier Arakistain y Lourdes Méndez, *Producción artística y teoría feminista del arte. Nuevos debates I*. Vitoria-Gasteiz: Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz, 2009, p. 44.

los archivos de la actual Facultad de Bellas Artes de San Carlos, el de la actual Escola d'Art i Superior de Disseny de València (antigua Escuela de Artes y Oficios Artísticos), el de la Escuela de Artesanos y el Archivo General de la Administración en Alcalá de Henares, cuya consulta requirió una estancia de tres meses en la Universidad Complutense de Madrid supervisada por la profesora Estrella de Diego, especialista en la materia. También ha sido interesante para el estudio analizar la documentación conservada en el archivo de la Diputación de València relativa a las pensiones que otorgaba dicha institución para completar la formación recibida en la Escuela de Bellas Artes más allá de las fronteras del Estado.

La documentación relativa a la profesionalización de las artistas la hemos hallado en instituciones muy diversas: el Archivo Histórico Municipal de València, que conserva documentación sobre exposiciones de índole local; el Ateneo Mercantil de València, la institución privada que más promovía exposiciones en la ciudad; el Centro Internacional de Documentación Artística (CIDA) del Museu d'Art Contemporani Vicent Aguilera Cerní (MACVAC), ubicado en la localidad castellonense de Vilafamés, donde se conserva documentación y catálogos de exposiciones de artistas que forman parte de la colección del museo; o el archivo personal de Jacinta Gil, en depósito en el Institut Valencià d'Art Modern (IVAM). Asimismo, la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu alberga numerosos folletos de exposiciones realizadas en galerías de arte valencianas, así como espacios expositivos de gran modernidad en el momento que aborda este estudio como el Colegio de Arquitectos<sup>24</sup>. También hemos accedido a los archivos de las galerías valencianas Val i 30, Galería Punto, Galería Valle Ortí, Galería Estil o la madrileña Galería Edurne, que expuso obras de Lola Bosshard y Ana Peters.

De manera transversal, también ha sido altamente útil el acceso a archivos personales de distintos agentes culturales del momento, como es Paco Alberola,

---

<sup>24</sup> Se intentó, asimismo, consultar la documentación sobre exposiciones realizadas en esta época conservada por el actual Colegio Territorial de Arquitectos de València (que conserva la documentación del antiguo Colegio Oficial de Arquitectos de Valencia y Murcia), aunque, según nos afirmó el personal de la institución en distintas ocasiones, no se conserva documentación sobre las exposiciones. Por otro lado, se ha intentado en numerosas ocasiones a lo largo del desarrollo de la investigación consultar también el archivo del Círculo de Bellas Artes de València. Sin embargo, esto no ha sido posible debido a la reciente clausura de la institución en 2019. En el momento en el que se redacta esta tesis doctoral, el archivo se encuentra todavía inaccesible e inmerso en un proceso de transición y depósito a la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos.

fotógrafo del Equipo Crónica gracias a quien contamos con negativos originales en los que aparecen las colaboradoras del colectivo artístico en su taller. También los archivos personales de las artistas que conforman el corpus del estudio nos han proporcionado, aparte de las obras conservadas, fotografías y documentación que ha sido fundamental para analizar su presencia en el campo artístico. Artistas como Marisol Giner, Carmen Grau, Cristina Navarro, Carmen Lloret, Carmen Mateu, Maite Miralles, María Montes, María Luisa Pérez Rodríguez, Pilar Roig, Rosa Torres o Aurora Valero, entre otras, nos han abierto las puertas de sus recuerdos, de su memoria y de su historia a partir de fotografías, dibujos o notas que conservaban. En algunos casos, como es el de Adela Balanzá, su archivo personal trascendía su propia historia, ya que nos cedió también, con gran generosidad, un borrador de su tesis doctoral –iniciada en los años ochenta, aunque nunca finalizada– sobre “la mujer en la práctica de la pintura valenciana (1950-1980)”. Gracias a este valioso documento, escrito a máquina, con correcciones escritas manualmente, impregnado de humedad y casi desaparecido por el paso del tiempo, hemos podido conocer con detalle la existencia del efímero grupo “Pintura”, un colectivo artístico femenino en el que participó la propia Balanzá junto con sus compañeras Jacinta Gil, Ana Peters, Lola Bosshard, Antonia Mir y Julia Mir. Habíamos encontrado en prensa una noticia sobre el grupo y, aunque entrevistamos tanto a Adela Balanzá como a Antonia Mir, ninguna de las dos recordaba apenas nada sobre el colectivo, por lo que es gracias a los escritos de Balanzá de los años ochenta que hemos podido profundizar en él.

Por otro lado, dada la escasez de documentación oficial al respecto, ha sido clave la consulta hemerográfica, tanto para el análisis de la presencia de mujeres en los espacios expositivos, como también de manera transversal para el resto de apartados del estudio. En la Hemeroteca Municipal de València se han consultado de manera sistemática el diario *Levante* y *Las Provincias*, en todos sus números diarios comprendidos entre 1939 y 1975, así como revistas culturales como *Valencia Semanal*. Las revistas artísticas valencianas *Ribalta* y *Suma y sigue del Arte Contemporáneo* se han consultado en la Biblioteca del Institut Valencià d’Art Modern (IVAM), mientras que *Arte Vivo* (la revista del Grupo Parpalló) se encuentra accesible en la hemeroteca de la Biblioteca d’Humanitats Joan Reglà de la Universitat de València. Asimismo, Filmoteca Valenciana (de l’Institut Valencià de Cultura) y Filmoteca Española nos han proporcionado copias de

los films realizados por María Montes y bibliografía relativa al cine independiente valenciano, mientras que la Biblioteca-Centro de Documentación del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS) nos facilitó revistas contraculturales como *Ajoblanco*, en la que trabajó Ana Torralva, la primera fotorreportera conocida en València.

Otro archivo consultado ha sido l'Arxiu del Regne de València. Inicialmente, nos proponíamos consultar los expedientes penitenciarios de mujeres encarceladas durante la dictadura con el fin de encontrar algún resquicio de una posible producción artística en las cárceles femeninas. Resulta una investigación necesaria dado el desconocimiento generalizado sobre el tema, ya que los estudios sobre producción artística carcelaria están centrados en las prisiones masculinas<sup>25</sup>. Sin embargo, finalmente desestimamos la posibilidad de encontrar la información que buscábamos, ya que la cantidad de expedientes conservados era inabordable y la información que detallaban no contenía nada relativo a una posible producción artística.

Por otro lado, dada la escasa atención prestada a las artistas por parte de la historiografía tradicional, fue necesario acudir a sus vidas a través de entrevistas a todas aquellas que localizamos y aceptaron<sup>26</sup>. Ello otorgó al proceso de investigación el cariz humano, colaborativo y afectivo que toda práctica feminista debería llevar imbricado, ya que resulta imposible relatar la historia de las mujeres atendiendo exclusivamente a las fuentes oficiales. Es necesario hacer hincapié en que, tal y como afirma Alessandro Portelli, “las fuentes orales nos dicen no sólo qué hizo la gente, sino también qué quiso hacer, qué creyó estar haciendo y qué cree haber hecho”<sup>27</sup>. A lo largo de esta investigación se ha entendido el testimonio oral no como una “política de la verdad”, sino

---

<sup>25</sup> Sobre este tema se puede consultar, entre otras investigaciones, la tesis doctoral de Óscar Chávez con el título *Imágenes cautivas. Arte, violencia política y cultura visual en España (1923-1959)*, dirigida por Miguel Cabañas Bravo en el CSIC en 2020.

<sup>26</sup> En algunos casos, además del testimonio oral, contamos con memorias escritas por las artistas y publicadas recientemente. Es el caso de las memorias de María Luisa Pérez Rodríguez sobre sus primeros años de vida antes de trasladarse a València para estudiar Bellas Artes en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos: Pérez Rodríguez, María Luisa. *Infancia y juventud en Alcoy: imágenes y recuerdos*. València: Ediciones Contrabando, 2019.

<sup>27</sup> Portelli, Alessandro, “What makes oral history different”. En Robert Perks y Alistair Thomson (eds.), *The oral history reader*. Londres: Routledge, 1988, pp. 63-74.

como una “política de las emociones” (*politics of feeling*) en palabras de Jo Labany<sup>28</sup>. No se ha intentado buscar verdades o corroborar hechos, sino explorar, a partir de los recuerdos, lo que las mujeres sentían o habían sentido en el pasado con respecto a su posición en el mundo artístico:

*Memory is not a slice of the past waiting hidden to be “recovered”; it is a process which operates in the present and which cannot help but give a version of the past that is colored by present emotions and affected by all sorts of interferences from subsequent experiences and knowledge*<sup>29</sup>.

Desgraciadamente, no todas las artistas abordadas han podido formar parte del corpus oral. Algunas fallecieron antes de que se iniciara la investigación. Otras, como Ángeles Ballester, fallecieron en el transcurso de la misma y no llegamos a conocerlas. También falleció Fina Inglés en julio de 2020, pero la habíamos entrevistado unos meses antes en su casa en Bétera. De otras muchas desconocemos su paradero y unas pocas han preferido no aportar su testimonio por razones diversas. En cualquier caso, las entrevistas realizadas permiten crear una genealogía amplia y poner en valor una memoria colectiva que plasma lo que suponía ser mujer y artista en la València del franquismo y del inicio de la transición.

La memoria, como la historia, no es única ni neutral. Al contrario, a través de los recuerdos del pasado construimos una multiplicidad de memorias que parten del presente, de contextos y perspectivas determinadas:

El pasado es transformado en memoria colectiva después de haber sido escogido, cribado y reinterpretado según las sensibilidades culturales, los cuestionamientos éticos y las conveniencias políticas del presente<sup>30</sup>.

Asimismo, la memoria como discurso histórico permite el cuestionamiento de las jerarquías tradicionales, ya que nos aproxima a lo que Traverso denomina “las víctimas”, a todos aquellos agentes y colectivos que han sido obviados por la historiografía tradicional<sup>31</sup>.

---

<sup>28</sup> Labanyi, Jo. *Spanish Culture from Romanticism to the Present: Structures of Feeling*. Oxford: Legenda. 2019, p. 326.

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 321.

<sup>30</sup> Traverso, Enzo. *Els usos del passat. Història, memòria, política*. València: Publicacions de la Universitat de València, 2006, p. 12.

<sup>31</sup> *Ibidem*, p. 19.

En total, se ha entrevistado a veintiocho artistas<sup>32</sup>, a una galerista (Marisa Taberner, directora de la Galería Estil) y a otros diez agentes del campo artístico cuyos relatos nos podían resultar interesantes, como son Vicente García de la Galería Val i 30, Nacho Zaragoza de la Galería Punto, Paco Alberola y Estrella Alberola (fotógrafo y amigo del Equipo Crónica), Margarita de Lucas y Antonio Navascués de la Galería Edurne, o familiares de las artistas en caso de que éstas hubieran fallecido (Tomàs Llorens, marido de Ana Peters; María Silvestre, hija de Ángeles Marco; M<sup>a</sup> Cruz Gil Simón, sobrina de Jacinta Gil; y Carmen Sanchís, cuñada de María Dolores Casanova). Sus recuerdos han sido ordenados a través de entrevistas que fueron deviniendo conversaciones en las que la memoria de la persona entrevistada se entrelazaba con mis propias experiencias. Fueron muchas tardes de tomar café, de conversar recordando el pasado y analizando el presente, de rebuscar entre cajas olvidadas, de desempolvar lienzos almacenados durante años y de nunca encontrar otros que habían desaparecido en el tiempo. Con muchas de ellas me encontré en diversas ocasiones, llegando a crear un vínculo y una rutina que luego costaba cortar. Ello ha dado como fruto largas horas de audios grabados que no tendría sentido transcribir y publicar en su totalidad. Los extractos que aparezcan aquí dan una visión fragmentada de cada una de esas conversaciones, pero confiamos en que todos esos retales –conectados y ordenados– den una visión completa de la memoria de todas ellas como colectivo.

Resulta oportuno realizar algunas apreciaciones con respecto a lo que supone trabajar con fuentes orales<sup>33</sup>. Algunas de las principales dificultades con las que nos topamos es el carácter limitado y selectivo de la memoria, lo cual conlleva olvidos, pero también silencios. Los olvidos son fruto del paso del tiempo y, tal vez, de la normalización de ciertas actitudes o modos de vida. Muchas de las entrevistadas, por ejemplo, no recuerdan actitudes machistas por parte de sus colegas de profesión cuando se les

---

<sup>32</sup> Las artistas entrevistadas, han sido, por orden alfabético: Amparo Aranda, Adela Balanzá, Milagro Bayarri, Manuela Carbonell, Pilar Espinosa Carpio, Rosa Fagoaga, Fuencisla Francés, Ángela García Codoñer, Ana García-Pan, Marisol Giner, Carmen Grau, Fina Inglés, Francisca Lita, Carmen Lloret, Carmen Mateu, Antonia Mir, Maite Miralles, María Montes, Eva Mus, Cristina Navarro, Isabel Oliver, María Luisa Pérez, Lola Miralles, Pilar Roig, Carmen Sánchez, Ana Torralva, Rosa Torres y Aurora Valero.

<sup>33</sup> En el estudio de las fuentes orales, aparte de los ya citados Alessandro Portelli y Jo Labanyi, han sido fundamentales, entre otros, los trabajos realizados por Josefina Cuesta Bustillo: *Memoria e historia*. Madrid: Marcial Pons, 1998; y *La odisea de la memoria. Historia de la memoria en España, siglo XX*. Madrid: Alianza, 2008.

pregunta explícitamente, pero sí que hacen alusión a ellas de forma espontánea mientras comentan cualquier anécdota. Este ejemplo es sintomático de que, aunque vivieron en sus carnes situaciones en las que se las infravaloró por el simple hecho de ser mujeres, tenían –y, en algunos casos, tienen todavía– estas actitudes tan normalizadas que no las asocian a una conducta machista. Los silencios, por otro lado, son más complejos. Tan importante es aquello que se dice como aquello que se oculta.

Otro punto a tener en cuenta cuando analizamos fuentes orales es la nostalgia, que puede derivar en la mitificación de una época o de una experiencia. En este caso, esta mitificación se aprecia si contrastamos cómo recuerdan su paso por la Escuela de Bellas Artes aquellas que luego no se profesionalizaron con respecto a aquellas que sí lo hicieron. Las primeras recuerdan aquellos años como una época de mucha más libertad que las segundas, ya que su vida daría un giro de 180 grados tras contraer matrimonio. También resulta complejo en ocasiones distinguir entre la opinión del pasado y la del presente, por lo que debemos ser cuidadosas a la hora de realizar afirmaciones rotundas con respecto a lo que pudieran pensar o sentir.

## Estado de la cuestión

Hemos adoptado los discursos de la otredad prestados sin abordar nuestros auténticos problemas “locales” [...] Para olvidar la historia es preciso conocerla bien, haberla reconstruido. Ese trabajo, me parece, ha faltado entre nosotras al menos y hemos llegado a los ‘*studies*’ sin pasar por el feminismo ni los archivos, incluso sabiendo que lo que estuviera ahí sería, tantas veces, desolador.  
Estrella de Diego<sup>34</sup>

Una de las grandes contradicciones que nos inquietaban cuando nos empezábamos a zambullir en la investigación, hacia el año 2016, era la –relativa– gran cantidad de bibliografía existente sobre artistas mujeres en general y catálogos de exposiciones de artistas en particular, pero los pocos referentes cercanos conceptualmente en otras geografías. Apenas encontramos estudios locales que abordaran las cuestiones que nos interesaban. El primer modelo de investigación que podíamos tomar como referente en el ámbito español era la tesis doctoral de Estrella de Diego, *La mujer y la pintura en la España del siglo XIX: mujeres pintoras en Madrid, 1868-1910* (1986), publicada por Cátedra en 1987<sup>35</sup>. Poco a poco, fuimos descubriendo otras historiadoras que habían estudiado la historia del arte español con un enfoque de género. Es el caso de los recopilatorios divulgativos de Pilar Muñoz López<sup>36</sup> y su estudio sobre artistas españolas en la dictadura de Franco<sup>37</sup>, de los diferentes estudios de Isabel Tejada sobre feminismo y arte<sup>38</sup> y de la crucial exposición del Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (MUSAC) *Genealogías feministas en el arte español (1960-2010)*, en la que Patricia Mayayo y Juan Vicente Aliaga trazaban “genealogías que conectaran pasado y presente,

---

<sup>34</sup> De Diego, Estrella. “Feminismo, queer, género, “post”, revisionismo...: o todo lo contrario. Ser o no ser historiador/a del arte feminista en el Estado español”, *Exit Book*, nº 9, 2008, p. 23.

<sup>35</sup> De Diego, Estrella. *La mujer y la pintura del XIX español. (Cuatrocientas olvidadas y algunas más)*. Madrid: Cátedra, 1987. Para esta investigación se ha consultado la edición de 2009.

<sup>36</sup> Muñoz López, Pilar. *Mujeres españolas en las artes plásticas: pintura y escultura*. Madrid: Síntesis, 2003; *Mujeres artistas en España. Las mujeres en el arte español desde la Edad Media al siglo XX*. Chisináu: Editorial Académica Española, 2012.

<sup>37</sup> Muñoz López, Pilar. “Artistas españolas en la dictadura de Franco (1939–1975)”, *Espacio, tiempo y forma. Serie VII, Historia del arte*, nº 3, 2015, pp. 131-161.

<sup>38</sup> Tejada, Isabel. *Territorios Indefinidos*. Alicante: Museo de Arte Contemporáneo de Elche, Conselleria de Cultura, Instituto Juan Gil-Albert, Institut Valencià de la Dona, Ayto. de Elche, 1995; “Artistas mujeres españolas en la década de los años setenta: una aproximación”. En Rocío De la Villa (dir.), *Agencia feminista y empowerment en las artes visuales*. Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza, 2011, pp. 71-82; Rubio, Olivia María; y Tejada, Isabel. *100 años en femenino una historia de las mujeres en España*. Madrid: Centro Conde Duque, 2012.

estableciendo un diálogo entre las artistas feministas surgidas en los noventa y sus antecesoras”<sup>39</sup>. Había, por supuesto, otros muchos catálogos de exposiciones que recuperaban trayectorias individuales de artistas o que reunían obras de artistas mujeres, pero sin llevar implícito realmente un enfoque de género.

No tendría sentido trazar aquí un recorrido que abarque la totalidad de los estudios en Historia del Arte desde una perspectiva feminista. Desde que Linda Nochlin publicara su inaugural ensayo “¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?” (1971) en la revista *Art News* han sido inabarcables las aportaciones que se han realizado. Existen además numerosos escritos que las recogen de manera sucinta<sup>40</sup>, por lo que este estado de la cuestión se limita a esbozar algunas de las lecturas que, tanto en el ámbito anglosajón como en el español, han marcado especialmente la concepción y desarrollo de esta investigación.

En un primer momento, las investigaciones se centraron en rescatar nombres obviados por la historiografía<sup>41</sup> y poco a poco fueron sacando a la luz otras problemáticas, como las planteadas por Germaine Greer en *The Obstacle Race* (1979)<sup>42</sup>, en el que ponía sobre la mesa algunos de los obstáculos que se encontraban las mujeres para profesionalizarse en el mundo del arte. Estos planteamientos fueron cruciales en su momento, pero vistos desde hoy sus discursos pueden parecer transhistóricos y heroístas. Sí que continúan vigentes, sin embargo, las reflexiones de Griselda Pollock y Rozsika Parker, quienes plantearon en *Old Mistresses: Women, Art and Ideology* (1981),

---

<sup>39</sup> Aliaga, Juan Vicente; y Mayayo, Patricia. *Genealogías feministas en el arte español (1960-2010)*. León: Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, 2013, p. 37.

<sup>40</sup> Véase, por ejemplo: De Diego, Estrella. “Figuras de la diferencia”. En Valeriano Bozal (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Madrid: La balsa de la Medusa, 2010, pp. 434-451; el Muñoz López, Pilar. “Las publicaciones y la investigación sobre mujeres artistas en España”, *Raudem: Revista de estudios de las mujeres*, nº 3, 2015, pp. 317-338; o Trafí-Prats, Laura. “De la cultura feminista a la institución arte”, *Desacuerdos 7*, Granada/Barcelona/Madrid/Sevilla: Centro José Guerrero; Museu d’Art Contemporani de Barcelona (MACBA); Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS); Universidad a Distancia de Andalucía, 2012, pp. 214-245.

<sup>41</sup> Es el caso de exposiciones como *Old Mistresses: Women Artists of the past*, comisariada por Elizabeth Broun y Ann Gabhart en el Baltimore Museum en 1972 o publicaciones como las de Karen Petersen y J.J. Wilson (1976), la de Elsa Honig Fine (1978) o la de Bachman y Piland (1978). Especial atención merece, por el rigor y los planteamientos de su catálogo, la muestra comisariada por Linda Nochlin y Shuterland Harris al Country Museum of Art de Los Angeles en 1978, *Women Artists 1550-1950*, ya que las autoras ponían el énfasis en la importancia del contexto y trataban de superar la mera sucesión de nombres y biografías de mujeres.

<sup>42</sup> Greer, Germaine. *The Obstacle Race*. Londres: The Spectator, 1979.

bebiendo de Michel Foucault, que la disciplina de la Historia del Arte era en sí misma una articulación de poder:

*By analysing the discourses and the histories of Art History itself, Rozsika Parker and I made a discovery that surprised us. Women artists only 'disappeared' in the twentieth century, in the moment of modernism, when the first museum of modern art was opened to tell the story of then recent and contemporary art (MoMA, New York, 1929), when Art History expanded in the universities, when art publishing houses were founded to create and feed a market for knowledge about art*<sup>43</sup>.

Otras publicaciones de Pollock, como *Vision and Difference* (1988)<sup>44</sup> harían hincapié en la mirada divergente sobre la mirada unifocal, lo cual fue, tal y como apunta Estrella de Diego, una de las mayores contribuciones del feminismo a la Historia del Arte<sup>45</sup>; y en otras como *Differencing the Canon: Feminist Desire and the Writing of Art Histories* (1999)<sup>46</sup> propondría reflexiones en torno al canon histórico-artístico y a la necesidad no tanto de obviarlo o expandirlo, sino de reconfigurarlo y releerlo desde una perspectiva feminista.

#### *Estudios de Género e Historia del Arte en el contexto español*

En el contexto español, los análisis críticos de la historia del arte reciente aparecen, no obstante, de manera tardía y con muy poco peso inicialmente. Como apunta Juan Albarrán, la historia del arte español de las últimas décadas

no se ha escrito desde los departamentos de historia o bellas artes –aunque unos pocos académicos hayan desempeñado un papel central en su escritura–, sino desde los medios de comunicación y, sobre todo, desde las instituciones, museos y centros de arte, responsables de cientos de catálogos y monografías que, a menudo, carecen de rigor y espíritu crítico<sup>47</sup>.

Por supuesto, se han dado excepciones positivas, especialmente en la última década, que sí contaban con una perspectiva crítica. Serán esas excepciones, y no la

---

<sup>43</sup> Parker, Rozsika y Pollock, Griselda. *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*. Londres/Nueva York: Pandora Press, 2013, p. xviii. Ha sido recientemente publicada en castellano, en 2021, por la editorial Akal con el título *Maestras antiguas Mujeres, arte e ideología*, traducción de Raquel Vázquez Ramil.

<sup>44</sup> No fue traducida al castellano hasta 2013 por la editorial argentina Fiordo: Pollock, Griselda. *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*. Buenos Aires: Fiordo, 2013.

<sup>45</sup> De Diego, Estrella. "Figuras de la diferencia". En Valeriano Bozal (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Madrid: La balsa de la Medusa, 2010, p. 440.

<sup>46</sup> Pollock, Griselda. *Differencing the Canon: Feminist Desire and the Writing of Art Histories*. Londres/Nueva York: Routledge, 1999.

<sup>47</sup> Albarrán, Juan. *Art/nsición, tra/nsición: arte y transición*. Madrid: Brumaria, 2018, p. 23.

marabunta de tinta acrítica —a la que alude Albarrán en la cita anterior— sobre mujeres artistas publicada, en las que me detendré a continuación.

En lo que podríamos denominar una “proto-historia del arte feminista” en España, se debe mencionar el breve libro de Parada y Santin, *Las pintoras españolas* (1903) y la *Galería Universal de Pintoras* de Carmen G. Pérez-Neu (1964)<sup>48</sup>, que era, como afirma Mariángeles Pérez-Martín, “doblemente insólito en su época, ya que era una mujer quien lo escribía”<sup>49</sup>. Se publicaba en 1964, en el XXV aniversario “de la paz española”, tal y como recuerda la portada interior del libro. Poco conocemos de la autora, aunque, según María Luisa Caturla<sup>50</sup>, autora del prólogo, era una “escritora e historiadora de artistas femeninas, y quizá antes que todo esto, siente la vocación de la pintura”<sup>51</sup>. Efectivamente, en un temprano deseo de crear una genealogía propia, Pérez-Neu recoge en el voluminoso libro nombres de pintoras (acompañados de algunas imágenes y biografías o datos biográficos que la autora consiguió recopilar). Ante “la poca popularidad alcanzada por las mujeres que han sido famosas en el campo de la pintura”, la autora manifiesta su deseo de “contribuir un poco a extender el conocimiento de estas pintoras”, no como “un tratado, ni una teoría, ni una crítica”, sino simplemente como “un instrumento de trabajo”<sup>52</sup>. Contextualizados en la década de los sesenta, los planteamientos de Pérez-Neu en la introducción del compendio son bastante reveladores. En primer lugar, es altamente interesante que se desliga del concepto de “calidad”<sup>53</sup>, algo que, como sabemos, resulta crucial en la elaboración de una historia del arte feminista:

---

<sup>48</sup> Pérez-Neu, Carmen G. *Galería Universal de Pintoras*. Madrid: Editora Nacional, 1964.

<sup>49</sup> Pérez-Martín, Mariángeles. *Ilustres e il-lustradas. Académicas de Bellas Artes (ss. XVII-XIX)*. València: Tirant lo Blanc, 2020, p. 24.

<sup>50</sup> Historiadora que, por su parte, también necesitaría ser rescatada junto con Pérez-Neu, por ser, según Estrella de Diego, “única en su generación” (De Diego, Estrella. *La mujer y la pintura del XIX español. (Cuatrocientas olvidadas y algunas más)*. Madrid: Cátedra, 2009, p. 17).

<sup>51</sup> Caturla, María Luisa. “Prólogo”. En Carmen G. Pérez-Neu, *Galería Universal de Pintoras*. Madrid: Editora Nacional, 1964, p. IX.

<sup>52</sup> Pérez-Neu, Carmen G. *Galería Universal de Pintoras*. Madrid: Editora Nacional, 1964, p. XIII.

<sup>53</sup> Sobre el concepto de calidad, véase: De Diego, Estrella. “A propósito de la calidad”. En Concha Lomba Serrano, Carmen Morte García y Mónica Vázquez Astorga (eds.), *Las mujeres y el universo de las artes*. Zaragoza: Diputación de Zaragoza, 2020, pp. 15-28; y De Diego, Estrella. “En torno al concepto de calidad y otras falsedades del discurso impuesto”. En Carlos G. Navarro, *Invitadas. Fragmentos sobre mujeres, ideología y artes plásticas en España (1833-1931)*. Madrid: Museo del Prado, 2020: pp. 25-39.

En él me refiero a la pura presencia, no al valor ni a la calidad. No soy juez, sino testigo y a la vez parte, y desde mi condición de pintora, trato de descubrir e identificar a quienes como yo han sentido la misma vocación<sup>54</sup>.

Además, el texto introductorio deja entrever algunas de las cuestiones que una década más tarde plantearía Linda Nochlin e incluso algunas de las que dos décadas más tarde plantearían Parker y Pollock. Por un lado, afirma que es “muy frecuente oír decir: ¿por qué las mujeres han brillado tan poco en las actividades artísticas?”. La pregunta, sin duda, nos resulta familiar, aunque la respuesta de Pérez-Neu –mucho más breve y concisa que la de Nochlin– se queda en un contundente:

Nada menos cierto que esto. Muchas, muchísimas, ha habido que han conseguido brillar con luz propia en el mundo del arte, a pesar de haber desarrollado su actividad en un medio social adverso, pues sabido es que muy recientemente todavía la mujer ha empezado a ocupar puestos de vanguardia en el mundo de las ciencias, de las artes, de los deportes o de los negocios<sup>55</sup>.

A Pérez-Neu le faltó considerar todos los obstáculos socio-cultuales que habían impedido a las mujeres ser “grandes artistas”, pero, sin embargo, se acercaría a Parker y Pollock y sus planteamientos revisionistas de la disciplina de la Historia del Arte al dudar de la veracidad del relato hegemónico y defender que sí que existieron mujeres artistas aunque no las conociéramos. Sorprendentemente, no obstante, Pérez-Neu afirma que el público erudito sí conoce a las artistas, mientras que es el “público general” el que las desconoce:

Siempre ha llamado mi atención la poca popularidad alcanzada por las mujeres que han sido famosas en el campo de la pintura. Y al hablar así me refiero, naturalmente, a lo que pudiéramos llamar “público general”, pues ya sé que el erudito o crítico de arte las conoce perfectamente<sup>56</sup>.

En cualquier caso, el trabajo de Pérez-Neu nos parece realmente interesante tanto por las cuestiones que pone sobre la mesa como por la voluntad de crear una genealogía propia. Algunos de los nombres (algunos castellanizados en el libro) que recoge son hoy bien conocidos: Sofonisba Anguisola, Clara Peters, Artemisa Gentileschi, Lavinia Fontana, Angelica Kauffman, Rosalba Carriera, Elisabeth Vigée-Lebrun, Rosario Weiss, Rosa Bonheur, Berthe Morisot, Mary Cassatt, Maria Bashkireff, Ethel Walker, Susana Valadon,

---

<sup>54</sup> Pérez-Neu, Carmen G. *Galería Universal de Pintoras*. Madrid: Editora Nacional, 1964, p. XIII.

<sup>55</sup> *Idem*.

<sup>56</sup> *Idem*.

María Blanchard, Natalia Goncharova o María Sorolla. Otros, sin embargo, todavía hoy nos sorprenden. Además, incluye también académicas de San Fernando y San Carlos, así como mujeres “famosas” que cultivaron la pintura, aunque no fuera esta la razón por la que fueron conocidas: la griega Monima de Mileto, María Luisa de Borbón o la Reina Victoria de Inglaterra, entre otras muchas.

Tras estas primeras (y tempranas) aportaciones, habría que esperar hasta los años ochenta para empezar a hablar de una historia del arte feminista en el país. En 1983 la Universidad Autónoma de Madrid organizó el Congreso *La imagen de la mujer en el arte español*, el cual se centró en la recuperación de mujeres artistas aunque la perspectiva de género brillaba por su ausencia. A modo de ejemplo, Alfonso Emilio Pérez Sánchez destacaba en su intervención, con tono paternalista, la poca calidad de las obras de las monjas pintoras de los conventos medievales, cuyas obras “no rebasan casi nunca una modestísima dignidad”<sup>57</sup>. Un año más tarde, el Centro Cultural Conde Duque de Madrid acogió la exposición *Mujeres en el arte español (1900-1984)*. Bajo la alcaldía socialista de Tierno Galván, la exposición se proponía reunir a creadoras contemporáneas desde la voluntad no solo de visibilizar, sino también de cuestionar el lugar secundario que las mujeres habían ocupado en el mundo del arte. Tierno Galván iniciaba su texto del catálogo con las siguientes palabras:

De las tres categorías fundamentales con las que nos encontramos al estudiar la integración social; integrados, excluidos y marginados, la mujer puede, en muchos aspectos, incluirse, al menos históricamente, en el último grupo [...] No es tan claro el proceso en cuanto atañe a las artes plásticas. En este ámbito la marginación era mayor, pues salvo los casos en que se contaba con la ayuda familiar, o alguna otra circunstancia particularmente favorable y excepcional, el desarrollo sistemático y público de la vocación artística no resultaba fácil para la mujer<sup>58</sup>.

Los textos del catálogo apenas contienen aparato teórico y no plasman los planteamientos que se estaban llevando a cabo en ese momento en el mundo anglosajón, pero resulta interesante analizar algunas de sus reflexiones. Por ejemplo, uno de los textos principales del catálogo, escrito por Raúl Chávarri –integrante de la

---

<sup>57</sup> Pérez Sánchez, Alfonso Emilio. “Las mujeres pintoras en España”. En *La imagen de la mujer en el arte español: actas de las terceras Jornadas de Investigación Interdisciplinaria*. Madrid: Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 1990, p. 79.

<sup>58</sup> Centro Cultural Conde Duque. *Mujeres en el arte español (1900-1984)*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 1984 (publicación no paginada).

Asociación Española de Críticos de Arte—, se aproxima a los condicionantes históricos y políticos que han influido en el desarrollo de la práctica artística de las mujeres. Lo hace en términos mucho más *naifs* que los utilizados por Nochlin una década atrás, pero alude, por ejemplo, a que

los mitos femeninos son, contra lo que pueda parecer, auténticos condicionantes de la libertad femenina, porque la mujer, crecida a la sombra de su propia leyenda, desde su más tierna infancia, se ve marcada por ella, forzada a renunciaciones, sometida a procesos de elección y de decisión, en los que, la mayoría de las ocasiones su voluntad no juega<sup>59</sup>.

Con todo, el autor se muestra ambivalente y deja claro en las conclusiones de su texto que “esta exposición, no marca, de ninguna manera, un énfasis feminista, ni tiene tampoco como fundamento una actitud de raíz machista, que parta, de la consideración del arte femenino, como una fórmula de creatividad inferior”<sup>60</sup>. Otra autora del catálogo, la también miembro de la Asociación Española de Críticos de Arte Consuelo de la Gándara, incidía en su texto “Presencia de la mujer en el arte del siglo XX” en que la exposición le parecía un acto “anacrónico y segregador”, aunque acto seguido matizaba que

sería deseable que a estas alturas una exposición así no tuviera justificación porque la frecuencia de exposiciones, con aportaciones masculinas y femeninas en la misma proporción en cuanto a número y calidad, de la que se da en la realidad creativa de cada día, la hiciera innecesaria. Creo, francamente, que todavía no están así las cosas, aunque es fácil intuir que cambian aceleradamente<sup>61</sup>.

Aunque no tan aceleradamente como auguraba Consuelo de la Gándara, algo sí que fueron cambiando las cosas. Dos años más tarde, en 1986, Linda Nochlin participó en el *I Col·loqui d’Història de la Dona* en Barcelona y Estrella de Diego defendía su tesis doctoral. Al año siguiente, en 1987, de Diego publicaba (y, por lo tanto, difundía), su investigación en la editorial Cátedra y Esther Ferrer publicó en la revista *Lápiz* su artículo “La otra mitad del arte”<sup>62</sup>. Gracias a estas primeras aportaciones, en los años noventa se empezó a normalizar la presencia de artistas mujeres en los espacios expositivos y en los discursos historiográficos, aunque esto ocurría especialmente en torno a fechas

---

<sup>59</sup> *Idem.*

<sup>60</sup> *Idem.*

<sup>61</sup> *Idem.*

<sup>62</sup> Ferrer, Esther. “La otra mitad del arte”, *Lápiz*, nº 44, 1987, pp. 7-9.

señaladas como el 8 de marzo<sup>63</sup>. No obstante, serían pocos aún los casos que realmente contaran con perspectiva de género. Estos primeros años de proliferación de publicaciones desde el feminismo coinciden con lo que se ha denominado el “giro comisarial”, en el que

el comisario deviene un agente de debate y crítica y las exposiciones –sobre todo las colectivas–, el medio principal para la mediación e interpretación de las prácticas artísticas, produciendo conocimiento y valor en la esfera de la industria cultural<sup>64</sup>.

Algunas de las exposiciones que, en esta línea, cabe destacar son *100%* (1993), en la que Mar Villaespesa reivindicaba las obras de artistas andaluzas contemporáneas con un discurso feminista, y *Territorios Indefinidos* (1995), comisariada por Isabel Tejada en el Museo de Arte Contemporáneo de Elche<sup>65</sup>. En esta última, la comisaria se desligaba explícitamente de la marabunta de exposiciones de mujeres que proliferaban cada mes de marzo y reivindicaba la realización de exposiciones de tesis, desde perspectivas explícitamente feministas, a lo largo de todo el año. Planteaba la exposición, no obstante, durante el mes de marzo estratégicamente, “siguiendo los planteamientos de intromisión propios de Althusser”:

Yo no soy feminista sólo el 8 de marzo, pero en este día se me ofrecía la posibilidad de realizar esta muestra como alternativa a otras muchas que, coincidiendo con la

---

<sup>63</sup> A modo de ejemplo de este “feminismo institucional”, podemos mencionar en el territorio valenciano algunas exposiciones comisariadas en el Institut Valencià d’Art Modern (IVAM), entonces todavía dirigido por Consuelo Ciscar: *Identidad femenina en la colección del IVAM* (2011) y *Mujeres fotógrafas en la colección del IVAM* (2014). Los títulos son bastante transparentes con respecto al nulo posicionamiento político de las exposiciones.

<sup>64</sup> Fernández López, Olga. “El feminismo en los discursos expositivos y relatos museográficos en España desde los años noventa”. En Juan Vicente Aliaga y Patricia Mayayo, *Genealogías feministas en el arte español (1960-2010)*. León: Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, 2013, pp. 103-104.

<sup>65</sup> Según María del Mar Rodríguez Caldas, no obstante, *Territorios indefinidos* no siempre es incluida en las genealogías de exposiciones feministas en el Estado español (José Miguel García Cortes, por ejemplo, la obvia en el catálogo de la exposición organizada en el Espai d’Art Contemporani de Castelló, *Zona F*), por una equívoca adscripción al feminismo de la diferencia (aunque la propia Tejada se desmarca de estos presupuestos en el catálogo de la muestra). En este sentido, según Rodríguez Caldas, es interesante destacar otras exposiciones que han pasado desapercibidos por estar ligadas a presupuestos próximos al feminismo de la diferencia. Es el caso de la exposición, *Fil-sofía. El concepto de hilo en la mujer artista*, comisariada por Assumpta Bassas en la sala Metrònom de Barcelona y con itinerancia en la Sala Parpalló de València en la temprana fecha de 1982. Rodríguez Caldas, María del Mar. “Feminismos, discursos y exposiciones en el Estado español. ¿Construyendo un canon?”. En Claudia Jareño Ginal y Anne-Claire Sanz-Gavillon (dirs.), *Otras miradas. Voces y formas de la creación feminista desde los años 60 en el Estado español*. Barcelona: Edicions Bellaterra, 2021, pp. 278-292.

fecha, presentan obras de mujeres en exposiciones colectivas por el simple hecho de su idéntica condición genérica<sup>66</sup>.

Es destacable, como bien señala Olga Fernández, que muchas de las exposiciones que se llevan a cabo entre los noventa y los primeros dos mil se organizaron de manera descentralizada, concentrándose en Andalucía, País Valencià, Euskadi y Galicia<sup>67</sup>. Asimismo, en la serie de exposiciones, jornadas y publicaciones que proliferaron especialmente a partir de la década del dos mil, se aprecia también un giro paulatino hacia un feminismo más plural y abierto a lecturas *queer*. En el territorio valenciano, podemos destacar las producidas en el Espai d'Art Contemporani de Castelló (EACC), dirigido entonces por José Miguel García Cortés: *Zona F* (comisariada por Helena Cabello y Ana Carceller en 2000) y *Ciberfem. Feminismes en l'escenari electrònic* (comisariada por Ana Martínez Collado en 2006). En el catálogo de la *Zona F*, de hecho, García Cortés manifestaba abiertamente:

Quería incluir el debate sobre la presencia del feminismo en el arte contemporáneo, pues estoy convencido de que es una cuestión fundamental en las discusiones culturales e ideológicas de este final de siglo. Sin embargo, soy consciente de los peligros que podía acarrear el abordar esta problemática sin el conveniente sosiego. Era necesario huir de las clásicas exposiciones de mujeres, que tanto han abundado en los últimos años, y plantear una propuesta con horizontes menos restrictivos donde los estereotipos reduccionistas y las categorías establecidas no tuvieran cabida<sup>68</sup>.

A los proyectos expositivos feministas que van proliferando a lo largo y ancho del Estado cabe sumar publicaciones que, aunque se gestaban también desde instituciones museísticas, no estaban exclusivamente ligadas a proyectos expositivos. Nos referimos al proyecto *Desacuerdos*, orquestado desde el Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA), el Centro José Guerrero, Arteleku y la Universidad a Distancia de Andalucía a finales de los noventa. Los números que conformaron el proyecto, sin duda, transformaron la escritura del arte contemporáneo que se había desarrollado hasta la fecha, dando un giro a los discursos historiográficos impuestos desde el tardofranquismo

---

<sup>66</sup> Tejada, Isabel. *Territorios Indefinidos*. Alicante: Museo de Arte Contemporáneo de Elche, Conselleria de Cultura, Instituto Juan Gil-Albert, Institut Valencià de la Dona, Ayto. de Elche, 1995, p. 13.

<sup>67</sup> <sup>67</sup> Fernández López, Olga. "El feminismo en los discursos expositivos y relatos museográficos en España desde los años noventa". En Juan Vicente Aliaga y Patricia Mayayo, *Genealogías feministas en el arte español (1960-2010)*. León: Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, 2013, p. 108.

<sup>68</sup> García Cortés, José Miguel. "Introducción". En Helena Cabello y Ana Carceller (com.), *Zona F*. Castelló de la Plana: Espai d'Art Contemporani de Castelló, 2000, p. 15.

y la Transición. Buena muestra de su influencia es el hecho de que en el manual *Arte en España (1939-2015). Ideas, prácticas, políticas*, publicado por Cátedra en 2015, Patricia Mayayo y Jorge Luis Marzo reconocían la influencia de *Desacuerdos* en sus planteamientos. Una de las influencias clave, visible en el índice de ese manual que se imponía frente a los clásicos de Valeriano Bozal o Francisco Calvo Serraller, sería el feminismo, que había estado muy presente en el séptimo número de *Desacuerdos* (2008), dedicado íntegramente a los feminismos en el arte español con aportaciones de Laura Trafí-Prats, Aurora Morcillo Gómez o la propia Mayayo, entre otras<sup>69</sup>.

A partir de la segunda década del siglo XXI, se podrían especificar numerosos estudios –muchísimos más que en las décadas anteriores– que releen la historia del arte español del siglo XX desde una perspectiva de género. Algunos de los estudios que han sido especialmente útiles para enfocar y contextualizar esta investigación son los cuatro volúmenes que recogen las ponencias de las distintas ediciones del curso *Producción artística y teoría feminista del arte*, dirigido por Xabier Arakistain y Lourdes Méndez desde la Euskal Herriko Unibertsitatea (UPV-EHU) en el Centro Cultural Montehermoso<sup>70</sup>. El curso recogió las aportaciones de importantes teóricas feministas como Teresa de Lauretis, Laura Mulvey, Ana de Miguel o Remedios Zafra; historiadoras del arte feministas como Katy Deepwell, Linda Nead, Griselda Pollock, Ann Shutterland-Harris o las españolas Estrella de Diego y Patricia Mayayo; y también de reconocidas sociólogas de la cultura como Nathalie Heinich o Janet Wolff, cuya presencia en la publicación resulta interesante en tanto en cuanto pone de manifiesto la importancia del enfoque sociológico para la teoría del arte feminista.

---

<sup>69</sup> Sobre el impacto que tuvo el proyecto *Desacuerdos* en los discursos historiográficos del arte contemporáneo español, se puede consultar Estella, Iñaki. “Paradojas del desacuerdo: la perspectiva feminista en el proyecto *Desacuerdos*”. En Claudia Jareño Gila y Anne-Claire Sanz-Gavillon (dirs.), *Otras miradas. Voces y formas de la creación feminista desde los años 60 en el Estado español*. Manresa: Edicions Bellaterra, 2021, pp. 251-272.

<sup>70</sup> Arakistain, Xabier; y Méndez, Lourdes. *Producción artística y teoría feminista del arte. Nuevos debates I*. Vitoria-Gasteiz: Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz, 2009; Arakistain, Xabier; y Méndez, Lourdes. *Producción artística y teoría feminista del arte. Nuevos debates II*. Vitoria-Gasteiz: Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz, 2011; Arakistain, Xabier; y Méndez, Lourdes. *Producción artística y teoría feminista del arte. Nuevos debates III*. Vitoria-Gasteiz: Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz, 2011; Arakistain, Xabier; y Méndez, Lourdes. *Producción artística y teoría feminista del arte. Nuevos debates IV*. Vitoria-Gasteiz: Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz, 2011.

Asimismo, dentro del marco cronológico de esta investigación, ha sido relevante la tesis doctoral de Assumpta Bassas sobre feminismo en el arte conceptual catalán<sup>71</sup> y la tesis de Maite Garbayo<sup>72</sup> sobre las implicaciones estéticas y políticas del cuerpo en las prácticas performáticas en el contexto de los últimos años del franquismo. Aunque en este estudio no se profundizará en prácticas artísticas conceptuales –dada la inexistencia de las mismas en el contexto valenciano de la época–, los estudios mencionados han resultado cruciales para englobar las corrientes que se estaban desarrollando en València más allá de sus fronteras.

Por otro lado, en la Universidad de Málaga, el proyecto I+D “Prácticas de subjetividad en las artes contemporáneas. Recepción crítica y ficciones de la identidad desde la perspectiva de género”, estuvo en activo entre 2016 y 2020. Dirigido por Maite Méndez Baiges y Luis Puelles Romero, continuaba las investigaciones iniciadas en el proyecto anterior denominado “Lecturas de la historia del arte contemporáneo desde la perspectiva de género” con el fin de proseguir en la labor de problematizar la historia del arte de los siglos XX y XXI desde una perspectiva de género. Entre las aportaciones de dicho proyecto al aparato historiográfico español, cabe destacar el congreso internacional “Géneros y subjetividades en las prácticas artísticas contemporáneas (siglos XX-XXI)”<sup>73</sup>, en el que participamos con una comunicación sobre la utilización de la memoria de género como método historiográfico, utilizando como caso de estudio nuestro objeto de investigación. El congreso nos ofreció un marco idóneo para conocer a otras investigadoras que, tanto a nivel estatal como internacional estaban “interviniendo” la historia del arte con un enfoque de género. Entre las ponentes, se encontraban nombres reconocidos como Katy Deepwell, Patricia Mayayo o Ana Navarrete. Asimismo, el congreso nos permitió conocer el trabajo de historiadoras jóvenes que, de manera paralela al desarrollo de esta investigación, iban realizando sus tesis doctorales y dando a conocer parcialmente sus contenidos. Es el caso de Ane Lekuona, quien el pasado mes de diciembre de 2021 defendió la tesis doctoral *Euskal*

---

<sup>71</sup> Bassas, Assumpta. *La trayectoria de tres artistas en el pasaje del conceptualismo en Cataluña: Silvia Gubern, Àngels Ribé y Eulàlia*, Tesis Doctoral, (Dir. Martí Peran, María- Milagros Rivera Garretas y tutorizada por José Enrique Monterde). Universitat de Barcelona, 2016.

<sup>72</sup> Garbayo, Maite. *Cuerpos que aparecen. Performance y cuerpos en el tardofranquismo*. Bilbao: Consonni, 2016.

<sup>73</sup> Véase la publicación que recoge una selección las contribuciones: Ramos, Eva María (dir.). *Géneros y subjetividades en las prácticas artísticas contemporáneas*. Sevilla: Arcibel Editores, 2020.

*Herriko artearen historia feminista baten bila. Genealogia berriak josten. 1950-1972*<sup>74</sup>, en la que revisa, desde una perspectiva feminista, la historia del arte y la historiografía del País Vasco durante un periodo cronológico similar al de este estudio.

Asimismo, África Cabanillas Casafranca ha centrado sus investigaciones en las mujeres como sujetos artísticos en el contexto español del siglo XX<sup>75</sup>. Cabanillas es además colaboradora del proyecto “Identidades de género a través de la práctica artística. Pintoras Españolas Mujeres del Siglo XX”<sup>76</sup>, dirigido por Amparo Serrano de Haro y adscrito al Centro de Estudios de Género de la Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED). El proyecto estudia a las mujeres pintoras que desarrollaron su práctica alrededor de 1950, atendiendo a su doble represión como mujeres y como víctimas del régimen dictatorial, y hace especial hincapié en los testimonios de vida de las mujeres y en las implicaciones de género que dichos testimonios pueden ofrecer.

Por otro lado, María Rosón ha analizado en profundidad el periodo del franquismo desde una perspectiva de género, aunque sus investigaciones se centran en la cultura visual y material, y no tanto en el campo artístico. Su aportación más relevante en este sentido es el libro *Género, memoria y cultura visual en el primer franquismo (materiales cotidianos, más allá del arte)*, publicado por la editorial Cátedra en 2016<sup>77</sup>.

Por último, aunque abordan un contexto distinto o una cronología anterior a la de esta investigación, son referentes los estudios de Carmen Gaitán Salinas sobre las artistas del exilio republicano español<sup>78</sup> y los de Concha Lomba sobre artistas en España entre

---

<sup>74</sup> Lekuona Mariscal, Ane. *Euskal Herriko artearen historia feminista baten bila. Genealogia berriak josten. 1950-1972*, Tesis Doctoral (Dir. Maite Méndez y Haizea Barcenilla), UPV-EHU, 2021.

<sup>75</sup> Véase, por ejemplo: Cabanillas Casafranca, África. “Nuevos análisis del franquismo. Testimonios de mujeres pintoras”. En Damián Alberto González Madrid, Manuel Ortiz Heras y Juan Sisino Pérez Garzón, *La Historia: lost in translation*. Madrid: Ediciones Universidad Complutense de Madrid, 2017, pp. 449-464; Cabanillas Casafranca, África; y Serrano de Haro Soriano, Amparo. “La mujer en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando (1873-1967)”, *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, nº 121, 2019, pp. 111-136.

<sup>76</sup> La página web del proyecto: <https://pems20.weebly.com/proyecto.html> (última consulta: 8-12-2021).

<sup>77</sup> Rosón, María. *Género, memoria y cultura visual en el primer franquismo (materiales cotidianos, más allá del arte)*. Madrid: Cátedra, 2016.

<sup>78</sup> Gaitán Salinas, Carmen. *Las artistas del exilio republicano español. El refugio latinoamericano*. Madrid: Cátedra, 2019. Gaitán Salinas editó, asimismo, la primera edición de los diarios de Manuela Ballester en el exilio: Ballester, Manuela. *Mis días en México Diarios 1939-1953*. Sevilla: Renacimiento, 2021. Aparte de sus investigaciones, la labor de Carmen Gaitán Salinas ha sido relevante también en los últimos años por la organización, junto con la investigadora predoctoral Esther Romero, del congreso internacional “Linda Nochlin revisitada. Jornadas historiográficas en torno al arte contemporáneo” (14 y 15 de octubre de 2021).

1880 y 1939<sup>79</sup>. La propia Lomba dirigió, asimismo, junto con Carmen Morte, el XV Coloquio de Arte Aragonés, en la Universidad de Zaragoza en marzo 2019, el cual centró su atención en “Las mujeres y el universo de las artes”<sup>80</sup>. Su labor en la historiografía de género española ha sido especialmente reconocida por las investigaciones y actividades realizadas en el marco del proyecto de investigación I+D “Mujeres Artistas en España (1804-1939)”, en el que participan la Universidad de Zaragoza, la Universidad Complutense de Madrid, la Universidad de Sevilla y la Universitat de València<sup>81</sup>. Entre las investigadoras del proyecto, es necesario mencionar aquí<sup>82</sup> a Magdalena Illán, cuyos estudios sobre artistas del siglo XIX y de principios del siglo XX aportan nuevas miradas a los discursos tradicionales. Además del arduo trabajo de investigación que recoge la página web del proyecto, en la cual se recogen biografías y obras de artistas, cabe destacar el curso de verano de la Universitat d’Estiu de Gandia, cuyas reflexiones se publicaron posteriormente en el libro *Olvidadas y silenciadas. Mujeres artistas en la España contemporánea*<sup>83</sup>; o el congreso internacional “Las mujeres en el sistema artístico, 1804-1939”, que acogió el Museo de Zaragoza entre el 21 y el 23 de septiembre de 2021. Recientemente, también se ha extrapolado la investigación al espacio expositivo con la muestra *Hacia poéticas de género. Mujeres artistas en España (1804-1939)*, en el Museo Pablo Serrano de Zaragoza (del 22 de marzo al 19 de junio de 2022).

En el ámbito expositivo, cabe destacar las aportaciones de instituciones locales, como es el Museu de l’Empordà, en Figueres, que entre el 25 de octubre de 2020 y el 10 de enero de 2021 acogió una interesante exposición en la que se recuperaban un centenar de obras de un total de treinta y una artistas nacidas entre 1830 y 1939. El proyecto estuvo comisariado por la periodista y escritora Cristina Masanés, en base a la investigación de Rosa Pous Tenàs, *L’art a Girona als segles XIX y XX. Emprems de creació*

---

<sup>79</sup> Lomba Serrano, Concha. *Bajo el eclipse: pintoras en España, 1880-1939*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), 2019.

<sup>80</sup> Lomba Serrano, Concha; Morte García, Carmen; y Vázquez Astorga, Mónica (eds.). *Las mujeres y el universo de las artes*, Zaragoza: Diputación de Zaragoza, 2020.

<sup>81</sup> La página web del proyecto: <http://maes.unizar.es/> (última consulta: 8-12-2021).

<sup>82</sup> Otras investigadoras del proyecto son también relevantes en el campo de estudio que se aborda, pero han aparecido ya con anterioridad (Estrella de Diego) o aparecerán en lo sucesivo en este estado de la cuestión (Ester Alba Pagán o Mariángeles Pérez-Martín).

<sup>83</sup> Gil Salinas, Rafael; y Lomba Serrano, Concha (coords.). *Olvidadas y silenciadas. Mujeres artistas en la España contemporánea*. València: PUV, 2021.

*femenina 1872-1960*<sup>84</sup>. Además, en el catálogo<sup>85</sup> contribuyen historiadoras feministas clave en el ámbito catalán como Assumpta Bassas. La exposición resulta interesante por la cantidad de obra y de sujetos creadores mujeres que abarcaba en un contexto reducido como es el de la comarca de l'Alt Empordà, hecho que contrasta con la visión que planteó el Museo del Prado en la exposición *Invitadas. Fragmentos sobre mujeres, ideología y artes plásticas en España (1833-1931)* (2020). Lo más interesante de la exposición, sin embargo, era que el discurso expositivo estaba organizado en torno a conceptos clave para la historia del arte feminista. Como explica Bassas en el catálogo, partiendo del enfoque de Griselda Pollock<sup>86</sup>, la exposición se planea como un "museo virtual", pero no una virtualidad cibernética, sino una virtualidad que rompa los esquemas expositivos patriarcales:

*La seva idea es refereix a la necessitat de crear una dimensió en el discurs que sigui capaç d'interrompre els clàssics esquemes de la historiografia i narrativa patriarcal, i faci possible desplegar espais transtemporals i intraespacials. Es tracta de fer coemergir la història a través del diàleg entre la dada, el document, l'obra i la mirada subjectiva, entre la indicació de l'obra, la lectura i la pregunta, des d'allò racional i des d'allò afectiu*<sup>87</sup>.

También instituciones vertebrales del sistema del arte español, como el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS), han empezado a introducir la perspectiva de género de manera sistemática en sus discursos. Es el caso del *site Fuera del canon. Las artistas pop en la colección* (2020), un proyecto de Isabel Tejada en el que se recogen sus investigaciones realizadas en el marco de una beca que disfrutó en 2011 en el museo con el objetivo de investigar arte feminista español en la década de los setenta. El *site* se ubicó en la sala 428, reconfigurando las lecturas de su colección permanente, pero es también visitable virtualmente a través de la página web del museo, donde cuenta además con apoyo documental y entrevistas a las artistas<sup>88</sup>. Cabe señalar, que algunas de las artistas

---

<sup>84</sup> La investigación se llevó a cabo gracias a una beca del Ayuntamiento de Girona por el 8 de marzo en el año 2008. La publicación se puede consultar en: <https://es.calameo.com/read/0005976301d7cabcf4f40> (última consulta: 9-12-2021).

<sup>85</sup> Masanés, Cristina (com.). *Pintar, crear, viure. Dones artistes a l'Alt Empordà (1830-1939)*. Figueres: Ajuntament de Figueres, 2020.

<sup>86</sup> Pollock, Griselda. *Encuentros en el museo feminista virtual*. Madrid: Cátedra, 2010.

<sup>87</sup> Bassas, Assumpta. "El temps de la història i el temps de la vida". En Cristina Masanès, *Pintar, crear, viure. Dones artistes a l'Alt Empordà (1830-1939)*. Figueres: Ajuntament de Figueres, 2020, pp. 25-26.

<sup>88</sup> Página web del *site*: <https://www.museoreinasofia.es/obra-destacada/fuera-canon-artistas-pop> (última consulta: 8-12-2021).

que se incluyen forman parte del corpus de esta investigación. Nos referimos a las valencianas Ángela García Codoñer, Isabel Oliver y Ana Peters, impulsoras del realismo crítico feminista en el Estado español junto a otras muchas coetáneas que recoge el *site*.

Si focalizamos el punto de mira en el contexto valenciano, el panorama es bastante más desolador. La historiografía del arte valenciano del siglo XX estaba encabezada por los estudios clásicos de Aguilera Cerní<sup>89</sup>, Francisco Agramunt<sup>90</sup>, los volúmenes colectivos dirigidos por José Francisco Yvars y Enric A. Llobregat<sup>91</sup>, el de Felipe Garín y Pascual Patuel editado por Bancaja<sup>92</sup> o el manual de Carmen Gracia<sup>93</sup>. Más reciente es el libro *Arte valenciano en el franquismo (1939-1975)*<sup>94</sup>, publicado por Pascual Patuel en 2019, en el que, a modo de manual enciclopédico, se recogen algunos de los principales autores, organizados según corrientes plásticas, que trabajaron en el contexto valenciano durante el franquismo. En este caso, se incluye a Juana Francés, Jacinta Gil, Ángeles Ballester, Antonia Mir, María Dolores Casanova, Ana Peters, Soledad Sevilla, Ángeles Marco, Aurora Valero y Eva Mus. En la mayoría de los estudios mencionados, no obstante, las mujeres o bien no aparecen o bien “pueden aparecer citadas, pero han sido poco estudiadas; en numerosas ocasiones están encriptadas tras una retahíla de nombres que se cierran con un etc.”<sup>95</sup>. También es habitual que la citada historiografía carezca de perspectiva de género.

Si realizamos una búsqueda bibliográfica rápida sobre artistas mujeres valencianas, aparecen referenciados numerosos catálogos de exposiciones –casi todas organizadas por galerías privadas o instituciones públicas de índole local–, pero la mayoría no cuentan

---

<sup>89</sup> Aguilera Cerní, Vicente (dir.). *Historia del arte valenciano*. València: Consordi d'Editors Valencians, 1986-1989.

<sup>90</sup> Agramunt Lacruz, Francisco. *Diccionario de artistas valencianos del siglo XX*. València: Albatros, 1999; *Un arte valenciano en América (Exiliados y Emigrados)*. València: Consell Valencià de Cultura de la Generalitat Valenciana, 1998.

<sup>91</sup> Yvars, José Francisco y Llobregat, Enric A. *Història de l'art al País Valencià*. València: Tres i quatre, 1986-1998. El capítulo dedicado a la pintura y la escultura del siglo XX lo recoge el tercer volumen y está escrito por Juan Vicente Aliaga y José Miguel García Cortés.

<sup>92</sup> Garín, Felipe y Patuel, Pascual. *Historia del arte de València*. València: Bancaja, 1992.

<sup>93</sup> Gracia, Carmen. *Historia de l'art valencià*. València: Alfons el Magnànim, 1995.

<sup>94</sup> Patuel, Pascual. *Arte valenciano en el franquismo (1939-1975)*. València: Publicacions de la Universitat de València; Alfons el Magnànim, 2019. Por otro lado, Pascual Patuel ha publicado numerosos estudios específicos sobre distintos aspectos del arte valenciano durante los años cincuenta y sesenta a partir de su tesis doctoral sobre pintura abstracta valenciana (Universitat de Barcelona, 1990).

<sup>95</sup> Tejeda, Isabel; y Folch, María Jesús. *A contratiempo. Medio siglo de artistas valencianas (1929-1980)*. València: IVAM, 2018, pp. 11-12.

con un análisis crítico y feminista de sus trayectorias ni se las contextualiza en una genealogía más amplia. Se engloban en el “feminismo institucional” o “feminismo de Estado” que ha proliferado desde los años ochenta al margen del activismo militante y de propuestas realmente transformadoras en el contexto de la denominada Cultura de la Transición<sup>96</sup>.

Con todo, contamos con algunas excepciones que sí es necesario señalar como antecesoras de esta investigación. Maite Beguiristain fue sin duda una de las pioneras como mujer en el campo de la crítica de arte en València. Activa desde los años ochenta, ha publicado varias reflexiones sobre la presencia de mujeres en la actividad artística en la Edad Media<sup>97</sup>; sobre artistas contemporáneas como Teresa Cebrián en el contexto de la exposición *Mar de fondo*, que tuvo lugar en el Teatro Romano de Sagunto en 1998<sup>98</sup> y aspectos del campo artístico como la educación artística de las niñas<sup>99</sup> o las aportaciones del feminismo al arte contemporáneo<sup>100</sup>. Cabe destacar también la dirección de tesis doctorales de disciplinas artísticas feminizadas como es la danza, o la tesis de Vicente Ibiza y Osca, destinada a recuperar artistas mujeres en museos españoles hasta 1936<sup>101</sup>. Por último, Beguiristain participó en los volúmenes coordinados por Roman de la Calle en torno a los 30 últimos años de arte valenciano. El texto se centra en los años ochenta,

---

<sup>96</sup> Tal y como analizan Guillem Martínez y otros autores en el volumen editado por Juan Albarrán, durante la Transición se desarrolló una política de Estado bajo la cual “la cultura no se mete en política –salvo para darle la razón al Estado– y el Estado no se mete en cultura –salvo para subvencionarla, premiarla o darle honores– [...] En la CT [Cultura de la Transición] desaparecen todos los productos problemáticos. El resultado es la producción de miles y miles de productos aproblemáticos (Martínez, Guillem. “CT o 35 años de cultura española. Descripción, estupor, temblores y un ejemplo barcelonés de cómo fue desactivada la cultura de la Transición”. En Juan Albarrán (ed.), *Art/nsición, Tra/nsición. Arte y transición*. Madrid: Brumaria, 2018, p. 89). No atendemos en este estado de la cuestión todos esos productos “aprobados” en tanto en cuanto lo que aquí nos interesa es, al contrario, problematizar el objeto de estudio.

<sup>97</sup> Beguiristain, Maite. “Arte y mujer en la Edad Media”, *Asparkia: Investigació feminista*, nº 2, 1993, pp. 55-62; y “Arte y mujer en la cultura medieval y renacentista”, *Bitarte: Revista cuatrimestral de humanidades*, nº 8, 1996, pp. 113-124.

<sup>98</sup> Beguiristain, Maite. “Teresa Cebrián: Una trayectoria demasiado humana”. En *Mar de fondo: Ghada Amer - Teresa Cebrián - Victoria Civera - Ayse Erkmen - Irit Hemmo - Gülsün Karamustafa - Jenny Marketou - Carmen Navarrete - Shirin Neshat - Eulàlia Valldosera - María Zárraga*. València: Fundació General de la Universitat de València; Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència 1998, pp. 40-43.

<sup>99</sup> Beguiristain, Maite. “De l'educació artística de les xiquetes”. En Carmen Gracia (com.), *Creadores solidàries amb Rudraksha*. València: Universitat de València, 2006, pp. 87-100.

<sup>100</sup> Beguiristain, Maite. “Aportaciones del movimiento feminista al arte contemporáneo”. En José Miguel García Cortés (coord.), *Crítica cultural y creación artística: coloquios contemporáneos*. València: Generalitat Valenciana, 1998, pp. 79-84.

<sup>101</sup> Giménez Morte, Carmen. *Aproximaciones a danza valenciana*, Tesis Doctoral (Dir. Maite Beguiristain). Universitat de València, 2002; e Ibiza i Osca, Vicent. *Mujer y arte en España: artistas de antes de 1936. Obra expuesta - obra desaparecida*, Tesis Doctoral (Dir. Maite Beguiristain), Universitat de València, 2004.

pero crea una sucinta genealogía mencionando a algunas de las artistas de décadas anteriores afirmando que “nunca hay que olvidar a quienes abrieron las puertas de la libertad, por nimia que ésta parezca”<sup>102</sup>. Menciona como pioneras –aunque problematiza este concepto dando a entender que, por desconocimiento, no pudieron ser referentes para las artistas posteriores– a valencianas como Manuela Ballester, Jacinta Gil, Antonia Mir, Juana Frnacés, Ana Peters, Aurora Valero o Eva Mus. Independientemente de si se pueden considerar pioneras o no, Beguiristain no duda que dichas artistas abrieron el paso a artistas de una generación posterior, algunas de las cuales (Ángeles Marco, Carmen Calvo, Ángela García, Rosa Torres y Carmen Grau) forman parte del corpus de este estudio dado que iniciaron su trayectoria en los años setenta. Resulta interesante que, aunque el discurso de Beguiristain a veces se torna esencialista, la autora remarca la importancia de la interseccionalidad a la hora abordar el estudio de mujeres artistas:

No hay que olvidar que la mujer, además de pertenecer al género femenino, pertenece a una raza, una cultura, un país, un estrato social, una religión y que, todas estas pertenencias se entrecruzan para crear rasgos diferenciales en esa unidad que es sólo biológica y no un destino en lo universal<sup>103</sup>.

En otra colección similar, sobre la misma temática e igualmente coordinada por Román de la Calle, había aparecido dos años antes un capítulo de la investigadora Riansares Lozano<sup>104</sup>, en el que analizaba algunas de las obras incluidas en el proyecto expositivo *Fugas subversivas. Reflexiones híbridas sobre las identidades* (Centre Cultural La Nau, Universitat de València, 2005), que había co-comisariado junto con Johanna Moreno y Guillermo Cano. Aunque el texto era anterior, el enfoque teórico de Lozano resultaba más actualizado que el de Beguiristain en cuanto a teoría del género.

Por otro lado, en el Departamento de Historia del Arte de la Universitat de València se han realizado varias aproximaciones e incursiones que han sido fundamentales. En primer lugar, cabe reconocer algunas reflexiones de Pilar Pedraza sobre la representación

---

<sup>102</sup> Beguiristain, Maite. “Los últimos 30 años (y algo más) del arte valenciano. Las cuestiones de género”. En Román de la Calle (coord.), *En torno a los últimos 30 años del arte valenciano contemporáneo (I)*. València: Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 2014, p. 59.

<sup>103</sup> *Ibidem*, p. 24.

<sup>104</sup> Lozano de la Pola, Riansares. “Las cuestiones de género en el contexto artístico valenciano de los últimos 30 años”. En Román de la Calle (coord.), *Los últimos 30 años del arte valenciano contemporáneo (I)*. València: Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 2012, pp. 96-109.

de las mujeres en el arte<sup>105</sup> y, especialmente, la primera aproximación al tema de esta tesis doctoral realizada en 2009 por la profesora Xesqui Castañer en el capítulo “Las artistas valencianas del siglo XX. De la participación en la vanguardia al discurso del cuerpo”<sup>106</sup>, en el que menciona algunas de las artistas que participaron en el campo valenciano y las principales características plásticas de su producción. Desde el grupo de investigación VALuART, dirigido por Rafael Gil Salinas, se realizó una investigación sobre la colección artística de la Diputación de València que se materializó en dos exposiciones. Una de ellas es la itinerante *Memoria de la modernidad* (2017), que contaba con una sección –y su correspondiente capítulo en el catálogo escrito por Mireia Ferrer Álvarez– sobre “Mujeres artistas en la Diputación: Nuevas narrativas en torno al arte contemporáneo”<sup>107</sup>. La segunda exposición a la que nos referimos es *Dones en marxa* (2018), comisariada por Mireia Ferrer Álvarez y Ester Alba Pagán en el Castell d’Alacuàs, que se organizó en dos grandes bloques: el primer bloque se centraba en la representación de distintos modelos de feminidad en las piezas de la colección, mientras que el segundo ahondaba en la producción realizada por mujeres. Por último, aunque cronológicamente su investigación no se solapa con este estudio, no podemos dejar de mencionar la tesis doctoral de Mariángeles Pérez-Martín, leída en 2019, sobre académicas de Bellas Artes en los siglos XVIII y XIX, que estudia especialmente el caso de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos en València<sup>108</sup>.

Fuera del contexto universitario, en 2017, Vicente Ibiza i Osca publicó un compendio biográfico de artistas nacidas en el País Valencià, *Dones al món de l’art. Pintores i escultores valencianes (1500-1950)*<sup>109</sup>, el cual abarca una parte de nuestra

---

<sup>105</sup> Pedraza, Pilar. “Figuras de la alteridad. La mujer pilosa, entre la enfermedad y el espectáculo”, *Revista valenciana d’etnologia*, nº 4, 2009, pp. 37-46.

<sup>106</sup> Castañer, Xesqui. “Las artistas valencianas del siglo XX. De la participación en la vanguardia al discurso del cuerpo”. En Jorge Hermsilla Pla (coord.), *La ciudad de Valencia: historia, geografía y arte de la ciudad de Valencia*, vol. 2. València: Universitat de València, 2009, pp. 483-491.

<sup>107</sup> Ferrer Álvarez, Mireia. “Mujeres artistas en la Diputación: Nuevas narrativas en torno al arte contemporáneo”. En Rafael Gil Salinas (coord.), *Memoria de la modernidad. La colección patrimonial de la Diputación de València*. València: Diputació de València, 2018, pp. 170-201.

<sup>108</sup> Pérez-Martín, Mariángeles. *Ilustres e il·lustradas. Académicas de Bellas Artes (ss. XVII-XIX)*. València: Tirant lo Blanc, 2020.

<sup>109</sup> Ibiza i Osca, Vicent. *Dones al món de l’art. Pintores i escultores valencianes (1500-1950)*. València: Alfons el Magnànim, 2017.

cronología. Su estudio permitió ubicar algunos de los nombres que barajábamos y que todavía no ubicábamos en su contexto.

Por otro lado, cabría destacar de manera más específica algunas exposiciones que han marcado en los últimos años otra manera de mirar la trayectoria de algunas artistas valencianas. Destacan, por su enfoque claramente feminista, la muestra comisariada por Isabel Tejeda en la Galería Punto en 2016, *Ángela García – Pop Feminista*<sup>110</sup>, así como el caso de estudio que el Institut Valencià d'Art Modern (IVAM) dedicó a Ana Peters en 2015<sup>111</sup>. Fueron también interesantes las recientes recuperaciones de *Ángeles Marco. Vértigo* (2018)<sup>112</sup>, comisariada en el mismo museo por Joan Ramón Escrivà, o la muestra itinerante *Fuencisla Francés. Punto de fuga*, comisariada por Pilar Tébar<sup>113</sup>, expuesta en distintos espacios culturales con la gestión del Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, entre 2019 y 2020. También recientes son las exposiciones organizadas en el Centre Cultural La Nau de la Universitat de València, dedicadas a Isabel Oliver (2019)<sup>114</sup> y Aurora Valero (2021)<sup>115</sup>. En esta última la co-comisaria (junto con Roman de la Calle) María Victoria Margarida, en una entrevista publicada en el catálogo pregunta algunas cuestiones acertadas a la artista sobre su condición de mujer artista.

No obstante, si una exposición ha sido crucial en el desarrollo de esta tesis doctoral, esa ha sido *A contratiempo. Medio siglo de artistas valencianas (1929-1980)*, comisariada por Isabel Tejeda y María Jesús Folch en el IVAM en 2018<sup>116</sup>, en la cual tuve el placer de colaborar como asistente de documentación. El discurso de la exposición se regía por la producción artística de las mujeres y su carácter político, lo cual ofreció un conocimiento mucho más amplio y desde una mirada explícitamente feminista de las obras que podían conformar el corpus de esta tesis doctoral. Además, la investigación

---

<sup>110</sup> Sobre la misma artista, también fue interesante la comisariada por Juan Bautista Peiró en la Universitat Politècnica de València: Peiró, Juan Bautista (com.). *Punto y seguido. Ángela García*. València: UPV, 2004.

<sup>111</sup> Folch, María Jesús. *Caso de estudio. Ana Peters. Mitologías políticas y estereotipos femeninos en los sesenta*. València: IVAM, 2015. En 2007, el mismo museo había realizado una retrospectiva de la artista, pero centrada en su obra de los años noventa y obviando toda la producción feminista de los setenta.

<sup>112</sup> Escrivà, Joan Ramon. *Ángeles Marco. Vértigo*. València: IVAM, 2018.

<sup>113</sup> Tebar, Pilar. *Fuencisla Francés. Punto de fuga*. València: Generalitat Valenciana, 2020.

<sup>114</sup> Patuel, Pascual. *Isabel Oliver. Quaranta anys d'Art compromès (1970-2009)*. València: Fundació General de la Universitat de València, 2019.

<sup>115</sup> De la Calle, Román; y Margarida, María Victoria. *Aurora Valero. Sense Límits*. València: Fundació General de la Universitat de València, 2021.

<sup>116</sup> Tejeda, Isabel; y Folch, María Jesús. *A contratiempo. Medio siglo de artistas valencianas (1929-1980)*. València: IVAM, 2018.

nos facilitó hilos de los que tirar para analizar la presencia de las mujeres en el campo artístico valenciano y también supuso un punto de inflexión en tanto en cuanto conocimos personalmente a algunas de las artistas y empezamos a concertar entrevistas.

Por descontado, han sido otras muchas, muchísimas, las aportaciones que han nutrido esta investigación. Todas ellas irán apareciendo a lo largo de las páginas que siguen, ilustrando, enriqueciendo y, sobre todo, cohesionando las aportaciones documentales con las que trataré de analizar el campo artístico valenciano. Al fin y al cabo, una tesis doctoral es en sí misma un gran estado de la cuestión al que se aportan nuevas fuentes, nuevos contextos y también alguna nueva reflexión.



## PRIMERA PARTE. LA EDUCACIÓN ARTÍSTICA



## CAPÍTULO 1. CUESTIÓN DE ADORNO: LA EDUCACIÓN FEMENINA EN EL FRANQUISMO

La primera parte de este estudio tiene como objeto analizar la vinculación de las mujeres a la educación artística en la ciudad de València, pero antes de adentrarnos en ello resulta necesario abordar la educación femenina en el franquismo desde una perspectiva más general, que nos aproxime a los parámetros bajo los cuales una mujer construía su identidad durante la dictadura. Para transmitir su ideología, el régimen utilizó todos los “aparatos de Estado”, en términos de Althusser<sup>117</sup>, que tenía a su disposición, entre los cuales encontramos el sistema educativo formal, la familia o el Servicio Social, gestionado desde la Sección Femenina de la Falange, pero también medios informales como son la música, el cine, la radio o la televisión, que se colaban en los hogares españoles con más facilidad a medida que avanzaba la dictadura y se consolidaba la sociedad de consumo del desarrollismo. Los medios de comunicación y la cultura popular funcionaron, por lo tanto, como constructores de identidades y contribuyeron de manera vertebral a la naturalización de los roles de género. Como es sabido, dichos medios no son un mero reflejo de la realidad sino que juegan un papel crucial en su configuración<sup>118</sup>. Todo ello se irá desgranando en este primer capítulo, que funciona como una suerte de introducción que nos permite situarnos en el contexto identitario en el que se sustenta la investigación.

El régimen franquista erradicó los intentos republicanos de modernización en cuestiones de educación y de género. La Segunda República había realizado grandes esfuerzos por democratizar y secularizar la educación. También había vivido la proliferación de modelos de feminidad que, aunque aún minoritarios y eminentemente urbanos, habían empezado a trastocar el modelo hegemónico del “ángel del hogar”, consolidado en el siglo XIX de la mano de la asunción del sistema capitalista, tal y como han estudiado autoras como Silvia Federici<sup>119</sup>. Durante el primer bienio republicano, se promulgaron diversas leyes y decretos que regulaban los derechos civiles y políticos de las mujeres, así como su incorporación a la vida pública. Entre estas medidas, destaca la

---

<sup>117</sup> Althusser, Louis. “Idéologie et appareils idéologiques d'État (Notes pour une recherche)”, *La Pensée*, nº 151, junio 1970.

<sup>118</sup> Véase Gill, Rosalind. *Gender and the Media*. Londres/Malden: Polity Press, 2015.

<sup>119</sup> Federici, Silvia. *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Madrid: Traficantes de sueños, 2010.

aparición del sufragio femenino –la cual generó un debate en las Cortes Constituyentes–, la equiparación de la edad del voto de hombres y mujeres a los 23 años, el matrimonio civil, el divorcio, la eliminación de la distinción entre hijos ilegítimos y la posibilidad de investigar la paternidad. Respecto a la educación, la Constitución de 1931 establecía que debía ser obligatoria entre los 6 y los 12 años, gratuita y laica. Una de las principales preocupaciones fue la democratización de la educación y la cultura entre las clases populares a través de la creación de escuelas e institutos, así como acabar con la educación segregada por géneros. Con ello se pretendía luchar contra las grandes tasas de analfabetismo que asolaban el país, donde, en 1930, el 47,51% de las mujeres y el 36,92% de los hombres eran analfabetos. En la provincia de València, las cifras ascendían a un 49,64% y un 38,45%, respectivamente<sup>120</sup>. Uno de los símbolos de ese afán educativo y cultural son las maestras de la República, mujeres independientes y comprometidas que cuestionaron la pedagogía tradicional y que impulsaron nuevas prácticas para modernizar la escuela al tiempo que subvertían el modelo de mujer abnegada que reproducía el sistema escolar.

La victoria del bando sublevado en 1939 y la consecuente instauración de la dictadura franquista, sin embargo, conllevarían la erradicación de todas estas reformas republicanas de “modernización”. El nuevo régimen trató de eliminar del imaginario colectivo aquella “mujer moderna” que empezaba a definirse durante el periodo republicano y retomó con fuerza el modelo del “ángel del hogar” decimonónico. Como afirma Aurora G. Morcillo, el discurso del nacionalcatolicismo no inventó el sexismo o la misoginia, sino que más bien asumió las relaciones de género como elemento definidor de su ideología elevándolo a nivel nacional: “El ser madre y esposa representaba no solo un orgullo privado sino también una obligación patriótica”<sup>121</sup>. Como analizaremos en los siguientes subapartados, para que los modelos de género hegemónicos fueran calando en la sociedad, el régimen instauró lo que se denominaron “medidas mitigadoras”, como fueron “la mejora de la remuneración del trabajador «que se case con mujer también

---

<sup>120</sup> Lázaro Lorente, Luis M., “Les Universitats Populares de la FUE com a model d'educació popular a l'Espanya republicana (1932-1938)”. En Javier Navarro i Sergio Valero (eds.), *València capital de la República vol. 3*. València: Ajuntament de València, 2018, p. 109.

<sup>121</sup> Morcillo, Aurora G. “El género en lo imaginario. El ‘ideal católico femenino’ y estereotipos sexuados bajo el franquismo”. En Mary Nash (ed.), *Represión, resistencias, memoria. Las mujeres bajo la dictadura franquista*. Granada: Comares, 2013, p.73.

trabajadora y que deje de serlo para atender el hogar» y la «prohibición de empleo de la mujer casada a partir de un determinado ingreso que perciba su marido»<sup>122</sup>; y, paralelamente, puso en marcha medidas más sutiles que impregnaron la cultura popular de modelos de género deseables, así como de modelos que debían ser evitados. Empezaremos por esas últimas medidas dado que, nos parece, las identidades se empiezan a configurar antes de formar parte del sistema educativo formal. Se empiezan a configurar desde el momento en que se empieza a adquirir conciencia del mundo y, por lo tanto, de una misma.

---

<sup>122</sup> Di Febo, Giuliana. “‘La Cuna, La Cruz y la Bandera’. Primer franquismo y modelos de género,” en Isabel Morant (dir.), *Historia de las Mujeres en España y América Latina*, vol. 4. Madrid: Cátedra, 2005-2006, p. 222.



## 1.1. “A la lima y al limón, te vas a quedar soltera”: la construcción de las identidades de género a través de la cultura cotidiana

En el primer apartado del capítulo introducimos la construcción de la identidad femenina en el franquismo a partir de distintas manifestaciones culturales. Sin pretensión de exhaustividad, tratamos de realizar una suerte de retrato de época a partir de ejemplos provenientes de la cultura cotidiana que nos sirven para ilustrarlo. Se construye, por lo tanto, un recorrido que viaja de una película a una canción o un programa de radio, apoyándose en investigaciones existentes sobre la cuestión.

*A la lima y al limón*, copla popularizada por Concha Piquer en 1940, se inicia compadeciendo a su pobre vecina, que no tiene los ojos grandes, ni talle de espiga, ni labios de sangre. No es una mujer que cumpla los cánones de belleza del momento y, por esa razón, como canta Piquer, nadie se acerca a su reja y nadie llama en sus cristales. “A la lima y al limón, tú no tienes quien te quiera. A la lima y al limón, te vas a quedar soltera. ¡Qué penita y qué dolor! ¡Qué penita y qué dolor!”<sup>123</sup>. El éxito musical del periodo de la autarquía es una buena muestra de que todo en la vida de una mujer se reducía al matrimonio y a formar una familia. Lo demás era completamente accesorio y, directa o indirectamente, no dejaba de ser un complemento a la verdadera finalidad de su existencia. “Quedarse soltera”, no serlo o estarlo, sino quedarse, era –la expresión lo enfatiza– una anomalía y algo que se debía evitar a toda costa. Ellas, solteronas, se quedaban “para vestir santos”. Ellos, solteros de oro, triunfadores que siempre tenían a alguna familiar –quizá una hermana o una sobrina– que los cuidara. A este respecto, de hecho, la legislación franquista reintrodujo, el 12 de marzo de 1938, el Código Civil de 1889, bajo el cual las solteras disfrutaban de ciertas libertades al alcanzar la mayoría de edad, pero se les prohibía –según el Artículo 321– “dejar la casa paterna sin el permiso de sus padres a no ser que se casaran, se hicieran monjas o uno de los padres contrajera segundas nupcias”<sup>124</sup>. Las mujeres, por lo tanto, estaban eternamente subordinadas a un hombre: su padre primero y su marido –o hermano en el caso de las solteras–, después.

---

<sup>123</sup> Nada hacía sospechar a Concha Piquer que, ocho décadas después, los cantantes de trap latino y reggaetón Bad Bunny, Daddy Yankee y Lunay, nos harían a todas bailar y cantar que “estar soltera está de moda”.

<sup>124</sup> Morcillo, Aurora G. “El género en lo imaginario. El ‘ideal católico femenino’ y estereotipos sexuados bajo el franquismo”. En Mary Nash (ed.), *Represión, resistencias, memoria. Las mujeres bajo la dictadura franquista*. Granada: Comares, 2013, pp. 80-81.

Como afirma Aurora Morcillo Gómez, “la familia constituía el pilar central del orden social, y el deber patriótico de toda mujer debía quedar circunscrito a los límites que imponía ese núcleo familiar”<sup>125</sup>.

Aunque el aparato oficial del nuevo régimen retomó como propio el modelo decimonónico del “ángel del hogar”, éste adquirió nuevos matices y coexistió con otros modelos como el de mujer politizada que encarnarían las integrantes de la Sección Femenina de la Falange con Pilar Primo de Rivera a la cabeza<sup>126</sup>. En este sentido, las políticas de género del régimen franquista no distaban demasiado del nazismo o el fascismo italiano, ya que se sustentaron en la promoción de un modelo de feminidad basado en las identidades de madre, esposa y ama de casa. Identidades, todas ellas, concebidas en términos binarios heteropatriarcales e inspiradas en teorías biologicistas de complementariedad de los sexos<sup>127</sup>. Dichas teorías venían proliferando desde el siglo XVIII con intención de justificar, desde la filosofía y las ciencias naturales, las diferencias entre hombres y mujeres para justificar la necesidad del matrimonio heterosexual “no en términos de contrato, sino de diferencias sexuales en los afectos”<sup>128</sup>. El ideal de amor romántico, por lo tanto, se basaba en las diferencias de género, justificadas como “complementarias” y en la consecuente subordinación del género femenino al masculino. El proyecto moral del primer franquismo se basaría en un corpus teórico elaborado por psiquiatras como Vallejo Nájera y López que, inspirándose en discursos que ya habían defendido décadas antes médicos como Gregorio Marañón o sociólogos como George Simmel, sustentaría los pilares médico-científicos de su discurso de género.

---

<sup>125</sup> Morcillo Gómez, Aurora. *En cuerpo y alma. Ser mujer en tiempos de Franco*. Tres Cantos, Madrid: Siglo XXI Editores, 2015, pp. 68-69.

<sup>126</sup> La historiadora Marie Aline Barrachina diferenció el modelo falangista de mujer del modelo de mujer falangista (aceptado inicialmente de manera eventual en el contexto de la guerra civil, aunque perduró en el tiempo en las figuras de los mandos de la Sección Femenina de la Falange durante la dictadura). Barrachina, Marie Aline. “Ideal de la mujer Falangista. Ideal Falangista de la Mujer”, *Las mujeres y la guerra civil española*. Madrid: Ministerio de Trabajo e inmigración, Instituto de la Mujer, 1991, pp. 211-217.

<sup>127</sup> Sobre esta cuestión, véase: Barrachina, Marie-Aline. “Discurso médico y modelos de género. Pequeña historia de una vuelta atrás”. En Gloria Nielfa Cristóbal (ed.), *Mujeres y Hombres en la España franquista. Sociedad, economía, política, cultura*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2003, pp. 67-94; Medina Doménech, Rosa María. *Ciencia y sabiduría del amor. Una historia cultural del franquismo (1940-1960)*. Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2013; Nash, Mary. “Maternidad, maternología y reforma eugénica en España, 1900-1939”. En Georges Duby y Michelle Perrot (dirs.), *Historia de las mujeres. Vol 5, El siglo XX*. Barcelona: Taurus, 2018, pp. 687-708; y Morcillo Gómez, Aurora. *En cuerpo y alma. Ser mujer en tiempos de Franco*. Tres Cantos, Madrid: Siglo XXI Editores, 2015.

<sup>128</sup> Medina Doménech, Rosa María. *Ciencia y sabiduría del amor. Una historia cultural del franquismo (1940-1960)*. Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2013, p. 34.

Estos discursos no llegarían a la ciudadanía en forma de teoría científica, de manera general, sino atravesados por los personajes ficticios que inundaban las salas de cine, permeando directamente en los cuerpos al bailar canciones que reproducían versos como los que dan título a este subapartado o a través de los consejos que las guionistas de los consultorios radiofónicos daban a las oyentes<sup>129</sup>. A lo largo de las siguientes páginas, irán apareciendo referidos varios medios que contribuyeron a la construcción de las identidades de género. Lejos de pretender un análisis exhaustivo de la cultura popular del momento, hemos dado más espacio a aquellas manifestaciones que han sido más abordadas por investigaciones recientes y a aquellas que llegaban de una forma más masiva a los hogares del momento.

Si había un entretenimiento que se pudiera considerar “masivo” –sin pretender caer en la connotación peyorativa del término– durante las primeras décadas del franquismo, ese fue, sin duda, el cine. Paradigma de la utilización por parte del régimen de la cultura visual como difusora de su ideología es la película *Raza* (1941), dirigida por José Luis Saénz de Heredia y basada en la novela homónima del propio Francisco Franco bajo el pseudónimo de Javier de Andrade. La protagonista representa un “ángel del hogar” perfecto: nada tenía que envidiar el personaje de Isabel Acuña a la esposa del poeta victoriano Coventry Patmore, a quien se atribuye el concepto gracias a su poema *The Angel in the House* (1862). Isabel Acuña, viuda de Pedro Churruga en la ficción, se nos presenta como una mujer completamente asexuada, fiel creyente y madre ante todo lo demás: es quien se encarga de gestionar el día a día de la casa familiar, es la transmisora de la honra a las generaciones venideras y su dulzura y templanza funcionan como mediadoras en los conflictos familiares<sup>130</sup>. Una visión parecida de lo que debía ser una madre nos da la revista *Consigna. Revista pedagógica de la Sección Femenina de F.E.T. y de las J.O.N.S.*, que en el número 36 afirmaba lo siguiente:

---

<sup>129</sup> Por poner un ejemplo que plasme la repercusión que estos medios tendrían en la ciudadanía: en 1964 alrededor de un 95% de los núcleos de convivencia españoles contaban con un aparato de radio en casa. INSTITUTO DE LA OPINIÓN PÚBLICA: Estudio sobre los medios de comunicación de masas en España, Madrid, IOP, 1965, p. 20. Citado en Pérez Martínez, José Emilio. *Radio y mujer (España 1960-1975)*. En *las ondas de Radio Nacional*. Madrid: Abada Editores, 2020, p. 223.

<sup>130</sup> Solbes Borja, Elena. “Feminidades en el primer Franquismo. Raza y Rojo y negro”. En Magí Crusells Valeta, Beatriz de las Heras Herrero y Antonio Pantoja Chaves, *Historia y cine. El primer franquismo 1939-1945*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2020, pp. 161-173.

¿Cómo puede educar la madre? La madre reúne dos condiciones inimitables; la intuición de lo que el niño no sabe expresar y el amor hacia él. Con esos dos resortes, la madre ha sido convertida en educadora por gracia de la Providencia<sup>131</sup>.

La cuestión de la religiosidad –destacada tanto en la película como en la revista– no es baladí, sino un componente indispensable en la construcción de la feminidad hegemónica del régimen y su particular proceso de “regeneración nacional”, que conllevaba la “recristianización” del país tras la victoria sublevada. “La cuna, la cruz y la bandera”, en palabras del político del régimen José Pemartín en la asamblea de la Confederación Católica Nacional de Padres de Familia (Pamplona, 1940), serían los tres ejes vertebrales de dicha feminidad: el hogar, la religión y la patria<sup>132</sup>.

Algo más subversivas –y menos religiosas– que Isabel Acuña eran las protagonistas de las comedias de enredos o de “teléfono blanco”, que ocuparon gran parte de las salas de exhibición cinematográficas durante las primeras décadas del franquismo y cuyo consumo era mayoritariamente femenino. Tal y como apunta Aintzane Rincón, aunque centraban sus hilos argumentales en historias de amor que idealizaban los proyectos de vida conyugales, las protagonistas de las comedias de enredos encarnaron un modelo de feminidad “en general de clase alta, preocupado por el amor, pero también por cuestiones irrelevantes como la moda y las particularidades de la vida frívola”<sup>133</sup>. Con todo, el final feliz de las películas acababa sugiriendo que “el amor triunfa siempre ante todas las cosas”, en palabras de Mari, la protagonista de la película de Juan de Orduña, *Deliciosamente tontos* (1943)<sup>134</sup>.

De la centralidad del matrimonio y la familia dejaban constancia también las revistas femeninas o los consultorios radiofónicos. Con respecto a las primeras, el contenido estaba basado en moda, belleza, consejos prácticos para el hogar y el cuidado de la familia, consultorios sentimentales o relatos amorosos y, en algunos casos, noticias

---

<sup>131</sup> Bohigas, Francisca. “Misión de la familia en los distintos periodos de la vida del hijo”, *Consigna. Revista pedagógica de la sección femenina de F.E.T. y de las J.O.N.S.*, año IV, nº 36, enero 1944, p. 22.

<sup>132</sup> Di Febo, Giuliana. “«La Cuna, La Cruz y la Bandera». Primer franquismo y modelos de género”. En Isabel Morant (dir.), *Historia de las Mujeres en España y América Latina*, vol. 4. Madrid: Cátedra, 2005-2006, p. 221.

<sup>133</sup> Rincón, Aintzane. *Representaciones de género en el cine español (1939-1982): figuras y fisuras*. Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2014, p. 79.

<sup>134</sup> *Ibidem*, p. 84.

del corazón (normalmente sobre mujeres famosas y ricas), test y horóscopos<sup>135</sup>. Teniendo en cuenta la gran tirada que estas publicaciones tenían<sup>136</sup>, resulta evidente que los intereses de las mujeres se veían direccionados de manera explícita desde la infancia, desde que tenían capacidad lectora y ojeaban de manera inocente las revistas que leían sus madres. Algo similar ocurría con las novelas rosas y las fotonovelas de la prolífica y exitosa Corín Tellado o con el mediático *Consultorio para la mujer* de Elena Francis, en antena en Radio Barcelona desde 1950 y en Radio Nacional de España desde 1965 hasta 1984. Aunque el objetivo primordial del consultorio fue promocionar los productos de belleza del Instituto Francis, el programa tuvo una gran repercusión política, ya que funcionó como difusor destacado de la ideología de género del régimen marcando “pautas de conducta en la toma de decisiones sobre distintos asuntos de la vida pública y doméstico-familiar de las mujeres”<sup>137</sup>. Como han analizado de manera exhaustiva Armand Balsebre y Rosario Fontova, las cartas que enviaban las radioyentes demuestran:

La severa amputación mental a que eran sometidas las mujeres españolas, su falta de autonomía personal y profesional y su sumisión endémica respecto al hombre; su infelicidad provocada por el ñoño sentimentalismo ambiental en que vivían, atrapadas en el “qué dirán” y en la monolítica y castradora institución familiar<sup>138</sup>.

---

<sup>135</sup> Muñoz Ruiz, María del Carmen. “Las revistas para mujeres durante el franquismo: difusión de modelos de comportamiento femenino”. En Gloria Niefra Cristóbal (ed.), *Mujeres y Hombres en la España franquista. Sociedad, economía, política, cultura*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2003, p. 100.

<sup>136</sup> “Según los Anuarios de la Prensa Española, para 1954 y 1955-1957, semanarios tan conocidos como *Triunfo* tenía una tirada de 47.850 ejemplares y *Destino*, 27.000. En 1965 constan las tiradas de *Destino*, 35.000 ejemplares y *Sábado Gráfico*, 80.000. Estas son publicaciones destacadas por muchos autores, y algunas de ellas han sido objeto de estudios monográficos. En esta misma fecha de 1965 las tiradas de las publicaciones analizadas superan con mucho esas cifras: la de *Ama* sería aproximadamente de 175.000 ejemplares; la de *Assumpta* de 7.200; la de *Cristal* de 55.000; la de *Garbo* de 100.000; la de *El Hogar* y la *Moda* de 100.000; la de *¡Hola!* De 100.000; la de *Ilustración Femenina* de 26.000; la de *María Luisa* de 15.000; la de *Marisol* de 28.000; la de *Mujer* de 29.000; la de *Telva* de 55.000; y la de *Teresa* de 2.000” (Muñoz Ruiz, M<sup>a</sup> Carmen, “Modelos femeninos en la prensa para mujeres”. En Isabel Morant (dir.), *Historia de las Mujeres en España y América Latina*, vol. 4. Madrid: Cátedra, 2005-2006, p. 277).

<sup>137</sup> Balsebre, Armand y Fontova, Rosario. *Las cartas de Elena Francis. Una educación sentimental bajo el franquismo*. Madrid: Cátedra, 2018, p. 11.

<sup>138</sup> *Ibidem*, p. 10.



María Luisa Pérez Rodríguez (artista del corpus de la investigación) jugando con una muñeca, junto a su primo Vicent, 1947. Fotografía conservada por la artista.

Además de construir la identidad de las mujeres en base al matrimonio y la maternidad, la cultura popular se encargó también de normalizar la cosificación de sus cuerpos. Es constante la presentación de “la mujer española”, en singular, como un producto más del que presumir en el país, como el vino o el sol. Buena muestra de ello es el pasodoble *Mujeres y vino* compuesto en 1967 por Alejandro Cintas y Rafael Jaén, y popularizado por Manolo Escobar:

Viva el vino y las mujeres  
y las rosas que calientan nuestro sol.  
Viva el vino y las mujeres  
que por algo son regalos del señor.  
¡Y vivan!  
los cuatro puntos cardinales de mi patria  
¡Que vivan!  
los cuatro juntos.  
Que forman nuestra bandera  
y el escudo de mi España.

La mujer española era un atractivo más, pero si algo la distinguía del resto eso era, ante todo, su honra y decencia. Eso nos dice, al menos, el pasodoble *El beso* (1952), del grupo exiliado en México Los Churumbeles de España: “la española cuando besa, es que besa de verdad, y a ninguna le interesa besar por frivolidad”. Aunque esa carencia de frivolidad podría ser entendida como una alta pasión por parte de las españolas, más adelante el pasodoble advierte que “le puede usted besar en la mano o puede darle un

beso de hermano y así la besaré cuando quiera, pero un beso de amor no se lo dan a cualquiera”.

La preservación de los valores tradicionales por parte de las españolas frente a las extranjeras es defendida también como algo positivo en los años sesenta por Julita Calleja en el programa radiofónico “Mundo femenino” de Radio Nacional de España. En la emisión del 7 de abril de 1962, Calleja afirmaba:

Las revistas, las publicaciones dedicadas a la atención femenina, intentan en todos los países, dar las características, tipo, estilo, modo de pensar y sentir de esta mujer de nuestros días... Mirando y “remirando” muchos “modelos” extranjeros no acabamos de encontrarnos retratadas las españolas... Nosotras somos... distintas. Somos, queremos ser, mujeres “modernas”, pero bien apoyadas en fundamentos “antiguos”. Entendemos lo moderno de una manera eficaz, tomando todo lo que no podemos, ni tratamos de soslayar, de nuestra época, del tiempo en el que hemos nacido y vivimos. Mas no queremos desprendernos de los valores espirituales que contaron como primeros y más importantes para nuestras abuelas y nuestras madres, y que han de permanecer en nosotras y pasar a nuestras hijas y nuestras nietas... Porque tenemos confianza en un mañana esperanzador, queremos que todo cuanto hacemos hoy, que todos nuestros actos y pensamientos, puedan hacer más claro el camino de las mujeres que han de seguir nuestros pasos... Por eso medimos con cuidado nuestro caminar para que no salga de sendas rectas y abiertas... Conocemos nuestra responsabilidad ante el mundo del futuro. “La misión femenina una de las más importantes –como fue proclamada por el anterior Pontífice, Pío XII– ha de ser reforzar y defender, desde la fortaleza magnífica que es el hogar, los valores espirituales”... Como mujeres modernas vemos una tarea importante para nosotras en ayudar eficazmente al hombre en su labor constructiva para lograr un mundo mejor para el porvenir, un mundo que ha de ser el de nuestros hijos, el de los hijos de nuestros hijos... Un mundo con más calor de amor y caridad. La mujer, esposa y madre, custodio del hogar, guardadora de las tradiciones religiosas, inculca en los hijos, –con la fuerza persuasiva de su cariño–, las verdades eternas, los encamina hacia metas nobles, por rutas bien orilladas de fe y seriedad, de rectitud y caridad... Amplia y hermosa tarea educativa, formativa, la que la mujer madre tiene ante sí: tarea que las madres españolas saben cumplir con dignidad.

Y ¿por qué no vamos nosotras a decirlo?... Sin falsa modestia podemos decir que se puede esperar mucho de la mujer “moderna” española, de la que ahora se prepara a ganar su futuro con decidido afán. En el campo de la cultura española se marcan con altas cifras las matrículas femeninas en las Escuelas Superiores, en la Universidad... Que sin contentarse con el Bachillerato pasa a la carrera, quiere ser útil a su familia y a su patria, quiere construirse una vida asentada sobre bases firmes y bellas. Quizá piense –sobre todo– en ser para el esposo compañía buscada y deseada para todas las horas, y para el hijo amiga y maestra... Con finura, con

feminidad, la mujer española busca las armas precisas para abrirse paso en la vida social, en la vida de trabajo, sin olvidar un punto su hogar, tarea primera y más importante para ella. Dentro de unas normas morales que arrancan de los más puros principios, las mujeres españolas saben cumplir con la misión que su tiempo les impone. Con rectitud de pensamiento encaran todos los problemas, y firmes en sus ideas saben buscar el estupendo “añadido” de la alegría del modo de ser optimista, que acerca mucho a la felicidad... Y se cuidan, amorosamente, de mantener vivo y brillante el fuego del hogar. Por ello guardamos con emoción las palabras que Su Santidad Juan XXIII nos dijo hace unos meses... “En un clima de materialismo y egoísmo, vuestro irremplazable testimonio de lealtad total a los Evangelios, y de una vida que haga resplandecer en la mujer la hermosa visión de las virtudes cristiana, es la más eficaz ayuda para combatir la falta de fe, esperanza y caridad que el mundo padece... Preservad en vuestro empeño y un día no lejano el mundo habrá de ser más feliz y hermoso para todos...”. Estas palabras de Juan XXIII son un tesoro para nosotras, tesoro que llevamos bien guardado en nuestro corazón de “mujeres modernas”...<sup>139</sup>.

La cita es larga, pero muestra bien la trascendencia que adquiriría la preservación de los “valores espirituales” como garantía de futuro, un futuro en el que, aunque las mujeres puedan acceder a estudios superiores, se siguen viendo, “con finura y feminidad”, como “esposa, madre, custodio del hogar y guardadora de las tradiciones religiosas”, como un apéndice de los hombres, que son quienes realmente tienen la “labor constructiva”. Esa era y debía ser “la mujer moderna española”, según la locutora de radio. Y es que una mujer española, la cita lo deja claro, era mucho más pudorosa y honrada que una extranjera. Su pudor la obligaba a esperar pasivamente a ser conquistada mientras él ejercía el papel activo de conquistador, así como a no caer en tentaciones carnales. Los procesos que experimentaba una relación debían ser siempre una primera fase de noviazgo, construida en el imaginario colectivo como más emocionante y en la que la pareja no debía sobrepasar los tímidos y afectuosos besos en la frente o en la mano; y una segunda fase en la que se había consumado la relación a través de un enlace matrimonial. Con el paso de las décadas, la concepción del matrimonio, sus procesos y significados fueron adquiriendo matices distintos. Incluso se llegó a percibir como castrante para los hombres, especialmente a partir de los años sesenta con la figura del “Rodríguez”, casado que disfrutaba efímeramente de unos días

---

<sup>139</sup> AGA, Cuadernillo de programación RNE, 7 de abril de 1962 (3)49.6 CAJA 27816. Citado en Pérez Martínez, José Emilio. *Radio y mujer (España 1960-1975)*. En *las ondas de Radio Nacional*. Madrid: Abada Editores, 2020, p. 209.

de independencia mientras su familia estaba de vacaciones, o del “macho ibérico”, que contaba con cierta libertad sexual aunque esta le era arrebatada al contraer matrimonio<sup>140</sup>. No ocurrió esto, en cambio, para el género femenino. *Spain is different*<sup>141</sup>, pero no mucho, y esto lo supo captar perfectamente la pintora Amalia Avia al escribir sus memorias:

La mujer que se casa ha llegado a donde iba y se convierte en la satisfacción de los padres y la envidia de las amigas (los refranes y las canciones populares lo han reflejado siempre: el quedarse para vestir santos puede servir como ejemplo del desprecio y conmiseración a la mujer que no se casaba). Para el hombre, por el contrario, la compasión le llegaba al casarse: el matrimonio se vivía como algo malo para él, como si la vida se terminara. El que se casaba, en vez de ser la envidia de los amigos era la burla: te han cazado, en menuda te vas a meter...<sup>142</sup>.

La honra no impedía, no obstante, que el novio pudiera sentir celos y que manifestara abiertamente su derecho a poseer en exclusividad a su amada: “Dime por qué siempre tengo el mismo sueño, dime por qué sueño que yo soy tu dueño, dime por qué tanto, tanto te quiero”, cantaba el Dúo Dinámico en *¿Dime por qué?* (1962). Incluso cantantes progresistas de la Nova Cançó como Raimon o Lluís Llach “utilizan una poética y bella comparación entre el labrador que ara la tierra y el hombre que posee a su amada. El símil, muy en la línea de la poesía de Miguel Hernández no deja, a pesar de su belleza formal, estética, de continuar desarrollando la idea tradicional de posesión por parte del hombre”<sup>143</sup>. Raimon cantaba en *Treballaré el teu cos* (1965):

Treballaré el teu cos  
com treballa la terra  
el llaurador del meu poble:  
amb amor i força.

Menos poéticos sonaban Los Brincos en *A mí con esas* (1966), en la que se deja clara la relación de poder que se establecía en las relaciones entre hombres y mujeres – “tú volverás porque me quieres y porque te lo digo yo”– y la infantilización del género

---

<sup>140</sup> Rincón, Aintzane. *Representaciones de género en el cine español (1939-1982): figuras y fisuras*. Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2014, p. 250.

<sup>141</sup> Utilizando el conocido eslogan de promoción del turismo atribuido al ministro de Información y Turismo Manuel Fraga (1964).

<sup>142</sup> Avia, Amalia. *De puertas adentro*. Madrid: Taurus, 2004, p. 226.

<sup>143</sup> Agulló Díaz, M<sup>a</sup> del Carmen. *La educación de la mujer durante el franquismo y su evolución en Valencia (1951-1970)*, Tesis doctoral (Dir. Juan Manuel Fernández Soria), Universitat de València, 1994, p. 724.

femenino –“lo que pasa es que no sabes lo que quieres y yo no quiero soportar a las mujeres”–.

El ideal de feminidad, como se ha apuntado anteriormente, no fue el único modelo difundido por las manifestaciones culturales de la época, ya que la diversidad de modelos que proyectaron los medios de comunicación adquiere infinidad de matices si analizamos las identidades que realmente se construyeron entre las mujeres del primer franquismo. Como ha estudiado María Rosón, en muchas de las fuentes visuales cotidianas –esas “cosas físicas y materiales, que tienen la capacidad de afectarnos”<sup>144</sup>–, las mujeres “se caracterizan por su empoderamiento, su masculinidad o su participación en la arena pública”<sup>145</sup>. Por ejemplo, en algunos filmes encontramos personajes más complejos –por sus contradicciones– que los citados anteriormente. Algunos eran subversivos por su agencia, como Luisa en la película falangista *Rojo y negro* (Carlos Arévalo, 1942), quien acaba pagando esa subversión con la muerte y la violación<sup>146</sup>. Otros, generalmente prostitutas, fueron estigmatizados como un “mal social”<sup>147</sup>. A pesar de su pésima consideración social, prostitutas –mujeres “caídas” o “perdidas”– como el personaje de Antonia en la película *Surcos* (José Antonio Nieves Conde, 1951), eran necesarios para el mantenimiento del orden moral, ya que, sin su presencia en la cotidianidad masculina, las mujeres destinadas a ser buenas esposas no podían preservar su honradez. Como explica Silvia Federici, con la consolidación del capitalismo se institucionaliza la figura de la prostituta y la figura de la madre como modelos de feminidad excluyentes. Es decir, se institucionaliza la maternidad sin placer y el placer sin maternidad, pero ambos eran necesarios y complementarios para sustentar el sistema<sup>148</sup>.

---

<sup>144</sup> Afirma Rosón parafraseando a Jo Labanyi: Labanyi, Jo. “Doing Things: Emotion, Affect and Materiality”, *Journal of Spanish Cultural Studies*, vol. 3, nº 11, 2010, pp. 223-233; citado en Rosón, María. *Género, memoria y cultura visual en el primer franquismo (materiales cotidianos, más allá del arte)*. Madrid: Cátedra, 2016, p. 11.

<sup>145</sup> *Ibidem*, p. 12.

<sup>146</sup> Sánchez Biosca, Vicente. *Cine y Guerra Civil Española del mito a la memoria*. Madrid: Alianza, 2006, p. 137. Citado en Solbes Borja, Elena. “Feminidades en el primer Franquismo. Raza y Rojo y negro”. En Magí Crusells Valeta, Beatriz de las Heras Herrero y Antonio Pantoja Chaves, *Historia y cine. El primer franquismo 1939-1945*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2020, p. 168.

<sup>147</sup> Lucía Prieto Borrego aborda en profundidad la moral franquista a través de la documentación del Patronato de Protección de la Mujer en *Mujer, moral y franquismo. Del velo al bikini*. Granada: UMA Editorial, 2018.

<sup>148</sup> Federici, Silvia. “Origins and Development of Sexual Work in the United States and Britain”, *Beyond the periphery of the skin*. San Francisco: PM Press, 2020, p. 94.

Menos estigmatizadas, aunque también modelos a evitar y próximas a la *femme fatale* del imaginario simbolista, se popularizaron personajes femeninos que representaban mujeres perversas que jugaban con el deseo de los hombres a su antojo. Estuvieron asociadas, generalmente, a modelos foráneos más que a nacionales, por lo que fueron encarnadas por actrices hollywoodienses como Greta Garbo, Marlene Dietrich o Katharine Hepburn. Un referente español muy próximo a este modelo, aunque mucho más sexualizado que las mencionadas y más próximo a las *pin-up* estadounidenses, sería Sara Montiel en *El último cuplé* (Juan de Orduña, 1957)<sup>149</sup>. En la conocida escena en la que la actriz fuma sensualmente, canta el tango *Fumando espero*, compuesto en 1922 por Félix Gazo. La actriz entona que “fumar es un placer genial, sensual”, que le permite esperar el “devaneo” o la relación sexo-afectiva efímera con el hombre a quien quiere y desea. Sara Montiel se aproximaba a las “mujeres modernas” – tal y como se entendieron en los años veinte y conocidas como *garçonnes* en Francia, *flappers* en el mundo anglosajón y *maquiettas* en Italia– y encarnó personajes femeninos que fumaban y se relacionaban con hombres desproblematizadamente<sup>150</sup>. El historiador Álvaro Álvarez apunta que, a pesar de erigirse como icono sexual, Sara Montiel también fue un modelo de empoderamiento femenino o, incluso referente *queer* en los últimos años:

Nacería un símbolo sexual que representaba una transgresión respecto a las estrechas normas morales de la época, objeto de deseo heterosexual masculino y, a la vez, modelo al que podían aspirar muchas mujeres por su imagen de empoderamiento y modernidad. También sus películas han sido apropiadas por un público homosexual, que se ha sentido cómplice de la experiencia emocional en sus melodramas e identificado con sus formas hiperbólicas y su modo de vivir una feminidad a contracorriente. Casi medio siglo después de aquel estreno, en la marcha del Día del Orgullo de 2001 en Madrid, Sara Montiel, quien entonces contaba con más de setenta años, subió al estrado para identificarse públicamente con la lucha por la igualdad del colectivo homosexual y proclamar que también ella había sufrido ataques y discriminación en su juventud por no ajustarse a los cánones morales. En aquellos días, ‘Saritísima’ quedó definitivamente unida como un icono gay, en un proceso que se había ido gestando desde décadas atrás, y que como

---

<sup>149</sup> Aurora Morcillo Gómez la considera “la *femme fatale* del franquismo” (Morcillo Gómez, Aurora. *En cuerpo y alma. Ser mujer en tiempos de Franco*. Tres Cantos, Madrid: Siglo XXI Editores, 2015, pp. 418-426.

<sup>150</sup> Rincón, Aintzane. *Representaciones de género en el cine español (1939-1982): figuras y fisuras*. Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2014, p. 82.

explica Chris Perriam, nos sitúa ante la paradoja de un mito erótico heterosexual que se reinscribe como mito homosexual<sup>151</sup>.

En los años cuarenta y cincuenta estas subversiones de los géneros hegemónicos aún se percibían como problemáticas, pero, como cantaron Los Bravos en la película *Los chicos con las chicas* (Javier Aguirre, 1967), a partir de la década de los sesenta, “las cosas han cambiado”. En la película –cuya canción homónima ha sido quizás más conocida–, Los Bravos (Miguel, Tony, Manolo y Mike) trastocan sus planes vacacionales y acaban descubriendo un internado femenino en el que está rigurosamente prohibida la entrada de hombres. Finalmente, el cantante del grupo, Mike, consigue colarse en el colegio como profesor de música. La insistencia de las profesoras en la “guerra de sexos” es evidente, por ejemplo, cuando la profesora de “gimnasia”<sup>152</sup> enseña a sus alumnas a moverse en el espacio sin perder su feminidad y les advierte que se lamentarán de no haber atendido sus explicaciones el día que se encuentren a “la fiera”, refiriéndose a los hombres. Sin embargo, la canción final del filme, que es la que da título a la película, se presenta como una suerte de alegato a favor de la coeducación y evidencia que, efectivamente, los tiempos habían empezado a cambiar ya desde la década de los cincuenta y la progresiva apertura del país.

Ya en la década de los cuarenta se habían popularizado –en parte gracias a las comedias de enredos comentadas anteriormente– las “chicas topolino”, bautizadas así por un modelo FIAT 500 Topolino, “un símbolo de la modernidad de la época que posteriormente pasó a denominar un tipo de calzado femenino de suelas altas, en forma de cuña, que se puso de moda en 1942”<sup>153</sup> y especialmente a partir del *best-seller* de José Vicente Puente *Una chica topolino* (1945). Generalmente, se caracterizaban por su frivolidad y porque “bebían, flirteaban con chicos, bailaban el *hot* y el *swing* y, en definitiva, adoptaban toda una serie de actitudes desaconsejadas en la época”<sup>154</sup>. Aunque

---

<sup>151</sup> Álvarez, Álvaro. *La construcción de las estrellas cinematográficas bajo el primer franquismo desde una perspectiva de género*, Tesis doctoral (Dir. Ana Aguado y Vicente Sánchez Biosca), Universitat de València, 2019, p. 262.

<sup>152</sup> En el campo de la Educación Física, la educación de las mujeres estaba “encaminada a conseguir que fueran sanas, vigorosas y bien preparadas para las continuas maternidades” (Agulló Díaz, M<sup>a</sup> del Carmen Agulló Díaz. “«Azul y rosa»: franquismo y educación femenina”. En Alejandro Mayordomo (Coord.), *Estudios sobre la política educativa durante el franquismo*. València: Universitat de València, 1999, p. 249).

<sup>153</sup> *Ibidem*, p. 93.

<sup>154</sup> *Idem*.

probablemente este modelo fue más percibido como sueño de “felicidad inalcanzable”<sup>155</sup> que como modelo a seguir por las espectadoras, quizá sí fue algo más próximo, en las décadas siguientes, el modelo más popular de la “chica yeyé”, que tuvo como paradigma a la actriz y cantante Concha Velasco en la película *Historias de la televisión* (José Luis Sáenz de Heredia, 1965). La letra de la canción no deja claro, a nuestro entender, si Velasco está describiéndose como chica yeyé o, por el contrario, cuestionando el modelo y diciéndole a su amado que se busque a una chica yeyé, dando a entender que este tipo de chicas no saben amar como lo hace ella:

Búscate una chica  
Una chica yeyé  
Que tenga mucho ritmo  
Y que cante en inglés  
Que tenga el pelo alborotado  
Y las medias de color  
Una chica yeyé, una chica yeyé  
Que te comprenda como yo

En cualquier caso, la actriz se muestra cantando “con mucho ritmo” y “con el pelo alborotado”, y es que las pantallas de los años sesenta evidencian la necesidad del franquismo de generar puntos de fuga que subvirtieran –sin excesos– el modelo hegemónico. Se llenaron de figuras juveniles que resultarían mucho más atractivas a los nuevos públicos: las chicas topolino y las yeyé permitían a las jóvenes –y quizá también a las no tan jóvenes– imaginarse de otro modo, pensarse de una manera distinta, aunque este cambio no trastocase en esencia sus expectativas vitales. En palabras de Aintzane Rincón: “la influencia de estos modelos fue desde luego irregular, pero incluso cuando quedó reducida a una imagen, la chica yeyé grabó su impronta imborrable en las identidades de género”<sup>156</sup>.

Las chicas yeyés y, en los años setenta, otras modas como la cultura hippie, desembocarían en la relativa normalización de otras formas relacionales como las conocidas entonces como “relaciones prematrimoniales”, y de ello da cuenta de manera paradigmática la película *Experiencia prematrimonial* (Pedro Masó, 1972). El filme se

---

<sup>155</sup> *Ibidem*, p. 103.

<sup>156</sup> *Ibidem*, p. 230.

inicia con un beso apasionado de la pareja que nada tiene que ver con aquellos tímidos besos en la frente que aparecían en las películas de décadas anteriores, pero la conclusión inevitable a la que se llega al visualizar la película completa es que las relaciones sexuales antes del matrimonio son un absoluto fracaso, ya que la pareja protagonista, debido precisamente a haber consensuado tener relaciones, se acaba rompiendo y pierden el bebé que esperaban.

La paulatina apertura, por lo tanto, continuaba centralizando la construcción de la identidad femenina en el matrimonio y los cuidados familiares. De hecho, en *Historias de la televisión* (José Luis Sáenz de Heredia, 1965) –la misma película en la que Concha Velasco se presentaba jovial y sonriente como una chica yeyé–, la voz en off que abre el filme comenta que los tejados (y las antenas de televisión) hicieron la felicidad de las mujeres por duplicado porque “además de poder usarlo para tender la ropa, les permitía oír a Carlos Gardel sin salir de la cocina”. Una cocina que con el paso de los años se había ido llenando de electrodomésticos que agilizaban sus tareas, pero que las continuaba atando a ella. Y es que, con el fin de la Segunda Guerra Mundial y el desarrollo –desigual– del Estado del Bienestar se popularizó el ideal de “mujer multitarea”, una mujer que tenía acceso a estudios superiores y que podía optar a un empleo remunerado, pero que además debía asumir los cuidados familiares y mostrarse siempre amable y atractiva:

Esta figura vino de la mano de una revolución sociológica que provocó, paradigmáticamente en los Estados Unidos, una transformación profunda del modelo familiar, que perdió definitivamente el carácter de unidad de producción para definirse, fundamentalmente, como una unidad de consumo. Se desarrolló con fuerza un renovado modelo de domesticidad que se asentó como representativo de extensas capas sociales. En una sociedad de consumo en auge, el ama de casa moderna apareció como una ardiente consumidora de productos para el hogar y para la belleza<sup>157</sup>.

Buena muestra de este nuevo modelo de “domesticidad consumista” es el caso de Inmaculada Martínez, quien fue considerada, “mujer ideal de Europa 1970”. El Noticiero Cinematográfico Español, NO-DO, que el régimen proyectaba en los cines antes del comienzo de la película, dedicó un reportaje a Inmaculada Martínez en el que afirmaba:

---

<sup>157</sup> Rincón, Aintzane. *Representaciones de género en el cine español (1939-1982): figuras y fisuras*. Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2014, p. 180.

Doña Inmaculada, que es madre de tres hijos, cree que cualquier esposa puede ser una mujer ideal si sabe cuidar de su familia, por eso le gusta hacer la compra personalmente. Luego lleva a sus hijos a tomar el sol. Un paseo por los campos de San Francisco hace las delicias de los pequeños [...] A medio día vuelve a casa para preparar la comida. No hace falta tomarse mucho tiempo, ya que ha sabido simplificar las tareas del hogar. Por la tarde, cuando su marido sale del trabajo, salen a dar juntos un paseo. Los libros les gustan a los dos. Y cuando llega la noche, la mujer ideal de Europa vuelve a convertirse en madre una vez más para acostar a los pequeños, charlar un rato con ellos, darles un beso y enseñarles a rezar<sup>158</sup>.

La mujer ideal, por lo tanto, continuaba siendo aquella que, siempre bien arreglada y vestida, no tenía un trabajo remunerado y se dedicaba íntegramente a cuidar de su familia. Los años setenta se abrían con Inmaculada Martínez como “mujer ideal de Europa”, pero también evidenciaban la inevitable transformación que la juventud iba experimentando y que se manifestaría en una mayor presencia en el espacio público y profesional, así como en términos de sexualidad, que desembocaría en la cultura del destape y la –impregnada de contradicciones<sup>159</sup>– erotización (y sexualización) de los cuerpos feminizados.

A lo largo de estas páginas, no hemos pretendido realizar una taxonomía de modelos existentes, sino más bien plasmar la fluidez de las identidades de género y la constante transformación que estas experimentaron a lo largo de la dictadura. Hemos evidenciado algunos de los modelos de feminidad en los que las mujeres que crecieron durante la dictadura franquista fueron educadas, aunque, por descontado, la realidad nunca es fácilmente definible y adquiere innumerables matices que serían inabordables en un estudio de esta índole. Es evidente, no obstante, que las identidades de género eran construidas siempre en base a las relaciones de interdependencia establecidas entre hombres y mujeres y, por lo tanto, fue un elemento clave la institución matrimonio/familia (entendida en términos binarios, monógamos y heterosexuales)<sup>160</sup>.

---

<sup>158</sup> NO-DO, 28-09-1970: NOT N 1447 B. Recuperado de: <https://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-1447/1487613/> (última consulta: 17-01-2022).

<sup>159</sup> Véase Garbayo, Maite. *Cuerpos que aparecen. Performance y feminismes en el tardofranquismo*. Bilbao: Consonni, 2016.

<sup>160</sup> Como han evidenciado diversas teóricas feministas, el estudio de las relaciones sexo-afectivas es indispensable para comprender las relaciones de poder y de género establecidas por el sistema capitalista. Véase: Eva. *El fin del amor. Una sociología de las relaciones negativas*. Buenos Aires: Katz Editores, 2020; o Vasallo, Brigitte. *Pensamiento monógamo, terror poliamoroso*. Madrid: La oveja roja, 2018.

El *habitus*, en términos del sociólogo Pierre Bourdieu<sup>161</sup>, de las mujeres estaba conformado inevitablemente por todos esos modelos identitarios generizados.

En 1972, casi cerrando la dictadura, la cantautora Cecilia popularizaba la canción *Nada de nada*, un sutil –pero bello y esperanzador– alegato a favor de la emancipación de las mujeres:

La espuma del mar, un grano de sal  
O de arena  
Una hebra de pelo, una mano sin dueño, un instante de miedo

Una nota perdida  
Una palabra vacía en un poema  
Una luz de mañana  
Así de pequeña soy yo  
Nada de nada

Nada de ti, nada de mí  
Una brisa sin aire soy yo  
Nada de nadie

Nada de ti, nada de mí  
Una brisa sin aire soy yo  
Nada de nadie

Un copo de nieve, una lluvia que llueve, un pensamiento  
Un abismo entreabierto, una palabra callada  
Un “lo siento”

Un paso sin huella  
Soy un camino que no tiene destino  
Una estrella apagada  
Así de pequeña soy yo  
Nada de nada

Nada de ti, nada de mí  
Una brisa sin aire soy yo  
Nada de nadie

---

<sup>161</sup> Bourdieu utiliza el término para explicar cómo el individuo incorpora su paso por el mundo. No se produce una imposición de ciertas conductas o creencias desde la Sociedad hacia el individuo, pero tampoco los individuos son libres en sus actos, ya que estos siempre se verán influidos por el conjunto social que habitan. El *habitus* es para Bourdieu la manera en la que las personas interiorizan, no siempre de manera consciente, las estructuras sociales. Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama, 1992.

Nada de ti, nada de mí  
Una brisa sin aire soy yo  
Nada de nadie

Un soplo de vida, una verdad que es mentira, un sol de invierno  
Una hora en tu noche, el silencio de adiós es  
Un sin quererlo

Un segundo en tu sueño  
Soy un peldaño subiendo tu escalera  
Una gota sin agua  
Así de pequeña soy yo  
Nada de nada

Nada de ti, nada de mí  
Una brisa sin aire soy yo  
Nada de nadie



## 1.2. La educación formal: Servicio Social, escuela y universidad

Una vez expuesta, de manera panorámica, la educación de género inculcada a través de la cotidianeidad de la cultura popular, nos adentraremos en las herramientas con las que el régimen contó a nivel institucional. Para construir identidades, el régimen utilizó de manera generalizada los manuales de formación, que proliferaron considerablemente a partir de los años cuarenta, sin sufrir transformaciones sustanciales en cuanto a los contenidos hasta bien entrada la década de los cincuenta. Los manuales, como ha estudiado Giuliana Di Febo, se caracterizaban por su significativo inmovilismo e insistencia en la “misión” femenina en el hogar:

En los manuales, la “misión” femenina en el hogar ejemplifica con imágenes derivadas de algunos tratados del siglo XVI y XVII: J.L.Vives, A. de Guevara, Fray Luis de León, el médico Huarte de San Juan, P. Galindo. Se reproponen algunas modalidades formales que pertenecen al imaginario de la prescripción: el *exemplum*, el catálogo de obligaciones, el escarmiento. Muchas fueron las ediciones del *Instituto feminae christiae* de Vives y de *La Perfecta casada* de Fray Luis de León, en particular este último libro solía ser regalo de bodas. Dominan representaciones de mujeres ejemplares que hilan, tejen, cosen calladamente. En 1945 Pilar Primo de Rivera resume las tareas de las falangistas en tres consignas: “el fuego, los lares y el telar”<sup>162</sup>.

Aparte de esos manuales que poblarían las estanterías de aquellos hogares que se los pudieran permitir, otro de los órganos formativos clave en cuestiones de género fue la Sección Femenina de la Falange. Aunque dicha sección fue fundada durante el periodo republicano, en 1934, adquiere una notable importancia, especialmente en cuestiones formativas de género, durante la guerra civil. El estatuto de 1937 establece, de hecho, que su tarea es “promover un modelo femenino que debe «servir de perfecto complemento al hombre»”<sup>163</sup>.

Una de las estructuras más relevantes de la Sección Femenina en esta tarea de promoción fue, sin duda, el Servicio Social. Aunque creado en 1937, no fue hasta diciembre de 1939 cuando se estableció su dependencia directa de la Sección Femenina.

---

<sup>162</sup> Di Febo, Giuliana. “«Nuevo Estado», nacionalcatolicismo y género”. En Gloria Nielfa Cristóbal (ed.), *Mujeres y hombres en la España franquista: Sociedad, economía, política, cultura*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2003, p. 33.

<sup>163</sup> Di Febo, Giuliana. “«La Cuna, La Cruz y la Bandera». Primer franquismo y modelos de género”. En Isabel Morant (dir.), *Historia de las Mujeres en España y América Latina*, vol. 4. Madrid: Cátedra, 2005-2006, p. 229.

Durante la guerra civil o, utilizando la retórica de la época, “en plena cruzada por la libertad”, Franco ya había percibido la falta de un servicio a la patria por parte de la población femenina. Los varones ya servían con el Servicio Militar, por lo que el gobierno de los sublevados instauró el Servicio Social en el decreto del 7 de octubre de 1937, en el que se especifica que “la imposición del Servicio Social a la mujer española ha de servir para aplicar las aptitudes femeninas en alivio de los dolores producidos en la presente lucha”<sup>164</sup>.

El decreto de 1937 fue perfeccionado en otro decreto del 31 de mayo de 1940, en el cual se estableció que el Servicio Social sería obligatorio para todas las mujeres de entre 17 y 35 años que quisieran obtener un título universitario o profesional, presentarse a oposiciones del Estado, trabajar en empresas públicas y privadas, y ocupar puestos públicos. Quedaban exentas, no obstante, aquellas que tuvieran alguna disfuncionalidad física, las casadas y viudas con criaturas a su cargo, las que habían prestado servicios durante la guerra y a las que su trabajo se lo impidiera<sup>165</sup>. Es decir, era obligatorio solo para aquellas que no eran abiertas y políticamente afines al régimen —y por ello no habían prestado servicios durante la guerra— y para aquellas que eran sospechosas de no reproducir el modelo de feminidad hegemónico —dada su soltería y su voluntad de estudiar o de trabajar fuera del hogar—. Eran ellas a las que más urgía reencauzar y recordar cuál era su verdadero objetivo vital. El Jefe del Servicio Social en 1940, el Sr. Jimeno, lo deja claro en su discurso pronunciado en el IV Consejo Nacional de la Sección Femenina:

No interesaba, claro está, tratar de someter a esa disciplina a las mujeres que voluntariamente ya lo estaban, pero sí hacía falta someter a aquellas otras que por apatía o por hallarse enfrentadas con el Poder no se habían sometido voluntariamente a esta disciplina y estaban carentes de ese contenido espiritual y fuesen sometidas violentamente si cabe, con toda la suavidad que la violencia hacia la masa femenina tiene que suponer en todo momento, y obligadas o al menos coaccionadas de algún modo a colaborar dentro del Estado [...] <sup>166</sup>.

---

<sup>164</sup> El Decreto de 7 de octubre de 1937 —promulgado antes del Fuero del Trabajo— (BOE, número 379 de 11 de octubre). Citado en Espuny Tomás, María Jesús. “Aproximación histórica al principio de igualdad de género: el empleo femenino después de la guerra (II)”, *Iuslabor*, nº 1, 2007, p. 1.

<sup>165</sup> Blasco Herranz, Inmaculada. *Armas femeninas para la contrarrevolución: la Sección Femenina en Aragón (1936-1950)*. Málaga: Universidad de Málaga, 1999, p. 121.

<sup>166</sup> Discurso pronunciado en el IV Consejo Nacional de la Sección Femenina, Madrid, 1940. Citado en *Ibidem*, p. 121.

También se estableció una duración de seis meses, dividida en dos fases de tres meses cada una. Era necesario superar en primer lugar una fase teórica o “formativa”, es decir, de adoctrinamiento de las mujeres en el ámbito moral y social, en la que recibían lecciones que las preparaban para el hogar a partir de materias como cocina, corte y confección, labores, economía doméstica, convivencia social, puericultura, etc. Las alumnas también recibían lecciones de religión e historia de España, completando así la transmisión de los valores del franquismo. Carmen Grau, una de las artistas que conforman el corpus de esta investigación, recuerda esta fase formativa como algo “muy flexible porque iba las horas que no tenía clase y tal, pero era muy ridículo”<sup>167</sup>.

Tras estas primeras lecciones teóricas, se necesitaba certificar una segunda fase práctica que consistía en la prestación de un trabajo gratuito que podía variar en función de las necesidades de la Delegación Nacional de la Sección Femenina, aunque se realizaba preferentemente en instituciones benéfico-sociales y asistenciales o colaborando en tareas burocráticas de instituciones públicas. En València, algunas mujeres ejercían tareas docentes o asistenciales en la Casa de Beneficencia, donde desde el siglo XIX se acogía y educaba a las personas más necesitadas. Es el caso, por ejemplo, de Ángela García Codoñer, quien recuerda la experiencia del siguiente modo:

Yo me fui a la Beneficencia tres meses a enseñar a leer a los huérfanos (en aquella época era un orfanato municipal). Ahí ya me di yo cuenta que me gustaba enseñar. Les hacía retratos a los niños, los tengo por el estudio. Eso la parte práctica. En la parte teórica te enseñaban a ser una buena esposa y una buena ama de casa: como llevar la contabilidad de la casa, ir al supermercado, la receta del arroz al horno, cantábamos canciones...<sup>168</sup>

Aparte de asistir en la Casa de la Beneficencia y otras instituciones, cabía la posibilidad de asistir a los campamentos que organizaba la Sección Femenina en régimen interno, en los que se conseguía el certificado del Servicio Social en solo tres meses. Tanto el Servicio Militar como el Servicio Social legitimaban, en definitiva, los roles que el sistema patriarcal otorgaba a hombres –fuerza, autoridad– y a mujeres –sensibilidad, cuidados–. El régimen franquista se aseguraba así de que toda la población sirviera a “la Patria y el Estado” ofreciendo sus “mejores aptitudes” (las propias de su género)

---

<sup>167</sup> Carmen Grau. Entrevistada el 5 de julio de 2018.

<sup>168</sup> Ángela García Codoñer. Entrevistada el 17 de julio de 2018.

mientras, además, consolidaba y difundía la ideología correspondiente. La repercusión social que este organismo tuvo en la población, no obstante, es cuestionable, ya que, como ha estudiado Inmaculada Blasco Herranz, también fue foco de “resistencia pasiva”. Aunque se planteó como una formación obligatoria para toda mujer española, la participación en el mismo se fue viendo reducida a quienes lo necesitaban específicamente. Muchas mujeres, aunque quizá por necesidades cotidianas, esquivaban su cumplimiento y tampoco las empresas –o incluso el Estado– eran siempre firmes al exigir la justificación de haberlo finalizado o de estar exentas de hacerlo<sup>169</sup>.

Por otro lado, las políticas educativas del régimen se centraron en utilizar el sistema educativo formal como catalizador de la ideología del nuevo gobierno y como reacción a las transformaciones republicanas en materia educativa y social. Se crearía un sistema educativo profundamente patriótico y confesional en el que el estado funcionaba como agente más bien subsidiario, ya que delegaba la educación a la Iglesia católica. De las leyes que promulgó el régimen franquista en materia de educación durante el periodo de la autarquía, destacaron la *Ley de Reforma de la Enseñanza Media* (20 de septiembre de 1938), que se propuso regular el nivel educativo de las élites del país; la *Ley de Reforma de la Ordenación de la Universidad* (29 de julio de 1943); la *Ley de Enseñanza Primaria* (17 de julio de 1945), la cual no había sido reformada desde la *Ley Moyano* de 1857; y la *Ley de Formación Profesional Industrial* (16 de julio de 1949)<sup>170</sup>. Todas ellas promovían una división del alumnado patriarcal y clasista, que segregaba por género y que separaba al alumnado enfocado al Bachillerato –cuyo acceso estaba precedido de un examen de ingreso– y al encarado a la iniciación profesional. El abandono escolar a los 12 años era masivo, aunque parte del alumnado permanecía escolarizado hasta los 14 años en el ciclo de iniciación profesional que permitía acceder a la Enseñanza Profesional de nivel medio. M<sup>a</sup> del Carmen Agulló apunta que, además, “este nivel es el que más marcado estaba por las diferencias entre alumnos y alumnas ya que las prácticas en talleres estaban marcadas por la pertenencia a uno u otro”<sup>171</sup>. Asimismo, el sistema educativo favoreció los centros

---

<sup>169</sup> Blasco Herranz, Inmaculada. *Armas femeninas para la contrarrevolución: la Sección Femenina en Aragón (1936-1950)*. Málaga: Universidad de Málaga, 1999, p. 236.

<sup>170</sup> Moratalla Isasi, Silvia y Díaz Alcaraz, Francisco. “La segunda enseñanza desde la Segunda República hasta la Ley Orgánica de Educación”, *Ensayos: Revista de la Facultad de Educación de Albacete*, nº 23, 2008, p. 286.

<sup>171</sup> Agulló Díaz, M<sup>a</sup> del Carmen. *La educación de la mujer durante el franquismo y su evolución en Valencia (1951-1970)*, Tesis doctoral (Dir. Juan Manuel Fernández Soria), Universitat de València, 1994, pp. 69-70.

privados –en detrimento de los públicos–, en su mayoría en manos de congregaciones religiosas. Ello dificultaba el acceso a niveles de enseñanza medios a las clases menos acomodadas y a las mujeres:

Si en 1952 en la capital [la ciudad de València] las 544 escuelas-secciones de régimen público (Nacionales, Provinciales y Municipales) representaban el 61%, y las privadas el 39% (347 escuelas-secciones), en 1956 las públicas descendieron al 47% (a pesar de aumentar a 649) ya que las privadas (Patronato y privadas) representaban el 52,5% (718 escuelas). En años siguientes continuaría el aumento de las privadas eclesiales frente a las estatales, de manera escandalosa en la capital y sobre todo en escuelas de niñas<sup>172</sup>.

De la investigación de Agulló es interesante destacar además que también aquí se producía un sesgo de género, ya que el porcentaje de escuelas de niñas privadas era más elevado que el de niños, especialmente en la ciudad de València, con respecto a otras localidades de la provincia<sup>173</sup>. La educación de ellas era, por lo tanto, generalmente más conservadora y requería un mayor apoyo económico de la familia.

Respecto a la prohibición de la coeducación, la *Ley de Educación Primaria* (17 de julio de 1945) prescribía “terminantemente la separación de sexos y la formación peculiar de niños y niñas en la edad primaria por razones de orden moral y de eficacia pedagógica”<sup>174</sup>. El objetivo esencial era que la educación fuera distinta en función del género, ya que las misiones de cada uno de los dos géneros que se concebían eran distintas y, como se ha comentado en el apartado anterior, complementarias. Además, la segregación evitaba la convivencia física durante la infancia y la adolescencia. El desconocimiento durante las primeras etapas educativas del género opuesto –ese género con el que, se suponía, se debía posteriormente compartir la vida adulta– llevaba a su idealización y al asentamiento de la desigualdad y de las relaciones de poder patriarcales. A los niños se les educaba para ser futuros profesionales seguros de sí mismos y dominantes con respecto a las niñas, mientras que ellas eran educadas en el modelo ideal decimonónico, abnegado y relegado al espacio privado. Recibían lo que ya en el siglo XIX se denominaba una “educación de adorno”, centrada en la enseñanza de labores consideradas propias del género femenino como el bordado, los encajes, la

---

<sup>172</sup> *Ibidem*, p. 905.

<sup>173</sup> *Ibidem*, p. 906.

<sup>174</sup> Ley de Educación Primaria (17/07/1945). Citado en *Ibidem*, p. 909.

danza, la música y, también, el dibujo y la pintura. Asignaturas como “Hogar” o “Formación del Espíritu Nacional” servían para formar buenas esposas y madres, pero también buenas ciudadanas del nuevo régimen. Así pues, la formación de las mujeres se orientó hacia los niveles de enseñanza primaria y media profesional. Aunque legalmente podían acceder a estudios superiores, eran pocas las que accedían al bachillerato y a las carreras universitarias. Esta realidad fue expresada y perpetuada a través de discursos que cristalizaban tanto en el plano académico como en el mediático. La educación formal se concebía, por lo tanto, como un mero trámite para llegar al verdadero destino de las mujeres. En la revista *Y* de la Sección Femenina de la Falange se decía:

La verdadera carrera de la mujer es la de madre de familia. Estamos de acuerdo que es a la que deben todas aspirar, exceptuando un escaso número que otras vocaciones más sublimes pueden acaparar (...) Sin embargo, “la mujer propone y Dios y hasta alguna vez los hombres, disponen”, y así hay, aunque no sean más que etapas en la vida, algunos que necesitan de su trabajo para vivir. Para estos casos y para ayudar a nuestras lectoras damos aquí estos detalles sobre las diversas profesiones más a propósito para ser ejercidas por las mujeres, según la vocación de cada uno<sup>175</sup>.

La cita evidencia de manera bastante clara el papel abnegado de las mujeres con respecto a los hombres y, también, con respecto a Dios. Algo parecido venía a decir Adela Gómez Alonso en *El libro de las madres: Conferencias de Pedagogía cristiana dedicadas a las mamás*: “¡Vengan en buena hora esos bachilleratos tan discutidos para las niñas! Porque puede que no terminen en carrera, pero llega un momento en que se despierta la mujer y la carrera de esposa atrae más que ninguna”<sup>176</sup>. Las palabras de Adela Gómez Alonso bien podrían haber servido a Betty Friedan para ilustrar en su *Mística de la feminidad* (1964) cómo el modelo de “mujer multitarea”, que accedía a estudios superiores y tal vez incluso llegaba a trabajar una vez finalizados los estudios, no era más que una ilusión, ya que, tras contraer matrimonio, las mujeres se veían empujadas a abandonar sus trabajos remunerados y dedicarse al trabajo reproductivo<sup>177</sup>.

Además, las mujeres dependían legalmente del hombre que estuviera “a su cargo”, lo cual implicaba, entre otras cosas, que no podían viajar, estudiar, sacarse el carnet de

---

<sup>175</sup> *Y. Revista de la mujer nacional sindicalista*, nº 44, 1944, p. 19.

<sup>176</sup> Gómez Alonso, Adela. *El libro de las madres: Conferencias de Pedagogía cristiana dedicadas a las mamás*, 1944.

<sup>177</sup> Friedan, Betty. *La mística de la feminidad*. Madrid: Catedra, 2016.

conducir o abrir una cuenta corriente en el banco sin una autorización paternal, marital o, en el “peor” de los casos (si no estaban casadas y el padre había fallecido) de un hermano o familiar varón. La mujer ideal debía dedicarse única y exclusivamente a “sus labores”, aunque, como se especifica en la revista, en caso de que fuera necesario para la subsistencia familiar, se aceptaban algunas profesiones feminizadas como las de secretaria, modista, maestra o telefonista, entre otras.

Estos modelos educativos se reproducirían, de manera general, en el ámbito familiar. La familia de Ángela García Codoñer, por ejemplo, “aspiraba a que fuera una buena mujer, que me casara, tuviera hijos y los criara bien”<sup>178</sup>. Isabel Oliver, por su parte, recuerda cómo a su hermano le inculcaron una mayor libertad y agencia que a ella, ya que en el modelo hegemónico de familia patriarcal se establecen jerarquías también entre hermanos y hermanas en función del género:

Yo me pasé toda la vida reivindicando. Mi hermano tenía una moto y yo no; me pasé toda la vida reivindicando una moto. Luego con el coche igual, no me dejaban sacarme el carnet. Y para salir por ahí también, a él le dejaban hacer todo lo que quisiera y a mí no. Y las tareas de la casa pues imagínate... Era muy frustrante y además yo era muy consciente, que podría no haberlo sido. Siempre estuve bastante molesta<sup>179</sup>.

La situación cambiaría progresivamente a medida que avanzaban las décadas y el desarrollismo se iba abriendo paso. Un punto de inflexión importante fue el año 1961 con la *Ley sobre Derechos Políticos, Profesionales y de Trabajo de la Mujer*, impulsada por Mercedes Fornica, miembro de la Sección Femenina de la Falange. La Ley reconocía “a la mujer los mismos derechos que al varón para el ejercicio de toda clase de actividades políticas, profesionales y de trabajo”<sup>180</sup>. Con dicha ley se eliminaban, al menos sobre el papel, las discriminaciones laborales por razón de género, aunque se disponían algunas excepciones: “las Armas y Cuerpos de los Ejércitos de Tierra, Mar y Aire” y “los Institutos armados y Cuerpos, servicios o carreras que impliquen normalmente utilización de armas para el desempeño de sus funciones”, “la Administración de Justicia en los cargos de Magistrados, Jueces y Fiscales, salvo en las jurisdicciones tutelar de menores y laboral” y

---

<sup>178</sup> Ángela García Codoñer. Entrevistada el 17 de julio de 2018.

<sup>179</sup> Isabel Oliver. Entrevistada el 25 de octubre de 2018.

<sup>180</sup> Ley 56/1961 de 22 de julio sobre derechos profesionales y de trabajo de la mujer. Boletín Oficial del 24 de julio de 1961.

“el personal titulado de la Marina Mercante”<sup>181</sup>. Lo que ocurrió en el plano real, sin embargo, no fue palpable de manera inmediata. La periodista Pilar Salcedo reforzaba en la revista *Ama* el modelo de madre-esposa-ama de casa como el único verdaderamente válido para las mujeres a pesar de los avances legislativos que se iban produciendo:

Ahora que la mujer va a conseguir nuevos derechos, no está de más conocer otras necesidades que sería interesante remediar. El proyecto de ley se orienta acertadamente al afirmar que nada es tan importante para ella como el cuidado de los suyos. Se basa esta importancia en que si bien la mujer puede sustituir a la mujer: en su papel de ama de casa.

Las futuras generaciones femeninas tendrán nuevos horizontes profesionales, pero ¿qué haremos para elevar y dar categoría a esta gran profesión del hogar? Podrá la mujer ser arquitecto o ingeniero, dar forma a casas y puentes, pero ¿no es más importante formar hombres?<sup>182</sup>.

Además de la ley ya citada, en esta segunda etapa del franquismo destacan a nivel legislativo la *Ley sobre Construcciones Escolares* (22 de diciembre de 1953), gracias a la cual aumentó la escolarización real de la población infantil y la *Ley sobre Ordenación de la Enseñanza Media* (26 de febrero de 1953), la cual supuso un enfoque menos dogmático y más atento a la calidad de la enseñanza, así como la generalización de la escolaridad hasta los 14 años<sup>183</sup>. Una de las características de más impacto de esta ley fue la división del bachillerato en dos grados, uno elemental de cuatro años y otro superior de dos años de duración (con doble opción de ciencias o letras). Tras el bachillerato, se cursaba un curso preuniversitario que permitía el ingreso en la universidad. Para las alumnas continuaron siendo obligatorias durante el bachillerato las enseñanzas del Hogar, pero lo cierto es que aumentó el número de matriculadas (al menos en el bachillerato elemental), ya que, tanto las capas de la población populares como las mujeres, se animaron con menos prejuicios a iniciar un bachillerato elemental (que no

---

<sup>181</sup> *Idem*.

<sup>182</sup> Salcedo, Pilar. “Ama os habla: En casa”, *Ama*, nº 39, 1961. Citado en Muñoz Ruiz, María del Carmen. “Las revistas para mujeres durante el franquismo: difusión de modelos de comportamiento femenino”. En Gloria Nielfa Cristóbal (ed.), *Mujeres y Hombres en la España franquista. Sociedad, economía, política, cultura*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2003, p. 105.

<sup>183</sup> Moratalla Isasi, Silvia; y Díaz Alcaraz, Francisco. “La segunda enseñanza desde la Segunda República hasta la Ley Orgánica de Educación”, *Ensayos: Revista de la Facultad de Educación de Albacete*, nº 23, 2008, p. 288.

necesariamente conducía a la universidad) y contar así con un título que después les sería muy valioso en el mundo laboral.

La duración de los dos bachilleratos fue cambiando a lo largo de las décadas de 1950, 1960 y 1970, siendo quizá la más relevante la reforma de 1967, cuando desaparece el bachillerato elemental y el superior se divide en tres modalidades: letras, ciencias y técnico. Los cambios serían mucho más profundos a raíz de la Ley 14/1970 de 4 de agosto, la *Ley General de Educación*, la cual centralizó y reguló todo el sistema educativo español, reconociendo el fracaso de la educación autoritaria que se había impuesto en los últimos treinta años. Por ello, se diseñó un sistema educativo más flexible y organizado en cuatro niveles: Prescolar, Educación General Básica, Enseñanza Media y Enseñanza Universitaria. Estos últimos cambios en el sistema educativo formal ya no afectarían a las mujeres que conforman el corpus de esta investigación, ya que las más jóvenes fueron a la escuela durante la década de los sesenta. Los cambios, no obstante, serían significativos en tanto en cuanto la educación se empezaba a percibir de manera distinta y a adquirir cada vez un peso mayor en su profesionalización. La importancia de la educación para el desarrollo profesional e intelectual de las mujeres, de todos modos, no eran nada nuevo. Ya en la década de los cuarenta, algunas voces –relativamente disidentes– como la de María Laffitte, más conocida como condesa de Campo Alange<sup>184</sup> por su matrimonio y autora del insólito libro –en el contexto de la posguerra– *La guerra de los sexos* (1948), se expresaba en estos términos en *Revista de Occidente*:

Las normas bajo las cuales se ha desenvuelto la vida de la mujer no han sido ciertamente a propósito para despertar su inteligencia ni formar su carácter. Recluida, ignorante, atemorizada, en unas condiciones evidentes de inferioridad, todo lo que emana de ella está como impregnado de un carácter especial, de un temor, de una desconfianza en sí misma, de una ingenuidad que se prolonga hasta la vejez y presta a sus manifestaciones un tono especialmente característico, clasificado, sin más análisis de “femenino”<sup>185</sup>.

Por último, más allá de la enseñanza media y sus implicaciones laborales, es necesario abordar también brevemente el paulatino incremento de las mujeres en los estudios superiores. Su irrupción en las aulas universitarias se había producido en las

---

<sup>184</sup> Sobre su figura véase: Mayayo, Patricia. “Pensar fuera del marco: María Campo Alange, crítica de arte protofeminista”, *Archivo Español de Arte*, XCIV, nº 374, abril-junio 2021, pp. 133-142.

<sup>185</sup> Laffitte, María. *La secreta Guerra de los Sexos*. Madrid: Revista de Occidente, 1948.

últimas décadas del siglo XIX. La universidad decimonónica estaba caracterizada por su elitismo, con un alumnado fundamentalmente masculino y procedente de la burguesía. No había una legislación específica que impidiera la matriculación de las mujeres en la universidad porque no se concebía en el imaginario colectivo que esto fuera una posibilidad, pero a finales del Sexenio Democrático (1868-1874), unas pocas mujeres como Dolores Aleu, Elena Maseres o Martina Castells se matricularon con un permiso especial en la universidad. A lo largo de los años ochenta del siglo XIX se legislaron un conjunto de leyes que tenían como fin dificultar el acceso de las mujeres a los estudios universitarios. El punto de inflexión llegó en 1910, cuando se permitió, oficialmente, la entrada de las mujeres a la universidad, la cual promovió, en 1915, la creación en Madrid de la Residencia de Señoritas. Vinculada a la Institución Libre de Enseñanza y dirigida por María de Maetzu, acogió a las jóvenes que llegaban a la capital para estudiar ofreciéndoles alojamiento, pero también y, sobre todo, un ambiente donde cultivarse intelectualmente en comunidad. Estas primeras universitarias, además de enfrentarse a la carrera de obstáculos administrativos, tuvieron que lidiar también con una amplia estigmatización social manifestada, incluso, por sus propios profesores y compañeros de aula. Fueron denominadas despectivamente “bachilleras”, “marisabidillas” y “sabiondas”, y fueron acusadas de ir a la universidad para buscar un marido. Su inteligencia también fue puesta en tela de juicio, ya que se llegaba a afirmar que los profesores eran más benevolentes con ellas por ser mujeres<sup>186</sup>.

La incorporación de las mujeres a la universidad fue aumentando paulatinamente, especialmente durante el periodo republicano. Tras la guerra civil, el régimen franquista no prohibió el acceso de las mujeres a la universidad, pero la teórica Carmen Buj expresaba de manera bastante gráfica el sentir general de la época cuando afirmaba que había demasiadas mujeres “languideciéndose y torturándose con el estudio, por el que no sienten gusto”<sup>187</sup>. Algunas, a pesar de todo, llegaron a estudiar bachillerato y a matricularse en la universidad. Según el estudio de Marc Baldó sobre la población universitaria en el siglo XX, a lo largo de la dictadura los porcentajes de alumnas fueron aumentando en todas las facultades de manera generalizada: si en los años cuarenta las

---

<sup>186</sup> Flecha, Consuelo. *Las primeras universitarias en España*. Madrid: Narcea, 1996.

<sup>187</sup> Citado en Baldó, Marc. “La població de la Universitat de València al segle XX”, *Saitabi: revista de la Facultat de Geografia i Història*, nº 49, 1999, p. 33.

mujeres conformaban poco más del 10% de la población universitaria, a finales de los cincuenta pasaron a ser cerca de un 20%. Es significativo que la mayoría se refugiaron en la Facultad de Filosofía y Letras, dada la histórica feminización del conocimiento humanístico frente a la masculinización del científico y técnico. A modo de ejemplo, en el curso 1949/1950 había 57 mujeres matriculadas en la Facultad de Derecho (un 5,05%), 24 en Medicina (un 2,11%), 210 en Historia (un 68,49%) y 91 en Químicas (un 22,57%). El mapa universitario se fue multiplicando y desmasculinizando poco a poco. En los años sesenta, un 30% del alumnado estaba conformado por mujeres y al finalizar la dictadura eran ya el 40%<sup>188</sup>.

La elección de las carreras universitarias, no obstante, continuó contando con un sesgo de género muy evidente que todavía se reproduce en la actualidad –aunque en porcentajes menores. Sin duda, los estudios más feminizados fueron los de magisterio, ya que encajaban perfectamente en el modelo de feminidad que se trataba de consolidar. Desde su institucionalización en el siglo XIX, el magisterio se concibió a caballo entre lo público y lo privado, entre lo intelectual y los cuidados, de modo que la profesión se podía construir como una extensión de las tareas domésticas. En el franquismo, esta situación se consolidó, llegando a duplicarse el número de maestras con respecto al de maestros<sup>189</sup>. En cualquier caso, la educación de las mujeres fue de vital importancia para el régimen en todas sus etapas, ya que a través de la misma se construía una identidad femenina que se deseaba única, aunque, como es sabido, la realidad fue mucho más plural de lo deseado.

---

<sup>188</sup> *Ibidem*, p. 50.

<sup>189</sup> Figueroa Íñiguez, María José. *Mujer y docencia en España*. Madrid: Editorial Escuela Española, 1996, p. 112.



## CAPÍTULO 2. LA EDUCACIÓN ARTÍSTICA EN VALÈNCIA

### 2.1. La Escuela de Bellas Artes de San Carlos

#### Breve historia desde sus orígenes hasta el franquismo

Aunque València se situaba en una situación periférica con respecto a Barcelona y, sobre todo, Madrid con respecto a las posibilidades que ofrecía para formarse en Bellas Artes o Artes Aplicadas, encontramos diversas iniciativas públicas y privadas que funcionaron desde el siglo XVIII, momento en el que se instaura del sistema académico. Sobre la enseñanza de las Bellas Artes en València es de necesaria consulta el libro publicado en 2003 por Carmen Pinedo Herrero, Elvira Mas Zurita y Asunción Mocholí Roselló, *L'ensenyament de les Belles Arts a València i la seua repercusió social*<sup>190</sup>. Tal y como apuntan las autoras en el primer capítulo del libro, existen precedentes académicos en el siglo XVII como la Academia del convento de Sant Domènec o, ya en el siglo XVIII, las academias privadas de Juan Conchillos y su continuador Evaristo Muñoz, entre otras, pero la enseñanza académica se oficializaría en 1754, cuando el rey Fernando VI solicitó la creación de una nueva academia que sería denominada con el nombre de su esposa, la reina Bárbara de Braganza. La idea de su fundación partió del pintor José Vergara, aunque su principal promotor fue el noble Manuel Téllez-Girón, quien se convirtió en el primer director de la Academia. Con la creación de esta institución se ponía en valor el trabajo de artistas locales, reglamentando sus estudios y profesionalizando sus trayectorias. Aunque la institución fue efímera –cerró en 1761 por falta de recursos–, sin duda sentó un precedente para la que unos años más tarde sería la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos<sup>191</sup>.

La formación en las academias se planteaba desde una política educativa ilustrada, basada en principios como la educación de la juventud, la centralización de la enseñanza y los títulos, la censura estética de los monumentos y las obras o la revalorización de la

---

<sup>190</sup> Pinedo Herrero, Carmen; Mas Zurita, Elvira; y Mocholí Roselló, Asunción. *L'ensenyament de les Belles Arts a València i la seua repercusió social*. València: Facultat de Belles Arts de la Unviersitat Politècnica de València, 2003. También se puede consultar al respecto: Aldana Fernández, Salvador. *La Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia. Historia de una institución*. València: Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, 1998.

<sup>191</sup> Pinedo Herrero, Carmen; Mas Zurita, Elvira; y Mocholí Roselló, Asunción. *L'ensenyament de les Belles Arts a València i la seua repercusió social*. València: Facultat de Belles Arts de la Unviersitat Politècnica de València, 2003, p. 36.

actividad artística<sup>192</sup>. El aprendizaje artístico se separaba así de las artes aplicadas o funcionales y se fundamentaba en el estudio del dibujo del natural. De hecho, desde la creación de las academias, la representación del cuerpo humano adquirió una importancia capital en la enseñanza, que asumió la jerarquía de géneros y temas, según la cual la pintura de historia, la mitológica y la religiosa, basada en figuras humanas, fueron las más prestigiosas. El plan de estudios se solía corresponder con un primer curso en el que se copiaban dibujos o estampas; un segundo curso en el que se copiaban modelos de yeso que imitaban esculturas clásicas; y, finalmente, en tercer curso, se llegaba a la copia de desnudo del natural, con modelos que posaban para el alumnado en las aulas<sup>193</sup>. Esta cuestión, no obstante, la abordaremos en profundidad más adelante.

En 1762, un año después de la disolución de la Academia de Santa Bárbara, se empezaron a promover desde València iniciativas para la creación de una nueva institución artística de calado académico. Finalmente, el 14 de febrero de 1768, el rey Carlos III aprobó los estatutos de la que sería la segunda Academia en inaugurarse en el Estado, la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos –creados a semejanza de la Academia de San Fernando, que había sido la primera–<sup>194</sup>. La docencia se había iniciado dos años antes, en febrero de 1766, en unos locales universitarios del ayuntamiento en los que se había ubicado ya la Academia de Santa Bárbara<sup>195</sup>. Los primeros directores de las secciones que conformaban la Academia fueron: Cristóbal Valero y José Vergara de la sección de pintura, Ignacio Vergara y Luis Domingo de la sección de escultura, Vicente Gascó y Felipe Rubio de la sección de arquitectura, y Manuel Monfort de la sección de grabado<sup>196</sup>. Aunque durante los primeros años de su existencia se dieron varios enfrentamientos con los gremios, Pinedo, Mas y Zurita afirman que en 1784 la Academia

---

<sup>192</sup> *Ibidem*, p. 30.

<sup>193</sup> Cabanillas Casafranca, África. “¿Adorno o profesión? La educación artística de las mujeres en España (del Renacimiento a las Vanguardias)”. En Josefina Méndez Vázquez y Francisco Chacón Jiménez (eds.), *Historia de la educación de las mujeres en tiempos de cambio (siglos XVII-XX)*. Granada: Editorial Comares, 2020, p.115.

<sup>194</sup> Tras la academia valenciana, se inaugurarían la Escuela Provincial de Bellas Artes de San Jorge de Barcelona y “posteriormente, «se crearon otras Escuelas provinciales de Bellas Artes en Cádiz, La Coruña, Granada, Málaga, Oviedo, Palma de Mallorca, Sevilla, Valladolid y Zaragoza, que dependieron de las respectivas Academias de igual clase». Esteve Botey, 1950. Citado en Lomba, Concha. *Bajo el eclipse. Pintoras en España, 1889-1939*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2019, p. 53.

<sup>195</sup> Pinedo Herrero, Carmen; Mas Zurita, Elvira; y Mochoí Roselló, Asunción. *L'ensenyament de les Belles Arts a València i la seua repercusió social*. València: Facultat de Belles Arts de la Unversitat Politècnica de València, 2003, p. 37.

<sup>196</sup> *Idem*.

se encuentra ya consolidada y en pleno desarrollo de sus funciones docentes y representativas, así como las relacionadas con la censura y el control estéticos<sup>197</sup>.

En 1836 se redactó el primer reglamento de estudios de la Academia, el cual permaneció vigente hasta 1849, cuando se reorganiza la educación artística y se establecen los Estudios Elementales de Dibujo y los Estudios Superiores de Pintura, Escultura y Grabado. Esta nueva legislación educativa coincide con el traslado de la Academia y su Escuela de Bellas Artes desde aquellos locales universitarios hasta el desamortizado Convento del Carmen, donde se había instalado ya el Museo del Carmen –cedido en 1838–, aunque el traslado efectivo no se realizó hasta el 16 de noviembre de 1850<sup>198</sup>. Gracias a la conocida como Ley Moyano (la Ley de Instrucción Pública de 1857), los estudios de pintura, escultura y grabado adquieren carácter de enseñanza superior y los estudios de arquitectura se segregan de las disciplinas académicas, aunque en València permanecerían unidos parcialmente hasta 1871.

En 1895, los estudios elementales de dibujo pasan a formar parte de la Universitat de València y se independizan de la Academia, que conservaría exclusivamente los Estudios Superiores de Pintura, Escultura y Grabado. En principio tenían un carácter de “enseñanza libre”, pero el Real Decreto del 11 de septiembre de 1903 les otorga un carácter oficial. Con el Real Decreto del 11 de enero de 1918 se incorporan además a las enseñanzas del Estado y, desde 1932, por Decreto de 16 de febrero, pasaron a depender directamente del Ministerio de Educación Pública y Bellas Artes, perdiendo así la Academia el control de la escuela<sup>199</sup>.

El estallido de la guerra civil paralizó la actividad docente de la Escuela y, de hecho, durante los años de la guerra las aulas del convento del Carmen se convirtieron en talleres de arte gráfico y almacenes<sup>200</sup>. El paso del periodo republicano a la dictadura, no obstante, no fue tan sencillo como lo describen Pinedo, Mas y Mocholí. Las discrepancias políticas y sociales que vivió el país a lo largo de la década de los años treinta permearían y se evidenciarían también en la escuela. En la documentación conservada en el Archivo

---

<sup>197</sup> *Ibidem*, p. 38.

<sup>198</sup> *Ibidem*, p. 39.

<sup>199</sup> *Ibidem*, pp. 39-40.

<sup>200</sup> *Ibidem*, p. 40.

General de la Administración (AGA) es palpable la inestabilidad política y las tensiones entre el profesorado. Una carta manuscrita sin fechar ni firmar, aunque se deduce que sería escrita en el año 1939, se refería a dichas tensiones en los siguientes términos:

Escuela Superior de Pintura, Escultura y Grabado de Valencia. Única de España, equiparada totalmente a la de Madrid. Tenía mayor matrícula que la de Madrid, aunque muy inferiores presupuestos.

Durante el periodo republicano fue objeto de las preferencias de la FUE que en alianza con los catedráticos y profesores izquierdistas, y con la complicidad de los claudicantes, la asedió hasta lograr apoderarse totalmente del Centro.

En 1935, una reacción de la parte sana del profesorado derribó la situación existente, e indigna, y promovió a los puestos directivos de la casa a elementos solventes, en virtud de los cuales fueron nombrados por el Ministerio los siguientes señores: Director: don Isidoro Garnelo Fillo, Vice-Director: Antonio Blanco Lon; Secretario: Felipe M<sup>a</sup> Garín Ortiz de Taranco.

Alrededor de estos señores se agruparon no pocos catedráticos y profesores, que les apoyaban en las votaciones del Claustro y les ayudaron en la labor.

A raíz de las elecciones de Febrero 1936, fueron arrojados violentamente (luego vino el cese oficial) estos señores de los puestos que ocupaban y convertida la Escuela en feudo de la FUE y de los profesores a su servicio. Fueron nombrados director D. Vicente Beltrán Grimal, Secretario José Renau Berenguer. El 1º (Beltrán) radical-socialista, decíase masón, elemento “rojo” íntegro y asimismo el 2º (Renau) cartelista del Partido Comunista y, luego, Director General de Bellas Artes con el gobierno de Largo Caballero, siendo Ministro de I. Pública el comunista Jesús Hernández.

[...]

La avanzada edad y apocado temperamento de Sr. Garnelo (director legítimo) y la desaparición del Vice-Director (prisionero y perseguidísimo por los rojos), así como la falta de profesores propietarios de sana ideología y limpia historia aconsejan la designación de un Comisario, por el Ministerio, para que adopte las medidas necesarias y restaure el buen régimen y normal funcionamiento de tan importante centro, con la colaboración subordinada del profesorado ortodoxo<sup>201</sup>.

La carta evidencia cómo, en función del partido que estuviera en el gobierno, tomaba poder una parte del claustro de la escuela u otra. Parece claro que, con el advenimiento de la Segunda República, accedió a la escuela, y a los puestos directivos de la misma, profesorado progresista gracias al apoyo de las organizaciones vinculadas o

---

<sup>201</sup> “Asuntos comunes de las Escuelas Superiores de Bellas Artes”. Archivo General de la Administración (en adelante AGA), Educación, 31/7.512, (antiguo legajo 29722).

descendientes de la Federación Universitaria Escolar (FUE). En 1935, durante el bienio conservador, adquirió poder el profesorado vinculado a las derechas, entre el que se encontraba el que fue nombrado director Isidoro Granelo Fillol, el vicedirector Antonio Blanco Lon y el secretario Felipe M<sup>a</sup> Garín Ortiz de Taranco, quien sería director de la Escuela durante parte de la dictadura franquista. El vaivén de puestos continuaría tras las elecciones de febrero de 1936, que conllevaron la subida al poder de la coalición de izquierdas Frente Popular. Llegado este punto, fue cesado el profesorado de derechas que había accedido al claustro durante el bienio conservador y el nombramiento de Vicente Beltrán Grimal como director y de Josep Renau Berenguer como secretario, ambos reconocidos militantes políticos de izquierdas.

Esta misma inestabilidad es reflejada también por la *Gaceta de Madrid*<sup>202</sup> del día 25 de mayo de 1936, en la que se denuncia “la contratación de profesores innecesarios”<sup>203</sup>. En el documento también se cuestiona que a todo el profesorado contratado durante el bienio conservador se le dio voz y voto en el claustro, lo cual lo posicionaba en el mismo lugar que al profesorado titular y, debido al gran número de profesores que se incorporaron, esto dejaba en una minoría de votos al profesorado que había entrado al claustro anteriormente. La situación conllevaba que “los destinos de la Escuela de Bellas Artes estarán a merced de quienes deben su nombramiento al capricho de un Ministro, sin que el Claustro de Profesores haya propuesto nada en tal sentido, y sin que el Consejo de Cultura haya informado tampoco a dicho respecto”<sup>204</sup>. Aunque “el Consejero que informa” pide que se derogue la disposición que concede voz y voto al profesorado interino recientemente incorporado, finalmente se desestima la petición. El informe ofrece, no obstante, un listado detallado del profesorado interino –“algunos de ellos gratuitos”– que, al parecer del informador, no deberían tener voto en el Claustro: Rafael Sanchis Yago, Rosario García Gómez, Benjamín Suria Borrás, Eugenio Carbonell, Joaquín Mompó, Manuel Moreno Jimeno, Fernando Escrivá, Enrique Bonet, Olimpia Arocena, Ramón Contreras, Juan Massanet Faus, Juan García Cordellat y Carmen Segarra Causanilles. Algunos de los nombres mencionados continuarían vinculados al

---

<sup>202</sup> Publicación oficial publicada con este nombre hasta justo ese año de 1936. A partir de entonces sería sustituida por el Boletín Oficial del Estado.

<sup>203</sup> AGA, Educación, 31/7.469 (antiguo legajo 24.437).

<sup>204</sup> AGA, Educación, 31/7.469 (antiguo legajo 24.437).

profesorado durante la dictadura —es el caso de Rafael Sanchis Yago, Rosario García Gómez o Joaquín Mompó— y otros como Olimpia Arocena han pasado a la historia de la universidad española por ser la primera profesora universitaria mujer en la Universitat de València. Su trayectoria como docente universitaria, no obstante, fue efímera, ya que formó parte del cuerpo docente como ayudante solamente entre 1930 y 1936, por lo que fue una experiencia aislada y nunca llegó a obtener la titularidad de la plaza.

Las tensiones no terminarían una vez finalizada la contienda, sino que, al contrario, continuarían generándose conflictos entre aquellos que se habían mostrado afines al régimen y aquellos que no. Es conocido el caso de la depuración del profesorado en todos los niveles de enseñanza, lo cual fue un elemento esencial para la reordenación educativa y la construcción de un nuevo sistema afín a los intereses ideológicos del régimen. Aunque contamos con un conocimiento parcial de lo que supuso realmente esa depuración, en la Universitat de València, según ha investigado el historiador Marc Baldó, sabemos que se depuró a, al menos, catorce catedráticos<sup>205</sup>. Los nuevos claustros, por lo tanto, quedaron conformados o bien por intelectuales que se vieron forzados a un exilio interior o bien por profesorado proveniente de familias afines al régimen.

En las enseñanzas artísticas, es paradigmático en este sentido el caso de Vicente Beltrán Grimal, quien fue director de la Escuela Superior de Pintura, Escultura y Grabado (posterior Escuela de Bellas Artes de San Carlos) durante el final del periodo republicano. Beltrán Grimal fue depurado por Orden Ministerial del 23 de junio de 1941 por:

Primero, pertenecer a Izquierda Republicana con anterioridad al Movimiento. Segundo, Director rojo de la Escuela y alma de la Junta de Incautación del Tesoro Artístico. Tercero, encargado de remitir obras a París para una exposición de propaganda roja con la España Nacional y Cuarto, ser Masón; y estimando que el Catedrático de referencia, por sus antecedentes políticos, su colaboración constante en la labor demoledora de los rojos, era uno de los responsables más directos del saqueo del Museo de Valencia<sup>206</sup>.

Vicente Beltrán Grimal, no obstante, solicitó la revisión del fallo acompañando su solicitud de documentación que lo desvinculaba de la masonería y que sugería su rectificación con respecto a sus ideales políticos. De lo que no se desvincula Beltrán

---

<sup>205</sup> Baldó, Marc. “Represión franquista del profesorado universitario”, *Cuadernos del Instituto Antonio Nebrija*, nº 14, 2011, p. 35.

<sup>206</sup> AGA, Educación, 31/7.462 (antiguo legajo 24432).

Grimal en la solicitud es de la incautación del Tesoro Artístico, “de cuya actuación se muestra orgulloso pues estima que gracias a su intervención pudieron salvarse numerosos objetos artísticos”. Sí se desvincula, al menos en cuanto promotor, de la Exposición Internacional de París de 1937, ya que “tal vez no pudo evitar su realización” y, con respecto a su posición ideológica tras la guerra, “se estima su disconformidad con el periodo rojo y sus dirigentes”. Atendiendo a las alegaciones de Beltrán Grimal, se reconsidera su caso y finalmente se acepta su reincorporación a la enseñanza en la escuela aunque con “inhabilitación para cargos directivos y de confianza”<sup>207</sup>. En junio de 1947, sería nombrado catedrático de la asignatura Dibujo del Natural en Movimiento, con un sueldo de entrada de 7.200 pesetas<sup>208</sup>.

Fuera del ámbito de la Escuela, también se dieron acusaciones a artistas reconocidos del tejido artístico republicano en las que se implicaron estudiantes. Una de las implicadas en estas acusaciones fue Amparo Cuesta Frechina (València, 1914), quien ingresó en la Escuela Superior de Pintura, Escultura y Grabado en 1931 y quien había participado en un asalto a la FUE durante la Segunda República<sup>209</sup>. Durante la posguerra Amparo Cuesta fue, junto con otros dos antiguos alumnos de Bellas Artes, quien denunció a los escultores Rafael Pérez Contel y Antonio Ballester. La acusación fue por haber sido “comisarios políticos”, un cargo considerado de alta gravedad y condenados a tres años y un día de prisión menor<sup>210</sup>.

Tras el cese de Beltrán Grimal como director, la dirección de la escuela pasaría a las manos de uno de los profesores cuya plaza era cuestionada en el informe de 1936 mencionado anteriormente, Rafael Sanchis Yago:

Encontrándose la Escuela Superior de Pintura, Escultura y Grabado de Valencia en periodo de reorganización y en atención de que la mayoría de las Cátedras y Auxiliarias se hallan vacantes, este Ministerio ha acordado nombrar Director de la

---

<sup>207</sup> “Expediente de Depuración de Vicente Beltrán Grimal”. AGA, Educación, 31/7.462 (antiguo legajo 24432).

<sup>208</sup> AGA, Educación, 31/7.462 (antiguo legajo 24432).

<sup>209</sup> Según Toni Morant, quien nos proporcionó generosamente la información y bibliografía que había recopilado sobre Amparo Cuesta hasta el momento, Cuesta fue la primera mujer falangista valenciana de la que se tiene constancia.

<sup>210</sup> Ibáñez Tarín, Margarita. *Profesores franquistas, antifranquistas y en la “zona gris”. La guerra ideològica que vivieron los profesores de Segunda Enseñanza en el País Valencià*, Tesis Doctoral (Dir. Marc Baldó Lacomba), Universitat de València, 2017, p. 129.

Expresada Escuela a D. Rafael Sanchis Yago. Madrid 9 de noviembre de 1939, año de la Victoria<sup>211</sup>.

En una carta manuscrita por el propio Sanchis Yago, con fecha de 8 de mayo de 1939, el profesor “suplica” que, encontrándose en ese momento adscrito al Instituto Nacional de Segunda Enseñanza de Castellón de la Plana –donde se incorporó el 15 de septiembre de 1939, el “III Año Triunfal”–, que le sea retribuida la cuantía económica que dejó de percibir del Ministerio durante los años en que se le cesó en su cargo como profesor durante el gobierno “del ejército rojo” (desde el 1 de junio de 1936 hasta el 15 de septiembre de 1938). Sanchis Yago, con la retórica grandilocuente que caracteriza la documentación de la época, cuenta su exilio durante el periodo en que el bando republicano conservaba el poder:

Como quiera que el que suscribe fue declarado cesante en fecha 20 de Mayo de 1936, (Frente Popular) por desafecto, naturalmente, al régimen canallesco de aquella legión de Granujas, sinvergüenzas, enemigos de España; creándole una situación de penuria que, resignada, paciente y patrióticamente pudo resistir hasta el 23 de febrero de 1937, fecha en que pudo escapar solo, en un barco de carga, dejando a su Sra. e hijo de 6 años quienes más tarde consiguieron también huir, después de pasar muchas fatigas; y deseando hacer constar que toda esa odisea y sufrimientos fueron mayores por la falta absoluta de recursos, lo que le obligó a contraer obligaciones de carácter económico, entrampándose, con la esperanza, algún día, cuando la Justicia y la Paz reinaran en España, cumplir religiosamente con los que tal bien le hicieran; y que, a pesar de esa situación rifó uno de sus cuadros y obtuvo la suma de 1.119.82 dólares, cantidad entregada al Caudillo Generalísimo Glorioso de los Ejércitos Nacionales, para “Auxilio Social” cuyo cheque duplicado, que obra en mi poder, fue presentado al hacer mención de el en el expediente mencionado<sup>212</sup>.

En un Decreto del 25 de agosto de 1939, se dispuso que los funcionarios del Estado que hubieran sido cesados en su cargo “por los rojos” podrían reclamar sus atrasos en los pagos. Parece ser, no obstante, que el caso de Sanchis Yago no se resolvió inmediatamente, ya que el 24 de noviembre de 1940 volvió a reclamar al Ministerio sus ingresos<sup>213</sup>. Salta a la vista, en cualquier caso, que la transición entre la Escuela republicana y la franquista no estuvo exenta de polémicas ni de procesos complejos.

---

<sup>211</sup> AGA, Educación, 31/7.469 (antiguo legajo 24.437); y Comunicaciones de Entrada del año 1939, Facultad de Bellas Artes de San Carlos, Universitat Politècnica de València.

<sup>212</sup> AGA, Educación, 31/7.469 (antiguo legajo 24.437).

<sup>213</sup> AGA, Educación, 31/7.469 (antiguo legajo 24.437).

La actividad educativa se retomaría oficialmente en 1940 con una reorganización, a nivel estatal, de las escuelas superiores de Bellas Artes, que se convirtieron en los principales centros rectores de las artes por parte del Estado. Desde julio de 1940, la Escuela Superior de Pintura, Escultura y Grabado pasa a denominarse Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, cuyo nombre, como señala Juan Carlos Arañó Gisbert, refuerza la antigua dependencia de la Academia, ya que “serían las mismas Academias las que se encargarían en definitiva de organizar las Escuelas”<sup>214</sup>. La documentación conservada en los registros de entrada y salida de la Escuela refleja que, durante los años que duró la posguerra, no faltaron los homenajes a los caídos “por Dios y por España”.

A nivel formativo, se trató de reactivar la enseñanza con cursos intensivos que permitieran al alumnado reincorporarse a los estudios. Durante el primer curso escolar, se programaron cursos intensivos del 1 de noviembre al 9 de marzo y del 18 de marzo al 31 de julio. Si se superaba el primer curso intensivo, el alumnado se podía matricular también en el segundo. Asimismo, cabía la posibilidad de realizar el curso en la modalidad habitual, finalizando el 20 de mayo, y también se permitió que el alumnado matriculado en el curso 1935-1936 pudiera examinarse libremente de las asignaturas que le quedaran pendientes de aprobar, así como a matricularse de aquellas asignaturas que le quedaran por cursar<sup>215</sup>.

---

<sup>214</sup> Arañó Gisbert, Juan Carlos. *La enseñanza de las Bellas Artes en España (1844-1980)*, Tesis doctoral (Dir. Ricardo Marín Ibáñez), Universidad Complutense de Madrid, 1988, p. 320.

<sup>215</sup> Carta del director de la Escuela al Ministerio de Educación Nacional:

“No habiéndose publicado en el Boletín Oficial del Estado disposición alguna referente a exámenes y matrícula, en relación con esta Escuela Superior de Pintura, Escultura y Grabado de Valencia, y siendo numerosas las consultas elevadas por el alumnado de estos estudios a este particular, me dirijo a V. E. manifestando lo que sigue:

Que en esta Escuela, durante el periodo de la dominación marxista, no se dieron enseñanzas de ninguna clase con carácter oficial, y solamente prácticas de taller de pintura, escultura y dibujo, pero sin efectos académicos de ningún género, y por ello entiende esta Dirección que, a tenor de lo dispuesto por la Superioridad para otros Centros docentes, pudiera autorizar a esta Escuela a que los alumnos oficiales pertenecientes al curso 1935-36, puedan examinarse de las asignaturas que tienen pendientes de aprobación, como asimismo los no oficiales que se hallan en el mismo caso, sin nuevo pago de derechos.

También estima esta Dirección que para aquellos alumnos libres que pudieron haber verificado matrícula durante los años de la guerra, y no lo hicieron por causas ajenas a su voluntad, y otros por encontrarse en la Zona Nacional, se les autorice a verificar matrícula de aquellas enseñanzas que les falte aprobar para terminar su carrera, en igual forma que se efectuaba en años anteriores al Glorioso Movimiento Nacional. Valencia, 27 de julio de 1939. Año de la Victoria. AGA, Educación, 31/7.512 (antiguo legajo 29722).

La reforma curricular más significativa del periodo de la posguerra se acometió en 1942, con el Decreto del 21 de septiembre (Boletín Oficial del 2 de octubre), cuyo objetivo primordial fue dar unidad a los estudios de todas las escuelas de Bellas Artes del estado, ya que apenas se modificó el plan de estudios que se había utilizado de manera provisional en las escuelas de reciente creación<sup>216</sup>.

Según el reglamento de régimen interior de la escuela de 1943, el alumnado se distribuía entre “oficial” y “libre”, aunque también se permitía asistir solamente como “oyente” con autorización de la dirección de la escuela<sup>217</sup>. Para acceder era obligatorio:

- a) presentar certificado médico oficial
- b) abonar la cantidad de quince pesetas por derechos de examen y de apertura de expediente
- c) presentar la partida de nacimiento
- d) aportar las pólizas y timbres prevenidos por las disposiciones en vigor

Por el Decreto de 30 de Julio de 1940, para ingresar en San Carlos era necesario superar dos pruebas: una de “Cultura General” que se podía convalidar con el título de bachillerato elemental o superior<sup>218</sup>, y una de “Dibujo de Estatua” en el claustro de la escuela. Tras la reorganización de 1942, la edad mínima para acceder fue modificada en el Decreto del 21 de septiembre (Boletín Oficial del 2 de octubre) de 1942, en el que solo se exigían 14 años de edad. Normalmente las aspirantes a alumnas preparaban la prueba de ingreso con profesores particulares, como es el caso de Eva Mus; en academias

---

<sup>216</sup> Arañó Gisbert, Juan Carlos. *La enseñanza de las Bellas Artes en España (1844-1980)*, Tesis doctoral (Dir. Ricardo Marín Ibáñez), Universidad Complutense de Madrid, 1988, p. 324.

<sup>217</sup> Artículo 9º del Reglamento de Régimen Interior de 1943: “A las clases teóricas, podrán asistir, como oyentes, cuantos lo desearan, previa la autorización del Director y la inscripción correspondiente. Si un oyente faltare al buen comportamiento y disciplina de la Escuela, o de la clase a que concurra, el Director podrá retirarle el permiso para asistir a ella. La asistencia a una clase práctica, por personas no matriculadas en ella, queda al arbitrio del Director, debiendo verificar, las que sean autorizadas por este para ello, la inscripción correspondiente. Para unos y otros casos, esas autorizaciones excepcionales solo podrán disfrutarse durante un curso. En general, para tal asistencia extraordinaria a las clases prácticas, se requerirá, además de la venia del Director, la aprobación del curso preparatorio común. En casos de excepción, podrá eximir de tal exigencia el propio Director”. AGA, Educación, 31/7.512 (antiguo legajo 29722).

<sup>218</sup> Aunque se podía acceder a la Escuela sin tener el bachillerato si se superaba la prueba de Cultura General, el Decreto de octubre de 1942 reorganizó las enseñanzas artísticas e incluyó ser bachiller como requisito para obtener el título de Profesor de Dibujo, hecho que acarreó numerosas protestas por parte del estudiantado de Bellas Artes. Llorente Hernández, Ángel. *Arte e ideología en el franquismo, 1936-1951*. Madrid: Antonio Machado, 1995, p. 184.

privadas, como lo hizo Antonia Mir en la Academia de Manuel Sigüenza, donde acudían sobre todo “hijas de papá” según recuerda la propia artista<sup>219</sup>; matriculándose en Artes y Oficios (Amparo Aranda, Carmen Calvo, Francisca Lita, Carmen Mateu, María Montes, Cristina Navarro o Aurora Valero); o acudiendo al Círculo de Bellas Artes, donde posaba una modelo (Carmen Grau, entre otras).

El alumnado no podía suspender más de tres veces una materia, ni dejar de asistir a clase durante ocho días seguidos (o quince si eran días alternos). Por otro lado, cabe destacar que, a pesar de la autarquía a la que se vio sometido el país, el artículo 6 del reglamento<sup>220</sup> contemplaba la aceptación de alumnado de nacionalidad portuguesa, hispanoamericana, brasileña y filipina, “que serán considerados como españoles para todos los efectos de este Reglamento”. También se aceptaban personas provenientes de otros países, pero estas no tenían derecho a “premios en metálico ni pensiones”<sup>221</sup>. Se pretendía, por lo tanto, recrear en el imaginario colectivo –y colonial– el antiguo imperio español, aquél en el que nunca se ponía el sol, aunque la realidad era bien distinta.

El reglamento no especifica nada alrededor del género del estudiantado, y es que el régimen franquista no impidió directamente el acceso de las mujeres a la formación artística. De hecho, históricamente, las mujeres habían accedido antes a las enseñanzas

---

<sup>219</sup> Antonia Mir. Entrevistada el 4 de junio de 2018.

<sup>220</sup> Artículo 6º del Reglamento de Régimen Interior de 1943: “Los alumnos de nacionalidad portuguesa, hispanoamericana, brasileña y filipina, serán considerados como españoles para todos los efectos de este Reglamento. Los extranjeros no comprendidos en el párrafo anterior, disfrutarán de iguales beneficios, salvo que no tendrán derecho a los premios en metálico y pensiones. Unos y otros acreditarán su personalidad por medio de las representaciones de sus países respectivos”. “Reglamento de Régimen Interior de 1943”. AGA, Educación, 31/7.512 (antiguo legajo 29722).

<sup>221</sup> Sobre los premios en metálico y las pensiones, el reglamento especificaba lo siguiente en el Artículo 37º: “Al final del curso, se verificarán las oposiciones a premios; estos consistirán en una «matrícula de honor» y dos «diplomas de mérito» para cada veinticinco alumnos matriculados en una asignatura o fracción de dicha cantidad, los premios en metálico de que dispusiese la Escuela y una «Medalla al mérito en Pintura», otra «en Escultura» y otra «en Grabado», todas ellas con sus correspondientes Diplomas, que serán otorgadas cada curso, como supremo galardón, a los alumnos de las Secciones de Pintura, Escultura y Grabado que destacasen, por su labor, entre todos los demás.

El Claustro; que determinará las normas que hayan de regir la concesión de estas Medallas, máximas recompensas, será así mismo, el Tribunal para otorgarlas y podrá declararlas desiertas si no encontrase méritos suficientes. Para merecer «matrícula de honor» en una asignatura, será condición previa indispensable, haber obtenido la calificación de «sobresaliente» en la disciplina de que se trata, durante el mismo curso académico. Igualmente, para ser admitido a las oposiciones a las «medallas de mérito», deberá acreditar el alumno haber obtenido la nota de «sobresaliente» en todas las asignaturas de la especialidad, salvo en casos excepcionales que el Claustro considere exceptuarles de este requisito.

Los alumnos que obtuviesen un premio en metálico, una «matrícula de honor» o una «medalla de mérito», no podrán repetirlos en la misma asignatura. Las «matrículas de honor» únicamente dan derecho a la matrícula gratuita de una sola asignatura”. AGA, Educación, 31/7.512 (antiguo legajo 29722).

artísticas que a las universitarias: a las primeras accedían desde el siglo XIX, mientras que las puertas de las universidades españolas no se abrieron oficialmente para ellas hasta 1910. Estrella de Diego afirma que, en San Fernando, “el primer año del que se tiene noticias de alumnas matriculadas es el curso 1878-79”<sup>222</sup>. Concha Lomba alude a otra referencia que resulta clave y que, cronológicamente, encaja con la fecha apuntada por De Diego. Según Lomba, en la *Memoria de la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado desde octubre de 1857 a 1888* se especifica que:

Las señoritas que aspiren a ingresar y solo quieran estudiar Paisaje y Perspectiva, el ejercicio consistirá en copiar un Paisaje de otro dibujado, elegido por el Tribunal, pero si sus estudios quieren hacerlos mas extensos y cursar además las citadas Teoría e Historia de las Bellas Artes Antiguo y Ropajes (dibujo del) Dibujo y modelado y del antiguo, el ejercicio de ingreso será igual al citado para los hombres<sup>223</sup>.

Antes de este ingreso en las aulas de las escuelas de Bellas Artes, se dieron algunos antecedentes sintomáticos del deseo de acceso a una formación artística reglada por parte de la población femenina. Como ha estudiado en profundidad Mariángeles Pérez-Martín, un proyecto pionero en este sentido fue la Escuela de Niñas creada por la Junta de Damas de Madrid<sup>224</sup>. La educación artística era, no obstante, concebida como algo excepcional o como un trámite que podía formar su “espíritu femenino” hacia su destino “natural”, el cual, insistimos, no era otro que el matrimonio y los cuidados familiares.

---

<sup>222</sup> De Diego, Estrella. *La mujer y la pintura del XIX español. (Cuatrocientas olvidadas y algunas más)*. Madrid: Cátedra, 2009, p. 266.

<sup>223</sup> *Memoria de la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado desde octubre de 1857 a mayo de 1888*, conservada en el Archivo Histórico del Archivo General de la Universidad Complutense de Madrid, caja 213. Citado en Lomba, Concha. *Bajo el eclipse. Pintoras en España, 1889-1939*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2019, p. 60.

<sup>224</sup> Pérez-Martín, Mariángeles. *Ilustres e ilustradas. Académicas de Bellas Artes (ss. XVIII-XIX)*. València: Tirant lo Blanch, 2020, pp. 403-404.

## La copia del natural: la artista y la modelo

En cuanto al contenido y el enfoque de la enseñanza, se recuperó un programa educativo basado en la mimesis y el naturalismo –o, tal y como se popularizó en València, sorollismo–, obviando los intentos renovadores de Ángel Ferrant durante la década de 1930<sup>225</sup>. No era nada nuevo, ya que el conservadurismo en los métodos y contenidos de enseñanza había sido la tónica general desde prácticamente los inicios de la escuela<sup>226</sup>. En general, la opinión que las antiguas alumnas tienen de aquellas sesiones de aprendizaje son bastante desoladoras. María Montes, por ejemplo, dejó los estudios tras superar el segundo curso (aunque posteriormente, en la década de los ochenta, los terminó examinándose por libre):

Me lo dejé porque me metí en teatro, en cine, me independicé... Y es que no soportaba la enseñanza. Era una pintura suelta y tal, sorollista, y tenías que llegar a eso. El dibujo del natural era cuatro horas al día durante un mes la misma pose, sábados incluidos. Para mí eso era insoportable, yo cuando ya había pasado una semana ya no sabía qué hacer... En los descansos nos poníamos a dibujar en plan suelto, y luego íbamos al Círculo de Bellas Artes porque no se podía soportar aquello<sup>227</sup>.

Tampoco finalizó los estudios una de las artistas que más reconocimiento ha obtenido posteriormente: Carmen Calvo. Según comenta José Miguel García Cortés en su tesis doctoral, para la artista la escuela fue “fuente de frustración, aburrimiento y pérdida de tiempo”<sup>228</sup>.

Según se observa en los expedientes de alumnas de la Escuela consultados y en el Decreto del 21 de septiembre de 1942 (Boletín Oficial del 2 de octubre)<sup>229</sup>, el plan de estudios era el siguiente:

---

<sup>225</sup> Asenjo Fernández, Ignacio. “Ángel Ferrant y la reforma de las escuelas superiores de Bellas Artes”, *Archivo Español De Arte*, nº 82(325), 2009, pp. 47-62.

<sup>226</sup> Pinedo Herrero, Carmen; Mas Zurita, Elvira; y Mocholí Roselló, Asunción. *L'ensenyament de les Belles Arts a València i la seua repercusió social*. València: Facultat de Belles Arts de la Unviersitat Politècnica de València, 2003, p. 101.

<sup>227</sup> María Montes. Entrevistada el 18 de febrero de 2019.

<sup>228</sup> García Cortés, José Miguel. *Los años 70 en Valencia: la consolidación de estéticas y lenguajes individuales*, Tesis Doctoral (Dir. Román de la Calle), Universitat de València, 1988, p.214.

<sup>229</sup> Arañó Gisbert, Juan Carlos. *La enseñanza de las Bellas Artes en España (1844-1980)*, Tesis doctoral (Dir. Ricardo Marín Ibáñez), Universidad Complutense de Madrid, 1988, p. 325.

<b>CURSO PREPARATORIO</b>	Dibujo del Antiguo y Ropajes	
	Liturgia y Cultura Cristiana	
	Preparatorio de Colorido	
	Preparatorio de Modelado	
<b>CURSO 1º</b>	<b>SECCIÓN PINTURA</b>	<b>SECCIÓN ESCULTURA</b>
	Dibujo del Natural 1º	Dibujo del Natural 1º
	Anatomía Artística	Anatomía Artística
	Colorido	Modelado
	Procedimientos Pictóricos	Talla escultórica
<b>CURSO 2º</b>	<b>SECCIÓN PINTURA</b>	<b>SECCIÓN ESCULTURA</b>
	Dibujo del Natural 2º	Dibujo del Natural 2º
	Colorido y Composición 1º	Modelado y Composición 1º
	Perspectiva	Perspectiva
	Historia General de las Artes Plásticas	Historia General de las Artes Plásticas
		Talla escultórica 2º
<b>CURSO 3º</b>	<b>SECCIÓN PINTURA</b>	<b>SECCIÓN ESCULTURA</b>
	Dibujo del Natural en Movimiento (retentiva, grupos y apuntes)	Dibujo del Natural en Movimiento
	Colorido y Composición 2º	Modelado y Composición 2º
	Teoría e Historia de la Pintura	Teoría e Historia de la Escultura
	Paisaje	Talla escultórica 3º
<b>PROFESORADO DE DIBUJO</b>	Pedagogía del Dibujo	
	Dibujo Geométrico y Proyecciones	
	Dibujo Decorativo	
	Ampliación de Historia de las Artes Plásticas en España	

<b>SECCIÓN GRABADO</b>	Sección de Pintura + Grabado Calcográfico: Grabado de reproducción Grabado original Grabado y estampación
	Sección de Escultura + Grabado en hueco: Reproducción de medallas Composición de medallas Relivaria y Clíptica
<b>SECCIÓN RESTAURACIÓN</b>	Sección de Pintura + Restauración de Cuadros (3 cursos)
	Sección de Escultura + Restauración de Estatuas (3 cursos)

Antes de acceder al curso preparatorio, como se ha mencionado anteriormente, el alumnado realizaba –además de la prueba de “Cultura General” si no tenía el bachillerato– una prueba de ingreso, que consistía en la copia de una escultura –una imitación de una escultura clásica, normalmente–. En la promoción de 1963, por ejemplo, Ángela García Codoñer recuerda que la escultura propuesta fue una copia de la *Venus de Milo*<sup>230</sup>, una diosa del amor y la belleza, protectora del matrimonio y la fecundidad, que cuida la cámara nupcial y preside los nacimientos, prepara los matrimonios y protege a las novias<sup>231</sup>. Incluso antes de acceder a la escuela, por lo tanto, ya era necesario el conocimiento de la anatomía humana.

El plan preveía un curso preparatorio común y, tras la superación de dicho curso, el alumnado elegía entre la especialidad de pintura o la de escultura. Se sucedían tres cursos de especialidad y, finalmente, un curso final dedicado a la aplicación del conocimiento artístico en las prácticas de enseñanza. Aparte, se podían cursar paralelamente, o al finalizar los estudios, las especialidades de grabado o de restauración, que contaban con sus respectivas vertientes pictóricas o escultóricas.

Como se puede observar en la tabla, en todos los cursos el dibujo tenía un gran peso en el conjunto de materias, especialmente a partir de primero, cuando se incluían las prácticas de modelo del natural en vivo. Y es que el desnudo, desde el Renacimiento italiano era un “reto y a la vez un rito de paso para el aprendizaje”<sup>232</sup> de cualquier artista. No es una cuestión baladí si tenemos en cuenta que históricamente a las mujeres se les había negado la posibilidad de cursar la asignatura de Dibujo del Natural, la cual, como viene apuntando la historiografía feminista, era esencial en la formación artística. El estudio de la anatomía humana se había considerado hasta el siglo XIX pernicioso para las mujeres, quienes hasta entonces “no pudieron asistir, en unos casos, y matricularse, en otros, en tales disciplinas”<sup>233</sup>. Concha Lomba señala en el curso 1888-1889 un punto de inflexión, dado que “las alumnas pudieron matricularse al fin en las asignaturas de

---

<sup>230</sup> Ángela García Codoñer. Entrevistada el 17 de julio de 2018.

<sup>231</sup> Val Cubero, Alejandra. *La percepción social del desnudo femenino en el arte (siglos XVI-XIX). Pintura, mujer y sociedad*. Madrid: Minerva Ediciones, 2003, p. 135.

<sup>232</sup> *Ibidem*, p. 131.

<sup>233</sup> Lomba, Concha. *Bajo el eclipse. Pintoras en España, 1889-1939*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2019, p. 61.

Dibujo del Natural y Colorido y Composición”<sup>234</sup>, aunque, según señala la historiadora del arte, se preservaron diferencias en la educación artística de ambos géneros. Por ejemplo, el programa de las mujeres era más reducido que el de los varones y “a diferencia de estos, «para ser admitidas, además de las instancias al Excmo. Sr. Director de la Escuela y derechos de examen, han de presentar un documento en que acrediten haber obtenido premio en Escuelas oficiales de Bellas Artes o de Artes y Oficios»”<sup>235</sup>.



Preparatorio del Modelado, promoción de Carmen Mateu (al fondo a la izquierda), curso 1959-1960. Fotografía conservada por Carmen Mateu.

En la Escuela de Bellas Artes de San Carlos, desde 1964, Francisco Baños Martos fue el catedrático responsable de Dibujo del Antiguo y Ropajes (preparatorio), una asignatura que, según el profesor, estaba basada en el “análisis teórico y práctico del material didáctico clásico como elemento esencial de la preparación estética y formalista del alumno”<sup>236</sup>. En preparatorio, por lo tanto, todavía no se trabajaba con modelos vivos, pero sí se haría en la asignatura de primero Dibujo del Natural (en reposo), a cargo del profesor Adolfo Ferrer Ambalat desde 1958 como catedrático (desde 1941 ya había

---

<sup>234</sup> *Idem.*

<sup>235</sup> *Memoria de la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado desde octubre de 1857 a 1888*, Archivo Histórico del Archivo General de la Universidad Complutense de Madrid, caja 213. Citado en *Ibidem*, p. 62.

<sup>236</sup> Pinedo Herrero, Carmen; Mas Zurita; Elvira; y Mocholí Roselló, Asunción. *L'ensenyament de les Belles Arts a València i la seua repercusió social*. València: Facultat de Belles Arts de la Unviersitat Politècnica de València, 2003, p. 101.

figurado como profesor auxiliar numerario). Ferrer Ambalat afirmaba que la materia “se basa en el dibujo de modelo de hombre o mujer vivo, con ropajes o sin ellos”<sup>237</sup>. También la asignatura de Colorido y Composición requería de modelos vivos. José Américo Salazar (profesor auxiliar desde 1948) y Genaro Lahuerta López (catedrático desde 1948), eran los encargados, respectivamente, del primer y del segundo curso de la asignatura<sup>238</sup>. Tal y como especifican Pinedo, Mas y Mocholí, Américo refiere que su función consiste “en la preparación minuciosa de todos los detalles, como colocación de modelos en vivo de una manera periódica conjugando estos con elementos decorativos, telas, muebles y otros elementos de naturaleza muerta que permitan un grado de composición y de equilibrio de masas”<sup>239</sup>. En la que sería la asignatura equivalente para la especialidad de escultura, Modelado y Composición, Salvador Octavio Vicent Cortina apunta que también la enseñanza se produce a través de la copia de un modelo vivo y de escultura en barro, en los que desarrollan todos los aspectos del estudio de la figura humana<sup>240</sup>.

No profundizaremos aquí en la enseñanza de otras asignaturas ni en su profesorado<sup>241</sup> —aunque volveremos sobre ello más adelante— para hacer hincapié en este apartado en la importancia que la reproducción de la anatomía humana adquiría en el aprendizaje artístico. En realidad, venía siendo así desde el Renacimiento. Como apunta Lynda Nead en su indispensable estudio sobre el desnudo femenino, aunque el aprendizaje artístico incluía otros temas como la perspectiva, la ornamentación o la historia, estos “estaban casi siempre subordinados al área principal de estudio que era la figura humana”<sup>242</sup>. Así las cosas, podemos afirmar que la historia de la representación del cuerpo es también la historia de cómo culturalmente se ha percibido el desnudo femenino.

---

<sup>237</sup> *Ibidem*, p. 101.

<sup>238</sup> *Ibidem*, p. 102.

<sup>239</sup> *Idem*.

<sup>240</sup> *Ibidem*, p. 103.

<sup>241</sup> Aunque, según Pinedo, Más y Mocholí, el profesorado encargado del resto de materias era el siguiente: Enrique Ginesta Peris fue catedrático de Perspectiva desde 1940 y Ernesto Furió Navarro de grabado desde 1942. En 1965, figura Santiago Rodríguez García como profesor de Anatomía Artística, Luis Roig Alós de Restauración, Francisco Lozano Sanchis y Víctor M. Gimeno Baquero de Preparatorio de Colorido, Enrique Giner Canet de Modelado, Benjamín Súría de Dibujo del Natural, José Gimeno García de Dibujo Decorativo e Historia General de las Artes Plásticas, Joaquín Mompó Salvá de Perspectiva y Paisaje, Luis Bolinches Company de Preparatorio de Modelado, Manuel Moreno Gimeno de Paisaje, Rosario García Gómez de Pedagogía del Dibujo y Alfons Roig Izquierdo de Liturgia y Cultura Cristianas (*Ibidem*, pp. 103-104).

<sup>242</sup> Nead, Lynda. *El desnudo femenino. Arte, obscenidad y sexualidad*. Madrid: Editorial Tecnos, 2017, p. 80.

En el siglo XIX, Edouard Manet subvirtió toda moralidad cuando utilizó el desnudo para representar a una prostituta parisina en su *Olympia* (1863). El cuerpo desvestido quedaba exento de su justificación mitológica o religiosa, pero se veía sometido a la mirada de los *connoisseurs*, quienes, según Kenneth Clark<sup>243</sup>, son creadores que se nutren de cuerpos femeninos tanto para consumirlos como para representarlos. Los desnudos fueron asumidos como femeninos y la mirada como masculina. La pintura de vanguardia que configuró el relato histórico-artístico hegemónico hasta hace unas décadas, seguiría esta línea de fetichización de los cuerpos, a veces también estigmatizados—las prostitutas de *Les Femmes d'Alger* (1895) de Picasso son quizá el ejemplo más conocido— y otras veces a través del *voyeurismo* que implicaban escenas como las *toilettes*<sup>244</sup>. Esos espacios de la modernidad, aparentemente protagonizados por cuerpos feminizados, en realidad daban voz, tal y como analizó Griselda Pollock, a la sexualidad masculina<sup>245</sup> y — hoy cabría añadir— heterosexual. Difícilmente una mujer artista se iba a sentir cómoda representando cuerpos como objetos de deseo, sometidos a un canon estético y carentes de cualquier tipo de agencia.

El desnudo femenino, por lo tanto, otorgaba autoridad cultural y estaba muy ligado a la idea del artista genio, que controla el lienzo o lo que este representa: el cuerpo femenino<sup>246</sup>. De todo esto podemos concluir que el desnudo femenino ha funcionado como categoría cultural, pero también como categoría sexual. En términos de Lynda Nead, “es parte de una industria cultural cuyas instituciones y lenguajes proponen definiciones específicas de género y sexualidad y formas de conocimiento y placer particulares”<sup>247</sup>. Este breve repaso por la historia del desnudo artístico nos sirve para percibir la clase de dibujo del natural como un espacio altamente generizado, en el que no se desenvolverían con el mismo bagaje ni con la misma comodidad mujeres y

---

<sup>243</sup> Clark, Kenneth. *The Nude: A Study of Ideal Art*. John Murray: Londres, 1956, p. 1.

<sup>244</sup> No tendrían esta mirada *voyeurista* los desnudos representados por artistas mujeres recuperadas por la historiografía feminista como, por ejemplo, Suzanne Valadon, Paula Modersohn-Becker, Tamara de Lempicka o Amrita Sher-Gil.

<sup>245</sup> Griselda Pollock apunta muy acertadamente que “debemos averiguar por qué el territorio del modernismo es con tanta frecuencia una manera de ocuparse de la sexualidad masculina y su signo, los cuerpos de las mujeres” (Pollock, Griselda. *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*. Buenos Aires: Fiordo, 2015, p. 117).

<sup>246</sup> Nead, Lynda. *El desnudo femenino. Arte, obscenidad y sexualidad*. Madrid: Editorial Tecnos, 2017, p. 98.

<sup>247</sup> *Ibidem*, p. 99.

hombres. Como afirma bell hooks, “*the gaze has always been political*”<sup>248</sup>. Esto se vería incrementado, además, teniendo en cuenta que el nacional-catolicismo había reconstruido el ideal de feminidad en torno a la convicción de que las mujeres eran las depositarias de la moral. Cristina Navarro, de hecho, recuerda el impacto que tuvo sobre su familia que su hija trabajara con cuerpos desnudos: “cuando mi padre vio que hacía desnudos puso el grito en el cielo”<sup>249</sup>.

El contacto con el desnudo en la Escuela de Bellas Artes, no obstante, no solía ser algo nuevo, dado que la mayoría del estudiantado ya había copiado del natural anteriormente para prepararse la prueba de ingreso. Carmen Grau, por ejemplo, no recuerda como chocante el contacto con un cuerpo ajeno desnudo en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos, pero sí anteriormente en el Círculo de Bellas Artes:

No nos chocaba porque yo por ejemplo ya había ido al Círculo de Bellas Artes y allí el primer día sí que me sorprendió, pero luego ya no. Yo llegué allí el primer día y había muchos señores mayores ya jubilados. Me acuerdo que fui tan contenta con mis cosas y cuando abrí la puerta me asusté y me fui y me senté en el lugar que había justo antes de la puerta en el suelo porque me dio vergüenza. No había visto nunca a nadie desnudo y así de pronto... Y encima todos se me habían quedado mirando cuando había abierto la puerta, todos hombres, no había casi chicas<sup>250</sup>.

Según Nead, en Europa, el uso de modelos masculinos y femeninos en las clases variaba en función del país, pero, en términos generales, el modelo masculino dominó las clases del natural hasta el final del siglo XVIII y, a partir de este siglo, se fueron generalizando paulatinamente los modelos femeninos hasta que, a mediados del siglo XIX, se convirtieron en la tónica dominante<sup>251</sup>. En el artículo 34 del capítulo XI del reglamento de régimen interior de la escuela de 1943, se especifica que

La Escuela contratará a los modelos que la Dirección juzgue conveniente, y el profesor de la clase en que actúen cuidará escrupulosamente, y bajo su estricta responsabilidad, de evitar toda relación o trato con los mismos, ajenos al servicio docente. Por su parte, los modelos evitarán toda comunicación con el alumno, en el

---

<sup>248</sup> bell hooks. “The Oppositional Gaze: Black Female Spectators”. En John Belton (ed.), *Movies and Mass Culture*. New Brunswick (Nueva Jersey): Rutgers University Press, 1995, p. 247.

<sup>249</sup> Cristina Navarro. Entrevistada el 19 de julio de 2018.

<sup>250</sup> Carmen Grau. Entrevistada el 5 de julio de 2018.

<sup>251</sup> Nead, Lynda. *El desnudo femenino. Arte, obscenidad y sexualidad*. Madrid: Editorial Tecnos, 2017, p. 81.

recinto de la Escuela, y de ello cuidará rigurosamente el Conserje y dependientes subalternos a sus órdenes<sup>252</sup>.

La ausencia de trato entre alumnado y modelos se repite en una notificación del Director General de Bellas Artes que se conserva entre las Comunicaciones de Entrada de la Escuela de 1942. También se pone énfasis en dicha notificación en que “el profesor hará compatibles las exigencias de la enseñanza con la mayor decencia y compostura, evitando, en lo posible, el desnudo total”<sup>253</sup>. Se entiende que la decencia y la compostura no encajaban en el imaginario del régimen con la idea de un cuerpo desnudo, por lo que, aunque se entendía que la copia del natural era necesaria en la formación artística, esta se debía llevar a cabo con todas las precauciones posibles. No era nada nuevo, en realidad, ya que a lo largo del siglo XIX las modelos habían sido asociadas al modelo de feminidad contra-hegemónico de la prostituta. Como señala Alejandra Val Cubero, “su papel era ambivalente porque por un lado la sociedad burguesa las asociaba con la natualeza, la sexualidad y la inmoralidad y, por otro, se las relacionaba con la pureza y la belleza, convirtiéndolas en verdaderas «musas» para los pintores”<sup>254</sup>.

Entre la documentación conservada en la Facultad de Bellas Artes de San Carlos, están registradas (al menos algunas de) las personas contratadas para ejercer como modelos entre 1968 y 1972. En general, los nombres que se repiten y que parece que trabajaron de manera continuada en la escuela eran Walkiria Aura y Rosa Medina Romero en las asignaturas de Dibujo del Natural, de Colorido y Composición y de Modelado; y Federico Miguel Brieffler en Dibujo del Movimiento. También aparecen como contratados para posar durante los periodos de exámenes.

---

<sup>252</sup> “Reglamento de Régimen Interior de 1943”. AGA, Educación, 31/7.512 (antiguo legajo 29722).

<sup>253</sup> Notificación de la Dirección General de Bellas Artes, Madrid, 18 de noviembre de 1942. Comunicaciones de Entrada, 1942, Facultad de Bellas Artes de San Carlos, Universitat Politècnica de València.

<sup>254</sup> Val Cubero, Alejandra. *La percepción social del desnudo femenino en el arte (siglos XVI-XIX). Pintura, mujer y sociedad*. Madrid: Minerva Ediciones, 2003, p. 278.



Carmen Grau, *Rosita la modelo* (Rosa Medina Romero), dibujo sobre papel, 1967. Colección de la artista.

La presencia constante de, al menos, Walkiria Aura y Federico Miguel Brieffler es confirmada de manera unánime por las artistas entrevistadas, quienes, recuerdan a ambos con enorme cariño. A pesar de lo establecido en el reglamento de régimen interior citado anteriormente, las estudiantes entrevistadas recuerdan que se establecían vínculos con las modelos en los espacios entre clase y clase. Antonia Mir recuerda como algo habitual comerse un bocadillo con ellas y Ángela García Codoñer afirma lo siguiente con respecto a Walkiria Aura:

No era una relación nada fría, a ella le decías “señorita, descanso” y ella se ponía la bata y se ponía a hablar con todos nosotros mientras se comía una manzana. Era algo que formaba parte de todo aquello<sup>255</sup>.

Con toda probabilidad, Walkiria Aura provendría de una familia humilde ya que las 40 pesetas por hora que le pagaban por posar en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos no debían ser suficientes para la subsistencia familiar (según recuerdan las alumnas, era madre soltera), ya que, por las tardes, cuando acababa su jornada en la escuela, se desplazaba hasta el Círculo de Bellas Artes para continuar posando allí. Todas la recuerdan, además, como una muy buena profesional con la que disfrutaban aprendiendo:

Era una mujer excepcional, encantadora, que estaba con nosotros todo el tiempo; la veías vestida y no te parecía que fuera una modelo, pero luego se desnudaba y era fantástica. Tenía unas curvas preciosas y un color rosado que te permitía lucirte mucho pintando<sup>256</sup>.

---

<sup>255</sup> Ángela García Codoñer. Entrevistada el 17 de julio de 2018.

<sup>256</sup> *Idem*.

Walkiria, bueno Walkiria... Walkiria era... Tenía un cuerpo tan sensual, es que un brazo estaba lleno de movilidad. Me acuerdo que de repente se ponía mala y aparecía la guapa de turno delgadita que el brazo era un palo, pero como la belleza de Walkiria... Y cómo posaba, posaba de una manera... Yo creo que la tenemos todos metida<sup>257</sup>.

También recuerdan todas con cariño al modelo de Dibujo del Natural en Movimiento, el bailarín Federico Miguel Brieffler, quien, según afirman las alumnas, había vuelto al país desde Alemania tras la Segunda Guerra Mundial. También cuentan que Federico fue víctima de una agresión homófoba a causa de su homosexualidad y que, a diferencia de las mujeres que sí posaban completamente desnudas, en el caso de los desnudos masculinos los genitales no se dejaban al descubierto:

De modelo teníamos a Federico, un bailarín alemán que había bailado para Hitler, nos enseñaba fotos de él bailando con Hitler de fondo. Después de la Segunda Guerra Mundial se vino aquí, ya mayor, y era modelo y era buenísimo<sup>258</sup>.

Tenían una especie de tanguita chiquitín; el pajarito lo tenían tapadito. Teníamos un alemán, que era homosexual y le dieron una paliza en el Saler. Los fascistas, que odiaban a los homosexuales. Era encantador, hacía movimiento y él hacía un movimiento de minuto o minuto y medio y tú tenías que captarlo<sup>259</sup>.

A Federico yo le tenía mucho cariño, fíjate si le tenía cariño que vino a mi boda. Y en mi boda gracias a él la gente no se fue. Llegué una hora tarde por una tormenta impresionante y él como me quería tanto se puso a bailar para que la gente no se fuera<sup>260</sup>.

---

<sup>257</sup> Fuencisla Francés. Entrevistada el 20 de noviembre de 2018.

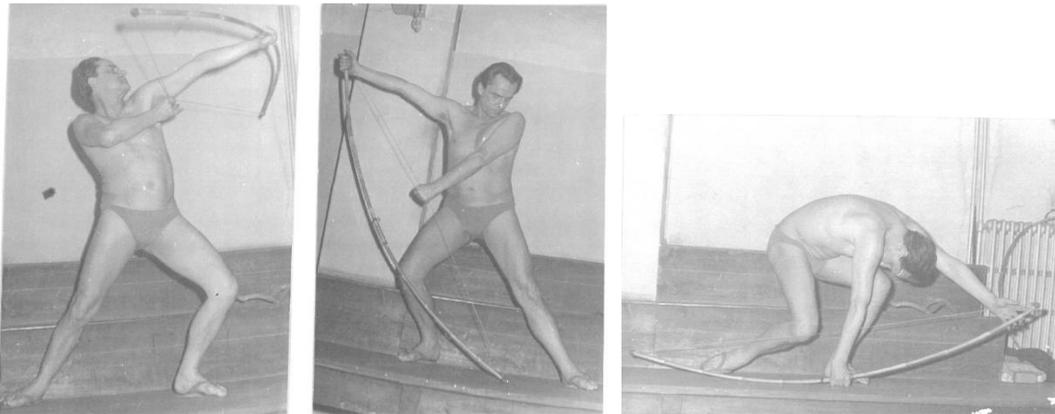
<sup>258</sup> Carmen Grau. Entrevistada el 5 de julio de 2018.

<sup>259</sup> Ángela García Codoñer. Entrevistada el 17 de julio de 2018.

<sup>260</sup> Pilar Roig Izquierdo. Entrevistada el 21 de noviembre de 2018.



Walkiria Aura posando, *ca.* 1966-1971. Fotografía conservada por Pilar Roig.



Federico Miguel Brieffler posando en Dibujo del Natural en Movimiento, *ca.* 1966-1971. Fotografías conservadas por Pilar Roig.



María Luisa Pérez Rodríguez con Federico Miguel Brieffler posando al fondo, ca. 1963-1968. Fotografía conservada por la artista.



Francisca Lita, *Federico posando*, óleo sobre lienzo, 1969. Ejercicio realizado en clase de Colorido y Composición (Segundo Curso), con el profesor Genaro Lahuerta. Colección de la artista.

Las fotografías que se conservan de Walkiria Aura y de Federico Miguel Brieffler confirman la asociación de las modelos mujeres a la sensualidad corporal representando sus cuerpos como pasivos e indefensos (completamente desnudos); mientras que los modelos masculinos reproducían posturas e incluso vestían indumentaria que los equiparaba a héroes clásicos, por lo que sus cuerpos eran más recurrentes a la hora de representar temas históricos<sup>261</sup>.

---

<sup>261</sup> Val Cubero, Alejandra. *La percepción social del desnudo femenino en el arte (siglos XVI-XIX). Pintura, mujer y sociedad*. Madrid: Minerva Ediciones, 2003, p. 279.

Aparte de los modelos que posarían de manera asidua, también se realizaban contrataciones puntuales, en muchos casos al propio alumnado de la escuela, para posar en las aulas. Como se observará a continuación cuando se detallen las alumnas que trabajaron como modelos y sus lugares de procedencia, la mayoría eran nacidas fuera de la ciudad de València, por lo que el trabajo supondría para el alumnado contratado una ayuda económica que les permitiría costearse los estudios fuera del domicilio familiar. En el curso 1968-1969 aparecen contratadas alumnas como África Ordiñana (València, 1950)<sup>262</sup>, Francisca Gómez Llobat (València, 1950)<sup>263</sup> o Edelmira Jabaloyes Berenguer (Elx, 1945)<sup>264</sup>. Del curso 1969-1970 se conservan numerosas contrataciones de alumnas: las hermanas Blanca y Cristina Pastor Cubillo (Albaida, 1951)<sup>265</sup>, Carmen Jorques Aracil (Xàtiva, 1951)<sup>266</sup>, Consuelo Pedrero (Zamora, 1949)<sup>267</sup>, Amparo Camacho Sentí (València,

---

<sup>262</sup> Nacida en València el 21 de diciembre de 1950. Ingresó en la Escuela el año 1968. Aprobó el curso preparatorio y 1º de la especialidad de pintura con una nota de "aprobado" en la mayoría de asignaturas, excepto en Colorido y Composición, en la que sacó un notable. No finalizó los estudios. Su expediente está archivado en la Facultad de Bellas Artes de San Carlos, en la Universitat Politècnica de València.

<sup>263</sup> Nacida en València el 3 de enero de 1950. Finalizó el bachillerato elemental en el Instituto Nacional de Enseñanza Media San Vicente Ferrer en el año 1967 e Ingresó en la Escuela el año 1968. Superó el curso preparatorio y los tres cursos de la especialidad de pintura, pero el último curso de profesorado. En 1973 solicitó traslado de expediente a la Escuela de Bellas Artes de San Fernando. Su expediente está archivado en la Facultad de Bellas Artes de San Carlos, en la Universitat Politècnica de València.

<sup>264</sup> Nacida en Elx el 15 de julio de 1945. Ingresó en la Escuela en 1964, tras haberlo intentado en 1963 sin superar las pruebas de ingreso. Estuvo matriculada en distintos cursos y asignaturas hasta 1969, pero solo aprobó finalmente el curso preparatorio (en convocatoria extraordinaria) y tres asignaturas de 1º curso de la especialidad de Pintura: Procedimientos Pictóricos, Colorido y Composición y Dibujo del Natural. Se llegó a matricular también del segundo curso, pero no aprobó ninguna materia. Su expediente está archivado en la Facultad de Bellas Artes de San Carlos, en la Universitat Politècnica de València.

<sup>265</sup> En el expediente aparecen como M<sup>ª</sup> Blanca Rosa y M<sup>ª</sup> Cristina Pastor Cubillo, nacidas en Albaida el 19 de abril de 1951. Finalizaron el bachillerato superior en el Instituto Nacional de Enseñanza Media San Vicente Ferrer de València en 1967 e ingresaron en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos en 1968. Ambas finalizan en 1973 la especialidad de Pintura, aunque el expediente de Cristina destaca por obtener varios sobresalientes y la pensión de paisaje en Bocairant, además de por cursar también la sección de grabado calcográfico entre 1970 y 1975, también con una nota sobresaliente. Asimismo, Blanca el convalida el título de Profesor de Dibujo por el de la Licenciatura en Bellas artes en 1980 y se doctora con apto Cum Laude con la tesis doctoral "Contribución al estudio de la xilografía valenciana del siglo XVIII: Baltasar Tlamantes. Análisis de su obra firmada". Cristina, por su parte, obtiene la convalidación del título de Profesor de Dibujo por el de licenciada en 1982. Sus expedientes están archivados en la Facultad de Bellas Artes de San Carlos, en la Universitat Politècnica de València.

<sup>266</sup> En el expediente aparece como M<sup>ª</sup> del Carmen Jorques Aracil, nacida en Xàtiva el 18 de abril de 1951. Cursó hasta 5º de bachillerato en el Instituto Nacional de Enseñanza Media de Xàtiva en 1967. Inició los estudios en Bellas Artes en 1968, obteniendo sobresalientes en varias asignaturas de la especialidad de pintura, dos Matrículas de Honor y la pensión de paisaje de Granada, además de aprobar con sobresaliente la especialidad de grabado de reproducción. Obtuvo el título de Profesor de Dibujo en 1974. Su expediente está archivado en la Facultad de Bellas Artes de San Carlos, en la Universitat Politècnica de València.

<sup>267</sup> Nacida en Zamora el 3 de abril de 1949. Ingresó en la Escuela en 1969, quedando exenta de la prueba de Cultura General (por lo que, se deduce, tendría el título del bachillerato elemental o superior, aunque no se conserva en su expediente). Aprueba el curso preparatorio y primero de la especialidad de Pintura,

1951)<sup>268</sup>, Pilar Belmonte Useros (Albacete, 1952)<sup>269</sup>, M<sup>a</sup> Ángeles Mora Ferrero (Ontinyent, 1947)<sup>270</sup>, M<sup>a</sup> Cristina Puchalt (Catarroja, 1950)<sup>271</sup>, Elena Sempere Guill (Castalla)<sup>272</sup> y Margarita Cabot Casasayas (Palma de Mallorca, 1957)<sup>273</sup>. En el curso 1970/1971 se contrató a Rosa Barrufet Bletrán (València, 1949)<sup>274</sup>, M<sup>a</sup> Luisa Torres Fabra (València, 1950)<sup>275</sup>, Leonor Seguí Nebot (Sagunt, 1952)<sup>276</sup>, Carmen Lloret Ferrándiz

---

pero no finaliza los estudios. Su expediente está archivado en la Facultad de Bellas Artes de San Carlos, en la Universitat Politècnica de València.

<sup>268</sup> Nacida en València el 18 de marzo de 1951. Ingresa en la Escuela en el año 1965 aprobando todas las asignaturas excepto Dibujo Geométrico. Su expediente se conserva con una nota de papel amarillo adhesivo posterior en el que se escribió "ficha convalidada con asignaturas plan 82 en su expediente", en la Facultad de Bellas Artes de San Carlos, en la Universitat Politècnica de València.

<sup>269</sup> Nacida en Albacete el 17 de julio de 1952. Inicia la especialidad de Pintura en 1968 y la finaliza en 1974. Convalidó el título de Profesor de Dibujo por el de Licenciada en Bellas Artes en 1984 con la tesina "La obra del espectador" y en 1986 realizó el curso de doctorado impartido por Felipe Garín "Los mass media y el arte contemporáneo". Su expediente está archivado en la Facultad de Bellas Artes de San Carlos, en la Universitat Politècnica de València.

<sup>270</sup> Nacida en Ontinyent el 20 de enero de 1947. Ingresa en la Escuela en 1968, quedando exenta de la prueba de Cultura General (por lo que, se deduce, tendría el título del bachillerato elemental o superior, aunque no se conserva en su expediente). Cursa la especialidad de Pintura, sacando varios sobresalientes y obtiene el título de Profesor de Dibujo en 1975. Lo convalida por el título de Licenciada en Bellas Artes en 1982, durante el curso 1983-1984 realiza varios cursos de doctorado y finalmente obtiene el título de Doctora con la tesis "Tecnología y arte", dirigida por José Esteve Edo. Su expediente está archivado en la Facultad de Bellas Artes de San Carlos, en la Universitat Politècnica de València.

<sup>271</sup> Nacida en Catarroja el 24 de julio de 1950. Inicia la especialidad de Pintura en 1968 y obtiene el título de Profesor de Dibujo en 1975 con dos sobresalientes en Pedagogía del Dibujo y Dibujo Decorativo. Su expediente está archivado en la Facultad de Bellas Artes de San Carlos, en la Universitat Politècnica de València.

<sup>272</sup> Nacida en Castalla, finaliza el bachillerato elemental en el Instituto Nacional de Enseñanza Media Padre Eduardo Vitoria de Alcoi en 1966. Inicia la especialidad de Pintura en 1968, obteniendo numerosos sobresalientes, Matrícula de Honor en Procedimientos Pictóricos y la pensión de paisaje Enguera. Obtiene el título de Profesor de Dibujo en 1972. Su expediente está archivado en la Facultad de Bellas Artes de San Carlos, en la Universitat Politècnica de València.

<sup>273</sup> Nacida en Palma de Mallorca el 6 de diciembre de 1957. Cursa Preparatorio en Bilbao en 1971-1972, y el curso siguiente se matricula en San Carlos en la especialidad de Pintura. Finaliza los estudios en 1984 y obtiene el título de Licenciada en Bellas Artes en 1985. Su expediente está archivado en la Facultad de Bellas Artes de San Carlos, en la Universitat Politècnica de València.

<sup>274</sup> Nace el 15 de septiembre de 1949. Inicia la especialidad de Pintura en 1969 y cursa también la sección de Grabado de Reproducción, obteniendo el título de Profesor de Dibujo en 1978 y el de Licenciada en Bellas Artes en 1982. Su expediente está archivado en la Facultad de Bellas Artes de San Carlos, en la Universitat Politècnica de València.

<sup>275</sup> Nacida en València el 15 de noviembre de 1950. Inicia la especialidad de Pintura en 1970 y finaliza los estudios en 1983. Su expediente está archivado en la Facultad de Bellas Artes de San Carlos, en la Universitat Politècnica de València.

<sup>276</sup> Nacida en Sagunto el 28 de octubre de 1952. Inicia la especialidad de Pintura en 1970 y obtiene el título de Profesor de Dibujo en 1975 con varios sobresalientes. Además, aprueba el primer curso de la sección de Restauración, consigue el primer premio de pintura en la exposición convocada por la Dirección General de Bellas Artes en València en junio de 1974 y disfruta de la pensión de paisaje del Estado en Granada del 3 de julio al 15 de agosto del mismo año 1974. Convalida el título por el de Licenciada en Bellas Artes en 1981 y cursa varios cursos de doctorado entre 1983 y 1984 y, en 1985, presenta como propuesta de tesis doctoral con el tema "Variables de representación espacial, en el niño de 4 a 9 años (Preescolar y Ciclo Inicial)" con Gonzalo Anaya Santos. Su expediente está archivado en la Facultad de Bellas Artes de San Carlos, en la Universitat Politècnica de València.

(Alacant, 1952)<sup>277</sup> y, repitiendo, Carmen Jorques Aracil. En el curso 1971/1972 repetirían Carmen Lloret Ferrándiz, Carmen Jorques Aracil y M<sup>a</sup> Luisa Torres Fabra, a las que se sumarían Antonia Vivas Aguado (Castelló, 1949)<sup>278</sup>, Adela Sastre Guarinos (Elda, 1951)<sup>279</sup> y M<sup>a</sup> Dolores Planells Mateu (Alaquàs, 1949)<sup>280</sup>. Esta última volvió a ser contratada en el curso 1972/1973. También serían contratados como modelos puntuales varios varones, con toda probabilidad también alumnos de la Escuela. En general, los salarios de posado variaban entre 25 y 75 pesetas la hora.

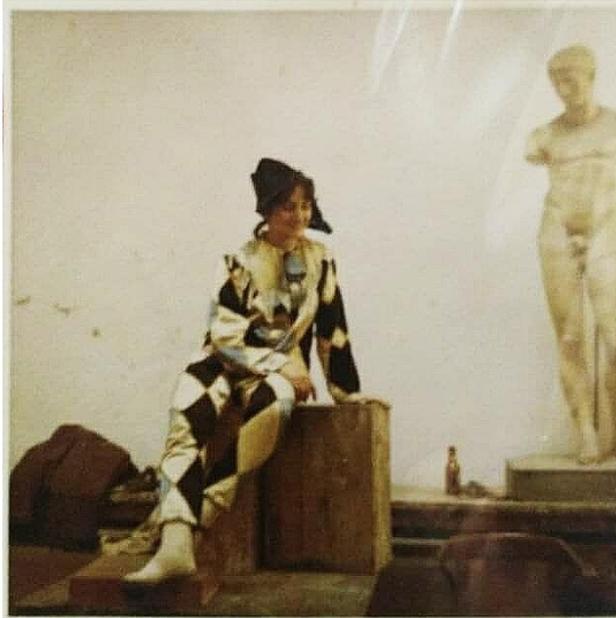
---

<sup>277</sup> Nacida en Alicante el 10 de febrero de 1952. Exenta de la prueba de Cultura General, ingresa en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos en 1970 en la especialidad de Pintura, aunque había superado el curso preparatorio por libre en el curso 1969-1970. Consigue el título de Profesor de Dibujo en 1974 con varios sobresalientes, dos Matrículas de Honor y con la sección de Grabado Calcográfico. En 1980 convalida el título por el de Licenciada en Bellas Artes y en 1984 obtiene el título de doctor en Bellas Artes con apto Cum Laude con la tesis "Movimiento real, virtual y óptico. La revelación de su continuidad en las artes plásticas". Su expediente está archivado en la Facultad de Bellas Artes de San Carlos, en la Universitat Politècnica de València.

<sup>278</sup> Nacida en Castellón el 8 de octubre de 1949. Exenta de la prueba de Cultura General, ingresa en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos en 1970 en la especialidad de Escultura, aunque había superado el curso Preparatorio por libre en el curso 1969-1970. Consigue el título de Profesor de Dibujo en 1975 con sobresaliente en Pedagogía del Dibujo y cursando, además, la sección de Restauración de Cuadros entre 1977 y 1981. En 1973 consiguió la pensión Utiel. En 1983 convalida el título por el de Licenciada en Bellas Artes con la tesina "El autor Terencio Farré". Su expediente está archivado en la Facultad de Bellas Artes de San Carlos, en la Universitat Politècnica de València.

<sup>279</sup> Nacida en Elda el 24 de febrero de 1951. Exenta de la prueba de Cultura General, ingresa en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos en 1970 en la especialidad de Pintura, aunque se había matriculado en el curso Preparatorio por libre en el curso 1969-1970 (pero finalmente solo aprobó Liturgia y Cultura Cristiana ese curso). Consigue el título de Profesor de Dibujo en 1975 con dos sobresalientes y habiendo conseguido el primer premio de pintura en la exposición convocada por la Dirección General de Bellas Artes en València en junio de 1974 y la pensión de paisaje del Estado en Granada del 3 de julio al 15 de agosto del mismo año 1974. También aprueba el primer curso de la sección de Restauración de Cuadros. Convalida el título de Profesor de Dibujo por el de Licenciada en Bellas Artes en 1991 con la tesina "Las Academias de arte, estudios y talleres en Murcia 1900-1936". Su expediente está archivado en la Facultad de Bellas Artes de San Carlos, en la Universitat Politècnica de València.

<sup>280</sup> Nacida en Alaquàs el 16 de mayo de 1949. Exenta de la prueba de Cultura General, ingresa en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos en 1970, en la especialidad de Pintura, y se matricula también en la sección de Grabado Calcográfico. Estuvo matriculada hasta 1978, pero no llegó a finalizar los estudios.



La alumna Carmen Jorques Aracil posando como Arlequín, *ca.* 1969-1972. Fotografía conservada por la artista.

## Las alumnas: orígenes familiares y porcentajes

La sociología del arte ha puesto de relieve que el ámbito familiar es “el primer espacio social en el que se generan las disposiciones necesarias para ocupar las posiciones a partir de las cuales se accede al reconocimiento”<sup>281</sup>. También era uno de los obstáculos –el primero, de hecho– con los que Germaine Greer narraba las dificultades que encontraba una mujer artista para profesionalizarse<sup>282</sup>, ya que, en el caso de las mujeres, como se ha señalado, el contexto familiar era un condicionante con especificidades particulares. Harrison y Cynthia White analizaron en su pionero *Canvases and Careers: Institutional Change in the French Painting World*<sup>283</sup> que los orígenes familiares de los artistas impresionistas se solían corresponder con clases medias y altas. La cosa no había cambiado demasiado en la València de la segunda mitad del siglo XX. La selección de mujeres que hemos entrevistado no se corresponde con un muestreo que nos dé una visión total del alumnado femenino que ingresaba en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos, ya que la mayoría de las entrevistadas luego se dedicaron, de un modo u otro, profesionalmente al arte o a su enseñanza (algo que no fue, como veremos, la tónica general del alumnado femenino, al menos durante las primeras décadas). La mayoría de las entrevistadas coinciden en que la mayor parte de las estudiantes eran mujeres provenientes de estratos sociales altos sin ninguna pretensión de profesionalizarse al finalizar los estudios, que concebían su paso por Bellas Artes como una parte más de su “formación femenina”:

La mayoría de mujeres que estudiaban Bellas Artes eran señoritas de buena familia que lo hacían por hacer algo, como si hicieras piano, pero las que lo hacíamos realmente por vocación éramos muy pocas<sup>284</sup>.

De ese pequeño porcentaje que luego continuó pintando o esculpiendo –ya sea profesionalmente o compaginándolo con otros trabajos remunerados o con el trabajo doméstico–, lo cierto es que la mayoría provenían de familias de clase media, aunque algunas, como Ángeles Marco Saturnino (València, 1947-2008), venían de un contexto

---

<sup>281</sup> Peist, Nuria. *El éxito en el arte moderno. Trayectorias artísticas y proceso de reconocimiento*. Madrid: Abadía Editores, 2012, p. 94.

<sup>282</sup> Greer, Germaine. *La Carrera de obstáculos: vida y obra de las pintoras antes de 1950*. Madrid: Bercimuel, 2005.

<sup>283</sup> White, Harrison y Cynthia. *Canvases and Careers: Institutional Change in the French Painting World*. Chicago: University of Chicago Press, 1993.

<sup>284</sup> Ángela García Codoñer. Entrevistada el 17 de julio de 2018.

más pudiente. Otras, sin embargo, habían crecido en un entorno más humilde, como es el caso de Carmen Mateu Guiot (Alaquàs, 1944) –de familia palmitera–, Aurora Valero Cuenca (Alboraia, 1940) –de padre labrador y madre panadera<sup>285</sup> o Milagro Bayarri Cassaní (Almàssera, 1939) –quien pudo estudiar gracias a una beca<sup>286</sup>–. A pesar del elitismo que caracterizó la educación durante la dictadura franquista, la Escuela ofrecía matrículas gratuitas a parte del estudiantado por diversas razones. En el curso 1959/1960 se dieron un total de 11 matrículas: 5 totales por escasez de recursos, 5 del 50% por familia numerosa y 1 del 50% por haber obtenido calificación de matrícula o inscripción de honor. Otros de los motivos de exención en el pago de la matrícula eran ser hijo de maestro, ser hijo de funcionario o ser huérfano de guerra, aunque ese curso no se dio ninguno de dichos casos<sup>287</sup>. Asimismo, el Estado ofrecía a final de curso dos “premios” de 500 pesetas y dos de 250 pesetas al alumnado más aventajado. También la Real Academia de San Carlos, por medio del Patronato Administrador de la Fundación benéfica establecida por Vicente Roig Martínez, concedía anualmente varios premios en metálico al alumnado que “careciendo de bienes de fortuna, más lo merezcan por su vocación”<sup>288</sup>.



Aurora Valero dibujando con su madre, 1952. Fotografía conservada por la artista.

---

<sup>285</sup> “Els meus pares no se van oposar mai, encara que els va estranyar, perquè una cosa és que volguera ser metge o advocat, però pintar? Això què era? Però la veritat és que no se van oposar i sempre m’han ajudat. No hi haurà hagut altres pares com els meus. Jo amb els pares no he tingut problemes, amb la resta de la família sí. M’auela volia que fora modista”. Aurora Valero. Entrevistada el 14 de junio de 2018.

<sup>286</sup> “Comencí primer en Arts i Oficis, i el professor José Bellever a mi i a la meua companyera va voler que ho fèiem tan bé, que mos aconsellà que férem Belles Arts, i quan ho comentàrem en casa, gràcies a que l’ajuntament me donà una beca, perquè jo econòmicament no m’ho podia permetre, puguí estudiar Belles Arts”. Milagro Bayarri. Entrevistada el 5 de octubre de 2019.

<sup>287</sup> Comunicaciones de Salida, 1961. Facultad de Bellas Artes de San Carlos, Universitat Politècnica de València.

<sup>288</sup> Folleto informativo de la Escuela de Bellas Artes de San Carlos, firmado por el Secretario General de la Diputación en Valencia el 3 de Junio de 1946. Conservado en el Archivo de la Diputación de València.

Por otro lado, era bastante recurrente que las alumnas provinieran de familias con antecedentes artísticos. Linda Nochlin, Germaine Greer o, posteriormente, Janet Wolf, señalaron que esta había sido la tónica habitual en el caso de las artistas hasta principios del siglo XX<sup>289</sup>, y también se da esta casuística en el caso de artistas de la segunda mitad del siglo en otros contextos. Louise Bourgeois, por poner un ejemplo, era hija de padre paisajista y de madre “dueña de la galería Maison Fauriaux –más adelante Maison Louis Bourgeois–, dedicada a restaurar y vender tapices medievales y renacentistas y antigüedades”<sup>290</sup>. En el contexto valenciano, quizá el ejemplo más evidente en este sentido sea Fuencisla Francés, descendiente de una larga saga de pintores que se retrotraía hasta el siglo XIX con el alcoyano Plácido Francés y Pascual. La artista cuenta que:

Todo el mundo que me rodeaba tenía claro que yo era pintora; mi familia fueron mis primeros maestros porque en casa de mis abuelos y de mis padres había obras en las paredes que eran increíbles. Mi padre no era pintor pero la familia de mi madre sí. Yo me pasaba horas mirando aquello de las paredes y yo creo que por la observación aprendí un montón. En el colegio me presentaba a concursos y no me daban el premio porque les parecía imposible que yo pudiera haber hecho eso (como era un desastre con todo lo demás...). Una vez quise repetir una rosa que había hecho mi madre y no pude repetirla con aquella belleza. Era una rosa que no se podía repetir. Ella pintaba muy poco, no se dedicaba a ello profesionalmente<sup>291</sup>.

Caso parecido es el de Marisol Giner (Alacant, 1936), cuyo padre Enrique Giner era un reconocido medallista y profesor en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos; y el de Maite Miralles Pascual (València, 1948), cuya madre –Teresita Pascual, que da nombre a la Casa Museo abierta en la localidad de Benassal en 2020– había practicado la pintura. Según cuenta Miralles, su madre había asistido a clases en la Academia privada de don Manuel Sigüenza y en la Escuela de Artesanos, pero apenas pudo ejercer profesionalmente:

---

<sup>289</sup> “Aunque fuera habitual en artistas masculinos ser hijos de artistas, las artistas femeninas lo eran siempre o, en los siglos XIX y XX, estaban profundamente vinculadas a «un artista masculino dominante» (Wolf, Janet. *La producción social del arte*. Madrid: Edicions Estmo, 2018, p. 57)); Nochlin, Linda. “¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?” (1971), en Karen Cordero e Inda Sáenz (Coords.), *Crítica feminista en la Teoría e Historia del Arte*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, Programa Universitario de Estudios de Género de la UNAM, Conaculta-Fonca, Curare, 2001; Greer, Germaine. *La Carrera de obstáculos: vida y obra de las pintoras antes de 1950*. Madrid: Bercimuel, 2005.

<sup>290</sup> Peist, Nuria. *El éxito en el arte moderno. Trayectorias artísticas y proceso de reconocimiento*. Madrid: Abadía Editores, 2012, p. 84.

<sup>291</sup> Fuencisla Francés. Entrevistada el 20 de noviembre de 2018.

Hizo lo que pudo, en Benassal hizo alguna exposición con Carles Salvador. Mi abuelo era muy artista también, muy extravagante, como muy anticipado a su época. Hizo ilustraciones para Carles Salvador.... Mis padres hicieron lo posible para que yo pudiera estudiar el bachiller y fuera al instituto. Insistieron en el bachillerato superior de ciencias y lo hice, aunque yo quería hacer Bellas Artes y seguía con dibujo pintando y pintando. Cuando aprobé la reválida de sexto, me preparé ese verano con don Manuel Sigüenza también. Me aproveché de alguna manera de todo aquello. Siempre que decía que iba a una exposición a Madrid o lo que fuera me dejaron<sup>292</sup>.

Rosa Torres Molina (València, 1948) contaba con un padre profesor de dibujo que había estudiado en San Carlos en la promoción de Manolo Gil y “siempre tuvo claro que su hija tenía que estudiar una profesión. Quería que fuera, como él, profesora de dibujo o maestra”<sup>293</sup>. El padre de Amparo Aranda Navarro (València, 1942), por otro lado, era marmolista (había estudiado Bellas Artes), y tanto en ella como en su hermana y hermanos despertaron inquietudes artísticas, bien a través de la artesanía, de la arquitectura o de la música<sup>294</sup>. Milagro Bayarri, por su parte, no tuvo influencia directa de padre ni de madre, pero sí que contó con un amigo paterno que era escultor, Manuel Bayarri Cortina. Su padre, en el fondo, también era aficionado al arte, pero nunca se había podido dedicar a ello por falta de recursos económicos: “*mon pare era mecànic i ma mare era en aquella època labor de casa*”<sup>295</sup>.

Se daba el caso, asimismo, de familias no directamente vinculadas al mundo del arte, pero con cierto capital simbólico o cultural, en términos de Pierre Bourdieu<sup>296</sup>. Aunque haber crecido en una familia con capital cultural no implicaba necesariamente seguir los pasos familiares, es cierto que lo más habitual era seguir la lógica social de la familia y no experimentar lo que Nuria Peist denomina un “desclasamiento”. De hecho, en su estudio sobre el reconocimiento artístico, la historiadora del arte revela el capital cultural como más determinante que el capital económico en la consolidación de una

---

<sup>292</sup> Maite Miralles. Entrevistada el 11 de febrero de 2019.

<sup>293</sup> Rosa Torres. Entrevistada el 04 de julio de 2018.

<sup>294</sup> Amparo Aranda. Entrevistada el 20 de agosto de 2019.

<sup>295</sup> Milagro Bayarri. Entrevistada el 5 de octubre de 2019.

<sup>296</sup> Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama, 1995.

trayectoria<sup>297</sup>. La madre de Eva Mus Grande (València, 1940), por ejemplo, era maestra<sup>298</sup>, y su padre era músico:

Él quería que yo estudiara música. Había planes para mí, pero sin contar conmigo. Pero yo desde siempre he dibujado y siempre he querido pintar. Supongo que sería por mi madre, pero no lo recuerdo de manera muy consciente (ella había pintado antes). Mi padre, aparte de la orquesta y las clases, tocaba en cafés con un trío un repertorio más o menos clásico. En uno de esos cafés había una tertulia de artistas, yo iba con mis padres allí los sábados y conocí a algunos pintores: uno de ellos era Bayarri (creo que el padre era profesor de anatomía en la Escuela). Esos son los primeros contactos que tuve yo con gente, aunque eran más mayores que yo. Era el Café Royalti, pero mi padre recorrió muchos cafés: el Barrachina... Entonces era muy normal que hubiera tríos en los cafés y la gente se reunía allí<sup>299</sup>.

La familia de Cristina Navarro Buenaposada (Ceuta, 1949)<sup>300</sup> también mostró interés en que todos los hijos e hijas (ocho en total) estudiaran. De hecho, el padre era militar destinado en Ceuta, pero pidió el traslado a València para que sus hijos e hijas pudieran cursar estudios superiores. No se opusieron a que cursara estudios de Bellas Artes, quizá en parte porque su madre había estudiado en Artes y Oficios antes de contraer matrimonio, pero la artista recuerda una infancia marcada por la coartación de sus deseos: “se habla de la dictadura, pero algunas mujeres también hemos tenido una dictadura dentro de casa. Mi padre era un dictador y yo estaba todo el rato machacada. Era una rebelión constante desde pequeña”<sup>301</sup>.

En otros casos el apoyo familiar fue clave para el inicio de los estudios en Bellas Artes, pero también para la consecución de la trayectoria posterior. Para Antonia Mir Chust (Catarroja, 1928), por ejemplo, fue crucial el apoyo, tanto moral como económico,

---

<sup>297</sup> Peist, Nuria. *El éxito en el arte moderno. Trayectorias artísticas y proceso de reconocimiento*. Madrid: Abadía Editores, 2012, p. 85.

<sup>298</sup> Hija de padre notario que “había hecho que todas sus hijas estudiaran (era notario y tenía muchos hijos), él quería que todas sus hijas pudieran defenderse” (Eva Mus. Entrevistada el 9 de junio de 2018).

<sup>299</sup> Eva Mus. Entrevistada el 9 de junio de 2018.

<sup>300</sup> “Mis padres son de Granada, mi padre era militar y le tocó ir a Ceuta, que era una ciudad muy multicultural (no había fronteras como ahora). En el 66 ascendió y pidió como destino València, porque aquí podíamos estudiar. El interés por la pintura me viene por mi madre seguro, ella estudió en Artes y Oficios en Granada, antes de la guerra, después de la guerra se casó. Cuando terminó de estudiar estuvo trabajando con una modista de alta costura allí en Granada, y la peña flamenca de la platería la fundó un abuelo mío, era joyero, algo me vendría por ahí por la parte de mi madre. Mi madre luego fue ama de casa” (Cristina Navarro. Entrevistada el 19 de julio de 2018).

<sup>301</sup> Cristina Navarro. Entrevistada el 19 de julio de 2018.

de su hermana Milagros quien, en contra de las expectativas de la época, trabajaba como notaria y nunca se casó.

Otras como Pilar Espinosa Carpio (Alfara del Patriarca, 1949) o Fina Inglés Capella (Bétera, 1940-2020), provenían de familias de clase media de la huerta valenciana. Pilar Espinosa, en concreto, nació y creció en Alfara del Patriarca, hija de padre empresario y propietario de una fábrica de muebles, algo que la fascinó desde pequeña y le despertó el interés por la escultura y especialmente por la talla en madera:

Yo de pequeña veía el tronco y salían muebles. Veía la evolución del tronco. Entraban camiones grandes con troncos de cuatro o cinco metros. Yo sin que quisiera mi padre me iba al taller y cogía maderitas, cogía la gubia, me subía a una silla. Y se ve que le decían a mi padre “oye que vemos a tu hija subida a una silla para coger la gubia, pero si lo ponemos más alto se sube a otra silla y si lo ponemos más alto se agarra a la pared. Vamos que no hay nada que hacer con ella”. Y nada, ya me dejaron y yo hacía allí mis cosas y dibujaba. Los fines de semana, con las amiguitas que tenía en el pueblo, me inventé hacer obras de teatro, la que cantaba bien cantaba, y yo hacía la escenografía. Yo se lo decía a mi padre y él hacía la cortina, ponía la tarima... Yo lo diseñé todo sola. Y después la tiendecita de pipas. Yo veía a los vendedores de pipas y altramuces y le dije a mi padre cómo quería el mueblecito y allí teníamos todo: el teatro y la *paraeta* de pipas<sup>302</sup>.

El padre de Fina Inglés no era empresario, sino labrador, pero había estudiado música, y nunca faltó en su entorno actividad cultural<sup>303</sup>. Tampoco faltaron libros en la estantería familiar de María Montes Payá (València, 1940), tal y como recuerda su compañera de curso y amiga Francisca Lita Sáez (València, 1948)<sup>304</sup> y la propia Montes:

Familia de clase media, trabajadores. Mi padre era maestro trazador naval en astilleros, pero eran muy lectores entonces yo también leía mucho. Me gustaba

---

<sup>302</sup> Pilar Espinosa Carpio. Entrevistada el 12 de julio de 2018.

<sup>303</sup> “*Mon pare era llaurador, però havia estudiat música. Lo que passa que la seua germana va dir que, si tots els demás germans estaven treballant al camp, per què ell el senyoret a estudiar?. El Mestre Palau, que sigui director del conservatori... Vivíem en aquella època en un punt que se pot dir que era dels més culturals que hi havia, perquè és que estava el mercat, estava la iglesia... Estava tot. I era molt tranquillet. I estava la tia Pepita Ricart que era la que dirigia el teatro en Bétera i se feia teatro gràcies a ella perquè era molt culta. I ella bordava els vestits de valenciana i feia unes virgueries... I jo deia «mare, pues a mi ja m’agradava el color des de xicoteta» perquè jo anava a voler els brodats de la tia Pepita. Ella era a més directora de la biblioteca i ma mare, que li agradava molt llegir, ella li deia «Conchita que han arribat llibres nous» i ma mare deia «Ai Pepita que al final te denunciaran» (Fina Inglés. Entrevistada el 4 de octubre de 2019).*

<sup>304</sup> “La familia de María por ejemplo sí que tenían muchos libros y se preocupaban porque ella estudiara, pero yo en mi casa yo creo que mi madre no sabía lo que era un libro” (Francisca Lita. Entrevistada el 16 de abril de 2019).

dibujar, pero bueno, tebeos. Admiraba mucho a las amigas que veía que dibujaban bien y empecé a dibujar yo también<sup>305</sup>.

Francisca Lita, por su parte, provenía de una familia humilde y cuenta que nunca fue una preocupación de su familia que ella estudiara, ya que lo habitual era volcarse en la formación de los hermanos varones:

Mis padres me querían con locura, pero no se preocuparon demasiado porque yo estudiara. Mi padre decía que la mujer era una ciudadana de segunda. Lo normal era volcarse en que estudiara mi hermano y es lo que hicieron. A mí me dejaron en Artes y Oficios y ya me fui buscando yo la vida<sup>306</sup>.

Más complicadas eran las circunstancias para las que se tenían que trasladar hasta València desde otras localidades para poder cursar estudios de Bellas Artes. Algunas pudieron con más facilidad, aparte de por el apoyo familiar, por contar con familia próxima en la ciudad que las podía acoger, como es el caso de Rosa Torres, quien vivía en la provincia de Bilbao (donde habían destinado a su padre tras superar las oposiciones de profesor de dibujo en enseñanza media). Otras no tenían esa suerte y se tuvieron que alojar en pisos de alquiler compartidos (Carmen Lloret Ferrándiz o Ana Torralva, entre otras) o en residencias de estudiantes, como es el caso de Ana García-Pan o de María Luisa Pérez Rodríguez (Alcoi, 1945), quien se desplazó a València desde Alcoi a pesar de la sorpresa que ello despertó en su entorno:

Afortunadamente mis padres –mi madre un poco menos–, siempre apoyaron mi decisión de irme a Valencia a estudiar Bellas Artes. Algunas personas, incluso compañeras de mi edad, se sorprendieron de que yo –una chica muy joven–, me marchara a Valencia ¡a estudiar Bellas Artes! Los prejuicios de la sociedad, incrustados en la médula de los convencionalismos, el qué dirán y lo aparentado como referente. Así recuerdo que era mi pueblo en aquellos años. Por suerte en mi casa, (aunque no siempre) esto no fue así<sup>307</sup>.

Parecido fue el caso de Carmen Lloret Ferrándiz, aunque en su caso contando también con la oposición de su familia:

Mis padres no querían que estudiara Bellas Artes, querían que fuera científico. Estudié en el Instituto Femenino de Alicante, que fue el primero que se creó, en un ambiente muy progresista. El profesor Segundo García (luego fue director del Museo de Arte Moderno de Alicante), era muy buen profesor y yo le dije que quería ser

---

<sup>305</sup> María Montes. Entrevistada el 18 de febrero de 2019.

<sup>306</sup> Francisca Lita. Entrevistada el 16 de abril de 2019.

<sup>307</sup> Pérez Rodríguez, María Luisa. *Infancia y juventud en Alcoi. Imágenes y recuerdos*. València: Ediciones Contrabando, 2018, p. 139.

catedrática de dibujo y él se empezó a reír y él me dijo que los profesores que no son catedráticos también pintan, pero yo no quería que nadie me mandara. Desde entonces él tuvo mucha inclinación por mí y me apoyó mucho. Mis padres no me querían dejar estudiar Bellas Artes y venirme a València, eso suponía que yo me fuera lejos de casa y la situación económica no era boyante y yo tenía hermanos que eran buenos estudiantes. Ellos preferían que yo estudiara Física o Química. Me puse a estudiar dibujo en una academia en Alicante (la de Juan Giner). Di clase de dibujo allí y con lo que ahorré me vine a València. Al final mi padre me dejó venir, pero me dijo que no me iba a dar dinero<sup>308</sup>.

Algo parecido le ocurrió a Ana Torralva Forero (San Fernando, Cádiz, 1956), quien inició el Bachillerato elemental en Cartagena y asistió a clases de dibujo en el estudio de los pintores Luzzi y Navarro, que preparaban para ingresar en Bellas Artes. En 1975 se trasladó a València, donde, aunque no aprobó el ingreso, asistió durante un año como oyente a clases en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos. El simple hecho de trasladarse sola a València, desde Cartagena, era ya todo un acto de rebeldía y, de hecho, su familia no lo vio con buenos ojos:

Yo cuando me fui a València me fui en el coche de unos conocidos que iban para Salou y aproveché porque a mí nadie me llevaba. Mi madre llorando por el pasillo, mi padre también alterado: “que vas a venir embarazada”, me dijo, “aquí no me vengas con una barriga”. Estaba acojonado, ¡una chica sola! A mi prima le pasó, que se quedó embarazada de su novio y [luego él] la dejó, no asumió la historia... Y la forma de limpiar eso... A dar clases de catequesis. [Mi prima] Dejó de ser una persona joven y atractiva para que todo el mundo la perdonase<sup>309</sup>.

Las palabras de Torralva son una buena muestra de los miedos que atormentaban a una familia ante la posibilidad de que su hija se fuera sola a estudiar a otra ciudad, así como los estigmas que recaían sobre una mujer que se quedaba embarazada sin haber contraído matrimonio anteriormente. Ser madre soltera o, lo que es lo mismo, haber tenido relaciones sexuales sin fines reproductivos. Aquello era, sin duda, lo peor que le podía pasar a una mujer, lo que debía evitar a toda costa.

Los testimonios de las antiguas alumnas de la Escuela parecen confirmar lo que la sociología del arte ha venido afirmando en las últimas décadas. Los ejemplos aquí estudiados esclarecen que la tónica general del alumnado femenino de la escuela era provenir de una familia acomodada en el caso de aquellas que se inscribían para

---

<sup>308</sup> Carmen Lloret Ferrándiz. Entrevistada el 11 de julio de 2018.

<sup>309</sup> Ana Torralva. Entrevistada el 6 de julio de 2019.

continuar con esa “formación de adorno” decimonónica que hemos desarrollado en el apartado anterior, mientras que la mayoría de alumnas que se inscribían con miras a profesionalizarse (como artistas o como docentes) provenían generalmente de familias de clase media con cierto “capital cultural”, no necesariamente artístico. No nos atrevemos, no obstante, a realizar afirmaciones rotundas y excluyentes, ya que algunos casos parecen romper las dinámicas generales, como aquellos en que las estudiantes provenían de familias humildes. Estas alumnas, como veremos en el siguiente apartado, solían matricularse primero en la Escuela de Artes y Oficios y, desde allí, continuar con el proceso de aprendizaje en la Escuela de Bellas Artes.

Por otro lado, a partir de la incompleta –aunque abundante– documentación conservada en la actual Facultad de Bellas Artes de San Carlos, podemos extraer algunas conclusiones en cuanto al porcentaje de alumnas matriculadas en la Escuela. Gran parte de los expedientes del alumnado ha desaparecido debido, fundamentalmente, a la riada que sufrió València en 1957 y que, aparte de causar estragos significativos en las infraestructuras de la escuela<sup>310</sup>, acabó con todos los expedientes de alumnas y alumnos cuyos apellidos empezaban de la letra M en adelante en el abecedario. Junto con los expedientes, también hemos hallado referencias relevantes en los registros de entrada y salida conservados también en la facultad, que contienen cartas y telegramas de y para el Ministerio de Educación Nacional y otras instituciones y agentes del régimen. Esta documentación revela datos relativos al profesorado y al alumnado, así como al funcionamiento de la escuela.

La pérdida de expedientes anterior a 1957 que acabamos de mencionar, nos impide estimar porcentajes sobre los años cuarenta y cincuenta, pero, por el grueso cuantitativo de expedientes conservados se deduce que el número de mujeres matriculadas era considerablemente inferior al de hombres. De los años sesenta y setenta sí que se conservan datos estadísticos enviados al Ministerio de Educación y Ciencia, en los que comprobamos que el porcentaje de alumnas matriculadas rondaba el 44% de media,

---

<sup>310</sup> Estragos que algunas alumnas recuerdan, Eva Mus, por ejemplo, tuvo que colaborar junto con sus compañeras y compañeros en la reparación de los daños causados. También Milagro Bayarri tuvo que colaborar: *“Al segon any de la carrera o al tercer vingué la riuà, i en la riuà no tots entraven a fer els papers. I Garín mos deixà entrar a Aurora i a mi a intentar arreglar els papers. Anàrem molts mesos allí, mos deixaven assoles allí amb tota la confiança, i mos digueren «lavaros las manos que os podeis infectar». M’enrecorde que era un desastre, tot per en terra...”* (Milagro Bayarri. Entrevistada el 5 de octubre de 2019).

llegando en el curso 1965-1966 a ser incluso más alumnas que alumnos con un 51,20% de mujeres matriculadas<sup>311</sup>. Aunque no se conservan datos de todos los cursos, detallamos a continuación los porcentajes de mujeres matriculadas que hemos extraído de los cursos en los que sí se conservan copias de los datos enviados al Ministerio:

Curso 1960-1961: 44,26%

Curso 1961-1962: 35,15%

Curso 1964-1965: 46,37%

Curso 1965-1966: 51,20%

Curso 1966-1967: 47,24%

Curso 1967-1968: 41,52%

Curso 1974-1975: 40,90%

Los porcentajes se mantendrían estables a lo largo de la década de los setenta, entre el 40% y el 50% de mujeres matriculadas. Como han apuntado ya diversos estudios similares en otros contextos<sup>312</sup>, el equilibrio de género en las matrículas sorprenden si se analiza la cantidad de hombres que luego consiguieron profesionalizarse como artistas en comparación con las pocas mujeres que, una vez terminados los estudios, se hicieron un hueco en el campo artístico. Esto se explica, como se ha mencionado anteriormente, por la profusión de alumnas de extracción social alta que se matriculaban con el objetivo de cultivar su “feminidad”, pero no con el fin de profesionalizarse.

---

<sup>311</sup> Hicimos una primera aproximación en: Solbes Borja, Clara. “Aproximación a la presencia de mujeres en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos durante el franquismo”. En Concha Lomba Serrano, Carmen Morte García y Mónica Vázquez García (coords.), *Las mujeres y el universo de las artes*. Zaragoza: Diputación de Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2020, pp. 443-450.

<sup>312</sup> Figueroa-Saavedra, Miguel. “La estudiante de Bellas Artes y la generización masculina del artista creativo”, *Nueva Antropología. Revista de Ciencias Sociales*, nº 72, 2010, pp. 121-144; Parker, Rozsika y Pollock, Griselda. *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*. Londres/Nueva York: Pandora Press, 2013, p. xviii; De Diego, Estrella, “La educación artística en el XIX: todo menos pintoras. La mujer profesora de dibujo”. En María Jesús Matilla y Margarita Ortega (eds.), *El trabajo de las mujeres: siglos XVI-XX*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 1996, pp. 481-488; y muy especialmente por su proximidad temporalidad y la profundidad con la que aborda la cuestión Cabanillas Casafranca, África; y Serrano de Haro Soriano, Amparo. “La mujer en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando (1873-1967)”, *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, nº 121, 2019, pp. 111-136.



Carnet de estudiante de la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos de Manuela Carbonell Ferrando, 1955. Conservado por la artista.

Los datos estadísticos muestran un aumento considerable de alumnas con respecto al periodo cronológico inmediatamente anterior y estudiado por Concha Lomba en el caso de la Escuela de San Fernando. Según Lomba, el cambio de siglo supuso un aumento de matrículas femeninas con respecto al siglo XIX, lo cual suponía una media de 6,58% de alumnas mujeres. En la década siguiente, fue aumentando el porcentaje con una media del 9,96% (entre los cursos 1915-1916 y 1924-1925), coincidiendo con la Generación del 14 y la matrícula de alumnas extranjeras<sup>313</sup>. El incremento de mujeres matriculadas continuaría aumentando en los siguientes años hasta el estallido de la guerra civil:

El segundo hito importante se produjo desde el curso 1924-1925, con el que se estrenó una tendencia alcista que concluiría al inicio de la Segunda República. Durante esta docena de años, el número de mujeres matriculadas osciló entre un mínimo del 15,15% y un 20,98%, la máxima cifra alcanzada que, por cierto, se repitió a lo largo de los cursos 1929-1933 y 1930-1931. Los nuevos tiempos, los ligeros cambios producidos en aquella sociedad atrasada y una nueva generación de creadoras produjeron ese 17,84% de media; una cifra que multiplicaba por cinco las matrículas decimonónicas. Se había producido un salto gigante<sup>314</sup>.

Es evidente al observar los expedientes, asimismo, que la inmensa mayoría de las matriculadas cursaban la especialidad de pintura, hecho que corrobora la masculinización de la escultura, todavía persistente en las actuales facultades de Bellas Artes según el estudio de Miguel Figueroa-Saavedra sobre la generización de la formación artística a

<sup>313</sup> Lomba, Concha. *Bajo el eclipse. Pintoras en España, 1889-1939*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2019, p. 63.

<sup>314</sup> *Idem*.

partir del estudio de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando<sup>315</sup>. Se dieron casos en los que sí se decantaron por la escultura, como los de Ángeles Marco, Pilar Espinosa Carpio o Amparo Aranda. En el caso de Ángeles Marco no se daban antecedentes familiares, pero para las otras dos estudiantes mencionadas con toda probabilidad la profesión paterna influyó en la decisión de matricularse en escultura: el padre de Pilar Espinosa Carpio tenía una fábrica de muebles en la que desde pequeña se familiarizó con la talla en madera, y el padre de Amparo Aranda era marmolista. Ana Torralva, por su parte, se planteó inicialmente matricularse en escultura, pero finalmente se decantó por la especialidad de pintura por la creencia generalizada de que “la escultura era para hombres”<sup>316</sup>. Además de la masculinización de la disciplina por la fuerza e implicación física que necesitaba con respecto a la pintura, la escultura implicaba también contar con un mayor espacio de trabajo en el que desarrollar los trabajos. Amparo Aranda afirma lo siguiente:

La escultura era para hombres por aquello de que se necesitaba más fuerza, pero eso no era un problema para mí, porque en el taller de mi padre había martillo eléctrico y nunca vi una dificultad en eso. Lo que sí pensaba era que era difícil vivir de la escultura. Actualmente yo creo que es difícil vivir de todo, pero en aquel entonces de la escultura más, de la pintura era más fácil, porque te pones el caballete en cualquier parte, pero de la escultura imagínate... Primero lo haces en barro, luego que necesitas un estudio grande y dejártelo allí. Yo recuerdo una escultura que intenté hacer en casa y que me dejé en la cocina y estuve un tiempo con la escultura para arriba y para abajo, pero al final se me salió el agua de la lavadora y me la estropeó toda. Y ahí dije ya no hago nada más<sup>317</sup>.

---

<sup>315</sup> Figueroa-Saavedra, Miguel. “La estudiante de Bellas Artes y la generización masculina del artista creativo”, *Nueva Antropología. Revista de Ciencias Sociales*, nº 72, 2010, pp. 121-144.

<sup>316</sup> Ana Torralva. Entrevistada el 6 de julio de 2019.

<sup>317</sup> Amparo Aranda. Entrevistada el 20 de agosto de 2019.

## La cotidianeidad: análisis desde la Memoria de Género

Una vez superada la prueba de ingreso, las alumnas empezaban una nueva rutina que, por lo general, les abría todo un mundo de posibilidades. Antonia Mir recuerda sus primeros días en la Escuela como un descubrimiento que no tenía nada que ver con las clases que había recibido en una academia privada:

*Allí vaig descobrir lo que era Belles Arts i lo que era pintar: no era lo mateix una classe particular amb 4 niñas pijas que estar en una classe amb vintitants i cadascú pintant d'una manera. Jo allí vaig descobrir el cel; no era lo mateix copiar que inventar, que crear, que interpretar. Allí hi havia una modelo posant i si érem vint-i-cinc cada uno la pintava d'una manera diferent. Jo mai havia sentit parlar d'un treball de creació, d'interpretació. Per a mi va ser un descobriment tremendo<sup>318</sup>.*

Las jornadas eran largas y se iniciaban temprano. Muchas se desplazaban andando o en tren, si vivían en otra localidad, con el bocadillo o la fiambarrera encima para poder comer algo en el descanso de medio día. Milagro Bayarri recuerda que, a veces, ella y su amiga Aurora se permitían comer en el bar de enfrente de la Escuela, pero que recibían miradas de extrañamiento por parte de la clientela, que no acostumbraba a ver mujeres por allí:

*Aurora i jo anàvem i tornàvem juntes en el mateix tren, com ella era d'Alboraia i jo d'ací [Almàssera], dinàvem allí la fiambrereta, i a voltes entràvem a un bar per a menjar de calent que hi havia allí enfornt i tot eren homes i mos miraven tots extranyats quan entràvem, tots te miraven mal<sup>319</sup>.*

El conjunto del trabajo, no obstante, era muy gratificante para ellas, deseosas como estaban de aprender y de imbuirse de compañeros y compañeras con sus mismas inquietudes. En general, había buena sintonía entre el alumnado, pero se percibe cierto cambio generacional a partir de los años sesenta. Eva Mus (promoción 1954-1959) recuerda estar muy unida a dos de sus compañeras, Manuela Carbonell y Maribel Quesada, pero no tanto al resto de sus compañeros varones:

Yo me encontraba feliz allí, el ambiente no era malo, lo que sí que en mi curso había bastante separación en cuanto a que las chicas íbamos en un grupito y los chicos en otro. Ellos provenían generalmente de talleres o de Artes y Oficios (la mayoría pasaban primero por allí), entonces tenían más preparación que nosotras<sup>320</sup>.

---

<sup>318</sup> Antonia Mir. Entrevistada el 4 de junio de 2018.

<sup>319</sup> Milagro Bayarri. Entrevistada el 5 de octubre de 2019.

<sup>320</sup> Eva Mus. Entrevistada el 9 de junio de 2018.



Carmen Mateu (en el centro del banco) junto a sus compañeras Carmen Moreno (izquierda) y Olga Mengual (derecha) en un descanso entre clases, 1959-1960. Fotografía conservada por Carmen Mateu.



Álbum fotográfico de Marisol Giner, promoción 1953-1958.

Ángela García Codoñer (promoción 1963-1968), sin embargo, no recuerda diferencias entre chicos y chicas en la Escuela. De hecho, en una ocasión se puso enferma y sus compañeros Jordi Teixidor y Joan Cardells terminaron un mural suyo para que no le bajaran la nota: “o sea que había muy buen rollo y no notaba separación de chicas y chicos”<sup>321</sup>. En general, no recuerdan en exceso comentarios sexistas por parte de sus compañeros, aunque algunas afirman que tal vez formaba parte de su día a día y no los han retenido en su memoria. Una excepción sería Antonia Mir, quien sí que recuerda que un colega a quien admiraba le sugirió en una ocasión que no entendía para qué se presentaban las mujeres a concursos, ya que “entre darle el premio a una mujer o a un hombre ni se duda”<sup>322</sup>, comentario que a ella la ofendió considerablemente. Carmen Mateu, por su parte, no recuerda comentarios machistas, pero sí que la infantilizaran por su aspecto menudo: en un *auca*<sup>323</sup> que dibujó su compañero José Gabriel Palomar en la pizarra de clase, a ella la retrata gateando y con un chupete, como si fuera un bebé.



Carmen Lloret Ferrándiz (centro) con Juan Molino y Elvira Gual pintando un mural en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos, 1973. Fotografía conservada por Carmen Lloret.

---

<sup>321</sup> Ángela García Codoñer. Entrevistada el 17 de julio de 2018.

<sup>322</sup> Antonia Mir. Entrevistada el 4 de junio de 2018.

<sup>323</sup> En València, se conoce como “auca” el tradicional “aleluya”, una serie de estampas, acompañadas de unos versos pareados al pie, que proliferaron especialmente en los siglos XVIII y XIX.



Auca dibujada en la pizarra por el alumno José Gabriel Palomar, de la promoción de Carmen Mateu, ca. 1959-1964. Fotografía conservada por Carmen Mateu.

De manera paralela al desarrollo de las clases, algunas promociones se encargaron de crear un tejido cultural organizando y realizando obras de teatro o actuaciones musicales en las que las alumnas participaban activamente. También se generaban vínculos entre el alumnado en las movilizaciones estudiantiles que empezaron a surgir en los últimos años de la dictadura, en las que también se involucraron políticamente algunas de las alumnas, como Carmen Lloret que era delegada de su curso. Según apunta Miguel Molina:

A mitad de los años 70 hubo protestas a través de encierros. Se pintaron de colores –según la técnica de Pollock– todas las estatuas clásicas de cabeza a los pies (aún queda algún resto de entonces). Fueron reclamados a “los grises” en varias ocasiones y los estudiantes utilizaban la estrategia evasiva de sacar carboncillo y papel a la calle para dibujar a la policía como sustitutos inmovilistas, mucho mejores que las estatuas de yeso. En el primer curso que estuve de 1979/80 se taponó la puerta de entrada a modo de embudo, realizado con cuerdas que se estrechaba hasta acabar en una pequeña abertura que obligaba tanto a estudiantes como a profesores a arrodillarse para poder entrar<sup>324</sup>.

---

<sup>324</sup> Molina, Miguel. “Crónica de las intervenciones y disentimientos en las últimas décadas en Valencia”, *Papers d’Art*, nº 81, 2002.



Estudiantes en una protesta en Madrid, ca. 1971-1974. Fotografía conservada por Carmen Lloret.

Uno de los momentos en los que más se forjaba la amistad en los grupos de clase era el viaje de paso del ecuador, realizado a mitad de los estudios, o el de final de carrera, que solía consistir en un recorrido por diversas ciudades del país (especialmente en las primeras décadas) o incluso por Europa visitando Italia y Francia (a partir de la década de los sesenta). Era emocionante no solo el viaje en sí, sino también la preparación del mismo. Durante el curso el alumnado organizaba diferentes eventos con el fin de recaudar dinero para costearse el viaje. Se pedía a artistas de media carrera donaciones de obra para venderla entre el público valenciano, aunque, según recuerdan las entrevistadas, no tenían demasiado éxito:

*Per al viatge de fi de curs demanàvem obra a totes les primeres firmes que hi havia en Espanya i ens les van regalar. Vam demanar una sala a l'ajuntament per a exposar-les, en el any 68, i els concejals quan entraven no els agradava res, sols els gravadets de Furió que era de lo més tradicional que hi havia allí. Quan els dèiem que volíem anar a Itàlia no entenien, deien que per a què si ací teníem coses i platges més xules que en Italia. No vam vendre quasi res. [...] I com no van vendre res ens ho vam repartir i jo tinc ara molta obra d'eixa, un Saura... I teníem hasta un Maria Blanchard<sup>325</sup>.*

En las primeras promociones, eran pocas las mujeres que se animaban a asistir al viaje, ya que costaba aceptar que pudieran estar lejos de sus familias, pasando días (y noches) con chicos y chicas de su edad. A partir de la década de los sesenta, no obstante,

---

<sup>325</sup> María Luisa Pérez Rodríguez. Entrevistada el 1 de febrero de 2019.

se fue haciendo más habitual la presencia femenina en los viajes, aunque algunas, como María Luisa Pérez –quien se había casado durante sus estudios para poder abandonar la residencia de estudiantes en la que vivía y convivir con su pareja– fue al viaje acompañada de su marido. A los alumnos varones, por su parte, les surgía a veces otro impedimento para asistir a los viajes: que les coincidiera con la edad del servicio militar.



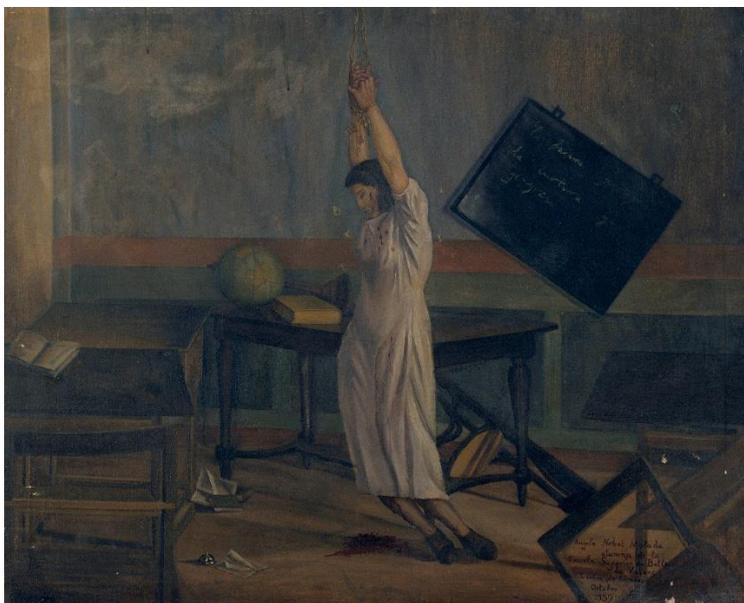
Álbum Fotográfico de Marisol Giner. Viaje de fin de estudios del alumnado de la Escuela de Bellas Artes de San Carlos, junio 1958.



Álbum fotográfico de Cristina Navarro. Viaje de fin de estudios, junio 1972.

Por otro lado, algunas de las alumnas experimentaron otro tipo de dificultades, como la coincidencia de los estudios con los meses de embarazo. Es algo que le ocurrió, por ejemplo, a Ángela Nebot (Barcelona, 1914), quien había iniciado los estudios durante la Segunda República, en 1933, y quien, en 1939, con intención de continuar sus estudios y finalizarlos, solicitó continuar disfrutando de una beca durante los meses de embarazo. Durante la guerra civil, sabemos que estuvo activa y que participó en la *Exposició Trimestral d'Arts Plàstiques* de Barcelona, en 1937, con la obra *Santa Cultura, màrtir del feixisme* (1937), en la actualidad conservada en el Museu Nacional d'Art de Catalunya. La obra es todo un alegato a favor de la cultura, de la educación y del pensamiento crítico, que estaban siendo anulados por el bando sublevado durante la contienda. La temática no deja lugar a dudas sobre la posición ideológica de la artista, por lo que un posible exilio

interior, añadido a los cuidados familiares con motivo de su embarazo, la llevarían a abandonar los estudios, ya que en su expediente solo figuran aprobadas asignaturas hasta el tercer curso<sup>326</sup>.



Ángela Nebot, *Santa Cultura, màrtir del feixisme*, óleo sobre lienzo, 1937. Colección del MNAC.

Los cuidados familiares estaban presentes también en otros aspectos cotidianos, como en los casos en los que se requería de la ayuda para cuidar de un familiar enfermo. Ana Peters Ivert (Bremen, Alemania, 1932), tuvo que dejar los estudios durante un año para poder cuidar de su hermano<sup>327</sup>, y algo parecido le ocurrió a Matilde Núñez (Cantillana, Sevilla, 1945), quien pidió traslado a la Escuela de Bellas Artes Santa Isabel de Hungría, en Sevilla, “por encontrarse sola su madre”<sup>328</sup>. Adela Balanzá nos confirmó que, efectivamente, era bastante habitual que las chicas dejaran de estudiar para cuidar un familiar<sup>329</sup>. También se daban casos en los que las mujeres pedían traslado de expediente “porque su marido ha encontrado trabajo en Madrid”<sup>330</sup> o, sencillamente, “por enlace matrimonial”<sup>331</sup>.

---

<sup>326</sup> Expediente de Ángela Nebot Molada; y Comunicaciones de Entrada, 1939. Facultad de Bellas Artes de San Carlos, Universitat Politècnica de València.

<sup>327</sup> Tomàs Llorens. Entrevistado el 11 de marzo de 2018.

<sup>328</sup> Comunicaciones de Entrada, 1976. Facultad de Bellas Artes de San Carlos, Universitat Politècnica de València.

<sup>329</sup> Adela Balanzá. Entrevistada el 13 de mayo de 2019.

<sup>330</sup> Solicitud de M<sup>a</sup> Esther Ramos Esperante, Comunicaciones de Entrada, 1975. Facultad de Bellas Artes de San Carlos, Universitat Politècnica de València.

<sup>331</sup> Solicitud de M<sup>a</sup> Luisa Muñoz, Comunicaciones de Entrada, 1974. Facultad de Bellas Artes de San Carlos, Universitat Politècnica de València.



Elvira Gual, Pura Bonet, Lola Castillejo, María Jesús Feliu y Carmen Lloret (compañeras de promoción) en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos sacando barriga porque Elvira Gual estaba embarazada, ca. 1969-1974. Fotografía conservada por Carmen Lloret.



Carmen Grau, dibujo realizado en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos en el que aparecen su profesor Santiago Rodríguez y su compañera Isabel Oliver, 1966.

Entre los profesores, las antiguas alumnas recuerdan especialmente a Alfons Roig, religioso que impartía la asignatura de Liturgia y Cultura Cristiana. El padre Roig era el único atisbo de modernidad que se respiraba en San Carlos: viajaba continuamente a París, estaba en contacto con la vanguardia del momento y llevaba a clase libros sobre arte moderno que de otro modo el alumnado no habría podido conocer. Hasta el momento todos los artistas habían hablado del padre Roig como una pieza fundamental

para la incursión del arte moderno en la València franquista, pero algunas de las artistas entrevistadas consideran que la actitud de Roig no era igual con las alumnas que con sus compañeros varones. A ellos, por ejemplo, los invitaba asiduamente a su estudio, donde charlaban sobre arte y podían consultar su biblioteca personal. La mayoría de las alumnas, no obstante, comprenden que no habría sido moralmente correcto que el padre Roig las invitara a sus tertulias privadas: “era muy entrañable, te descubría un mundo porque conocía a todos los importantes [...] Yo no percibí discriminación y el que invitara a las mujeres no se habría visto bien en la época”<sup>332</sup>. Ese era el testimonio de Cristina Navarro (promoción 1967-1972), que resulta bastante similar al de una estudiante de una generación anterior, Eva Mus (promoción 1954-1959):

Aquí teníamos muy poca formación, solamente Alfons Roig nos hablaba de arte contemporáneo, nos traía libros... Y sobre todo que él tenía amistades con muchos artistas europeos, con sus viudas... En su casa tenía más documentación, pero las señoritas no estaba bien visto que fueran a casa del cura. Los chicos sí que iban, él tenía amistad con los alumnos y les daba información que tenía en libros, en fin, todo eso. Pero era una cosa que no es que él nos lo prohibía, pero como que no iba a estar bien visto que nosotras fuéramos. Si daba una conferencia o lo que fuera acudíamos puntualmente, pero yo a su casa no iba. Estaba mal visto que recibiera a señoritas. Pero bueno, era el único que nos hablaba de arte moderno y que tenía documentación y libros que en ese momento no eran accesibles<sup>333</sup>.

Algunas tuvieron la suerte de poder asistir a sus tertulias gracias a ser pareja de otro estudiante. Es el caso de Adela Balanzá, quien lo recuerda con gran admiración:

No le gustaban las chicas, ninguna iba a su casa. Yo conseguí entrar en casa de Alfons Roig como “novia de”, pero se puso tan tenso cuando me vio allí que me tuve que ir. Él tenía información de primera mano porque iba continuamente a París y yo lo admiraba mucho, iba a todas las conferencias y todo lo que hacía. Se emocionaba hablando y yo me emocionaba con él<sup>334</sup>.

Como era habitual en la época, don Alfons Roig no esperaba que las mujeres se profesionalizaran al terminar los estudios. La misma Balanzá recuerda que el profesor le dijo que “las mujeres vienen aquí para coger novio y casarse”<sup>335</sup> y Aurora Valero recuerda que, al encontrarse con él tiempo después de haber finalizado los estudios y contarle que

---

<sup>332</sup> Cristina Navarro. Entrevistada el 19 de julio de 2018.

<sup>333</sup> Eva Mus. Entrevistada el 9 de junio de 2018.

<sup>334</sup> Adela Balanzá. Entrevistada el 13 de mayo de 2019.

<sup>335</sup> *Idem*.

se estaba dedicando a la pintura se quedó sorprendido: *“es va quedar molt sorprés, com que una dona no podia pintar. Donava per suposat que totes es dedicarien a la llar o com a molt a la docència en acabar els estudis”*<sup>336</sup>. En cualquier caso, que uno de los pocos atisbos de modernidad que se respiraban en la Escuela fuera poco accesible para el género femenino era, sin duda, un impedimento para el posterior desarrollo de una trayectoria artística.

Es curioso, no obstante, que, a pesar del recuerdo actual de Adela Balanzá sobre su profesor, en el borrador de su tesis doctoral nunca finalizada, Balanzá le dedica un capítulo extenso a Roig y destaca el valor de su magisterio en la Escuela de Bellas Artes:

De sus clases, pueden hablar, tanto los que fueron seminaristas, como los que fuimos sus alumnos de Bellas Artes durante esos años, pudiendo decir, que escuchamos por primera vez en la vida y a través de su peculiar énfasis emotivo, los nombres –extraños entonces– de Picasso, Matisse, Kandinsky, Klee, Rouault, junto con los de Miguel Hernández, Machado, Unamuno y García Lorca, que estaban proscritos en la época, no constando en ningún libro de texto entonces<sup>337</sup>.

Otro profesor que marcó de manera bastante generalizada a la mayoría de las alumnas fue Genaro Lahuerta, catedrático de la asignatura de Colorido y Composición desde 1948<sup>338</sup>. El profesor describía su labor docente como “alentadora” por “cómo se ve crecer la conciencia pictórica del estudiante a través del curso académico, y cómo va afianzándose la manera de expresarse del alumno”. Además, añade, “los resultados son óptimos después de este quehacer docente tan apasionante como compensador”<sup>339</sup>. Esta pasión que parece mostrar el profesor, no obstante, contrasta con los testimonios de algunas de sus alumnas. Echando un vistazo a los expedientes de mujeres conservados en la facultad, se evidencia que pocas eran las que conseguían aprobar la asignatura en primera convocatoria. Muchas, de hecho, pedían traslado a otras escuelas de Bellas Artes con solo esa asignatura pendiente. Es el caso de Ángela García Codoñer, que terminó los

---

<sup>336</sup> Aurora Valero. Entrevistada el 14 de junio de 2018.

<sup>337</sup> Balanzá, Adela. *La mujer en la práctica de la pintura valenciana: entre el antiacademicismo y las vanguardias (1950-1980)*. Borrador de tesis doctoral no finalizada, dirigida por Román de la Calle en el Departamento de Estética de la Universitat de València.

<sup>338</sup> Pinedo Herrero, Carmen; Mas Zurita, Elvira; y Mochoí Roselló, Asunción. *L'ensenyament de les Belles Arts a València i la seua repercusió social*. València: Facultat de Belles Arts de la Universitat Politècnica de València, 2003, p. 102.

<sup>339</sup> *Idem*.

estudios en Sevilla<sup>340</sup>, y de Cristina Navarro, que lo hizo en Madrid. Tanto ellas como otras muchas de sus compañeras recuerdan a Lahuerta como un profesor abiertamente misógino, que no dudaba en realizar comentarios despectivos hacia ellas y con el que tuvieron varios encontronazos en clase:

Nos odiaba a las mujeres. Yo entre el acento andaluz, que pintaba bien... A mí me decía que podía dedicarme a pintar cuadros para las iglesias, despectivamente, como si pintar cuadros para iglesias fuera lo peor. Ese comentario lo hacía en voz alta para que se enterara toda la clase<sup>341</sup>.

Ángela García Codoñer recuerda una ocasión en que “la madre de una compañera fue a hablar con él y él le dijo que enseñara a su hija a cocinar que era lo que tenía que hacer”<sup>342</sup>. Esta anécdota recuerda a la de Pitti (Francis Bartolozzi), quien obtuvo calificaciones deficientes en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando de Madrid y, ante las protestas de su madre, el profesor Garnelo le respondió que “el primer año suspendo siempre a las señoritas, para ver si no siguen, pero si insisten ya las apruebo”<sup>343</sup>. Volviendo a Genaro Lahuerta, unas pocas sí que consiguieron aprobar a la primera su asignatura. Algunas de ellas, como es el caso de María Luisa Pérez Rodríguez, lo recuerdan como un profesor exigente, con mucho conocimiento y que “tenía debilidad por los chicos guapos”:

*L'únic aprovat que tinc jo és el de Lahuerta [el resto son notables y sobresalientes], va suspendre a tots menys a mi, a la mongeta i al xic més guapo de la classe, Pablo Ballester. Lahuerta tenia debilitat pels guapos. No és que fora misògin, és que sols li agradaven els xics guapos.*

*El quadre que mos va posar en la seua assignatura mos va posar un pierrot, un arlequin i una ballarina. Una de les que posaven era Susi Martí que era del meu curs, que soles teniem dos models i a voltes els alumnes posaven. Es va quedar mirant el*

---

<sup>340</sup> En la solicitud de traslado de expediente a Sevilla de Ángela García Codoñer, además, se especifica que el traslado es debido a motivos laborales de su marido, lo cual, según nos confirmó la propia artista, no era cierto, pero evidencia, de nuevo, la naturalidad con la se asumía la dependencia de las mujeres con respecto a los hombres en sus proyectos profesionales. Documentación archivada en la Facultad de Bellas Artes de San Carlos, en la Universitat Politècnica de València.

<sup>341</sup> Cristina Navarro. Entrevistada el 19 de julio de 2018.

<sup>342</sup> Ángelga García Codoñer. Entrevistada el 17 de julio de 2018.

<sup>343</sup> Lozano Bartolozzi, María del Mar. “Artistas plásticas españolas entre las dos guerras europeas: Pitti (Francis Bartolozzi), Delhy Tejero, Remedios Varo”, en Rosario Camacho y Aurora Miró (eds.), *Iconografía y creación artística. Estudios sobre la identidad femenina desde las relaciones de poder*. Málaga: Diputación de Málaga, 2001, p. 297. Citado en Lomba, Concha. *Bajo el eclipse. Pintoras en España, 1889-1939*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2019, p. 63.

*meu quadre i em va dir: “¿esa cabeza por qué no la acaba?”. Jo estava ja al límit de esgotada, jo acabava els cursos amb gastroenteritis i tot i que em diguera això... I jo li deia “pero si está acabada”. No em sentia amb força per a tocar més “la cabeza”, ho recorde perfectament. Vaig acabar el bachiller superior en nocturno perquè deien que si volies fer oposicions necessitaves el bachiller superior. Em vaig examinar de la revàlida ja embarasada del meu. No vaig tocar “la cabeza” i ara quan mire el quadre dic “està per acabar, tenia raó”. Genaro sabia molt, però era un sentències<sup>344</sup>.*

Maite Miralles, aunque lo recuerda como un profesor imponente, también fue de las pocas de su promoción que aprobó su asignatura e incluso la orientó a nivel curricular y la animó a presentarse a una beca de pintura de la Fundación Castellblanch:

Genaro Lahuerta era el ogro. Yo estaba acojonada porque nunca me corregía. Él pasaba y corregía a todos menos a mí y yo me asustaba porque tenía fama de que cuando suspendía a alguien ya era imposible aprobar. Que luego iba la gente ya embarazada y todo a intentar aprobar su asignatura.

Un día se me acercó y me dijo que iban a salir unas becas, que eran las de Castellblanch, y me dijo: “yo voy a estar en el tribunal así que preséntese porque quiero que la gane usted”. Su ayudante, Amérigo Salazar, me dijo que Lahuerta no me corregía porque él sabía que yo llevaba mi marcha y quería dejarme hacer. Amérigo sí que me corregía a veces.

Machacaba mucho a la gente ,y luego me dio sobresaliente o notable y eso para él era...<sup>345</sup>



María Luisa Pérez Rodríguez, *Pierrot, bailarina y arlequín* (realizados en clase de Colorido y Composición con el profesor Genaro Lahuerta), óleo sobre lienzo, 1966-1967. Colección de la artista.

<sup>344</sup> María Luisa Pérez Rodríguez. Entrevistada el 1 de febrero de 2019.

<sup>345</sup> Maite Miralles. Entrevistada el 11 de febrero de 2019.

En cualquier caso, y a modo de cierre de este apartado, es reseñable que las mujeres entrevistadas recuerdan aquellos años en San Carlos con nostalgia: eran días cargados de trabajo pero también de felicidad, ya que allí disfrutaban de una relativa libertad que, en la mayoría de los casos, quedaba truncada al finalizar los estudios y contraer matrimonio:

Lo recuerdo con muchísimo cariño todo. Ahora, trabajábamos como brutos, de las 8 de la mañana a las 8 de la noche, acabábamos por la noche que te ibas a la cama directamente. Aguantábamos porque éramos jóvenes, pero eran muchas horas de pie trabajando, porque había gente que igual se bajaba más al claustro pero yo era todo el día trabajando<sup>346</sup>.

---

<sup>346</sup> Cristina Navarro. Entrevistada el 19 de julio de 2018.

## 2.2. Otras instituciones: las academias privadas y los oficios artísticos

Aparte de la Escuela de Bellas Artes de San Carlos, existieron otros centros de aprendizaje artístico en la ciudad de València. De hecho, la mayoría del estudiantado que se matriculaba en Bellas Artes, había iniciado su formación anteriormente o bien en academias privadas o bien en la Escuela de Artes y Oficios Artísticos. También existieron otras instituciones en la ciudad destinadas a la enseñanza artística, como la Escuela de Artesanos, aunque, como ocurría en la de Artes y Oficios, la mayoría del alumnado que se matriculaba no lo hacía con miras a profesionalizarse como artista, dentro de la distinción jerárquica establecida por el sistema académico entre arte y artesanía o entre artes liberales y artes manuales. Las instituciones destinadas a las enseñanzas artísticas habían proliferado en la ciudad de Valencia desde el siglo XIX, sobre todo, tal y como apuntan Pinedo, Mas y Mocholí, a partir de 1870, cuando aparecen numerosas referencias en prensa relativas a centros educativos de esta índole<sup>347</sup>.

Quienes se lo podían permitir económicamente, optaban por academias privadas en las que un profesor, que a veces ejercía también en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos, ofrecía su espacio particular y sus conocimientos sobre dibujo y pintura —era menos habitual encontrar academias privadas de escultura—. En Madrid, durante la dictadura franquista, adquirió prestigio la Academia Peña, a la que asistieron muchas de las pintoras que luego conformarían el tejido artístico madrileño, como Amalia Avia u otras que no se llegaron a profesionalizar, como Esperanza Parada, estudiada por María Rosón a través de su álbum fotográfico<sup>348</sup>. En València, Soledad Sevilla Portillo (València, 1944) acudió a la academia de Los Portolés, la cual la preparó para la prueba de ingreso de San Carlos<sup>349</sup>. Pilar Espinosa Carpio e Isabel Oliver asistieron a clases en la academia de Benjamín Suria y Antonia Mir, por su parte, asistió a la de Manuel Sigüenza:

---

<sup>347</sup> Pinedo Herrero, Carmen; Mas Zurita, Elvira; y Mocholí Roselló, Asunción. *L'ensenyament de les Belles Arts a València i la seua repercusió social*. València: Facultat de Belles Arts de la Universitat Politècnica de València, 2003, p. 41.

<sup>348</sup> Rosón, María. *Género, memoria y cultura visual en el primer franquismo (materiales cotidianos, más allá del arte)*. Madrid: Cátedra, 2016, p. 300.

<sup>349</sup> Aprobó la prueba en junio de 1961, tras haber asistido con matrícula libre a varias asignaturas del curso Preparatorio durante el curso 1960-1961. En septiembre de ese mismo año 1961, no obstante, solicitó el traslado de expediente a la Escuela de Bellas Artes de San Jorge en Barcelona. Su vinculación al mundo del arte valenciano durante la cronología comprendida en este estudio, por lo tanto, fue muy efímera, aunque, como abordaremos en la segunda parte, participó puntualmente con algunos de los colectivos artísticos que activaron en el panorama expositivo valenciano.

*Jo comencí a estudiar amb un professor particular, Manuel Sigüenza, que era molt bon professor. Donàvem les classes al carrer del Mar. Hi havia més dones, però les xiques que anaven allí eren molt "hijas de papá y mamá". Jo vaig anar allí per una amiga de Catarroja que després no va fer la carrera. Jo vaig passar després a Belles Arts aconsellada per este senyor*<sup>350</sup>.

Las palabras de Antonia Mir coinciden con lo expresado por Amalia Avia en sus memorias<sup>351</sup>, ya que ambas entienden que las academias privadas ofrecían un espacio en el que las mujeres eran aceptadas socialmente sin cortapisas, mientras que el acceso a estudios oficiales en escuelas de Bellas Artes podía ser visto con más recelo entre sus coetáneos. Las academias privadas venían siendo cruciales para las mujeres que aspiraban a recibir una formación artística desde el siglo XIX, teniendo como máximo exponente la *Académie Julien*, el único lugar serio en el que una mujer podía formarse en arte en París<sup>352</sup>. Asimismo, como señala Concha Lomba, la importancia de los maestros de las academias fue considerable dado que, a menudo, sus nombres "servían como tarjeta de presentación para las pintoras"<sup>353</sup>.

También había quien se preparaba con profesores particulares: Jacinta Gil Roncalés (Caudete de las Fuentes, 1917 - València, 2014), por ejemplo, lo hizo con el mestre Messeguer, miniaturista; o quien se formaba de manera autodidacta o acudiendo al Círculo de Bellas Artes, donde, tal y como se ha mencionado anteriormente, posaban modelos para que quien estuviera interesado acudiera a practicar la copia del natural. Como artista autodidacta en la València franquista es reseñable María Dolores Casanova (Almería, 1914 - València, 2007), quien se formó de manera solitaria, introspectiva y alejada de los convencionalismos del sistema académico, aunque asistió a algunos cursos de desnudo del natural en San Carlos<sup>354</sup>. Esta forma de aprendizaje encaja en la leyenda del artista como genio incomprendido y en los márgenes<sup>355</sup> y nos permite aproximarnos

---

<sup>350</sup> Antonia Mir. Entrevistada el 4 de junio de 2018.

<sup>351</sup> Avia, Amalia. *De puertas adentro*. Madrid: Taurus, 2004.

<sup>352</sup> Harris, Sutherland y Nochlin, Linda. *Women Artists: 1550-1950*. Nueva York: Alfred A. Knopf, 1976, p. 53.

<sup>353</sup> Lomba, Concha. *Bajo el eclipse. Pintoras en España, 1889-1939*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2019, p. 47.

<sup>354</sup> Anónimo. "Necrológica. María Dolores Casanova, pintora", *El País*, 20-07-2007. Citado en Tejeda, Isabel; y Folch, María Jesús. *A contratiempo. Medio siglo de artistas valencianas (1929-1980)*. València: IVAM, 2018, p. 98.

<sup>355</sup> Nuria Peist pone como ejemplo de artista autodidacta y dentro del marco del mito del genio a Antoni Tàpies. Peist, Nuria. *El éxito en el arte moderno. Trayectorias artísticas y proceso de reconocimiento*. Madrid: Abadía Editores, 2012, p. 81.

desde otros lugares a la producción artística de María Dolores Casanova, denominada por la crítica como *naif* y completamente ajena a las modas estilísticas de su tiempo.

Por otro lado, las escuelas de Artes y Oficios se consolidaron a lo largo del siglo XIX como continuación de la formación dada hasta entonces por los gremios con la finalidad de proporcionar un bagaje cultural a las clases medias y bajas. Proporcionaban una educación fundamentalmente técnica con vistas a preparar al alumnado para un futuro laboral a corto plazo. El antecedente más inmediato de estas escuelas en España fue el Conservatorio de Artes en Madrid, el cual, imitando el modelo francés, estaba destinado “a la mejora y adelantamiento de las operaciones industriales, tanto en las artes y oficios, como en la agricultura”<sup>356</sup>. Durante las primeras décadas del siglo XX el nombre de las escuelas fue cambiando, pero siempre mantuvieron su condición de prácticas relegadas a un segundo plano con respecto a las Bellas Artes. Tal y como había establecido el sistema académico desde su aparición en el Renacimiento, las artes liberales gozaban de estatus intelectual y trascendente mientras que las aplicadas quedaban supeditadas a la técnica, al trabajo manual y a su funcionalidad. A esta inferioridad intelectual otorgada por el sistema académico a los oficios manuales cabe añadir la relegación de las mujeres a dichos oficios manuales que el propio sistema académico generaba. Una anécdota de Carmen Mateu resulta bastante gráfica con respecto a esta asociación: la pintora cuenta que, al inscribirse en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos, con apenas 14 años, la administrativa pensó que se debía de haber equivocado y que debía de estar buscando la escuela de Artes y Oficios, hecho que, como comentábamos, evidencia la vocación artesanal que se suponía adecuada para el género femenino, mientras la artística quedaba reservada al masculino<sup>357</sup>.

Tras la guerra civil, en la Escuela de Artes y Oficios se reanudaron las clases con la máxima normalidad posible, aunque, ante el desmantelamiento industrial que había sufrido el país en la contienda bélica, el enfoque industrial que se había intentado

---

<sup>356</sup> Guereña, Jean Louis; Ruiz Berrio, Julio, y Tiana Ferer, Alejandro. *Historia de la educación en la España contemporánea. Diez años de investigación*. Madrid: MEC, 1996, p. 146. Citado en Montero Pedrera, Ana María. “Origen y desarrollo de las escuelas de Artes y Oficios en España”, *Historia de la educación. Revista interuniversitaria*, nº 17, 1998, pp. 319.

<sup>357</sup> Carmen Mateu. Entrevistada el 12 de junio de 2018.

implantar durante la Segunda República fue sustituido por una vuelta a las artesanías populares y a la fabricación de objetos suntuarios<sup>358</sup>.

La Escuela contaba inicialmente con dos sedes: la Central y una segunda sede en Burjassot. La Central compartía edificio con la Escuela de Bellas Artes en el antiguo Convento del Carmen<sup>359</sup> hasta 1973, cuando se trasladó a un nuevo solar cedido por el Ayuntamiento en la calle Benimarfull<sup>360</sup>. En 1952, se abrió una nueva sección en unos locales alquilados en la calle Gil y Morte y, en 1958, reabría la antigua “sección Sorolla”, abierta durante la Segunda República en los Poblados Marítimos y cerrada en la guerra civil<sup>361</sup>.

Con respecto al alumnado, en la relación de matrículas de las distintas escuelas del Estado conservada en el Archivo General de la Administración, se puede afirmar que en València la matrícula era considerablemente alta, ya que no alcanzaba a ser tan numerosa como en Madrid, pero sí superaba en número a otras capitales como Barcelona<sup>362</sup>. Asimismo, se repuso como director a José Ventura Grao y a Fernando Lluch como secretario, además de, siguiendo la tónica general de la posguerra, abrir expedientes por la Comisión de Depuración de la Enseñanza a los profesores y maestros de taller: Juan Castro Prades, Francisco Caro Ferrando, Vicente Canet Cabellón, Gaspar Polo Torres, Rafael Bargues Asensio, Francisco Ramil López, Rafael Estellés Bartual, Rafael Blasco y Lorenzo Miralles Salva<sup>363</sup>. El nuevo director, no obstante, no duraría demasiado en el cargo por distanciamiento del resto del claustro de profesores y sería sustituido por Roberto Rubio Rosell en 1945, quien se mantendría en el cargo hasta su jubilación en 1956. Tras él, la escuela fue dirigida por José Catalá Alberich en 1956, por Marco Díaz

---

<sup>358</sup> Soldevila Liaño, María Rosa. *La Escuela de Artes y Oficios de Valencia: 1849-1999*, Tesis Doctoral (Dir. Román de la Calle), Universitat de València, 1999, p. 290.

<sup>359</sup> Según María Rosa Soldevila Liaño, las relaciones entre ambas instituciones eran buenas hasta el punto de ser denominada “nuestra hermana”, ya que además de compartir espacio compartían también parte del profesorado. *Ibidem*, p. 324.

<sup>360</sup> La actual calle del Pintor Genaro Lahuerta. *Ibidem*, p. 344.

<sup>361</sup> *Ibidem*, pp. 317 y 325.

<sup>362</sup> Relación de alumnado matriculado en València: 1939-1940: 912; 1940-1941: 1045; 1941-1942: 1201; 1942-1943: 1542; 1943-1944: 1221; 1944-1945: 1846; 1945-1946: 1316; 1946-1947: 1709; 1947-1948: 1642. “Asuntos generales artes y oficios”. AGA, Educación, 7368 (antiguo legajo 18665).

<sup>363</sup> Soldevila Liaño, María Rosa. *La Escuela de Artes y Oficios de Valencia: 1849-1999*, Tesis doctoral (Dir. Román de la Calle), Universitat de València, 1999, p. 311.

Pintado en 1957 –ambos casi en edad de jubilación cuando aceptan el cargo– y, finalmente, por Genaro Lahuerta López a partir de 1958<sup>364</sup>.

Desde el inicio de la dictadura, se solicitaron propuestas de reorganización de las enseñanzas, pero dicha reorganización no se materializó hasta el Decreto de 1963. Hasta entonces, las enseñanzas continuaron teniendo como requisito para su ingreso tener cumplidos doce años y demostrar el conocimiento de leer y escribir y de las cuatro reglas de la aritmética. A diferencia de lo que ocurría en las escuelas de Bellas Artes, la matrícula era gratuita –lo cual democratizaba su acceso– y se daba prioridad a los hijos e hijas de profesionales que ya trabajaran en un oficio artístico. El Real Decreto de 1900 hace alusión además al género femenino indicando que las clases “de las alumnas se darán a hora distinta y en local independiente de los demás”<sup>365</sup>. Con el Real Decreto del 6 de agosto de 1907, no obstante, se creó una modalidad específica para mujeres, las “Enseñanzas propias de la mujer”, con la finalidad de facilitar a las jóvenes nuevas salidas profesionales. Carmen Gaitán Salinas apunta que estas enseñanzas:

Contenían, tal y como quedó expresado en la *Gaceta de Madrid*, núm. 221, del 9 de agosto de 1907, un programa de artes donde se impartían “Dibujo artístico (figura y adorno), Acuarela, Pintura al óleo, Modelado en cera de objetos industriales, y Aplicación de los dibujos geométrico y artístico a las artes decorativas (pirograbado, esmalte, etc.)”<sup>366</sup>.

Aunque la Segunda República tendió a la coeducación, el libro de actas de la junta del 16 de octubre de 1939 refleja que se decidió “que las alumnas abandonen sus respectivas clases diez minutos antes de la hora de salida y que se ejerza una estrecha y especial vigilancia en los claustros por el personal subalterno, restableciéndose así el servicio que antaño y precisamente por iniciativa del propio director, se prestaba”<sup>367</sup>.

Por otro lado, el plan de estudios mantuvo una primera formación común preparatoria y, a continuación, dos tipos de enseñanza a elegir: o bien las Enseñanzas Artísticas, que en cierto modo preparaban para el ingreso en Bellas Artes, y las

---

<sup>364</sup> *Ibidem*, pp. 312-314.

<sup>365</sup> Gaitán Salinas, Carmen. *Las artistas del exilio español. El refugio latinoamericano*. Madrid: Cátedra, 2019, p. 32.

<sup>366</sup> *Idem*.

<sup>367</sup> Citado en Soldevila Liaño, María Rosa. *La Escuela de Artes y Oficios de Valencia: 1849-1999*, Tesis Doctoral (Dir. Román de la Calle), Universitat de València, 1999, p. 317.

enseñanzas de oficios artísticos<sup>368</sup>. Los deseos de trascendencia y la asunción generalizada de las enseñanzas artesanales como antesala de las artísticas son evidentes en una frase escrita en 1939 por el entonces director de la escuela, Ventura Grao, en el Libro de Oro de la Escuela. La frase viene a decir que la vocación de la escuela debe ser la de “transformar al obrero en artesano y al artesano en artista”<sup>369</sup>. También resulta evidente si se compara el número total de matrículas en la asignatura de Dibujo Artístico con respecto a otras, una tendencia que venía dándose ya antes de la guerra civil: en el curso 1935-1936 se matricularon 266 personas en Dibujo Artístico frente a las 87 personas matriculadas en Dibujo Lineal. Aunque, tras la contienda, la diferencia se equilibró ligeramente (170 en Dibujo Artístico y 132 de Dibujo Lineal)<sup>370</sup>, continuó predominando la elección de la asignatura que preparaba para el ingreso en Bellas Artes. Incluso después de la implantación del Plan 1963 (que abordaremos a continuación), la tendencia a elegir Dibujo Artístico como asignatura de formación en Bellas Artes no solo continuó vigente, sino que incrementó y “en 1971 se crea un Taller de Dibujo dirigido exclusivamente a este fin”<sup>371</sup>.

La aprobación del Plan 1963, conocido en las escuelas como “la Ley del 63”, supuso un cambio considerable en el enfoque y el desarrollo de la enseñanza en las escuelas, que se empezaban a concebir como una alternativa real a los estudios superiores para formar tanto a nivel técnico como teórico. A partir de entonces, las escuelas pasarían a denominarse “Escuelas de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos”. Se confeccionó un plan cerrado que proporcionaba un título útil para profesionalizarse posteriormente. Hasta entonces, el alumnado podía matricularse libremente en las asignaturas y talleres que se adaptaban a sus necesidades, pero esta realidad empezaba a ser cada vez menos extendida entre el nuevo alumnado, el cual

expresa su aspiración de que se establezcan unos cursos regulares al final de los cuales pueda obtener, el que los haya realizado con aprovechamiento, un título que le sirva de estímulo y prueba de la formación alcanzada... Especialmente en algunas artes aplicadas de gran difusión, ya en otros países y muy solicitadas en el nuestro para la formación de especialistas, tales como decoradores, escaparatistas,

---

<sup>368</sup> Soldevila Liaño, María Rosa. *La Escuela de Artes y Oficios de Valencia: 1849-1999*, Tesis Doctoral (Dir. Román de la Calle), Universitat de València, 1999, p. 292.

<sup>369</sup> *Ibidem*, p. 314.

<sup>370</sup> *Ibidem*, p. 317.

<sup>371</sup> *Ibidem*, p. 351.

figurinistas y tantos otros que reclaman nuestra incorporación al ritmo del progreso industrial y comercial de la humanidad<sup>372</sup>.

No obstante, no se suprimió inmediatamente el anterior plan, de 1910, sino que se podía elegir entre ambas opciones. El nuevo programa constaba de cinco cursos, tres comunes con asignaturas teóricas y prácticas, y dos cursos de especialidad, que podían ser Decoración y Arte Publicitario; Diseño, Delineación y Trazado Artístico; Artes Aplicadas al Libro; y Talleres de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos. La implantación del nuevo plan fue desigual y no siempre exitosa en las diferentes escuelas del Estado, cuyas particularidades –en cuanto al alumnado y a sus aspiraciones laborales– no siempre respondían a la voluntad de aproximar las enseñanzas al diseño. En el caso de la escuela valenciana, no obstante, parece ser que sí que se valoró positivamente su implantación. Se formaron en dicho plan mujeres como Carmen Calvo, Pilar Espinosa Carpio, Francisca Lita o María Montes (aunque algunas se matricularon en Bellas Artes antes de terminarlo) y el que entonces era el director de la Escuela, Genaro Lahuerta, expresaba su contento en una memoria en la que detallaba los resultados del primer curso de aplicación del nuevo plan de estudios:

El nuevo Plan de estudios impantado en nuestras Escuelas por Decreto de 24 de julio último, ha sido recibido por el Claustro de este Centro con la mayor satisfacción, por su tendencia, que solo aplausos merece, a enaltecer y dignificar las enseñanzas artísticas que podríamos llamar de grado o tipo medio, con el objeto de proporcionar una capacitación seria y una sólida formación a los escolares.

Percatados nuestros Profesores de esta finalidad, y de la decisión del Exmo. Sr. Ministro e Ilm. Sr. Director General de favorecerla con todos los medios y amplitud que los tiempos exigen, se pusieron voluntariosamente a servirla desde sus puestos de trabajo sin escatimar desvelos ni orillar preocupaciones en la tarea de conseguir el éxito en la medida de lo posible.

Siguiendo las directrices de la Superioridad, se efectuó una intensa campaña de divulgación del Nuevo Plan de estudios en Prensa y Radio, así como por octavillas y anuncios de mano repartidos profusamente en los medios que se estimaron más adecuados para despertar entre los jóvenes la curiosidad y la apetencia por las nuevas enseñanzas. Los resultados han sido en este orden de cosas, y para empezar, bastante satisfactorios, puesto que a pesar de la novedad y de haberse abierto la matrícula ya avanzado el curso, cuando la mayoría de los jóvenes en edad escolar ya tenían trazada su orientación para el mismo, se ha llegado a la cifra de 143 alumnos en el Curso 1º de los comunes del Nuevo Plan.

---

<sup>372</sup> *Ibidem*, p. 332.

Se ha tropezado con la dificultad de acostumbrar al alumnado a los horarios más extensos que los habituales en esta clase de Centros, y que exige el Nuevo Plan, ya que es imposible desarrollar sus estudios en las horas últimas de la tarde, como hasta ahora sucedía, por ser las únicas hábiles para los aprendices, que no pueden acudir a clase hasta después de terminada su jornada de trabajo. Y los aprendices venían constituyendo en esta Escuela, como es lógico, la inmensa mayoría de los escolares matriculados, si se prescinde de los que siguen los estudios de Taquigrafía y Mecanografía, también implantados en este Centro, pero que por la diversa naturaleza de sus enseñanzas e incluso de horario y locales no afectan a la cuestión.

Esta dificultad no puede salvarse más que por una paulatina sustitución de las costumbres del alumnado o de la naturaleza del mismo. La orientación del Nuevo Plan, tendente a suministrar una sólida capacitación, no solo práctica, sino también fundamentalmente teórica, impondrá seguramente este cambio. Solo de este modo podrá conseguirse la finalidad del Decreto meritado, ya que con solo tres horas diarias es imposible que la Escuela proporcione y los alumnos adquieran la preparación que se pretende, y se llegue a formar verdaderos especialistas titulados. De ahí, la exigencia, completamente lógica, de los nuevos horarios mínimos establecidos por la Superioridad para cada asignatura.

Claro está que por parte del Profesorado, estas nuevas orientaciones exigen también un horario más extenso de dedicación, que no corresponde a las actuales insuficientes remuneraciones, pese a su entusiasmo y buena voluntad en el servicio del cargo. Pero las mejoras que se esperan, y la comprensión de las altas jerarquías de nuestro Departamento para efectuar en este orden de cosas las reformas procedentes, hay que pensar que permitirán superar adecuadamente este aspecto de la cuestión.

De todos modos, hay que poner de relieve que los primeros resultados de este Curso 1963-64, a pesar de su característica de mero tanteo, son alentadores; no solo por lo dicho sobre el número de alumnos matriculados, muy superior al que podía esperarse, sino también en cuanto a lo conseguido en su preparación<sup>373</sup>.

De las palabras de Lahuerta se extrae que, a pesar del cambio de hábitos que suponía la nueva organización de los estudios, este era positivo tanto para el alumnado como para el profesorado –colectivo para el que reclamaba, además, mejores condiciones laborales–. No obstante, la documentación conservada en el archivo de la actual Escola d'Art i Superior de Disseny de València, antigua Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos, evidencia que el antiguo Plan de 1910 continuó albergando altas tasas de matriculación, tanto de hombres como de mujeres. En los siguientes párrafos,

---

<sup>373</sup> “Diversa documentación sobre Escuelas de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos. Programas. 1931-62AGA”. AGA, Educación, 31/7.500 (antiguo legajo 29712).

detallamos los datos extraídos, con respecto a la generización del alumnado, a partir de las hojas de matriculación de las distintas asignaturas y talleres.

En la asignatura de Dibujo Lineal, de carácter más técnico, solo un 16,91% de las matrículas eran de mujeres en el curso 1939-1940, y la cifra fue disminuyendo en los siguientes cursos oscilando alrededor del 4% hasta los cursos 1967-1968 y 1968-1969, en el que remonta volviendo al 12,74% y el 13,36% de alumnado femenino, respectivamente. Tras estos cursos, vuelve a decrecer el porcentaje en torno al 8%. Algo parecido, e incluso más desigual, ocurriría con las asignaturas vinculadas a la escultura y la tridimensionalidad, como son Modelado y Vaciado o Composición de Estructuras Geométricas y Decorativas. Esta última, impartida por el arquitecto Javier Goerlich, solamente se impartió hasta 1950 y contó con apenas un 8,54% de alumnas en total. Con respecto a Modelado y Vaciado, contó con alrededor de un 8% de alumnado femenino entre 1939 y 1950, disminuyó al 6% en la siguiente década y ascendió a un 12,44% entre 1961 y 1970, encontrándose entre las alumnas Ángeles Marco en el curso 1962-1963<sup>374</sup>. Durante los cinco años de dictadura restantes, el incremento de alumnas que se venía dando desde la década anterior continuó al alza, con un 25,16% hasta 1974 y un sorprendente 59,26% en el curso 1974-1975.

En la asignatura de Dibujo Artístico, la cual, como hemos comentado anteriormente, funcionaba en la práctica como una suerte de preparatorio para el ingreso en Bellas Artes, los porcentajes de alumnas matriculadas se mantienen bastante estables a lo largo de la dictadura en torno al 30%, con algunos picos que suben hasta poco más de un 46,69% en el curso 1941-1942 o el 41,76% en el curso 1954-1955. La proporción de género se mantendría incluso a partir de 1971, con la inclusión de una asignatura específica que preparaba para el ingreso en Bellas Artes. Es reseñable que existieron reticencias por parte de la institución a feminizar la asignatura, ya que, en 1954, el director de la Escuela Roberto Rubio propuso al claustro que se impartiera dicha asignatura con aplicación a las labores para el alumnado femenino<sup>375</sup>. No parecía

---

<sup>374</sup> También asistió durante este curso a la asignatura de Dibujo Artístico y Elementos de Historia del Arte con el profesor Genaro Lahuerta. Registro de matrículas conservado en el archivo de la Escuela de Arte y Superior de Diseño de València.

<sup>375</sup> Soldevila Liaño, María Rosa. *La Escuela de Artes y Oficios de Valencia: 1849-1999*, Tesis Doctoral (Dir. Román de la Calle), Universitat de València, 1999, p. 318.

demasiado aceptable, por lo tanto, que las mujeres cursaran la asignatura con intención de continuar formándose en la Escuela de Bellas Artes.

En cuanto a los talleres, en los cursos 1939-1940 y 1940-1941 se oferta la materia de Repujado en Hueso, a la cual se matriculan 21 mujeres de un total de 25 personas el primer curso (es decir, un 84% de mujeres) y 11 de un total de 20 el segundo curso (un 55%). En el curso 1939-1940 se ofertó también el taller de Engastado Artístico, en el que se matricularon 4 personas, de las cuales 1 era mujer (un 25%), pero no se volvió a ofertar. El de Talla en Madera y el de Talla en Piedra, como ocurría con las asignaturas propias de la escultura tienden a la masculinización: la tónica general, al menos hasta la década de los sesenta, es que no se matricule ninguna mujer, aunque en algunos cursos se producen excepciones: en el caso de Talla en Madera, en 1941-1942 se matricula una sola mujer de un total de seis alumnos, y en Talla en Piedra, en 1951-1952, se matricula una mujer, Pilar Abella Prats (València, 1933)<sup>376</sup> (de un total de 7). A partir de 1960, aunque continúan habiendo diversos cursos carentes de alumnas, empieza a ser más habitual encontrar alguna mujer en los listados de estudiantes e incluso en algunos cursos estas configuran el 100% del alumnado, como es el caso de los cursos 1961-1962 en Talla en Madera o, en el caso de Talla en Piedra, en el curso 1965-1966, en el que 5 de las 5 matriculadas son mujeres. Lo mismo ocurrió en 1966-1967, en el que solo hay una persona inscrita en el taller y es una mujer, Concepción Fuentes Bañón (aunque finalmente no se presenta a la evaluación final), y en el curso 1970-1971, en el que también las 2 únicas inscritas en el taller son mujeres.

El taller más feminizado era, al menos hasta la década de 1950, el de Cerámica, en el que los porcentajes de alumnas oscilaban durante toda la dictadura entre el 60% y el 80%, llegando en algunos cursos al 90% de alumnas (1941-1942). En unos pocos cursos, no obstante, los porcentajes descienden hasta el 40%, como ocurre en 1951-1952. Entre el alumnado, según recuerda una de las inscritas al taller entre 1971 y 1974, Carmen Sánchez (San Sebastián, 1945), había “muchas casadas con hijos, también alguna

---

<sup>376</sup> Después se matricularía en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos, pero en la especialidad de Pintura, superando la prueba de Cultura General en 1951 y la de Dibujo de Estatua en 1952. En 1985 convalidó su título de Profesor de Dibujo por el de Licenciada en Bellas Artes. Expediente conservado en la Facultad de Bellas Artes de San Carlos, en la Universitat Politècnica de València.

jovencita, gente soltera...”<sup>377</sup>. El taller ofrecía un espacio en el que desarrollar sus inquietudes creativas a mujeres con criaturas a su cargo –aunque contarían con ayuda externa para los cuidados, ya que las clases eran por la tarde, fuera del horario escolar–, pero también a mujeres con, quizá, aspiraciones profesionales en el ámbito de la cerámica. Para Carmen Sánchez, en concreto, supuso un modo de continuar formándose después de haber contraído matrimonio. Había iniciado la carrera de Económicas y la de Historia del Arte en San Sebastián<sup>378</sup>, de donde era originaria, pero, tras trasladarse a València por motivos laborales de su marido, vio mucho más factible asistir a clases en la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos que continuar con los estudios superiores, que contaban con horarios más rígidos y requerían mayor dedicación. La primera opción le permitía compatibilizar de manera más cómoda la maternidad y los cuidados familiares con su propia formación:

Conocí a mi marido en Económicas, yo en segundo (cuando lo dejé) y él estaba terminando la carrera, entonces me vine con él a València. Mi idea era seguir con Historia del Arte, pero se me hizo un mundo, porque tenía que conocer la ciudad, me acababa de quedar embarazada... Tenía al lado la escuela de Artes y Oficios (la sede de Benimarfull) y a mí siempre me había atraído la cerámica. Cuando iba al instituto en San Sebastián siempre veía a los alfareros que hacían azulejos y me solía quedar mirando y decía “ay, ¡qué chulo!”. Eso y algún programa que veía en televisión de los alfareros... Me llamaba la atención. [...] Yo no hice la carrera, solo iba a cerámica, porque yo en aquel momento pensaba “para qué me voy a meter yo ahora en esos líos...”, que ahora me arrepiento porque me cerró puertas para poder dar clase, etc.<sup>379</sup>

Los orígenes del taller de cerámica parecen remontarse a 1914 con el maestro Gaspar Polo, aunque desde 1936 el taller era impartido por Alfonso Blat Monzó, quien centró la enseñanza en las prácticas decorativas<sup>380</sup>. Lola Miralles estudió con el profesor

---

<sup>377</sup> Carmen Sánchez. Entrevistada el 10 de abril de 2019.

<sup>378</sup> A pesar de las reticencias familiares, tal y como cuenta la ceramista: “Nazco en San Sebastián y empecé a estudiar en colegio de monjas, como se hacía en la época, pero cuando cumplí 14 años para hacer el bachiller superior me fui al instituto, porque las monjas entonces hacían solamente el bachiller laboral, en el que te formaban para secretariado y eso. Al ir al instituto yo pensé que tenía que hacer una carrera. Mi padre me decía que para qué iba a estudiar si me iba a casar. Yo no le rebatía pero le decía “pues mejor educaré a mis hijos”, porque era lo que él esperaba oír. Empecé ciencias económicas, porque había hecho bachiller por Ciencias. Fue un error porque yo tenía espíritu de letras, me gustaba el arte, la filosofía. Hice dos años de económicas y me pasé a Historia del arte, pero me tenía que examinar por libre en Zaragoza, porque por circunstancias económicas de mi familia no me podía ir a estudiar fuera” (Carmen Sánchez. Entrevistada el 10 de abril de 2019).

<sup>379</sup> *Idem*.

<sup>380</sup> Pérez Camps, Josep. *Ceramistes formats a l'Escola d'Arts i Oficis de València*. València: Escola d'Arts i Oficis; Museo Nacional de Cerámica González Martí, 1999, p. 26.

Blat Monzó. Su deseo habría sido matricularse en Bellas Artes, pero su familia no pudo costearle los estudios y optó por seguir formándose. Se matriculó primero en el taller de Cerámica y el de Abanicos de la Escuela de Artes y Oficios Artísticos y, a continuación, en la Escuela de Cerámica de Manises, donde, tras casarse y seguir a su marido por distintas ciudades en función de las condiciones laborales de este, consiguió en 1986 una plaza como profesora<sup>381</sup>.

Volviendo al Taller de Cerámica de la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos, a Blat Monzó lo sustió como profesor el pintor Salvador Sanz Faus durante un breve periodo de tiempo, entre 1967 y 1969. Ese mismo año, se incorporó como docente del taller Enric Mestre Estellés. Su incorporación supuso un punto de inflexión, ya que aproximó la técnica cerámica a las prácticas artísticas y no solo a las decorativas o utilitarias. Enric Mestre entendía la cerámica como medio de expresión y esto sin duda marcó a gran parte de su alumnado:

Tuve la suerte de coincidir con Enric Mestre como profesor, que era una lumbrera. No era impositivo, pero era muy riguroso y muy bueno, te decía que cada uno tenía que sacar lo mejor de sí mismo<sup>382</sup>.

Carmen Sánchez conserva algunas de las piezas que realizó en clase con Enric Mestre, realizadas con la técnica del zurullo y con la del urdido. Son piezas que, aunque podrían tener un carácter funcional, no están supeditadas a dicha funcionalidad. Carmen Sánchez apostaba ya desde sus inicios –continuaría trabajando en esta línea posteriormente– por las formas orgánicas y curvas. Aunque las piezas se corresponden con figuras geométricas como el hexaedro, las líneas rectas se aligeran con imperfecciones que las aproximan a las formas naturales, que conectan la geometría o la racionalidad a la organicidad del mundo. Asimismo, Sánchez añade sobre la superficie dibujos con un punzón que refuerzan este diálogo entre geometría y organicidad.

---

<sup>381</sup> Lola Miralles. Entrevistada el 23 de octubre de 2019.

<sup>382</sup> Carmen Sánchez. Entrevistada el 10 de abril de 2019.



Carmen Sánchez, piezas realizadas en clase de Enric Mestre con la técnica del zurullo (1) y con la técnica del urdido (2), 1974.

El de cerámica, como hemos apuntado, era un taller considerablemente feminizado, pero lo fueron mucho más aquellos ligados al textil. A partir de 1950 se incluyeron en la oferta técnica de la Escuela los talleres de Corte y Confección y el de Bordados y Encajes de manera regular, así como, en algunos cursos, el de Tejidos Artísticos y el de Alfombras. Raro es el curso en el que vemos a un hombre matriculado en los dos primeros mencionados: en Corte y Confección se matriculó en el curso 1970-1971 Emilio Ochando Sala (de un total de 26 matrículas) y en el curso 1971-1972 Luis Galindo Silvestre (de un total de 27), mientras que en Bordados y Encajes se matriculó en 1955-1956 solo 1 hombre de un total de 57 matrículas. En el caso del Taller de Alfombras, los porcentajes son parecidos: aunque no se impartió todos los años, en general el 100% del alumnado está compuesto por mujeres.

Más paridad encontramos en el taller de Tejidos Artísticos, en el que el porcentaje de alumnado femenino en los cursos en los que se oferta está entre el 50% y el 75%, exceptuando los cursos 1960-1961 y 1961-1962, en los que no se matricula ninguna alumna. La mayor presencia masculina en este taller se explica dado que el oficio de sastre estaba más masculinizado que otros oficios vinculados al textil y a que probablemente estas enseñanzas se aproximaban más a la alta costura y tenían por lo tanto una consideración artística y no tanto artesanal. En el resto de talleres textiles, las enseñanzas estarían enfocadas a la formación textil como oficio con el que resolver las labores cotidianas o profesionalizarse como costurera, un ámbito laboral que

habitualmente las mujeres compaginaban con los cuidados familiares. M<sup>a</sup> Victoria Martínez, profesora de la materia Corte y Confección en la Escuela de Artes y Oficios de Motril, confirma esta hipótesis en una memoria conservada en el Archivo General de la Administración, en la que define la actividad como “típica y exclusiva para mujeres” y con “una dualidad de aspectos: uno bello-útil, y otro exclusivamente bello”. Además, afirmaba que requería de “laboriosidad, constancia y perseverancia; cualidades todas de extraordinario interés para la mujer” y que la finalidad del taller se basaba en:

suministrar conocimientos y aptitudes para la alumna, con el destino ulterior que por su naturaleza ha de ocupar en el mundo, para hacerlas capaces de dirigir en tiempo oportuno, una casa, una familia, o un taller; y que le será tanto más beneficioso cuanto de menos recursos económicos dispongan. Con el logro de este fin evitaremos que la mujer quede relegada al papel de Cenicienta. Otro fin de esta enseñanza, que tiene más elevación artística, es el de conseguir mediante el fomento de su sensibilidad e imaginación creadora, contribuya al resurgimiento y desarrollo en nuestras labores, de tan gloriosa tradición en España, así como dar digna continuación a determinadas labores de la mujer española que son orgullo de nuestra artesanía en el mundo<sup>383</sup>.

Por último, y antes de terminar este apartado, no podemos dejar de mencionar la Escuela de Artesanos como centro clave en la ciudad en el ámbito de las enseñanzas artísticas. Surgida en 1867 en el domicilio del profesor de matemáticas Daniel Balaciart i Tormo “para la instrucción nocturna y gratuita de los obreros en tres niveles: uno preparatorio homologable a la enseñanza primaria; otro elemental relacionado sobre todo con enseñanzas artesanales; y un tercero (...) directamente entroncado con los estudios industriales aplicados a los oficios”<sup>384</sup>. Según detalla Jesús Alonso Sentandreu, las clases artísticas estuvieron siempre muy solicitadas<sup>385</sup>, ya que, como ocurría en Artes y Oficios, a menudo eran aprovechadas como preparación a la prueba de ingreso en Bellas Artes. Apenas se conserva documentación en la escuela que nos permita esclarecer demasiado sobre el alumnado que asistió a las clases de índole artística durante el franquismo, pero

---

<sup>383</sup> “Memoria de la asignatura Corte y Confección, elaborada por M<sup>a</sup> Victoria Martínez, profesora de la asignatura en la Escuela de Artes y Oficios de Motril, 25 de abril de 1953”. AGA, Educación, 31/7.500 (antiguo legajo 29712).

<sup>384</sup> Piqueras, José A. *El taller y la escuela*, València, 1988, p. 124. Citado Pinedo Herrero, Carmen; Mas Zurita, Elvira; y Mocho Roselló, Asunción. *L'ensenyament de les Belles Arts a València i la seua repercusió social*. València: Facultat de Belles Arts de la Unversitat Politècnica de València, 2003, p. 150.

<sup>385</sup> Alonso Sentandreu, Jesús. *Crónica de las Escuelas de Artesanos (Retazos históricos 1868-1993)*. València: Escuela de Artesanos, 1993, p. 171.

sí podemos aportar algunos datos sobre el número de mujeres matriculadas en los últimos años de la dictadura:

Curso 1972-1973:

Dibujo Artístico: 12 mujeres matriculadas

Pintura: 7 mujeres matriculadas

Modelado: 2 mujeres matriculadas

Curso 1973-1974:

Dibujo Artístico: 18 mujeres matriculadas

Pintura: 8 mujeres matriculadas

Curso 1974-1975:

Dibujo Artístico: 17 mujeres matriculadas

Pintura: 4 mujeres matriculadas

Dibujo Lineal: 1 mujer matriculada

En las hojas de matrícula podemos identificar, además del nombre de las alumnas, sus edades y profesiones. La tendencia es la misma que la que encontrábamos en la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos: una inmensa mayoría del alumnado femenino está conformado por mujeres de entre 30 y 60 años, algunas de las cuales indican como profesión "sus labores"; y la otra parte del alumnado (inferior en número) se configura con jóvenes de entre 12 y 19 años. Este último núcleo del alumnado sería el que se valdría de estas clases para preparar el ingreso en Bellas Artes.



## 2.3. La docencia como salida profesional

### Profesoras de dibujo en la Enseñanza Media

La tradicional feminización del magisterio por su asociación a los cuidados ayudaría a que muchas de las mujeres que estudiaban Bellas Artes vieran en la docencia una salida laboral que les permitía ser independientes económicamente o, al menos, poder llegar a serlo. Esta salida profesional venía siendo habitual desde el siglo XIX, cuando muchas de las mujeres con conocimientos artísticos daban clases de dibujo, ya que “debía ser mucho más fácil sobrevivir enseñando que pintando”<sup>386</sup>.

En esta línea, las enseñanzas en las Escuelas de Bellas Artes estuvieron considerablemente enfocadas a obtener un título que habilitara para la docencia. Esto fue crucial, de hecho, en la reforma de los planes de estudio que se lleva a cabo durante la posguerra. Como se ha visto anteriormente, el último curso del plan de estudios se denominó “Profesorado” y estaba centrado en la docencia artística, incluyendo prácticas en centros educativos. Además, el título que se obtenía tras los cinco años –hasta que se implantó una nueva reforma ya en los años ochenta– era el de “Profesor de Dibujo”:

Será misión de estos Centros el dar las enseñanzas completas de Pintura, Escultura y especialidades de Grabado y Restauración, así como preparar á los alumnos para que puedan obtener el título de Profesor de Dibujo<sup>387</sup>.

No obstante, para obtener el título y, por lo tanto, poder acceder a las oposiciones de Enseñanza Media, no era suficiente con aprobar todas las materias del plan de estudios, sino que también era requisito tener aprobado el bachiller<sup>388</sup>. El requisito del bachiller no fue recibido de buen grado en la comunidad artística, ya que gran parte del alumnado que cursaba Bellas Artes no había tenido anteriormente la escolarización habitual del estudiantado de nivel superior. Esto provocó que gran parte del alumnado tuviera que estudiar para aprobar el examen de bachiller a medida que cursaba también Bellas Artes. Se aprecia, en general, un sesgo de clase en este aspecto, ya que las alumnas

---

<sup>386</sup> De Diego, Estrella. “La educación artística en el siglo XIX: todo menos pintores. La mujer profesora de dibujo”. En María Jesús Vara Miranda; y Virginia Maquieira d'Angelo (coords.), *El trabajo de las mujeres, siglos XVI-XX: VI Jornadas de Investigación Interdisciplinaria sobre la Mujer*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, Instituto Universitario de Estudios de la Mujer, 1996, p. 488.

<sup>387</sup> Decreto del 30 de Julio de 1940. Citado en Arañó Gisbert, Juan Carlos. *La enseñanza de las Bellas Artes en España (1844-1980)*, Tesis Doctoral (Dir. Ricardo Marín Ibáñez), Universidad Complutense de Madrid, 1988, p. 336.

<sup>388</sup> Decreto del 21 de septiembre de 1942. Artículo octavo. *Ibidem*, p. 338.

entrevistadas que provenían de clases medias urbanas solían haber estudiado el bachiller antes de ingresar en San Carlos, pero las que provenían de familias más humildes o de zonas rurales no acostumbraban a tenerlo. Entre la documentación conservada en la Facultad de Bellas Artes, es evidente la polémica que suscitó el requerimiento del título de bachiller dado que

los alumnos de Bellas Artes son en realidad muchachos de medios económicos muy reducidos que vienen en su mayoría de pueblos donde es difícil poder adquirir el título de estudiar Bachiller. No por ello podemos considerar a estos alumnos incapacitados para adquirir unos conocimientos suficientemente amplios que les permita en todo momento hacer esa vida normal de relación a la que estamos obligados con la Sociedad...<sup>389</sup>

Con todo, finalmente el requisito se hizo efectivo y el alumnado que no contaba con el título de bachiller se lo tuvo que sacar al tiempo que cursaba Bellas Artes, asistiendo a clases nocturnas –Francisca Lita, entre otras–, o una vez finalizados los estudios en San Carlos.

Rosa Torres y Cristina Navarro, por ejemplo, contaban con el título y aprobaron las oposiciones de Enseñanzas Medias, aunque tras sus primeras experiencias docentes se dieron cuenta de que no era su vocación y se dedicaron exclusivamente a la pintura. Amparo Aranda, Ángeles Ballester<sup>390</sup>, Adela Balanzá, Amparo Cuesta<sup>391</sup>, Rosa Fagoaga, Jacinta Gil, Carmen Mateu, Antonia Mir o Eva Mus, sin embargo, sí que se profesionalizaron en las Enseñanzas Medias. Amparo Aranda, por ejemplo, abandonó desde este momento la práctica escultórica –dado que no contaba con una infraestructura apropiada en casa para ello–, pero otras no abandonaron nunca la producción pictórica. Eva Mus en ocasiones retrataba a sus alumnas (*Paulina, Retrato*,

---

<sup>389</sup> Documento conservado en la Facultad de Bellas Artes de San Carlos, en la Universitat Politècnica de València.

<sup>390</sup> Según Susana Vilaplana, “els anys següents a la seua graduació a l’Escola els dedica a intentar obrir-se camí i poder guanyar alguns diners per poder comprar materials per a pintar; per això la trobem participant en la il·lustració d’algunes revistes com ara *Nosotros* y *Claustro*, en la decoració d’obres teatrals i exercint com a professora d’art al Col·legi Alemany de València, des de 1951 a 1955” (Vilaplana, Susana. *Ángeles Ballester. Imatge de la dona en la pintura*. València: Universitat de València, 2003, pp. 26-27).

<sup>391</sup> Margarita Ibáñez Tarín habla de ella como “jovencísima profesora de dibujo” cuando la identifica como una de las denunciadas de Antonio Ballester y Rafael Pérez Contel, junto con el otro “jovencísimo profesor de dibujo” Juan García Cordellat. La denuncia de Amparo Cuesta y Juan García Cordellat les costó a Ballester y Pérez Contel la acusación “de haber sido comisarios políticos –este cargo se consideraba de alta gravedad– y condenados a tres años y un día de prisión menor” (Ibáñez Tarín, Margarita. *Profesores franquistas, antifranquistas y en la “zona gris”*. *La guerra ideológica que vivieron los profesores de segunda enseñanza en el país valenciano (1936-1950)*, Tesis Doctoral (Dir. Marc Baldó), Universitat de València, 2017, p. 129).

1963) y Adela Balanzá aprovechaba los pocos ratos libres que tenía en el instituto en el que trabajaba para pintar:

El único rato que podía pintar era en los recreos del instituto, porque en casa luego tenía que limpiar y cuidar a los niños, así que tuve que decidir entre sociabilizar y conocer gente allí en los recreos o pintar, y prefería pintar. Estuve ocho años en Tudela (Navarra) y nos volvimos<sup>392</sup>.



Eva Mus, *Paulina, Retrato*, óleo sobre lienzo, 1963. Colección de la artista.

---

<sup>392</sup> Adela Balanzá. Entrevistada el 13 de mayo de 2019. Adela Balanzá obtuvo en 1968 el nombramiento de Agregada Numeraria (por oposición libre) con destino al Instituto de Enseñanza Media de Tudela (Navarra), donde permaneció hasta 1974, cuando, por concurso de traslado, fue nombrada profesora Agregada de Dibujo del I.N.B.C. "Camp del Turia" de Llíria (València), donde ejerció hasta 1980. Continuó practicando la docencia en otros centros públicos hasta su jubilación en 1998.

También Rosa Fagoaga recuerda que, cuando se trasladó a su primer destino como profesora de dibujo, salía a la calle a pintar mientras las niñas y los niños pululaban a su alrededor<sup>393</sup>. Fagoaga nunca se planteó dedicarse exclusivamente a la práctica artística, sino que concibió su trayectoria como docente desde el inicio –aunque no lo necesitaría económicamente dado que su marido era médico– y, de manera paralela, fue experimentando con todo aquello por lo que sentía curiosidad. El proceso creativo era para ella, por lo tanto, más un modo de vida que un sustento, y estuvo siempre muy ligado a su práctica docente. De hecho, el instituto en el que más tiempo trabajó, el Luis Vives de València, cuenta con numerosas piezas de cerámica de Fagoaga como parte de su infraestructura y señalética.



Rosa Fagoaga (y su alumnado), cartel cerámico del IES Luis Vives, 1990.

Por último, cabe mencionar también a aquellas que ejercieron como profesoras en la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos y en la Escuela de Artesanos. En esta última, solo tenemos constancia de María Josefa Cabrelles Sigüenza, sobrina del ya mencionado Manuel Sigüenza, quien tenía una academia privada de pintura. En junta del 10 de marzo de 1961, se refleja que María Josefa Cabrelles Sigüenza se incorpora como auxiliar de Dibujo Artístico, en la del 9 de diciembre de 1964 se le nombra profesora de la misma materia y en la del 19 de abril de 1977 consta que ha recibido 1250 pesetas como pago complementario en concepto de gratificación al profesorado de enseñanzas tradicionales<sup>394</sup>.

<sup>393</sup> Rosa Fagoaga. Entrevistada el 12 de junio de 2019.

<sup>394</sup> Archivo de la Escuela de Artesanos.

En el caso de la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos, solamente encontramos profesoras en los talleres más feminizados. María del Carmen Vilar Hueso impartió el taller de Vidriería como mínimo entre 1943 y 1942<sup>395</sup> y, desde 1950 y durante toda la dictadura, Luisa Labrandero García estuvo a cargo del taller de Corte y Confección, al que se le sumaría –probablemente en otra de las secciones de la Escuela– en 1961 Pilar Cercas, ya que ese curso aparecen las dos como profesoras de distintos grupos.

Asimismo, Ángeles Rodríguez dirigió el taller de Bordados y Encajes y Concepción Furió Danza estuvo a cargo de la asignatura Concepto del Arte e Historia de las Artes Decorativas, que se ofertó solamente el curso 1961-1962, según refleja la documentación conservada en el Archivo de la actual Escola d'Art i Superior de Disseny de València. La misma profesora impartió, junto con María Belén Portillo, la asignatura de Historia del Arte en dos grupos distintos, el curso 1962-1963. A esta última la encontramos como docente de la misma asignatura el curso 1972-1973, que el curso 1967-1968 había sido impartida por María Dolores Bellver Martín y por León Esteban el siguiente. Entre 1973 y 1975, no obstante, volvió a impartir la asignatura una mujer, Margarita Grassa, tanto en la sección de la calle Museo como en la de la calle Gil y Morte. Margarita Grassa también impartiría esos años, junto con M<sup>a</sup> Luz Rídenas y Amparo Bayarri, la asignatura de Composición Decorativa.

Por último, el taller de Alformas fue impartido por Alfredo García Conejos hasta 1970, cuando se hace cargo del mismo María Garrido hasta el final de la dictadura, con un breve paréntesis el curso 1972-1973 en el que lo imparte José María Llosá (encargado del taller de Tejidos Artísticos)<sup>396</sup>.

Aparte de estas profesoras que sí impartieron docencia en la Escuela de Artes y Oficios, cabe mencionar a otras que intentaron conseguir –aunque sin éxito– una plaza en la misma. El año 1950, en una oposición para la asignatura de Dibujo Artístico en varias escuelas del Estado (La Coruña, Jaén, Jerez, Madrid, Sevilla, Toledo y València) se presentan numerosas mujeres, entre las que encontramos a la pintora Jacinta Gil

---

<sup>395</sup> En una Minuta de 1942 conservada en el Archivo General de la Administración se especifica que se le asigna el puesto “transitoriamente” (“Asuntos Generales Escuelas de Artes y Oficios”. AGA, Educación, 31/7.368 (antiguo legajo 18664), en 1943 consigue la plaza por oposición (AGA, Educación, 31/7.480 (antiguo legajo 29695) y en 1957 recibe una gratificación de 23.280 pesetas anuales por dotación en el Escalafón de Maestros de Taller de Escuelas de Artes y Oficios (AGA, Educación, 31/7.369 (antiguo legajo 18665).

<sup>396</sup> Archivo de l'Escola d'Art i Superior de Disseny de València.

Roncalés y su hermana Enriqueta Gil Roncalés, quien también había estudiado Bellas Artes en San Carlos<sup>397</sup>.

De todo ello podemos concluir que la primera década de la dictadura el profesorado de la Escuela de Artes y Oficios estaba completamente masculinizado, pero con la aparición de talleres enfocados a cultivar la educación que se suponía propia del género femenino se empieza a contratar a las primeras mujeres como profesoras de manera exclusiva para estos talleres. A medida que avanza la década de los sesenta y la ampliación de las sedes de la Escuela en la ciudad, vemos cómo aumenta el número de profesoras que imparten estos talleres y, ya hacia el final de la década y especialmente en la década de los setenta, comprobamos también cómo fueron aumentando progresivamente las profesoras mujeres en asignaturas de carácter más teórico como Historia del Arte, entre otras.

---

<sup>397</sup> AGA, Educación, 31/7.358 (antiguo legajo 18658).

## “Doña Rosario” y la progresiva feminización del profesorado en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos

A pesar de la feminización del magisterio, esta iba desapareciendo progresivamente a medida que se avanzaba en el nivel de estudios. Así ocurrió también en las escuelas de Bellas Artes, aunque contamos con algunas excepciones. En la Escuela de Bellas Artes de San Fernando parece ser que no se contó con profesoras en la plantilla hasta la década de los setenta<sup>398</sup>, pero en la escuela valenciana encontramos, desde su reapertura en 1939, como profesora de “Pedagogía del dibujo” a Rosario García Gómez (València, 1911). Había sido alumna de la escuela entre 1929 y 1934 y anteriormente había cursado estudios para maestra de primera enseñanza y la licenciatura de Filosofía y Letras. En su expediente de alumna se conserva la solicitud de la certificación, con fecha del 18 de agosto de 1934, que acredite que “se la nombró para ocupar el cargo de profesora interina encargada de la asignatura de Pedagogía del Dibujo, nombrada por un año previa oposición”. Rosario García, por lo tanto, trabajaba ya en la escuela antes de la guerra. Entre la documentación encontramos que su domicilio se encontraba en la Gran Vía Marqués del Turia. Este dato, sumado al hecho de que doña Rosario figura entre los listados de profesores afines a la ideología de derechas que se conservan en el Archivo General de la Administración –comentados al inicio de este capítulo–, nos permite deducir que doña Rosario –así la llamaba el alumnado– procedería de una familia de clase alta o media-alta y afín al régimen.

Rosario García Gómez pidió una baja “por alumbramiento” durante el curso 1940-1941 y fue nombrada “Catedrático Numerario” en 1951, “con un sueldo anual de 10.000 pesetas y demás ventajas que la Ley concede a los de su clase”<sup>399</sup>. La plaza se adjudicó por concurso en lugar de por oposición, aunque con el desacuerdo de uno de los miembros del tribunal, que consideraba ilícito dicho procedimiento. En el informe que redacta Felipe Garín, secretario del tribunal, se detalla que:

El [expediente] de Dña. María del Rosario García Gómez, por el número y sobre todo por la calidad de sus méritos científicos y didáctico-artísticos, toda vez que concurren en él la mayor suma de títulos académicos oficiales (dos de ellos de enseñanza superior) todos vinculados lo más posible, a la disciplina de esta Cátedra, como son

---

<sup>398</sup> Figueroa-Saavedra, Miguel. “La estudiante de Bellas Artes y la generización masculina del artista creativo”, *Nueva Antropología. Revista de Ciencias Sociales*, nº 72, 2010, p. 127.

<sup>399</sup> Comunicaciones de Entrada, 1939-1951. Facultad de Bellas Artes de San Carlos, en la Universitat Politècnica de València.

los de Licenciado en Filosofía y Letras con Sobresaliente en el Grado de Reválida, Profesor de Dibujo y Maestra Nacional, a más de los estudios específicamente afectos a estas enseñanzas, de Pedagogía e Historia de la Pedagogía con Sobresaliente y Matrícula de Honor; y otros de índole artística e histórico-artística realizados, con recompensas y premios, en la Escuela de Artes y Oficios Artísticos, de Valencia. A mayor abundamiento, ostenta la concursante aludida, la calidad de Miembro colaborador del Servicio de Estudios Artísticos de la Institución de Alfonso el Magnánimo de la Diputación Provincial de Valencia.

Que, con respecto al extremo de “recompensas oficiales en Exposiciones y Concursos Nacionales y Extranjeros”, ninguno de los aspirantes aporta justificante alguno, no siendo además de aplicación en esta docencia de índole especial, teórico-práctica.

[...]

Por todo ello, aunque en varios de los aspirantes se dan méritos muy dignos de estima y, en algunos, servicios dilatados a la enseñanza, solamente en Dña. María del Rosario García Gomez se reúnen títulos, servicios y estudios tan específicamente relacionados con la materia objeto de la Cátedra, que acrediten una auténtica especialización; ni se ostenta por los demás la insustituible jerarquía universitaria, ni tan prolongada vinculación al desempeño de esta docencia<sup>400</sup>.

La profesora no se limitó a la docencia en Bellas Artes, sino que compaginó su labor en San Carlos con clases en centros de Enseñanza Media<sup>401</sup>, además de realizar cursos monográficos en la Escuela sobre “Educación y Museo”<sup>402</sup>, de conformar parte del jurado de las exposiciones de alumnos que se realizaban en la Escuela<sup>403</sup> y de ser tutora de becarios hasta 1969, cuando dimitió en el cargo<sup>404</sup>. Permanecería vinculada a la Escuela, y posterior Facultad, hasta su tardía jubilación en 1981. Ese mismo año fue propuesta como Catedrática Honorífica y autorizada a desempeñar su cargo hasta finalizar el curso<sup>405</sup>. Sus alumnas la recuerdan como una mujer estafalaria y poderosa, aunque no siempre conseguía el respeto del alumnado. Con Aurora Valero, sin embargo, tuvo un vínculo especial, ya que al finalizar los estudios le confió la educación de su hijo a su antigua alumna. Aurora Valero recuerda a doña Rosario como una buena profesional de

---

<sup>400</sup> “Concurso-oposición a la Cátedra de Pedagogía del Dibujo de la Escuela de Bellas Artes de Valencia”. AGA, Educación, 31/5860.

<sup>401</sup> Comunicaciones de Salida, 1962. Facultad de Bellas Artes de San Carlos, en la Universitat Politècnica de València.

<sup>402</sup> Comunicaciones de Salida, 1965. Facultad de Bellas Artes de San Carlos, en la Universitat Politècnica de València.

<sup>403</sup> Comunicaciones de Entrada, 1964. Facultad de Bellas Artes de San Carlos, en la Universitat Politècnica de València.

<sup>404</sup> Comunicaciones de Entrada, 1969. Facultad de Bellas Artes de San Carlos, en la Universitat Politècnica de València.

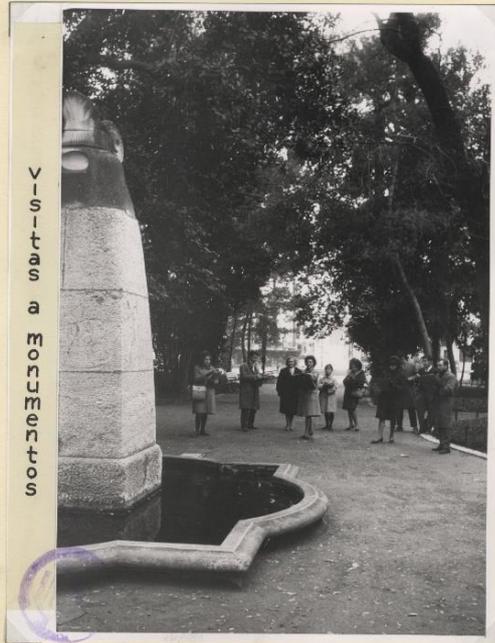
<sup>405</sup> Comunicaciones de Entrada, 1981. Facultad de Bellas Artes de San Carlos, en la Universitat Politècnica de València.

la pedagogía, que acompañaba a su alumnado a los centros de Enseñanza Media donde realizaban las prácticas docentes<sup>406</sup>. Cabe destacar, no obstante, que Rosario García Gómez no sería un referente artístico para sus alumnas, ya que la materia que impartía estaba vinculada a la pedagogía y no a las prácticas artísticas.

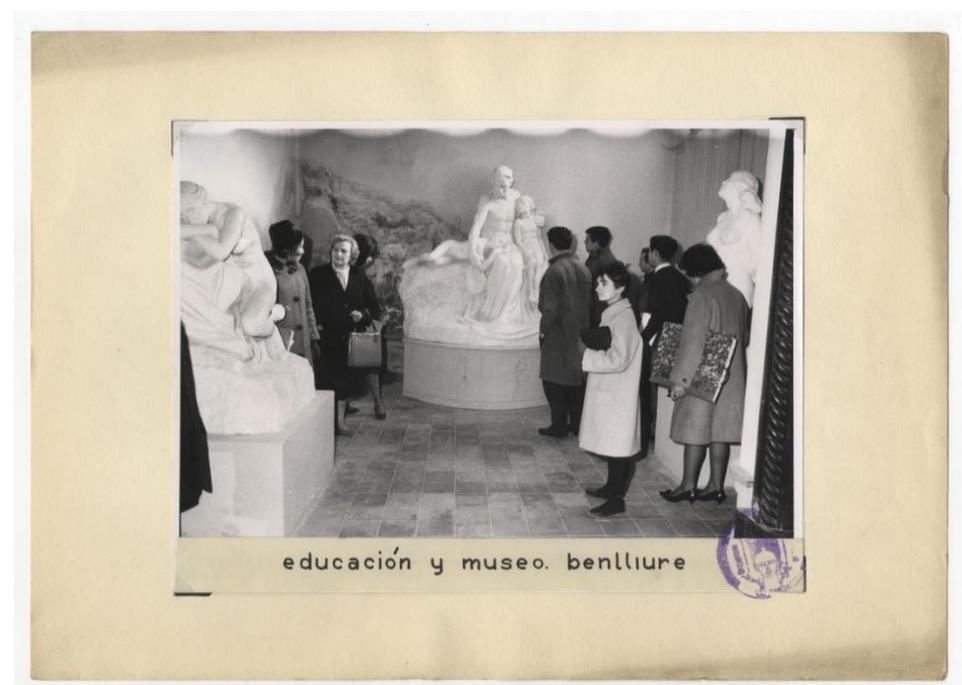


<sup>406</sup> Aurora Valero. Entrevistada el 14 de junio de 2018.

visitas a monumentos



prácticas de enseñanza: con anormales



Fotografías de las clases de Pedagogía del Dibujo, impartidas por Rosario García Gómez, 1964.  
Conservadas en el Archivo General de la Administración (Educación, 31/7507).

Aunque, sin duda, fue la que tuvo una presencia más continuada y longeva en la Escuela durante el franquismo, Rosario García Gómez no fue la única mujer que ejerció como profesora. Además de mujeres que intentaron hacerse con una plaza sin éxito<sup>407</sup>,

---

<sup>407</sup> En 1940, por ejemplo, Saturnina Gómez Rocafort solicita una plaza vacante en la Escuela, aunque le contestan que dicha plaza está siendo cubierta por el director. Comunicaciones de Entrada, 1939-1951. Facultad de Bellas Artes de San Carlos, en la Universitat Politècnica de València.

encontramos otras que aparecen como “ayudantes interinos gratuitos”. En 1961 se incorporaron como tal Amparo Formentín Capilla (València, 1935)<sup>408</sup> y Virtudes Dalmau (Alcoi, 1923)<sup>409</sup> en Pedagogía del Dibujo; y Encarnación Clausell Fonte (Borriana, 1940)<sup>410</sup> y Julia Mir (València, 1931)<sup>411</sup> en Restauración<sup>412</sup>.

Años más tarde, en 1968, aparecen en la documentación también María Luisa Pérez Rodríguez y Elena Villar Pascual (Alcoi, 1945)<sup>413</sup> como “ayudantes interinos gratuitos” de la asignatura de Perspectiva. Sin embargo, Pérez Rodríguez afirma que, aunque oficialmente estuvieran adscritas a la Escuela de Bellas Artes, en realidad ejercieron como docentes en la recién inaugurada Escuela de Arquitectura, en la asignatura de “Análisis de la forma”, dado que el director de la Escuela, Román Giménez, solicitó especialistas en Bellas Artes para impartirla. Entendemos que la condición de “ayudante interino gratuito” que refleja la documentación se corresponde con la que el reglamento de régimen interior de 1943 denomina “ayudantes temporales”:

Art 17º El Claustro, de acuerdo con lo dispuesto por el art. 22 del repetido Decreto, detrerminará las asignaturas que exijan el establecimiento de Ayudantías

---

<sup>408</sup> Estudia en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos entre 1955 y 1963, en la especialidad de Pintura, con Matrícula de Honor en Pedagogía del Dibujo y sobresaliente en Ampliación de Historia Artes plásticas en España. El resto de asignaturas las aprueba con notables y aprobados, excepto Colorido y Composición (primer curso), que la suspende dos veces y la aprueba el curso siguiente. En 1982, convalidó su título de Profesor de Dibujo por el de Licenciada; en 1985 realizó el curso de doctorado “La escultura del Románico al Renacimiento” con Juan Ángel Blasco Carrascosa y en 1985 el curso de doctorado “Goya y su tiempo” con Antonio Tomás Sanmartin. Expediente conservado en la Facultad de Bellas Artes de la Universitat Politècnica de València. Su figura aparecerá en los sucesivos capítulos de este estudio.

<sup>409</sup> Virtudes Dalmau López había iniciado sus estudios de Bellas Artes, especialidad de Pintura, en 1945 y los había finalizado en 1950, con Matrícula de Honor en Anatomía, Perspectiva y Pedagogía del Dibujo. En 1982 convalida su título por el de Licenciada en Bellas Artes con la tesis de licenciatura *Dª Rosario García Gómez, una vida dedicada a la enseñanza*, dirigida por Felipe Garín. También realizó cursos de doctorado en 1985. Expediente conservado en la Facultad de Bellas Artes de San Carlos, en la Universitat Politècnica de València.

<sup>410</sup> Superó la prueba de Cultura General en 1958 y la de Dibujo de Estatua en 1965. Durante su transcurso por la Escuela, en la especialidad de Pintura, fue galardonada con varios premios y pensiones de paisaje, además de recibir en varios cursos becas de estudios. Expediente conservado en la Facultad de Bellas Artes de San Carlos, en la Universitat Politècnica de València.

<sup>411</sup> Inició sus estudios en la especialidad de Pintura en 1948, obteniendo Matrícula de Honor en Preparatorio de Colorido y en la sección de Grabado Calcográfico. Convalidó su título por el de Licenciada en Bellas Artes con la tesis de licenciatura *El movimiento y la agrupación de las figuras en la expresión plástica rupestre del levante* en 1981. Expediente conservado en la Facultad de Bellas Artes de San Carlos, en la Universitat Politècnica de València.

<sup>412</sup> Comunicaciones de Entrada, 1962. Facultad de Bellas Artes de San Carlos, en la Universitat Politècnica de València.

<sup>413</sup> Inicia los estudios en San Carlos, en la especialidad de Pintura, en 1961 y obtiene el título de Profesor de Dibujo en 1968. Expediente conservado en la Facultad de Bellas Artes de San Carlos, en la Universitat Politècnica de València.

temporales y las personas que deban servirlos, o las pruebas de capacidad a que hayan de someterse, en caso necesario, los aspirantes, para ser propuestos por dicho Claustro al Ministerio de Educación Nacional, para su nombramiento<sup>414</sup>.

María Luisa Pérez recuerda su corta experiencia como docente en Arquitectura como precaria –apenas recibían un salario– y con nulas condiciones laborales, especialmente para las mujeres, ya que, por ejemplo, no estaba contemplada una baja por maternidad:

*Els contractes els feien cada any d'una manera, en estiu no teníem contracte i jo vaig donar a llum i vaig estar una setmana sense treballar perquè un company em feia les hores, però no tenia baixa ni res... M'ho vaig deixar perquè el meu home va aconseguir feina en Alacant i ens vam anar a viure a Alacant. Això quan va naixer el tercer xiquet. Allí en arquitectura els alumnes eren més majors que jo<sup>415</sup>.*

En 1971, se contrató a Gabriela Lahuerta para desempeñar “la cátedra sin dotación” de la asignatura de Colorido junto con Luis Arcas Brauner, y también para trabajar en la biblioteca de la Escuela, recibiendo una remuneración de 15.000 pesetas<sup>416</sup>. En 1974, Gabriela Lahuerta renunció al cargo que ocupaba siendo sustituida por Armando Ramon Vivo<sup>417</sup>. Posteriormente, en 1976 –en plena conversión de la Escuela en Facultad de Bellas Artes<sup>418</sup>– se incorporan como profesoras auxiliares las primeras profesoras contratadas tras Rosario García y las ayudantes anteriormente mencionadas. Ángeles Marco Saturnino y Carmen Lloret Ferrándiz se sumaron a la plantilla para completar bajas de profesores que se iban jubilando y gracias al apoyo de maestros que las consideraban aptas para el puesto y que remaron a contracorriente de la directiva del centro,

---

<sup>414</sup> AGA, Educación, 31/7.512 (antiguo legajo 29722).

<sup>415</sup> María Luisa Pérez Rodríguez. Entrevistada el 1 de febrero de 2019.

<sup>416</sup> Comunicaciones de Salida, 1971. Facultad de Bellas Artes de San Carlos, en la Universitat Politècnica de València.

<sup>417</sup> Comunicaciones de Salida, 1974. Facultad de Bellas Artes de San Carlos, en la Universitat Politècnica de València.

<sup>418</sup> Este proceso se inicia a raíz de la Ley General de Educación de 1970, aunque estuvo lleno de complejidades y se dilató en el tiempo. En el caso de la Escuela de Bellas Artes de San Carlos, esta adquiere rango universitario en 1973, pero no se incorporó de manera efectiva a la universidad hasta 1975. En 1978, la Facultad se integraría definitivamente en la Universitat Politècnica de València, pero continuó ubicada en el antiguo –y ruinoso– Convento del Carmen. En 1980 se inició la construcción del nuevo edificio en el nuevo campus junto al camí de Vera, aunque el traslado no se efectuó hasta el curso 1984-1985. Pinedo Herrero, Carmen; Mas Zurita, Elvira; y Mochoí Roselló, Asunción. *L'ensenyament de les Belles Arts a València i la seua repercusió social*. València: Facultat de Belles Arts de la Unviersitat Politècnica de València, 2003, p. 161.

abiertamente opuesta a que se incorporaran mujeres como profesoras, según relata Carmen Lloret<sup>419</sup>.

Tras la conversión definitiva de la Escuela en Facultad y su traslado al actual campus de la Universitat Politècnica de València<sup>420</sup>, serían otras muchas las que solicitarían –y algunas también conseguirían– una plaza como profesoras. En 1980, Aurora Valero se presentó a una plaza, aunque finalmente formaría parte del Claustro de la Facultad de Magisterio, donde desarrolló la mayor parte de su labor docente. Ese mismo año, Rosa Torres solicitó plazas en Preparación del Colorido, Pedagogía del Dibujo y Dibujo del Natural; Pilar Espinosa Carpio solicitó en Anatomía, Dibujo del Natural, Modelado y Dibujo del Antiguo y Ropajes; y Fuencisla Francés en Dibujo del Antiguo y Ropajes y Dibujo del Natural, por poner algunos ejemplos<sup>421</sup>. Ángela García Codoñer, por su parte, compaginó un tiempo la docencia en la Facultad de Bellas Artes y en la de Arquitectura, aunque finalmente consolidó su plaza en la segunda. Ya en los años noventa, otras antiguas alumnas de la Escuela como Carmen Grau, María Montes, Isabel Oliver o María Luisa Pérez Rodríguez –quien consiguió volver a València tras haber dejado la plaza en arquitectura por el traslado laboral de su marido a Alicante– entrarían también a formar parte del profesorado de la Facultad de Bellas Artes, ya que resultaba complicado subsistir exclusivamente de la producción artística.

---

<sup>419</sup> Carmen Lloret Ferrándiz. Entrevistada el 11 de julio de 2018.

<sup>420</sup> Sobre el paso de la Escuela a Facultad se puede consultar: Forriols, Ricardo. “Los estudios artísticos, en sus modalidades creativas, históricas y teóricas, entre 1978 y 2008”. En Román de la Calle (coord.), *Los últimos 30 años del arte valenciano contemporáneo. Ciclo de conferencias*. València: Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 2012, pp. 16-31.

<sup>421</sup> Comunicaciones de Entrada, 1980. Facultad de Bellas Artes de San Carlos, en la Universitat Politècnica de València.

## CAPÍTULO 3. SALIR PARA APRENDER

### 3.1. Las pensiones de paisaje

A lo largo de los cinco cursos que duraban los estudios en Bellas Artes, el Ministerio de Educación Nacional ofrecía diferentes becas de paisaje al estudiantado. Los procesos de selección fueron por oposición hasta la guerra civil, pero desde entonces se realizó por libre designación dentro de la clase de paisaje (que se daba en uno de los cursos de Colorido y Composición del plan de estudios). En la Escuela de Bellas Artes de San Carlos, las alumnas recuerdan que se realizaban concursos de selección: “tú hacías un paisaje, ponían todos los cuadros en el suelo y pasaba el tribunal. Te ponían una nota y según nota iban eligiendo”<sup>422</sup>. Las personas que más nota sacaban normalmente elegían como destino la beca “El Paular”, disfrutada en Segovia desde 1950. Tras Segovia se solía elegir Granada y, finalmente, se seleccionaba Enguera, una localidad próxima a la ciudad de València, aunque algunos cursos se ofrecieron también becas de paisaje en las localidades de Bocairent y de Utiel<sup>423</sup>. Todas ellas eran planificadas durante el periodo estival, como un complemento a las enseñanzas recibidas durante el curso que permitía al alumnado pintar al *plein air* en parajes naturales.

La pensión de paisaje de Segovia, en concreto, tenía un precedente: la Residencia de Paisajistas El Paular. Había sido creada, por la Academia de Bellas Artes de San Fernando, en noviembre de 1918 y se ubicó en el Monasterio de Santa María de El Paular, en la madrileña sierra de Guardarrama<sup>424</sup> hasta 1948. En 1950, dado el estado ruinoso del Monasterio, la beca se trasladó al Palacio de Quintanar en Segovia (rotando los dos años anteriores por Gijón, Cuenca y Ávila hasta su ubicación definitiva)<sup>425</sup>. Por otro lado, en 1922 se creó la Residencia de Pintura de Granada, que al principio se ubicó en el Convento de San Francisco y luego en el Carmen Rodríguez Acosta a través de la Fundación de dicho nombre<sup>426</sup>. Antes de la guerra, el alumnado podía beneficiarse varios

---

<sup>422</sup> Cristina Navarro. Entrevistada el 19 de julio de 2018.

<sup>423</sup> Al menos, eso reflejan los expedientes del alumnado conservados en la Facultad de Bellas Artes de la Universitat Politècnica de València.

<sup>424</sup> Aunque en el periodo comprendido entre 1939 y 1941, por el estado en el que quedó el edificio tras la contienda, los pensionados fueron a Arenas de San Pedro en Ávila. Esteban Drake, Mesa. *De El Paular a Segovia (1919-1991)*. Segovia: Diputación Provincial de Segovia; Ayuntamiento de Segovia, 1991, p. 70.

<sup>425</sup> *Ibidem*, p. 71.

<sup>426</sup> *Ibidem*, p. 68.

años de ambas becas, pero desde la instauración del régimen franquista las becas se concedían un solo año. Al final de las residencias, se realizaban exposiciones en las que se exhibían los trabajos realizados. En el caso de El Paular, por ejemplo, dichas exposiciones se realizaban en el Museo de Arte Moderno de Madrid, al menos hasta 1954<sup>427</sup>.

Desde el primer curso en el que se concedieron las becas de El Paular, encontramos entre las personas pensionadas a una mujer (de un total de seis pensiones): M<sup>a</sup> Luisa Pérez Ferrero, de quien Mesa Esteban Drake –autora de la publicación que recoge la información conservada sobre las pensiones de El Paular– no aporta más datos aparte del nombre, entendemos que porque se desconoce la trayectoria posterior de la pensionada. Desde entonces y hasta la guerra civil, Mesa Esteban Drake solamente documenta a tres mujeres: una es S.A.I. Margarita de Habsburgo y Borbón, archiduquesa de Austria, que se incorporó en 1929 como agregada de honor; Purificación Searle, que repitió como pensionada en 1934 y 1935; y Adelina Labrador González, a quien le fue concedida la dotación económica en 1936, aunque la pensión fue suspendida ese año y nunca la llegó a disfrutar<sup>428</sup>. Aunque no se conserva apenas documentación sobre las pensiones concedidas entre 1939 y 1948 (año en que, como se ha comentado, el alumnado se instaló por primera vez en Segovia), Esteban Drake ha documentado la presencia de Adelina Labrador González (de nuevo) y Paz López Isunza en 1940; Paulina Núñez en 1943 y Concepción Salinero Forcada en 1944.

A partir de este momento se empieza a hacer más habitual la presencia de al menos una mujer entre los pensionados, aunque en la escuela valenciana ninguna mujer disfrutó de la pensión hasta 1959, cuando Aurora Valero es seleccionada entre el alumnado de San Carlos. En 1962 encontramos de nuevo a una valenciana, Encarnación Clausell<sup>429</sup>, quien recibió además la Medalla de plata. Mesa Esteban Drake reproduce en su libro la invitación para la Exposición de los trabajos de los pensionados, cuyo dibujo era obra

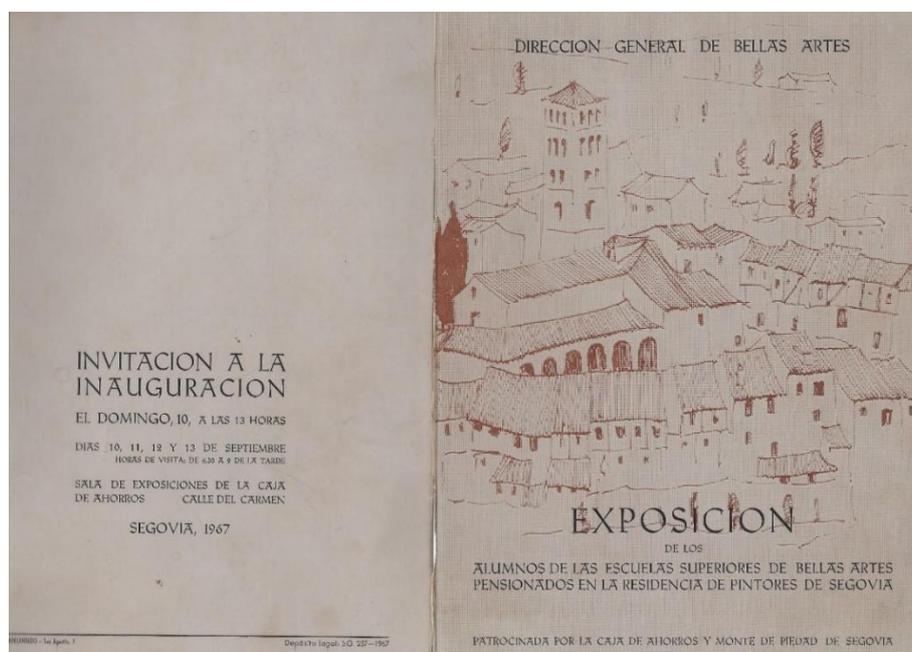
---

<sup>427</sup> *Ibidem*, p. 76.

<sup>428</sup> *Ibidem*, pp. 97-124.

<sup>429</sup> Nacida en Borriana el 2 de octubre de 1940. Estudia en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos entre 1958 y 1963, donde obtiene el Título de Profesor de Dibujo, en la especialidad de Pintura. Expediente conservado en el Archivo de la Facultad de Bellas Artes de San Carlos, en la Universitat Politècnica de València.

precisamente de la pintora de Borriana. Al año siguiente, en 1963, sería seleccionada Carmen Mateu Guiot y, al siguiente, 1964, la también estudiante de San Carlos Milagros Ferrer Calatrava<sup>430</sup>, quien obtuvo además la beca Izquierdo Besante y la Medalla de bronce. Este año fue especialmente significativo por su alta feminización, ya que de un total de 10 pensiones 8 se concedieron a mujeres. En 1965, encontramos a la pintora de Bétera, también estudiante de San Carlos, Josefina Inglés Capella entre las 4 mujeres pensionadas, y en 1967, volvemos a encontrar a una estudiante valenciana en la residencia de Segovia, M<sup>ª</sup> Luisa Pérez Rodríguez, quien además recibió la beca Izquierdo Besante y fue galardonada con la Medalla de bronce en la exposición final de trabajos. Además, un paisaje segoviano dibujado por ella sirvió como portada del catálogo de la exposición colectiva.



Portada y contraportada del catálogo de la exposición de los alumnos de las Escuelas Superiores de Bellas Artes pensionados en la Residencia de pintores de Segovia (el dibujo de la portada es de María Luisa Pérez Rodríguez), 1967. Conservado por María Luisa Pérez Rodríguez.

<sup>430</sup> Nacida en Paterna el 19 de noviembre de 1940. Estudió en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos, en la especialidad de Pintura, entre 1959 y 1966, obteniendo varias Matrículas de Honor. En 1982 convalidó su título de Profesor de Dibujo por el de Licenciada en Bellas Artes y en 1984 realizó cursos de doctorado. Ese mismo año, también fue pensionada Mercedes Rosell López, nacida en Madrid el 19 de octubre de 1940. Ingresó en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos, en la especialidad de Pintura, en 1960, pero en su expediente solo consta el curso preparatorio aprobado, por lo que deducimos que se trasladaría a otra escuela y optaría desde allí a las pensiones de paisaje. Expedientes conservados en la Facultad de Bellas Artes de San Carlos, en la Universitat Politècnica de València.



Fotografías de la exposición de los alumnos de las Escuelas Superiores de Bellas Artes pensionados en la Residencia de pintores de Segovia. Fotografías conservadas por María Luisa Pérez Rodríguez.

En 1968 fue pensionada María José Bernardo Jiménez (Oviedo, 1944), cuyo expediente se conserva en la Facultad de Bellas Artes de San Carlos, aunque solo con el curso preparatorio aprobado en el año 1959. Deducimos, por lo tanto, que se trasladaría a otra escuela y que allí sería donde obtendría la pensión. El año siguiente, en 1969, fue pensionada la valenciana Teresa Miralles Pascual<sup>431</sup>, quien recibe la medalla de bronce, y Francisca Lita Sáez, pintora que ya ha aparecido en el capítulo anterior. Fue pensionada la estudiante valenciana Laura Lozano Piqueras<sup>432</sup> en 1970, un año significativo dado el alto número de mujeres que son pensionadas (más de la mitad)<sup>433</sup>. Por último, en 1972 fueron pensionadas Ana María García Pan, Medalla de plata en la exposición final, y Ana Catalá Catalá<sup>434</sup>, quien obtuvo la Medalla de bronce. Es reseñable destacar, asimismo, la presencia de nombres masculinos conocidos en el mundo artístico de la época, como Juan Genovés (1951), Joaquín Michavila y Arcadio Blasco (1952) y Luis Arcas Brauner

<sup>431</sup> Nacida en València el 9 de agosto de 1948. Estudió en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos, en la especialidad de Pintura, entre 1965 y 1972, obteniendo Matrícula de Honor en las asignaturas de Colorido y Composición, Procedimientos Pictóricos y Paisaje (Colorido y Composición). Expediente conservado en la Facultad de Bellas Artes de San Carlos, en la Universitat Politècnica de València.

<sup>432</sup> Nacida en Alginet el 4 de febrero de 1947. Estudió el bachillerato superior en el Instituto Nacional de Enseñanza Media San Vicente Ferrer en 1964 e ingresó en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos, en la especialidad de Pintura, en 1966, obteniendo Matrícula de Honor en la asignatura de Procedimientos Pictóricos. Obtuvo el título de Profesor de Dibujo en 1976. Expediente conservado en la Facultad de Bellas Artes de San Carlos, en la Universitat Politècnica de València.

<sup>433</sup> Tras estudiar el bachillerato superior en el Instituto Nacional de Enseñanza Media San Vicente Ferrer, cursó los estudios de Bellas Artes en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos, en la especialidad de Pintura, entre 1966 y 1976, obteniendo Matrícula de Honor en la asignatura de Procedimientos Pictóricos. Expediente conservado en la Facultad de Bellas Artes de San Carlos, en la Universitat Politècnica de València.

<sup>434</sup> Nacida en València el 5 de marzo de 1947. Tras estudiar el bachillerato elemental en el Instituto Nacional de Enseñanza Media San Vicente Ferrer, cursó los estudios de Bellas Artes en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos, en la especialidad de Pintura, entre 1964 y 1973. Expediente conservado en la Facultad de Bellas Artes de San Carlos, en la Universitat Politècnica de València.

(1953). También destacan mujeres pertenecientes a otros contextos geográficos cuyas trayectorias han sido puestas en valor en las últimas décadas: Carmen Laffón como agregada (1953) e Isabel Villar (1957).

La experiencia solía ser muy enriquecedora para las alumnas, especialmente las que se trasladaban a Segovia, donde se reunían con alumnos y alumnas de las cuatro escuelas de Bellas Artes existentes en aquel momento en el estado –San Fernando en Madrid, San Jorge en Barcelona, San Carlos en València y Santa Isabel de Hungría en Sevilla–, así como con alumnado extranjero, ya que las pensiones de paisaje coincidían con cursos de verano para extranjeros<sup>435</sup>. Además, durante las residencias se programaban intervenciones de agentes culturales relevantes en el momento. En el año 1949, por ejemplo, intervinieron Ramón Menéndez Pidal, Enrique Lafuente Ferrari, Sánchez Cantón o Eugenio D’Ors<sup>436</sup>.

Todo ello, sin duda, resultaba especialmente sugerente en el contexto de la dictadura y más todavía en el caso de las mujeres, acostumbradas a ver muy limitadas sus posibilidades. Fina Inglés nos contó que las francesas que compartían residencia con ella le dieron a conocer la píldora anticonceptiva (“*això en València estava prohibit!*”<sup>437</sup>) y María Luisa Pérez recuerda que la experiencia le abrió un mundo:

*Per a mi eixir d’Alcoi, després també fora de València (on hi havia un ambient “pueblerino”), agafar un avió per a anar a Madrid i d’allí a Segovia, compartir una residència amb estrangers que anaven a estudiar espanyol, anàvem a concerts... [...] Era inexplicable. Vam fer un grup de gent que ens portàvem fenomenal i encara mantinc el contacte amb molts d’ells<sup>438</sup>.*

El relato de María Luisa Pérez Rodríguez continúa recalcando lo diferentes que se sentían las mujeres españolas con respecto a sus compañeras francesas o italianas, a las que define como “mucho más resueltas” a la hora de tratar con hombres y enfrentarse al espacio público:

*En Segovia dormíem en Quintanar. Allí estàvem estudiants de les quatre escoles. Els de Sevilla van dur dos amics i ens ho vam passar pipa amb els andalusos. I a banda hi havia estrangers i jo encara tinc amistat amb Mari Gracia de Roma i amb Giovanni de Florència. Giovanni es va enamorar de la meua amiga Geneviève, la francesa. Els*

---

<sup>435</sup> *Ibidem*, p. 129.

<sup>436</sup> *Ibidem*, p. 132.

<sup>437</sup> Fina Inglés. Entrevistada el 4 de octubre de 2019.

<sup>438</sup> María Luisa Pérez Rodríguez. Entrevistada el 3 de octubre de 2019.

*italians s' enamoraven molt (i trobe que ara encara segueixen igual). Després es va enamorar de mi i vam tindre una història tremenda perquè les franceses eren molt més avançades que nosaltres, molt més resoltes, tenien un altre tipus de vida. Ens portaven a fer excursions, vam anar a la granja de Segovia, vam anar a pobles... Ens ho passàvem pipa. Després vam fer una exposició a la Caja de Ahorros<sup>439</sup>.*

También fue gratificante la experiencia para las que, en lugar de disfrutar de la pensión en Segovia, lo hacían en Granada o en Enguera. Cristina Navarro optó a esta última y describe la experiencia como sigue:

Estuve un mes en Enguera, que fue maravilloso, nos presentábamos aquí en València para todas las becas. Tú hacías un paisaje, ponían todos los cuadros en el suelo y pasaba el tribunal, te ponían una nota y según nota iban eligiendo. Solían elegir primero Segovia o Granada, pero yo quedé quinta y fui a Enguera y fui feliz allí también, un pueblo del interior de València. Estábamos en una pensión que estaba en la plaza y allí nos daban desayuno, merienda y cena y tú te montabas la película que querías. Yo me levantaba pronto, me iba a la piscina que había en la pensión y luego a pintar. Luego se hacía una exposición en el Ayuntamiento de Enguera y otra aquí en València<sup>440</sup>.



Cristina Navarro, *Casa*, óleo sobre lienzo, 1971.  
Paisaje pintado durante la beca de paisaje en Enguera. Colección de la artista.

---

<sup>439</sup> María Luisa Pérez Rodríguez. Entrevistada el 3 de octubre de 2019.

<sup>440</sup> Cristina Navarro. Entrevistada el 19 de julio de 2018.

El año anterior, en 1970, el periódico *Levante* reseñaba la exposición de cuatro personas becadas por el Ayuntamiento, pertenecientes a la Escuela de San Carlos: Carmen Martínez Albors (València, 1949)<sup>441</sup>, Lolita Torres Palau (Borriana, 1946)<sup>442</sup>, Francisco Catalán Carrión y Alberto Textón Moreno. El periódico afirmaba que “los cuatro pintores demuestran en sus obras su preparación académica”, que la muestra era una “valiosísima aportación para la pinacoteca enguerina” y que además había servido “para promover el difícil arte de la pintura entre los nativos”<sup>443</sup> de la población.

---

<sup>441</sup> Nacida en València el 5 de octubre de 1949. Obtuvo el título de Bachiller Elemental en el Instituto Nacional de Enseñanza Media San Vicente Ferrer, aunque había ingresado en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos un año antes, en 1966. Obtuvo el título de Profesor de Dibujo en 1972 y el de Licenciada en Bellas Artes en 1981. Expediente conservado en la Facultad de Bellas Artes de San Carlos de la Universitat Politècnica de València.

<sup>442</sup> Nacida en Borriana el 27 de enero de 1946. Obtuvo el título de Bachiller Elemental en el Instituto Nacional de Enseñanza Media Francisco Ribalta de Castellón e ingresó en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos, en la especialidad de Pintura, en 1966. Obtuvo el título de Profesor de Dibujo en 1972. Expediente conservado en la Facultad de Bellas Artes de San Carlos de la Universitat Politècnica de València.

<sup>443</sup> “Enguera, exposiciones de pintura”, *Levante*, 02-10-1970.



### 3.2. Las pensiones de la Diputación de València

Las becas mencionadas hasta ahora constituyeron un trampolín de salida para las artistas dado que, como se ha analizado, el simple hecho de salir de la ciudad de València era ya toda una experiencia e, incluso, un atrevimiento para una mujer en el contexto de la sociedad franquista. Sin embargo, la beca que más prestigio académico otorgaba en la trayectoria de artistas emergentes la ofrecía la Diputación de València. Dicha pensión era entonces la de más prestigio en el contexto valenciano, entre otras cosas porque ofrecía la posibilidad de salir no solo de la ciudad sino también del país y conocer los que otros lugares más allá de las fronteras del Estado.

Las pensiones de la Diputación de València, inspiradas en el *Grand Prix de Rome* dieciochesco, contaban ya con casi un siglo de historia a sus espaldas. Habían nacido en el año 1864 con el fin de promocionar a artistas que mostraban rasgos de carácter innovador, pero, con el tiempo, el gusto de los jurados<sup>444</sup> se fue quedando anquilosado y se fueron premiando obras de índole académica que quedaban lejos de las corrientes artísticas que iban permeando en el contexto internacional. Asimismo, Carmen Gracia apuntó en su riguroso estudio sobre la colección de la Diputación de València, que se aprecia cierto cambio en la naturaleza de las pensiones a partir de la guerra civil. Si antes de la guerra estas se solían otorgar a artistas que ya contaban con cierto renombre, después del conflicto –debido a razones diversas como la falta de recursos económicos que se vivió en la posguerra– las ayudas perdieron la solidez que tuvieron antaño (con, entre otras cosas, una menor dotación económica) y fueron otorgadas a artistas todavía sin trayectoria profesional, quienes además “se veían impulsados a mantener vivas determinadas líneas de actividad artística claramente desfasadas de la marcha real de los movimientos internacionales”<sup>445</sup>. Con todo, como señala Mireia Ferrer Álvarez,

hay que recalcar que la beca artística o pensión de la Diputación de Valencia, constituyó siempre una plataforma para la promoción y proyección de los artistas

---

<sup>444</sup> Conformados por un diputado provincial, dos académicos y dos profesores de la Escuela de Bellas Artes de San Carlos.

<sup>445</sup> Gracia, Carmen. *Las pensiones de pintura de la Diputación de Valencia*. València: Ediciones Alfons el Magnànim, 1987, p. 12.

recién titulados, cuyas obras, en la mayoría de los casos, corresponden a las primeras etapas de los artistas, exploraciones noveles que denotan un carácter iniciatorio<sup>446</sup>.

Como ocurría en la etapa anterior a la guerra, el disfrute de la pensión era de un año prorrogable a otro (en los inicios de la pensión había llegado a ser de hasta cuatro años) “a disfrutar, siempre, en territorio español”<sup>447</sup> hasta 1951, cuando se regularon de nuevo los lugares de residencia durante el disfrute de la pensión, “siendo perceptivo, durante el primer año España; la primera prórroga en el extranjero y durante el tercer año, que sólo se obtendría en casos muy excepcionales”<sup>448</sup>.

El 13 de marzo de 1942 se confeccionó una modificación del reglamento que matizaba algunos de los artículos del reglamento anterior. Por ejemplo, se requeriría la condición de “ser español, natural de esta provincia y no exceder los treinta años de edad”<sup>449</sup>. Asimismo, las pensiones se habían organizado desde sus orígenes en las categorías de pintura y escultura, pero se estableció que la primera categoría quedara dividida en Figura y Paisaje. No obstante, los y las artistas que concurren se presentaban habitualmente a ambas categorías, quedando limitado “el número de participación a tres intentos por cada categoría”<sup>450</sup>. También se añadiría una nueva pensión de grabado y se mantendría la de escultura. La de grabado, no obstante, solía tener poca concurrencia por lo que en 1946 se modificó “la condición tercera del artículo cuarto del reglamento, que hacía incompatible el disfrute de dos becas de la Diputación, con el fin de evitar, en lo sucesivo, la falta de concurrencia a las convocatorias para cubrir la pensión de Grabado de nueva creación”<sup>451</sup>. En el caso de las categorías de pintura, las pruebas de la oposición consistían en tres ejercicios: “el primero consistente en una academia para el examen de figura y un boceto a lápiz para el paisaje, el segundo ejercicio

---

<sup>446</sup> Ferrer Álvarez, Mireia. “Mujeres artistas en la Diputación. Nuevas narrativas en torno al arte contemporáneo”. En Rafael Gil Salinas (coord.), *Memoria de la modernidad. La colección patrimonial de la Diputación de Valencia*. València: Diputació de València, 2017, p. 174.

<sup>447</sup> Gracia, Carmen. *Las pensiones de pintura de la Diputación de Valencia*. València: Ediciones Alfons el Magnànim, 1987, p. 17.

<sup>448</sup> *Ibidem*, p. 21.

<sup>449</sup> *Ibidem*, p. 18

<sup>450</sup> Ferrer Álvarez, Mireia. “Mujeres artistas en la Diputación. Nuevas narrativas en torno al arte contemporáneo”. En Rafael Gil Salinas (coord.), *Memoria de la modernidad. La colección patrimonial de la Diputación de Valencia*. València: Diputació de València, 2017, p. 175.

<sup>451</sup> Gracia, Carmen. *Las pensiones de pintura de la Diputación de Valencia*. València: Ediciones Alfons el Magnànim, 1987, p. 19.

en ambos casos consistiría en un boceto de color y el tercero en un óleo”<sup>452</sup>. Las pensiones de escultura, por su parte, estaban organizadas en una primera fase en la que se debía realizar una academia de medio relieve copiada del modelo vivo y un boceto de historia modelado sobre un tablero de barro (desarrollando un tema elegido por el tribunal). En una segunda fase, se debía “modelar sobre barro una estatua del tamaño de un metro sobre un personaje sacada en suerte entre los cuatro propuestos por el tribunal”<sup>453</sup>.

Gracias a la documentación sobre los procesos de selección y de seguimiento de las pensiones conservada en el Archivo de la Diputación de València, podemos saber qué mujeres se presentaron y quienes la consiguieron finalmente. Mireia Ferrer Álvarez realizó una primera aproximación a dicha cuestión con motivo de la exposición itinerante *Memoria de la Modernidad. La colección patrimonial de la Diputación de Valencia*<sup>454</sup>, comisariada por Rafael Gil Salinas en 2017. Este estudio ha servido como punto de partida junto con el trabajo de Carmen Gracia citado anteriormente, que recoge año por año un extracto de la documentación conservada de cada pensión, facilitando considerablemente el trabajo investigador de archivo.

La primera mujer que concursó en la pensión de la Diputación de València fue Amparo Díaz Fernández en 1934, en la sección de Pintura, aunque tras la realización de los dos primeros ejercicios el tribunal la consideró no apta y por lo tanto no tuvo la oportunidad de realizar el tercer ejercicio y optar a la beca<sup>455</sup>. Desde la reanudación de las pensiones en 1942, no obstante, empezaría a ser habitual encontrar mujeres como opositoras. La primera convocatoria se llevó acabo el año 1943 y se presentaron 3 mujeres: Lolita Bosshard Schinder <sup>456</sup> y Ángeles Miguel Linares<sup>457</sup> –ambas tanto a la

---

<sup>452</sup> *Ibidem*, p. 18.

<sup>453</sup> Gracia, Carmen. *Las pensiones de escultura y grabado de la Diputación de Valencia*. València: Ediciones Alfons el Magnànim, 1987, p. 13.

<sup>454</sup> Ferrer Álvarez, Mireia. “Mujeres artistas en la Diputación. Nuevas narrativas en torno al arte contemporáneo”, en Rafael Gil Salinas (coord.), *Memoria de la modernidad. La colección patrimonial de la Diputación de Valencia*. València: Diputació de València, 2017.

<sup>455</sup> *Ibidem*, p. 175.

<sup>456</sup> Escribimos su nombre en diminutivo porque es así como aparece reflejado en la documentación. Alumna de la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos, natural de Valencia, con domicilio en esta ciudad, calle Jorge Juan 24. Archivo de la Diputación de Valencia: E.8.4.3, caja 1 42-44.

<sup>457</sup> Nacida en Lliria el 7 de agosto de 1918. Había estudiado en la Escuela Superior de Pintura, Escultura y Grabado entre 1934 y 1941, obteniendo Matrícula de Honor en Anatomía Artística, en Teoría de las Bellas

categoría de Figura como a la de Paisaje— y Josefina Vivó Vila<sup>458</sup> —solamente en Paisaje—. En el caso de la oposición de Figura, ninguna de las tres llegó al tercer ejercicio, y en la de Paisaje, aunque la pensión fue otorgada por unanimidad del jurado a Manuel Nácher de Quesada<sup>459</sup>, en las actas del fallo se resalta “la labor realizada por la opositora LOLITA BOSSHARD que ha destacado por su acusada personalidad artística, tomando el acuerdo de proponer a la Excm. Diputación Provincial la adquisición de una obra realizada por dicha opositora”<sup>460</sup>. Asimismo, el periódico *Levante* (5-12-1943) reprodujo en la noticia sobre el fallo de la oposición la obra del ganador, Manuel Nácher de Quesada, y la de Lola Bosshard, un paisaje del Jardín Botánico. Al año siguiente, pero esta vez en la categoría de Figura, volveríamos a encontrar a María de los Ángeles Miquel Linares y a Lola Bosshard Schinder, de un total de 12 participantes.

No se volvería a presentar ninguna mujer hasta 1945, cuando se presentaron las hermanas Gil Roncalés (Jacinta y Enriqueta) a la oposición de Figura. Ninguna de las dos, no obstante, superó el primer ejercicio. Tras las Gil Roncalés, no encontraríamos de nuevo mujeres como candidatas a las categorías pictóricas hasta 1955, cuando se presentó Julia Mir<sup>461</sup> a la categoría de Figura entre un total de 8 participantes. Al examinar la documentación conservada sobre esta convocatoria, llama la atención que el sobre que especificaba el pseudónimo con el que firmaba Julia Mir es el único que se conserva abierto y sin restos de adhesivo, de lo que se deduce que nunca se llegó a cerrar, mientras sí se cerraron los sobres de sus compañeros. Entendemos, por lo tanto, que el jurado supo en todo momento el pseudónimo con el que firmaba la única opositora mujer de la convocatoria, pero no podemos hacer más que suposiciones al respecto. En cualquier

---

Artes y en Estudio de las Formas Arquitectónicas. En el momento de presentarse a la oposición, a los 24 años de edad, su estado civil era soltera. Archivo de la Diputación de València: E.8.4.3, caja 1 42-44.

<sup>458</sup> Nacida en València el 28 de abril de 1913. Ingresó en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos en 1934, pero todavía no había finalizado los estudios cuando se presentó a la pensión, a los 30 años de edad. No los llegó a finalizar. Expediente conservado en la Facultad de Bellas Artes de la Universitat Politècnica de València.

<sup>459</sup> Carmen Gracia especifica en la entrada dedicada a Manuel Nácher de Quesada de su recopilatorio (Gracia, Carmen. *Las pensiones de pintura de la Diputación de Valencia*. València: Ediciones Alfons el Magnànim, 1987, p. 226) que este fue pensionado en 1944 y en la introducción del mismo indica que lo fue en 1942 (*Ibidem*, p. 18). En la documentación conservada en el Archivo de la Diputación de València, no obstante, todas las actas de la oposición están comprendidas en el año 1943: E.8.4.4, caja 1 43-50.

<sup>460</sup> Archivo de la Diputación de València: E.8.4.4, caja 1 43-50.

<sup>461</sup> En la entrada dedicada al ganador de la pensión de Figura de 1955, Andrés Cillero Dolz, Carmen Gracia escribe el nombre de Julia Mir como Julio Mir. Gracia, Carmen. *Las pensiones de pintura de la Diputación de Valencia*. València: Ediciones Alfons el Magnànim, 1987, p. 103.

caso, el ganador de la pensión ese año fue Andrés Cillero, cuyo sobre también se conserva abierto, pero con evidencias de haber sido cerrado anteriormente.

En 1958, se presentaron Desamparados Moliner Guaita<sup>462</sup>, Asunción Bosch Asensi<sup>463</sup> y Adela Balanzá, las tres tanto en la categoría de Figura como en la de Paisaje, aunque ninguna se hizo con la pensión. Volvemos a encontrar un número considerable de mujeres en 1959: Dolores Picazo Brotons<sup>464</sup>, Rosa Fagoaga, Manuela Carbonell Ferrando y Ana María Cruz Monzó<sup>465</sup> (5 de un total de 7 participantes) en Figura, aunque el jurado estimó dejar desierta la pensión ese año.



Rosa Fagoaga, *Entierro de Cristo* (tercer ejercicio de la pensión de Figura), óleo sobre lienzo, 1959. Colección de la artista.

---

<sup>462</sup> Nacida en València el 10 de agosto de 1935. Ingresó en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos en 1954, donde consiguió el título de Profesor de Dibujo, en la especialidad de Pintura, con Matrícula de Honor en Anatomía. Expediente conservado en la Facultad de Bellas Artes de la Universitat Politècnica de València.

<sup>463</sup> Nacida en València el 12 de julio de 1933. Ingresó en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos en 1951 y consiguió el título de Profesor de Dibujo, especialidad de Pintura, en 1958 y en 1986 le fue convalidado por el de Licenciada en Bellas Artes. Tuvo matrícula gratuita en la Escuela debido a que su padre, Antonio Bosch Hernández, era profesor de término de la Escuela Práctica de Cerámica de Manises. En 1984, era profesora en activo de Técnicas Gráficas en el Instituto de Formación Profesional de La Vila Joiosa. Expediente conservado en la Facultad de Bellas Artes de la Universitat Politècnica de València.

<sup>464</sup> Nacida en València el 4 de junio de 1935. Estudió en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos, en la especialidad de Pintura, entre 1953 y 1959. Expediente conservado en la Facultad de Bellas Artes de la Universitat Politècnica de València.

<sup>465</sup> Nacida en Quart de Poblet el 30 de abril de 1933. Estudió en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos entre 1952 y 1957, en la especialidad de Pintura. Convalidó su título de Profesor de Dibujo por el de Licenciada en Bellas Artes en 1984. Expediente conservado en la Facultad de Bellas Artes de la Universitat Politècnica de València.

En 1960, repetirían muchos de los nombres femeninos que habían ido apareciendo hasta la fecha y se presentarían otros nuevos. Repetirían Desamparados Moliner Guaita y Rosa Fagoaga, y se presentarían por primera vez Milagros Bayarri Casaní y Aurora Valero Cuenca (ambas, como también Fagoaga, mencionadas en capítulos y apartados anteriores de este estudio). Las cuatro se presentaron a las dos categorías que englobaba la pintura, de un total de 12 opositores en Figura y 13 en Paisaje. De nuevo, ninguna conseguiría la pensión ese año, pero la siguiente convocatoria –convocada en 6 de junio de 1961 y resuelta en marzo de 1962– supondría un punto de inflexión en la trayectoria de las pensiones de la Diputación de València, ya que no solo se presentarían mujeres a la oposición, como ya venía siendo habitual en las últimas convocatorias, sino que, por primera vez, una mujer conseguiría llevarse la mayoría de votos del tribunal y hacerse con la pensión. Lo consiguió Aurora Valero en la categoría de Figura, elegida por el jurado con el pseudónimo TITON por unanimidad. Según recuerda Valero, a pesar de que se firmaran las obras con pseudónimos, el tribunal sabía perfectamente de quién era cada obra, ya que iban pasando por las salas en las que los y las opositoras se encontraban realizándolas. Recuerda, además, los comentarios machistas del tribunal, lamentando que fuera una mujer la que había ganado la pensión por si se casaba y se perdía el dinero:

*Pensaven que la dona quan acabava la carrera es casava i tot això. Ja m'ho va dir, el tribunal de la pensió. Ells veien com anàvem treballant mentre estàvem en els habitacles i jo sentia que deien mentre passaven "¡qué lástima que sea mujer!" i jo m'encenia i agafava un sofoco... Perquè per a això que hagueren posat a les bases que no podien presentar-se les dones i ja està. I, de fet, quan me van donar la beca, el president del tribunal em va dir "a ver si ahora te casas y se pierde la beca". Era desesperant. Me la van donar perquè l'altre ho va fer prou malament. No és que jo fóra una excepció, però és que no hi havia color. [...]*

*Em vaig presentar moltes voltes, no sé per què vaig agafar eixa mania, però jo estava conscienciada que això tenia que ser per a mi<sup>466</sup>.*

Durante el primer año de pensión, tal y como indicaba el reglamento, la galardonada viajó por distintos puntos del país, como Sagunt, Moncada, Llíria y Madrid y, en la prórroga que le fue concedida por un segundo año, visitó ciudades como Marsella, París, Venecia y Roma. En Marsella vivía una familiar, exiliada en la guerra civil, que la acogió y le facilitó un contacto con quien poder alojarse en París. Como tema final del

---

<sup>466</sup> Aurora Valero. Entrevistada el 29 de septiembre de 2019.

primer año de pensionado, Aurora Valero propuso el tema “confección del tapiz de flores para la Virgen”, un lienzo que en la actualidad conserva la Diputación de València, y que reproduce una escena costumbrista en la que se nos invita a adentrarnos en un espacio eminentemente femenino. Un grupo de mujeres jóvenes y con cierto aire melancólico, se reúnen en el interior de un hogar para confeccionar colectivamente el tapiz con el que cubrirán a la virgen. Sus actitudes son más bien sosegadas y reproducen el cansancio y la monotonía del trabajo textil. Sorprende, además, que ninguna de las mujeres parece observar a otra compañera, sino que sus miradas parecen centradas en puntos vacíos. No se nos presentan como sujetos activos sino más bien contemplativos o introspectivos.

Un artículo publicado en *Las Provincias* a colación de la pensión de Aurora Valero resulta interesante con respecto al desajuste que existía entre el tipo de pintura que se demandaba en los concursos de oposición con respecto al que empezaba a permear en el mundo artístico:

- ¿Por qué los pensionados, conseguís el premio con pintura clásica y enseguida pasáis a otras corrientes?
- Porque al jurado imaginamos que no les gustaría esto.
- ¿Y ‘esto’ por qué te gusta a ti?
- Porque le veo facetas interesantes. Nuevas. Es un estudio constante de las formas y del color<sup>467</sup>.

Lo que tanto Valero como el periodista denominaban “esto” no era ni abstracción ni figuración Pop, sino “figuración impresionista”, tal y como especifica la artista más adelante en la entrevista. Mientras en Nueva York, el Expresionismo Abstracto ya había llegado a su culmen o incluso artistas españoles informalistas habían alcanzado ya cierto reconocimiento, ese estilo figurativo suelto o tendente al expresionismo –que caracterizó la pintura de Valero– todavía resultaba molesto para la Academia artística y, concretamente, la valenciana.

---

<sup>467</sup> Dasi, Ricardo (junior). *Las Provincias*, 14-05-1964.



Aurora Valero, *Confección del tapiz de flores para la Virgen*, óleo sobre lienzo, 1962. Colección de la Diputación de València.

En 1962, Rosa Fagoaga repitió en la categoría de paisaje junto con otra compañera, Carmen Hurtado Requena<sup>468</sup>, aunque la pensión recayó en José Hernández Calatayud. Al año siguiente, se presentó, también sin éxito, Encarnación Clausell Fonte –a quién ya hemos abordado como becaria de El Paular– a la categoría de Figura; y lo mismo ocurrió en 1964 en Paisaje, a la que concurren Amparo Moliner Guaita y Amparo Formentín Capilla. Lo mismo ocurrió en la convocatoria de Figura de 1965 con las opositoras Carmen Mateu Guiot, Milagros Ferrer Calatrava –también abordada en el apartado sobre El Paular–, Carmen Moreno Asensi<sup>469</sup> y Josefina Inglés Capella. En ese caso, además, la pensión quedó desierta “por estimar que los trabajos realizados no reúnen la calidad artística requerida”<sup>470</sup>, oficialmente. Parece ser que hubo algún otro incidente, y es que la opositora (en femenino) con el pseudónimo ACUARIO no realizó íntegramente su ejercicio en el lugar que le había sido asignado, lo cual suscitó las quejas de parte del

---

<sup>468</sup> Nacida en València el 16 de enero de 1934. Ingresó en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos en 1955, en la especialidad de Pintura, y obtiene el Título de Profesor de Dibujo en 1963. Expediente conservado en la Facultad de Bellas Artes de la Universitat Politècnica de València.

<sup>469</sup> Nacida en Burjassot el 4 de noviembre de 1942. Estudia en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos entre 1959 y 1967, en la especialidad de Pintura, y en 1985 convalida su título de Profesor de Dibujo por el de Licenciada en Bellas Artes con la tesina “Vida y obra del escultor José Esteve Edo”. Expediente conservado en la Facultad de Bellas Artes de la Universitat Politècnica de València.

<sup>470</sup> Acta de la Pensión de Figura de la Diputación de València, 1965. Archivo de la Diputación de València: E.8.4.3, caja 6, 56-63.

resto de opositores/as que habían superado el primer ejercicio, que manifestaron su desacuerdo.

En la convocatoria siguiente, en 1966, no obstante, otra mujer se haría con la pensión, en este caso la de Paisaje: Fina Inglés Capella, quien se había presentado ya anteriormente en varias ocasiones. Se presentó junto con otras compañeras que también repetían: Carmen Moreno Asensi, Carmen Mateu Guiot, Milagros Ferrer Calatrava. Todas ellas, junto con María Olvido Rodríguez Solar, se presentaron ese mismo año en la categoría de Figura, aunque el ganador fue Salvador Eladio Machancoses.

También ganaría una pensión una mujer al año siguiente, en 1967, en la categoría de Figura. En este caso fue Carmen Mateu Guiot –veterana en estos concursos– la que obtendría más votos del jurado. Se presentó con otras dos mujeres –María Luisa Pérez Rodríguez y, de nuevo, Olvido Rodríguez–, aunque finalmente solo comparecieron al primer ejercicio Carmen Mateu, María Luisa Pérez y Ricardo García Moya. En Acta del 7 de marzo de 1968 se detalla que “por mayoría se concedió al opositor que firma con el lema RUTH”<sup>471</sup>, quien, abierta la pica, resultó ser Carmen Mateu Guiot. Seguidamente, se especifica que “el Sr. Presidente del Tribunal manifestó que concedería una ayuda económica a los opositores que han llegado al final de los ejercicios”<sup>472</sup>.

Carmen Mateu viajaría por Requena, Cuenca, Gandía, Segorbe y otras localidades del territorio valenciano hasta que, finalmente, pudo pasar unos meses en Nueva York gracias a que conocidos de su familia la acogieron. El periódico *Las Provincias* destacaba en la noticia en la que se divulgaba el fallo del jurado la perseverancia de la joven artista, su tamaño menudo y lo necesarias que eran las pensiones para poder viajar y ampliar miras:

Carmen, menudita ella y con gran constancia, exclama:

- A la tercera vez que me he presentado, lo he conseguido...

Es de Alacuás. Por ahora pinta de todo. Igual da que sean telas de abanicos que óleos por encargo, que grabado, que paisaje. Además, da clases en el Instituto Filial de Alacuás, del grado de Enseñanza Media.

- ¿Hubiera habido una cuarta vez, de haber salido mal?

---

<sup>471</sup> Acta de la Pensión de Figura de la Diputación de València, 7-3-1968. Archivo de la Diputación de València: E.8.4.3, caja 6, 67-75.

<sup>472</sup> Acta de la Pensión de Figura de la Diputación de València, 7-3-1968. Archivo de la Diputación de València: E.8.4.3, caja 6, 67-75.

- No en figura; porque ya no podría presentarme; pero entonces hubiera concursado en paisaje o en grabado; es lo mismo.

La necesitaba. Necesitaba la beca, por aquello de los viajes que proporciona. Ella piensa ir a Italia o Francia; a conocer museos, a analizar las obras de arte universales. Le interesa de los modernos, Picasso.

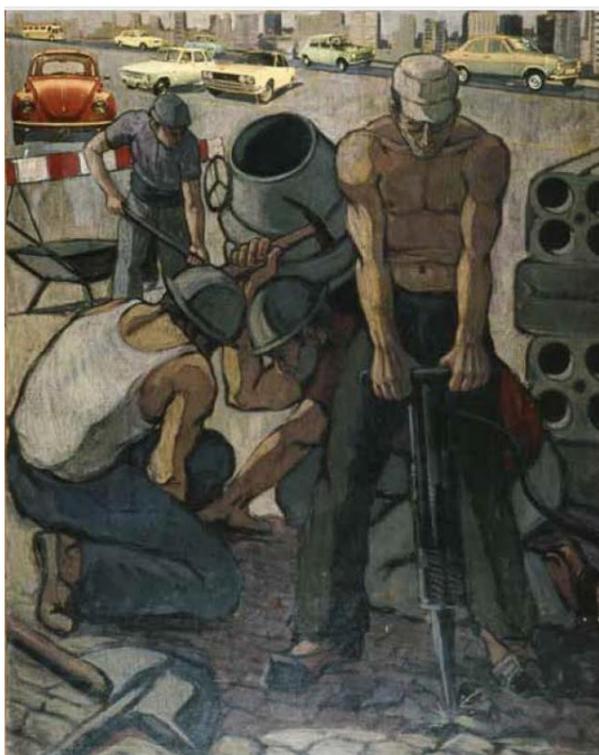
- ¿Y su pintura, Carmen, cómo es?
- Creo que no está totalmente definida. Estoy empezando...  
Hace tres años finalizó en la Escuela de Bellas Artes. Luego cursó, hasta hoy, grabado.
- ¿Y qué aspira a ser Carmen?
- Quiero llegar a ser una persona íntegra, sincera, haciendo mi mundo sencillo sin complicaciones.
- ¿Su pintura es así? ¿Sin complicaciones?
- Sí. Sencilla...<sup>473</sup>

Que Carmen Mateu fue una pintora incansable y constante queda demostrado en las numerosas obras que se conservan del transcurso de la pensión, que se extendió durante tres años con dos prórrogas aceptadas. Entre ellas, encontramos la que aquí reproducimos, *Obreros* (1970), entregada como trabajo final de la primera prórroga y gracias a la cual se le concedió la segunda. En ella, se representa a cuatro obreros, tres en un primer plano y un cuarto en segundo plano, realizando trabajos de reforma en el asfalto de lo que, según Mateu, es la Avenida del Cid de València, a través de la cual se accede a la ciudad desde Alaquàs, localidad en la que residía la pintora. La musculatura marcada de los cuerpos de los obreros y la alienación de su trabajo se representa en tonos oscuros, que contrastan con el colorido de los coches y edificios, creados a partir de la técnica del collage, que conforman el tercer plano del lienzo. Mateu muestra la que será la tónica general de su pintura a lo largo de la década de los setenta, un realismo social crítico con la sociedad de consumo y con las desigualdades que genera el sistema capitalista. Utilizaba, además, técnicas propias de las vanguardias como el collage. Carmen Mateu plasmaba asimismo reminiscencias del realismo crítico que calaba en los círculos de vanguardia en la València de la época, así como, tal y como apunta Mireia Ferrer Álvarez, a la escultura de Rafael Pérez Contel *El martillo neumático* (1936)<sup>474</sup>.

---

<sup>473</sup> *Las provincias*, 8-3-1968.

<sup>474</sup> Ferrer Álvarez, Mireia. "Mujeres artistas en la Diputación. Nuevas narrativas en torno al arte contemporáneo". En Rafael Gil Salinas (coord.), *Memoria de la modernidad. La colección patrimonial de la Diputación de Valencia*. València: Diputació de València, 2017, p. 180.



Carmen Mateu, *Obreros*, óleo y collage sobre lienzo, 1970. Colección de la Diputación de València.

Se convocarían pensiones de Paisaje en 1969 y 1970, y de Figura en 1971, pero no se presentó ninguna mujer. En 1973, Ana Catalá Catalá se presentó a la categoría de Paisaje, aunque el jurado otorgó por mayoría la pensión a Enrique Alfonso García. Se volvería a convocar la pensión de Figura en 1975 y ese año la ganaría Carmen Lloret Ferrándiz, quien se presentó con las compañeras Desgracias Pedrero Sobrino, Rosario Marín Miguel<sup>475</sup>, Milagros Esteve Riera<sup>476</sup> y Adela Sastre Guarinos<sup>477</sup>. Cuatro de los cinco miembros del tribunal dieron la máxima puntuación, un 8, a Carmen Lloret. Durante el disfrute de la pensión visitó en numerosas ocasiones el Museo del Prado de Madrid,

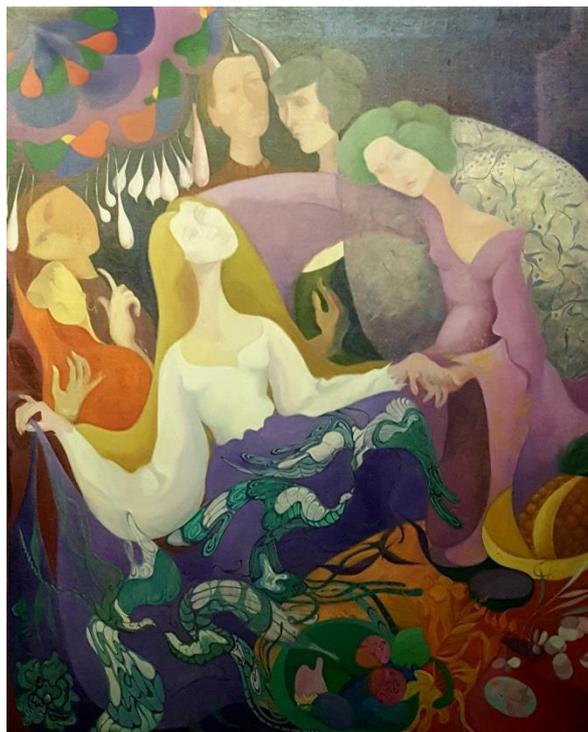
---

<sup>475</sup> Nacida en València el 8 de diciembre de 1952. Estudió el bachillerato superior en el Instituto Técnico Mixto de Enseñanza Media de Torrente e ingresó en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos en 1970, en la especialidad de Pintura. En 1981 convalidó su título por el de Licenciada en Bellas Artes. Expediente conservado en la Facultad de Bellas Artes de la Universitat Politècnica de València.

<sup>476</sup> Nacida en València el 25 de abril de 1947. Ingresó en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos en 1964 y recibe varios premios durante el transcurso de sus estudios. En 1985 convalida su título de Profesor de Dibujo por el de Licenciada en Bellas Artes. Expediente conservado en la Facultad de Bellas Artes de la Universitat Politècnica de València.

<sup>477</sup> Nacida en Elda el 24 de febrero de 1951. Estudia en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos entre 1971 y 1975, en la especialidad de Pintura, consiguiendo el primer premio de pintura en la Exposición convocada por la Dirección General de Bellas Artes en Valencia en junio de 1974 y la pensión de paisaje del Estado en Granada del 3 de julio al 15 de agosto de 1974. En 1991 convalida su título de Profesor de Dibujo con la tesina "Las Academias de arte, estudios y talleres en Murcia 1900-1936". Expediente conservado en la Facultad de Bellas Artes de la Universitat Politècnica de València.

además de localidades como Borriana, Alacant o Godella<sup>478</sup>. Entregó diversas obras a lo largo del disfrute de la pensión, entre ellas, *El baile* (1975), de un estilo próximo al realismo mágico y cuyo tercio inferior anticipa la abstracción lírica que cultivaría la artista en las décadas posteriores. Carmen Lloret, no obstante, nunca llegó a entregar la obra final de la pensión porque se encontraba ya trabajando como profesora en la Facultad de Bellas Artes de San Carlos.



Carmen Lloret, *El baile*, óleo sobre lienzo, 1975. Colección de la Diputació de València.

Menos participación encontraríamos –en general, pero también femenina en particular– en la nueva categoría de Grabado. Desde su implantación en 1942 apenas contaba con aspirantes, llegando incluso a quedar desierta por ausencia de participación. Solamente dos mujeres participaron en esta categoría a lo largo de la dictadura franquista: Milagros Ferrer Calatrava en 1965 y Carmen Mateu Guiot en 1967, aunque ninguna de las dos se hizo con la pensión. Ambas eran asiduas en Figura y Paisaje. La segunda, de hecho, el mismo año que se presentó a la de Grabado consiguió la pensión en Figura (1967).

---

<sup>478</sup> Archivo de la Diputación de València: E.8.4.3, caja 6, 67-75.

Del mismo modo, la categoría de Escultura estuvo menos demandada que las de pintura, pero especialmente por mujeres debido a su ya comentada masculinización. En 1950 se presentó Amparo Montoro Martín<sup>479</sup>, junto con cuatro compañeros varones, aunque no llegó a comparecer ante el tribunal para la realización del primer ejercicio. Al año siguiente, en 1951, se volvió a presentar una escultora a la pensión: Asunción M<sup>a</sup> Isabel Ferrer Aracil<sup>480</sup>, quien concurrió con otros tres compañeros, pero desistió en mitad del procedimiento por fallecimiento de su padre. La tercera y última mujer que encontramos entre las opositoras de escultura a lo largo de la dictadura franquista es Ángeles Marco Saturnino, quien concurrió en 1968, junto con dos compañeros y, de nuevo, en 1972. Aunque ninguno de los dos años la pensión oficial recayó en Ángeles Marco, en ambos casos se le concedió una bolsa de estudios, consistente en una dotación económica en las mismas condiciones que la pensión, algo ciertamente inusual. En la primera ocasión, Marco viajó a Italia, pasando por Barcelona, donde visitó el museo Picasso, la Catedral, el barrio gótico y la Escuela Superior de Bellas Artes de San Jorge, según relataba en sus cartas justificativas a la Diputación<sup>481</sup>.

En la segunda ocasión, en 1972, la pensión recayó en el otro único aspirante, Adrián García Civera, con tres votos a favor del tribunal, mientras que Marco fue votada por los otros dos miembros del tribunal:

El Tribunal se ha visto gratamente sorprendido por la alta calidad de los ejercicios realizados por ambos opositores, y estima que los dos son acreedores a la pensión que conceda la Excm. Diputación. No obstante, como el artículo 15 del reglamento por el que se rigen estas pensiones, determina que el tribunal elevará propuesta unipersonal a la Diputación, ha tenido que matizar mucho para la concesión de esta Pensión.

Por ello se procedió a continuación a la votación nominal de los miembros del Tribunal, la cual determinó el nombre del lema del pensionado y propondrá a la Excm. Diputación la concesión de una bolsa de estudios al lema del otro opositor,

---

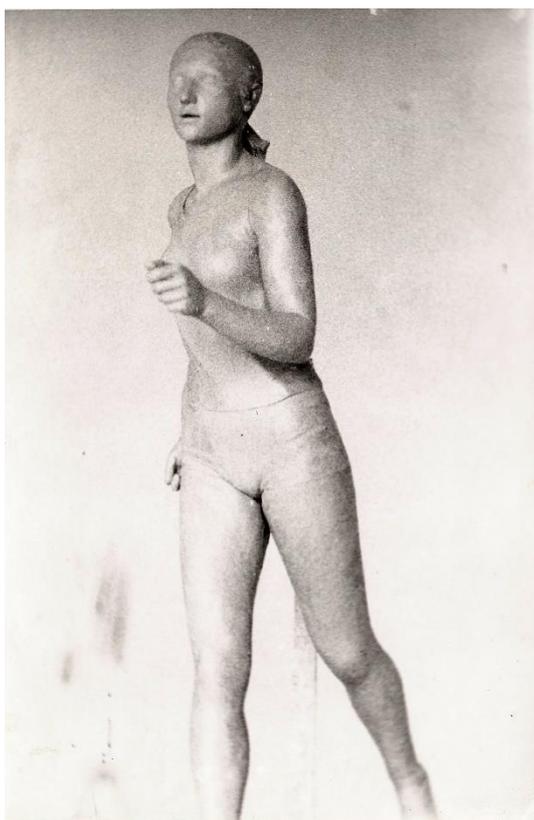
<sup>479</sup> Nacida en València el 15 de junio de 1921. Estudia en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos, en la especialidad de Escultura, entre 1944 y 1948. Expediente conservado en la Facultad de Bellas Artes de la Universitat Politècnica de València.

<sup>480</sup> Nacida en Càlig, provincia de Castellón, el 15 de agosto de 1930. Estudia en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos, en la especialidad de Escultura, entre 1946 y 1949. Expediente conservado en el Archivo de la Facultad de Bellas Artes de la Universitat Politècnica de València.

<sup>481</sup> Archivo de la Diputación de València: E.8.4.5, caja 68-78.

por cuantía equivalente a la pensión y con los mismos derechos y obligaciones que la misma comporta<sup>482</sup>.

Ángeles Marco aprovechó esta segunda oportunidad para conocer museos como el Museo Nacional del Prado, el Museo Arqueológico Nacional o el Museo de Arte Abstracto de Cuenca. También solicitó ampliar su beca para poder residir unos meses en Inglaterra y, aunque se le concede la ampliación, no consta en la documentación conservada en el Archivo de la Diputación si realmente llegó a visitar Londres o alguna otra ciudad. Lo que sí se conserva de esta segunda ayuda recibida por Ángeles Marco son las obras que envió a la Diputación, y que la institución conserva en su colección. Obras como *La marchista* (1972) revelan una figuración clasicista propia del periodo de formación de cualquier artista de la época, pero llama la atención que, a diferencia de lo que ocurre en la estatuaria clásica, la figura que se encuentra practicando deporte, en una posición activa y decidida se corresponde con un cuerpo feminizado.



Ángeles Marco, *La marchista*, 1972. Fotografía conservada por la familia de la artista.

---

<sup>482</sup> Archivo de la Diputación de València: E.8.4.5, caja 68-78.

En definitiva, las pensiones de la Diputación de Valencia supusieron un empuje importante para aquellas artistas deseosas de continuar su formación y profesionalizarse tras cursar los estudios en San Carlos. Las mujeres que se presentaron a estas becas –y las que las consiguieron– tenían perfiles muy similares a las que disfrutaron de las pensiones de paisaje que se ofrecían durante los estudios de Bellas Artes: eran estudiantes con, generalmente, buenos expedientes, perseverantes, trabajadoras y con iniciativa. Buena muestra de la continuidad de los perfiles es que muchos de los nombres de valencianas que encontramos como pensionadas en El Paular de Segovia se repiten luego entre las opositoras de la Diputación de València: Encarnación Clausell Fonte, Milagros Ferrer Calatrava, Fina Inglés Capella, Carmen Mateu Guiot, Maria Luisa Pérez Rodríguez o Aurora Valero Cuenca. Esta última, además, fue la primera valenciana en conseguir la beca de El Paular y sería también la primera mujer en conseguir la pensión de la Diputación de València.

Tal y como apunta Nathalie Heinich, “en mundos vocacionales como el arte, los premios o galardones son la forma más conocida de reconocimiento”<sup>483</sup>, ya que, normalmente, implican cierta cantidad de dinero y reputación, lo cual puede transformarse en otra serie de ventajas materiales e inmateriales. El hecho de obtener la pensión, no obstante, no era garantía de éxito. En primer lugar, las mujeres se encontraban con mayores dificultades para viajar que los hombres. La Diputación solo ofrecía una compensación económica, pero no facilitaba alojamiento ni desplazamientos, y las familias de las jóvenes verían con peores ojos que en el caso de los varones que se desplazaran a lugares en los que no contaban con ningún apoyo humano conocido. Un claro ejemplo de ello son los casos de Aurora Valero o Carmen Mateu, quienes pudieron viajar fuera del país porque contaban con conocidos o familiares que las acogieron.

Por otro lado, resulta interesante destacar el interés de las obras que conserva la Diputación de Valencia y que se corresponden con un periodo formativo, de búsqueda y experimentación, ya que podemos observar el potencial que tenían algunas de las artistas que se presentaron y que después, por distintas razones que se abordarán en la segunda

---

<sup>483</sup> Heinich, Nathalie. “El reconocimiento en el arte”. En Xabier Arakistain; y Lourdes Méndez, *Producción artística y teoría feminista del arte. Nuevos debates IV*. Vitoria-Gasteiz: Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz, 2011, p. 129.

parte de este estudio, no consiguieron desarrollar una trayectoria profesional consolidada.

## SEGUNDA PARTE. DE PROFESIÓN: ARTISTA



## CAPÍTULO 4. “ARTISTA ERA LEONARDO”: EL MITO DEL GENIO

*Jo no vaig fer la carrera per a donar classe,  
jo volia pintar, jo volia ser pintora.*  
María Luisa Pérez Rodríguez<sup>484</sup>

Las citas con las que hemos titulado e introducido el capítulo reflejan de un modo bastante claro las dificultades y los anhelos con los que contaban las artistas que trataron de profesionalizarse en el mundo artístico valenciano durante el franquismo. Cuando le preguntamos a Ángela García Codoñer si se consideraba “artista” nos respondió que “artista era Leonardo”<sup>485</sup>, plasmando que la idea de artista que subyace en el imaginario colectivo, como algo mítico o extraordinario, quedaba lejos de sus expectativas.

María Luisa Pérez Rodríguez, por otro lado, en alguna de nuestras conversaciones, nos dijo que ella no había estudiado Bellas Artes con intención de dar clase: “*jo volia pintar, jo volia ser pintora*”. De nuevo, vemos cómo se esquivo el concepto de “artista”. Quizá el de “pintora”, más asociado a la técnica y a lo manual, le resultaba menos problemático. Lo que sí queda claro en la cita de Pérez Rodríguez es su deseo de, a pesar de todas las dificultades, profesionalizarse y desarrollar una producción artística.

Sobre todo ello reflexionamos en este capítulo, en el que analizamos, en primer lugar, el origen del mito del genio creador, las contradicciones de género que dicho mito implica y su trascendencia al contexto temporal que nos ocupa. En una segunda parte del capítulo, abordamos cómo las artistas valencianas subvirtieron, en ese contexto temporal, el mito del genio a través de su práctica artística. No es nuestro propósito aquí realizar un estudio monográfico sobre la producción de cada una de las mujeres que conforman el corpus de la investigación. Como se ha indicado en la introducción del estudio, sus trayectorias individuales quedan algo desdibujadas con la intención de confeccionar un relato coral, en el que sus individualidades construyan una panorámica general de los diversos lenguajes, técnicas y temáticas que abordaron como mujeres en la València de la dictadura franquista.

---

<sup>484</sup> María Luisa Pérez Rodríguez. Entrevistada el 1 de febrero de 2019.

<sup>485</sup> Ángela García Codoñer. Entrevistada el 17 de julio de 2018.



#### 4.1. La mujer artista, ¿un oxímoron?

El mito del genio masculino, originado en el Renacimiento y afianzado en el Romanticismo, impregnó también las vanguardias y las corrientes artísticas de la segunda mitad del siglo XX<sup>486</sup>. El artista fue concebido como poseedor de lo que Linda Nochlin denominó irónicamente un “poder misterioso y atemporal”<sup>487</sup>. En su inaugural ensayo, la historiadora del arte estadounidense ponía en tela de juicio el concepto de “genio”, cuyo origen se remonta al compendio *Le vite de piu eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri* (1550) de Giorgio Vasari como ejemplo paradigmático. Vasari inició un método historiográfico basado en la biografía y su consecuente glorificación de la personalidad artística, la cual culminó en el siglo XIX, cuando se configuró definitivamente como aquello extraño, diferente, exótico, imaginativo, excéntrico, creativo, inconventional, solitario. Gracias a supuestos factores genéticos a los que se añadían ciertos roles sociales, el artista, por lo tanto, se distinguía del resto de los mortales<sup>488</sup>.

Tal y como puntualizaron Rozsika Parker y Griselda Pollock, esta concepción del artista era incompatible con el ideal de feminidad burgués, también consolidado en el siglo XIX junto con la división genérica de esferas, tal y como se ha desarrollado en capítulos anteriores. La mujer ideal quedaba relegada al ámbito privado y sus objetivos vitales quedaban ligados al ámbito reproductivo. Silvia Federici explica que el trabajo femenino se fue devaluando al recibir la consideración de “tarea doméstica” o incluso siendo peor remunerado cuando se hacía fuera del hogar, de manera que el salario nunca

---

<sup>486</sup> Entre los estudios que abordan la problemática del genio desde una perspectiva de género podemos destacar algunos como: Nochlin, Linda. “¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?” (1971). En Karen Cordero e Ina Sáenz (coords.), *Crítica feminista en la Teoría e Historia del Arte*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, Programa Universitario de Estudios de Género de la UNAM, Conaculta-Fonca, Curare, 2001, pp. 17-44; Parker, Rozsika; y Pollock, Griselda. *Old Mistresses. Women, art and ideology*. Londres, Londres/Nueva York: I.B.Tauris, 2013; Battersby, Cristhine. *Gender and Genius. Toward a feminist aesthetics*. Blooming and Indianapolis: Indiana University Press, 1989; Mayayo, Patricia. *Historias de mujeres. Historias del arte*. Madrid: Cátedra, 2003; y Fernández Alonso, Andrea. *Cuando la esencia es masculina. Género y sexo en el Informalismo y Expresionismo abstracto*. Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2008.

<sup>487</sup> Nochlin, Linda. “¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?” (1971). En Karen Cordero e Ina Sáenz (coords.), *Crítica feminista en la Teoría e Historia del Arte*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, Programa Universitario de Estudios de Género de la UNAM, Conaculta-Fonca, Curare, 2001, pp. 17-44.

<sup>488</sup> Parker, Rozsika; Y Pollock, Griselda. *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*. Londres/Nueva York: I.B.Tauris, 2013, p. 82.

fuera suficiente como para que las mujeres pudieran vivir de él<sup>489</sup>. Las mujeres, por lo tanto, se convirtieron en lo que Federici denomina un “bien común”: “una vez que las actividades de las mujeres fueron definidas como no-trabajo, el trabajo femenino se convirtió en un recurso natural, disponible para todos, no menos que el aire que respiramos o el agua que bebemos”<sup>490</sup>.

Aparte, ese ideal femenino burgués debía poseer cualidades como la dulzura o la sensibilidad. Curiosamente, el “artista genio” poseía algunas de estas cualidades femeninas, como es la sensibilidad, pero estas se tornaban excéntricas en los hombres, mientras que reforzaban la feminidad en el caso de las mujeres. Un hombre sensible, por lo tanto, crearía obras de arte, mientras una mujer, que por definición era sensible, no crearía obras de arte, sino obras de una categoría inferior: una colcha con la que arroparse por las noches o un mantel con el que vestir la mesa del salón. Christine Battersby reflexionó al respecto en *Gender and Genius: Towards a Feminist Aesthetics*, y afirmó que la producción realizada por mujeres era concebida como “cultura popular”, como artesanía u objetos cotidianos carentes de esa aura trascendental que envolvía al gran arte:

*Romanticism relies on a logic of exclusion. For the Romantics the figure of the genius was used to distinguish between the work of Art (appreciated by an élite group of critics) and works produced for popular consumption by the masses. In the nineteenth century the masses and popular culture were given a female gender; high culture was envisaged as the culture of males. This meant a continual blotting out of the contributions of women artists. Romanticism turned the artist into a demi-good: the genius. Woman, by contrast, became simple ‘Other’. The occasional female creator could be countenanced; but being a creator and a truly feminine female were deemed to be in conflict<sup>491</sup>.*

La “mujer artista”, por lo tanto, quedaba definida como otredad, tanto la que intentaba hacerse un hueco en la institución-arte como aquella que sucumbía al amateurismo, a lo diletante, a aquello de “la eterna aficionada”. Estrella de Diego hizo hincapié en que esta división entre lo diletante y lo profesional, articulada en el siglo XIX,

---

<sup>489</sup> Federici, Silvia. *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Madrid: Traficantes de sueños, 2010, p. 147.

<sup>490</sup> *Ibidem*, p. 152.

<sup>491</sup> Battersby, Cristhine. *Gender and Genius. Toward a feminist aesthetics*. Blooming and Indianapolis: Indiana University Press, 1989, p. 6.

marcó definitivamente la percepción de las mujeres en los mundos artísticos<sup>492</sup>. Quedando claramente diferenciado aquel artista que lo hacía por afición de aquel que lo hacía como medio de vida, las mujeres quedaban relegadas al primer grupo asumiendo además las cargas domésticas y la dependencia económica en las que fueron encorsetadas por el sistema capitalista.

Esta asunción según la cual las mujeres carecían de “genio” por naturaleza no se limitó a las artes visuales, sino que se dio de manera extendida en todo tipo de manifestaciones culturales. José Ortega y Gasset, por ejemplo, en su ensayo “La poesía de Ana de Noailles”, habla explícitamente de “genio vegetativo” y de “lirismo vegetal” para criticar a la poeta por centrarse excesivamente en el amor, un amor que, para el autor, era la única preocupación del “alma femenina”. Aunque, más adelante en el texto, Ortega y Gasset reconoce que la poesía de Ana de Noailles es “espléndida”, esto lo incita a preguntarse “¿hasta qué punto puede alojarse en la mujer la genialidad lírica?”. Finalmente, llega a la conclusión de que, debido al alma cotidiana de “la mujer”, al predominio de lo privado en su alma, la lírica que producirá será trivial, ya que “el lirismo supone lanzar al universo [a lo público] lo íntimo de nuestra persona”<sup>493</sup>.

La perplejidad del reconocido filósofo español ante la posibilidad de contemplar un “genio femenino” es una buena muestra de la profunda contradicción que subyacía en el imaginario colectivo entre lo que suponía ser mujer y lo que significaba, por otro lado, ser artista. Algo parecido ocurría con la figura del “dandy”, el cual, según nos recuerda Gloria G. Durán, era en sí mismo una oposición a los géneros masculino y femenino como contrapuestos y complementarios. Aunque la historia del dandismo fue leída inicialmente en términos exclusivamente masculinos, Durán propone la figura del dandy como “contragénero”, una figura performada tanto por hombres como por mujeres:

Los dandys revisan cada acto que se les impone, si son hombres por supuesto se esforzaran en no representar la hombría que de todo hombre espera la norma, si son mujeres se esforzaran en construirse evitando toda la posible y esperada

---

<sup>492</sup> Estrella de Diego lo explica así: “esa soledad e independencia económica eran impensables para las mujeres. De solteras, sometidas al padre, de casadas, al marido, y de huérfanas; a un tutor que controlaba su dinero; las más de las veces, no llegaban a disponer jamás del patrimonio necesario para llevar a cabo un trabajo serio en el arte, salvo en el caso de enviudar”. De Diego, Estrella. *La mujer y la pintura del XIX español. (Cuatrocientas olvidadas y algunas más)*. Madrid: Cátedra, 2009, p. 300.

<sup>493</sup> Solbes Borja, Clara. “José Ortega y Gasset y las intelectuales modernas: Rosa Chacel y María Zambrano”, *Revista de Estudios Orteguianos*, nº 42, 2021, pp. 116-117.

feminidad, no por la fémina, sino por la construcción que de ésta se organiza desde el poder para enmarcarla dentro de los sistemas de producción, sistemas que la quieren lo más alejada posible de la generación de riqueza y lo más cerca posible de la tierra, de la casa, de los hijos y de la economía familiar<sup>494</sup>.

En definitiva, las contradicciones de género que subyacían en el concepto de artista –también en el de dandy– que subyacía en el imaginario colectivo, fueron una losa que pesó sobre las mujeres que se quisieron profesionalizar en el mundo del arte y que se vio potenciada en el marco cronológico y espacial que nos ocupa.

En la segunda mitad del siglo XX, asistimos a la proliferación de artistas mujeres que se intentaron integrar en círculos que las excluían de manera sistémica. En el contexto del Expresionismo abstracto americano, los artistas fueron los grandes herederos de aquellos románticos y bohemios artistas decimonónicos. Andrea Fernández Alonso describe la corriente como “esa pulsión más primaria del hombre, lo espermático, esa fuerza vigorizante que retiene para, inmediatamente después, expulsar con violencia y esparcir por la obra, mediante descontrolados chorreos, toda esa descarga íntima del varón”<sup>495</sup>. Ya en las primeras críticas que se publicaron sobre Jackson Pollock se definió al artista como violento, salvaje, romántico, indisciplinado o explosivo, y en 1949, el *New York Times* llegó incluso a alabar su “virilidad agresiva”<sup>496</sup>. Patricia Mayayo apunta que, además, esta atribución de características que heroizaban al artista se veía fomentada por el propio Pollock, quien se encargó de recalcar sus raíces *cowboyescas* o “de westerner” (era nacido en Cody, Wyoming, y criado en Arizona y California):

De hecho, la mayor parte de los rasgos característicos del estereotipo legendario del héroe americano del Antiguo Oeste (un personaje introvertido, con un aura de melancolía, frecuentemente bebido, violento e impulsivo, pero siempre fiel a sus convicciones) pasaron a ser integrados en el mito “Pollock”. En los cincuenta, cuando Pollock se convirtió en un artista conocido, muchos periodistas utilizaron metáforas extraídas del registro del “Salvaje Oeste” para referirse a él: algunos le describieron

---

<sup>494</sup> Durán Hernández-Mora, Gloria. *Dandysmo y contragénero. La artista dandy de entreguerras: Baronesa Elsa von Freytag-Loringhoven, Djuna Barnes, Florine Stettheimer, Romaine Brooks*, Tesis Doctoral (Dir. Miguel Molina y Jordi Claramonte), Universitat Politècnica de València, 2009, p. 687.

<sup>495</sup> Fernández Alonso, Andrea. *Cuando la esencia es masculina. Género y sexo en el Informalismo y Expresionismo abstracto*. Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2008, p. 29.

<sup>496</sup> Mayayo, Patricia. *Cuerpos sexuados, cuerpos de (re)producción*. Barcelona: Editorial Universitat Oberta de Catalunya, 2013, pp. 47-48.

como “el Billy el Niño del mundo artístico de Manhattan”, mientras otros comparan sus grandes lienzos con las praderas americanas<sup>497</sup>.

En ese contexto, cabe preguntarse cómo podía imaginarse a sí misma una persona con aspiraciones artísticas que no encajara en ese modelo de virilidad apasionada. Hablamos de las mujeres, pero también de los hombres cuya expresión del género o cuya orientación sexual no se correspondía con la hegemónica. Basándose en los estudios de Kenneth Silver y Jonathan Katz sobre la construcción de la masculinidad gay en la comunidad artística norteamericana de los años cincuenta y sesenta, Mayayo afirma que:

En el ambiente de histeria homofóbica provocada por la publicación del Informe Kinsey y la expansión del macartismo, era impensable no ya “salir del armario”, sino incluso dar pábulo a cualquier rumor que apuntase a una conducta “desviada”, la mayor parte de los artistas de la época se esforzaron en cultivar una imagen pública conforme a los cánones, aunque en muchos casos introdujeron claves o mensajes cifrados en sus obras que hablaban, desde la clandestinidad, de una subjetividad *queer*<sup>498</sup>.

En el caso de las mujeres, la situación se tornaba todavía más compleja ya que ni siquiera podían ser concebidas como artistas viriles, como *genias*, relegadas al eterno papel de “musas, imitadoras o fieles compañeras de sus maestros o maridos”<sup>499</sup>. El binomio genio/musa resulta interesante en tanto en cuanto relega en función del género a un papel activo o pasivo, respectivamente. Es, por lo tanto, una expresión clara de los roles de género hegemónicos. La escritora y crítica literaria Laura Freixas afirma al respecto, reflexionando sobre los diarios de Sylvia Plath, que el genio es el que tiene una individualidad, es irrepetible, es singular, se diferencia de los demás y se impone ante ellos. Además, los que están a su alrededor (incluidas sus esposas) se sacrifican por su éxito. De la musa, sin embargo, se espera que ponga su vida al servicio de otros, no tiene identidad propia, es la esposa de, nadie sabe su apellido y además su trabajo es muchas veces gratuito y carece de estatus legal<sup>500</sup>.

---

<sup>497</sup> *Ibidem*, p. 48.

<sup>498</sup> Mayayo, Patricia. *Cuerpos sexuados, cuerpos de (re)producción*. Barcelona: Editorial Universitat Oberta de Catalunya, 2013, pp. 50-51.

<sup>499</sup> *Ibidem*, p. 51.

<sup>500</sup> Freixas, Laura. Conferencia “La ambiciosa Sylvia Plath. ¿Se puede ser mujer y genio?” en el ciclo *Ellas y ellos* de La Térmica de Málaga, 31-1-2018 (min. 59). Disponible online: <https://www.youtube.com/watch?v=qVtGIYuHJfM> (última consulta: 03-04-2022).

A pesar de la hostilidad del contexto, mujeres como Lee Krasner o Elaine de Kooning (nacida Elaine Fried) lograron desarrollar trayectorias artísticas, pero estuvieron en su mayoría relegadas a la sombra de los “auténticos genios”: sus parejas sentimentales Jackson Pollock y Willem de Kooning, respectivamente. Más fácil lo tuvo Helen Frankenthaler en la corriente del color-field, cuyo estilo potenciaba mucho más el color a través de formas más sensuales, suaves y uniformes:

El Color Field Painting, tildado de sensible y elegante, encierra infinidad de connotaciones de lo culturalmente considerado como femenino, y quizá sea por esto por lo que, dentro de este estilo, han brillado más las mujeres que en el Action Painting. El Expresionismo abstracto espacial, basado en la conjunción de campos de color que fluyen suavemente por el lienzo, es considerado como una pintura lírica y sensual, de un sentimiento cálido y uniforme, cargado de armonía, quietud y serenidad<sup>501</sup>.

Este tipo de pintura, por lo tanto, encajaba mejor en la categoría de lo femenino y, quizá precisamente por eso, propició que por primera vez aparecieran mujeres como artistas de primera línea de una corriente artística. En palabras de Elena Fernández Alonso, “por primera vez la pintora no imita, no es una intrusa, sino que crea y reinventa su propio lenguaje”<sup>502</sup>.

Cuando los artistas del Expresionismo abstracto empezaban ya a ser viejas glorias, no obstante, aparecieron artistas que subvirtieron la agresividad y la virilidad de la gestualidad del *action painting*. Merle Laderman Ukeles, por ejemplo, no se presenta a sí misma como artista “seria”, tratando de esconder o mitigar su condición de mujer e imitando las actitudes adoptadas por los artistas que tenía como referentes (Pollock, de Kooning, Rothko...). Al contrario, tal y como apunta Patricia Mayayo, “se coloca a sabiendas en el campo de lo subalterno: el de lo privado (lo doméstico) frente a lo público; el del mantenimiento frente a la creación; el de lo manual frente al intelecto; el de lo femenino frente a lo masculino”<sup>503</sup>. De todas las obras en las que Ukeles reivindica el “mantenimiento” –o lo que hoy denominaríamos cuidados– como arte, nos parece especialmente interesante como subversión del mito del genio una de las cuatro

---

<sup>501</sup> Fernández Alonso, Andrea. *Cuando la esencia es masculina. Género y sexo en el Informalismo y Expresionismo abstracto*. Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2008, p. 77.

<sup>502</sup> *Ibidem*, p. 79.

<sup>503</sup> Mayayo, Patricia. *Cuerpos sexuados, cuerpos de (re)producción*. Barcelona: Editorial Universitat Oberta de Catalunya, 2013, p. 52.

performances que realizó bajo el paraguas conjunto de *The Maintenance Art Performances* (1973), realizadas con la ayuda de la crítica feminista Lucy Lippard en el Wardsworth Athenaeum de Connecticut. La segunda de esas cuatro performances era *Hartford Wash: Washing Tracks, Maintenance Outside*, y consistía en que la artista fregara y abrillantara las escaleras y la plaza de entrada al museo (en la primera performance había hecho lo mismo con el suelo de las salas del interior del edificio). Más allá del choque que suponía ver a la artista como limpiadora, es interesante también resaltar las similitudes visuales con el *dripping* de Pollock que proponía la imagen de Ukeles lanzando el agua del cubo de la fregona al suelo o las trazas de la fregona que quedaban en el mismo.

En el caso español, la vinculación entre arte y virilidad fue manifestada explícitamente por Ernesto Giménez Caballero en el libro que recogía su pensamiento, *Arte y Estado*: “el artista es un macho. La materia, la hembra. Pero la criatura es la obra de arte”<sup>504</sup>. En las palabras del intelectual falangista quedan claros los roles atribuidos a cada uno de los géneros en el ámbito artístico: ellos, desde una masculinidad exacerbada, tenían el papel activo, mientras que lo femenino se percibía como la materia a trabajar y como objeto de contemplación pasivo. Además, a los calificativos asociados al expresionismo abstracto por Fernández Alonso, cabría sumar otros como el “«genio español», el impulso de la tradición, lo racial, lo negro, la monstruosidad goyesca, lo trágico, la muerte, la espiritualidad cristiana...”<sup>505</sup>, unas características que, ya lo hemos visto, quedaban lejos de lo que debía ser una mujer para el nacional-catolicismo. Pilar Primo de Rivera dejaba clara la falta de “talento creador” de las mujeres: “las mujeres nunca descubren nada; les falta, desde luego, el talento creador, reservado por Dios para inteligencias varoniles; nosotras no podemos más que interpretar mejor o peor lo que los hombres nos dan hecho”<sup>506</sup>.

Los roles de género asumidos y perpetuados por la dictadura franquista se tradujeron para las mujeres en el ámbito artístico en una trayectoria que se presentaba

---

<sup>504</sup> Giménez Caballero, Ernesto. *Arte y Estado*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2009 (1935), p. 104.

<sup>505</sup> Fernández Alonso, Andrea. *Cuando la esencia es masculina. Género y sexo en el Informalismo y Expresionismo abstracto*. Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2008, p. 90.

<sup>506</sup> Conferencia en el Primer Consejo del S.E.M., en ABC 6-II-1943, p. 7. Citado en Mayordomo Pérez, Alejandro; y Fernández Soria, Juan Manuel. *Vencer y convencer. Educación y política. España 1936-1945*. València: Publicacions de la Universitat de València, 1993, p. 137.

difícil, para empezar porque, como hemos señalado, les resultaba difícil imaginarse como “artista”, aunque por lo general sí se sentían cómodas con la etiqueta de “pintora”, más ligada a la práctica manual y material que al aura intelectual y trascendente que parecía envolver al artista. Como se ha comentado al inicio de este capítulo, Ángela García Codoñer no dudó en definirse como pintora y en negarse como artista:

Para mí yo no era artista, eso eran palabras mayores. Para mí artista era Leonardo. Yo trabajaba como una mula, estudiaba mucho para prepararme las clases y además nunca quise dejar de pintar<sup>507</sup>.

Los círculos informalistas respondieron de manera similar a los norte-americanos ante la inclusión de mujeres como Juana Francés en El Paso, Amelia Riera en el grupo barcelonés Cercle d’Art d’Avui o Amalia Avia, vinculada a los realistas de Madrid, entre otras. Esta última, de hecho, reflexiona en sus memorias sobre la cuestión del genio:

Esos insolentes amigos míos me hacían ver en sus conversaciones que el arte era para muy pocos; hablaban como si solo unos cuantos elegidos, entre los que, por supuesto, no se hallaban las mujeres, tuvieran acceso a la creación. Estaban tan seguros, pisaban tan fuerte en materia artística, que ahora al recordarlo me parece raro que no tuvieran todavía una obra hecha, una obra que justificara tanta insolencia y seguridad. Acababan de salir de la escuela y ya los mirábamos como a genios, quizá porque ellos así se miraban<sup>508</sup>.

Amalia Avia incide en el tema, de manera muy lúcida, en varias ocasiones más a lo largo de sus memorias. Llama la atención, por ejemplo, la anécdota en la que narra una conversación entre Salvador Dalí, Juana Mordó, Lucio Fontana y ella misma, en la que Dalí, como respuesta a un comentario sobre Carmen Lafón, interrumpe la conversación para afirmar que “de mujeres pintoras no quiero saber nada. Las mujeres nunca podrán hacer nada en materia de arte, porque les faltan los testículos”<sup>509</sup>. Comentario que Avia ironiza en el relato añadiendo: “yo pensé que el arte se hacía con la cabeza, con las manos y puede que con el corazón; lo otro no se me había ocurrido. Que don Salvador Dalí lo afirmara con tanta contundencia me dejó muy deprimida”<sup>510</sup>. Asimismo, Avia menciona

---

<sup>507</sup> Ángela García Codoñer. Entrevistada el 17 de julio de 2018.

<sup>508</sup> Avia, Amalia. *De puertas adentro*. Madrid: Taurus, 2004, p. 200.

<sup>509</sup> *Ibidem*, p. 263.

<sup>510</sup> *Idem*.

directamente la cuestión del “genio” a colación de Pilar Chillida, a quien considera “eficaz guardadora del genio”:

Ella se encargaba de todo lo terreno para que él no tuviera más obligación que crear. Pilar paraba los golpes, allanaba el camino, suavizaba dificultades y soportaba depresiones; siempre eficiente, decidida y optimista, cargaba con la administración y la burocracia que la obra de un artista importante llevan consigo<sup>511</sup>.

---

<sup>511</sup> *Ibidem*, p. 249.



## 4.2. La subversión del mito a través de la práctica artística

Antes de adentrarnos en la producción de las artistas que trabajaron durante la dictadura franquista en la ciudad de València, consideramos interesante introducir algunas consideraciones con respecto a su profesionalización en el sistema artístico. Tal y como venimos desarrollando a lo largo de este capítulo, el mito del genio chocaba con las aspiraciones familiares deseables en una mujer, lo cual suponía un condicionante crucial a la hora de profesionalizarse.

Al finalizar los estudios de Bellas Artes, la mayoría perdían el contacto asiduo con sus compañeros y compañeras de generación, lo que las abocaba a la creación solitaria, en el mejor de los casos, o al abandono de la práctica artística en los casos más desafortunados. En un punto intermedio se encontraban las que optaban por la enseñanza y compaginaban las clases en institutos de enseñanza media con la creación y el trabajo reproductivo. Eva Mus afirma al respecto que “lo que pasaba es que la cuestión del matrimonio interrumpía muchos proyectos [...] Era complicado compatibilizar los hijos y el matrimonio con la pintura”<sup>512</sup>. Similar es la reacción de Rosa Fagoaga, aunque en un tono más burlón, al preguntarle por su compañera Manuela Carbonell: “ella es que se casó y los hijos... Los hijos y los botijos”<sup>513</sup>. La propia Manuela Carbonell explica que, tras finalizar los estudios de Bellas Artes, contrajo matrimonio y pronto tuvo tres criaturas, por lo que no se planteó dedicarse profesionalmente a la pintura, pues sentía que su deber y lo que esperaban de ella era cuidar de su familia: “*a mi ningú em va explicar que jo podia guanyar-me la vida pintant, ni m’ho pensava*”<sup>514</sup>. Ya en los años noventa, Carbonell se planteó opositar para integrarse en el cuerpo docente de centros de educación secundaria: realizó una tesis de licenciatura sobre la Galería Punto para convalidar su título de Profesor de Dibujo por el de Licenciada en Bellas Artes y asistió a una academia para preparar las oposiciones:

*Anava de cul, perquè entre la família, pintar algun ratet i preparar les oposicions no donava a bast, i a més veia que les companyes que anaven amb mi a l’acadèmia (algunes que ja estaven donant classe) anaven més de cul encara: una havia de passar la setmana fora de casa perquè li havien donat plaça en Castelló i quan*

---

<sup>512</sup> Eva Mus. Entrevistada el 9 de junio de 2018.

<sup>513</sup> Rosa Fagoaga. Entrevistada el 12 de junio de 2019.

<sup>514</sup> Manuela Carbonell. Entrevistada el 26 de junio de 2018.

*tornava el cap de setmana havia de deixar menjar i roba neta per a tota la setmana per a l'home i els fills*<sup>515</sup>.

A las dificultades de la cotidianidad cabe sumar la poca simpatía que la idea de que ella trabajara fuera del hogar despertaba en su marido, quien, según recuerda Carbonell, hacía comentarios irónicos como: “*Sí clar, i quan et donen una plaça en una altra ciutat, ho deixem tot i ens anem tota la família amb tu*”<sup>516</sup>. Ante este panorama, finalmente, Manuela Carbonell no opositó ni tampoco se dedicó a la pintura profesionalmente, aunque nunca dejó de pintar.

El comentario irónico del marido de Manuela Carbonell refleja, por otro lado, que no se veía con buenos ojos que la familia dependiera del trabajo de la esposa, sino que lo deseable era lo contrario: que ellas se tuvieran que adaptar –lo cual implicaba desplazarse y abandonar sus proyectos profesionales, si los tenían– a las posibilidades laborales de sus maridos. María Luisa Pérez, por ejemplo, tuvo que cambiar de residencia en varias ocasiones debido al traslado profesional de su marido, lo que conllevó que dejara de lado distintas oportunidades profesionales. También Ángeles Ballester se trasladó a Caracas (México), primero, y a Oberlin (Ohio, EEUU), por motivos laborales de su marido Rafael Bosch, profesor universitario de filosofía<sup>517</sup>.

En su estudio sobre el reconocimiento artístico, Núria Peist afirma que dicho reconocimiento está íntimamente relacionado con “la seguridad que el individuo adquiere a lo largo de su trayectoria –seguridad que actuará de forma relevante en la formación de su identidad–”<sup>518</sup>. La proyección profesional y la autoconcepción de las mujeres como artistas, por lo tanto, se veían altamente limitadas por lo que socialmente se esperaba de ellas o lo que para Pierre Bourdieu sería una suerte de *habitus* de género. El arte, al fin y al cabo, es un producto social, por lo que es necesario “atacar” –en palabras de Janet Wolf– la noción mítica y romántica de genio y tratar de dilucidar el “complejo entramado de factores históricos y reales”<sup>519</sup>.

---

<sup>515</sup> Manuela Carbonell. Entrevistada el 26 de junio de 2018.

<sup>516</sup> *Idem*.

<sup>517</sup> Sobre su biografía véase: Vilaplana, Susana. *Ángeles Ballester. Imatge de la dona en la pintura*. València: Universitat de València, 2003.

<sup>518</sup> Peist, Nuria. *El éxito en el arte moderno. Trayectorias artísticas y proceso de reconocimiento*. Madrid: Abadía Editores, 2012, p. 67.

<sup>519</sup> Wolf, Janet. *La producción social del arte*. Madrid: Ediciones Estmo, 2018, p. 13.

Con todo, como sabemos, hubo mujeres que llegaron a profesionalizarse en el sistema del arte, aunque, al menos en el contexto valenciano, los casos no son abundantes. Las encontramos más habitualmente ejerciendo la práctica docente, llevando a cabo trabajos como la ilustración o el diseño<sup>520</sup> o, sencillamente como creadoras “de puertas adentro” –parafraseando a Amalia Avia– o “aficionadas” (entrecomillamos por la connotación peyorativa que la historiografía ha atribuido al término). Isabel Tejada lo expresa del siguiente modo:

Entre las estudiantes no se establecía una continuidad desde la obtención de estudios superiores a su profesionalización como artistas, docentes, críticas, etc., en el mismo grado que entre sus compañeros varones [...] Su papel como amas de casa, esposas y madres se consideraba prioritario, entendiéndose que su dedicación artística era una veleidad secundaria. Además, arrastraban la consideración social, extendida desde el siglo XIX, de eternas aficionadas, y esto pese a su formación superior. Su hipotético amateurismo nada tenía que ver con sus conocimientos, sino con lo difícil que les resultaba mantenerse exclusivamente de su trabajo artístico. Vivir del arte en el estado español no solo era complicado para las mujeres durante el periodo de tiempo que nos ocupa; sin embargo, para ellas la dificultad se agudizaba rozando casi la imposibilidad. La mayor parte de estas artistas vivieron de las aportaciones económicas de su pareja, de su herencia familiar, de la docencia pública o privada, o de otros trabajos alimenticios. Por ello, y siguiendo las aportaciones de Germaine Greer, lo importante para nuestra investigación a la hora de analizar estas producciones creativas no es si se ganaban la vida o no con ellas, o su éxito público o comercial, sino la actividad en sí<sup>521</sup>.

Siguiendo la lógica planteada por Tejada, en este apartado nos detendremos en cómo las mujeres que desarrollaron cierta producción artística, independientemente de su reconocimiento por parte de la institución-arte, subvirtieron el mito del genio artístico

---

<sup>520</sup> Por poner algunos ejemplos, Ana Solá de Imbert trabajó en murales al fresco para la ermita de San Cristóbal de Villanova i la Geltrú (*Ribalta*, nº 136, abril 1955); y Jacinta Gil trabajó en distintos murales, como los diseños realizados con el decorador José Martínez Peris, y trabajó también como crítica de arte para la revista *Revista*, de Barcelona (se referencian algunos proyectos murales de Jacinta Gil en: Blasco Carrascosa, Juan Ángel (com.). *Jacinta Gil. Experiencias plásticas*. València: Generalitat Valenciana, 2000). También Ángeles Ballester ilustró revistas como *Nosotros* y *Claustro*, realizó decorados de obras teatrales y realizó colaboraciones literarias en revistas (Vilaplana, Susana. *Ángeles Ballester. Imatge de la dona en la pintura*. València: Universitat de València, 2003, pp. 26-27). Y, por poner un último ejemplo, Ana Peters recibía a menudo encargos de diseño en casas de confección de *prêt-à-porter*, un trabajo que, además, le permitía viajar por Europa para conocer las tendencias de la moda. Según afirma Tomàs Llorens, Peters no tenía formación como diseñadora, pero trabajaba de modo intuitivo. Sus ingresos se basaban, además del trabajo como diseñadora, en el jardín de infancia que abrió en Paterna (Tomàs Llorens. Entrevistado el 11 de marzo de 2019).

<sup>521</sup> Tejada, Isabel. “Artistas españolas bajo el franquismo. Manifestaciones artísticas y feminismos en los años sesenta y setenta”. En Juan Vicente Aliaga y Patricia Mayayo, *Genealogías feministas en el arte español (1960-2010)*. León: MUSAC; Junta de Castilla y León, 2013, pp. 182-183.

a partir de las prácticas creativas, ya fuera a través de los materiales, de las técnicas, de los géneros o de las temáticas elegidas<sup>522</sup>. Como se desarrolla a continuación, las mujeres participaron en una gran variedad de corrientes plásticas, desde un academicismo clásico a la abstracción, pasando por estéticas *kitsch* o la figuración crítica, en la línea de lo que estaba ocurriendo en el campo artístico valenciano, pero también en el contexto nacional e internacional.

---

<sup>522</sup> Realizamos una primera aproximación al tema en: Solbes Borja, Clara. "Subvertir el genio. Artistas ante el mito en la plástica valenciana". En Rebeca Carretero, Alberto Castán y Concha Lomba (eds.), *El arista, mito y realidad*. Zaragoza: Diputación de Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2019, pp. 547-558.

## Ellas mismas: la auto-configuración del yo

Una de las fisuras habituales que las mujeres creaban para camuflar su identidad de género era firmar las obras solamente con las iniciales, solo con el apellido o, directamente, con un nombre masculino: Lee Krasner firmó durante mucho tiempo sus obras con las iniciales L.K., Elaine de Kooning como E. de Kooning y Grace Hartigan, en su primera exposición individual, presentó su obra bajo el nombre de Georges Hartigan<sup>523</sup>. Utilizando la metáfora de Pierre Bourdieu –quien habló del campo cultural como deporte de contacto–, las artistas eran conscientes de “las normas del juego” y las utilizaron para poder obtener cierto reconocimiento sin que su condición de mujeres las limitara, en la medida de lo posible. En el contexto español, encontramos también diversos ejemplos: Juana Francés firmó muchas obras como “J. Francés” y Amelia Riera firmó “A. Riera” hasta que un día un crítico le dijo “*què pena no siguis un noi et jove*”, y desde entonces firmó “Amelia Riera”, “*perquè tothom sàpiga des del primer moment que soc dona*”<sup>524</sup>.

En València, también algunas de las artistas que conforman el corpus de este estudio firmaron sus obras con las iniciales (Carmen Mateu) o solamente con el apellido (Adela Balanzá). Sobre esta cuestión, la artista afirma lo siguiente: “claro que era un impedimento ser una mujer, para todo. Yo al final ya firmaba solo con el apellido para que no me vieran el nombre”<sup>525</sup>.

Ana Peters, por su parte, firmó con un anagrama las linografías que realizó para los calendarios distribuidos por el colectivo Estampa Popular. Tal y como apunta María Jesús Folch en el catálogo de la exposición-caso de estudio que el IVAM le dedicó a la artista en 2015, llama la atención que solamente ella firmara así mientras que sus compañeros varones lo hicieron con sus nombres<sup>526</sup>.

Es especial el caso de Jacinta Gil Roncalés, quien firma algunas obras como “G. Roncalés” y otras solamente con su segundo apellido, “Roncalés”. Teniendo en cuenta

---

<sup>523</sup> Mayayo, Patricia. *Cuerpos sexuados, cuerpos de (re)producción*. Barcelona: Editorial Universitat Oberta de Catalunya, 2013, pp. 51-52.

<sup>524</sup> Entrevista de Laura Sangrà a Amèlia Riera, Programa Tria33 de TV3, 15 de junio de 2015, minuto 3: <https://www.ccma.cat/tv3/alcarta/tria33/amelia-riera-la-dona-silenciosa-versio-llarga/video/5532189/> (última consulta: el 16/04/2022).

<sup>525</sup> Adela Balanzá. Entrevistada el 13 de mayo de 2019.

<sup>526</sup> Folch, María Jesús. *Ana Peters. Mitologías políticas y estereotipos femeninos en los sesenta*. València: IVAM, 2015, p. 19.

que su pareja sentimental era el también pintor Manolo Gil, resulta llamativo que la artista omita en ocasiones su primer apellido “Gil”, como si pretendiera con ello desvincular su figura de la de su marido. Sobre la cuestión de las parejas de artistas, no obstante, profundizaremos en el siguiente capítulo.

También encontramos algunos casos completamente opuestos, como es el de Fina Inglés. En la prensa se la encuentra citada habitualmente como “Fineta” o “Fineta Inglés”, enfatizando su aspecto menudo y la infantilización que conlleva el diminutivo. La pintora llegaría a asumirse a sí misma como pequeña hasta el punto de firmar muchas de sus obras como “Fineta”, incluso sin indicar su apellido. Dicha infantilización resultaba habitual en la prensa, especialmente con respecto a las mujeres de la primera generación en los años cuarenta y cincuenta. A modo de ejemplo, en el número 10 de la revista artística *Ribalta*, Cirici Pellicer escribe sobre la pintora Ana Solá de Imbert utilizando el diminutivo “Anita”<sup>527</sup>. No hemos encontrado, en ningún caso, una referencia a un artista varón en diminutivo. Al contrario, resulta más habitual que ellos aparezcan referenciados incluso solo con el apellido, reafirmando la idea aportada por los feminismos de que tras un apellido siempre imaginamos un hombre.

A pesar de ello, algunas mujeres rompieron estereotipos y actuaron como los artistas a los que tenían como referentes, aunque ello implicara malos comentarios por parte del resto de agentes de los círculos artísticos. Por ejemplo, Aurora Valero recuerda a su compañera Antonia Mir como una mujer muy viva, independiente y moderna que no se dejaba pisar por ningún compañero varón. De hecho, en una entrevista publicada en el periódico *Levante*, ante la pregunta de cuáles eran las ventajas de su profesión, Mir afirmaba que era emancipatoria para las mujeres:

Hace que la mujer se independice a fuerza de trabajo y de estudio. Contribuye, en cierto modo, a la emancipación de la mujer española. El viaje se hace imprescindible y, aun sin querer, vamos desterrando prejuicios<sup>528</sup>.

Valero también recuerda a Lola Bosshard –quien aparece referenciada habitualmente, incluso en documentación oficial de la Escuela de Bellas Artes o de la Diputación de València, como Lolita Bosshard– como una mujer que intentaba demostrar

---

<sup>527</sup> Cirici-Pellicer, Alexandre. “La pintora Anita Solá de Imbert”, *Ribalta*, nº 10, 1952.

<sup>528</sup> Eva. “Una profesión de banquillo: pintora”, *Levante*, 03-03-1960.

su fuerza física continuamente para demostrar que no era menos que un hombre: *“feia coses com per marcar la seua força. Per exemple, en una exposició a l’Ateneu estaven totes esperant l’ascensor i Lola agarra i puja per les escales. Feia eixe tipus de coses, com marcant que ella era com un home”*<sup>529</sup>.

Aparte de la firma, son también significativos como configuración de una identidad propia los autorretratos. Tal y como se ha visto, el modelo de artista como genio era conflictivo para las mujeres y, por lo tanto, era complejo representarse como objetos bellos (femeninos) y, a la vez como sujetos creadores con agencia<sup>530</sup>. Los diarios de Eva Hesse muestran que los conflictos internos de las identidades de mujer y de artista persistían en la segunda mitad del siglo XX:

No puedo ser tantas cosas. No puedo ser algo distinto para cada uno... Mujer, guapa, artista, esposa, ama de casa, cocinera, vendedora, todo eso. ¿No puedo siquiera ser yo misma o saber quién soy?<sup>531</sup>

Sin duda, la autorrepresentación era uno de los primeros ejercicios que una artista practicaba al iniciar sus estudios, como muestran los autorretratos a carboncillo de Ángela García Codoñer en su época de estudiante en San Carlos. También de su periodo como estudiante son los dibujos que realizó Carmen Grau, en los que no se representa a ella misma, sino a compañeras de clase. Incluimos estos dibujos aquí, no obstante, porque la entonces estudiante representa a sus compañeras paleta y pinceles en mano, con una actitud activa, caminando y avanzando hacia adelante. Las representa inmersas en su trabajo, las define por su trabajo.

---

<sup>529</sup> Aurora Valero. Entrevistada el 14 de junio de 2018.

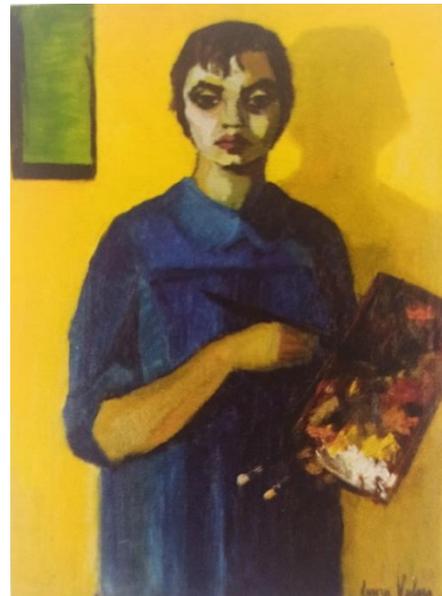
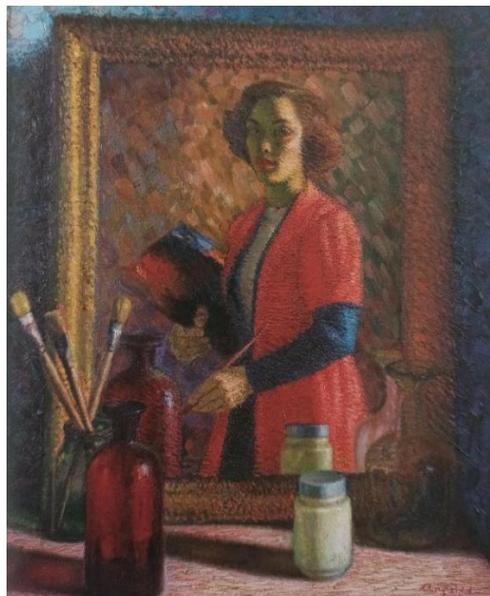
<sup>530</sup> Parker, Rozsika; y Pollock, Griselda. *Old Mistresses. Women, art and ideology*. Londres, Londres/Nueva York: I.B.Tauris, 2013.

<sup>531</sup> Lippard, Lucy. Eva Hesse. Nueva York: New York University Press, 1976, pp. 24-25. Citado en De Diego, Estrella. *Artes visuales en occidente desde la segunda mitad del siglo XX*. Madrid: Cátedra, 2015, p.69.



Ángela García Codoñer, *Autorretrato*, carboncillo sobre papel, 1965. Colección de la artista.  
Carmen Grau, dibujos sin título, carboncillo sobre papel, 1966 y 1968. Colección de la artista.

Ángeles Ballester, por su parte, se representa a ella misma como pintora en *Autorretrato con espejo* (1950). Se trata de un autorretrato de pincelada suelta y colores ácidos no miméticos, en el que la artista plasma su representación, enmarcada y rodeada de los utensilios y materiales que utiliza en su práctica artística. Un cuadro dentro del cuadro que le sirve para posicionarse como pintora. La artista presentó la obra a la Primera Exposición Bienal de Arte del Reino de Valencia, organizada por el Instituto Iberoamericano de Valencia, en la fase regional de preselección de la Bienal Hispanoamericana de Arte.



Ángeles Ballester, *Autorretrato con espejo*, óleo sobre tela, 1950. Colección particular.  
Aurora Valero, *Autorretrato*, óleo sobre tela, 1957. Colección particular.

Aurora Valero, sin embargo, simplifica su autorrepresentación en *Autorretrato* (1957). Una mujer de pelo corto y facciones duras, sobre un fondo plano amarillo, con solo una abertura verde, a modo de ventana, en la esquina superior izquierda. Viste una bata de trabajo azul y sujeta, de manera que es visible frontalmente, una paleta en una mano y un pincel, que aproxima a la paleta, en la otra. La joven Valero se presenta, ante todo, como pintora, tratando de eliminar elementos representativos de la identidad femenina deseable, y resuelve así, en parte, la contradicción entre los conceptos de mujer y de artista. Los autorretratos, por lo tanto, sirvieron como una herramienta que permitió a las artistas configurarse una identidad que de otro modo resultaba conflictiva.

Por último, aunque no se trata de un autorretrato, Eva Mus también está presente como artista en una de sus obras de los años setenta, *Retocando la imagen* (1974), la cual forma parte de su serie sobre Santa Teresita. En la pintura, se representa un interior que bien podría ser el decorado de un estudio fotográfico, con un fondo en colores madera y verde esmeralda. Al lado de una mesa auxiliar sobre la que se apoya un libro bastante grueso, se ubican de pie dos niñas, ambas con ropas que no parecen contemporáneas a la obra. Una de ellas, la más alta, con un vestido color granate, se apoya sobre el libro que reposa en la mesa auxiliar. A su lado, una segunda niña parece como abocetada, sin color. Un lápiz, cuya sombra se refleja en el cuerpo de esta segunda niña, dibuja la figura de la niña. Ese lápiz es la pintora, Eva Mus, que se está presentando a sí misma como artífice, como sujeto creador de la obra.



Eva Mus, *Juguetes intactos*, óleo sobre tabla, 1974. Colección Galería Cànem.

Por otro lado, podemos analizar la imagen que quisieron mostrar (o conservar) de sí mismas a partir de la fotografía. María Dolores Casanova, Fina Inglés o Marisol Giner, por ejemplo, se muestran como mujeres con agencia, alejándose de la feminidad hegemónica, en algunas de las fotografías que conservan sus familias.

María Dolores Casanova, ya a una edad avanzada, viste un vestido ancho de tirantes, confeccionado con una tela que podría ser seda o raso —estilo *flapper* de los años veinte—, y mira altiva a cámara desde un plano en contrapicado mientras sujeta un perro en brazos. Aunque este retrato en concreto parece estar dedicado a sus familiares, en las fotos que la prensa publicaba de Casanova la artista se muestra en actitudes y con indumentaria parecidas. De hecho, uno de los pies de foto que aparecen en prensa son “¿Camp? ¿Retro? ¿Naif?”<sup>532</sup>. La artista o, más bien, su personaje, ese *yo* auto-configurado, parece fundirse con su obra plástica.



Fotografía de María Dolores Casanova, de autoría anónima, dedicada por la artista a sus hermanos y fechada el 28 de julio de 1975. Fotografía conservada por la familia de la artista.

---

<sup>532</sup> Recorte de prensa sin fechar conservado en el Centro Internacional de Documentación Artística del Museu d’Art Contemporani de Vilafamés (MACVAC).



Catálogo de la exposición *Vive y pinta en cualquier lugar del mundo*, en la Galería Arte Horizonte del 30 de abril al 30 de mayo de 1975. Ejemplar conservado en el Centro Internacional de Documentación Artística del MACVAC.

Marisol Giner, por su parte, conserva en su álbum fotográfico numerosos retratos suyos. En la página que aquí reproducimos, se muestran algunos en los que la pintora aparece en distintas actitudes y mostrando visiones de sí misma a veces incluso opuestas. En la primera fotografía, aparece con un vestido a la moda femenina de la clase media de los años cincuenta, en contrapicado, exhalando el humo del cigarro que sujeta entre los dedos de la mano derecha. En la fotografía inmediatamente posterior, a la derecha, Giner posa vestida de negro con una mantilla en la cabeza<sup>533</sup>, mirando a cámara y con la mano en el pecho, mostrando una imagen de sí misma que nada tenía que ver con la anterior. En la fotografía que Giner colocó justo debajo de esta última descrita, aparece en una cala alicantina, con un bañador, los brazos en jarra sobre sus caderas y mirando a cámara sonriente y altiva desde un contrapicado notablemente acusado. En ninguno de los retratos que conserva el álbum aparece pintando. Marisol Giner, sin duda, se concebía a

<sup>533</sup> Con el uso de la mantilla, tal y como matiza María Rosón con respecto a una foto del álbum fotográfico de Esperanza Parada, “sitúa a las retratadas en una buena posición social, destacando su elegancia, pero sobre todo, su españolidad” (Rosón, María. *Género, memoria y cultura visual en el primer franquismo (materiales cotidianos, más allá del arte)*. Madrid: Cátedra, 2016, p. 291).

sí misma como una mujer sensual, que fumaba y exhibía su cuerpo sin complejos, pero que, a su vez, no se definía por su actividad profesional y que cumplía con las obligaciones atribuidas a su género. Como ha señalado Ane Lekuona en su estudio sobre la representación de Menchu Gal en la prensa del primer franquismo, en la línea de lo apuntado por Estrella de Diego en el *Andrógino sexuado*, “cuando una mujer se apropiaba de los elementos asociados a la masculinidad, es decir, al poder, estaría tratando de adueñarse de aquellos privilegios que a las subjetividades femeninas les eran excluidas”<sup>534</sup>.



Álbum fotográfico de Marisol Giner, retratos ubicados en Albarracín, Alicante y otros lugares, ca. 1955.

El caso de la fotografía de Fina Inglés, es especialmente relevante porque sabemos que sí la hizo con intención de ser mostrada en público (o como mínimo la utilizó para ello). La artista luce un sombrero de ala ancha decorado con flores, un abrigo negro, unas uñas limadas en punta y aparentemente pintadas en un tono claro (al menos, eso se deduce en la foto en blanco y negro). En este caso la artista no mira a cámara, sino de soslayo hacia la derecha, aparentemente absorta en sus pensamientos, mientras se toca con el dedo índice de la mano izquierda la barbilla.

---

<sup>534</sup> Lekuona, Ane. “La representación de las pintoras en la prensa del primer franquismo. El caso de Menchu Gal”, *Arte y políticas de identidad*, vol. 22, 2020, p. 86.



Fotografía de Fina Inglés, de autoría anónima, incluida en el catálogo de la exposición *Fina Inglés*, en las Salas del Museo Histórico Municipal de València, 1972.

En cualquier caso, ninguna de las tres artistas se muestra reproduciendo una actitud que se consideraría deseable en una joven –en el caso de Giner e Inglés– o una mujer madura –en el caso de Casanova–. Se representan como mujeres con cierta agencia, ya sea a través de la sensualidad o de adoptar actitudes que no se consideraban femeninas. Es relevante, por lo tanto, entender los retratos fotográficos como parte del proyecto artístico de sus protagonistas. Como señala Patricia Mayayo, parafraseando a Nancy Spector, las fotografías han de leerse “como el resultado de una colaboración entre el fotógrafo y la modelo, que se convierte así en coautora de su propia imagen”<sup>535</sup>.

---

<sup>535</sup> Spector, Nancy. “Meret Oppenheim. Performing Identities”. En Jacqueline Burkhardt y Bice Curgier, *Meret Oppenheim. Beyond the Teacup*. Nueva York: Independent Curators, 1996, pp. 35-42. Citado en Mayayo, Patricia. *Frida Kahlo. Contra el mito*. Madrid: Cátedra, 2008, p. 215. Mayayo también estudia el retrato fotográfico como “invención de sí” a partir de la artista Maruja Mallo en: “Maruja Mallo. El retrato fotográfico y la «invención de sí» en la vanguardia española”, *Modos: revista de História da Arte*, v.1, nº 1, 2017, pp. 70-89.

## Narrativas cotidianas

Sin pretender caer en el cliché historiográfico que encorseta la producción artística de mujeres en la auto-narratividad y en la figuración, lo cierto es que la inmensa mayoría de artistas que abordamos aquí cultivaron de manera generalizada la figuración pictórica. Ello no significa, no obstante, que su producción se limite a plasmarse a ellas mismas, sino que a través de su propia cotidianidad o de sus propios mundos interiores estaban, también, hablando de lo público. El feminismo de los años setenta dejó claro que lo personal es político. Aunque las artistas que se mencionan en este apartado no fueron feministas militantes y sus obras no tienen una estética reivindicativa, sí podemos hacer una lectura de las mismas en esta línea. El retrato de su hijo pintado por Manuela Carbonell en 1968, por ejemplo, nos habla, a través de la realidad que envolvía a la pintora, del lugar social del género femenino en tiempos de Franco.



Manuela Carbonell, Sin título, óleo sobre lienzo, 1968. Colección de la artista.

Eva Mus evoca una cotidianidad más enigmática en la tabla *Juguetes intactos* (1974). En un paisaje frío, casi mágico, una niña vestida de época sujeta una comba con la que no juega. En el suelo, una cuna de juguete vacía y una muñeca vestida de novia parece esperar el juego. La niña mira al espectador y lo hace partícipe de ese juego que, por el título de la obra, deducimos que no ha tenido lugar (y que tal vez nunca lo tenga). La obra, que también está inserta en la serie que realiza la artista sobre Santa Teresita del

niño Jesús, nace de su curiosidad por este personaje, según relata la artista en una entrevista de Trinidad Simó para el catálogo de su exposición en la Galería Val i 30 en 1976:

A través de unos documentos gráficos que se publicaron sobre ella, descubrí la persona y la niña que había sido. Me pareció que la imagen real de esta niña era mucho más interesante que la tan estereotipada, perfecta e inhumana que se nos presenta, y entonces pensé que me gustaría poder hacer comprender el proceso de manipulación al que la sometieron<sup>536</sup>.

En la entrevista, la historiadora del arte feminista Trinidad Simó –pionera en este campo en València–, insiste a Eva Mus sobre la idea de “manipulación” a la que fue sometida Santa Teresita, recalcando que dicha manipulación se podría extrapolar a la cotidianidad del contexto en el que la artista realiza la serie. Sobre ello, Eva Mus añade que “quizás sea en el caso de mi generación la que veo más radicalmente condicionada. Creo que una especie de educación generacional nos ha inhibido y que nuestras verdaderas posibilidades han sido limitadas por ella”<sup>537</sup>. Trinidad Simó sigue tirando del hilo en la entrevista, insistiendo en que las protagonistas de las obras de Mus casi siempre son mujeres o niñas sometidas de algún modo a una “especie de destino”. A colación de esta reflexión le pregunta a Mus si considera que “la mujer está más condicionada que el hombre”, a lo que Mus responde:

Sí, lo creo, pero además es la realidad que más conozco porque es la que tengo más próxima. ¡No puedo imaginar una mujer liberada! ¡Está tan lejos! La mujer tiene que sufrir un proceso de adaptación a un patrón impuesto por la sociedad para lograr ser aceptada por esta, y en el caso de que no quiera someterse tiene que arriesgarse a la marginación. Este proceso de adaptación es muy sutil y en general insensible. Yo quisiera evidenciar con mi pintura esto<sup>538</sup>.

A través de la imagen de Santa Teresita, por lo tanto, Eva Mus estaba plasmando el moldeamiento –o lo que ella denomina “manipulación”– al que las mujeres eran sometidas desde la infancia. Quizá el carácter introvertido y cauto de Eva Mus no la llevó a posicionarse y a posicionarse políticamente en su obra, pero es innegable que las cuestiones de género estaban muy presentes en ella.

---

<sup>536</sup> Entrevista de Trinidad Simó a Eva Mus: *Eva Mus. En torno a la formación de una imagen ejemplar*. València: Galería Val i 30, 1976.

<sup>537</sup> *Idem*.

<sup>538</sup> *Idem*.



Eva Mus, *Juguetes intactos*, óleo sobre tabla, 1974. Colección Museo Pedralba.

Asimismo, la soledad de las mujeres con respecto a los círculos artísticos es mostrada por Ángeles Ballester (València, 1920-2018) en obras con reminiscencias cubistas y colores pastel como *Mujer de vestido rojo en la ventana* (1955). La ventana se entiende en este dibujo de Ángeles Ballester como lugar de transición entre el espacio público y el espacio privado, como lugar de espera que, desde lo íntimo, permite mirar, analizar y, tal vez, también anhelar lo público<sup>539</sup>. Ballester desarrollaría más todavía la ventana como elemento limitador en un óleo sobre táblex de colores y formas más duras, *Aislamiento* (1956)<sup>540</sup>.

---

<sup>539</sup> María Rosón entiende la ventana como “el límite material del estudio, espacio feminizado de seguridad, creación, emociones y sueños, y la calle, donde se sitúa la realidad más dura de la que de alguna manera tratan de protegerse; mientras, la luz que baña los cuerpos y que proviene del cielo podría ser metáfora del pensamiento y la libertad” (Rosón, María. *Género, memoria y cultura visual en el primer franquismo (materiales cotidianos, más allá del arte)*. Madrid: Cátedra, 2016, p. 304.

<sup>540</sup> Reproducido en: Vilaplana, Susana. *Ángeles Ballester. Imatge de la dona en la pintura*. València: Universitat de València, 2003, p. 89.



Ángeles Ballester, *Mujer de vestido rojo en la ventana*, óleo y gravilla sobre tabla, 1955. Reproducido en Vilaplana, Susana. *Ángeles Ballester. Imatge de la dona en la pintura*. València: Universitat de València, 2003, p. 85.

También Adela Balanzá<sup>541</sup> refleja en obras de cariz metafísico como *Viaje a Soria* (1973) la incomunicación a la que se veía sometida en su impuesta rutina diaria. El crítico de arte José Garnería describía la pintura de Balanzá con motivo de una exposición de la artista en la Sala Tretze (1979) de la siguiente manera:

Formas, figuras sintetizadas al máximo en las que tan sólo se aprecia la soledad de unas personas indeterminadas en las que la propia homogeneidad es real y absolutamente una proyección de sensaciones y actitudes indefinidas pero cotidianas, a fin de cuentas, dentro de una sociedad masificada. Es por ello que esta obra, cada vez más, incide directamente en el aislamiento humano debido a la consiguiente masificación sufrida en el ámbito de la construcción de la humanidad<sup>542</sup>.

Ese “aislamiento humano” descrito por Garnería era potenciado por su condición de mujer. Una vida rutinaria, monótona y llena de frustraciones que encorsetaban sus aspiraciones profesionales. En las pinturas que realiza Adela Balanzá en la década de los sesenta las figuras humanas, casi siempre mujeres, se diluyen, se alargan, se deforman y se abstraen en el anonimato.

---

<sup>541</sup> A partir de la segunda mitad de la década de los setenta y durante los años ochenta desarrollará una producción más explícitamente feminista, dentro de la figuración expresionista, con títulos como *Masculinidad* (1978), *Juego de poder* (1979) o *Matrimoniabls* (1981).

<sup>542</sup> Garnería, José. *Adela Balanzá*, València: Sala Tretze, 1979.



Adela Balanzá, *Viaje a Soria*, óleo sobre lienzo, 1973. Colección de la artista.

Carmen Mateu, por su parte, nos lleva también a temas de índole social desde la óptica del realismo social en obras como *Regreso* (1973), en la que una masa uniforme, en colores anaranjados de trabajadores y una trabajadora con su criatura en brazos se desplazan en autobús del trabajo a casa o de casa al trabajo. En *Apunte* (1965), un cuidado óleo sobre cartón, Mateu aborda la cotidianidad del hogar a través de unas manos tejiendo en primer plano sobre un fondo abstracto. Interesante es también su retrato de *Elisa* (1971), una mujer de media melena pelirroja, que viste en el retrato una larga falda roja y una blusa blanca holgada. Está sentada en una mecedora de madera, lleva las uñas pintadas de rojo y posa pensativa, mirando hacia el suelo y sujetándose la cabeza con la mano izquierda y el dedo índice extendido. Mateu representa a la mujer que la acogió en Nueva York y gracias a la cual descubrió nuevas formas de ser y de crear.



Carmen Mateu, *Apunte*, óleo sobre cartón, 1965. Colección de la artista.

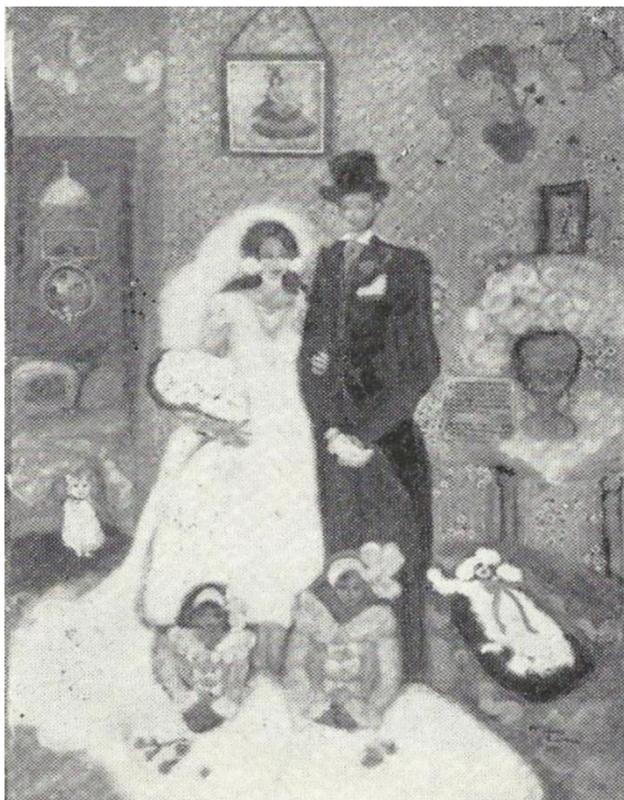
María Dolores Casanova, por su parte, desarrolló una producción artística al margen de las corrientes que imperaban en el momento, tanto en las instituciones académicas como en los círculos más renovadores. Su obra se podría enmarcar en el denominado *outsider art*<sup>543</sup> con una estética *kistch* impregnada de un horror vacui que, lejos de ser un ornamento añadido, conforma una parte integral y conceptual de la obra. Se trata de una obra que nace como necesidad interior de la artista, casi catártica –o terapéutica, afirman Isabel Tejada y María Jesús Folch<sup>544</sup>– y que fue, generalmente, mal recibida y comprendida en su tiempo. Generalmente, la crítica trató a la artista y su estilo pretendidamente *naif* de forma paternalista, algo que resultaba habitual en pintoras de este tipo, como es también el caso de la madrileña Isabel Villar<sup>545</sup>. Un análisis detenido de su pintura y, especialmente, del contenido de la misma, nos deja perplejas y difiere, bajo nuestro punto de vista, de la ingenuidad. Obras que estuvieron muy presentes en la cotidianidad artística valenciana del momento como, *Recién casados* (ca. 1970), presentada al XI Salón de Marzo, muestran lo que se esperaba de una mujer o, más bien, lo que una mujer debía esperar. Por la vida que sabemos que llevó la artista, quien nunca se casó ni tuvo descendencia, resulta imposible leer esta obra en clave autobiográfica. En ella han de verse más bien las contradicciones y dudas que podían asolar a una mujer que vivía en unos parámetros no deseables para la sociedad en la que creció.

---

<sup>543</sup> Bien podría inserirse en una genealogía del Art Brut como la realizada por Graciela García: *Art Brut. La pulsión creativa al desnudo Graciela García*. Vitoria-Gasteiz: Sans Soleil Ediciones, 2015.

<sup>544</sup> Tejada, Isabel; y Folch, María Jesús. *A contratiempo. Medio siglo de artistas valencianas (1929-1980)*. València: IVAM, 2018, p. 99.

<sup>545</sup> *Ibidem*, p. 98.

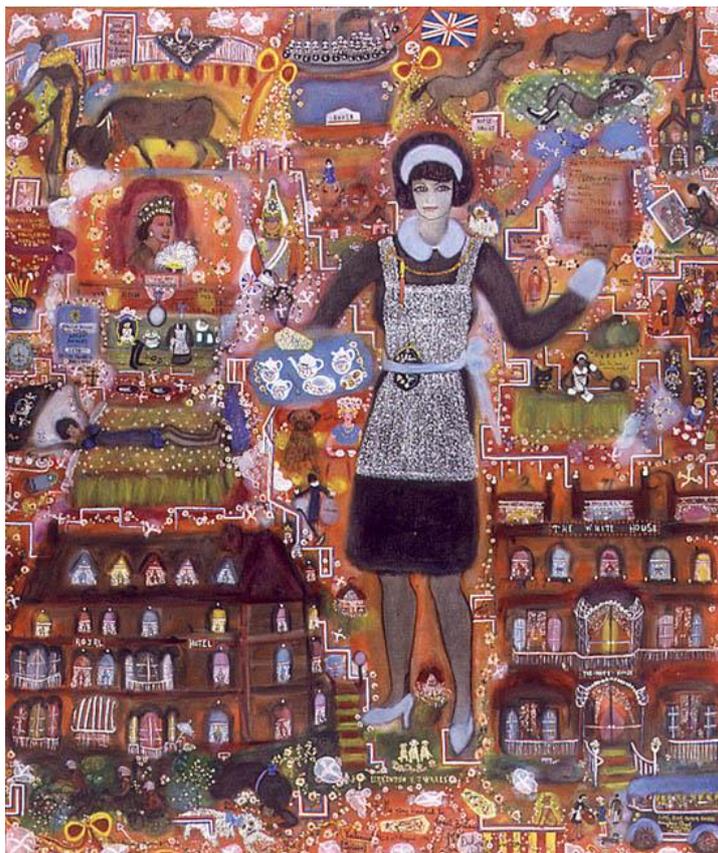


María Dolores Casanova, *Recién casados*, ca. 1970. Reproducción del catálogo del XI Salón de Marzo, patrocinado por el Ayuntamiento de València en 1970. Ejemplar conservado en el Centro Internacional de Documentación Artística del MACVAC.

Tejeda y Folch asocian su obra *Mi historial de Inglaterra* (1972) al periodo que pasó trabajando como camarera en Gran Bretaña: “la figura que proporcionalmente sobresale y estructura la pieza es una criada incluyendo a su lado una corrida de todos, un retrato de Isabel II, o varias edificaciones de estilo victoriano”<sup>546</sup>. Coincidimos, asimismo, con Tejeda y Folch en la relevancia de la obra al otorgar a su propia experiencia, a su propia subjetividad, la importancia suficiente como para protagonizar un lienzo de gran formato. Cabría añadir, además, que en este caso las dimensiones de la obra (180 x 150 cm) no son en absoluto intrascendentes. La obra de Casanova es una suerte de pintura de historia decimonónica que, en lugar de contar las grandes hazañas de un ejército nacional, cuenta sus propias venturas y desventuras, atravesadas por la clase y el género.

---

<sup>546</sup> *Ibidem*, p. 99.



María Dolores Casanova, *Mi historial de Inglaterra*, óleo sobre lienzo, 1972. MACVAC.

La producción de Casanova fue incansable y en la actualidad sus obras se encuentran dispersas y deslocalizadas. Sin duda, requeriría una labor ardua localizar, ordenar y catalogar una producción que, por no encajar en los discursos historiográficos, ha sido poco atendida por las instituciones, ya que, al menos desde una perspectiva de género, nos permite realizar lecturas interesantes. Una de las obras que, aunque desconocemos su paradero, nos parece representativa del contexto y de lo subversiva que podía resultar Casanova como artista es *Fumando espero* (1972). En un claro guiño a Sara Montiel en *El último cuplé* (Juan de Orduña, 1957), Casanova pinta a una mujer que atraviesa la obra en diagonal, en una imposible posición con la cabeza por debajo de sus piernas. La mujer va vestida con un sensual vestido, que bien podría ser uno de los vestidos con los que aparecía la artista en las fotografías comentadas en el apartado anterior. Maquillaje prominente, ligas en ambas piernas bien visibles, cigarrillo en mano, un coqueto espejo sobre el sofá, un perrito que la acompaña y una habitación profusa y lujosamente decorada. La obra es del mismo año que la anterior, pero nada tiene que ver con la otra. O quizá sí. No sabemos hasta qué punto María Dolores Casanova se estaba autorretratando también en esta obra, pero parece bastante

probable. Y es que los múltiples *yo*es y contradicciones que conformaban la personalidad de la artista eran los que atravesaban a muchas de las mujeres educadas en el franquismo.



María Dolores Casanova, *Fumando espero*, 1972. Reproducción del catálogo de la exposición “María Dolores Casanova”, en la Galería Val i 30 en 1972. Ejemplar conservado en el Centro Internacional de Documentación Artística del MACVAC.

## Bodegones y paisajes

También fueron recurrentes en las pintoras de estas generaciones los bodegones y los paisajes, dos géneros pictóricos que habían aprendido en la Escuela de Bellas Artes y que, desde la configuración del sistema académico español en el siglo XVIII, se ubicaban en la jerarquía de las artes en una posición inferior con respecto a aquellos géneros que requerían de la copia del natural. Como ha señalado abundantemente la historiografía feminista, no es casualidad que sean precisamente estos géneros los más habitualmente cultivados por mujeres. Marisol Giner conserva uno de los bodegones –con higos, huevos y champán sobre un mantel a cuadros blancos y morados– que realizó durante su proceso de aprendizaje en la Escuela de Bellas Artes<sup>547</sup>.

Carmen Mateu continuó pintando bodegones una vez finalizados los estudios, y en ellos representó no solo productos típicos de la zona en la que vive, sino también su proceso de elaboración. En *Bodegón* (1974) pintó una cazuela de barro que espera su arroz al horno. También un limón, una cabeza de ajo, un huevo, aceite y, en el centro de la composición, un mortero que servirá para ligar todos los ingredientes y preparar alioli.



Carmen Mateu, *Bodegón*, óleo sobre lienzo, 1974. Colección de la artista.

También encontramos numerosos bodegones dentro de la producción de Ana Solá de Imbert, María Luisa Palop o Fina Inglés. Esta última, con un estilo abocetado próximo

---

<sup>547</sup> Tras los estudios de Bellas Artes, Marisol Giner realizó diversos retratos por encargo, pero no desarrolló una producción artística propia ni intentó integrarse en el mercado del arte (Marisol Giner. Entrevistada el 18 de julio de 2019).

al expresionismo de Van Gogh, pone el foco en distintos elementos que configuran su cotidianidad: un frutero, un jarrón con flores o una silla en la que descansa un violín. En un magnífico texto de John Berger, “¿Cómo aparecen las cosas?, o Carta abierta a Marisa”, el autor reflexiona sobre lo significativo del bodegón, del hecho de que el cuadro sea protagonizado por lo que antes era meramente un escenario: “el significado y la belleza se podían encontrar en otros sitios, al margen del escenario de las grandes mitologías”<sup>548</sup>. Los bodegones, afirma Berger, están conformados por objetos que intrigan o conmueven a quien los coloca sobre una superficie para después pintarlos. Contienen, por lo tanto, una carga emocional y están ligados a la actividad de llevar la casa o, como mínimo, de habitarla: son “imágenes de residencia, en todos los sentidos de esta palabra”<sup>549</sup>. Para Berger, los objetos que configuran los bodegones conversan entre sí a través de la yuxtaposición de colores, texturas, luminosidades, formas y sombras, generando una zona de seguridad, un silencio a partir de esa conversación visual, que solo puede darse en el espacio del hogar, un espacio en el que, ya hemos explicado por qué, las mujeres se podían sentir a la vez cómodas y enclaustradas:

¿He dejado claro por qué el bodegón no podría haberse inventado en el espacio de la iglesia o el palacio? Para llegar a existir necesitaba el espacio cerrado, precario, la intimidad del ámbito doméstico<sup>550</sup>.

El hogar, en realidad, se configuraba como un espacio complejo y lleno de contradicciones, por lo que no resulta extraño que muchas de las artistas encontraran en el paisaje un género en el que huir de su cotidianidad y del enclaustramiento del hogar. Antonia Mir dedicó gran parte de su producción al paisaje y también las primeras obras de Adela Balanzá están constituidas por paisajes en un estilo de tintas planas, próximo al fauvismo, pero con colores fríos y formas alargadas que recuerdan al expresionismo. Más interesante es, tal vez por el soporte, un paisaje de Balanzá pintado sobre una paleta, su herramienta de trabajo. El paisaje es completamente realista: un pequeño riachuelo en primer plano se adentra en un paisaje verde y frondoso. Al fondo, se perciben unas montañas y a la derecha del río queda una casa de paredes blancas y techo a dos aguas, rodeada de vegetación. Parece que la artista se rebelara contra su formación

---

<sup>548</sup> Berger, John. “¿Cómo aparecen las cosas?, o Carta abierta a Marisa”, en John Berger (coord.), *El Bodegón*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2008, p. 60.

<sup>549</sup> *Ibidem*, p. 61.

<sup>550</sup> *Ibidem*, p. 62.

academicista impregnando su utensilio de trabajo de aquello de lo que anhelaba desprenderse.



Adela Balanzá, *Santa Mónica (Valencia)*, témpera sobre papel, 1959. Colección de la artista.



Adela Balanzá, Sin título, óleo sobre tabla, s/f. Colección de la artista.

Rosa Torres, por su parte, ha dedicado su producción a paisajes también próximos a la plástica fauvista, pero que, en ocasiones, rozan la abstracción formal. Nos parecen especialmente interesantes, incluso en el conjunto de su producción, sus obras de los años setenta. Rosa Torres se aproxima al género del paisaje para subvertirlo. Obras como *Guepardos y Serpientes*, ambas de la serie *Animales* (1972), ofrecen una visión salvaje de la naturaleza y renuevan el lenguaje del género. En lugar de predominar el color, lo que predomina en estos lienzos son los juegos de la forma, próximos a corrientes como el Op Art<sup>551</sup> o, como afirma Juan Manuel Bonet en el catálogo de una exposición individual de la artista que tuvo lugar en la Galería Sen de Madrid en 1979, “un nuevo puntillismo de

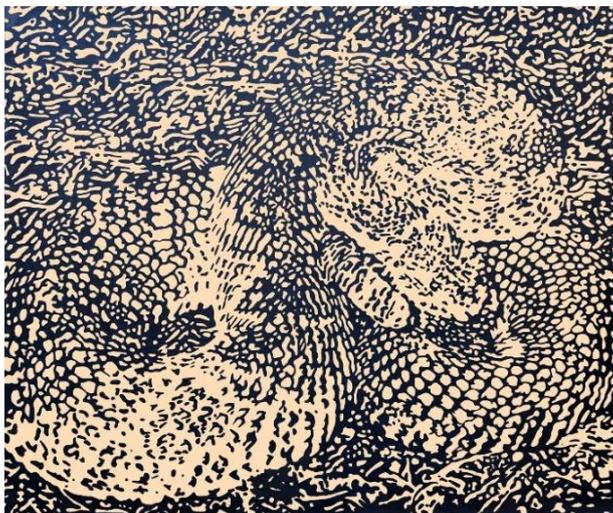
---

<sup>551</sup> Según Francesc Miralles, la pintora había estado en contacto con el Op Art en una visita al Museo de Arte Abstracto de Cuenca. Miralles, Francesc. *Rosa Torres*. València: Alfons el Magnànim, 2005, p. 26.

la era industrial: Seurat en los grandes almacenes”<sup>552</sup>. En otro texto, Bonet hace alusión también a la herencia Pop de Roy Lichtenstein<sup>553</sup>. Por otro lado, en la serie *Rousseau-Foret* (1975) los paisajes están configurados a partir de lo que podrían ser palabras, letras ligadas o sencillamente garabatos que generan franjas de color.



Rosa Torres, *Guepardos*, acrílico sobre lienzo, 1972. Colección de la artista.



Rosa Torres, *Serpientes*, acrílico sobre lienzo, 1972. Colección de la artista.

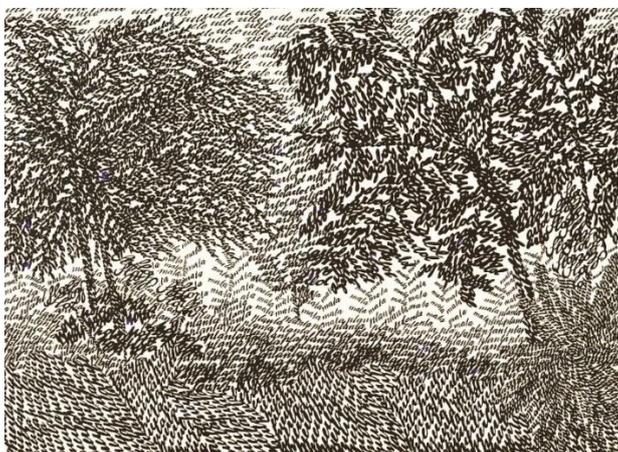
---

<sup>552</sup> Bonet, Juan Manuel. *Rosa Torres*. Madrid: Galería Sen, 1979. El texto de Juan Manuel Bonet había sido publicado ya en la revista *Arte Guía* (1973) con motivo de otra exposición de Rosa Torres en la misma galería en 1973, y lo utilizaría también en otra exposición de la artista en el Colegio Oficial de Arquitectos de Valencia y Murcia en 1974. Como apuntan Isabel Tejeda y María Jesús Folch, “el hecho de que ella le solicitara el texto una y otra vez implica su identificación con el mismo, sobre todo teniendo en cuenta que su primera versión no fue un encargo” (Tejeda, Isabel; y Folch, María Jesús. *A contratiempo. Medio siglo de artistas valencianas (1929-1980)*. València: IVAM, 2018, p. 168).

<sup>553</sup> Bonet, Juan Manuel. *Isabel Oliver. Rosa Torres*. Zaragoza: Galería Atenas, 1973.



Paco Alberola, Rosa Torres con obras de su serie *Animales* (1972) en su estudio de la calle En Blanch de València, en 1972.



Rosa Torres, serie *Rousseau-Forêt*, 1975. Fotografía conservada por la artista.

Otras obras de Torres, como la instalación *Macetas* (1973) traspasan la frontera de la bidimensionalidad para proponer un paisaje con el que nos confrontamos físicamente. Cuando se da esa confrontación, no obstante, y tal y como señalan Isabel Tejeda y María Jesús Folch, las macetas –realizadas con cartón y otros materiales no ligados a la tradición artística– “desvelan su falsedad”<sup>554</sup>. El paisaje sale del lienzo para ocupar el espacio configurando una suerte de “jungla doméstica”<sup>555</sup> que subvierte las convenciones de la tradición histórico-artística. Las macetas son paisajes, pero no paisajes al uso. Son paisajes domésticos. Resulta interesante en este sentido el análisis de la obra que realizan

<sup>554</sup> Tejeda, Isabel; y Folch, María Jesús. *A contratiempo. Medio siglo de artistas valencianas (1929-1980)*. València: IVAM, 2018, p. 168.

<sup>555</sup> *Idem*.

Tejeda y Folch, ya que, aunque Bonet se sirve del calificativo “doméstico”, no desarrolla el concepto en su texto. En palabras de las comisarias las macetas remiten a:

La experiencia femenina de la casa, del enclaustramiento, en las urbes contemporáneas; también a la naturaleza domesticada, encerrada en pequeñas macetas. Además, estas referencias a la domesticidad se potencian con el hecho de que algunos de estos cuadros se pintaban sobre telas estampadas<sup>556</sup>.



Rosa Torres, *Macetas*, técnica mixta, 1972. Colección de la artista. Fotografía conservada por la artista.

Isabel Oliver, por su parte, subvirtió el género del paisaje desde un lenguaje directamente vinculado al Pop Art, entre los años 1972 y 1974 en su serie titulada *Paisajes Pop*. John Berger recalca en el texto citado anteriormente la emoción que albergaban los bodegones. Esa emoción sería extrapolable al género del paisaje, pero los paisajes de Oliver son más bien fríos, planos, distantes y asépticos. Son paisajes de gran formato pintados con pintura acrílica sobre lienzo, en los que Oliver se rebela contra la educación artística academicista que había recibido en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos, en la que algunos de sus profesores, como Genaro Lahuerta o Francisco Lozano, eran reconocidos paisajistas. Además, los paisajes de Oliver parten de imágenes cotidianas que se encontraban habitualmente reproducidas en tarjetas postales. Parte de esas imágenes codificadas y mecanizadas, pero las trasvasa luego con una técnica manual. Como afirma Juan Manuel Bonet en el folleto de una muestra en la Galería Atenas de Zaragoza, en la que se expusieron conjuntamente los paisajes de Isabel Oliver y los de Rosa Torres:

---

<sup>556</sup> *Ibidem*, p. 169.

En el país de Sorolla, Pinazo y Muñoz Degrain, es de suponer que este juego debe ser algo así como un sacrilegio o una profanación, y más aún si consideramos que el proceso es partir de una imagen “popular” como es la postal para realizar un “paisaje” que parodia una imagen artística “culta”<sup>557</sup>.



Isabel Oliver, serie *Paisajes Pop* (1972-1974), expuesta en la Galería Atenas de Zaragoza, junto con obras de Rosa Torres, en 1973. Fotografía conservada por la artista.

En esta misma línea realizó, enfatizando la serialidad y la objetualidad del Pop Art, la serie *Paisajes al natural* (1974), en la que la artista crea una serie de múltiples en los que reproduce esos paisajes alpinos típicos de tarjeta postal, pero, en lugar de sobre un lienzo, sobre botes de conserva etiquetados en la parte superior con el título “Paisaje al natural” y en la parte inferior, en letra más pequeña, con “*product of Spain*”. La serie, en un claro guiño a las *Latas de sopa Campbell* (1962) de Andy Warhol, ironiza ya no solo el género del paisaje, sino también de una manera explícita y evidente la sociedad de consumo ya consolidada en una España que venía del desarrollismo y el aperturismo. Los paisajes, envasados y rápidos de consumir, se ponían a la venta como un atractivo más del país.

Las series sobre paisajes de Oliver tuvieron un considerable éxito comercial –algo que no ocurriría con la pintura feminista que desarrollaremos más adelante–, lo cual abrumó a la artista, que decidió reconducir su práctica artística:

Los paisajes me duraron como un caramelo en la puerta de un colegio y me sentí fatal porque sentí que me estaba equivocando, no me arrepiento porque no hay paisajes pop (yo decía no queréis paisajes, pues tomad paisajes, en todas las formas

---

<sup>557</sup> Bonet, Juan Manuel. *Isabel Oliver. Rosa Torres*. Zaragoza: Galería Atenas, 1973.

que queráis), pero me cansé en seguida de los paisajes, me gustó hacerlo y me pareció el momento de hacerlo, pero una vez hecho no tiene sentido para mí hacer miles igual. Soy incapaz de repetir lo mismo todo el tiempo<sup>558</sup>.



Isabel Oliver, piezas de la serie *Paisaje al natural*, imagen digital sobre bote de metal, 1974. Colección de la artista.

Por último, cabe destacar los realizados en el marco de las series *De profesión, sus labores* (1972-1974) y *La mercantilización del arte* (1974-1975). En el primer caso, el título y la temática de la serie aluden a esa educación “de adorno” femenina que se ha desarrollado en capítulos anteriores. Oliver serigrafía, de nuevo, el paisaje alpino típico de postal, pero esta vez sobre pequeños bastidores, utilizados habitualmente para hacer punto de cruz o *petit point* en casa. En otras piezas de la misma serie, Oliver se basa en paisajes de artistas clásicos como Gustave Courbet, que se vendían en las mercerías con el paisaje ya dibujado para seguir las formas con la aguja<sup>559</sup>.



Isabel Oliver, *De profesión: sus labores*, bastidores de madera y tela serigrafiada, 1972-1974. Colección de la artista.

<sup>558</sup> Isabel Oliver. Entrevistada el 25 de octubre de 2018.

<sup>559</sup> Tejeda, Isabel; y Folch, María Jesús. *A contratiempo. Medio siglo de artistas valencianas (1929-1980)*. València: IVAM, 2018, p. 195.

Los textos que se han escrito recientemente con motivo de las distintas muestras dedicadas a la artista –en solitario o no– no parecen estar de acuerdo en si Oliver lo hacía como homenaje a los saberes culturalmente femeninos<sup>560</sup> o si, por el contrario, estaba parodiando la “banalización” del arte al aparecer en las mercerías “serigrafías que reproducen sobre una tela de cañamazo obras de pintores clásicos muy conocidos, para que las señoras puedan «bordarse un clásico»”<sup>561</sup>. En esta última cita se aborda el tema con poca sensibilidad, afirmando que bordar es un mero divertimento mientras que la pintura está en la estela del “gran arte”, sin cuestionar la jerarquía de las artes desde una perspectiva de género y asegurando con rotundidad que “la mujer”, en singular, desempeña “papeles estúpidos y banales [...] en el seno de la sociedad contemporánea”<sup>562</sup>. Aunque no coincidimos con estas últimas afirmaciones, tampoco tenemos claro que la artista estuviera realmente rindiendo un homenaje a esos saberes femeninos. Vemos en la serie, más bien, un cuestionamiento de esos saberes, aunque es cierto que el propio cuestionamiento implica una reflexión sobre el lugar al que han quedado relegados socialmente.

---

<sup>560</sup> *Idem*.

<sup>561</sup> Patuel, Pascual. *Isabel Oliver. Quaranta anys d'Art compromès (1970-2009)*. València: Fundació General de la Universitat de València, 2019, p. 38.

<sup>562</sup> *Ibidem*, p. 42.

## Abstractas

Aunque es sabido que las mujeres se integraron con más dificultades que los hombres en las corrientes de arte abstracto y, especialmente, “en el agitado mundo de la vanguardia informalista”<sup>563</sup>, no todas renunciaron a ella. Lo ha puesto de manifiesto de la reciente exposición comisariada por Christine Marce y Karolina Ziebinska-Lewandowska en el Centre Pompidou, *Elles Font l'abstraction* (2021) y llevada al Guggenheim de Bilbao por la propia Marce junto con la conservadora del museo Lekha Hileman Waitoler con el título *Mujeres en la abstracción* (2021-2022)<sup>564</sup>: mujeres como Hilma af Klint, Sophie Tauber-Arp, Luibov Popova, Anni Albers, Lee Krasner o Lynda Benglis, por mencionar solo algunas de las más conocidas, introdujeron la abstracción en sus lenguajes plásticos, en distintos formatos y técnicas, incluso más allá de la pintura y las disciplinas tradicionales.

En el contexto que nos ocupa<sup>565</sup>, Jacinta Gil destacó en el campo de la abstracción lírica o gestual. En su época del Grupo Parpalló, cultivó la abstracción matérica. Como muchos de sus compañeros de grupo, a partir del pionero –en el contexto español– *Salón Nacional de Arte no Figurativo* que tuvo lugar en València en 1956, Jacinta Gil adoptó el nuevo lenguaje abstracto en obras como *Tachismo* (1957).

---

<sup>563</sup> Fernández Alonso, Andrea. *Cuando la esencia es masculina. Género y sexo en el Informalismo y Expresionismo abstracto*. Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2008, p. 98.

<sup>564</sup> Marcel, Christine; y Ziebinska-Lewandowska. *Elles Font l'abstraction*. Paris: Centre Pompidou, 2021/Marcel, Christine; y Hileman Waitoler, Lekha. *Mujeres en la abstracción*. Bilbao: Museo Guggenheim de Bilbao, 2022.

<sup>565</sup> Las antiguas estudiantes de la Escuela de Bellas Artes de San Carlos que, tras finalizar los estudios continuaron viviendo en sus localidades de origen y quedaron parcialmente aisladas del entramado cultural de la ciudad de València, tuvieron más dificultades para cultivar pintura abstracta, ya que, como recuerda Milagro Bayarri, en su entorno no era todavía comprendida: “no sols he pintat paisatge, he pintat també abstracte, quan acabí la carrera. Però resulta que ací al poble no els agradava i me deien que jo no sabia pintar (el fuster m’ho va dir, que pel poble comentaven que jo no sabia pintar), per això vaig tornar als paisatges i ahí tot el poble digué «ai, pues sí és una pintora estupenda». Si haguera estat en una ciutat igual haguera passat més desapercebut, però ací te coneixen tots” (Milagro Bayarri. Entrevistada el 5 de octubre de 2019). Esto no significa, no obstante, que el arte abstracto tuviera buena acogida en las ciudades más allá de círculos artísticos reducidos. Es continua su ridiculización en la prensa y llegó incluso a suscitar un debate a lo largo de varios números en la revista especializada en arte *Ribalta* en los años cincuenta. También la prensa diaria se hizo eco del arte abstracto, “ahora de moda”, refiriéndose a los artistas abstractos en tono jocosos como seres que disfrutaban de “el placer de sentirse superiores a los infelices anormales” (*Las Provincias*, 04-02-1961).



Jacinta Gil, *Tachismo*, óleo sobre lienzo, 1957. Colección particular.

Otras artistas como Aurora Valero o María Luisa Pérez Rodríguez cuentan con una producción de cariz marcadamente expresionista y, aunque, en las décadas que aborda este estudio, no abandonan la figuración<sup>566</sup>, sí que experimentaron con la materia, las texturas y utilizaron con vigorosidad la pincelada, tal y como se estaba haciendo en los círculos informalistas. La crítica del momento denominó esta corriente “nueva figuración”, como resultado de la combinación del expresionismo clásico y del informalismo gestual<sup>567</sup>. En la prensa, se remarcó en numerosas ocasiones su técnica con adjetivos que quedaban lejos del ideal de feminidad: “Las pinturas de Aurora Valero tienen garra, nervio y una intención poderosa y estremecida”<sup>568</sup>. Del mismo modo, el crítico Cesáreo Rodríguez Aguilera afirmaba:

Además de una auténtica emoción, la obra de Aurora Valero me produce inquietud y me plantea múltiples cuestiones. En primer lugar, no puedo sustraerme al hecho de que su autora sea mujer. Sin caer en el tópico de la diferenciación sociológica femenina, es indudable que en este aspecto la obra de Aurora Valero se alza como una réplica a lo que de peyorativo pudiera tener aquella diferenciación, al aplicarla a una obra artística; pues la obra de Aurora Valero no es una obra que pueda

---

<sup>566</sup> María Luisa Pérez Rodríguez nunca abandonó la figuración por completo, pero Valero sí que se cultivó la abstracción geométrica en su “etapa simbólica” en la década de los sesenta, y llegaría también a la abstracción gestual en la década de los noventa. Véase Valero, Aurora. *La memòria del temps: 1957-2007*. València: Generalitat Valenciana, 2008.

<sup>567</sup> Llorens, Tomàs. *Tres mujeres: Camelia, Aurora Valero, Ana Peters*. València, Sala Martínez Medina, 1965.

<sup>568</sup> E.L.CH. “En el ateneo mercantil, pinturas de Aurora Valero y canciones de José Peris”, *Las Provincias*, 22-5-1966.

significativamente caracterizarse como fina, elegante, bonita o liviana. La obra de Aurora Valero es, por el contrario, una obra recia, firme de contenido, decidida de intención<sup>569</sup>.



Aurora Valero, *Mujeres*, técnica mixta sobre tela, 1965. Colección Bancaja.

La crítica de Rodríguez Aguilera muestra que las cualidades que otorgaban “calidad” a una obra eran aquellas supuestamente masculinas, mientras que aquella que se podía denominar “fina, bonita, elegante o liviana” era más bien de segunda categoría y, por descontado, propia del género femenino. Germaine Greer ya hacía alusión a “la humillación” por parte de la crítica como uno de esos obstáculos que refería en *La carrera de obstáculos. Vida y obra de las pintoras antes de 1950*<sup>570</sup>. Greer cita la esclarecedora definición que Klee da de Schmolli como ilustración de la connotación peyorativa del adjetivo “femenino” en el mundo del arte:

¿Está enfermo de tisis o es una mujer disfrazada? Puedo añadir que en realidad es solo una pintora. Su mundo de ideas y emociones es totalmente femenino... Es un beato, un hipócrita adorador de la belleza, que no aprecia la sal de la verdad, no sabe transgredir nada con sentido del humor<sup>571</sup>.

En una de nuestras conversaciones, Valero afirmó que siempre había sido de su agrado la crítica de Rodríguez Aguilera precisamente porque “no la dejaba como una mujer blandengue, sino como una mujer fuerte”<sup>572</sup>. También María Luisa Pérez nos contaba orgullosa que a menudo le decían, tanto críticos como colegas, que ella “pintaba

---

<sup>569</sup> Rodríguez Aguilera, Cesáreo. *Aurora Valero*, València, Palacio de la Generalidad Valenciana, 1964.

<sup>570</sup> Greer, Germaine. *La carrera de obstáculos. Vida y obra de las pintoras antes de 1950*. Madrid: Bercimuel, 2005.

<sup>571</sup> Klee, P. *Diary* (Londres, 1965), 2 de diciembre de 1902, p. 19. Citado en Greer, Germaine. *La carrera de obstáculos. Vida y obra de las pintoras antes de 1950*, Madrid: Bercimuel, 2005, p. 104.

<sup>572</sup> Aurora Valero. Entrevistada el 14 de junio de 2018.

como un hombre”<sup>573</sup>. Es evidente que para artistas como Valero o Pérez era positivo que se las catalogara como artistas “masculinas”, más próximas, por lo tanto, a esa idea de genio que subyacía en el imaginario colectivo<sup>574</sup>.

Cabe mencionar, asimismo, la existencia de otras artistas informalistas en el contexto español que trabajaron en colectivos como Juana Francés en El Paso, o de manera aislada, como Nadia Werba o Magda Ferrer. Andrea Fernández Alonso estudia a estas últimas y concluye que “a diferencia de sus colegas del Expresionismo abstracto norteamericano [...] las artistas españolas se acogieron a otro mundo artístico, en solitario, fuera del tejido «innovador oficial»”<sup>575</sup>.

Aunque sobrepasa nuestro marco cronológico, no podemos obviar en este apartado un trabajo nunca expuesto de Carmen Grau fechado en 1978. La artista fue más allá de la mera asunción de los preceptos informalistas y subvirtió de manera, consideramos, muy interesante, su técnica. La artista utiliza un lavadero de madera como soporte sobre el que pintar y dibujar bordados a modo de alusión a dos de las tareas tradicionalmente femeninas: las tareas del hogar y las labores de aguja.



Carmen Grau, Sin título, técnica mixta sobre lavadero de madera, 1978. Colección de la artista.

---

<sup>573</sup> María Luisa Pérez Rodríguez. Entrevistada el 1 de febrero de 2019.

<sup>574</sup> Sobre esta cuestión reflexiona Isabel Tejada en: Tejada, Isabel. “Artistas españolas bajo el franquismo. Manifestaciones artísticas y feminismos en los años sesenta y setenta”. En Juan Vicente Aliaga y Patricia Mayayo, *Genealogías feministas en el arte español (1960-2010)*. León: MUSAC; Junta de Castilla y León, 2013, pp. 194-195.

<sup>575</sup> Fernández Alonso, Andrea. *Cuando la esencia es masculina. Género y sexo en el Informalismo y Expresionismo abstracto*. Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2008, p. 110.

Algo parecido sucede con algunas de las primeras series de Carmen Calvo, en las que utiliza la cerámica, un material tradicionalmente relegado a un ámbito artesanal feminizado. En *Habitación de Van Gogh* (1974) o *Serie Recopilación* (1975) superpone al lienzo “churritos” de cerámica. Aunque, por los títulos de las obras, las deducimos figurativas, los cilindros orgánicos de cerámica parecen hacer un guiño a esos chorretones de pintura del Expresionismo abstracto que Andrea Fernández Alonso describía como “espermáticos”<sup>576</sup> y, además, resignifican y subvierten el material cerámico “al colocarlo sobre una superficie pictórica”<sup>577</sup>.



Carmen Calvo, serie *Recopilación*, técnica mixta y madera sobre táblex, 1975. Colección Escribano y Badía.

Por otro lado, en el campo de la abstracción geométrica, se estaban produciendo grandes transformaciones en el mundo del arte español, y las mujeres estaban formando parte de ellas. Buena muestra de ello es la participación de Elena Asins y la artista de origen valenciano Soledad Sevilla en las investigaciones desarrolladas en el Centro de Cálculo de la Universidad Complutense de Madrid. En la ciudad de València también encontramos mujeres trabajando en esta línea. Es el caso de la artista de origen suizo Lola Bosshard (1922-2012)<sup>578</sup>, quien expuso en 1967 en la muestra colectiva *Arte Objetivo*

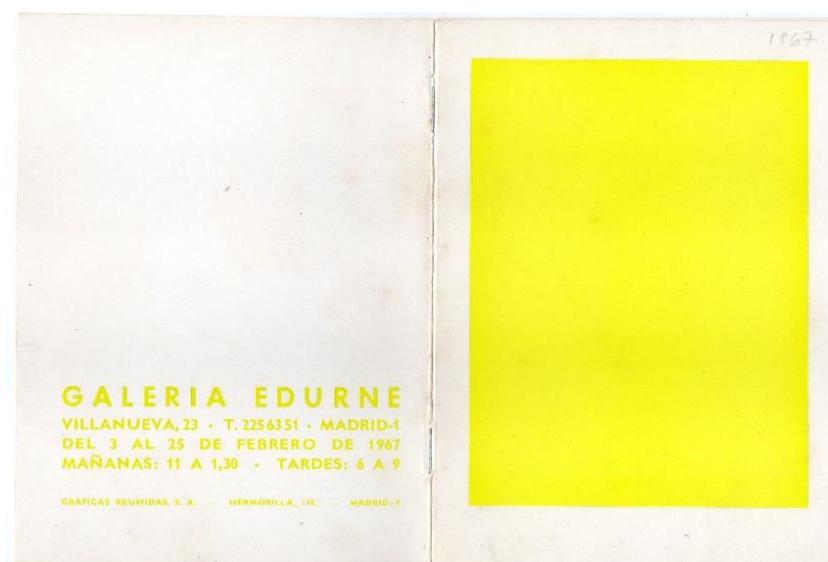
---

<sup>576</sup> Fernández Alonso, Andrea. *Cuando la esencia es masculina. Género y sexo en el Informalismo y Expresionismo abstracto*. Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2008, p. 29.

<sup>577</sup> Tejeda, Isabel; y Folch, María Jesús. *A contratiempo. Medio siglo de artistas valencianas (1939-1980)*. València: IVAM, 2018, p. 196.

<sup>578</sup> Adela Balazná escribía sobre ella: “Sería y parca en el hablar, poseía ademanes bruscos y reacciones sorprendentes. En sus momentos creativos, se dejaba llevar por la pulsión de fuertes tensiones emocionales y nerviosas, hecho que simplificaba y enriquecía el poder de su obra. En su primera época llegó a pintar flores, pero unas flores nada convencionales, sino, inusitadas, diferentes de las que pudieran realizarse por la mano de cualquier otra pintora de su época. Eran manchas valientes en extremo, de fuerza expresionista, que daría a conocer en la sala de exposiciones de Arte Universitario. En la época de su

en las Salas de la Dirección General de Bellas Artes, en la que compartió espacio con artistas de la talla de Elena Asins, Eusebio Sempere, Joaquín Michavila, Jordi Teixidor o José María Yturralde, y que resultó ser una de las “muestras más significativas del florecimiento de las corrientes analíticas en la década de los sesenta”<sup>579</sup>. Ese mismo año, la Galería Edurne de Madrid organizó una exposición individual de la artista titulada *Lola Bosshard. Pinturas*, en la que se pudieron ver algunos de sus monocromos y bandas de color plenamente sensoriales que, como apunta Paula Barreiro, nos podrían llevar a pensar en Rothko<sup>580</sup>.



Catálogo de la exposición de monocromos de Lola Bosshard en la Galería Edurne de Madrid. Colección Galería Edurne.

La exposición de Lola Bosshard no obtuvo una buena crítica de manera generalizada. Algunos críticos como Campoy afirmaban no estar seguros de que el “ambientalismo” que proponía la artista sirviera al arte, aunque sí podían servir, a su

---

permanencia al grupo Pintura, en el año 1961, se encontraba ya centrada dentro del mundo de la abstracción, línea donde continuaría investigando y que ya no abandonaría [...] la vida de Lola Bosshard se ha encontrado repartida entre su total entrega a la pintura –aunque se perdiera en alguna que otra ocasión entre sus ramas, de lo embebida en la permeabilidad de sus cálculos compositivos–, y a la atención de tan abnegada, sacrificada, que prestaba a su madre (que padeció largos años en cama, hasta que sucediera la muerte de ésta). Tan sólo después del corto período que media entre uno o dos años, de este suceso doloroso, Lola Bosshard desapareció del ámbito valenciano sin dejar rastro – que no la huella de su paso– en la esfera del arte valenciano.” (Balanzá, Adela. *La mujer en la práctica de la pintura valenciana (1950-1980)*. Borrador de tesis doctoral inédita). Del texto de Balanzá entendemos, por lo tanto, que de nuevo los cuidados familiares apartaron a la artista de una trayectoria profesional que parecía bien encaminada.

<sup>579</sup> Barreiro López, Paula. *La abstracción geométrica en España, 1957-1969*. Madrid: Instituto de Historia; Departamento de Historia del Arte, 2009, p. 252.

<sup>580</sup> *Ibidem*, p. 365.

parecer, al “arquitecto y al decorador”<sup>581</sup>. Juan Antonio Aguirre, sin embargo, valoró positivamente la aportación de “soluciones” de la artista a partir de unos monocromos que, para el crítico, conseguía crear un “ambiente”<sup>582</sup>. En el catálogo de la exposición, de hecho, Aguirre afirmaba que:

La pintura ya no está limitada por el cuadro, como antes. Ahora cabe hablar de diversos cuadros, y de su integración en un ambiente determinado. Hacer arte – repito– es crear un ambiente, es ofrecer una situación determinada a los espectadores, hacerles entrar en ella<sup>583</sup>.

La exposición de Bosshard en la Galería Eburne coincidió temporalmente con su participación en el grupo “Nueva Generación”, junto con Juan Antonio Aguirre, Alexanco, Anzo, Elena Asins, Manuel Barbadillo, Gerardo Delgado, Egido, Jordi Gali, Julián Gil, Luis Gordillo, Pere Pagés, Jordi Teixidor, José María Yturralde y García Ramos<sup>584</sup>. De todos modos, según Paula Barreiro, el arte de herencia minimalista que la crítica denominó “ambiental”, no tuvo “una faceta demasiado reflexionada ni por los artistas de la época, ni por la crítica de arte, los cuales se limitaron a señalarlo sin ahondar en demasiadas explicaciones”<sup>585</sup>.

Aunque desconocemos el paradero de la mayoría de obras de la artista, la Galería José de la Mano expuso en su stand en Arco 2020 una carpeta que contenía seis serigrafías de la artista, acompañadas de un texto de Vicente Aguilera Cerní<sup>586</sup>. Según se indica en la carpeta, se realizaría una serie de 25 ejemplares. Las serigrafías son una buena muestra del trabajo que realizaba la artista por aquél momento, que no solo estaría en la línea del arte objetivo, sino también del *color field*. Las superficies son tomadas por bandas de color que las recorren en líneas a veces rectas y otras veces sinuosas. Lo que estas serigrafías muestran, sin ninguna duda, es que resulta necesario

---

<sup>581</sup> Campoy. “Bosshard”, *ABC*, 14-11-1967. Recorte de prensa conservado en el archivo de la Galería Eburne.

<sup>582</sup> Aguirre, Juan Antonio. “Lola Bosshard”, *Gaceta Unversitaria*, 1-02-1967. Recorte de prensa conservado en el archivo de la Galería Eburne.

<sup>583</sup> Aguirre, Juan Antonio. *Lola Bosshard*. Madrid: Galería Eburne, 1967. Archivo Galería Eburne.

<sup>584</sup> Balanzá, Adela. *La mujer en la práctica de la pintura valenciana (1950-1980)*. Borrador de tesis doctoral inédita.

<sup>585</sup> Barreiro López, Paula. *La abstracción geométrica en España, 1957-1969*. Madrid: Instituto de Historia; Departamento de Historia del Arte, 2009, p. 365.

<sup>586</sup> Se expusieron junto con otras artistas de distintas geografías iberoamericanas (Irene Buarque, Ana Buenaventura, Vera Chaves Barcellos o María Droc, también vinculadas a la abstracción geométrica.

continuar indagando en la trayectoria y la producción de una artista que ha caído, injustamente, en el olvido historiográfico.

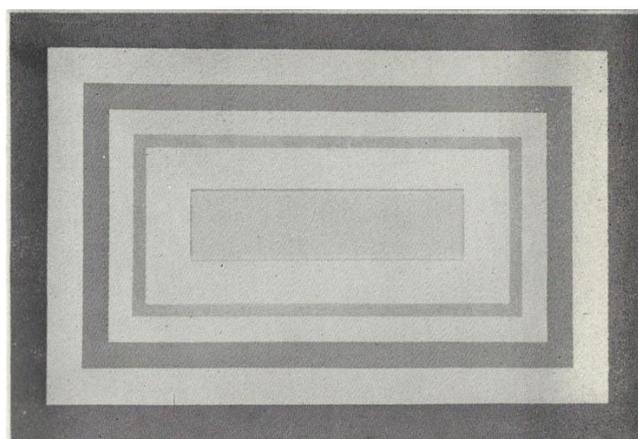
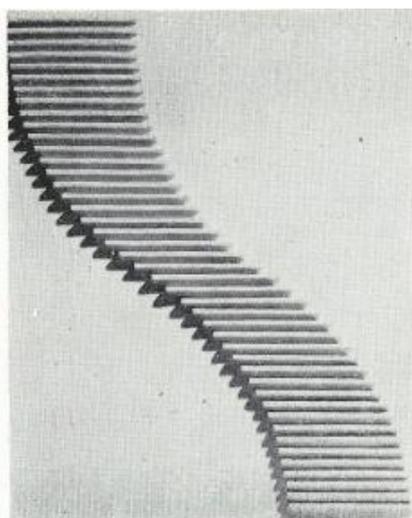


Lola Bosshard, carpeta de 6 serigrafías realizadas con la colaboración del serígrafo Llopis y de la imprenta Organización Bello en València, 1967. Colección particular.

También cultivó la abstracción geométrica Aurora Valero, en una etapa posterior a la expresionista, anteriormente comentada. El paso de Valero por la geometría en una etapa que ella denomina “simbólica”, fue efímero y pronto volvió a las formas orgánicas y a la gestualidad que caracteriza su obra.

Amparo Formentín Capilla, otra de las artistas habituales en los concursos-oposición de la Diputación de València abordados en el capítulo anterior, presentó en el X Salón de Marzo, del año 1969, una pintura titulada *Equilibrio*, en la cual, sobre un fondo neutro, se desplegaban verticalmente una sucesión de formas geométricas rectangulares que parecían desplomarse. Formentín continuó desarrollando estas investigaciones geométricas en los siguientes años, a la luz de las obras que presentó en las ediciones

siguientes del Salón de Marzo. En el XIII Salón (1973) fue seleccionada con *Al fondo, luz*, en la que establecía juegos ópticos a partir de rectángulos (suponemos que de colores, aunque solo conocemos una reproducción en blanco y negro) que daban sensación de tridimensionalidad. Algo muy en la línea de lo que por aquél momento estaban proponiendo artistas como José María Yturralde, Jordi Teixidor, Andreu Alfaro o Eusebio Sempere, por poner algunos ejemplos muy próximos. Mientras las obras de sus compañeros varones están hoy en colecciones públicas y sus nombres aparecen referenciados constantemente, desconocemos si ella continuó desarrollando una trayectoria posterior y el paradero de sus obras. Sí sabemos, no obstante, que pocos años antes estaba realizando obra figurativa, ya que, en 1967, la prensa aludía a una exposición suya en la Asociación de Prensa en la que presentó “nueve cuadros de flores y doce dibujos”<sup>587</sup>.



Amparo Formentín Capilla, *Equilibrio*, ca. 1969. Reproducción del catálogo del X Salón de Marzo, Patrocinado por el Ayuntamiento de València, 1969. Ejemplar conservado en el Centro Internacional de Documentación Artística del MACVAC.

Amparo Formentín Capilla, *Al fondo, luz*, ca. 1973. Reproducción del catálogo del XIII Salón de Marzo, Patrocinado por el Ayuntamiento de València, 1973. Ejemplar conservado en el Centro Internacional de Documentación Artística del MACVAC.

En esta misma línea, Cristina Navarro se movió durante los primeros años de su trayectoria artística entre la figuración y una abstracción geométrica de tonos suaves y ligeros, que quedaba lejos de las líneas perfiladas y tonos fuertes de artistas valencianos como los mencionados en el párrafo anterior. Cabe destacar que, como ocurría con el

---

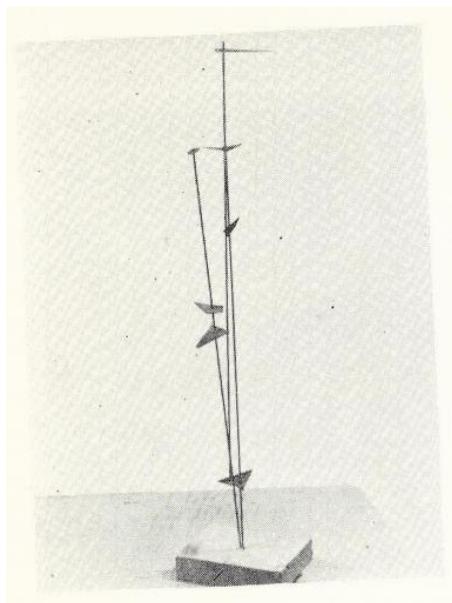
<sup>587</sup> “Amparo Formentín, en la Asociación de Prensa”, *Levante*, 07-05-1967.

informalismo o la abstracción matérica, tampoco encajaban en el imaginario femenino las corrientes geométricas que aproximaron el arte a la ciencia, un área de conocimiento tradicionalmente masculinizada. Próximas a esta corriente encontramos otras artistas como Fuencisla Francés, quien experimentó ya en los años setenta con la espacialidad creando obras que bebían de la necesidad de confrontación con la persona espectadora introducida por el minimalismo, y se aproximaban de manera pionera a la instalación.



Cristina Navarro, A. *Celeste*, acrílico sobre tabla, 1970. Colección de la artista.

Por último, en el campo de la escultura, que suponía una subversión en sí misma por la masculinización de la disciplina que hemos comentado con anterioridad, destacó sin ninguna duda Ángeles Marco. Tras su época como pensionada de la Diputación de València –en la que, como hemos visto en el capítulo anterior, realizó obra figurativa–, inició una serie a la que tituló *Modular* (1974-1980) y la cual sería el avance de su producción posterior. Deducimos, no obstante, que de manera paralela a su producción figurativa empezó a investigar en el campo de la escultura abstracta y en metal, ya que en 1970 presentó una obra titulada *Naturaleza y forma* al XI Salón de Marzo valenciano. La obra recuerda estéticamente a los móviles de Alexander Calder, aunque, paradójicamente, está concebida en estático y desde el suelo.



Ángeles Marco, *Naturaleza y forma*, ca. 1970. Reproducción del catálogo del XI Salón de Marzo, patrocinado por el Ayuntamiento de València en 1970. Ejemplar conservado en el Centro Internacional de Documentación Artística del MACVAC.

Con respecto a *Modular*, la serie consiste en distintos módulos realizados con planchas metálicas dobladas y pintadas que generan formas geométricas tridimensionales, pero con un aspecto plano. Las planchas tienen, en ocasiones, un aspecto visual dúctil, que choca con la dureza del material. Coincidimos en el análisis de las piezas que realizan Isabel Tejada y María Jesús Folch, quienes destacan la herencia del Op Art y del Minimal en la serialidad, en la dilución de las fronteras entre pintura y escultura, y en la intervención directa sobre el espacio. Además, señalan las concomitancias de su obra con los trabajos de artistas reconocidas en la actualidad por la institución-arte, como es la brasileña Lygia Clark:

Con esta serie, Marco participa de la llamada segunda generación del arte geométrico valenciano, de filiación constructivista. Está compuesta por pequeñas esculturas en la que incorpora materiales usuales en la forja y en la fundición, como el hierro galvanizado. Los distintos módulos que Marco elige para configurar sus piezas, conformados por más de una figura geométrica sobre la que genera quiebres y dobleces, quedan unidos a partir de nexos que provienen de la construcción y del mecano, los tornillos. Así elabora una figura compleja que, abstracta, suele repetirse en algunas piezas, tres, cuatro, cinco veces como un eco, penetrando o montándose en ocasiones un módulo sobre otro. La artista no dejaba el material en bruto, sino que lo lacaba, produciendo diversidad de tonos en cada segmento, resultando una escultura mestiza que se servía del color y la luz de la pintura, o del ritmo de una serialidad proveniente del Op Art y del Minimal. Las piezas tenían de hecho un subtítulo que acentuaba esa fusión entre disciplinas, como evidencian *Pintura geométrica 2* y *Pintura geométrica 5*. Estas “pinturas geométricas” están pensadas

para intervenir perceptivamente en el espacio en el que se sitúan por lo que todo hace pensar que algunas de ellas estaban diseñadas para actuar sobre la superficie –de una peana, de una pared, de un escalón, de una esquina– encajando sobre sus límites y tensionando las relaciones obra/espacio. Un encaje que, como en los trabajos de Lygia Clark de los años cincuenta –autora brasileña con la que encontramos en este caso grandes concomitancias–, puede adquirir diversas formulaciones; así, la obra nunca está cerrada ni tiene una forma única y definida, permitiendo un gran número de permutaciones en su presentación<sup>588</sup>.

A partir de los años ochenta, Ángeles Marco desarrollaría una producción de gran formato en hierro, coincidiendo con el auge de la escultura de este tipo –heredera de Jorge Oteiza y Eduardo Chillida– y con la (subversiva) presencia de mujeres en este campo, como es el caso de la catalana Susana Solano.



Ángeles Marco con una de las piezas de su serie *Modular* (1974-1980), ca. 1974-1980. Fotografía conservada por la familia de la artista.

Isabel Tejada y María Jesús Folch incluyeron en la exposición *A contratiempo. Medio siglo de artistas valencianas (1929-1980)* (IVAM, 2018) los trabajos de Mónica Buch (València, 1936)<sup>589</sup>, artista nacida en València, pero que desarrolla su trabajo en Holanda, razón por la cual no profundizaremos en él. Sus trabajos, no obstante, encajarían a la perfección en este apartado dado que aplicó las investigaciones plásticas de la abstracción geométrica o el arte normativo al diseño de juguetes –en la línea de la producción de Alma Siedhoff-Buscher, estudiante de la Escuela de la Bauhaus–, lo cual

---

<sup>588</sup> Tejada, Isabel; y Folch, María Jesús. *A contratiempo. Medio siglo de artistas valencianas (1939-1980)*. València: IVAM, 2018, p. 167.

<sup>589</sup> *Ibidem*, p. 169.

subvierte doblemente el mito del genio creador masculino al, por un lado, adentrarse en el mundo de la abstracción geométrica siendo una mujer y, por otro lado, aplicarlo al diseño de objetos utilitarios pertenecientes además a un campo feminizado como son los cuidados y la enseñanza.

## En torno a la identidad: prácticas feministas

Paralelamente a estas aproximaciones a la abstracción en todas sus vertientes, algunas artistas desarrollaron discursos explícitamente feministas, que cuestionaron los modelos de feminidad hegemónicos y buscaron nuevas formas de construir sus identidades. A nivel plástico, lo hicieron desde una figuración más clásica pero también desde lenguajes próximos al Pop Art y al realismo crítico que asentó en València el Equipo Crónica.

Nos gustaría reflexionar brevemente, antes de profundizar en su producción, sobre la percepción del feminismo que tenían las artistas, algo que hemos podido analizar, teniendo en cuenta las dificultades que impregnan la memoria oral, a partir de las entrevistas realizadas<sup>590</sup>. Resulta complejo medir hasta qué punto las artistas se etiquetaban como feministas en el pasado, pero en la actualidad el discurso de la mayoría sí es abiertamente feminista, especialmente el de aquellas pertenecientes a la generación que inició su andadura profesional en los años setenta. Los discursos de las mujeres que desarrollaron su práctica profesional en las décadas anteriores, sin embargo, son más laxos al respecto. Como muestra de esa primera generación que, sin etiquetarse, coincide en que lo tuvieron más difícil que sus compañeros varones, sirve el testimonio de Eva Mus:

¿Feminista? Yo creo que viviendo como he vivido. No he pertenecido nunca a un grupo, pero he hecho siempre lo que he querido y me he considerado igual que los demás. En la época que viví, la situación de la mujer era todavía más dura y he vivido mi situación y la de mi madre. Todo me parecía muy injusto [...] Era muy diferente a lo que es ahora, yo creo que ahora la mujer tiene los mismos derechos aparte de que tenga que parir y eso... Cosas que vienen ya en el mismo paquete<sup>591</sup>.

Amparo Aranda, de la generación siguiente, puede representar otro conjunto de artistas que, bajo una aparente despolitización, profesaban actitudes que claramente pretendían subvertir los roles de género:

Ahora que se habla tanto de feminismo, yo creo que éramos un grupo de mujeres muy feministas sin tratar de reivindicar nada. Todas las del curso, y de otros cursos,

---

<sup>590</sup> Realizamos una aproximación a este asunto en: Solbes Borja, Clara. "Mujeres en el mundo del arte valenciano: una recuperación genealógica (1939-1980)". En Emma Gómez Nicolau, Maria Medina-Vicent y María José Gámez Fuentes (eds.), *Mujeres y resistencias en tiempos de manadas*. Castelló: Publicacions de la Universitat Jaume I de Castelló, 2021, pp. 203-214.

<sup>591</sup> Eva Mus. Entrevistada el 19 de junio de 2018.

yo creo que hemos trabajado porque sí, no hemos esperado que nos mantenga un hombre, hemos intentado vivir de nuestra carrera [...] Cuando fui a comprarme el coche en el concesionario me dijeron «pero tendrá que venir tu marido a firmar», y yo dije «pero bueno, ¿quién lo va a pagar? O lo firmo yo que lo voy a pagar o me voy a otro sitio». Es que así estábamos las mujeres, y nos revelábamos contra eso, sin aspavientos. En aquella época reivindicábamos sin necesidad de manifestaciones ni de nada, con el día a día<sup>592</sup>.

Otras artistas de su misma generación sí que se consideraban feministas, aunque la mayoría no pertenecieron a asociaciones políticas, con la excepción de Isabel Oliver, afiliada al Movimiento Democrático de Mujeres. Ángela García Codoñer, por ejemplo, afirma que “había organizaciones feministas, pero yo no tenía tiempo. El poco tiempo que tenía lo dedicaba a mis hijos”<sup>593</sup>. La artista, además, no recuerda que en aquel momento hablara de machismo con sus compañeras: “eso lo hemos hablado ahora a posteriori”<sup>594</sup>. Carmen Grau, por su parte, afirma que es feminista “desde que tengo uso de razón”<sup>595</sup> y la cineasta María Montes tiene claro que:

Aunque no militaba en ningún grupo feminista sí que me consideraba feminista. Al menos no me identificaba en absoluto con el rol de la mujer como esposa, madre, mujer-florero, etc. Desde muy jovencita pensaba que la mujer debía ser libre para elegir la vida que deseara llevar<sup>596</sup>.

Además, Montes contaba cuánto le impresionaron algunas de las lecturas que en los setenta empezaban a llegar al país en el contexto del destape, como es el caso de la novela erótica *Historia de O* (1954), de Pauline Réage.

La fotoreportera Ana Torralva, por su parte, afirma que era consciente ya del feminismo desde que era muy joven. Cuenta cómo le tocaba siempre hacer las camas de sus dos hermanos y realizar otras tareas de casa, situación contra la que se rebeló después de leer *El segundo sexo* (1949), de Simone de Beauvoir, libro que le había traído su hermano de un viaje a Madrid. Además, cuando trabajó para la revista *Marginados*, era la única mujer y le encomendaban todos los reportajes relativos a las primeras revueltas feministas producidas en València en los setenta. Incluso organizaron algunas reuniones con grupos feministas en la propia sede de la revista. “Así que sí, siempre he

---

<sup>592</sup> Amparo Aranda. Entrevistada el 20 de agosto de 2019.

<sup>593</sup> Ángela García Codoñer. Entrevistada el 17 de julio de 2018.

<sup>594</sup> *Idem*.

<sup>595</sup> Carmen Grau. Entrevistada el 5 de julio de 2018.

<sup>596</sup> María Montes. Entrevistada el 22 de noviembre de 2019.

sido feminista y lo sigo siendo”<sup>597</sup>, afirma Torralva. Del mismo modo, Rosa Torres se considera feminista

desde que tengo conciencia, desde que era pequeñita, desde que tengo 4 años. Lo tenía clarísimo. Pero en aquella época aquello era aberrante. Un día le dejé un libro sobre la liberación de la mujer (que me había regalado mi tío) a una amiga, y la familia de mi amiga se lo confiscó<sup>598</sup>.

Las artistas mencionadas, aún sin pertenecer a ninguna organización política, manifestaron cierta conciencia feminista bien a través de su actitud, bien a través de su obra o bien a través de ambas. Isabel Oliver, en concreto, perteneció además oficialmente al Movimiento Democrático de Mujeres. Oliver describe la época que le tocó vivir del siguiente modo:

Fue una época muy interesante, de luchar un poco contra el régimen imperante, que no lo queríamos para nada y las mujeres mucho menos porque era más castrante. Nosotras teníamos la castración del patriarcado y la del régimen político<sup>599</sup>.

Oliver contactó con el MDM a través de Rosalía Sender –fundadora de la sección valenciana del movimiento– gracias a que ésta se dedicaba a vender serigrafías de artistas en la clandestinidad. Se integró inicialmente en la vertiente universitaria del movimiento<sup>600</sup>, pero acabó distanciándose del mismo por los conflictos surgidos entre aquellas que apostaron por la lucha desde los barrios y las que lo hicieron desde la universidad:

Yo recuerdo que Sender organizaba en los barrios charlas concienciando a las mujeres, que eran amas de casa, que estaban supeditadas al marido, con unas edades que tenían hijos y no tenían nada más. Yo me cuestionaba que para qué ibas a remover eso, porque ellas no podían salir de ahí, y para qué ibas a crearles la mala conciencia de lo jodidas que estaban. Yo creo que eso no tenía sentido. Yo creo que

---

<sup>597</sup> Ana Torralva. Entrevistada el 6 de julio de 2019.

<sup>598</sup> Rosa Torres. Entrevistada el 4 de julio de 2018.

<sup>599</sup> Isabel Oliver. Entrevistada el 25 de octubre de 2018.

<sup>600</sup> Rosalía Sender relata en sus memorias el surgimiento de esa Asociación de Mujeres Universitarias y cómo inicialmente pensó que dicha asociación ayudaría a reforzar el trabajo feminista en las asociaciones de barrios y entre las profesionales, aunque finalmente actuaron de forma independiente: “Sus debates tenían mucho nivel, pero se quedaban en un mero ejercicio de laboratorio que no repercutía en el conjunto de mujeres que nosotras ya habíamos logrado sacar de su pasividad” (Sender, Rosalía. *Nos quitaron la miel: memorias de una luchadora antifranquista*. València: Universitat de València, 2004, p. 82). Por otro lado, cabe destacar que, además de su potente y relevante implicación feminista, Rosalía Sender estuvo muy vinculada al mundo del arte: en la realización de serigrafías en la clandestinidad durante la dictadura, y con la apertura en los años ochenta de una galería de arte que llevó su nombre. Sin duda, su figura es una de esas muchas que quedan todavía por rescatar y estudiar en profundidad.

Rosalía Sender con su entusiasmo no se daba cuenta y las otras [las de la Asociación de Mujeres Universitarias] eran unas elitistas. Vi que no era práctico eso<sup>601</sup>.

Oliver apunta, además, que veía mucho más eficaz la concienciación feminista como docente en la ya Facultad de Bellas Artes de la Universitat Politècnica de València: “me parece mucho más práctico, por ejemplo, desde la universidad hablarles de feminismo a mis alumnas, a la gente joven que tiene toda la vida por delante”<sup>602</sup>.

Aunque la mayoría de las artistas, en mayor o en menor medida, tenían cierta conciencia feminista o, como mínimo, subvirtieron los códigos de género meramente con el hecho de intentar profesionalizarse, no todas plasmaron estas inquietudes en su obra de manera explícita. Una de las más veteranas en introducir este tipo de discursos fue Jacinta Gil, quien, aunque en los años cincuenta la hemos visto interesándose por la abstracción junto al Grupo Parpalló, en los años sesenta –tras su paso por las cárceles franquistas entre 1962 y 1963– realizó diversas obras figurativas con una carga política explícita e interesante desde el punto de vista del género.

Su archivo personal, conservado en el Institut Valencià d’Art Modern, contiene documentación sobre una exposición denominada *Del póster a la valla*, en la que cuestionaba los patrones reproducidos de manera sistémica en la publicidad, la cual entiende como “paradigma de la sociedad de consumo”<sup>603</sup>. En esta línea podríamos inscribir la obra *5 Lobitas* (1968), un collage en el que, sobre un fondo de estética Op Art –en boga en el diseño de la época–, se superponían imágenes de mujeres en bañador o mallot posando sensuales e imitando a la Venus de Botticelli. Las imágenes parecen recuperadas de una revista de principios de siglo, tal y como apuntan Isabel Tejada y María Jesús Folch. Las autoras comentan lo siguiente respecto a la obra:

Aunque las imágenes fueron encontradas y recortadas de revistas seguramente de principios del siglo XX, sus poses no distaban mucho de las utilizadas por los anuncios de los años sesenta. Jacinta Gil pretendía demostrar cómo la publicidad venía utilizando los mismos estándares iconográficos una y otra vez para “asaltar la

---

<sup>601</sup> Isabel Oliver. Entrevistada el 25 de octubre de 2018.

<sup>602</sup> *Idem*. La experiencia de Oliver en el MDM es referenciada también en: Tejada, Isabel. “Artistas españolas bajo el franquismo. Manifestaciones artísticas y feminismos en los años sesenta y setenta”. En Juan Vicente Aliaga y Patricia Mayayo, *Genealogías feministas en el arte español (1960-2010)*. León: MUSAC; Junta de Castilla y León, 2013, p. 200.

<sup>603</sup> Texto mecanografiado y firmado por Jacinta Gil, “con motivo de la exposición *Del póster a la valla*”. Archivo personal de Jacinta Gil, conservado en el Institut Valencià d’Art Modern.

atención del consumidor con sus reverberaciones sugestivas”. [...] Además, para Jacinta Gil las imágenes publicitarias eran “representaciones alambicadas, frívolas, tópicas, sin matiz intelectual” que, cuando no exageraban la estética del producto en sí, utilizaban el erotismo femenino para atraer al consumidor masculino.

Por otra parte, Gil concebía el Op Art como “una dimensión estética, especulativa, objetiva, interrelacionada con la planimetría y el diseño industrial; donde la emergencia del yo individual, quedaba desconectada de la obra artística por completo”. Se ha de tener en cuenta que dos años antes de la apertura de la exposición *Del póster a la valla*, el Op Art pasó del campo del arte al del diseño y de la moda a través de revistas como *Vogue* o *Harpers Bazaar*; Yves Saint Laurent diseñó su traje *Mondrian* que llegó a España a través de la revista *Triunfo*.; y las páginas de las revistas femeninas se llenaron de vestidos Op, maquillaje Op, complementos Op, etc. No es de extrañar que Jacinta Gil quisiera realizar en *5 Lobitas* una crítica a esa moda o quizá fuese más allá reivindicando el papel del artista y la función social del arte<sup>604</sup>.

Otra de las obras que, según Tejeda y Folch, la artista expuso en la muestra es el collage *Piojo de la cabra* (1966), en la que sobre un óleo de fondo azul pintó una cucaracha. En su interior pegó la imagen de una mujer con mantilla en la cabeza, y rosario y misal en las manos. Bajo la cucaracha, encontramos una inscripción en la que Gil Roncalés escribió a rotulador “Piojo de la cabra (*Bovicola caprae*) Temible Insecto parásito; debilita a los animales sobre los que se fija, tanto más cuanto que nunca se encuentra solo sino acompañado por una escuadra de congéneres”. Con un fino sentido del humor, la artista criticaba la religiosidad y la contradictoria moral imperante en el nacional-catolicismo, personificada en la imagen de la beata que protagoniza la escena.

Por último, en *Los camafeos* (1968), imágenes de personajes ilustres de la historia eran insertados entre las serpientes de una Medusa de cabellos verde pistacho y rostro fucsia. Jacinta Gil recurría así a “uno de los símbolos feministas del triunfo del poder masculino sobre las mujeres”<sup>605</sup> y hacía referencia al “ritual de defensa que se obtenía del *gorgoneion*, amuleto griego que al mostrar una visión terrorífica ahuyentaba al enemigo recordando el poder que Medusa tenía aún tras haber sido decapitada”<sup>606</sup>.

---

<sup>604</sup> Tejeda, Isabel; y Folch, María Jesús. *A contratiempo. Medio siglo de artistas valencianas (1939-1980)*. València: IVAM, 2018, p. 91.

<sup>605</sup> *Idem*.

<sup>606</sup> *Idem*.



Jacinta Gil, *5 Lobitas*, técnica mixta, 1968. Colección del IVAM.

Asimismo, Ana Peters, pareja del reconocido crítico valenciano Tomàs Llorens, formó parte del colectivo artístico Estampa Popular. Su vinculación al colectivo se analizará en profundidad en el siguiente capítulo del estudio, pero sí nos parece importante recalcar aquí los trabajos que realiza de manera individual por su cariz explícitamente feminista. Nos referimos a su serie sobre “la imagen de la mujer en los *mass media*”, que expuso en la Galería Edurne de Madrid. Retomando las preocupaciones que esos años estaban ocupando también la obra de Jacinta Gil, Ana Peters realizó diversas serigrafías que imitaban la estética publicitaria en un lenguaje Pop, conocido por la artista gracias a una visita a la galería Sonnabend de París con su pareja Tomàs Llorens en 1964<sup>607</sup>. En las tres versiones que realizó de los acrílicos sobre papel encolados en táblex que denominó *Cuentaquilómetros* (1966) o en *El carro de Venus* (1966), la artista dibuja rostros femeninos –a veces junto con rostros masculinos que se miran con intensidad–, labios, ojos, rosas y automóviles utilizando el lenguaje del cómic. Peters nos presenta imágenes frívolas, mujeres al servicio del lujo y la moda que quedaban lejos de la realidad de la inmensa mayoría de la población, pero configuraban un imaginario deseable e inalcanzable. En la serie, según Tejeda y Folch, “lo masculino se simbolizaba por la banda del cuentaquilómetros del coche protagonista en toda la serie”<sup>608</sup>.

<sup>607</sup> Tomàs Llorens. Entrevistado el 11 de marzo de 2019.

<sup>608</sup> Tejeda, Isabel; y Folch, María Jesús. *A contratiempo. Medio siglo de artistas valencianas (1939-1980)*. València: IVAM, 2018, p. 90.



Ana Peters, *El carro de venus*, rotulador sobre papel encolado en táblex, 1964. Colección Herederos de Ana Peters (en depósito en el IVAM).



Ana Peters, *Victoria*, acrílico y tinta sobre sobre táblex, 1966. Colección Herederos de Ana Peters (en depósito en el IVAM).

La exposició, sin embargo, no agradó a la crítica. Tomàs Llorens afirmaba lo siguiente al respecto:

*La poètica d'Ana en eixe moment era tan dura, tan freda, que fins i tot l'Equip Crònica es va quedar gelat, no van recolzar l'exposició. Vèiem sovint a Ana i érem amics, però eixes imatges en tiralínies sobre paper... Això ho consideraven massa fred, massa prop de la imatge comercial. En realitat, hi ha un component líric molt important en eixos quadres, però ells no el van saber vorer... No estaven pintats amb pinzells, els de l'Equip Crònica sí. Els quadres d'Ara eren un poc més conceptuals<sup>609</sup>.*

<sup>609</sup> Tomàs Llorens. Entrevistado el 11 de marzo de 2019.

A la explicación de Llorens debemos añadir que, además, la producción de Ana Peters se centraba, como hemos mencionado anteriormente, en el cuestionamiento de la representación de las mujeres en la sociedad de consumo y en la publicidad. Ese “componente conceptual” –crítico con la sociedad patriarcal– del que habla Llorens en la entrevista, no interesó ni a los miembros del Equipo Crónica ni al resto de agentes artísticos del momento. Tras el rechazo de sus antiguos compañeros y las duras palabras de críticos como Santos Amestoy, según el cual “la artista estaba mitificando tanto los *mass media* como la situación de la mujer”<sup>610</sup>, Peters abandonó la pintura y se dedicó a la crianza de sus tres hijos y a la gestión de un jardín de infancia. Finalmente, como era habitual, las responsabilidades familiares la alejaron del mundo artístico, pero también en este caso la plástica y el contenido crítico y feminista de sus obras.

Unos años más tarde, en 1969, una joven Carmen Calvo de 19 años realizaría una de sus primeras obras: un guache de tintas planas y aspecto rudo en el que dibuja a un cazador robusto, escopeta en mano, y sujetando por los cabellos el cadáver de la mujer a la que, suponemos, acaba de asesinar. Se trata, sin lugar a dudas, de una clara denuncia de la violencia machista en un momento en el que ni tan siquiera se denominaba así. Según afirma la artista, realizó más obras críticas de este estilo, pero no las conserva<sup>611</sup>.



Carmen Calvo, Sin título, técnica mixta y guache sobre tabla, 1969. Colección de la artista.

---

<sup>610</sup> Santos Amestoy. “Crítica de exposiciones. Ana Peters,” *Artes*, nº 76 (05-1966), p. 29. Esta crítica es también citada en: De Haro, Noemí. “Mujeres artistas e imágenes de la opresión femenina en el realismo crítico. Revisando la historia oficial del antifranquismo”. En Juan Vicente Aliaga y Patricia Mayayo. *Genealogías feministas en el arte español: 1960-201*. León: MUSAC, Junta de Castilla y León, 2013, p. 163.

<sup>611</sup> Entrevista de Isabel Tejeda, 3 de mayo de 2011. Citado en Tejeda, Isabel; y Folch, María Jesús. *A contratiempo. Medio siglo de artistas valencianas (1939-1980)*. València: IVAM, 2018, p. 98.

Isabel Oliver, por su parte, desarrollaría los temas feministas que hemos abordado anteriormente en sus series relativas al paisaje en una serie pictórica a la que tituló *La mujer* (1970-73), y que ha retomado recientemente en sus últimos trabajos<sup>612</sup>. Próxima al Equipo Crónica, como desarrollaremos en el próximo capítulo del estudio, utilizó su lenguaje para abordar temáticas que la afectaban directamente como mujer y que estaban en consonancia con las reivindicaciones del Movimiento Democrático de Mujeres, con el que, como hemos comentado anteriormente, colaboró durante un tiempo. La serie cuestiona, en resumidas cuentas:

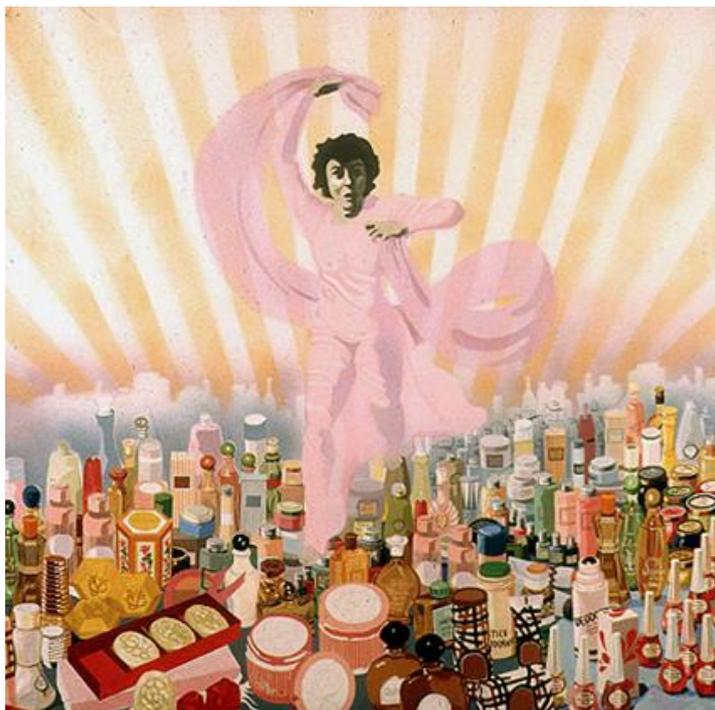
La escasa conciencia feminista de las españolas así como la alienación que sufrían al intentar alcanzar el estereotipo sublimado que vendían los medios de comunicación de masas, incluida una crítica a una sociedad de consumo que invadía con productos de belleza y cosmética, o con operaciones de estética<sup>613</sup>.

Todos los lienzos de la serie podrían ser comentados en profundidad aquí, pero nos centraremos en algunos de ellos que ofrecen una visión global de la misma. En uno de los lienzos más emblemáticos de la serie, *Cosmética* (1970-1973) una suerte de heroína del patriarcado –que recuerda a la *Victoria de Samotracia* (siglo II a.n.e.) en su forma y a la *Libertad guiando al pueblo* (Eugène Delacroix, 1830) en su actitud– se alza imponente, no sabemos muy bien si huyendo de o atacando a toda una ciudad cuyo paisaje está conformado por productos de cosmética.

---

<sup>612</sup> Algunos de ellos exhibidos en la exposición *Isabel Oliver. Discursos feministas 1970-2022* (del 1-04-2022 al 22-07-2022), en la Universidad Miguel Hernández de Elche, comisariada por Isabel Tejada.

<sup>613</sup> Tejada, Isabel; y Folch, María Jesús. *A contratiempo. Medio siglo de artistas valencianas (1929-1980)*. València: IVAM, 2018, p. 96.



Isabel Oliver, *Cosmética* (serie *La mujer*), acrílico sobre lienzo, 1970-1973. Colección de la artista.

En *La cirugía* (1970-1973) cuestiona los cánones de belleza y la construcción de la identidad femenina en base al cuerpo y su cosificación; y en otras como *La familia* (1970-1973) superpone a un parchís pintando la imagen de una familia aparentemente progresista y deseable, conformada por un padre –con barba y gafas<sup>614</sup>–, una madre de pelo suelto y largo, un hijo y una hija. La obra entronca con otra de sus series: *El juego* (1973-1974), en la que la artista introduce el juego como metáfora de los códigos y reglas de la sociedad de la época. Su intención era, en palabras de la artista:

Romper el juego habitual español, romperlo, jugar a otra cosa, me preguntaba a qué estamos jugando. El juego entendido metafóricamente para crear consciencia de que ese juego está roto. Yo lo que pretendo es romper las reglas del juego<sup>615</sup>.

Teniendo en cuenta, además, que los juegos de mesa servían como una distracción que reunía a la familia, entendida siempre en términos heteropatriarcales, que Oliver recurra a dichos juegos en su serie resulta doblemente interesante. Unos años más tarde, en 1977, la misma imagen que utiliza Oliver en *La familia* es reproducida en un especial de otoño de la revista contracultural *Ajoblanco* titulado “Naturaleza, vida y alternativas”.

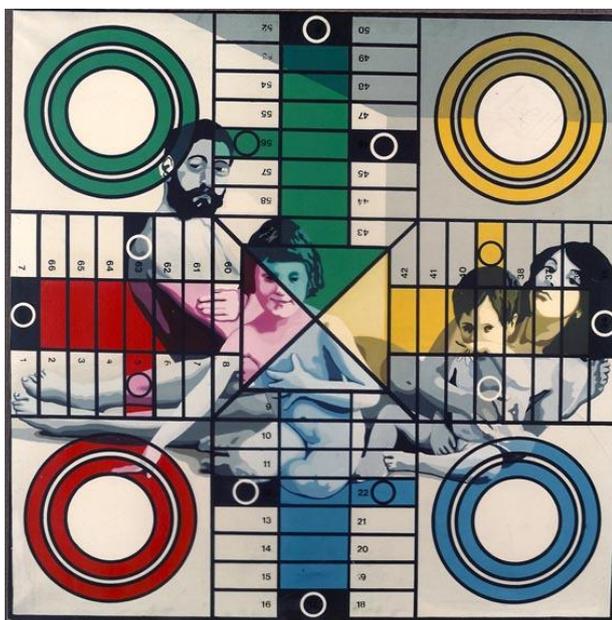
<sup>614</sup> “Como en *Vámonos Bárbara*, de Bartolomé, Isabel Oliver evidencia que elegir como compañero a un progresista hombre de izquierdas quizás minimizaba la subordinación, pero no la eliminaba” (Tejeda, Isabel; y Folch, María Jesús. *A contratiempo. Medio siglo de artistas valencianas (1929-1980)*. València: IVAM, 2018, p. 96).

<sup>615</sup> Isabel Oliver. Entrevistada el 25 de octubre de 2018.

El especial incluía un artículo sobre “La familia como fantasía”, en el que se cuestionaba la familia nuclear tradicional:

Existen muchas clases de familias que debemos conocer, y esto, quede claro, no significa hacer política. Algunas de ellas van tomando y buscando formas para el futuro y representan alternativas concretas que no debemos rechazar de antemano. Además de la clásica familia nuclear, en la cual el marido y la mujer viven juntos en una casa conjuntamente con sus hijos naturales y adoptados, existen por lo menos otras 20 posibilidades<sup>616</sup>.

Entre las muchas posibilidades que se especificaban en la revista, encontramos familias sin descendencia, monoparentales, “pareja de compañeros no casada”, homosexuales, comuna familiar femenina... Tan solo cinco años después de que Oliver realizara su obra, algo, sin duda, estaba empezando a cambiar en el imaginario del país.



Isabel Oliver, *La familia* (serie *La mujer*), acrílico sobre lienzo, 1970-73. Colección de la artista.

Ángela García Codoñer, por su parte, desarrolló a lo largo de la década de los setenta distintas series de cariz feminista, cuyo origen –conceptual y plástico– señala Isabel Tejada en el viaje que la artista realiza a Nueva York y Chicago en 1968, con motivo del viaje de fin de estudios del que entonces era su marido, quien finalizó la licenciatura en la Escuela de Arquitectura de Barcelona<sup>617</sup>. Ese viaje que Ángela García recuerda como iniciático, la puso en contacto con el Pop Art y, en concreto, con dos eventos que la

<sup>616</sup> “La familia como fantasía”, *Ajoblanco (Naturaleza, vida y alternativas)*, especial otoño 1977.

<sup>617</sup> Tejada, Isabel. “Ángela García Codoñer. Art feminista en la primera meitat dels anys 70 a Espanya”. En Isabel Tejada (dir.), *Ángela García Codoñer*. València: Diputació de València, 2021, p. 26.

impactaron especialmente: una individual de Tom Wesselmann en el MCA de Chicago y el catálogo de la exposición *Dada, Surrealism and their Heritage*, que adquirió en el MoMA de Nueva York<sup>618</sup>.

En el detallado monográfico dedicado a la artista con motivo de su consecución del Premio Alfons Roig de la Diputación de València en 2020, se recogen numerosos esbozos y obras que anticipan el tratamiento del cuerpo que García Codoñer desarrollaría en la serie *Morfologías* (1971-1973)<sup>619</sup>. En los numerosos lienzos que conforman la serie, la artista subvirtió el género artístico del desnudo. Lejos de aquellos objetos pasivos de deseo que imponía la tradición artística, los cuerpos de Ángela García Codoñer se presentaban como sujetos con voz y, sobre todo, con deseo y placer. Eran desnudos que corporeizaban su propia identidad.

En este caso, es inevitable aludir a la autobiografía como una de las claves para leer la serie aunque, por supuesto, no la única. La propia artista comenta al respecto que “las primeras obras que hace un artista son muy biográficas porque necesitas sacar de dentro todo lo que te está quemando”<sup>620</sup>. Teniendo en cuenta que el régimen franquista había reconstruido el ideal de feminidad en torno a la convicción de que las mujeres eran las depositarias de la moral, quedando su sexualidad reducida a la reproducción y la maternidad, no es de extrañar que, recién casada, la percepción de su propio cuerpo adquiriera nuevas dimensiones.

El imaginario franquista no concebía el placer de las mujeres y, si lo hacía, éste quedaba al servicio del placer de los hombres. Por supuesto, tampoco era concebible – dentro de la oficialidad– un placer fuera de la hetero-normatividad. Cualquier atisbo de deseo por parte de las mujeres debía ser confesado al párroco en confianza, que podía llegar a aconsejar que rezaran mientras el marido “hacía sus cosas” y que “ofrecieran ese

---

<sup>618</sup> Coincidimos con Isabel Tejada en ver en ambos eventos influencias en las primeras series de la artista: la de Tom Wesselman en la serie *Morfologías* (1971-1973) y la exposición en *Mises* (1974-1975). Tejada, Isabel. “Ángela García Codoñer. Art feminista en la primera meitat dels anys 70 a Espanya”. En Isabel Tejada (dir.), *Ángela García Codoñer*. València: Diputació de València, 2021, p. 26.

<sup>619</sup> Según Isabel Tejada, la serie se denominaría originalmente “Pintura erótica”: “En un texto mecanografiado sin fechar denomina esta serie «pintura erótica» (circa 1978). Obviamente era un título intolerable en la España franquista de 1972, sobre todo porque el lugar de la enunciación era femenino”. Tejada, Isabel. “Ángela García Codoñer. Art feminista en la primera meitat dels anys 70 a Espanya” (Ibidem, p. 44).

<sup>620</sup> Ángela García Codoñer. Entrevistada el 17 de julio de 2018.

sacrificio a Dios”<sup>621</sup>. Fuera del matrimonio, toda sexualidad era estigmatizada como constructo de un anti-modelo de mujer, heredero de la *femme fatale* decimonónica, que se traducían en el contexto del franquismo en mujeres “frescas” o perdidas. No existía, por lo tanto, ningún modelo de feminidad legitimado que concibiera mujeres con agencia sexual. La sexualidad era silenciada socialmente, pero también a nivel educativo. Cuando le preguntamos a Ángela García por la educación sexual que recibió durante su infancia y juventud, contestó con una sonrisa burlona: “a las 10 en casa”<sup>622</sup>.

En este contexto, el momento vital en el que la artista realiza la serie *Morfologías* es importante para matizar su punto de partida. A las mujeres se nos taladra sensorial y cognitivamente con que somos cuerpo desde que empezamos a tener conciencia de nosotras mismas. Nuestra identidad se construye en torno a nuestro cuerpo y en torno a sus supuestas imperfecciones. No es de extrañar que en un punto en el que García Codoñer se planteaba cuestionarse a sí misma, lo hiciera desde el cuerpo. Su cuerpo, no obstante, no era un cuerpo visto desde el afuera, sino desde el adentro. Un cuerpo que se veía crecer sensorialmente, ya que hasta el momento había sido funcional o incluso objeto de distintas violencias simbólicas, esas violencias a las que se ven sometidos todos los cuerpos, pero especialmente los subalternos. El descubrimiento del cuerpo era, por desconocimiento y por miedo, conflictivo para las mujeres. Y, por supuesto, era distinto en cada mujer: a veces solitario; otras veces en pareja antes o después de haber contraído matrimonio; con deseo, con voluntad de complacer o tal vez con ambas cosas. Rara vez se compartía ese descubrimiento.

El doctor valenciano Ramón Serrano Vicéns realizó entre los años treinta y sesenta un estudio sociológico pionero sobre sexualidad femenina<sup>623</sup> y, aunque sus hipótesis serían matizables desde una óptica actual, sus conclusiones son sorprendentes si se contextualizan en la dictadura franquista. El doctor desmiente la creencia de que la sexualidad femenina estuviera exclusivamente ligada a la reproducción porque “la necesidad de placer en la hembra humana” aparece “espontáneamente antes de la pubertad”, “subsiste después de la fecundación y durante el embarazo” y “continúa

---

<sup>621</sup> Osborne, Raquel (ed.). *Mujeres bajo sospecha: memoria y sexualidad, 1930-1980*. Madrid: Fundamentos, 2015, p. 36.

<sup>622</sup> Ángela García Codoñer. Entrevistada el 2 de junio de 2021.

<sup>623</sup> Serrano Vicéns, Ramón. *La sexualidad femenina*. Madrid: Ediciones JUCAR, 1975.

después de la menopausia”. Y aclara, “es decir, en las tres circunstancias en que fisiológicamente no es posible la reproducción”<sup>624</sup>. Serrano Vicéns defendía que era deseable “el perfecto equilibrio entre impulso y satisfacción” para favorecer el mejor desarrollo social y mental de las mujeres e incluso achacaba la tergiversación que se había dado de la sexualidad femenina a “una sociedad patriarcal en que el hombre establece para la mujer especiales normas”<sup>625</sup>. Asimismo, el estudio deduce que algunas percibían el deseo como natural, pero la mayoría lo asociaban a una conducta no adecuada. Las acompañaba el eterno sentimiento de culpa, tan cargado de connotaciones de género. Culpables por sentir, por desear, por hacer, pero también por no sentir, por no desear o por no hacer. Como apunta acertadamente Silvia Federici, con el advenimiento del capitalismo, se construye intrínsecamente una sexualidad femenina “*as a service*”<sup>626</sup>.

Obras como *Divertimento* (1973) o *Paisaje rosa* (1973) subvierten el desnudo femenino tradicional porque son cuerpos que controlan su propia imagen. Son cuerpos que se abrazan, que se quieren a sí mismos. En palabras de Ángela García, son “cuerpos vividos, experimentados, gozosos”<sup>627</sup>. Eso era autobiográfico en un momento de autodescubrimiento de la artista, pero era también –y sobre todo– político. Era político en tanto en cuanto era subversivo socialmente y era, visto con la perspectiva que nos dan los años transcurridos, claramente feminista.

---

<sup>624</sup> *Ibidem*, p. 85.

<sup>625</sup> *Ibidem*, p. 89.

<sup>626</sup> Federici, Silvia. “Origins and Development of Sexual Work in the United States and Britain”. En *Beyond the periphery of the skin. Rethinking, Remaking, and Reclaiming the Body in Contemporary Capitalism*. Oakland: PM Press, 2020, p. 95.

<sup>627</sup> Ángela García Codoñer. Entrevistada el 2 de junio de 2021.



Ángela García Codoñer, *Paisaje rosa* (serie *Morfologías*), pintura acrílica y aerógrafo sobre lienzo, 1973. Colección de la artista.

La única pieza de la serie que no es una pintura sino una escultura es *Teta Pop* (1973)<sup>628</sup>, la cual reproduce un pecho femenino con metacrilato<sup>629</sup>. Se trata del cuerpo reducido al fragmento, y no un fragmento cualquiera, sino una de las partes del cuerpo más fetichizadas. Su representación, no obstante, resulta desconcertante. Es una teta completamente plana, que no oculta su bidimensionalidad sino que, más bien al contrario, enfatiza esa planitud. Es una teta realizada con un material, el metacrilato, que la hace brillar y le da un aspecto plástico. Es una teta liberada, que no reprime sus formas, sino que parece querer expandirse, que celebra su propia existencia. Es una teta que es en sí misma, sin necesidad de completarse con una mirada externa. Es una teta cargada de ironía, que divierte al tiempo que subvierte lo que se suponía que debía ser una teta.

---

<sup>628</sup> Aunque inicialmente la artista pretendía que la escultura fuera un múltiple de siete piezas, dado el escaso éxito que tuvo su muestra en la Galería Val i 30, abandonó su idea inicial quedándose con una sola pieza. Desarrolló el proyecto mucho tiempo después, en 2015, con motivo de una exposición comisariada por Isabel Tejeda en la Galería Punto: *Ángela García. Pop feminista*. Tejeda, Isabel. "Ángela García Codoñer. Art feminista en la primera meitat dels anys 70 a Espanya". En Isabel Tejeda (dir.), *Ángela García Codoñer*. València: Diputació de València, 2021, p. 47.

<sup>629</sup> Reflexionamos sobre la obra en: Solbes Borja, Clara. "Les nostres mamelles, nosaltres. Reflexions al voltant de Teta Pop", En Isabel Tejeda (dir.), *Ángela García Codoñer*. València: Diputació de València, 2021, pp. 64-69.



Ángela García Codoñer, *Teta Pop* (serie *Morfologías*), metacrilato pintado y madera, 1973. Colección del MNCARS.

En sus siguientes series, *Mises* (1974-1975)<sup>630</sup> y *Labores* (1975-1977)<sup>631</sup> continuaría cuestionando conflictos patriarcales a partir de diversas temáticas que se entremezclarían en ambos trabajos, ya que algunas piezas de la primera serie bien podrían encajar en la segunda, y viceversa. Ángela García Codoñer retomaría la cuestión del cuerpo, pero en un tono más ácido, a partir de un conjunto de obras realizadas con distintas técnicas (collage, acrílico...) en las que los cuerpos cosificados de las modelos en los concursos de belleza son troceados y reconfigurados eliminando su sexualización. Los rostros de las modelos, sonrientes, se tornan monstruosos y sus piernas cruzadas, flotando en el espacio, generan desasosiego en lugar de “placer visual”, parafraseando a Laura Mulvey<sup>632</sup>.

---

<sup>630</sup> Se analiza la serie en profundidad en: Aliaga, Juan Vicente. “Anatomies retallades. La descorporeïtzació com estratègia feminista en l’obra d’Ángela García”. En Isabel Tejeda (dir.), *Ángela García Codoñer*. València: Diputació de València, 2021, pp. 74-117.

<sup>631</sup> Se analiza la serie en profundidad en: Tejeda, Isabel. “De la sèrie Labores a l’Expressionisme Abstracte, la pintura per la pintura”. En Isabel Tejeda (dir.), *Ángela García Codoñer*. València: Diputació de València, 2021, pp. 124-167.

<sup>632</sup> Laura Mulvey, “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, *Screen*, 16-3, octubre de 1975, pp. 6-18.



Ángela García Codoñer, *Encajes* (serie *Labores*), serigrafía, lápiz y pintura acrílica sobre madera, 1974. Colección de la artista.

En *Las hadas y el bordado* (1975), a partir de la pintura acrílica y el collage, cuestiona cómo desde la infancia los cuentos de hadas y la educación femenina forjaban una identidad sumisa, abnegada y supeditada a un amor romántico idealizado. En otras obras de la serie *Labores* (1975-1977), se apropia de ese aprendizaje textil impuesto desde la infancia para diluir las fronteras entre las técnicas de aguja y la pintura: tablas de madera en las que dibuja una base ortogonal que rellena, cuadro a cuadro, con pintura, reproduciendo patrones de costura que a su vez podrían entenderse como una abstracción geométrica que rompe con la perfección lineal.



Ángela García Codoñer, *Las hadas y el bordado* (serie *Labores*), pintura acrílica y collage sobre lienzo, 1975. Colección del IVAM.

Las obras de artistas como Jacinta Gil, Ana Peters, Carmen Calvo, Isabel Oliver o Ángela García estaban en consonancia con los discursos que otras muchas artistas estaban desarrollando en el mundo anglosajón Judy Chicago, Miriam Shapiro, Carolee Schneemann, Martha Rosler<sup>633</sup> y un larguísimo etcétera; pero también en un contexto mucho más próximo, el catalán, Fina Miralles desde el arte conceptual o Mari Chordà, quien había realizado entre 1966 y 1967 sus *Vaginals* y sus *Autorretrats embarassada*, que también ofrecían una representación de su propio cuerpo muy distinta a las patriarcales y fetichistas representaciones de la vanguardia hegemónica. Las artistas valencianas, no obstante, y a pesar de sus puntuales viajes fuera del país, desconocían todas esas prácticas.

Podríamos haber incluido en este apartado también los trabajos desde el cine independiente y desde el fotoperiodismo de María Montes y de Ana Torralva, respectivamente, por su interesante contenido feminista, pero los abordaremos en profundidad en un capítulo dedicado a la creación en el contexto de una pareja afectiva y profesional por el interés que la obra de ambas tiene en este sentido.

Todas las obras comentadas en este apartado eran, en definitiva, explícitamente feministas y, consecuentemente, políticas. Aunque en las primeras décadas de la dictadura el arte comprometido no tenía cabida en el sistema artístico oficial, en las décadas de los sesenta y setenta sin duda tuvo buena acogida: el reconocimiento que obtuvieron colectivos valencianos como el Equipo Crónica o el Equipo Realidad es buena muestra de ello. Lo que, definitivamente, no tuvo buena acogida en la València de la época fueron los discursos feministas. Llama la atención que, sin embargo, estos sí fueran absorbidos por la institución-arte cuando era un colectivo masculino el que lo defendía, ya que artistas como Rafael Martí Quinto o el Equipo Realidad cuentan con obras que, aparentemente, parecían comprometidas con las cuestiones de género. Las obras de ellas, no obstante, y a pesar de que hoy tienen un indiscutible valor plástico e histórico, en su día quedaron invisibilizadas al lado de la de sus compañeros de generación.

Para concluir el capítulo, finalmente, añadiremos brevemente que la selección que aquí se muestra ha sido pensada para ilustrar de manera panorámica y coral cómo

---

<sup>633</sup> Para inserta a estas artistas en una genealogía del Pop feminista internacional véase: Morgan, Jessica; y Frigeri, Flavia. *The World Goes Pop*. Londres: Tate Modern, 2015.

muchas de las mujeres que trabajaron desde una ciudad periférica como València subvirtieron el mito del genio creador. Aunque, como apunta Christine Battersby, las cualidades propias del genio incluían algunas relegadas al género femenino, la creación profesional quedaba restringida para ellas<sup>634</sup>: las mujeres que creaban o bien eran consideradas masculinas o bien sus obras no cumplían con los estándares mínimos de “calidad” impuestos por la institución-arte. Estas artistas eran, por lo tanto, completamente ajenas a la idea de genio, ya que su condición de mujeres las convertía no en artistas “a secas” sino en “mujeres artistas”, parafraseando el título de Lourdes Méndez<sup>635</sup>. Algunas se opusieron a ese genio mítico y apostaron por una plástica y unos temas con los que se sentían más identificadas y que la crítica calificaba de “femeninos”. Otras demostraron que también ellas podían formar parte de una tradición pictórica eminentemente masculina y se colaron en su propia estructura. Todas ellas, no obstante, subvirtieron el rol que se les había inculcado y se “formaron una identidad como sujeto creador”<sup>636</sup>.

---

<sup>634</sup> Battersby, Cristhine. *Gender and Genius. Toward a feminist aesthetics*. Blooming and Indianapolis: Indiana University Press, 1989, p. 3.

<sup>635</sup> Méndez, Lourdes. “Ellos ‘artistas’ a secas; Ellas ‘mujeres artistas’; que no es lo mismo”, en *Agencia feminista y empowerment en las artes visuales*. Madrid: Museo Thyssen Bornemisza, 2011.

<sup>636</sup> Fernández Alonso, Andrea. *Cuando la esencia es masculina. Género y sexo en el Informalismo y Expresionismo abstracto*. Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2008, p. 50.



## CAPÍTULO 5. PRÁCTICAS DE CREACIÓN COLECTIVA

A pesar de la vigencia del mito del genio, la realidad material de la creación artística evidencia un trabajo colectivo que no siempre ha sido puesto de relieve suficientemente. Es por ello que, a lo largo de este capítulo, analizamos la participación de las mujeres en las prácticas de creación colectiva, entendiendo la misma desde distintas ópticas y formatos.

En primer lugar, nos aproximamos a los grupos artísticos que la historiografía ha recogido tradicionalmente y veremos la implicación que algunas mujeres tuvieron en ellos. Partimos de una primera generación de grupos durante el periodo de posguerra en los que encontramos a artistas como Carmen Pérez Giner, Begoña Villate, Dolores Marqués o Rosa Fagoaga; abordamos a continuación las aportaciones de Jacinta Gil a colectivos que impulsaron la abstracción valenciana; y, finalmente, analizamos las relaciones que se establecieron entre Ana Peters, Pilar Espinosa Carpio, Carmen Calvo, Isabel Oliver, Rosa Torres o Consuelo Niño con los colectivos del realismo crítico valenciano en los años sesenta y setenta.

En segundo lugar, rescatamos algunos ejemplos de asociacionismo femenino a partir de prácticas y espacios que la historiografía reciente está recuperando como lugares de “sororidad”: reuniones en sus estudios o escapadas al campo para pintar paisajes. También fueron más habituales de lo que la historiografía ha reflejado las exposiciones colectivas de mujeres o incluso se dieron grupos artísticos femeninos que, aunque efímeros, estuvieron cargados de una férrea voluntad de hacerse un hueco, desde su condición de mujeres, en el mundo artístico.

Por último, abordamos el caso concreto de las parejas de artistas para comprender cómo las dinámicas de género asumidas en una relación sexo-afectiva permeaban en el ámbito profesional. Tras una breve introducción en la que se plantean cuestiones generales a partir de las parejas que compartieron profesión en València durante la dictadura franquista, estudiamos los casos concretos de la cineasta María Montes y de la fotorreportera Ana Torralva a partir de sus respectivas producciones realizadas en el marco de una pareja creativa, junto con José Luis Seguí en el primer caso y junto con Javier Valenzuela en el segundo.



## 5.1. Mujeres en colectivos artísticos

Durante la dictadura franquista proliferaron a lo largo y ancho de la geografía española numerosos colectivos artísticos como núcleos de investigación, creación, resistencia y compromiso político y cultural. Aunque ya en la década de los cuarenta aparecieron grupos de relevancia nacional como Dau al set, es en la segunda mitad de los cincuenta cuando el asociacionismo artístico toma impulso con la aparición de El Paso en Madrid, el Equipo 57 en Córdoba o el Grupo Parpalló en València, entre otros. A pesar, por lo tanto, de la vigencia del “mito del genio”, individualista, desarrollado en el capítulo anterior, el trabajo colectivo constituyó una tendencia relativamente generalizada en la segunda mitad del siglo XX. Una tendencia que ya se había empezado a dar, aunque de manera mucho más aislada, en los años treinta. En la ciudad de València fue significativo el colectivo Acció d’Art, que reunió en torno a la Sala Blava a artistas que marcaron la plástica y la política del momento, como Josep Renau, Antonio Ballester o Rafael Pérez Contel y, más tarde, se unieron Manuela Ballester, Juan Renau o María Luisa Palop<sup>637</sup>.

Como se ha ido desgranando a lo largo de este estudio, la tónica general era que, al finalizar los estudios de Bellas Artes, la mayoría de las antiguas alumnas quedaran sometidas a un aislamiento en el hogar que las alejaba de sus antiguos compañeros y, por lo tanto, de la participación en los eventos y prácticas artísticas que se fraguaban. De este modo, mientras sus compañeros varones mantenían el contacto entre ellos y estaban al día de las novedades artísticas que iban llegando a València, ellas, en la mayoría de los casos –aunque no siempre, como veremos–, se casaban y emprendían la vida que se esperaba de ellas dejando atrás ese periodo de relativa libertad que vivían durante los años de formación en San Carlos.

La transición entre la escuela y el mundo profesional es reflejada, desde una óptica masculina, por el pintor Custodio Marco, uno de los fundadores del Grupo Z, en una reflexión publicada en 1990:

Los últimos cursos en la Escuela se caracterizaron por una intensa y exaltada comunicación de “descubrimientos” e intuiciones entre un pequeño grupo de alumnos en el que, afortunadamente, me encuentro. Esta relación continúa después de terminados los estudios: rotativamente nos reunimos en los Estudios respectivos

---

<sup>637</sup> Agramunt Lacruz, Francisco. “La Sala Blava”, *Cimal*, nº19-20, 1983, p. 20.

y son largas las horas de discusiones apasionadas, que, en ocasiones, nos hacen llegar a verdaderas situaciones de catarsis colectivas. Pero en ese momento ya nos encontramos solos. Sin el vínculo integrador y aglutinador que había constituido para nosotros la Escuela de San Carlos, e inmersos en unas circunstancias de aislamiento cultural y de horizontes profesionales realmente dramáticas. De estas circunstancias surgió el “Grupo Z”: era el nuevo vínculo con el que intentábamos defendernos del entorno y de la disgregación: no sabíamos muy bien lo que pretendíamos ni a donde nos dirigíamos: lo único que estaba claro era lo que rechazábamos<sup>638</sup>.

Tal y como plasma la reflexión de Custodio Marco, aunque por lo general los recién salidos de la escuela se sentían desprotegidos o aislados al perder el contacto diario que les ofrecían las paredes del antiguo convento del Carmen, se combatía este aislamiento con reuniones asiduas en estudios de compañeros. Los grupos artísticos surgieron de esa necesidad de contacto, de intercambio de ideas y de regeneración del panorama artístico. Sin embargo, salvo contadas excepciones, las mujeres quedaban excluidas de estas reuniones. Aurora Valero afirma que, aunque sabía de la existencia de esos grupos y reuniones, no se planteaba formar parte de ellas:

*Jo crec que el principal problema ha sigut eixe: l'aïllament. Era un món d'homes i ni ells tenien massa interès en que nosaltres hi formarem part ni nosaltres ho concebíem tampoc [...] Amb els xics em duia bé, però era una amistat personal, no artística. Ells es reunien i nosaltres no formàvem part d'eixes reunions. Ells no ens convidaven, però a mi tampoc se m'ocorria pensar que podia anar amb ells. Què anava a fer jo amb tots eixos homes?*<sup>639</sup>

El mismo problema atisbaba Ana Torralva, quien trabajó como fotoreportera ya a finales de los setenta en distintas revistas contraculturales:

Los hombres yo no sé qué pasa que son como una *mafietta*. Se ayudan, se van llamando unos a otros y a nosotras no nos tienen en cuenta, no te llaman, nadie habla de ti... Eso de estar en una exposición y que alguien te diga “oye, que le he hablado de ti a no sé quién”, nada<sup>640</sup>.

En este sentido, es representativo que Estrella de Diego describe una situación muy similar con respecto a las artistas españolas del siglo XIX: “no había puntos de comparación, ni había estudiantes con los que hablar de arte, no había tabernas ni

---

<sup>638</sup> Marco Samper, Custodio. “La pintura contemporánea: recuerdos y reflexiones,” *Archivo de arte valenciano*, nº 71, 1990, p. 147.

<sup>639</sup> Aurora Valero. Entrevistada el 4 de julio de 2018.

<sup>640</sup> Ana Torralva. Entrevistada el 6 de julio de 2019.

borracheras, había solo frustración y soledad”<sup>641</sup>. La situación no había cambiado demasiado transcurrido un siglo, pero algunas mujeres rompieron esa barrera social que las aislaba y consiguieron integrarse en grupos, formaron parte de ellos eventualmente o fueron contratadas como ayudantes o colaboradoras esporádicas<sup>642</sup>.

En el panorama nacional es destacable el caso de la alicantina Juana Francés, la única miembro mujer del grupo informalista El Paso. No obstante, Francés rara vez aparece en las fotos de grupo y abandonó (según Isabel Tejeda, fue expulsada) el colectivo en 1957:

Participó en la fundación de El Paso ya con obra informalista; sin embargo, en 1956 fue expulsada del grupo junto a Antonio Suárez aduciendo una presunta calidad inferior en su trabajo. Según revelan su amigo Arcadio Blasco, así como la historiadora Natalia Molinos, pudo haber otro tipo de razones que durante estos años han sido discretamente silenciadas tras esta decisión comandada por Antonio Saura: unos requerimientos amorosos de este último que Francés rechazó<sup>643</sup>.

---

<sup>641</sup> De Diego. Estrella. *La mujer y la pintura del siglo XIX español (cuatrocientas olvidadas y algunas más)*. Madrid: Cátedra, 2009, pp. 106-107.

<sup>642</sup> Hemos abordado esta cuestión en Solbes Borja, Clara. “Mujeres en prácticas de creación colectiva en Valencia (1939-1975), *Atrio. Revista de Historia del Arte*, nº 1 Extra, 2019, pp. 15-26.

<sup>643</sup> Tejeda, Isabel. “Artistas españolas bajo el franquismo. Manifestaciones artísticas y feminismos en los años sesenta y setenta”. En Juan Vicente Aliaga y Patricia Mayayo, *Genealogías feministas en el arte español (1960-2010)*. León: MUSAC; Junta de Castilla y León, 2013, p. 192.

## Primeros intentos colectivos de renovación plástica

La amalgama de experiencias colectivas que se produjo en distintos puntos del país arraigó especialmente en València, la cual destacó por la gran cantidad y variedad de grupos que se consolidaron como impulsores de nuevas corrientes plásticas<sup>644</sup>. En los años cuarenta, aparecieron el Grupo Z y Grupo de los Siete. Aunque ninguno de ellos siguió una estética uniforme, pero sirvieron como aglutinadores de una juventud interesada en superar el academicismo de la Escuela de Bellas Artes.

El Grupo Z (1947-1950) surgió gracias a la inquietud de los pintores Manolo Gil y José Vento, quienes aglutinaron a un conjunto de ocho artistas. De hecho, inicialmente aparecieron referenciados en la prensa como “Los Ocho”: Carmen Pérez Giner, Jacinta Gil, Manuel Benet, Custodio Marco, Ricardo Zamorano, Federico Montañana y los propios Manolo Gil y José Vento<sup>645</sup>. Desde los inicios del grupo, por lo tanto, encontramos a dos mujeres que participaron también en la exposición llevada a cabo en noviembre de 1947 en la librería Faus: la alcoyana Carmen Pérez Giner (Alcoi, 1924) y Jacinta Gil, cuyas parejas sentimentales también formaban parte del grupo, Manuel Benet y Manolo Gil, respectivamente. Poco tiempo después, Dolores Marqués fue invitada a participar, junto con otros compañeros –Eusebio Sempere, Carmelo Castellano, Francisco Carreño y Carbonell<sup>646</sup>–, en la segunda muestra del grupo, la *I Exposición de Grabados y Dibujos en homenaje a D. Ernesto Furió* en diciembre de 1947.

El Grupo Z se reunió en tertulias y expuso en la librería Faus –propiedad de un librero amigo del estudiantado de Bellas Artes “y contertulio ágil que luego se convirtió en pintor, grabador y ceramista de base autodidacta”<sup>647</sup>– sin demasiados cambios<sup>648</sup> desde sus comienzos hasta marzo de 1948, cuando se trasladó a la galería de Arte Abad, ubicada en la calle Pintor Sorolla. Tras una primera muestra en el nuevo espacio expositivo en noviembre de ese mismo año, el grupo sufrió varias bajas, entre ellas la de

---

<sup>644</sup> Barroso Villar, Julia. *Grupos de pintura y grabado en España (1939-1969)*. Oviedo: Departamento de Arte de la Universidad de Oviedo, 1979, p. 175.

<sup>645</sup> Véase Muñoz Ibáñez, Manuel. *La pintura valenciana de posguerra hasta el Grupo Parpalló (1939-1956)*. València: Diputación de València, 1996, p. 63.

<sup>646</sup> *Ibidem*, p. 64.

<sup>647</sup> *Ibidem*, p. 63.

<sup>648</sup> Aunque, según reseña Manuel Muñoz Ibáñez, a inicios del año 1948 sus miembros, incluidas Jacinta Gil y Carmen Pérez Giner, y otros compañeros expusieron en el Círculo Alcireño (*Ibidem*, p. 64).

Carmen Pérez Giner por motivos que desconocemos. Aunque hemos intentado localizar a la artista o su legado, su rastro se pierde desde ese momento<sup>649</sup>, pero su marido, Manuel Benet, sí continuó en el grupo, de modo que lo más probable es que la artista abandonara desde entonces la pintura profesional. No obstante, otra mujer, Begoña Vilate (Bilbao, 1924)<sup>650</sup>, se incorporó al grupo, junto con el pintor Luis García Ochoa, y participaron en las muestras realizadas en mayo de ese mismo año. Las obras de todas ellas expuestas en las colectivas entroncaban con la tónica general del grupo, que englobaba bodegones, paisajes y retratos que intentaban romper con el academicismo imperante. En unos estatutos que redactaron después del verano de 1948, el grupo se presentaba como una “agrupación artística en la cual tienen cabida toda clase de artistas, sin distinción de ideario político ni de creencia religiosa”<sup>651</sup>, con lo cual no fue definitiva una estética determinada.

Cuando el Grupo Z daba sus últimos coletazos<sup>652</sup>, apareció el segundo colectivo que marcó el panorama artístico de posguerra, el Grupo de los Siete (1949-1954). Según Muñoz Ibáñez, “sin que existiese entre ellos una relación de causa-efecto”, ya que, a diferencia del caso anterior, en el que se trataba de un grupo de estudiantes egresados con voluntad de superar el academicismo de la Escuela, en este caso “las justificaciones aparecen menos concretas”<sup>653</sup>. Inicialmente, estuvo conformado por los artistas Vicente Castellano, Gíllol Roig, Juan Genovés, Gómez García, Lloréns Riera y Masiá Sellés, quienes, en una primera muestra repitieron los temas de paisaje, figura y naturalezas muertas que ya venía cultivando el Grupo Z<sup>654</sup>.

---

<sup>649</sup> La biografía de la artista que Manuel Muñoz Ibáñez incluye en su estudio es la siguiente: “Estudió en la Escuela de BB. AA. de San Carlos de Valencia durante el periodo 1941-1946. Fue miembro del Grupo Z a lo largo de los años 1947-1949 presentando su obra en Valencia, Santander y Estocolmo y realizando su pintura con abundante materia sobre la referencia de la realidad” (*Ibidem*, p. 306). Su expediente de estudiante de Bellas Artes se conserva en la Facultad de Bellas Artes de la Universitat Politècnica de València.

<sup>650</sup> “Estudió en la Escuela de BB. AA. de San Fernando de Madrid. Su pintura se integró en la del Grupo Z en la exposición celebrada por el colectivo en el mes de mayo de 1948, mostrando su obra conjuntamente con la de sus miembros y la de Luis García Ochoa. Su pintura de los años sucesivos, 1949 y 1950, pone de manifiesto un determinado interés por reconducir la realidad, alterando la perspectiva, pero manejando empastes y abundante materia como fue frecuente en aquel colectivo. Posteriormente residió en Ibiza y trasladó su residencia a Madrid” (*Ibidem*, p. 314).

<sup>651</sup> *Ibidem*, p. 69.

<sup>652</sup> Debido, según Muñoz Ibáñez, a la muerte de Vicente Abad y la marcha de José Vento a Madrid. *Ibidem*, p. 70.

<sup>653</sup> *Ibidem*, p. 71.

<sup>654</sup> *Idem*.

Aunque en su fundación no encontramos a ninguna mujer, a partir de 1953 se incorpora Ángeles Ballester en sustitución de Fiol Roig (en 1951, se había incorporado Joaquín Michavila sustituyendo a Masiá Sellés; y en 1954 Genovés sería sustituido por Eusebio Sempere<sup>655</sup>). Ángeles Ballester era amiga de Manolo Gil desde que coincidieron en la Escuela de San Carlos<sup>656</sup>. La prensa se hizo eco de la incorporación al grupo de Ballester, que coincidió con una exposición en la sala que la que se reunían habitualmente (un local cedido por el padre de Juan Genovés)<sup>657</sup>:

Se ha inaugurado en la Sala de los Siete (Colón, 36) la nueva exposición del grupo que ha despertado vivo interés por la calidad e intención estética de las obras presentadas. La exposición tiene la novedad de presentar al miembro recién ingresado, Ángeles Ballester, que por primera vez une su labor a la del grupo. Las nuevas obras que Ángeles expone aquí, en especial su *Muchacha pálida*, pertenecen a un período diferente de lo que ha venido exponiendo hasta ahora. Con preferencia a los anteriores contrastes cromáticos, representa esta obra un mayor esfuerzo hacia la armonía<sup>658</sup>.

En otra noticia sobre el Grupo de los Siete, se recalca también la presencia femenina, utilizando con la palabra “señorita”, en diminutivo, mientras que al resto de los integrantes se referían como “varones”: “los seis varones y la señorita, que constituyen la formación...”<sup>659</sup>.

También fue relevante la presencia de Ángeles Ballester en la realización de los decorados para el grupo de teatro del SEU (Sindicado de Estudiantes Universitarios). En concreto, en 1953, Ballester colaboró con Joaquín Michavila en la confección de los decorados para la obra de Matilde Salvador y Carmen Conde titulada *Retablo de Navidad*, presentada en el Teatro Principal de València<sup>660</sup>.

Es significativo que las tres mujeres que consiguieron hacerse un hueco en colectivos artísticos en aquellas primeras décadas de la dictadura franquista estaban unidas a un artista que, de algún modo, les abría las puertas de las tertulias con sus

---

<sup>655</sup> *Idem*.

<sup>656</sup> Vilaplana, Susana. *Ángeles Ballester. Imatge de la dona en la pintura*. València: Universitat de València, 2003, p. 21.

<sup>657</sup> *Ibidem*, p. 21.

<sup>658</sup> *Claustro*, febrero de 1953. Citado en *Ibidem*, p. 22.

<sup>659</sup> Sentí Esteve, Carlos. “Una entrevista a siete voces. Un inquieto y brillante grupo de jóvenes pintores valencianos”, *Levante*, 8 de febrero de 1953. Citado en *Ibidem*, p. 23.

<sup>660</sup> *Ibidem*, p. 22.

colegas de profesión. En la mayoría de los casos dicha unión era sentimental, pero encontramos excepciones como la de Ángeles Ballester, cuyo vínculo al Grupo de los Siete se pudo dar gracias a la amistad que la unía a Manolo Gil. De hecho, Ángeles Ballester pudo asistir a las tertulias que el Grupo de los Siete organizaba los viernes en la cafetería Lara siempre acompañada de un varón de su círculo familiar, su hermano mayor Alarico, primero, y su marido Rafael Bosch una vez ya casada<sup>661</sup>. Carmen Pérez Giner y Jacinta Gil, por su parte, acudían a las reuniones colectivas acompañadas de sus parejas, también pintores e integrantes del Grupo Z. La participación de las mujeres a estos primeros colectivos artísticos quedó, por lo tanto, limitada en gran medida por su relación con compañeros varones y por la flexibilidad de sus familias.

---

<sup>661</sup> *Ibidem*, p. 22.

## Experiencias entre la figuración y la abstracción

En 1956, de manera casi paralela, aparecieron dos nuevos colectivos artísticos que en ocasiones compartieron miembros y que también desaparecieron prácticamente al mismo tiempo, en 1961, pero que tenían diferencias sustanciales entre sí. Nos referimos al Movimiento Artístico del Mediterráneo y al Grupo Parpalló, cuyos miembros provenían, en gran parte, de los grupos de posguerra comentados anteriormente. El MAM nunca pretendió funcionar exactamente como grupo, sino más bien como una asociación de agentes artísticos, promovida y coordinada por Juan Portolés, que posibilitó la promoción de artistas “mediterráneos” a través de exposiciones por toda la geografía española<sup>662</sup>. El Grupo Parpalló, aunque también ecléctico a nivel estético, sí que se definió como grupo, ya que redactó una “Carta abierta”, a modo de manifiesto vanguardista, en la que se ponía de relieve la necesidad de superar el academicismo todavía imperante y de conectar la realidad artística valenciana con corrientes internacionales. También publicó periódicamente la revista *Arte Vivo*, entre otros eventos artísticos, la cual fue la primera publicación “en presentar textos de Bruno Zevi, Loyd Wright, Max Bense, Max Bill, Giedion, Mumford, Apollonio o Vasarely”<sup>663</sup>.

En exposiciones del Movimiento Artístico del Mediterráneo participan también ocasionalmente las catalanas Magda Ferrer, Carme Rovira, Maria Assumpció Raventós y Maty Tarrés, pero la única valenciana que participó en ambos colectivos activamente fue Jacinta Gil. En la exposición que el colectivo realizó en el Cercle Maillol de Barcelona, entre el 8 y el 17 de mayo de 1957, Jacinta Gil expuso las obras *Casas y Bodegón*, según referencia el folleto de la muestra<sup>664</sup>, por lo que sus aportaciones en ese momento estaban todavía en la línea de la figuración, como la mayoría del grupo. Su presencia en el colectivo se difumina tras la traumática muerte de su esposo e ideólogo del Grupo Parpalló, Manolo Gil, en 1957, con la excepción de la muestra que tuvo lugar en el Club Urbis de Madrid en 1960. Jacinta Gil, por lo tanto, ya no formó parte de lo que Pablo

---

<sup>662</sup> Patuel Chust, Pascual. *El Moviment Artístic del Mediterrani (1956-1961)*. València: Consell Valencià de Cultura, 1998, p. 39.

<sup>663</sup> Marzo, Jorge Luis; y Mayayo, Patricia. *Arte en España (1939-2015): ideas, prácticas, políticas*. Madrid: Cátedra, 2015, p. 222.

<sup>664</sup> Conservado en el Archivo personal de Jacinta Gil, depositado en el Institut Valencià d'Art Modern.

Ramírez denomina “el definitivo Grupo Parpalló”<sup>665</sup>. En la “Carta abierta del Grupo Parpalló aparece, junto con Jacinta Gil, una segunda mujer como firmante: Teresa Marco, cuya aparición en la carta fue, según Pablo Ramírez, “meramente coyuntural”<sup>666</sup>.

Más allá de MAM y el Parpalló, existieron otros grupos que, aunque tuvieron menos peso a nivel nacional y han sido prácticamente inexistentes para la historiografía, también contribuyeron a consolidar la vanguardia valenciana y el trabajo artístico colectivo. Los grupos Neos, Art Nou<sup>667</sup> y Rotgle Obert, aglutinadores de artistas recién salidos de la Escuela de Bellas Artes de San Carlos, nacieron en 1957 y sus miembros participaron generalmente en otros grupos con más peso en aquel momento. Estos tres grupos mencionados, en la misma línea que los grupos de posguerra, no tuvieron un lenguaje plástico uniforme, pero de nuevo trataron de superar el academicismo explorando los lenguajes de las vanguardias e incluso, según Pascual Patuel, llegando a “recabar en el lenguaje abstracto, fundamentalmente informalista”<sup>668</sup>. Dichos lenguajes fueron explorados fundamentalmente a través de géneros tradicionales como el bodegón y el paisaje<sup>669</sup>. En estos colectivos, encontramos dos mujeres: Rosa Fagoaga y Carmen Labajos.

Fagoaga fue la única mujer de los once integrantes del grupo Neos, en el que realiza “un tipo de paisajes urbanos dotados de gran realismo de color, sobrio y expresivo”<sup>670</sup>. Según se deduce del estudio de Patuel, Fagoaga participó en las tres exposiciones del grupo: la primera en la Sala de Exposiciones del Club Universitario de Valencia (abril, 1957), la segunda en la Caja de Ahorros del Sureste de España en Alicante (mayo, 1957) y una tercera en Círculo Mercantil, Industrial y Agrícola de Zaragoza (junio, 1957)<sup>671</sup>. En la actualidad, la artista apenas recuerda su experiencia en el grupo. Pronto iniciaría su

---

<sup>665</sup> Ramírez, Pablo. *El Grupo Parpalló: la construcción de una vanguardia*. València: Institució Alfons el Magnànim, 2000, p. 51.

<sup>666</sup> *Ibidem*, p. 30. En un correo electrónico, Ramírez nos matizó que dicha aparición “coyuntural” se debía específicamente a su trabajo como secretaria del Instituto Iberoamericano de València, situado provisionalmente en el Ateneo Mercantil en 1956 (correo electrónico de Pablo Ramírez del 22 de mayo de 2019).

<sup>667</sup> Según Pascual Patuel “Art Nou” puede ser tenido en cuenta como grupo dado que su obra se expondría conjuntamente de forma permanente. Patuel Chust, Pascual. “Los grupos ‘Neos’, ‘Art Nou’ y ‘Rotgle Obert’ en la Valencia de los años 50”, *Saitabi: revista de la Facultat de Geografia i Història*, nº 45, 1995, p. 323.

<sup>668</sup> *Ibidem*, p. 318.

<sup>669</sup> *Idem*.

<sup>670</sup> *Ibidem*, p. 320.

<sup>671</sup> *Ibidem*, p. 319.

carrera profesional como docente de Enseñanza Media y la experimentación con distintas técnicas y disciplinas desde fuera del sistema artístico. El grupo Rotgle Obert fue la continuación natural del Neos, pero Fagoaga ya no participó en él.

En cuanto a Carmen Labajos, fue la directora de la sala que dio nombre al grupo “Art Nou”, situada en la calle Conde Altea<sup>672</sup>. Aunque profundizaremos más en la figura de Carmen Labajos (cuyo apellido de casada, en Bélgica, sería Debroux) en el siguiente capítulo en relación a las galeristas que trabajaron en València, cabe destacar que su galería, inaugurada el 13 de mayo de 1957 fue clave para la constitución del grupo. El negocio fue concebido inicialmente como una imprenta, pero finalmente albergó también una exposición en la que seis artistas (Andreu Alfaro, Vicente Castellano, Monjalés, Nassio Bayarri, Juan de Ribera Berenguer y Salvador Soria<sup>673</sup>) iban reponiendo obra a medida que esta se iba vendiendo<sup>674</sup>. Asimismo, “no se descartaba la organización de muestras de carácter particular, conferencias y otras actividades culturales” y los artistas “participaron, en todo el montaje, arreglo de la sala y puesta en marcha”<sup>675</sup> de la misma.

En 1968, aparece el último grupo que abordaremos en este subapartado<sup>676</sup>, Antes del arte, inspirado en las tentativas del Grupo Parpalló, pero, a diferencia de este, sí que se decantaría exclusivamente por la abstracción geométrica. El Parpalló había organizado en marzo de 1960 la Primera Exposición Conjunta de Arte Normativo Español, pero esta no tuvo continuidad en València hasta la llegada de Antes del arte, ocho años más tarde. Los objetivos del grupo pasaban por vincular el arte a la ciencia y, en definitiva, a la sociedad moderna y sus progresos. Los integrantes más activos fueron Joaquín Michavila, Ramón de Soto y José María Yturralde, que se reunían periódicamente en casa de

---

<sup>672</sup> *Ibidem*, p. 321.

<sup>673</sup> Arazo, María Ángeles. “Relieves femeninos en los últimos días: en valencia”, *Levante*, 16-05-1957, p. 3

<sup>674</sup> O. “Notas de Arte. La exposición en «Art Nou»”, *Levante*, 21-05-1957, p. 2.

<sup>675</sup> Patuel Chust, Pascual. “Los grupos ‘Neos’, ‘Art Nou’ y ‘Rotgle Obert’ en la Valencia de los años 50”, *Saitabi: revista de la Facultat de Geografia i Història*, nº 45, 1995, p. 322.

<sup>676</sup> Con anterioridad, encontramos referenciados en prensa otros grupos de los cuales conocemos pocos datos y que, por lo tanto, necesitarían un estudio en más profundidad para ser incluidos aquí. Sus experiencias debieron ser, generalmente, muy efímeras, ya que sus apariciones en la prensa diaria se limitan a unos pocos artículos poco precisos y en los que apenas se da información sobre los componentes de los grupos. Uno de los que más aparece referenciado en *Las Provincias* es el Grupo 61, presentado en la Sala Braulio en 1962 y presente en la prensa en entradas cortas puntuales en los años siguientes hasta 1969.

Aguilera Cerní. Aunque tampoco encontramos mujeres en ninguna de las tres exposiciones que el grupo llevó a cabo entre 1968 y 1969, Soledad Sevilla y Elena Asins sí que colaboraron en la experiencia colectiva cuando ésta se trasladó al Centro de Cálculo de la Universidad Complutense de Madrid durante los cursos 1968-1969 y 1969-1970. Se llevaron a cabo seminarios con la pretensión de “formalizar la descripción objetiva de la obra y realizar un análisis de su semántica, junto al establecimiento de una serie de puntos de partida para la utilización de los ordenadores en la tarea artística”<sup>677</sup>.

Elena Asins y Soledad Sevilla utilizaron ese instrumento que parecía eliminar por completo la impronta del artista y que permitía la creación de estructuras protagonizadas por “el ritmo, el número, la música, la luz, el espacio, el tiempo, el vacío, y las relaciones entre ellos”<sup>678</sup>. De algún modo, sus composiciones y procesos conectan con los planteamientos de las primeras ciberfeministas de los años noventa, que exploraron los sistemas que alejaban a las mujeres de la tecnología y trataron de apropiarse de ella para subvertir las violencias de los sistemas patriarcales. En este sentido, son reveladoras las palabras de la propia Asins:

No me asustan las máquinas. Las máquinas son instrumentos, viejos instrumentos desde el comienzo de la Historia. Son una ayuda maravillosa para los seres humanos y su peligrosidad depende de la clase de utilidad que los hombres les den, pero las máquinas en sí constituyen el medio más importante para evolucionar hacia una sociedad más humana, sensible e inteligente<sup>679</sup>.

Aunque no es de feminismo de lo que habla Asins en esa cita, pocos propósitos pueden ser más feministas que el de conseguir una sociedad más humana, sensible e inteligente<sup>680</sup>.

---

<sup>677</sup> Garnería, José. *Antes del Arte*. Valencia: IVAM, 1997, p. 91.

<sup>678</sup> Asins, Elena. “Historia y reflexión (archivo personal de la artista)”. En Manuel J. Borja-Villel, *Elena Asins. Fragmentos de la memoria*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2011, p. 280.

<sup>679</sup> Asins, Elena. “Pasado/Futuro/Algunos comentarios/Estructuras”. En Manuel J. Borja-Villel, *Elena Asins. Fragmentos de la memoria*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2011, p. 212.

<sup>680</sup> Solbes Borja, Clara. “De las valquirias de las vanguardias a los ciberfeminismos. Itinerario desde el género a Imaginarios mecánicos y técnicos en la colección del IVAM”, texto de mediación consultable online en: <https://www.ivam.es/wp-content/uploads/IMAGINARISGENERO-Val.pdf> (última consulta: 25-04-2022).

## Miembros, colaboradoras y seguidoras del realismo crítico

El inicio de la década de los sesenta supuso el caldo de cultivo de una nueva tendencia plástica, opuesta a la abstracción, que se materializaría en València en 1964 con la aparición del grupo Estampa Popular y del Equipo Crónica, englobados junto con el Equipo Realidad en la tendencia Crónica de la Realidad<sup>681</sup>. Tras la crisis estética del informalismo a finales de los años cincuenta, se fue fraguando en distintos puntos del país una vuelta a una figuración crítica que poco a poco iría adoptando el lenguaje del Pop Art. Resultan especialmente interesantes desde una perspectiva de género los grupos Estampa Popular y el Equipo Crónica, cuya diferencia fundamental yace en que mientras el primero se centró en los objetivos políticos, el segundo primó también las aspiraciones de renovación plástica<sup>682</sup>.

Estampa Popular se originó de la mano del grabador José García Ortega, militante clandestino del Partido Comunista Español, junto con otros artistas comprometidos políticamente, en 1959 en Madrid<sup>683</sup>. Al grupo madrileño pronto se sumaron otras sedes en Sevilla, Córdoba, Vizcaya, València, Catalunya y Galicia. Noemí de Haro entiende todos esos grupos que fueron proliferando de manera descentralizada como una red más que como un colectivo, ya que cada núcleo se organizó como consideró conveniente, pero realizaron acciones conjuntas<sup>684</sup>. En esos distintos puntos de creación a lo largo de la geografía española, varias mujeres tuvieron vinculación directa con el grupo: María Dapena en el País Vasco<sup>685</sup>, Elvira Martínez en Galicia y María Girona y Esther Boix en Cataluña. Sin embargo, como apunta Noemí de Haro, la historiografía obvió generalmente todos sus nombres hasta hace apenas una década:

Valeriano Bozal no menciona a ninguna de las mujeres que formaron parte de Estampa Popular en su libro *Arte del siglo XX en España. Pintura y escultura 1939-*

---

<sup>681</sup> Sobre los colectivos artísticos en València entre 1964 y 1976 véase De la Calle, Román; y Escrivà, Joan Ramon. *Col·lectius artístics a València sota el franquisme (1964-1976)*. València: IVAM, 2015.

<sup>682</sup> Véase Llorens, Tomàs. *Equipo Crónica*. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2015.

<sup>683</sup> Sobre Estampa Popular véase: De Haro, Noemí. *Grabadores contra el franquismo*. Madrid: CSIC, 2010.

<sup>684</sup> *Ibidem*, p. 360.

<sup>685</sup> Véase Lekuona, Ane. "Irrupciones feministas en el arte antifranquista. La dimensión de lo político en María Franciska Dapena", *Boletín de arte*, nº 41, 2020, pp. 103-115.

1990 (Espasa-Calpe, Madrid, 1995) a pesar de que es evidente que, como mínimo, sabía de la participación de María Dapena y Ana Peters en esta iniciativa<sup>686</sup>.

La única mujer vinculada a Estampa Popular en València fue Ana Peters, pareja del reconocido crítico valenciano Tomàs Llorens. Encontramos otra pareja de artistas, Rafael Martí Quinto y Eva Mus, pero ella no llegó a colaborar con el grupo a diferencia de su marido. Mus afirma que mantuvo una relación personal y de amistad con algunos miembros, pero nunca profesional: “Yo sabía que se reunían y que tenían algo entre manos, pero nunca me enteré muy bien hasta que vi exposiciones que se hicieron”<sup>687</sup>. No obstante, y aunque no contaron con ella a la hora de conformar el grupo, sí que hizo de intermediaria para que se llevara a cabo la primera exposición del mismo en el Seminario Metropolitano de Moncada, que tuvo lugar en octubre de 1964:

Yo tenía un amigo que se metió en el seminario y entonces me dijeron que si podía hablar con mi amigo para que ellos pudieran exponer allí, y yo fui allí a negociar la exposición de Estampa, pero nunca participé. Posiblemente no habría encajado porque me costaba adaptarme a cosas programadas. Yo estaba haciendo lo que podía<sup>688</sup>.

La que sí que formó parte de las reuniones en el estudio de Valdés en las que se gestó el grupo el verano de 1964 fue Ana Peters, quien, además, participó en dos de las cinco exposiciones que éste llevó a cabo. En la primera muestra en el Seminario, no obstante, Peters no pudo participar debido a que el 25 de septiembre había nacido su primer hijo “y no tuvo tiempo de preparar nada”<sup>689</sup>. Sí que participó en las dos muestras llevadas a cabo en diciembre de ese mismo año 1964: la primera fue en la Facultad de Medicina de la Universidad de València y la segunda en el Centre Cullerenc de Cultura, para la cual realizó el panfleto anunciador utilizando recursos del Pop y convirtiéndolo en uno de los primeros ejemplos que encontramos en el país de utilización de imágenes

---

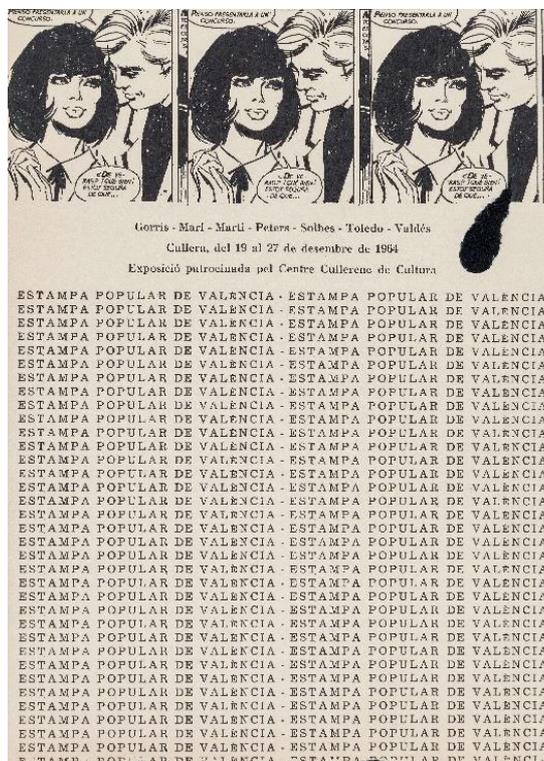
<sup>686</sup> De Haro, Noemí. “Mujeres artistas e imágenes de la opresión femenina en el realismo crítico. Revisando la historia oficial del antifranquismo”. En Juan Vicente Aliaga y Patricia Mayayo, *Genealogías feministas en el arte español: 1960-201*. León: MUSAC, Junta de Castilla y León, 2013, p. 156.

<sup>687</sup> Eva Mus. Entrevistada el 9 de junio de 2018.

<sup>688</sup> *Idem*. Sobre su no participación en Estampa Popular había dejado constancia la artista anteriormente: “podemos preguntarnos, constatando un hecho evidente, por las causas de la poca participación de mujeres en dicho colectivo, que debe explicarse/contextualizarse, una vez más, en la historia del momento” (De la Calle, Román. *Eva Mus. Retrospectiva*. València: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 2016, p. 93).

<sup>689</sup> Tomàs Llorens. Entrevistado el 11 de marzo de 2019.

extraídas del cómic y los *mass media*<sup>690</sup>. En el reverso de dicho cartel apareció el texto de Tomàs Llorens *Perquè es fa un art popular*, considerado como el segundo manifiesto del grupo<sup>691</sup>.



Ana Peters, panfleto de la exposición de Estampa Popular en el Centre Cullerenc de Cultura, offset sobre papel, Colección del IVAM.

Por otro lado, Peters colaboró en los calendarios distribuidos por el grupo en Concret Llibres entre 1966 y 1968. Concretamente, realizó tres linografías para el calendario de 1966, correspondientes a los meses de enero, octubre y diciembre, y dos serigrafías para el de 1968. Ana Peters participaría también, junto con otros integrantes de Estampa Popular –Mensa, Martí Quinto, Toledo, Valdés y Solbes– en la que ha sido considerada la primera exposición del Equipo Crónica, que tuvo lugar en el Ateneo Mercantil de València en noviembre de 1964 y que versó sobre la migración y el turismo, aunque finalmente solo los tres últimos miembros mencionados firmaron el manifiesto fundacional<sup>692</sup>. Tomàs Llorens resumía así el paso de Ana Peters por Estampa Popular:

<sup>690</sup> Marín Viadel, Ricardo. *El realismo social en la plástica valenciana (1964-1975)*. València: Nau llibres, 1981, p. 134.

<sup>691</sup> Folch, María Jesús. *Ana Peters. Mitologías políticas y estereotipos femeninos en los sesenta*. València: IVAM, 2015, p. 16.

<sup>692</sup> Dos años más tarde, Toledo abandonaría el equipo, que quedó definitivamente constituido por Solbes y Valdés hasta su disolución en 1981 tras la muerte del primero.

*Ana Peters va ser l'única dona que va participar a Estampa Popular de València, i es va integrar molt bé. Mai es va sentir menys que els altres. La seua participació hauria pogut ser més freqüent i més intensa però clar ens acabàvem de casar i vam tindre el primer xiquet i això sempre va frenar. També pensa que el període intens va ser el 64, a partir del 65 quan es crea l'Equip Crònica perd molt de fuelle<sup>693</sup>.*

A pesar de que, según Llorens, Peters se integrara bien con sus compañeros, su obra no terminó de cuajar entre ellos. Esta circunstancia, sumada a las obligaciones familiares que también comenta Llorens, propiciaron que intentara emprender una trayectoria en solitario con la exposición en la Galería Edurne de Madrid sobre “la imagen de la mujer en la sociedad de consumo”. Como se ha comentado en el capítulo anterior, la exposición no agradó a la crítica o, más bien, no fue entendida por ella, ni por su plástica ni por su temática. Tras ese chasco profesional, Peters abandonó la pintura y centró sus esfuerzos profesionales en la gestión de un jardín de infancia. Llorens reafirma el componente machista del rechazo a la obra de Peters:

*En la recepció de l'exposició d'Ana a Madrid hi ha una component masculista que ens va sorprendre. A València no se donava tant. Era un món de camaraderia, però no era el món de recepció de l'obra d'art com a tal. La crítica la fèiem en Serra d'Or en Barcelona o en Artes en Madrid... Ací teníem Suma y sigue, però va durar molt poc. A banda, jo crec que des de l'època del mateix Grup Parpalló ha hagut sempre una receptivitat per a la pràctica artística femenina que en Madrid no se donava tant<sup>694</sup>.*

Como se ha visto en capítulos anteriores, los testimonios de las artistas mujeres hacen pensar que esa receptividad positiva del mundo artístico valenciano a las prácticas artísticas “femeninas” que recuerda Llorens sería cuestionable.

En cualquier caso, tras el intento fallido de Peters en esa primera exposición del Equipo Crónica en el Ateneo Mercantil, nos debemos trasladar ya a la década de los setenta para encontrar otras mujeres vinculadas al colectivo. Aunque no formaron parte del mismo como miembros, artistas jóvenes como Carmen Calvo, Pilar Espinosa Carpio, Consuelo Niño, Isabel Oliver y Rosa Torres colaboraron contratadas por Rafael Solbes y Manolo Valdés. De todas ellas, según recuerdan Paco Alberola y Estrella Alberola –fotógrafo y amiga del Equipo Crónica, respectivamente–, Consuelo Niño era la que se encontraba en el taller del equipo de manera más habitual, al menos durante el tiempo que estuvieron

---

<sup>693</sup> Tomàs Llorens. Entrevistado el 11 de marzo de 2019.

<sup>694</sup> *Idem*.

ubicados en la calle En Blanch<sup>695</sup>. Calvo, Espinosa Carpio, Torres y Oliver colaborarían de manera esporádica –con más frecuencia Torres y Oliver– para pintar las tintas planas la serie de múltiples que en ese momento estaban llevando a cabo.



Paco Alberola: Estrella Alberola, Rosa Torres, Isabel Oliver y Consuelo Niño en el estudio del Equipo Crónica, negativo fotográfico, 1971.



Equipo Crónica, El “Lechuga” y los pintores, acrílico y serigrafía sobre tela, 1974. Colección de la Diputación de Alicante.

---

<sup>695</sup> Consuelo Niño se desplazó a Nueva York al poco tiempo y ha permanecido allí hasta la actualidad. Estrella Alberola y Paco Alberola. Entrevista realizada el 22 de mayo de 2019.

Ricardo Marín Viadel identifica a Ángela García Codoñer como una colaboradora más dado que está presente en la serie *Oficios y oficientes*, basada en una foto en la que efectivamente aparece la artista junto con Rosa Torres<sup>696</sup>, Paco Alberola (fotógrafo y amigo del equipo), Jordi Teixidor (pintor y amigo), F. Llopis (serígrafo), Juan Vicente (colaborador) y Manuel Valdés<sup>697</sup>. No obstante, tal y como nos ha confirmado la propia artista, ella era amiga del equipo e iba asiduamente por el taller –lo que explica su presencia en la fotografía y en las obras que surgieron a partir de la misma– pero nunca colaboró con ellos, como sí hicieron sus compañeras. Lo que sí que es cierto es que la obra de García Codoñer de esos años setenta tenía concomitancias, como también la de Torres y Oliver, en la estética pop del Equipo Crónica, que marcaría a toda una generación de artistas en València.

Retomando la actividad de las artistas que sí colaboraron con Solbes y Valdés, en el taller se llevaba un horario estricto de trabajo, de 9h a 14h y de 16h a 19h, siguiendo el modo de funcionamiento tradicional de los talleres de artesanía, que por aquél entonces aún no se habían perdido en València<sup>698</sup>. Tras la intensa jornada, sus colaboradoras se quedaban en el estudio para trabajar en su propia obra. Rosa Torres realizó sus paisajes próximos al Op Art, mientras que Isabel Oliver iniciaba su serie *La mujer*, inserta sin ninguna duda en la figuración crítica del momento. Para ellas la experiencia supuso un gran aprendizaje y las mantuvo en contacto con la renovación plástica que se producía en València, además de permitirles usar materiales como la pintura acrílica, de la que no disponían con facilidad. Isabel Oliver recuerda la experiencia así:

Había visto ya muchas exposiciones tuyas en Val i 30 (Vicente García fue el único que se atrevió a exponer obra tuya, se la jugó), y yo estaba encantada, con los ojos muy abiertos, aprendiendo porque era el mundo que yo quería [...] En el taller del Equipo Crónica era como una jornada de trabajo normal, ellos nos pagaban por las obras que hacíamos, todas las obras de los Encuentros de Pamplona, los múltiples de las Meninas... Todo eso lo hicimos Rosa y yo. Estábamos allí todo el día. Una jornada de trabajo: de 9 a 2 y de 4 y 7. Con horario y eso me gustaba mucho también, que ellos se imponían un horario de trabajo. Estábamos muy convencidos de que la

---

<sup>696</sup> Marín Viadel identifica inversamente a Rosa Torres como la mujer que aparece a la derecha y a Ángela García Codoñer como la que se ubica a la izquierda, aunque en realidad Torres es la de la izquierda y García Codoñer la de la derecha. Marín Viadel, Ricardo. *Equipo Crónica: pintura, cultura y sociedad*. València: Alfons el Magnànim, 2002, p. 106.

<sup>697</sup> Según Marín Viadel, Solbes estaría tomando la fotografía y por ello no aparece en la misma. *Ibidem*, p. 105.

<sup>698</sup> *Ibidem*, p. 107.

inspiración nunca ha existido, ha existido el trabajo. La inspiración viene trabajando, no sola. Yo nunca creí en el genio, yo tenía claro que para conseguir algo tenía que trabajar. Por allí venía mucha gente: Jordi Teixidor, el Equipo Realidad... Toda una gente con las ideas políticas muy claras<sup>699</sup>.

Con respecto a la relación que mantenían las colaboradoras con los miembros del equipo y el interés que estos mostraban por su obra, Isabel Oliver afirma que “yo me consideraba igual a ellos, pero había un pelín de machismo. Si nos hubieran considerado como ellos, nos habrían apoyado más. Lo que yo hacía no les interesaba nada”<sup>700</sup>. Algo parecido opina Ángela García Codoñer sobre el interés de sus compañeros por la temática de su producción artística:

La gente de izquierdas era igual de machista que la de derechas. A mis compañeros les importaba *un pijo* lo que yo hacía; decían que qué interesante, qué bien, pero no les importaba, les parecían nimiedades. Ellos tenían la lucha política, la importante, la lucha contra el franquismo<sup>701</sup>.

A pesar de ello, la colaboración con el Equipo Crónica fue fundamental en la trayectoria de las artistas, ya que las puso en contacto con las nuevas tendencias plásticas –inexistentes en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos– y con el ambiente artístico valenciano. De hecho, hasta que el Equipo Crónica llegó a su fin tras la muerte de Solbes en 1981, Rosa Torres e Isabel Oliver continuaron colaborando con ellos con mayor o menor frecuencia. Torres y Oliver, además, se propusieron ejecutar juntas un proyecto de creación colectiva, siguiendo los pasos de sus maestros, aunque comentaremos con más detalle este junto con otros intentos de asociacionismo femenino en el siguiente apartado.

Como hemos podido comprobar, la participación de mujeres en los colectivos artísticos que marcaron la plástica valenciana del periodo franquista fue escasa pero no inexistente. Las que lo consiguieron fueron por lo general o bien mujeres ligadas a un agente masculino –artista o crítico– o bien mujeres con mucho temperamento e inquietudes, que se consiguieron colar en redes artísticas que, a priori, desconfiaban de ellas y que no apoyaban sus preocupaciones.

---

<sup>699</sup> Isabel Oliver. Entrevistada el 25 de octubre de 2018.

<sup>700</sup> *Idem*.

<sup>701</sup> Ángela García Codoñer. Entrevistada el 17 de julio de 2018. Esta circunstancia es expresada por la artista también en: Tejeda, Isabel. “Ángela García y la pintura feminista de los años 70 en España. Del tuyo al yo,”. En Peiró, Juan Bautista (com.), *Punto y seguido. Ángela García*. València: UPV, 2004, pp. 25-48.

## 5.2. *Sisterhood is powerful*: asociacionismo femenino

*Let us gather together to count ourselves! Let us be united for the faithful struggle.*

Madame Léon Bertaux<sup>702</sup>

Uno de lemas utilizados por el feminismo anglosajón de la segunda ola, *sisterhood is powerful* (la hermandad es poderosa), nos sirve para introducir la importancia que ha tenido históricamente el asociacionismo como herramienta para construir cualquier tipo de conocimiento, también el artístico. En el caso de las mujeres fue, no obstante, especialmente relevante para salir del aislamiento y a la otredad a la que quedaban relegadas en los sistemas hegemónicos.

Ya en el siglo XIX contamos con un ejemplo que no pudo servir de referente a artistas posteriores por su obliteración historiográfica, pero que sin duda resulta revelador. Se trata de la parisina *Union des femmes peintres et sculpteurs*, fundada en 1881 por la escultora Madame Léon Bertaux. Tamar Garb estudia en *Sisters of the Brush* (1994) los primeros decenios de la organización y muestra la importancia que tuvo como aglutinadora de mujeres que no se sentían representadas ni tenían un hueco en las instituciones oficiales. Madame Bertaux tenía claro que juntas en una organización, fuerte en número y unida en propósitos, aquellas artistas podrían conseguir algo que por separado e individualmente les resultaría imposible<sup>703</sup>.

Desde entonces, han sido diversos los colectivos de mujeres que, ya sea de una forma oficial o, como en el caso de las personas que Shari Benstock denominó *les "femmes" de la rive gauche*<sup>704</sup>, generando una red afectiva de apoyo mutuo pero no tanto un movimiento homogéneo, ni plástica ni conceptualmente. Más adelante en el tiempo, en los años setenta, fue relevante el caso de la *Womanhouse*, un proyecto efímero creado por Judy Chicago y Miriam Shapiro en Los Ángeles. El proyecto duró un mes, estuvo ubicado en una casa abandonada de un estudio hollywoodense y supuso la introducción de un conjunto de performances e instalaciones en las habitaciones de la mansión:

---

<sup>702</sup> Garb, Tamar. *Sisters of de Brush*. New Haven London: Yale University press, 1994, p. 3.

<sup>703</sup> *Idem*.

<sup>704</sup> Entrecorramos "femmes" porque hoy cabría revisar la terminología, ya que algunas podrían ser hoy consideradas personas de género no binario. Es el caso, por ejemplo, de Claude Cahun, aunque Benstock se centra en su libro en el campo literario. Benstock, Shari. *Las mujeres de la "rive gauche"*. París 1900-1940. Barcelona: Lumen, 1992.

“temas como la alimentación (el mito de la madre nutricia) fueron albergados en la cocina, mientras que el baño hospedaba una reflexión sobre la menstruación”<sup>705</sup>. En este caso, la unión no tenía como único fin la configuración de una red de apoyo, sino también el cuestionamiento explícito de las convenciones patriarcales.

En València, en el marco cronológico que nos ocupa, no surgieron colectivos artísticos de mujeres ni mucho menos con una reivindicación feminista intrínseca en su producción, pero sí que encontramos algunas prácticas que dotaron de espacios propios a las mujeres. Durante la época de la autarquía, es reseñable la exposición *Pintoras Valencianas*, que tuvo lugar en las salas de Lo Rat Penat en mayo de 1945, según recogió la publicación artística *Ribalta*, por iniciativa de la Sección Femenina de la Falange<sup>706</sup>.

Las artistas que participaron fueron la mayoría antiguas estudiantes de San Carlos, que habían estudiado antes de la guerra civil o inmediatamente después de la misma: Consuelo Matoses<sup>707</sup> (València, 1911), Mercedes Clara Baró<sup>709</sup>, Encarna Gandul<sup>710</sup>

---

<sup>705</sup> Mayayo, Patricia. *Historias de mujeres. Historias del arte*. Madrid: Cátedra 2003, pp. 97-101.

<sup>706</sup> “Pintoras Valencianas”, *Ribalta*, nº 19, mayo 1945.

<sup>707</sup> Nacida en València el 2 de julio de 1911. Ingresa en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos en 1939, aunque desconocemos si finalizó los estudios (expediente conservado en la Facultad de Bellas Artes de San Carlos de la Universitat Politècnica de València). Según Francisco Agramunt, “se formó en el estudio del pintor José Monfrell. Se especializó en naturalezas muertas y bodegones, aunque también realizó temas religiosos que se caracterizaban por su estilo realista y su contenido poético. Concurrió a la Bienal del Reino de Valencia de 1951 con los óleos *La Asunción de la Virgen*, *Perdices* y *Flores*. Celebró varias exposiciones individuales y participó en numerosas colectivas en su región” (Agramunt, Francisco. *Diccionario de Artistas Valencianos del Siglo XX*, tomo II. València: Albatros, 1998, p. 1106).

<sup>709</sup> Según Agramunt: “Pintora valenciana activa en la primera mitad del siglo XX. Procedía de una familia de artistas. Se formó en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos de Valencia. Cultivó la temática paisajística y los bodegones de flores. Concurrió a la exposición colectiva «Pintoras Valencianas» que organizó en 1945 la entidad valencianista Lo Rat Penat de Valencia. El crítico de arte José María Bayarri le dedicó elogiosos comentarios en las páginas de su revista *Ribalta* (1945)” (Agramunt, Francisco. *Diccionario de Artistas Valencianos del Siglo XX*, tomo I. València: Albatros, 1999, p. 432).

<sup>710</sup> Nacida en València el 8 de febrero de 1921. Estudia en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos, especialidad de Pintura, entre 1942 y 1947 (expediente conservado en la Facultad de Bellas Artes de San Carlos de la Universitat Politècnica de València). Según Agramunt: “Pintora valenciana activa en la primera mitad del siglo XX. Se formó en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos de Valencia. Se especializó en retratos y composiciones de figuras. Concurrió con un retrato a la muestra «Pintoras Valencianas» que organizó en 1945 a entidad valencianista Lo Rat Penat en Valencia. El crítico de arte José María Bayarri le dedicó comentarios elogiosos en las páginas de su revista *Ribalta* (1945)” (Agramunt, Francisco. *Diccionario de Artistas Valencianos del Siglo XX*, tomo II. València: Albatros, 1998, p. 706).

(València, 1921), Fina Vivó<sup>712</sup> (València, 1913), María Madrona<sup>714</sup>, Dolores López Trigo, “Lolita” Bosshard, Filomena Bernal<sup>715</sup>, María Teresa Fernández, María Luisa Palop (València, 1900)<sup>716</sup>, Fina Mataix<sup>717</sup> (València, 1927), Amparo Sancho<sup>719</sup>, Mercedes

---

<sup>712</sup> Nacida en València el 28 de abril de 1913. Ingresó en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos de Valencia en 1932 (expediente conservado en la Facultad de Bellas Artes de San Carlos de la Universitat Politècnica de València). Según Agramunt: “Pintora. Natural de Valencia. Discípula de la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos. Obtuvo la Mención Honorífica en la Exposición del SEU de Valencia y fue propuesta para la Segunda Medalla en el VIII Salón de Otoño de Palma de Mallorca. Envió las obras *Bodegón*, *Bodegón en penumbra* y *Paisaje* a la Bienal del Antiguo Reino de Valencia de 1951. Celebró varias exposiciones individuales y participó en numerosas colectivas en su provincia” (Agramunt, Francisco. *Diccionario de Artistas Valencianos del Siglo XX*, tomo III. València: Albatros, 1999, p. 1836).

<sup>714</sup> “Pintora valenciana activa en la primera mitad del siglo XX. Estudió en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos de Valencia. Se especializó en bodegones que realizaba con una gran técnica colorística y pulcritud en el dibujo. Concurrió a la exposición colectiva «Pintoras Valencianas» que en 1945 organizó la entidad valencianista Lo Rat Penat. El crítico de arte José María Bayarri la destaca en sus comentarios publicados en las páginas de su revista *Ribalta* (1945)” (Agramunt, Francisco. *Diccionario de Artistas Valencianos del Siglo XX*, tomo I. València: Albatros, 1999, pp. 1017-1018).

<sup>715</sup> “Pintora valenciana activa en la primera mitad del siglo XX. Se formó en el estudio de Zapater y en las aulas de la Escuela de Bellas Artes de San Carlos de Valencia. Cultivó el retrato dentro de una técnica academicista de gran rigor y excelente dibujo. Concurrió a la muestra colectiva «Pintoras Valencianas» que en 1945 organizó la entidad valencianista Lo Rat Penat. El crítico de arte José María Bayarri la destaca en sus comentarios publicados en las páginas de su revista *Ribalta* (1945)” (Agramunt, Francisco. *Diccionario de Artistas Valencianos del Siglo XX*, tomo I. València: Albatros, 1999, p. 248).

<sup>716</sup> Nacida en la ciudad de València el 2 de mayo de 1900, ingresó en la Escuela Superior de Pintura, Escultura y Grabado de València, en 1933, donde obtuvo Matrícula de Honor en la asignatura Estudio de las Formas Arquitectónicas (expediente conservado en la Facultad de Bellas Artes de San Carlos de la Universitat Politècnica de València). Según Agramunt, no obstante, es nacida en Benissa el 1 de mayo de 1900. Tampoco concuerdan la fecha que da el autor sobre sus estudios: “desde muy joven se sintió atraída por el dibujo y la pintura, por lo que se trasladó a Valencia para estudiar en su Escuela de Bellas Artes de San Carlos (1920)”. Agramunt continúa sobre la artista: Frecuentó el estudio del pintor Stolz en esta ciudad, quien le proporcionó los primeros consejos e influenció. Participó en diversas muestras colectivas en el Círculo de Bellas Artes y en la Sala Blava. En 1934 presentó su cuadro *Cactus* en la Exposición Nacional de Bellas Artes, que ilustró el catálogo de dicho certamen. En la Bienal del Reino de Valencia de 1951 presentó los óleos: *Fruta de verano*, *Uvas rojas* y *Mariposa*. Se interesó por el paisaje mediterráneo, principalmente por el suyo, la Marina alicantina, recreando con una experta técnica impresionista el peñón de Ifach, las cimas de Aitana y Puig Campana, los almendros en flor y los ambientes rurales. También se dedicó al retrato y al bodegón, uno de los géneros en los que descolló por su realismo de técnica precisa, entonado cromatismo y buena composición. En su obra pictórica alternó las influencias finiseculares del impresionismo local con el esquematismo y simplicidad del modernismo. Falleció el 29 de febrero de 1973. Hay obras suyas en numerosas colecciones privadas y en museos españoles y extranjeros” (Agramunt, Francisco. *Diccionario de Artistas Valencianos del Siglo XX*, tomo III. València: Albatros, 1999, pp. 1313-1314).

<sup>717</sup> Nacida en València el 18 de marzo de 1927. Ingresó en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos, en la especialidad de Pintura, en 1942 (expediente conservado en la Facultad de Bellas Artes de San Carlos de la Universitat Politècnica de València). Según Agramunt: “Pintora valenciana activa en la primera mitad del siglo XX. Estudió en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos de Valencia. Cultivó el bodegón y la naturaleza muerta. Concurrió a la muestra colectiva «Pintoras Valencianas» que en 1945 organizó la entidad valencianista Lo Rat Penat. Su nombre figura en las páginas de la revista *Ribalta* que dirigía el profesor y crítico de arte José María Bayarri (1945)” (Agramunt, Francisco. *Diccionario de Artistas Valencianos del Siglo XX*, tomo II. València: Albatros, 1998, p.1099).

<sup>719</sup> “Pintora valenciana activa en la primera mitad del siglo XX. Estudió en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos de Valencia. Se especializó en bodegones de caza y temas florales. Concurrió a la muestra colectiva «Pintoras Valencianas» que en 1945 organizó la entidad valencianista Lo Rat Penat. El crítico de arte José

Olcina<sup>720</sup>, Pérez Arinas, Pilar Catalán, Caridad Martínez y “Amparín” Escrivá<sup>721</sup> (València, 1934). Las obras que presentaron se correspondían en su mayoría con retratos, bodegones y paisajes, con la excepción de Lola Bosshard, que presentó una pintura expresionista que nos muestra el rumbo de su trayectoria antes de llegar a la abstracción geométrica vista en el capítulo anterior. La mayoría de las artistas, no obstante, desaparecen del mapa expositivo en las siguientes décadas, excepto Lola Bosshard, quien estuvo muy presente, como veremos en el siguiente capítulo, y Amparo Escrivá Palacios, también activa aunque desde Madrid. Es significativo, en este sentido, que Agramunt en su diccionario apenas menciona esta exposición en las biografías de las artistas, sin especificar mucho más sobre sus trayectorias, de lo que se deduce que probablemente abandonaran la pintura profesionalmente. La exposición que organizó Lo Rat Penat es, en cualquier caso, un ejemplo de cómo las muestras colectivas sirvieron como espacio de reconocimiento de una manera más habitual para las mujeres que las exposiciones individuales. No está tan claro, no obstante, que ese espacio de reconocimiento fuera también un espacio de legitimación, ya que, como se verá en otros ejemplos más adelante, la exposición colectiva podía difuminar la relevancia que se otorgaba que se otorgaba a los y las artistas expuestos individualmente.

Por otro lado, es necesario analizar otros puntos de encuentro que sirvieron como espacio sororo para las artistas. María Rosón analiza el estudio o taller como práctica de sororidad a través del álbum fotográfico de Esperanza Parada<sup>723</sup> y María Luisa Faxedas estudia la relación epistolar entre las artistas catalanas Emilia Xargay y Esther Boix

---

María Bayarri le dedico excelentes comentarios en las páginas de su revista *Ribalta* (1945)” (Agramunt, Francisco. *Diccionario de Artistas Valencianos del Siglo XX*, tomo III. València: Albatros, 1999, p. 1602).

<sup>720</sup> Según Vicent Ibiza i Osca, fue discípula de Barreira Martín, expuso en diversas muestras individuales y colectivas a lo largo de las décadas cuarenta y cincuenta (Ibiza i Osca, Vicent. *Les dones al món de l'art. Pintores i escultores valencianes (1500-1950)*. València: Alfons el Magnànim, p. 107).

<sup>721</sup> Nacida en València el 9 de enero de 1934. Ingresó en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos, en la especialidad de Pintura, en 1950, pero en 1953 pide traslado a la Escuela de San Fernando en Madrid (expediente conservado en la Facultad de Bellas Artes de San Carlos de la Universitat Politècnica de València). Participó además en distintas Exposiciones Nacionales de Bellas Artes. Agramunt le dedica una entrada relativamente extensa en su diccionario (Agramunt, Francisco. *Diccionario de Artistas Valencianos del Siglo XX*, tomo I. València: Albatros, 1999, p. 551).

<sup>723</sup> Rosón, María. *Género, memoria y cultura visual en el primer franquismo (materiales cotidianos, más allá del arte)*. Madrid: Cátedra, 2016.

leyendo “la amistad como refugio”<sup>724</sup>. En esta misma línea, podríamos considerar que la amistad entre artistas mujeres y el hecho de compartir momentos de creación juntas debe ser entendida también como práctica artística colectiva. Antonia Mir y Ana Peters, por ejemplo, mantuvieron una buena amistad que les permitió visitar sus estudios y salir juntas a pintar paisaje como ejercicio de aprendizaje pero también, como recuerda Tomàs Llorens, “*perquè disfrutaven molt*”<sup>725</sup>. Solían perderse por la pedanía valenciana de Benimàmet o incluso cogían el *trenet* para explorar paisajes que quedaban más al interior de la provincia. Llorens afirma que esos momentos eran importantes para ellas y que continuaron haciéndolo incluso después de iniciar su noviazgo: “*va continuar fent-ho mentre érem novios, però això era el seu territori i anaven on volien*”<sup>726</sup>. También llegaron a realizar viajes al Valle de Jerte en Extremadura o a Eivissa, cuando tenían a alguien que las llevara, según recuerda Antonia Mir<sup>727</sup>.

Asimismo, solían reunirse junto con otras amigas como Julia Mir en el estudio de Antonia Mir, ubicado en el céntrico pasaje Rex de València. Antonia Mir recuerda tener un espacio propio de trabajo como todo un lujo: “*tenia jo un estudio i entonces tindre un estudio era... I se reuníem i ens coneixíem*”<sup>728</sup>. Dos décadas más tarde, ya en los setenta, el estudio de Cristina Navarro también sirvió como “espacio de sororidad”, ya que habitualmente invitaba a María Montes para enseñarle a grabar con su tórculo<sup>729</sup>. En el caso de la ceramista Carmen Sánchez, compartía estudio y horno con otras amigas de la Escuela de Artes y Oficios Artísticos para realizar sus propias creaciones de cerámica una vez finalizados los estudios. Era una forma de ahorrar gastos, pero también una oportunidad para compartir momentos de creación y hallazgos con amigas<sup>730</sup>.

Volviendo a las reuniones de Antonia Mir, Julia Mir y Ana Peters, de ellas surgió una exposición junto con otras tres amigas en el Ateneo Mercantil de València, del 13 al 21 de marzo de 1961. Así, Jacinta Gil, Antonia Mir, Adela Balanzá, Ana Peters, Julia Mir y Lola

---

<sup>724</sup> Faxedas, María Luisa. “«Hacer mucho o no hacer nada». La relación epistolar entre Esther Boix y Emilia Xargay”. En Eva María Ramos (dir.), *Géneros y subjetividades en las prácticas artísticas contemporáneas*. Sevilla: Arcibel Editores, 2020, pp. 190-203.

<sup>725</sup> Tomàs Llorens. Entrevistado el 11 de marzo de 2018.

<sup>726</sup> *Idem*.

<sup>727</sup> Antonia Mir. Entrevistada el 4 de junio de 2018.

<sup>728</sup> *Idem*.

<sup>729</sup> María Montes. Entrevistada el 18 de febrero de 2019.

<sup>730</sup> Carmen Sánchez. Entrevistada el 10 de abril de 2019.

Bosshard unieron sus obras (y sus fuerzas) para, en palabras de Antonia Mir, “*marcar la pauta un poc i dir que ací estem mosatros, que també contem*”<sup>731</sup>. Ese “aquí estamos nosotras” que reivindica Mir es sin duda todo un alegato ante la necesidad de visibilizar la presencia de mujeres en el entramado artístico. También el titular de la noticia que informó de la exposición en el diario *Levante*, firmada por “Eva”, recalca que “seis pintoras exponen en el Ateneo”<sup>732</sup>. La entrevista coral del artículo evidencia, asimismo, que el origen de la muestra no es otro que la amistad entre las pintoras y que su concepción no responde a una idea individual sino colectiva:

Es difícil decir a quién se le ocurrió la idea y cuándo. Somos buenas amigas, y todas tenemos la ilusión de exponer, de superarnos... Además, el Ateneo nos ofreció la sala, y ahora la pone a nuestra disposición para otras ocasiones<sup>733</sup>.

También queda claro que “el grupo” queda abierto a recibir a otras “pintoras”, en femenino, y que sirve como red de apoyo para impulsarlas profesionalmente, ya que cuentan con proyectos futuros a corto plazo como exposiciones en Bilbao, Madrid y Almería. Es especialmente interesante que la periodista, al preguntarles “¿qué se entiende equivocadamente por pintura femenina?”, afirma:

En el grupo se arma una pequeña revolución de protestas, de frases burlonas. Todas están de acuerdo en opinar que la pintura no es ni femenina ni masculina. Si es buena, no debe tener ningún elemento subjetivado de diferenciación sexual. Si es mala, no cuenta ni como pintura ni como nada porque los valores que ordinariamente se consideran femeninos en el arte son negativos<sup>734</sup>.

Las pintoras del grupo, por lo tanto –ante una pregunta que evidentemente les afecta y produce debate entre ellas–, se declaran en contra, aunque no explícitamente, del feminismo de la diferencia o de que exista cierta esencialidad genérica en la pintura.

“Para todas, amigas, mucho éxito”<sup>735</sup>, se despedía la periodista, y parece ser que el “éxito”, al menos a corto plazo, las acompañó. Como aventuraban en el artículo, realizaron otra exposición en la Sala Abril de Madrid –aunque esta vez sin la participación de Jacinta Gil ni de Lola Bosshard– en la que expusieron catorce obras en total. También

---

<sup>731</sup> Antonia Mir. Entrevistada el 4 de junio de 2018.

<sup>732</sup> Eva. “Seis pintoras exponen en el Ateneo”, *Levante*, 16-03-1961.

<sup>733</sup> *Idem.*

<sup>734</sup> *Idem.*

<sup>735</sup> *Idem.*

publicaron un catálogo de la muestra en València, en el que Carola Reig, Catedrática de Lengua del Instituto Nacional de Enseñanza Media Luis Vives, apuntaba lo siguiente sobre las tendencias pictóricas de las seis artistas:

Su obra está perfectamente diferenciada, no sólo por la acusada personalidad de cada una, sino porque su forma de expresión las individualiza haciéndolas tomar caminos distintos para alcanzar una meta común, el logro de la belleza artística. Así, junto a la pintura figurativa de Antonia y Julia Mir, vemos la expresión rota de Adela Balanzá, la pintura de Ana Peters en la que lo figurativo apenas es un pretexto, nos lleva ya al mundo absolutamente abstracto de Jacinta Gil y Lolita Bosshard. En todas ellas encontraréis una gran fuerza y una extraordinaria sinceridad unidas a una gran calidad pictórica. Ninguna de ellas, aunque jóvenes, es novel, y los que conocen algo de su obra anterior, presentada en diversas exposiciones, podrán apreciar la evolución y avance de su obra. Esperemos que el público sabrá apreciarla en todo su valor<sup>736</sup>.



Portada del catálogo de la exposición del grupo Pintura, 1961. Colección Antonia Mir.

Adela Balanzá, artista que formó parte del colectivo, en el borrador de su tesis doctoral –iniciada y nunca finalizada en los años ochenta– dedica un apartado a la “Formación del grupo «Pintura» como colectivo de mujeres”, lo cual es sintomático de que efectivamente el grupo se constituyó con una clara voluntad de posicionarse desde su condición de mujeres en un sistema que ejercía violencia simbólica hacia ellas. Por el

---

<sup>736</sup> Reig, Carola. *Pintura*. València: Ateneo Mercantil de València, 1961.

valor histórico del documento inédito, transcribimos parte de su contenido a continuación:

En el año 1961, ocurriría un suceso innovador por lo que representaría para la mujer y su espacio en el arte. Algunas pintoras, conscientes del espacio desolador que tenían ante sí, al no vislumbrar asomo de solución para su actividad artística –ante el menosprecio generalizado en medio de un mundo masculino que favorecía a su postergación– comenzarían por hacerse preguntas que no poseían atisbo de respuesta.

En este estado de cuestiones comenzaría a tomar consistencia la idea de su integración en grupo, para poder participar en un proyecto artístico en común, realizando exposiciones conjuntas.

Esta agrupación estuvo formada en principio, por las pintoras Jacinta Gil, Ana Peters, Lola Bosshard, Antonia Mir, Adela Balanzá y Julia Mir. Cada una de ellas, estaba en posesión de los correspondientes estudios académicos, y por consiguiente, del título adjudicado en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos que las acreditaba como profesionales de Bellas Artes y de su doble funcionalidad, como profesoras de la enseñanza del dibujo.

La primera exposición que inauguraba este colectivo de mujeres, obtendría el respaldo de dos buenas profesionales: la profesora de lenguaje y literatura, la conocida Carola Reig –entre las escasas profesoras intelectuales de esos años–, y la periodista M<sup>a</sup> Ángeles Arazo, que comenzaba su andadura como profesional del periodismo. Curiosa amalgama femenina en años del desierto de profesionales en activo pertenecientes a dicho sexo. Esta exposición se realizaría en la sala Sorolla del Ateneo Mercantil de Valencia.

[...]

La exposición del grupo que fue nominado en su día con el nombre genérico de Pintura, presentaría unos lenguajes artísticos de concepción y ejecución innovadora.

Como bien indicó la profesora Carola Reig, Lola Bosshard y Jacinta Gil estuvieron representadas por medio de sobrias abstracciones de signo matérico en la obra de cada una de ellas. Ana Peters, que mostraría unas concepciones figurativas de índole conceptual, Adela Balanzá, de exposición espontánea de fuerza y factura expresionista, Antonia y Julia Mir, que presentaron sus estudios consecutivos dentro de la figuración<sup>737</sup>.

La voluntad de posicionarse como mujeres en el mundo artístico viene reforzada además por la elección explícita de mujeres para escribir los textos del catálogo, teniendo en cuenta que contaban con críticos de arte reconocidos en el momento y próximos a las

---

<sup>737</sup> Balanzá, Adela. *La mujer en la práctica de la pintura valenciana (1950-1980)*. Borrador de tesis doctoral inédita.

artistas, como es el caso de Tomàs Llorens. En lugar de ello, el grupo Pintura decidió contar con una intelectual ajena al mundo del arte, Carola Reig, y con una joven María Ángeles Arazo, a quien en los años siguientes encontraremos habitualmente firmando artículos sobre la actualidad artística en la prensa diaria.

En mayo de 1965, Ana Peters repetiría la experiencia de unirse con compañeras en una exposición colectiva, pero esta vez con Aurora Valero y Camelia López, en la Sala Martínez Medina, un espacio dedicado a la decoración de interiores. La exposición llevó por título *Tres mujeres: Camelia, Aurora Valero, Ana Peters*, el cual reforzaba de nuevo el género de las protagonistas. El catálogo contiene un texto de Tomàs Llorens en el que el crítico de arte se muestra muy comprometido con la lucha feminista y reivindica de manera explícita la inserción de las mujeres en el mundo del arte. Incluso cuestiona la práctica habitual de exponer la obra de las artistas conjuntamente, en lugar de en exposiciones individuales, ya que, según afirma, “parece que tal fórmula es particularmente adecuada para despertar el interés del público”<sup>738</sup>. Parece ser, por las palabras de Llorens, que el público no se interesaba habitualmente por las exposiciones individuales si estas eran de mujeres. Con todo, el crítico considera que el campo de las artes plásticas, a diferencia de otros como la ingeniería o la economía, es uno de los que más acogida estaba dando a mujeres, a pesar de que las familias aceptan dicha dedicación “más o menos excedentariamente, respecto a los deberes de «madre y esposa»”<sup>739</sup>. Asimismo, como las integrantes del grupo Pintura, Llorens se manifiesta en contra de la existencia de una “especificidad femenina en el arte”<sup>740</sup>. Ana Peters expuso su serie sobre *Los Siete Pecados Capitales*, en la línea de la corriente “Crónica de la Realidad”<sup>741</sup>; Aurora Valero parte su producción de tinte expresionista; y Camelia López una serie de obras de temáticas y géneros tradicionales (bodegones y retratos, fundamentalmente) cuya factura trataba de subvertir el academicismo.

---

<sup>738</sup> Llorens, Tomàs. *Tres mujeres: Camelia, Aurora Valero, Ana Peters*. València: Sala Martínez Medina, 1965.

<sup>739</sup> *Idem*.

<sup>740</sup> *Idem*.

<sup>741</sup> Así etiquetaba ella su pintura en una entrevista para *Las Provincias*, desligándola del Pop y del nuevo realismo francés: “—¿Cómo se llama lo que usted pinta? —Realismo —¿Se parece en algo al «pop-art»? —No —¿Y al nuevo realismo francés? —Tampoco —¿Entonces en concreto qué es? —Crónica de la realidad” (“Tres mujeres, tres pintoras, tres opiniones”, *Las Provincias*, 25-05-1965).

Otro ejemplo de exposición colectiva de mujeres sería la de Ángela García Codoñer, María Luisa Pérez Rodríguez y Mari Carmen Herrero<sup>742</sup> en la Galería de Arte Hoyo. Las tres estaban cursando el último año en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos y, según la prensa, eran ya “tres pintoras en busca de éxito”<sup>743</sup>. La noticia del periódico *Las Provincias*, arrancaba, recalcando sus rasgos físicos como era habitual al referirse a artistas mujeres: “una alcoyana guapa, María Luisa Pérez; una valenciana morena, Ángela García; y una bilbaína trigueña, Carmen Herrero”<sup>744</sup>. Como en los casos anteriores, las pintoras coinciden en que más que una línea artística común, lo que las une es “las ganas de trabajar” y dar a conocer su potencial. En este caso, se presentaron veinticuatro obras (once María Luisa Pérez, dos Ángela García Codoñer y otras once Carmen Herrero), de tintes “impresionistas”, según el periodista, en el caso de Herrero, y expresionistas, en el caso de Pérez Rodríguez y de García Codoñer, quien por aquél entonces todavía no se había aproximado al realismo crítico que definiría su pintura posterior. En las obras, según informaba *Las Provincias*, “hay niños, tranvías viejos, palomas, paisajes, vendedores en mercados, un circo, montañas, hombres y mujeres...”<sup>745</sup>, es decir, los paisajes y escenas costumbristas que habían aprendido en la escuela de Bellas Artes.

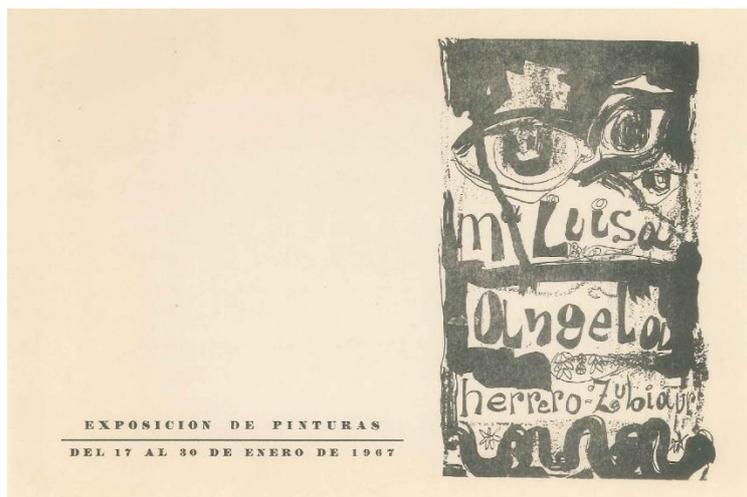
---

<sup>742</sup> Carmen Herrero Zubiaur era nacida en València (11-04-1942), pero de padres vascos. Ingresó en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos, en la especialidad de Pintura, en 1963, obteniendo muy buenas notas y Matrícula de Honor en las asignaturas de Anatomía y de Historia General de las Artes Plásticas (expediente conservado en la Facultad de Bellas Artes de la Universitat Politècnica de València). En 1977, realizó una exposición en la Galería Valle Ortí, inaugurada el 23 de marzo, según se indica en el catálogo de la misma, y, al finalizar los estudios, según recuerda María Luisa Pérez Rodríguez, se trasladó a Bilbao porque “*estava casada amb un marino mercante molt basc*” (María Luisa Pérez Rodríguez. Entrevistada el 1 de febrero de 2019)

<sup>743</sup> Ricardo Dasi Jr. “María Luisa Pérez, Ángela García y Carmen Herrero. Tres pintoras en busca del éxito”, *Las Provincias*, 17-01-1967.

<sup>744</sup> *Idem.*

<sup>745</sup> *Idem.*



Portada del catálogo de la Exposición de Pinturas de María Luisa Pérez Rodríguez, Ángela García Codoñer y Carmen Herrero Zubiaur en la Galería de Arte Hoyo, del 17 al 30 de enero de 1967. Colección particular.



Recorte de la noticia de *Las Provincias*, 17 de enero de 1967. En la fotografía, de izquierda a derecha: María Luisa Pérez Rodríguez, Carmen Herrero Zubiaur y Ángela García Codoñer. Ejemplar conservado en la Hemeroteca Municipal de València.



Fotografía de la exposición de María Luisa Pérez Rodríguez, Ángela García Codoñer y Carmen Herrero, 1967. En la fotografía: María Luisa Pérez Rodríguez junto con su padre y su madre contemplando algunas de las obras expuestas. Fotografía conservada por María Luisa Pérez Rodríguez.

Por otro lado, como se ha introducido en el apartado anterior, Rosa Torres e Isabel Oliver se propusieron ejecutar juntas un proyecto de creación colectiva, siguiendo los pasos del Equipo Crónica. Cuando Solbes y Valdés abandonaron el taller de la calle En Blanch, las artistas se quedaron en él compartiendo gastos, ya que no tenían ingresos y resultaba muy complicado mantener un estudio individualmente. Torres y Oliver trataron de construir un proyecto artístico conjunto del que surgieron algunas obras como un lienzo que posteriormente ha formado parte de la serie de Isabel Oliver, *La mujer* (1970-1973). Se trata de *Las tres Gracias*, una pintura de gran formato en la que tres cuerpos carnosos, de espaldas y simulando la conocida pintura *Las tres Gracias* (1635) de Pedro Pablo Rubens, se emplazan en medio de un gimnasio contemporáneo. La obra, no obstante, quedó almacenada durante años y la mala conservación la deterioró. Isabel Oliver la realizó de nuevo años después, en 2017. Más allá de lo anecdótico, la historia de *Las tres Gracias* es representativa de lo que ha ocurrido habitualmente con las obras de aquellas artistas que no fueron acogidas por el sistema: abandonadas, descuidadas y, a veces, incluso destruidas por las propias artistas.



Isabel Oliver, *Las tres Gracias*, óleo sobre lienzo, 1971-2017.

El intento de creación colectiva entre Torres y Oliver no dio los frutos esperados, según relatan las artistas, debido a que tenían intereses plásticos muy distintos. A pesar de ello, Torres y Oliver llegaron a presentar sus obras conjuntamente en la Galería Atenas de Zaragoza en 1973. En la exposición, Oliver expuso sus series relativas al paisaje y Torres la serie *Animales*, ambas comentadas en el capítulo anterior. El folleto de la muestra incluía un texto de Juan Manuel Bonet que seguía la línea del texto que escribió sobre la producción de Rosa Torres, publicado en diversas ocasiones. Bonet, de nuevo, inscribía el trabajo de las artistas en un arte que había dejado atrás las “posiciones moralizantes” (el realismo social) por “actitudes conscientes de las necesidades comunicativas y de los canales utilizados”<sup>746</sup>, es decir, la figuración crítica iniciada por el Equipo Crónica. Bonet posicionaba a Torres y Oliver como algunas de las artistas que, próximas al Equipo Crónica, más habían “avanzado en la manipulación de lenguajes y códigos estilísticos diversos”<sup>747</sup>.



Isabel Oliver y Rosa Torres, fotografía reproducida en el catálogo de la exposición en la Galería Atenas, Zaragoza, 1973. Colección particular.

---

<sup>746</sup> Bonet, Juan Manuel. *Isabel Oliver. Rosa Torres*. Zaragoza: Galería Atenas, 1973.

<sup>747</sup> *Idem*.

Por último, por poner un último ejemplo representativo, en 1975, coincidiendo con el Año Internacional de la Mujer y bajo el patrocinio de la Subcomisión de Promoción Cultural y Social de la Mujer, el salón de exposiciones del Ateneo Mercantil volvería a acoger, del 5 al 15 de noviembre la exposición *12 pintoras*, en la que expusieron colectivamente Adela Balanzá, Lola Bosshard, María Dolores Casanova, Carmen Grau, Fina Inglés, Luisa Magraner, Susi Martí Vázquez, Roberta Matheu, Antonia Mir, Maite Miralles, Cristina Tejedor y Aurora Valero. En el folleto de la exposición, Vicente Aguilera Cerní afirmaba que, aunque no conocía las obras que se exhibirían y aunque percibía algunas ausencias entre los nombres, no dudaba del “potencial interés de la exhibición” y la concebía como un “reto contra un comportamiento paternalista que en la «praxis» puede resultar postergador”<sup>748</sup>. El crítico, por lo tanto, asumía que la institución-arte tenía intrínsecas dinámicas de género que dificultaban el acceso y la consolidación de las mujeres y que exposiciones de este tipo podían ayudar a deconstruir dichas dinámicas.

---

<sup>748</sup> Aguilera Cerní, Vicente. *12 pintoras*. València: Subcomisión de Promoción Cultural y Social de la Mujer, 1975.

### 5.3. La pareja como colectivo

Otro tipo de colectivo lo conformaban las parejas de artistas, quienes, inevitablemente, en la mayoría de los casos, compartían referencias y se ayudaban – mutuamente o no–. Aunque cada caso sería distinto, la unión sexo-afectiva entre artistas o profesionales del mundo del arte generaba un contexto muy particular de creación que, como han interpretado Isabel Tejada y María Jesús Folch, resultaba ambivalente<sup>749</sup>. Por un lado, estar casadas con un artista las relegaba en la mayoría de los casos a ser encasilladas como “la esposa de” –más en el contexto anglosajón o el francés, donde además tomaban el apellido del marido al contraer matrimonio– y a quedar relegadas artísticamente a la sombra de su pareja. Por otro lado, no obstante, el hecho de que su pareja fuera también artista podía resultar positivo, ya que se comprendía y compartía mutuamente la vocación y, en el contexto histórico particular de este estudio, permitía a las mujeres acceder a círculos que, como hemos visto hasta hora, quedaban simbólicamente vetados para ellas.

Ya Germaine Greer<sup>750</sup> incluyó el amor como uno de los obstáculos de su “carrera” y señaló la necesidad de revisar los vínculos afectivos en el contexto de la creación artística. En el libro *Los otros importantes. Creatividad y relaciones íntimas*, bajo la edición de Whitney Chadwick e Isabelle de Courtivron<sup>751</sup>, se analizaron diversos casos concretos de parejas que compartieron espacio creativo y la exposición *Couples Modernes (1900-1950)*<sup>752</sup>, que tuvo lugar en el Centre Pompidou-Metz en 2018, recuperó, aunque con poco aparato crítico, otros muchos ejemplos de las primeras vanguardias. También es interesante el análisis que Patricia Mayayo hace de Frida Kahlo con respecto a Diego Rivera<sup>753</sup>; y el de Andrea Fernández Alonso sobre Lee Krasner y Elaine Fried con respecto a Jackson Pollock y Willem de Kooning, respectivamente<sup>754</sup>. De todos estas aportaciones

---

<sup>749</sup> Tejada, Isabel; y Folch, María Jesús. *A contratiempo. Medio siglo de artistas valencianas (1929-1980)*. València: IVAM, 2018, p. 22.

<sup>750</sup> Greer, Germaine. *La carrera de obstáculos. Vida y obra de las pintoras antes de 1950*. Madrid: Bercimuel, 2005.

<sup>751</sup> Chadwick, Whitney; y De Courtivron, Isabelle (eds.). *Los otros importantes. Creatividad y relaciones íntimas*. Madrid/València: Cátedra/Universitat de València. Instituto de la Mujer, 1994.

<sup>752</sup> Lavigne, Emma. *Couples modernes (1900-1950)*. París/Metz: Editions Gallimard/Centre Pompidou-Metz, 2018.

<sup>753</sup> Mayayo, Patricia. *Frida Kahlo. Contra el mito*. Madrid: Cátedra, 2008.

<sup>754</sup> Fernández Alonso, Andrea. *Cuando la esencia es masculina. Género y sexo en el Informalismo y Expresionismo abstracto*. Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2008.

podemos concluir que, de manera generalizada y en el caso de las parejas heterosexuales, mientras sus maridos se mantuvieron en vida, las artistas ejercieron un apoyo esencial para ellos y se mantuvieron en un segundo plano profesionalmente:

La tan calumniada pareja de héroe cultural y esposa resentida que, aunque se la considera de segunda fila, no puede aceptar su papel como potenciadora del genio masculino. Si no competidoras directas, las mujeres suelen verse como copias más pobres, como imitadoras con escasa originalidad personal, como es el caso de Jackson Pollock y Lee Krasner, Yves Tanguy y Kay Sage, Max Ernst y Leonora Carrington, y de ella depende decidir si sobrevivirá asumiendo ese papel o si luchará y se arriesgará al ostracismo. Mientras que él trasciende sus orígenes y va más allá de su estereotipo, ella queda limitada y definida por el suyo. Ésta es la mujer que, según Simone de Beauvoir, “no se pierde apasionadamente en sus proyectos”, que es incapaz de “olvidarse de sí misma” y, en esta imposibilidad de trascender su condición humana, es incapaz de crear obras de arte incandescentes<sup>755</sup>.

Amalia Avia reflexiona también sobre este asunto en sus memorias. Ella asumía que su inferioridad profesional con respecto a su pareja el también pintor Lucio Muñoz era real, pero que esto no debía reproducirse en todas las parejas de artistas y que, sin embargo, se reproducía. Avia afirma que, aunque muchas de sus compañeras tenían la formación y la experiencia suficiente para situarse profesionalmente de igual a igual con sus parejas, siempre adoptaban una actitud humilde y supeditada, que priorizaba los proyectos de sus maridos frente a los suyos propios:

En mi caso concreto la inferioridad era real: yo no podía competir ni en la teoría ni en la práctica con ninguno de aquellos artistas, pues aun teniendo más o menos la misma edad, mi reciente incorporación a este pequeño mundo me limitaba a observar y a aprender. Pero esto no tenía que ser así para todas. Algunas de mis compañeras llevaban tantos años como ellos pintando y, sin embargo, todas adoptaron la misma actitud humilde y supeditada que posponía siempre nuestras inquietudes y nuestra vocación a las suyas. Me podrían decir que nuestra vocación era menor que la de ellos; puede que así fuera, aunque habría que ver el por qué... Pintar desnudos y beber vino en los estudios me parecía la revolución; pero la verdad es que constituíamos un grupo bastante conformista y aceptábamos sin rechistar nuestro papel de segundas<sup>756</sup>.

---

<sup>755</sup> Chadwick, Whitney; y De Courtivron, Isabelle (eds.). *Los otros importantes. Creatividad y relaciones íntimas*. Madrid/València: Cátedra/Universitat de València. Instituto de la Mujer, 1994, p. 14.

<sup>756</sup> Avia, Amalia. *De puertas adentro*. Madrid: Taurus, 2004, p. 207.

Además, Avia afirma que si una mujer se salía de la subordinación que se esperaba de ella o “que simplemente opinaba”, se utilizaban palabras como “sabionda”, “intelectual” o “pedante” para designarla. No todo era negativo, no obstante, ya que también puntualiza que cuando organizó su primera exposición individual, “además de animarme, Lucio se encargó de todo”<sup>757</sup>. Un poco más adelante en el texto comenta también como, al fin y al cabo, los proyectos de ambos eran de algún modo de los dos: “a partir de entonces sus exposiciones han sido también algo mío, como supongo que las mías algo suyo, por lo que ambos hemos vivido una doble vida profesional”<sup>758</sup>. Las reflexiones que plantea Amalia Avia en sus memorias nos parecen sumamente esclarecedoras e ilustrativas de lo que, de manera generalizada, encontramos también en el panorama valenciano.

Antonia Mir nunca se casó y, aunque afirma que no ha tenido más dificultades como artista por ser mujer, también tiene claro que “*he pogut ser més pintora que si m’haguera casat*”<sup>759</sup>. De su misma generación es Rosa Fagoaga, quien sí que se casó y quien contestó a la pregunta sobre si el matrimonio supuso algún cambio en su trayectoria con otra pregunta: “¿Tú tienes novio?”. Respondimos negativamente y ella afirmó con rotundidad “pues cuando tengas, verás”<sup>760</sup>. Poco se puede añadir.

En el contexto valenciano fueron numerosas las parejas de artistas<sup>761</sup> y, casi siempre, ellas se vieron ensombrecidas por la potencia profesional de sus maridos, como le ocurrió, por ejemplo, a Matilde Arquiola con el que entonces era su pareja, José María Yturralde. También existieron los casos de Eva Mus y Rafael Martí Quinto o de Fina Inglés,

---

<sup>757</sup> *Ibidem*, p. 235.

<sup>758</sup> *Ibidem*, p. 248.

<sup>759</sup> Antonia Mir. Entrevistada el 4 de junio de 2018.

<sup>760</sup> Rosa Fagoaga. Entrevistada el 12 de junio de 2019.

<sup>761</sup> En un periodo anterior al abordado en esta tesis, encontrábamos también a Manuela Ballester y Josep Renau, Juana Francisca Rubio y José Bardasano o Elisa Piqueras y Juan Renau. Como afirma Carmen Gaitán: “esta fue una práctica que empezaba a ser común por aquellos años en que muchos de los matrimonios entre artistas no fueron concebidos al modo tradicional, sino que abogaban también por la unión de compañeros” (Gaitán Salinas, Carmen. *Las artistas del exilio republicano español. El refugio latinoamericano*. Madrid: Cátedra, 2019, p. 69). Sobre la relación específica entre Manuela Ballester y Josep Renau son de necesaria consulta los diarios de Ballester, recientemente editados por Carmen Gaitán Salinas: *Manuela Ballester. Mis días en México. Diarios (1939-1953)*. Sevilla: Renacimiento, 2021.

quien mantuvo una relación con un pintor en París que tuvo como fruto el único hijo de la artista, aunque la relación finalizó durante el embarazo<sup>762</sup>.

Adela Balanzá, por su parte, considera que su marido –el también pintor José Bondía– ha sido su “mayor rival”<sup>763</sup>, ya que, según afirma la artista, nunca se sintió apoyada por él, sino que, al contrario, nunca hubo entre los dos una comunicación fluida con respecto a los eventos artísticos a los que era invitado: “él abiertamente era un progresista y un bohemio (se dejó barba y todo), pero luego no era nada de eso”<sup>764</sup>. Otras artistas cuyas parejas eran también artistas, podían verse ridiculizadas en público. Es el caso de Ana García Pan, quien recuerda como su marido dijo en alguna ocasión que “mi mujercita pinta cuadritos con marco”<sup>765</sup>, menospreciando su trabajo. En ocasiones, no obstante, la relación daba como fruto también un trabajo artístico conjunto, como en el caso de Carmen Grau y su marido Mariano Maestro, quienes llegaron incluso a exponer juntos en la Galería Matisse del 22 de febrero al 12 de marzo 1977<sup>766</sup>. Carmen Grau, de hecho, afirma que “nunca me he sentido segundona de él, para nada”<sup>767</sup>.



Mariano Maestro y Carmen Grau, 1968. Fotografía conservada por la artista.

---

<sup>762</sup> Tras la ruptura sentimental con su pareja, Fina Inglés volvió a Bétera, su localidad de origen, embarazada, y se alejó de las Instituciones artísticas, aunque continuó pintando.

<sup>763</sup> Adela Balanzá. Entrevistada el 13 de mayo de 2019.

<sup>764</sup> *Idem*.

<sup>765</sup> Ana García Pan. Entrevistada el 2 de noviembre de 2019.

<sup>766</sup> Catálogo conservado el Centre Internacional de Documentación Artística (CIDA) del MACVAC.

<sup>767</sup> Carmen Grau. Entrevistada el 5 de julio de 2019.

La pareja también podía facilitar contactos a las artistas, como es el caso de la exposición de Ana Peters en la Galería Eburne de Madrid, que fue posible gracias a que su pareja el crítico de arte Tomàs Llorens “*tenia contactes allí*”<sup>768</sup>, aunque esto se podía entender, con o sin motivos, como un trato de favor injustificado y relegar a las artistas a la etiqueta de “mujer de” y que no se valoraran sus propios méritos. Esto es apreciable de nuevo en el caso de Peters y Llorens. La exposición que realizaron conjuntamente en la Sala Martínez Medina Ana Peres, Aurora Valero y Camelia López suscitó un arduo debate de varios días en el periódico *Las Provincias* entre el propio Llorens y el crítico Pablo Lezama, quien criticaba el favoritismo de Llorens con respecto a su pareja al describir las obras de las tres pintoras en el texto del catálogo. Lezama se mostraba crítico con el estilo Pop de Peters, ya que consideraba “muy superior” el de sus compañeras:

Nuevo estilo que si algunos rechazan porque no lo entienden, a otros muchos –entre los que me cuento– aún les gusta menos por entenderlo perfectamente: el pop-art es un producto de fácil comprensión, mezcla de artesanía y fotografía, “divertimento” y aprovechamiento de materiales de desecho<sup>769</sup>.

Lezama insistía más adelante en que respetaba el gusto de Llorens por el Pop, “aunque sólo le gustara por razones de armonía conyugal”<sup>770</sup>, pero, más allá de su opinión personal, lo que parecía ofender al crítico era que Llorens hubiera dejado en el catálogo en un segundo lugar a Camelia López, faltando “a la cortesía debida a una colega de su esposa”<sup>771</sup>. Tres días después, Tomàs Llorens contestaría a Lezama desmintiendo su juicio negativo sobre la pintura de Camelia López y justificando la mayor extensión del párrafo que dedicaba a Peters en el catálogo (de 18 líneas, especifica Llorens), con respecto a los que dedica a Valero (12 líneas) y a López (9 líneas), debido a que “se necesita más espacio para describir una tendencia reciente”<sup>772</sup>. Llorens continúa haciendo alusión a la acusación de “favoritismo conyugal”:

Sin embargo el señor Lezama no recurre a esta explicación sencilla, sino a otra más retorcida, y con ello tocamos al fin lo que es el verdadero meollo de su acusación: se trata del hecho de que Ana Peters es mi mujer. Me gustaría saber entonces qué explicación encuentra el señor Lezama a las críticas realizadas por otros

---

<sup>768</sup> Tomàs Llorens. Entrevistado el 11 de marzo de 2019.

<sup>769</sup> Lezama, Pablo. “Carta al director: Pintoras”, *Las Provincias*, 18-05-1965.

<sup>770</sup> *Idem*.

<sup>771</sup> *Idem*.

<sup>772</sup> Llorens, Tomàs. “Carta al director: Pintoras”, *Las Provincias*, 21-05-1965.

profesionales. Para tomar un ejemplo bien próximo he tenido también la curiosidad de hacer un recuento en el texto aparecido en LAS PROVINCIAS (número correspondiente al 15 de mayo) y firmado E. L. Chavarri (lo cual, puedo asegurarle, señor Lezama, no es ningún seudónimo mío): el resultado ha sido el siguiente: Ana Peters, 19 líneas, Aurora Valero, 15 líneas, Camelia López, 9 líneas<sup>773</sup>.

El 23 de mayo, Lezama contestaba a Llorens insistiendo en que el “tono desdeñoso”<sup>774</sup> que utilizaba en el catálogo no era el adecuado, independientemente de las justificaciones que alegaba en su carta. Llorens contestaría de nuevo respondiendo a las últimas acusaciones de Lezama y justificando que era positivo, y no negativo, tal y como daba a entender Lezama, afirmar que Camelia López podía dar “sus frutos más auténticos” en un futuro, dado que esta era su primera exposición<sup>775</sup>. Lezama enviaría una última carta el 28 de mayo, insistiendo de nuevo en el desacertado tono empleado por Llorens en el catálogo al referirse a la pintura de Camelia López<sup>776</sup>. Independientemente de la adecuación del tono de Llorens en el catálogo, la polémica suscitada por la exposición –y por el texto del marido de una de las pintoras– es sintomática de las ventajas y desventajas de compartir campo profesional en pareja.

Por otro lado, es especial el caso de Jacinta Gil, a quien la temprana muerte de su marido Manolo Gil, la afectó enormemente y dedicó gran parte de su vida posterior a cuidar su memoria y su legado. Es interesante en este sentido la reflexión que realiza Lee Krasner sobre su condición de “viuda de artista”:

Me colocaron al lado de las casadas, y cuando Rosenberg escribió en su artículo, hace muchos años, que las viudas nos hemos convertido en la influencia más poderosa... o no sé... en el algo más poderoso del mundo artístico... Nunca me vio como pintora, sino como viuda.... Así era como me veía. Y, en realidad, cada vez que habló de mí después de la muerte de Pollock siempre decía Lee Krasner, la viuda de Jackson Pollock, como si me hiciera falta ese título<sup>777</sup>.

Rosa Torres, quien se casó a una edad avanzada para la época y con una persona ajena al mundo del arte, expresó de manera bastante sucinta todo lo que hemos

---

<sup>773</sup> *Idem.*

<sup>774</sup> Lezama, Pablo. “Carta al director: Pintoras”, *Las Provincias*, 23-05-1965.

<sup>775</sup> Llorens, Tomàs. “Carta al director: Pintoras”, *Las Provincias*, 27-05-1965.

<sup>776</sup> Lezama, Pablo. “Carta al director: Pintoras”, *Las Provincias*, 28-05-1965.

<sup>777</sup> M. Wagner, Anne. “Ficciones. Presencia de Krasner, ausencia de Pollock”. En Whitney Chadwick e Isabelle De Courtivron (eds.), *Los otros importantes. Creatividad y relaciones íntimas*. Madrid/València: Cátedra/Universitat de València. Instituto de la Mujer, 1994, p. 278.

desarrollado en las páginas anteriores, y es que, en general, eran ellas las que salían más perjudicadas:

Los hombres, aunque digan que no, tienen el machismo muy interiorizado. En aquella época, un hombre no habría dejado que su mujer brillara más que él en el mundo del arte. Seguramente, ni se planteaba que su mujer podía llegar a brillar más que él<sup>778</sup>.

Con todo, evidentemente, no existen blancos y negros, por lo que no pretendemos aquí plasmar los casos como exclusivamente positivos o negativos. En todos los casos existió una amplia gama de grises y los ejemplos seleccionados evidencian algunos de los aspectos que cabe tener en cuenta a la hora de estudiar la producción de una pareja de artistas. Sería deseable, por lo tanto, que se tuvieran en cuenta estas consideraciones a la hora de analizar en profundidad la producción de cualquier artista.

A continuación, analizaremos, a modo de casos de estudio, la producción artística de dos parejas que colaboraron profesionalmente y cuya obra, como veremos, resulta compleja de separar. Se trata de la cineasta María Montes, quien trabajó al abandonar los estudios de Bellas Artes con el que entonces era su pareja José Luis Seguí en el círculo del cine independiente valenciano; y de Ana Torralva, quien, también antes de finalizar los estudios de Bellas Artes, trabajó como fotorreportera en distintas revistas contraculturales con el que entonces era su pareja, el escritor y periodista Javier Valenzuela. Para este último apartado, hemos avanzado en el tiempo unos años, desde la muerte del dictador en 1975 hasta 1980, por el interés de la producción de Torralva, como pionera en València en el campo del fotoperiodismo.

---

<sup>778</sup> Rosa Torres. Entrevistada el 4 de julio de 2018.

## María Montes/José Luis Seguí y el cine independiente valenciano

La historiografía del cine ha centrado sus esfuerzos en analizar la producción cinematográfica independiente o marginal en los focos de Barcelona y Madrid, donde la corriente tuvo mayor presencia, aunque entre los estudios que abordan la temática también se referencia, de manera sucinta, la problemática que generaron los “cines nacionales”, en plural, en los últimos años de la dictadura franquista y el inicio de la Transición<sup>779</sup>. Sobre el caso valenciano, en particular, apenas contamos con un breve capítulo de Vicente Ponce y Juan Miguel Company en la *Historia del cine valenciano* editada por el periódico *Levante*<sup>780</sup>; y con el ejercicio de memoria histórica de Abelardo Muñoz, *El baile de los malditos. Cine independiente valenciano (1967-1975)*<sup>781</sup>, el cual, aunque escrito apenas transcurridos unos años de ese año-umbral de 1975, no fue publicado hasta 1999 gracias a la edición de la Filmoteca Valenciana.

Cuando hablamos de cine independiente resulta problemático definirlo y decantarse por una terminología determinada. Lo que los contemporáneos del movimiento consideraron o definieron como cine independiente es difuso y no siempre coincidente, pero, en términos generales, se refiere a “todo aquel que, realizado desde fuera de los cauces normales de comercialización y, por tanto, de control estatal, respondía a una voluntad de escaparse del adocenamiento desde las más tipificadas y consecuentes del genuino compromiso social y político”<sup>782</sup>. Así, al menos, lo definen Joaquim Romaguera y Llorenç Soler. Los autores se decantan también por el término “independiente” en detrimento de los muchos otros que se llegaron a utilizar: amateur, underground, libre o experimental, entre otros. Aclaremos que los protagonistas del movimiento y la prensa del momento utilizaron de manera genérica el término, pero nunca estuvo del todo claro cuál era la denominación más adecuada. *Cartelera Turia* iniciaba un artículo sobre el primer “Ciclo de Cine Independiente Valenciano” de la

---

<sup>779</sup> Se alude a esos “cines nacionales del Estado español” en una de las primeras publicaciones sobre esta cuestión: Antolín, Matías. *Cine marginal en España*. Valladolid: Semana Internacional de Cine, 1979; y también se le dedica un capítulo en: Romaguera, Joaquim; y Soler, Llorenç. *Historia crítica y documentada del cine independiente en España. 1955-1975*. Barcelona: Laertes, 2006.

<sup>780</sup> Ponce, Vicente; y Company, Juan Miguel. “El cine independiente”. En *Historia del cine valenciano*. València: Editorial Prensa Valenciana Levante, 1991, pp. 241-260.

<sup>781</sup> Muñoz, Abelardo. *El baile de los malditos. Cine independiente valenciano (1965-1975)*. València: Generalitat Valenciana, 1999.

<sup>782</sup> Romaguera, Joaquim; y Soler, Llorenç. *Historia crítica y documentada del cine independiente en España. 1955-1975*. Barcelona: Laertes, 2006, p. 36.

siguiente manera: “Sabemos la ambigüedad del término «independiente», pero lo utilizaremos así para entendernos”<sup>783</sup>. Parece ser, no obstante, que cuando el movimiento daba sus últimos coletazos, se intentó sustituir el término por “marginal”. José Luis Seguí, de hecho, se desmarca del primero por considerarlo ya obsoleto en un artículo cuyo fin es establecer las bases de lo que para él debe ser el “nuevo cine marginal valenciano”:

En las presentes notas no vamos a abarcar la actual producción cinematográfica marginal del País Valenciano –ni mucho menos–, ni tampoco vamos a redundar en beneficio de ese ‘fantasma’ que se instaló durante algún tiempo entre nosotros y al que se le dio en llamar Cine Independiente, ni podremos incidir sobre un Cine Alternativo que, pese al Certamen de Almería (1975) y a las Xornadas Do Cine de Orense (1976), no ha llegado, hoy por hoy, a hacerse realidad entre nosotros<sup>784</sup>.

Con respecto a qué es eso de cine “valenciano”, no nos referimos meramente a aquel producido en València. En el contexto del tardofranquismo y el inicio de la Transición democrática, se trataron de consolidar unos cines nacionales que respondieran a las necesidades socio-políticas y culturales de las distintas identidades que conformaban el país. En las *IV Xornadas do cine*, que tuvieron lugar en Ourense en 1976, se firmó un manifiesto en el que se hacía patente esa necesidad de un cine que sirviera como “instrumento de lucha ideológica de las clases explotadas de las distintas nacionalidades del Estado español”<sup>785</sup>. Se especificaba, además, que, con respecto al País Gallego, el País Vasco y los Países Catalanes, se debería utilizar la lengua propia “como uno de los elementos básicos que lo conformen”<sup>786</sup>. Se generó un debate en torno a si las Islas Baleares y el País Valenciano deberían aparecer de manera independiente o bajo el paraguas de los Países Catalanes, pero se optó finalmente por reducir las tres futuras autonomías a una misma nacionalidad<sup>787</sup>.

---

<sup>783</sup> *Cartelera Turia*, nº 437, del 5 al 11 de junio de 1972.

<sup>784</sup> Seguí, José Luis. “Nuevas prácticas fílmicas”, *Cinema 2002*, nº 21, noviembre 1976.

<sup>785</sup> “Manifiesto cine Ourense”. Orense, 10 de enero de 1976. – Firmado por C. Varela Veiga, David Corton, F.M. Taxes, Miguel Gato, L. Álvarez Pousa, Eloy Lozano, R. Pérez Pardo, A.J. Sánchez-Bolaños, Antón Mericaechevarría, J.M. Prado, Bernardo López, J. Pérez Perucha, J.L. Seguí, Joaquim Romaguera y J.M. Martí Rom. Reproducido en *Cinema 2002*, nº 14, abril 1976.

<sup>786</sup> *Idem*.

<sup>787</sup> En el manifiesto original solamente se mencionan los Países Catalanes, pero, tal y como se indicaba en la reproducción del manifiesto en *Cinema 2002*: “En el texto que se dio en un principio para su publicación en la Prensa se había añadido en el punto tercero, cuando dice «País Gallego, País Vasco y Países Catalanes», las palabras «Islas Baleares y País Valenciano»; y en el párrafo final la palabra «valenciano», cuando se habla de las lenguas en las que ha sido redactada esta «Declaración». Estos añadidos fueron

Parece ser, no obstante, que aquello de los cines nacionales se quedó en el intento. Un año después de las *xornadas* de Ourense, se reseñaba en *Cinema 2002* el II Simposio de Estudios Cinematográficos, cuyo eje vertebral fue precisamente “el cine de las nacionalidades”. Se reafirmaba la necesidad de unos cines nacionales combativos que se alejaran del regionalismo que caracterizó al régimen franquista, pero se hacía hincapié en el vínculo entre el problema identitario y el de clase:

Las distintas Naciones que configuran el Estado han estado ignoradas por el imperialismo ideológico y el centralismo y su verdad social ha sido alterada por su falso folklorismo, por los tópicos y por la tergiversación sistemática de su propia realidad [...] El centralismo, ese macrocosmos político, económico, cultural y administrativo que es Madrid, ese centralismo borbónico es producto de oligarcas, terratenientes y capitalistas que responden al problema de dominación de una “clase” monopolista sobre el común de los pueblos de España. Esta “clase” la integran: burgueses catalanes, señoritos andaluces, industriales vascos y altas burguesías gallegas y castellanas...; no hagamos, pues, problema de pueblos lo que es problema de clase explotadora y clase explotada<sup>788</sup>.

El Simposio concluía que esos cines nacionales estaban todavía por desarrollar, aunque en los últimos años se habían acaecido aproximaciones a la idea de lo que, sostenían, debían llegar a ser. En el caso del País Valenciano, Pau Esteve y el redactor de *Cartelera Turia* José Vendocha ofrecieron una ponencia en la que afirmaban que “había existido un movimiento fílmico urbano, pero que no trascendió por la heterogeneidad del mismo”<sup>789</sup>.

¿En qué había consistido exactamente ese movimiento fílmico urbano del que hablaron Esteve y Vendocha en el Simposio? Para empezar, es discutible hasta qué punto el cine independiente valenciano se constituye como movimiento, ya que la independencia de sus cineastas fue doble. Por un lado, produjeron films al margen de la industria y de los canales de distribución de la misma y, por otro, trabajaron de manera aislada, configurando más bien un mapa de personajes que compartían inquietudes y un medio —el cine—, pero nunca conformaron un grupo homogéneo ni se tuvo la conciencia

---

introducidos en el documento posteriormente a su aceptación general y (más particularmente) a su aprobación por los representantes de Cataluña. Este hecho ha sido repudiado posteriormente por la mayoría de sus firmantes, por lo cual se pide que dichos términos sean suprimidos en las reproducciones venideras de este documento”.

<sup>788</sup> “II Simposio de estudios cinematográficos. El cine de las nacionalidades”, *Cinema 2002*, nº 30, septiembre 1977.

<sup>789</sup> *Idem*.

de un espíritu colectivo de creación<sup>790</sup>. Aun así, lo cierto es que València se convirtió con –cierto *décalage*– en el tercer foco del país en desarrollar un cine independiente. En la capital valenciana, especialmente a partir de la década de los setenta, arraigó considerablemente la cultura cineclubista<sup>791</sup> y se llegó incluso a igualar el número de producciones de los autores catalanes y madrileños<sup>792</sup>. No obstante, el círculo de cineastas valencianos no se preocupó por darse a conocer fuera de la ciudad del Turia. Tal vez, tampoco interesara demasiado en Madrid y Barcelona, donde llevaban años de ventaja en la absorción de los nuevos cines europeos y norteamericanos. Es sintomático, por ejemplo, que la prensa se hizo eco, en la tardía fecha de enero de 1976, de que la Filmoteca Nacional, dentro del ciclo “Cine español, nuevas tendencias”, había brindado la oportunidad “al aficionado madrileño y barcelonés, de trabar contacto con ese desconocido «cine independiente valenciano»”<sup>793</sup>. El cine independiente agonizaba y apenas se empezaban a conocer las prácticas fílmicas desarrolladas en València más allá de sus lindes.

Mientras que se ha señalado el inicio del cine independiente en Madrid y Barcelona en el año 1955<sup>794</sup>, en València la primera película rodada en estos circuitos no llegó hasta 1968 de la mano del zaragozano Antonio Maenza con su *Orfeo filmando en el campo de batalla*, cuya exhibición se convocó, para evitar redadas, a través del boca a boca en la librería Viridiana, regentada por uno de los socios-fundadores de la *Cartelera Turia*<sup>795</sup>.

Maenza atrajo a un conjunto de jóvenes de clase media –en la prensa se les califica habitualmente como “burgueses” o “pequeño-burgueses”– que vieron en el cine un medio de expresión<sup>796</sup>. El propio Carles Mira, agitador del movimiento, se refería al cine

---

<sup>790</sup> Ponce, Vicente; y Company, Juan Miguel. “El cine independiente”. En *Historia del cine valenciano*. València: Editorial Prensa Valenciana Levante, 1991, p. 242.

<sup>791</sup> Gutiérrez Taengua, Álex. *Per a tots els públics. L'exhibició cinematogràfica a València (1957-1975)*. València: Alfons el Magnànim, 2019, p. 125.

<sup>792</sup> Romaguera, Joaquim; y Soler, Llorenç. *Historia crítica y documentada del cine independiente en España. 1955-1975*. Barcelona: Laertes, 2006, p. 94.

<sup>793</sup> Agudo, J. y Batlle, J. “Notas sobre un cine independiente”, *Cinema 2002*, nº 11, enero 1976.

<sup>794</sup> Romaguera, Joaquim; y Soler, Llorenç. *Historia crítica y documentada del cine independiente en España. 1955-1975*. Barcelona: Laertes, 2006.

<sup>795</sup> Muñoz, Abelardo. *El baile de los malditos. Cine independiente valenciano (1965-1975)*. València: Generalitat Valenciana, 1999, p. 37.

<sup>796</sup> Aunque, según María Montes, ellos no se sentían identificados con esta denominación: “estábamos criticando a la burguesía y lo que ella representaba” (María Montes. Entrevistada el 18 de febrero de 2019).

independiente valenciano como “una mentira pequeño-burguesa”<sup>797</sup>. Inicialmente, junto a Maenza, se volcaron en la práctica cinematográfica José Gandía y Rafael Gassent, a quienes Abelardo Muñoz denomina “los argonautas del Parterre”<sup>798</sup> debido a que se reunían asiduamente en el jardín valenciano del Parterre. Pronto empezaron a aparecer nuevas figuras, aunque con intereses y objetivos muy distintos entre sí. Algunos pretendieron hacer del audiovisual su profesión. Otros experimentaron con el cine como medio artístico<sup>799</sup>. Uno de los primeros en acogerse a esta segunda vertiente fue José Luis Seguí, quien había regresado de París en el otoño posterior al mayo del 68. Seguí introduciría en el grupo a artistas plásticos como Miquel Navarro, Carmen Calvo, Pilar Espinosa Carpio o Rafael Ramírez Blanco, que actuaron en algunos de los films, y a María Montes, con quien conformaría un tándem artístico que dio interesantes resultados. Como es habitual, él obtuvo mayor reconocimiento que ella. Buena muestra de ello es que en el Diccionario del Audiovisual Valenciano –coordinado por Jorge Nieto Ferrando y Agustín Rubio Alcover y publicado digitalmente en 2015<sup>800</sup>– aparece Seguí en el buscador de directores, pero no aparece Montes.

María Montes había estudiado en la Escuela de Artes y Oficios Artísticos de València e inició también los estudios de pintura en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos en 1966. No obstante, tanto Montes como otras de sus compañeras quedaron desencantadas con la enseñanza academicista que recibían en la escuela y la abandonaron<sup>801</sup> para emprender un camino autodidacta. Lo que de verdad estaba interesando a Montes por aquel tiempo eran las películas vanguardistas –le impresionaron especialmente Hans Richter y Serguéi Eisenstein–, así como las más

---

<sup>797</sup> Muñoz, Abelardo. *El baile de los malditos. Cine independiente valenciano (1965-1975)*. València: Generalitat Valenciana, 1999, p. 25.

<sup>798</sup> *Ibidem*, p. 18.

<sup>799</sup> Sobre estas dos posturas, presentes en el cine desde sus inicios, en el contexto del cine independiente español véase García-Merás, Lydia. “El cine de la disidencia. La producción militante antifranquista”, *Desacuerdos 4. Sobre arte, cultura, políticas y esfera pública en el Estado español. Cine y video*. Donosti; Granada; Barcelona; Sevilla: Artekulu; Centro José Guerrero; MACBA; Universidad Internacional de Sevilla, 2007, pp. 16-42.

<sup>800</sup> Aunque no se incluye una entrada autónoma para Montes en dicho Diccionario, sí que se menciona sucintamente su trayectoria dentro de la entrada que lleva por nombre “Cine Independiente Valenciano (1968-1977)”. El Diccionario del Audiovisual Valenciano se puede consultar online en el siguiente enlace: <https://diccionarioaudiovisualvalenciano.com/> (última consulta: 3-12-2021).

<sup>801</sup> Montes retomaría los estudios en los años ochenta (1982-84) examinándose por libre de las asignaturas que le quedaban por aprobar, lo cual le permitió en 1990 conseguir una plaza como profesora titular en la Facultad de Bellas Artes de la Universitat Politècnica de València. Se jubiló en septiembre de 2013.

recientes de Jean-Luc Godard, que se proyectaban en cineclubs o en el Colegio Oficial de Arquitectos de Valencia y Murcia, donde también pudo visualizar *Sleep* (1964) de Andy Warhol. Subsistía con el sueldo que ganaba en una empresa de serigrafía y vivía con su pareja, José Luis Seguí, en un estudio compartido con más personas en el que, en sus ratos libres, se dedicaron a rodar películas. Utilizarían los formatos de súper 8mm y de 16mm, cuya aparición en el mercado resultó decisiva, ya que abarató los costes de producción. Además, eran intuitivos y fáciles de manejar sin necesidad de una estructura industrial<sup>802</sup>. No tenían formación cinematográfica previa, de modo que aquel cine fue doblemente experimental. Por un lado, se adaptaron los nuevos códigos que el lenguaje cinematográfico estaba explorando y, por otro, se experimentaba con el propio medio. Abelardo Muñoz expresa que “en su mayoría, todo el cine del septenio independiente resulta experimental por cuanto que sus realizadores aprenden al tiempo que producen. Hay en todos una intuición empapada de la visión de películas”<sup>803</sup>.

Montes intervino en algunas películas de José Gandía Casimiro y Rafael Gassent y aparece como ayudante de dirección e intérprete en numerosas películas de Seguí, aunque, según Montes, Seguí afirma a día de hoy que “todas las películas son de los dos”<sup>804</sup>. Participó como intérprete en las primeras películas de Seguí, a través de las cuales empezaron a experimentar con el medio: *Ella, yo, no sé*, *Zonzas* y *La subversión* (1969) y *Rimbaud en el infierno* (1970); y figuró como ayudante de dirección en *El muro*<sup>805</sup> (1970), *Sobre la virginidad* (1970), *Erótica* (1971) y *Obsexus* (1972)<sup>806</sup>. De todas ellas, las que más repercusión tuvieron fueron *El Muro* y, sin lugar a dudas, *Obsexus*.

En *El Muro* se ironiza, con tintes godardianos, sobre la cultura norteamericana con la Guerra de Vietnam como telón de fondo, a través de la sucesión de personajes e historias encadenadas. Hasta aquí lo que la crítica comentó de la película. Nos parece

---

<sup>802</sup> Benet, Vicente J. *El cine español. Una historia cultural*. Barcelona: Paidós, 2012, p. 334.

<sup>803</sup> Muñoz, Abelardo. *El baile de los malditos. Cine independiente valenciano (1965-1975)*. València: Generalitat Valenciana, 1999, p. 68.

<sup>804</sup> Esto nos reveló María Montes, aunque ella se muestra reticente a afirmarlo. Considera que las ideas iniciales eran de él, pero luego los dos trabajaban en el proceso de montaje: “él filmaba todas. Después el montaje lo hacíamos entre los dos. El guion lo hacía cada uno de las suyas, aunque en *Obsexus* hay secuencias mías” (María Montes. Entrevistada el 22 de noviembre de 2019).

<sup>805</sup> En la cual participaron como intérpretes los y las artistas introducidos por Seguí en el círculo de cineastas: Carmen Calvo, Pilar Espinosa Carpio y Rafael Ramírez Blanco.

<sup>806</sup> Se conservan copias en la actualidad en la Filmoteca Valenciana.

reseñable, no obstante, que la ironía va más allá de ese *american way of life* y plasma también la objetualización del cuerpo femenino por parte de la industria cinematográfica hollywoodense. Una de las secuencias que se repiten en el film muestra reiteradamente a una mujer (interpretada por María Montes) semidesnuda, con vello en las axilas, armada con una pistola y con la bandera americana pintada en la ropa interior. Montes se presenta así como una alegoría satírica de esa América de la que se mofa el film.

Por otro lado, *Obsexus*, filmada en la factory Novimag del cantante Lluís Miquel Campos en 16mm, fue una de las películas que más repercusión tuvo en los canales alternativos de exhibición en los años posteriores a su realización. El film se presentó como la inmoción definitiva de todos, o casi todos, los fantasmas y obsesiones de Seguí como director. No obstante, si analizamos algunas de las escenas con detenimiento, la cinta se revela como mucho más que eso. Según nos reveló la cineasta, Montes colaboró en el proceso de montaje de la película y escribió el guion de varias de las escenas del film<sup>807</sup>, lo cual nos interesa especialmente, ya que dichas escenas son las que resultan más sugestivas desde una perspectiva feminista. Las escenas cuyo guion fue escrito por Montes ironizan sobre los roles asociados a los géneros binarios y a los roles clásicos de genio/musa. A continuación, describiremos escena a escena los trece minutos de film.

La película se inicia con una mujer (interpretada por Carmen Calvo) en lo que aparentemente es un plató cinematográfico (aparece un foco a la izquierda) y, en un guiño a la trayectoria cinematográfica de Seguí, en el fondo de la pared aparece dibujado un fragmento rectangular de una pared de ladrillo sobre la que se ha escrito “El muro”. En el centro de la escena, en un plano medio, aparece la actriz sentada en posición sensual diciendo “Me llamo Lola Lola, soy la amante del director de este film, un film muy erótico, maravilloso. El director también es maravilloso y muy erótico”. Acto seguido, le pregunta al director (interpretado por el propio Seguí), que la observa desde el interior de una bañera: “¿Qué hago?”. Se sucede un *zoom out* desde un primer plano del rostro del directo, puro en boca, hasta un plano en el que se aprecia la escena entera. El director va vestido con traje chaqueta, sombrero y gafas de sol, y de la bañera sobresalen revistas con imágenes de mujeres. A lo largo del *zoom out*, el director afirma, arrastrando las

---

<sup>807</sup> María Montes. Entrevistada el 22 de noviembre de 2019.

palabras: “Un film es la ordenación de un caos, un caos de imágenes, deseos, recuerdos, sensaciones, imágenes, imágenes, imágenes, imágenes...”. Tras este breve soliloquio, le da un trago a una botella de VAT 69 que tiene a mano al lado de la bañera.

La siguiente escena es una de las guionizadas y protagonizadas por María Montes, quien aparece en el papel de dos periodistas a la vez: una recatada y con apariencia intelectual (pelo corto, gafas de vista, sin maquillaje) y otra con una peluca y maquillada en exceso. Ambas periodistas se alternan la entrevista al director. Inicialmente, la periodista más recatada aparece en un plano medio copiando en un cuaderno (y pronunciando en voz alta) las últimas palabras del director “imágenes, imágenes, imágenes...”. En el siguiente plano, la periodista más exuberante también copia “imágenes...”. A continuación, se sucede la entrevista al director (que continúa en la bañera) por parte de las dos periodistas encarnadas por Montes. Merece la pena reproducir el diálogo completo entre el director en la bañera y las dos periodistas encarnadas por Montes:

Periodista intelectual: ¿Son sus films un producto de sus mujeres? ¿O las mujeres son un producto de sus films?

Director: No sé, no sé qué contestar, yo solo me dedico a crear films [pausa] y mujeres.

Periodista exuberante: El 90% de las imágenes en sus films son de personajes femeninos. ¿Cree que las mujeres somos tan importantes?

Director: Las imágenes, las imágenes de mujeres es lo más importante de las mujeres.

Periodista intelectual: Yo lo que no acabo de entender en sus films es la utilización de un erotismo codificado, enajenante, el erotismo típico y tópico de las sociedades represivas. Entiendo, desde luego, y esto está completamente claro en su cine, que usted le da la vuelta, lo deforma o exagera hasta que repugne. Pero yo me pregunto si su postura es suficientemente válida o por contrario contribuye a mantener el gusto hacia ese erotismo deshumanizado en vez de estudiar la posibilidad de un erotismo más sano y real.

Tras la entrevista, la periodista más próxima a ese erotismo “típico y tópico” se quita la peluca y se pone las gafas de vista mientras mira fijamente a cámara y deja al descubierto que las dos entrevistadoras, la intelectual y la sensual, eran en realidad la misma persona. Montes se desdobra y pone al descubierto, a través de la ironía y el humor, el juego del erotismo y la doble moral con respecto a la mujer ideal que subyacía en el imaginario colectivo. La escena termina con el director sumergiéndose en la bañera abrumado por el discurso de su interlocutora. Esa mujer sexualizada y subyugada a su

director con la que arrancaba el filme se ha visto subvertida por el personaje encarnado por María Montes, que consigue hacer desaparecer en la bañera al director dominante.

La siguiente escena arranca con un primer plano de un pie de mujer pintándose las uñas, mientras una voz en off deja entrever que se está escuchando una suerte de consultorio amoroso radiofónico, próximo al exitoso consultorio Elena Francis. Tras el primer plano del pie, se sucede un plano más amplio del mismo cuerpo aplicándose crema hidratante y, a continuación, un primer plano de una joven (interpretada de nuevo por Carmen Calvo), y planos detalle de su rostro, mientras se maquilla y acicala. La voz en off continúa relatando sus conflictos amorosos y, a continuación, la persona que dirige del consultorio le contesta con una respuesta que pone sobre la mesa las dinámicas patriarcales del amor romántico. Resulta por ello interesante reproducir la respuesta que, recordemos, escuchamos mientras se suceden planos detalles del rostro de Carmen Calvo acicalándose y vistiéndose:

Me parece que le estás dando demasiada importancia a este muchacho y te has formado una imagen de él que disiente no poco de la realidad. Ese joven ni es el hombre ideal al que te refieres al principio de tu carta, ni te quiere tanto como tú supones. Es sencillamente un chico más, en el que tú ves al príncipe azul, y él en ti ve a una señorita con la que ocupar sus ocios pretendiendo siempre algo más. Como tú, con muy buen criterio, has sabido mantenerte en tus trece, entonces ha buscado la excusa de la otra muchacha, y como te conoce bien, quiere hacerte sufrir ignorándote cuando te encuentra. ¿Crees tú acaso que ese joven merece tu preocupación cuando no tus lágrimas? No querida. Tú tienes que ser fuerte y demostrarle que no le necesitas para nada. Y por supuesto no esperar a que regrese a ti. Eres muy joven y no debes temer por tu futuro sentimental, ¿comprendes? Además, ese chico merece una lección para que en lo sucesivo aprenda a tratar con delicadeza a una señorita, pues cree por lo visto que todas van a hacer lo que a él se le antoje. Mira, a partir de ahora, procura corresponderle con la misma moneda. Es decir, no le saludes y evita encontrártelo. Es posible que intente reconciliarse contigo porque se sienta herido en su orgullo de varón. Entonces es cuando debes decirle que no. No debes esperar a que vuelva, porque entonces siempre estará jugando contigo.

A continuación, se sucede otra escena cuyo guion fue escrito por Montes. Está rodada en un exterior, un parque, en el que aparece la cineasta en el papel de periodista, pero, en esta ocasión, sus preguntas se dirigen a una joven que pasea por la calle. Preguntas como “¿qué es lo que más te gusta del sexo masculino?” dan pie a respuestas del tipo “pues eso, el sexo masculino”. Otras como “¿cuál es la virtud más importante en

una mujer” son respondidas con un dubitativo “la pureza, tal vez la inteligencia”, y oras como “¿cómo es tu hombre ideal?” obtienen como respuesta:

alto, rubio, moreno, bajito, gordo, flaco, indolente, generoso, atrevido, fiel, rubio, pelirrojo, con pecas, sin pecas, pies grandes, pies pequeños, hablador, silencioso, orgulloso, negro, blanco, imponente, ambicioso, *hmm* normal, anormal, viril, vagabundo, militar, deportivo, potente, artista, superficial, diabólico, risueño, *hmm* débil, moderno, triunfador, cariñoso, vulgar....

Lo que nos interesa de todos estos adjetivos es que Montes está dando voz a las mujeres y poniendo sobre la mesa la opinión que estas puedan tener sobre el cuerpo de los hombres. Tres años más tarde, Laura Mulvey publicaría su influyente “Visual Pleasure and Narrative Cinema”<sup>808</sup> y sacaría a la luz la mirada patriarcal subyacente en el cine.

La última escena de la película es, tal vez, la que resume de algún modo todas las demás. Aparece un chico persiguiendo a una joven (Carmen Pérez) con una cámara y haciéndole retratos “robados”. Es decir, utilizando su cuerpo sin su consentimiento. Ella se da cuenta y, en lugar de molestarse, posa para él mientras suena una angelical melodía. La chica posa con un fusil de juguete, sensual, y juega a disparar al fotógrafo pronunciando sonoros “pam”. Él rebosa excitación, pero acaba recibiendo un disparo real por parte de la modelo que posaba con la metralleta. La bala lo alcanza e inmediatamente suena la canción *Tengo una debilidad* de Antonio Machín, el fotógrafo agoniza ensangrentado y la modelo contempla la escena con pasividad, metralleta en mano. Aunque en esta ocasión no es Seguí quien interpreta al personaje del fotógrafo, el director se ha matado a sí mismo, ha matado al voyeur, al “fetiche del artista creador de cine”<sup>809</sup>. La película ganó el primer premio en el Primer Certamen de Cinema Amateur y Experimental en 1974, que tuvo lugar en la Facultad de Derecho, y fue exhibida en cineclubs y filmotecas de Barcelona y Madrid<sup>810</sup>.

En las películas mencionadas hasta el momento, aparece siempre Seguí como director y Montes como ayudante de dirección, aunque, como se ha puntualizado, ella fue también coguionista y ayudó a su pareja a idear y ejecutar las películas de manera

---

<sup>808</sup> Mulvey, Laura. “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, *Screen*, 16-3, octubre de 1975, pp. 6-18.

<sup>809</sup> Entrevista a José Luis Seguí publicada en el periódico *Levante*, 27-12-1974.

<sup>810</sup> Muñoz, Abelardo. *El baile de los malditos. Cine independiente valenciano (1965-1975)*. València: Generalitat Valenciana, 1999, p. 76.

activa. En otras películas sí que aparecen ambos como codirectores<sup>811</sup>: *Españoleando* (1971), una crítica al nacionalismo del régimen franquista; *Escombros* (1973); *OP-06* (1972); *Manual de ritos y ceremonias* (1973), la cual sentaría las bases de la posterior novela de Seguí *Espai d'un ritual* (1978); y *Descripción de un paisaje* (1974). Entre las películas co-dirigidas por la pareja, *Manual de ritos y ceremonias* fue la que gozó de mayor repercusión en la prensa cinematográfica y en los canales de exhibición independientes. De hecho, fue considerada por los autores “su trabajo más riguroso y el que, además de recoger toda nuestra anterior experiencia cinematográfica, nos señala una alternativa dentro del cine independiente”<sup>812</sup>. El film conjuga secuencias de tipo documental – recogidas en trabajos comerciales para empresas– con voces en off y escenas de ficción: una pareja bailando la *5ª Sinfonía* de Beethoven o una retahíla de primeros planos de personajes caracterizados como la burguesía afín al régimen dando bocados a un muslo de pollo. El conjunto genera una crítica, precisamente, a esa burguesía con la que los identificaba la prensa<sup>813</sup>.

Como directora en solitario, María Montes dirigió tres películas: *D'una matinada* (1972), *Espacios imaginarios* (1976) y *Las hilanderas* (1976). Como ocurrió a la inversa, Seguí colaboró con Montes. En este caso, él se hizo cargo del montaje y de la fotografía. *Espacios imaginarios* fue la expresión de lo que Seguí denominó “poética de lo cotidiano”. A partir de materiales de desecho, Montes plantea una reflexión sobre el espacio urbano y la cotidianeidad:

se plantea esta relación con el entorno físico (calles diariamente transitadas), con los gestos habituales (el acto de fumar), con situaciones vividas (lectura del periódico en un bar) y con formas iterativas de actuación (el camarero accionando la cafetera) Eso juntamente con sonidos reconocibles (la circulación rodada) y con el silencio en

---

<sup>811</sup> Aunque la prensa en ocasiones las reseña como producción exclusiva de Seguí. Es el caso de *Españoleando* (“Ciclo de Cine Independiente Valenciano”, *Cartelera Turia*, nº 437, del 5 al 11 de junio de 1972) o *Manual de ritos y ceremonias* (“IV Jornadas do Cine de Ourense”. *Cinema 2002*, nº 14, abril 1976). Asimismo, Abelardo Muñoz afirma que *Manual...* fue realizada por Seguí “ayudado por su novia” (*Ibidem*, p. 76).

<sup>812</sup> Entrevista a José Luis Seguí publicada en el periódico *Levante*, 27-12-1974.

<sup>813</sup> A modo de ejemplo, una de las críticas de *Cartelera Turia* afirmaba: “Capítulo aparte merece del mundillo de Seguí y María Montes, hecho de brazos, piernas, espaldas, ropa interior de señora, voces en «off» y diálogos pedantes y cancioncillas «camp». Mucho Godard (recordamos escenas calcadas de éste; por ejemplo, la entrevista de «El Muro»), clichés, «cámara loca» que no nos deja ver nada. No sabemos si es impotencia o es que está hecho adrede. En definitiva: el arte por el arte. Cine burgués por excelencia” (nº 437, del 5 al 11 de junio de 1972).

la imagen. Relación con unos elementos de lo cotidiano, que, por el trabajo fílmico, devienen “imaginarios”, proponiendo una relación/lectura poética con la realidad<sup>814</sup>.

*Las hilanderas*, por su parte, se rodó en el contexto de una Semana Cultural en la población de Pedralba en julio de 1976, en la que se llevó a cabo “un amplio trabajo de investigación estática planteado como una práctica artística radical”<sup>815</sup>. Dicha práctica contaba con trabajos fotográficos, textuales y fílmicos que partían de la realidad física del pueblo (el campo, las calles y la vida del mismo). El trabajo se exhibió en septiembre en la Galería Val i 30, entonces todavía ubicada en la capital valenciana. La película de Montes se centra en el proceso de trabajo de la banda de música.

El film que más nos interesa de esta parte de su producción es, no obstante, el primero que dirige: *D’una matinada* (1972). Montes se desligó del trabajo conceptual que predominaba en sus creaciones y en las de su compañero Seguí para realizar un ejercicio narrativo en el que “plasma la sexualidad libre que comenzaban a experimentar abiertamente las mujeres valencianas de principios de los setenta”<sup>816</sup>. La autora afirma que se inspiró en la narratividad de Antonioni, cuyo film *La noche* (1961), la había impactado notablemente al verla muy joven en un cine de barrio: “antes hacían sesiones en los cines de tres películas, una del oeste, una tal... Y cuando vi la de Antonioni con 18 años pensé: ‘esto es otra cosa’. Salí flotando”<sup>817</sup>.

*D’una matinada* parte de una carta de ruptura sentimental que escribe la protagonista y un paseo reparador por el puerto de València, durante el cual interactúa con un pescador y una pareja de novios que se besa entre las rocas. Como señalan Isabel Tejada y María Jesús Folch, la película manifiesta comportamientos masculinos habituales:

Se tropieza con unos novios que se besan entre las rocas lo que incita al varón a pedirle de forma bravucona que se una a ellos: recibe una negativa por parte de la protagonista y el enfado manifiesto de la otra mujer; un progre barbado intenta ligar

---

<sup>814</sup> Seguí, José Luis. “Nuevas prácticas fílmicas”, *Cinema 2002*, nº 21, noviembre 1976.

<sup>815</sup> Seguí, José Luis. *Cartelera Sipe*, septiembre 1976.

<sup>816</sup> Tejada, Isabel; y Folch, María Jesús. *A contratiempo. Medio siglo de artistas valencianas (1929-1980)*. València: IVAM, 2018, p. 95.

<sup>817</sup> María Montes. Entrevistada el 18 de febrero de 2019.

con ella de manera torpe, ofreciéndole de forma hilarante la hora, un cigarrillo o hablar sobre la fusión del trotskismo y el leninismo para la clase obrera<sup>818</sup>.

Efectivamente, Montes pone de manifiesto las dinámicas machistas del flirteo y las relaciones heterosexuales: el “novio” la llama “chata” y presiona a su pareja para tener relaciones aunque ella lo está rechazando abiertamente, y el “progre barbado” protagoniza una escena de lo que hoy denominaríamos *mansplaining*. Tras el paseo, la protagonista<sup>819</sup> se encuentra en una cantina con un pescador, visiblemente mayor que ella, con el que flirtea. Él proviene de un mundo muy distinto al suyo, pero acaban manteniendo relaciones sexuales. Ella se muestra como una mujer con agencia, lo cual parece ser excitante para él. En el diálogo que establecen ambos personajes se visibiliza como ella le desmonta algunos de los roles de género asumidos: él afirma “*tu eres diferent a totes les demás... Jo sóc sempre el que mana, domine*”, a lo que ella responde “*tu les menysprees*”.

Montes apuesta por una mujer libre no solo sexualmente sino también sentimentalmente: en la última escena, la protagonista introduce la carta de ruptura en un buzón de correos y se deconstruye así uno de los clichés del amor romántico: el amor para toda la vida, un amor que una joven educada en la dictadura habría asumido como natural. Montes nos muestra, en definitiva, una mujer muy distinta a las que aparecían en los films de sus compañeros varones y más próxima –aunque desde el desconocimiento mutuo– a la que Cecilia Bartolomé reflejó en *Margarita y el lobo* (1969)<sup>820</sup>.

Otra problemática interesante que plantea la película entronca con aquellos cines nacionales a los que hemos aludido inicialmente. Aunque en 1972, año de realización de la película, todavía no se había puesto sobre la mesa la necesidad de un cine en

---

<sup>818</sup> Tejeda, Isabel; y Folch, María Jesús. *A contratiempo. Medio siglo de artistas valencianas (1929-1980)*. València: IVAM, 2018, p. 95.

<sup>819</sup> Interpretada por Luisa Cerveró, la pareja sentimental del pintor del Equipo Crónica Rafael Solbes: “Luisa me gustaba mucho, era muy guapa y tenía un aire muy moderno, muy francés” (María Montes. Entrevistada el 18 de febrero de 2019).

<sup>820</sup> Aunque posterior, otra tentativa de cine feminista en el contexto español es el cortometraje *La Dona* (1976), que formó parte de un proyecto de la Cooperativa del Cinema Alternatiu en Barcelona. El proyecto consistía en noticiarios contrainformativos sobre aquellos asuntos inexistentes para el NO-DO y el documental mostraba las Jornadas organizadas por la Associació Catalana de la Dona, en las que tuvo lugar el primer mitin feminista del Estado español (Berzosa, Alberto. “Cine, activismos y movimientos sociales de una España en transición”, en Juan Albarrán (ed.), *Art/nsición, Tra/nsición. Arte y transición*, Madrid: Brumaria, 2018, pp. 286-290.

valenciano, Montes quiso “reflejar una realidad social que había en València”<sup>821</sup>: la protagonista habla por defecto en castellano, pero cambia de idioma cuando es consciente de que su interlocutor es también valenciano-parlante. También es interesante como se plasma el conflicto entre el valenciano normativo y el valenciano hablado. Ella, joven, habla un valenciano normativo, mientras que él, más mayor, habla un valenciano más coloquial. Además, en la escena en la que la protagonista y su amante se acarician mientras conversan, ella dice “*jo és que sóc molt desnvolutà(da)*”. Él, sorprendido, bromea: “*desenquè? Què parles en xino o què? O és japonés?*”. Aunque el padre de Montes era de origen andaluz, había migrado a València durante su infancia y hablaba valenciano en su vida cotidiana y con la que fue su pareja, la madre de la cineasta. Sin embargo, a su hija siempre se dirigieron en castellano, un comportamiento habitual en las ciudades valencianas durante la dictadura:

Eso nos pasó a todos, que mis padres hablaban valenciano, pero yo ya no. Que en la película se hablara en valenciano fue una decisión premeditada, pero cuando la hice todavía no se había producido entre nosotros [el círculo de cineastas] el despertar de la reivindicación de la cultura valenciana. Eso fue unos años después. Seguí por ejemplo empezó escribiendo en castellano, pero luego escribió en valenciano. Fue mucha transformación todo<sup>822</sup>.

Desde los años sesenta, el activismo vinculado a la defensa de la lengua había sido fundamental en la lucha antifranquista valenciana –la prosa fusteriana, la Nova Cançó o los Aplecs son buena muestra de ello–, pero dicho activismo se agudizó considerablemente tras la muerte del dictador. Montes fue de las primeras en empapar el cine de esta sensibilidad<sup>823</sup>, pero la prensa de la época no reseñó su caso al recriminar al cine independiente valenciano no haber sabido captar “la problemática general de la lengua planteada en este país”<sup>824</sup>.

La aventura del cine independiente fue efímera. A partir de 1973, tanto Montes como Seguí decidieron centrarse en sus carreras profesionales como pintora y escritor, respectivamente, aunque ella aún realizaría dos films en 1976, como se ha apuntado

---

<sup>821</sup> María Montes. Entrevistada el 18 de febrero de 2019.

<sup>822</sup> María Montes. Entrevistada el 18 de febrero de 2019.

<sup>823</sup> Existieron otros ejemplos como *D'un temps, d'un país* (1966-68) de Llorenç Soler o *Sega Cega* (1972) de José Gandía Casimiro.

<sup>824</sup> García-García, Manuel. “Panorama del cine independiente valenciano”, *Nueva lente*, nº 32, octubre 1974.

anteriormente. El abandono del mundo audiovisual por parte de la pareja coincidió con el declive general del cine independiente. Según José Luis Seguí, el agotamiento del mismo se dio debido a que, con el fin de la dictadura, dejó de tener sentido: “en aquel cine había mucha voluntad de militancia política”<sup>825</sup>. Para María Montes también influyó la situación personal de ambos: “teníamos que hacer algo con nuestra vida y cine comercial tampoco habríamos querido hacer, así que él ya se dedicó a escribir y yo a pintar”<sup>826</sup>. La experiencia fue, no obstante, muy positiva para ambos y para eso que se ha acordado llamar “cine independiente valenciano”. Exploraron las infinitas posibilidades creativas del medio cinematográfico e ironizaron sobre el mundo en el que vivían y sobre ellos mismos.

El caso de María Montes, además, aporta una reflexión sobre esas identidades nacionales aplacadas por el franquismo y un discurso feminista que pasó desapercibido para sus contemporáneos. Como hemos comprobado en capítulos anteriores, no era un caso aislado, ya que compañeras de generación estaban desarrollando de manera paralela una obra plástica feminista. En este análisis, nos hemos detenido especialmente en los dos films de la autora que, consideramos, mejor reflejan esta sensibilidad, independientemente de si su autoría fue asignada a Montes en el momento de su exhibición. *D'una matinada* nos muestra una protagonista muy distinta a las mujeres habituales en las películas que se proyectaban tanto dentro como fuera de la industria. En este caso la autoría de Montes es evidente y reconocida, pero entre los films que realizó junto a Seguí su mirada no siempre es obvia. En algunos es sutil y, en otros (especialmente en *Obsexus*) se aprecia con claridad cuando está ella al mando de la escena. Montes juega con la mujer objeto, la convierte en sujeto y la vuelve a objetualizar. Pone de manifiesto sus contradicciones, sus perversiones, sus realidades.

---

<sup>825</sup> Muñoz, Abelardo. *El baile de los malditos. Cine independiente valenciano (1965-1975)*. València: Generalitat Valenciana, 1999, 122.

<sup>826</sup> María Montes. Entrevistada el 18 de febrero de 2019.

## Ana Torralva/Javier Valenzuela y el periodismo contracultural

A diferencia de lo que ocurrió en otros territorios del país, como es el ámbito catalán o el madrileño, en el tardofranquismo València no contaba con infraestructuras oficiales dentro del ámbito del fotoperiodismo y la participación de mujeres en revistas contraculturales se dio de manera eventual. En Cataluña, por ejemplo, Pilar Aymerich y Colita estaban vinculadas a la fotografía de prensa; en 1956 se celebró, bajo el amparo de la Agrupación Fotográfica de Cataluña (AFC), el primer cursillo de fotografía para mujeres; y en 1959 el I Salón Femenino de Fotografía<sup>827</sup>. En València, sin embargo, no sería hasta ya iniciada la Transición democrática cuando se empezaría a materializar visiblemente un fotoperiodismo en el que participaron mujeres. Es por ello que en este apartado damos un breve paso hacia adelante en el tiempo para dar cabida a este campo artístico con el caso de Ana Torralva, quien trabajó en equipo con Javier Valenzuela en distintas revistas contraculturales entre 1976 y 1980.

Ana Torralva, proveniente de San Fernando (Cádiz) superó el examen de ingreso de la Escuela de Bellas Artes de San Carlos en 1976 –aunque había estado vinculada a la escuela matriculada como alumna “libre” el año anterior– y se matriculó oficialmente en la especialidad de pintura. Aunque la fotografía todavía no entraba en el plan de estudios de Bellas Artes –habría que esperar a los años ochenta para ello–, Torralva fue poco a poco interesándose por ella a partir de diversos hechos que marcaron su concepción del arte y sus aspiraciones profesionales. En primer lugar, fue trascendental el hecho de que, justo el año en el que llega a San Carlos, se estaban produciendo encierros en la escuela con motivo de la muerte del dictador Francisco Franco. Tal y como señala Marc Baldó, las revueltas estudiantiles que acontecieron durante el segundo franquismo presentaron “una enorme variedad de manifestaciones”<sup>828</sup>. En el contexto del cambio generacional que supuso a nivel mundial el clima sesentayochista y tras la incertidumbre que generaba la muerte del dictador, en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos el estudiantado optó por encerrarse durante varios días y proclamar una huelga que paralizó la enseñanza

---

<sup>827</sup> Folch, María Jesús. “Mujeres y reivindicación: fotorreporteras y periodistas de la Transición Española”. En Claudia Jareño y Anne-Claire Sanz-Gavillon (coords.), *Otras miradas. Voces y formas de la creación feminista desde los años 60 en el Estado español*. Barcelona: Ediciones Bellaterra, 2021, p. 118.

<sup>828</sup> Baldó Lacomba, Marc. “Regeneración universitaria y movimiento estudiantil en España”. En Mónica Hidalgo Pego y Rosalina Ríos Zúñiga (coords.), *Poderes y educación superior en el mundo hispánico: siglos XV al XX*. México DF: UNAM, 2016, p. 453.

parcialmente durante prácticamente todo el curso escolar. A lo largo de los días de encierro en la escuela, entró en contacto con Rafael Solbes y Manuel Valdés, miembros del Equipo Crónica, quienes intentaban transmitir al alumnado que aquello importante en el arte era comunicar, no tanto “pintar perfecto”<sup>829</sup>. Esa concepción del arte como algo que iba más allá de la clásica mimesis fue algo que la marcó considerablemente. En este sentido, cabe destacar que era el propio alumnado (o, en este caso, antiguo alumnado) de la escuela quien acercaba a las nuevas generaciones los modos de entender y practicar el arte que se propagaban por el resto de Europa y Estados Unidos, y no tanto el profesorado.

Por otro lado, su padre siempre había sido aficionado a la fotografía y tenía su propio laboratorio. Este hecho, sin duda, también influyó en que Torralva gastara sus primeros sueldos como friegaplatos –trabajo que compaginó inicialmente con los estudios– en una cámara Pentax, que encargó comprar a un compañero que viajaba a Alemania. Todo ello, sumado al gran hervidero social que se estaba gestando en las calles valencianas, empujó a Torralva a salir a la calle con la cámara y tratar de reflejar a través de la fotografía todo aquello que estaba acaeciendo a su alrededor y a lo que sus maestros de la facultad parecían permanecer completamente ajenos:

En la calle ya había un follón de mil pares de demonios, había hostias, estaban los *blaveros* con cadenas en la Plaza de la Virgen... Yo ya tenía mi cámara y yo no tenía paciencia para pintar (aunque luego la he tenido que desarrollar para revelar y todo el proceso analógico). La calle estaba hirviendo y la facultad era un reducto completamente ajeno a lo que estaba pasando en la calle, aunque estaba a 5 minutos de la Plaza de la Virgen<sup>830</sup>.

Tras el trabajo en hostelería, en el segundo año de Bellas Artes consiguió un trabajo como ayudante en una agencia de publicidad en Meliana, el cual compaginó, a su vez, con colaboraciones en la redacción de la revista *Marginados* gracias al contacto de Quique, del Equipo Escapulari-o, que conformaba el equipo gráfico. *Marginados* era, más que una revista, “un movimiento de renovación desde posiciones antes silenciadas, fuera de la máquina del poder”<sup>831</sup>, en palabras de Jordi Costa. En la revista se introdujeron temas que calarían hondo en la sociedad transicional como son el movimiento feminista

---

<sup>829</sup> Ana Torralva. Entrevistada el 6 de julio de 2019.

<sup>830</sup> Ana Torralva. Entrevistada el 6 de julio de 2019.

<sup>831</sup> Costa, Jordi. *Contracultura. Resistencia, utopía y provocación en València*. València: IVAM, 2020, p. 9.

o las primeras reivindicaciones *gay*. En concreto, Torralva trabajó para la revista desde el nº 6 (diciembre 1977 - enero 1978), colaborando con Escapulari-o en diversas portadas y encargándose de la fotografía. Sus fotos ilustran artículos que abordaban problemáticas candentes en aquel momento, como las “Primeres Jornades de la dona al País Valencià” (nº 6, diciembre 1977 - enero 1978), sobre el movimiento okupa (nº9, abril 1978) o sobre las primeras manifestaciones feministas que vivió la ciudad tras la muerte del dictador (nº 11, junio 1978). Aunque otras mujeres colaboraron en la revista, ella fue la única con un vínculo estable, por lo que se implicó especialmente con la causa feminista. Torralva recuerda que:

Yo era la única tía, entonces decidieron que yo llevaba el tema de las mujeres, y ya me ves a mí preparando allí una mesa redonda con mujeres de asociaciones de vecinos... Hice fotos de las primeras manifestaciones feministas que hubo en València y las publicamos en la revista. Las fotos de la revista me cayeron todas<sup>832</sup>.



“Primeres Jornades de la dona al País Valencià”, *Marginados*, nº 6, diciembre 1977 - enero 1978.  
 “Ni violación ni castración”, *Marginados*, nº 11, junio 1978. Ejemplares conservados en El Punt. Espai de Lliure Aprenentatge, València.

<sup>832</sup> Ana Torralva. Entrevistada el 6 de julio de 2019.

Las fotografías de Torralva para *Marginados* dialogan con las de algunas de sus contemporáneas catalanas, como es Pilar Aymerich. Pensamos, por ejemplo, en su conocida fotografía de les *I Jornades Catalanes de la Dona* (1976), en la que captó la acción del colectivo Les Nyaques durante las jornadas, justo al inicio de una ponencia titulada “Dona i treball”. Por el pasillo central de la sala, entre bancadas repletas de mujeres, aparecieron dos mujeres con delantal, limpiando de rodillas los suelos y cuestionando así la precariedad de las trabajadoras de los cuidados. De ese mismo año 1976 es la fotografía *Manifestación despenalización del adulterio*, en la que Aymerich mostraba algunas de las reivindicaciones feministas del momento.

En el equipo de *Marginados*, Torralva conoció a Javier Valenzuela, escritor que, tras la extinción de la revista en 1978, le abriría las puertas de otra revista, *Ajoblanco*, hoy icono de la contracultura transicional española. En *Ajoblanco*, Torralva no solo dio un salto a una revista de proyección mucho mayor a nivel estatal, sino que además pudo conocer el periodismo en múltiples de sus facetas. La pareja realizaba reportajes en equipo sobre temas que resultaron muy polémicos como, por ejemplo, la heroína (nº 41, 1979). El trabajo de Valenzuela y Torralva fue partícipe de la gran agitación cultural vivida por el contexto transicional, que se plasmó en los medios de comunicación en la aparición de numerosas revistas contraculturales o de índole progresista.

Sin embargo, la mayor parte de su trabajo en equipo vería la luz en *Valencia Semanal*, una de las revistas que –junto con otras como *Acció*, *Dos i Dos*, o *Cal Dir*– desestabilizaron en la ciudad de València a las dos grandes moles que dominaban el panorama periodístico, *Las Provincias* y *Levante*. *Valencia Semanal* tuvo una vida efímera, pero muy intensa y contó con cuatro mujeres en su plantilla de redacción que sin duda enriquecieron las propuestas de la revista: Mari Carmen Raneda, Emilia Bolinches, Rosa Solbes y Pilar López Surroca, quien llegó incluso a dirigir la publicación desde febrero de 1978 hasta su cierre<sup>833</sup>. Aunque los reportajes de todas ellas fueron harto interesantes desde una óptica feminista, nos centraremos en algunos de los fotografiados por Torralva, quien, entre 1979 y 1980, publicó –en la mayoría de ocasiones junto a Javier Valenzuela– reportajes que sin duda incendiaron la sociedad valenciana del momento.

---

<sup>833</sup> Tejada, Isabel; y Folch, María Jesús. *A contratiempo. Medio siglo de artistas valencianas (1929-1980)*. València: IVAM, 2018, p. 134.

En el nº 94 (4/11-11-1979), Rosa Solbes publicó un artículo titulado “Hemos abortado en el País Valenciano”. La situación clandestina del aborto ocasionaba en muchas ocasiones la muerte. De hecho, según el artículo, de los treinta mil que se realizaban al año, trescientos acababan en tragedia. Se mencionaban algunas de las técnicas abortistas utilizadas de forma ilegal, como las irrigaciones vaginales a presión realizadas con vinagre o lejía o el bombeo de aire en el útero. Según Solbes, lo importante era sacar de la ignorancia al conjunto social en torno a los métodos de anticoncepción e interrupción del embarazo. El reportaje estaba acompañado por una fotografía de Ana Torralva y Javier Valenzuela cuanto menos impactante, en la que aparecían en primer plano los genitales de una mujer tumbada en un potro ginecológico. Como apuntan Isabel Tejeda y María Jesús Folch, “la imagen no sólo acompañaba al texto, sino que alcanzaba gran protagonismo subrayando que el aborto debía interpretarse médicamente ajeno a interpretaciones morales”<sup>834</sup>.



“Hemos abortado en el País Valenciano” (texto de Rosa Solbes; fotografía de Ana Torralva y Javier Valenzuela), *Valencia Semanal*, nº 94, 4-11-1979. Ejemplar conservado en el Hemeroteca Municipal de València.

Otro de los temas abordados por Torralva y Valenzuela, esta vez encargándose no solo de la fotografía sino del reportaje al completo, fue el de la práctica psiquiátrica – anclada generalmente a prácticas decimonónicas y agresivas–, que era sin duda uno de los temas candentes a nivel nacional en los años setenta. La lucha antipsiquiátrica se

<sup>834</sup> *Ibidem*, p. 135.

propagaba por Estados Unidos y Europa en base a teorías como la de la *Community Mental Health Centers Act* (1963), conocida popularmente como Ley Kennedy, que señalaba un cambio hacia programas de salud mental comunitaria, o discursos con un cariz más político que defendían que “los factores familiares y socioeconómicos eran esenciales para realizar el diagnóstico de los trastornos mentales y que el manicomio era antiterapéutico y un instrumento de control que atentaba contra los derechos de los individuos provocando marginación social”<sup>835</sup>. En el contexto español, como señala Folch, la antipsiquiatría se puede leer como una metáfora del deseo de libertad ciudadana, y se difundió especialmente entre las primeras generaciones de psiquiatras del sistema Médico Interno Residente (MIR) en los años setenta<sup>836</sup>.

El ámbito del fotoperiodismo, en 1977 Anna Turbau había fotografiado el Manicomio de Conxo en Santiago de Compostela y Colita había publicado en *Interviú*, junto a Ferran Sales, una serie de cinco artículos titulados “Historias de un manicomio”, por lo que Torralva y Valenzuela contaban con ejemplos cercanos. No obstante, Torralva desconocía lo que sus coetáneas habían estado investigando con respecto a esta temática cuando publicaron en *Valencia Semanal* “Las locas de Bétera. A solas con sus fantasmas” (nº 99, 9-16 / 12 / 1979). En el reportaje, Torralva y Valenzuela recuperaban una problemática que ya había sido abordada por ambos en el nº 10 de la misma revista (19-02-1978) y en *Marginados*, en cuyo nº 7 (febrero 1978) se había publicado un artículo en el que él firmó como redactor y ella se encargó de la realización de las fotografías que acompañaban al texto. El reportaje denunciaba la situación del psiquiátrico de Bétera, localidad próxima a València en la que se ubicaba un complejo psiquiátrico, puesto en marcha entre 1973 y 1975, donde se habían trasladado muchas de las internas del antiguo hospital gero-siquiátrico Padre Jofré, ubicado en la calle Jesús de València y dependiente de la Diputación. En el artículo, Torralva y Valenzuela señalaban que:

Antes, a las mujeres “anormales” se les llamaba brujas o posesas y se las quemaba en la hoguera. Ahora, basta con un internamiento de por vida a base de psicofármacos y electrochoques. Así acaban muchas de las mujeres cuya rebelión –

---

<sup>835</sup> Entre estos teóricos, Folch señala a David Cooper, Ronald David Laning, Michel Foucault y Franco Basaglia. Folch, María Jesús. “Mujeres y reivindicación: fotorreporteras y periodistas de la Transición Española”. En Claudia Jareño y Anne-Claire Sanz-Gavillon (coords.), *Otras miradas. Voces y formas de la creación feminista desde los años 60 en el Estado español*. Barcelona: Ediciones Bellaterra, 2021, p. 136.

<sup>836</sup> *Ibidem*, p. 136.

inconsciente— las aparta de la conducta que los hombres esperan de ellas, de la deseada docilidad del animal doméstico<sup>837</sup>.

En las fotografías del reportaje, Torralva capta con su cámara los hábitos de comportamiento de las enfermas, sus actitudes y sus gestos más frecuentes, tratando de pasar desapercibida para ellas e interfiriendo en su cotidianeidad lo menos posible. Ambos tenían claro que las protagonistas eran las internas y cómo sus vidas se habían paralizado el día de su ingreso, realizado a petición de padres, hermanos o maridos que con tan solo una firma conseguían despojarlas de todo, incluso de herencias sustanciales echando a perder su existencia. Una de las fotografías de Torralva ilustró la portada del número, mostrando a una de las pacientes, Isabel. La foto de la portada junto con las del resto del reportaje reflejaban la cruda realidad de las cuarenta mujeres encerradas y la desigualdad promulgada por las leyes franquistas, que otorgaban a los varones la potestad marital y la patria potestad, con las cuales “podían encerrar a las mujeres de por vida a base de sicofármacos y electrochoques”<sup>838</sup>.



Ana Torralva, fotografía de “Las locas de Bétera”, *Valencia Semanal*, nº 99, 9/16-12-1979.

---

<sup>837</sup> Torralva, Ana; y Valenzuela, Javier. “Las locas de Bétera. A solas con sus fantasmas”, *Valencia Semanal*, nº 99, 9/16 -12-1979, pp. 42-45.

<sup>838</sup> Tejeda, Isabel; y Folch, María Jesús. *A contratiempo. Medio siglo de artistas valencianas (1929-1980)*. València: IVAM, 2018, p. 137.

Torralva recuerda su periodo con Valenzuela en *Valencia Semanal* como una etapa de aprendizaje y trabajo continuo, pero también emocionante y cargada de pasión por el trabajo: “hicimos pareja de todo, él me enseñaba a escribir, yo le enseñaba foto... Buscábamos reportajes controvertidos, íbamos buscando cosas de las que nos habían hablado y teníamos esa formación de izquierdas, de protesta [...] Nos pasábamos la noche hablando, revelando, haciendo... Fueron un par de años preciosos, muy bonitos”<sup>839</sup>. En *Valencia Semanal* realizaron otros reportajes sobre temas muy diversos que iban desde “El revival de la bicicleta” (nº 72) hasta el divorcio (nº 78), pasando por la moda que se empezaba a introducir entre la juventud y que marcaría la década de los ochenta (nº 66), el fotógrafo Joan Foncuberta (nº 64), el cultivo de Marihuana en el País Valenciano (nº 96) o las carreras de galgos (nº 97).

No obstante, con la aparición de *Diario de Valencia: diario independiente del País Valenciano* en 1980, el equipo de *Valencia Semanal* se trasladó al nuevo medio, que tendría una efímera vida de dos años. En *Diario de Valencia*, la pareja, por voluntad del director del diario, dejó de trabajar junta: “nos presentamos como equipo, tuvimos una entrevista con Juan Benlloch, que era el director, pero nos dijo que como equipo no nos podía contratar. Entonces él pasó a redacción y yo a fotografía y ya nos separamos”<sup>840</sup>.

Torralva fue ascendida a jefa de fotografía y creó escuela contratando a otras fotógrafas como Pepa García o Victoria García. En el nº 1 (17-12-1980) se presentó con una fotografía y una breve biografía a las personas que integraban el proyecto. De Ana Torralva se decía:

23 años, la benjamina ella, rubia y todo, ha hecho cinco años en Bellas Artes. Siempre a bordo de un vespino rojo y protestando por el frío que hace en las calles, tiene como obsesión su cámara fotográfica, un rubio de uno ochenta y la mirada del redactor jefe pidiéndole fotos del Puerto de Valencia. De mayor quiere ser funambulista, porque –dice– lleva muchos años en la cuerda floja, aunque haya trabajado en *Valencia Semanal* y *Generalitat*<sup>841</sup>.

A lo largo del periodo que abarcó la aventura de *Diario de Valencia*, Torralva se volvió a centrar en la fotografía que dotaba de contenido visual los reportajes de sus

---

<sup>839</sup> Ana Torralva. Entrevistada el 6 de julio de 2019.

<sup>840</sup> *Idem*.

<sup>841</sup> *Diario de Valencia*, nº 1, 17-12-1980.

compañeros y compañeras. Podemos destacar algunas imágenes, como las que acompañaban a los textos sobre las protestas obreras de los trabajadores de los Altos Hornos de Sagunto (nº 2, 18-12-80) o sobre “Los travestis que ocupan el barrio chino” (nº 12, 31-12-1980), con texto de Concha Minguela. Además de las fotografías que acompañaban a reportajes específicos, Torralva también se dedicó a realizar fotografías a distintas personalidades políticas para que la revista contara con un archivo fotográfico potente del que poder proveerse cuando fuera necesario.

Tras la experiencia en *Diario de Valencia*, Torralva se trasladaría a Madrid para iniciar su colaboración con *El País Semanal*. Torralva dejó València, donde ya se había hecho un hueco en el mundo periodístico progresista, por seguir los pasos del que entonces todavía era su pareja sentimental, Javier Valenzuela. No obstante, mientras para él el salto a *El País* fue un fuerte impulso profesional, para ella la experiencia supuso el distanciamiento temporal del foto-periodismo:

Tengo una ruptura muy fuerte con Javier cuando estoy en *El País* y pensé en volverme a València, porque claro yo había dejado *Diario de Valencia* y todo, que yo era una reinona ya en València y los dejé por irme con mi pareja a Madrid y al año y pico me dejó. Él me decía que en València no iba a poder crecer. Él era muy ambicioso y yo pues vivía engañada. Las mujeres vivimos engañadas en el amor... Además, yo hablé con mi madre y ella me decía que la mujer tenía que estar con el marido. A ellos ya les había costado bastante asumir que viviéramos juntos sin estar casados...<sup>842</sup>

Tras esta experiencia, marcada, como cuenta Torralva, por la ruptura sentimental –y, consecuentemente, profesional– con Valenzuela, inició nuevos proyectos fotográficos desvinculados del periodismo y se estableció como profesora en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Salamanca, donde todavía trabaja en la actualidad. La trayectoria de Ana Torralva plasma el clima de renovación cultural y política que permeó en la València de la Transición a través del periodismo. La propia Torralva afirma que “creíamos que contando la verdad podíamos cambiar el mundo, podíamos construir un periodismo nuevo...”<sup>843</sup>. Pero, además, su historia es sintomática de un campo cultural patriarcal en el que la jerarquía de poder implícita en el amor romántico, nacido del capitalismo y de la doctrina de esferas separadas decimonónica, se extrapolaban también

---

<sup>842</sup> Ana Torralva. Entrevistada el 6 de julio de 2019.

<sup>843</sup> *Idem*.

al ámbito profesional. En el caso de Torralva, la colaboración con Valenzuela supuso un trampolín al mundo editorial valenciano, pero supuso también su separación profesional del mundo que había construido junto a él.

## CAPÍTULO 6. LOS ESPACIOS EXPOSITIVOS

El último capítulo de esta investigación se centra en analizar la presencia de mujeres en los espacios expositivos valencianos durante el franquismo. Sería inabordable realizar un estudio exhaustivo al respecto, por lo que no se analizan en profundidad todos los espacios expositivos que, a lo largo de las casi cuatro décadas que aborda la investigación, proliferaron en la ciudad de València. Se pone especial énfasis en algunos casos concretos y se extraen, a partir de dichos ejemplos, algunas conclusiones generales extrapolables a todo el contexto.

Como señala Olga Fernández López, no resulta sencillo reconstruir la historia de las exposiciones o de los espacios expositivos debido, fundamentalmente, a que la historia del arte se ha concebido tradicionalmente como una historia de los artistas y sus obras, “más que en una atención detallada a los procesos y contextos de su exhibición pública”<sup>844</sup>. Dicha concepción de la historia del arte ha propiciado otra dificultad que se suma al estudio de las exposiciones: la escasez de fuentes. Como afirma Fernández López:

De algún modo, las exposiciones se daban por hechas: se convertían en una mera línea de los *curricula* de los artistas, y sus catálogos, en un simple listado de piezas. A esto se une el limitado número de imágenes existentes, incluso de algunas de las muestras más importantes del siglo XX, lo que dificulta el conocimiento de la relación entre las obras y los espacios<sup>845</sup>.

López Fernández señala además que, frecuentemente, las únicas fuentes con las que contamos para constatar la existencia de una exposición son las noticias aparecidas en prensa, con artículos la mayoría de las veces muy breves, informativos y poco precisos. En nuestro caso ha sido efectivamente así. Salvo alguna documentación, escasa y poco detallada, conservada en el Ateneo Mercantil sobre los Salones de Otoño, o en el Archivo Histórica Municipal de València sobre los Salones de Marzo, los Salones de Primavera y algunas otras exposiciones puntuales, en la mayoría de los casos solo contamos con breves y escuetas noticias aparecidas en la prensa diaria, en las que a menudo a penas se indica el nombre de la artista y la sala en la que exponía.

---

<sup>844</sup> Fernández López, Olga. *Exposiciones y comisariado. Relatos cruzados*. Madrid: Cátedra, 2020, p. 13.

<sup>845</sup> *Idem*.

A pesar de las dificultades que plantea su estudio, las exposiciones fueron relevantes no solo como escaparate y apoyo para artistas, sino también como un espacio de sociabilidad:

Un espacio de sociabilidad donde artistas, críticos, marchantes, coleccionistas y público general se reunían, respondían a lo que los artistas presentaban y donde se escenificaba la construcción de una comunidad de aceptación y/o rechazo de lo mostrado. Esto es, los salones y, posteriormente, las exposiciones se conformaban como un lugar de encuentro y de debate. Esta esfera se discutió y se materializó, aún hoy en día, en las conversaciones in situ de los visitantes y en los comentarios posteriores en la prensa o en la literatura especializada. En las exposiciones, por tanto, se proyecta el sistema de relaciones personales, políticas y económicas que constituye el campo artístico<sup>846</sup>.

Por todo ello, y partiendo de la amplitud del campo expositivo y de la poca atención que la historiografía le ha prestado hasta la fecha, en este capítulo se ha realizado una aproximación al panorama expositivo de arte contemporáneo valenciano, que, esperamos, sea ampliada en futuras investigaciones. No nos detenemos aquí en espacios como museos de Bellas Artes o históricos, dado que lo que nos interesa es indagar en las artistas que estaban en activo durante el franquismo. En un primer apartado hacemos un análisis de la presencia de mujeres en los espacios expositivos valencianos y en algunos de los certámenes organizados en la ciudad. Por último, se revisa el tejido galerístico valenciano, el cual se empezó a gestar precisamente en la época que se estudia, y el papel que las mujeres tuvieron en él, no solo como artistas sino también como galeristas.

---

<sup>846</sup> *Ibidem*, pp. 13-14.

## 6.1. Aproximación desde el género a los espacios expositivos

Aunque el apartado se centra en los espacios expositivos valencianos durante la dictadura franquista, resulta pertinente hacer un pequeño salto al periodo previo a la guerra civil dado el interés que tuvo un espacio expositivo que, tal y como ha reseñado la historiografía valenciana, marcó la vanguardia intelectual del momento: la Sala Blava. La sala fue fundada en 1929 con el fin de crear un espacio de debate y de conocimiento artístico, al tiempo que se aprovechaba como lugar de reunión de la intelectualidad valenciana. La primera exposición se llevó a cabo en 1930, dedicada al pintor José Gutiérrez Solana, cuya obra chocaba con los discursos oficiales por el dramatismo y el sarcasmo con el que abordaba la realidad española contemporánea. Entre los artistas que expusieron durante su corta vida, José Miguel García Cortés y Juan Vicente Aliaga solo reseñan a una mujer, Manuela Ballester, aunque puede que expusiera alguna otra. Además de exposiciones, la sala organizó también conferencias de Ernesto Giménez Caballero, Díaz Canedo o Max Aub, y acogió tertulias de escritores como Juan Gil-Albert, Almela i Vives o Alexandre Gaos<sup>847</sup>.

La vida de la sala, no obstante, fue muy efímera y, además, tras la victoria del bando sublevado en la guerra civil, la mayoría de intelectuales que habían tenido vínculos con la misma partieron al exilio, con lo cual, durante la dictadura franquista, quedaba muy poco de su legado y su memoria. La València del periodo de la autarquía contaba con pocos espacios expositivos y la mayoría de ellos se interesaron por un arte académico y ligado a presupuestos plásticos próximos a lo que la historiografía valenciana ha denominado “sorollismo”. Aun así, la ciudad aglutinaba algunas salas cuya función no solo fue vender y difundir el arte contemporáneo, sino también generar espacios de creación, diálogo y sociabilidad en los que artistas y personas del campo de la crítica y del coleccionismo se reunían. Eran los lugares en los que se llevaba a cabo lo que Allan Bowness denomina “el reconocimiento de los pares”<sup>848</sup>.

---

<sup>847</sup> Aliaga, Juan Vicente; y García Cortés, José Miguel. “Pintura i escultura del segle XX”. En Enrique Arturo Llobregat y Juan Francisco Yvars (dirs.). *Història de l'Art al País Valencià, volum III*. València: Tres i Quatre, 1998, p. 201.

<sup>848</sup> Bowness, Allan. *The Conditions of Success: How the Modern Artist Rises to Fame*. Nueva York: Thames and Hudson, 1990.

## La Sala Mateu

Algunos de los espacios expositivos más representativos de la ciudad de València – por su persistencia en el tiempo y por su, en mayor o menor medida, presencia en la prensa– fueron el Ateneo Mercantil (fundado en 1879), el Círculo de Bellas Artes (fundado en 1893)<sup>849</sup>, la Sala Mateu (fundada en 1941), Braulio, Prat, la Asociación de la Prensa<sup>850</sup>, Muñoz, Lafuente, San Vicente, Abad, Cortis, Gran Vía, Lo Rat Penat o Rodilla<sup>851</sup>, además de las galerías comerciales que empezarán a surgir en los años sesenta y, especialmente en los setenta, y que se abordan en el siguiente apartado.

De todas ellas, la Sala Mateu, inicialmente denominada Sala Arte e inaugurada en 1941 por José Mateu Cervera, fue la que tuvo más impacto en la creación de vanguardia. Albergó, por ejemplo, una de las primeras exposiciones de arte abstracto en España, dedicada en 1949 a Eusebio Sempere tras su estancia en París<sup>852</sup>. Además, estuvo especialmente volcada en promover a artistas emergentes valencianos. A partir de la información recopilada en el catálogo de la muestra *Desde la Sala Mateu: homenaje a José Mateu*, comisariada por Juan Ángel Blasco Carrascosa en las Reales Atarazanas de València en 1998<sup>853</sup>, podemos hacer un seguimiento de la participación de mujeres en la programación expositiva de la sala.

En los primeros años de existencia de la sala apenas encontramos mujeres entre los artistas que expusieron: quedaron vacías de participación femenina las temporadas 1941-42 y la 1942-43. En la temporada 1943-44, sin embargo, encontramos por primera vez a María Luisa Palop en una colectiva titulada *Exposición Colectiva de Flores y Bodegones*, en la que participaron un total de veinte artistas. En 1945, durante la segunda

---

<sup>849</sup> No se ha podido consultar el archivo del Círculo de Bellas Artes debido a la reciente clausura de la institución. En el momento en el que se redacta esta tesis doctoral, el archivo se encuentra todavía inaccesible e inmerso en un proceso de transición y depósito a la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos.

<sup>850</sup> Donde expuso, por ejemplo, Eva Mus en marzo de 1965, según informa el diario *Las Provincias*, una serie de retratos, entre los que se encontraba el de su alumna Paulina (reproducido en el segundo capítulo de este estudio). E. L. Chavarri tildaba la exposición de “preludio de una ilusionada carrera” (E. L. Chavarri. “Eva Mus, en la Sala de la Asociación de Prensa”, *Las Provincias*, 14-03-1965).

<sup>851</sup> Silvestre, Laura. *Espacios expositivos de arte contemporáneo en la ciudad de Valencia: características particulares*, Tesis Doctoral (Dir. María Desamparados Carbonell Tatay), Universitat Politècnica de València, 2008, p. 280.

<sup>852</sup> *Ibidem*, p. 281.

<sup>853</sup> Blasco Carrascosa, Juan Ángel. *Desde la Sala Mateu: homenaje a José Mateu*. València: Generalitat Valenciana; Ajuntament de València, 1998.

quincena de mayo, María Luisa Palop repetiría en la sala, tras un parón artístico por enfermedad, con una individual también centrada en pintura de flores y bodegones. E. L. Chavarri afirmaba de ella que “su constante anhelo de perfeccionamiento” era “señal que es una artista”<sup>854</sup>. Al año siguiente, del 19 al 25 de enero de 1945, volveríamos a encontrar una exposición protagonizada por una mujer: Wanda Kalkliņs.

En 1947, se contó con mujeres de nuevo para exposiciones colectivas, pero no en individuales. Magdalena Leroux expuso junto con su pareja Enrique Pérez Comendador, del 11 al 26 de febrero, pero es significativo que la prensa destacó en los titulares que “el marqués de Lozoya inaugura la exposición de E. Pérez Comendador y su esposa”<sup>855</sup>. Este caso refuerza que, tal y como se ha analizado en el capítulo anterior, la vinculación sexo-afectiva entre una artista mujer u un artista hombre abría a la primera las puertas de espacios a los que, de otro modo, tendría más dificultad para acceder, pero su figura se percibía en un segundo plano con respecto a la de él. Tras esta exposición, pasarían cuatro temporadas sin ninguna mujer en las exposiciones de la sala hasta que en la segunda quincena de mayo de 1952 Kathinka B. Lombard participó en una colectiva. En 1954, durante la segunda quincena de marzo, se realizó una individual de Katia Saber y, el mes de mayo de ese mismo año, Milagros Lambert participó en una colectiva con otros dos miembros de su familia, Andrés y Andrés Luis Lambert.

La siguiente temporada, la de los años 1954-55, quedó vacía de participación femenina, pero durante la segunda quincena de diciembre de 1955 y hasta el 4 de enero de 1956 sí que participó, en una colectiva junto a su marido Gumersindo Sanz, la pintora barcelonesa Montserrat Barta. Es significativo que la mayoría de la prensa anunció la exposición con titulares que aludían exclusivamente a Gumersindo Sanz, sin hacer referencia a Montserrat Barta. Tanto *Las Provincias* (18-12-1955) como *Jornada* (20-12-1955) y *Levante* (2-12-1955) anunciaban “Gumersindo Sanz en Sala Mateu”, aunque en un segundo artículo publicado en *Jornada* (30-12-1955) sí se aludía a ambos artistas<sup>856</sup>. Del 17 al 30 de noviembre de 1956 y nuevamente del 16 de noviembre hasta finales de

---

<sup>854</sup> E. L. Chavarri, “María Luisa Palop expone flores y bodegones”, *Las Provincias*, 19-05-1945.

<sup>855</sup> *Levante*, 12-02-1947.

<sup>856</sup> Blasco Carrascosa, Juan Ángel. *Desde la Sala Mateu. Homenaje a José Mateu*. València: Generalitat Valenciana; Ajuntament de València, 1998, p. 148.

diciembre de 1959, la artista repetiría en la sala con dos muestras individuales en la que, esta vez sí, la prensa hizo alusión a su nombre.

La temporada 1957-58 se vio interrumpida por la riada que sufrió la ciudad de València y que afectó gravemente las instalaciones y la colección de José Mateu, pero a partir de este momento, se observa un punto de inflexión en la participación de mujeres en la programación de la misma. En la temporada 1958-59, de las trece exposiciones individuales que se realizaron, dos estuvieron dedicadas a mujeres: Antonia Mir, quien expuso una serie de acuarelas durante la segunda quincena de noviembre, y Ana Peters, del 16 al 30 de abril. Peters expuso algunas de sus investigaciones plásticas, antes de llegar al Pop feminista visto en capítulos anteriores, consistentes en un conjunto de retratos “que la prensa comparó con el primitivismo expresivo de la última Roma y la pintura bizantina. Eran retratos de gentes del pueblo (un maestro, un minero, un fraile) que tuvieron un marcado acento social”<sup>857</sup>. Sobre ella, como artista, la prensa afirmaba contradictoriamente que era una pintora “de acusado temperamento y fina sensibilidad”<sup>858</sup>.

En 1959-60, además de la individual dedicada a Montserrat Barta mencionada anteriormente (la única dedicada a una mujer de un total de trece individuales), encontramos otra mujer en una colectiva del grupo Boj. Se trata de la pintora de origen murciano María Dolores Andreo, quien expuso junto con otros once artistas. En 1961, repetiría Antonia Mir con una individual durante la segunda quincena de abril, exponiendo retratos al óleo y otras pinturas de temáticas diversas como “Mujeres de Ibiza”, “Devanador de seda” y “Ceramista”, así como dibujos, algunos de ellos “de tema marroquí”<sup>859</sup>, fruto de sus viajes. El redactor del periódico *Levante*, como era habitual, recalca en la noticia la condición de mujer de la artista afirmando que “como joven y mujer, en su arte no solo está el interés del buen gusto, sino también aquella vuelta dialéctica de lo atrayente hacia lo picante y lo melancólico, cuando no hacia lo chocante y deformado”<sup>860</sup>.

---

<sup>857</sup> Folch, María Jesús. *Ana Peters. Mitologías políticas y estereotipos femeninos en los sesenta*. València: IVAM, 2015, p. 4.

<sup>858</sup> “Notas de arte: Ana Peters en Sala Mateu”, *Levante*, 22-04-1959.

<sup>859</sup> Cámara. “Notas de Arte: Antonia Mir, en Sala Mateu”, *Levante*, 20-04-1961.

<sup>860</sup> *Idem*.

La temporada siguiente (1961-62), a mediados de mayo, expuso Adelina Alós individualmente y, la segunda quincena de noviembre, Mariana Doebbeling y Marilena Klonaris conjuntamente. Asimismo, en las siguientes temporadas encontramos a varias de las mujeres que han ido apareciendo en capítulos anteriores de este estudio (algunas de ellas, repitiendo en la sala): Fina Inglés la segunda quincena de noviembre de 1963, Amparo Formentín Capilla desde el 19 de febrero hasta primeros de marzo de ese mismo año; Lola Bosshard del 20 de enero al 5 de febrero de 1964; Carla Dichiasso, artista de origen suizo-italiano pero residente en València, del 29 de febrero al 15 de marzo de 1964; y, de nuevo, Ana Peters del 8 al 21 de mayo de ese mismo año. También expuso esa temporada Aurora Valero, pero en una colectiva. Aunque en el catálogo de Blasco Carrascosa no aparece referenciada, en *Las Provincias* apareció también esa temporada una exposición dedicada a una mujer en la Sala Mateu: Pilar Toscano, desde finales de mayo de 1964. E. L. Chavarri apuntaba que la artista, de origen onubense, contaba con un equilibrio entre “intuición femenina” y “expresión decidida”<sup>861</sup>. Por los títulos que referencia el artículo en prensa –*Toledo, Pueblo, La suerte y La muerte o Maternidad*, entre otros– deducimos que su obra estaría centrada en el paisaje y la figuración.

Como vemos, la década de los sesenta se inició en la Sala Mateu con una relativa estabilización de la presencia femenina en su programación, pero a mediados de la década dejamos de encontrar individuales de mujeres. Sí participaría en una colectiva Antonia Mir en 1966. En la temporada 1966-67, se vuelven a dedicar exposiciones individuales a mujeres: una a Camelia López del 28 de diciembre al 7 de enero; y otra a Fina Inglés en febrero. Estas dos artistas repitieron esa misma temporada en colectivas junto a Aurora Valero, según se reseña en el catálogo de Juan Ángel Blasco Carrascosa, aunque el periódico *Levante* anunció en su publicación del 17 de enero de 1967, que Aurora Valero, sin mencionar a ningún otro artista, expuso “sus más recientes pinturas en la Galería de Arte Mateu”<sup>862</sup>, de lo que se deduce que se dedicó una individual a la artista aunque esta no aparece referenciada en el mencionado catálogo. Entre 1968 y 1970, solamente encontramos a una mujer en la programación de la Sala Mateu, a Pilar Cuñat, quien expuso individualmente del 21 de diciembre de 1967 al 5 de enero de 1968,

---

<sup>861</sup> E. L. Chavarri. “Pilar Toscano, en Sala Mateu”, *Las Provincias*, 30-05-1964.

<sup>862</sup> *Levante*, 17-01-1967.

de nuevo del 17 al 31 de octubre de 1968 y una tercera vez del 3 al 17 de noviembre de 1969. Esa misma temporada participó también en una colectiva junto con Amparo Gómez Romeu y otros artistas.

Los dos últimos años de vida de la sala mantuvieron la dinámica de los últimos años en cuanto a presencia de mujeres en la programación. En 1970-71, de un total de diez exposiciones individuales, dos se dedicaron a mujeres: una de nuevo a Antonia Mir, la segunda quincena de abril con pequeños formatos, y otra a María Chenovart, la primera quincena de mayo. Esa temporada participó también en una colectiva Consuelo Niño, quien por entonces era asistente del Equipo Crónica. Se trataba de una exposición organizada por la IV promoción de decoradores de la Escuela Oficial de Artes Aplicadas. Por último, en la temporada 1971-72, la última en la que la Sala estuvo abierta, se dedicaron otras dos exposiciones individuales a mujeres, de un total de seis: repetiría Pilar Cuñat del 4 al 17 de noviembre, y se estrenaría Ángeles Marco, del 14 al 30 de enero. Marco expuso monotipos de su serie *Sígnica*, la cual avanza algunas de las premisas formales de su futuro trabajo en hierro.



Ángeles Marco, *Sígnica*, monotipo, 1971. Reproducido en: Blasco Carrascosa, Juan Ángel. *Desde la Sala Mateu. Homenaje a José Mateu*. València: Generalitat Valenciana; Ajuntament de València, 1998, p. 283.

En definitiva, a través de la programación de la Sala Mateu o, al menos, la programación que conocemos, se percibe que, aunque inicialmente la presencia de mujeres es escasa, esta se va normalizando a medida que avanza la dictadura. Se podría considerar un punto de inflexión en este sentido el inicio de la década de 1960, cuando

empieza a ser habitual –a pesar de algunas temporadas vacías– las muestras individuales dedicadas a mujeres. Hasta entonces, su aparición había sido puntual y mayoritariamente en muestras colectivas. Es reseñable, por otro lado, que gran parte de las artistas mujeres que expusieron no eran artistas formadas en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos, sino provenientes de otros puntos del país o de fuera del mismo (algo que no era tan habitual en el caso de los varones). También es interesante remarcar que la programación de José Mateu parece confirmar algunas de las conclusiones planteadas en el capítulo anterior con respecto a los vínculos sexo-afectivos heterosexuales entre artistas. Es el caso de Magdalena Leroux y Enrique Pérez Comendador, y de Montserrat Barta y Gumersindo Sainz.

En cuanto a la obra expuesta, los primeros años encontramos pintura fundamentalmente figurativa, dominante en el panorama valenciano a pesar de la introducción de la abstracción por parte de algunos grupos y artistas concretos. No sería hasta los últimos años de vida de la sala cuando encontraríamos propuestas más vanguardistas como la de Ángeles Marco. Asimismo, todas, incluida Ángeles Marco que era escultora, expusieron obra bidimensional, fundamentalmente pintura, aunque también dibujo y grabado.

## Los Salones

De origen francés, los salones se concibieron como muestras de carácter periódico cuya organización corría a cargo de una entidad pública o privada. Inicialmente, dichas entidades fueron generalmente las Academias de arte, aunque con la transformación del sistema artístico se fueron diversificando y acogiendo propuestas de vanguardia. El *Salon d'Automne* (1903), en el que se dio a conocer el movimiento fauvista; el *Salon de la Section d'Or* (1912), organizado por el grupo cubista; o el *Salon des Réalités Nouvelles* (1946), que supuso la aceptación de la abstracción geométrica, son algunos de los ejemplos que más han trascendido en la historia del arte del siglo XX.

En el contexto valenciano, se adaptó el modelo francés a las necesidades y realidades de la ciudad y sirvieron como “caldo de cultivo de la vanguardia valenciana y en muchas ocasiones avanzadilla en el terreno artístico”<sup>863</sup>. Durante la dictadura franquista, proliferaron numerosos salones como el Salón de Dibujantes (1947), el Salón de Acuarelistas (1951), el Salón Benimar (1952), el Salón de Otoño (1955), el Primer Salón Nacional de Arte No Figurativo (1956), el Salón de Retratistas (1956), el Salón de Marzo (1961), el Salón de Independientes (1972) y el Salón de Primavera (1974).

A continuación, se analizan en profundidad –por su durabilidad en el periodo que nos ocupa, por su proyección y por la accesibilidad de las fuentes– el Salón de Otoño y el Salón de Marzo, aunque se abordan también sucintamente el Salón de Independientes y el Salón de Primavera. Para su análisis ha resultado crucial el trabajo de Pascual Patuel *Salones Valencianos de Arte (1955-1990)*, editado por Alfons el Magnànim en 1999. Los datos y reflexiones de Patuel han sido trabajadas y completadas –cuando ha sido posible– con la documentación conservada en el Ateneo Mercantil de València y en el Archivo Histórico Municipal de València, así como con documentación hemerográfica.

Como apunta Patuel, los primeros salones de relieve convocados en València fueron los Salones de Otoño (1955-1982), organizados por el Ateneo Mercantil desde el año 1955. La mayor parte de las ediciones se celebraron, con carácter anual, en octubre, a modo de inicio de la temporada artística tras el parón estival<sup>864</sup>. Asimismo, fueron uno

---

<sup>863</sup> Patuel, Pascual. *Salones Valencianos de Arte (1955-1990)*. València: Alfons el Magnànim, 1999, p. 9.

<sup>864</sup> *Ibidem*, p. 23.

de los mayores estímulos que ofrecía el campo artístico valenciano, especialmente para agentes emergentes que podían ver en este evento un lugar en el que mostrar su obra en público y, además, conocer artistas de fuera de la ciudad y establecer redes de apoyo entre ellos. En este sentido, fue significativa la presencia en el Salón de artistas como Manolo Millares, vertebrales en el panorama artístico español.

La documentación oficial sobre los salones que se conserva es escasa, ya que apenas contamos con folletos o catálogos muy escuetos en los que se detallan los nombres de los y las artistas que participaron. Sí que se conservan las obras premiadas en la colección del Ateneo Mercantil, ya que las bases especificaban, según Rafael Gil Salinas, que “las obras premiadas y las que consiguieran accésit quedarían en propiedad del Ateneo Mercantil, pasando a formar parte de la colección de esta entidad” y, además, las obras no premiadas que no fueron retiradas por sus artífices también quedaron en propiedad de la entidad<sup>865</sup>. A partir de las obras premiadas y conservadas por la institución, por otro lado, nos podemos hacer una idea de los criterios de los jurados.

Sobre las bases del concurso y la dotación económica del mismo, Rafael Gil Salinas apunta lo siguiente:

Las bases de la convocatoria eran bastante explícitas, sin dejar lugar a ninguna duda sobre las características del concurso de pintura. El procedimiento técnico era libre, si bien se exceptuaba la participación de obras elaboradas a la acuarela, al pastel, dibujos, grabados o cerámica. Se indicaba que el tamaño de la obra debía ser horizontal y no superior a 1,75cms. Naturalmente los artistas podían representar lo que desearan, aunque el retrato quedaba excluido en todas las convocatorias. Y, excepcionalmente en el XVIII Salón de Otoño celebrado en 1972, el tema fue prescrito en las bases debiendo todos los participantes realizar un paisaje libre. A lo largo de todos los años de existencia de los Salones de Otoño, escasas variaciones se observaron en las bases publicadas.

Por lo que se refiere a la dotación económica de las obras premiadas, en un margen temporal de veintiocho años en los que discurrieron los Salones, la cuantía se fue ajustando a las exigencias de los tiempos. Así, se inició asignando al premio Ateneo Mercantil la cantidad de 25.000 pesetas y 10.000 para el accésit, además de contar con una medalla como distintivo. En el Salón de 1974. Que correspondía con la

---

<sup>865</sup> Gil Salinas, Rafael. *La colección artística del Ateneo Mercantil de Valencia*. Valencia: Generalitat Valenciana, Direcció General de Patrimoni Artístic; Departament de Prehistòria i Arqueologia de la Universitat de València, 1998, p. 21.

vigésima edición, el premio Ateneo Mercantil se estimó en 50.000 pesetas y el accésit en 30.000 más la medalla<sup>866</sup>.

A continuación, realizaremos un breve recorrido por las distintas ediciones del Salón de Otoño, centrándonos en las mujeres que participaron. En la primera edición, inaugurada el 1 de octubre de 1955, participó Jacinta Gil junto con su pareja Manolo Gil, y también otras mujeres que en la actualidad son más desconocidas o ajenas al contexto valenciano: Gloria Medino<sup>867</sup> (dentro de la sección “tradición realista y naturalista”), Mercedes Aranda, Amparo Coras Uría y Ana María Payá<sup>868</sup> (las tres dentro de “Estilización. Fauvismo. Expresionismo moderado”). El total de participantes fue de 45, por lo que las mujeres no llegaban ni al 10% del total.

De los siguientes salones, el II en 1956 y el III en 1957 no se conservan catálogos en el archivo del Ateneo Mercantil y Pascual Patuel no hace referencia a ninguna mujer en su estudio<sup>869</sup>. Sí que volverían a ser seleccionadas mujeres en el IV Salón de 1958. De un total de cuarentaiséis artistas, encontramos 3 mujeres<sup>870</sup>: Jacinta Gil, Asunción García Juan (València, 1931)<sup>871</sup> y Pura Ribes Buigues (València, 1931)<sup>872</sup>. Asimismo, el año siguiente fue seleccionada Adela Balanzá con una obra titulada *Paisaje*<sup>873</sup> entre las 112 obras presentadas<sup>874</sup>.

---

<sup>866</sup> *Ibidem*, p. 21.

<sup>867</sup> Nacida en Jaén y residente en Madrid. El Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía conserva dos pinturas suyas, ambas en la línea del realismo socialista: *Campesinos* (1956) y *Familia campesina* (1959). Ambas ingresaron en la colección del museo en 1988, procedentes de la ordenación de fondos del Museo Español de Arte Contemporáneo, MEAC: <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/autor/merino-gloria> (última consulta: 21-05-2022). Asimismo, sabemos que expuso en otros espacios valencianos, como la Galería Estil, donde se vieron varios de sus trabajos figurativos, de temática diversa, desde la maternidad hasta bodegones y paisajes (*Las Provincias*, 18-04-1967). También sabemos que fue “becaria del Ministerio de Asuntos Exteriores español; beca de la Fundación March, y segunda medalla nacional en la Exposición de 1960” (*Las Provincias*, 17-03-1967).

<sup>868</sup> Catálogo del I Salón de Otoño, 1955, conservado en el Archivo del Ateneo Mercantil de València.

<sup>869</sup> Tampoco especifica donde se conserva la documentación al respecto.

<sup>870</sup> Catálogo del V Salón de Otoño, 1958, conservado en el Archivo del Ateneo Mercantil de València.

<sup>871</sup> Nacida en València el 15 de julio de 1931. Ingresó en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos, en la especialidad de Pintura, en 1953, obteniendo Matrícula de Honor en Pedagogía del Dibujo. Expediente conservado en la Facultad de Bellas Artes de San Carlos de la Universitat Politècnica de València.

<sup>872</sup> Nacida en València el 29 de julio de 1931. Ingresó en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos, en la especialidad de Pintura, en 1953, obteniendo Matrícula de Honor en Liturgia y Cultura Cristiana, Anatomía, Historia General de las Artes Plásticas y Pedagogía del Dibujo. Expediente conservado en la Facultad de Bellas Artes de San Carlos de la Universitat Politècnica de València.

<sup>873</sup> Catálogo del VI Salón de Otoño, 1959, conservado en el Archivo del Ateneo Mercantil de València.

<sup>874</sup> Patuel, Pascual. *Salones Valencianos de Arte (1955-1990)*. València: Alfons el Magnànim, 1999, p. 30.

En el VII Salón, en 1961, fueron seleccionadas Adela Balanzá, de nuevo, y también Antonia Mir y Ana Peters, de un total de 53 obras entre las que se seleccionaron 21. Esto hacía que el porcentaje de mujeres ascendiera, con respecto al I Salón, al 15%. Este año, por primera vez, encontramos una mujer galardonada, no con un premio, pero sí con una mención honorífica: Antonia Mir por *Mujeres en Ibiza*<sup>875</sup>. Mir volvería a ser seleccionada junto con Fina Ingles, la pintora mallorquina Rosa Palou Rubí y Aurora Valero en el VIII Salón, en 1962, pero ninguna conseguiría ser premiada<sup>876</sup>. Algunas de ellas repetirían selección al año siguiente: Antonia Mir, Rosa Palou Rubí y Aurora Valero, junto con Lola Bosshard y Mercedes d'Harcourt. También se presentaron M<sup>a</sup> Luisa Mora y Milagros Bayarri, aunque sus obras no fueron seleccionadas<sup>877</sup>. Del mismo modo, en 1964, fueron seleccionadas de nuevo Lola Bosshard y Antonia Mir con la obra *Botas*, junto con Camelia López, de un total de 28 obras seleccionadas<sup>878</sup>.

En la convocatoria de 1965, Aurora Valero se hizo con un accésit de 10.000 pesetas por su obra de cariz expresionista *In extremis* (el premio de 25.000 pesetas fue adjudicado a Francisco Javier Sebastián). Habían sido seleccionadas también Rosa Palou Rubí con su obra *Paisaje* y Antonia Mir con *Sábanas*, de un total de 18 personas seleccionadas<sup>879</sup>.



Aurora Valero, *In extremis*, acrílico y óleo sobre lienzo, 1965. Colección Ateneo Mercantil de València.

<sup>875</sup> Catálogo del VII Salón de Otoño, 1961, conservado en el Archivo del Ateneo Mercantil de València.

<sup>876</sup> Catálogo del VIII Salón de Otoño, 1962, conservado en el Archivo del Ateneo Mercantil de València.

<sup>877</sup> Catálogo del IX Salón de Otoño, 1963, conservado en el Archivo del Ateneo Mercantil de València.

<sup>878</sup> Catálogo del X Salón de Otoño, 1964, conservado en el Archivo del Ateneo Mercantil de València.

<sup>879</sup> "XI Salón de Otoño de pintura en el Ateneo Mercantil", *Las Provincias*, 16-10-1965.

Valero fue seleccionada también, junto con Lola Bosshard y Fina Inglés, el año siguiente en el XII Salón<sup>880</sup>. En 1967, entre las 26 obras seleccionadas, se encontraban algunas de Milagros Ferrer, Maite Miralles, Rosa Palou Rubí y Aurora Valero<sup>881</sup>, y en 1968, Amparo Castellote, Milagros Ferrer, Fina Inglés, Antonia Mir y Rosa Zabin Icart<sup>882</sup>. Bosshard y Palou repetirían selección con Trini Vicent (València, 1948)<sup>883</sup> en 1969<sup>884</sup>, y en 1970, en el XVI Salón, serían seleccionadas Amparo Bayarri, Carmen Mateu Guiot y, de nuevo, Rosa Palou Rubí<sup>885</sup>. El XVII Salón, en 1971, acogió obras de Amparo Castellote (València, 1945)<sup>886</sup>, Milagros Ferrer, Francisca Gómez Llobat y Maite Miralles, de un total de 24 seleccionadas<sup>887</sup>.

Ninguna de las mencionadas en el párrafo anterior consiguió hacerse con un galardón, pero en 1972, en un Salón dedicado exclusivamente al género del paisaje, obtuvieron una mención honorífica Milagros Ferrer con la obra *Tierras y Desgracias* Pedrero con la obra *Otoño*<sup>888</sup>. Al año siguiente, en 1973, otra mujer, Lila Alepuz, consiguió un accésit con la obra *Niebla*, aunque se presentaron muchas otras mujeres (más que en años anteriores): Milagros Esteve (València, 1947)<sup>889</sup>, Milagros Ferrer, Carmen Grau, Carmen Hernández Díaz, Rosa Palou y Matilde Piera.

De los Salones celebrados en los dos años restantes de dictadura no se conserva catálogo en el Archivo del Ateneo Mercantil y Patuel no menciona a ninguna mujer en su estudio, por lo que desconocemos cuál fue la participación femenina en estos casos. Del resto de años, no obstante, se puede constatar que las mujeres rondaron, en la mayoría de ediciones, el 15% del total de participantes. El salón se continuó celebrando hasta

---

<sup>880</sup> Catálogo del XII Salón de Otoño, 1966, conservado en el Archivo del Ateneo Mercantil de València.

<sup>881</sup> Catálogo del XIII Salón de Otoño, 1967, conservado en el Archivo del Ateneo Mercantil de València.

<sup>882</sup> Catálogo del XIV Salón de Otoño, 1968, conservado en el Archivo del Ateneo Mercantil de València.

<sup>883</sup> Nacida en València el 23 de enero de 1948. Ingresó en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos, en la especialidad de Pintura, en 1964, aunque no obtendría el título hasta 1987. Expediente conservado en la Facultad de Bellas Artes de San Carlos de la Universitat Politècnica de València.

<sup>884</sup> Catálogo del XV Salón de Otoño, 1969, conservado en el Archivo del Ateneo Mercantil de València.

<sup>885</sup> Catálogo del XVI Salón de Otoño, 1970, conservado en el Archivo del Ateneo Mercantil de València.

<sup>886</sup> Nacida en València el 7 de mayo de 1945. Ingresó en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos en 1964 y obtuvo el título de Profesor de Dibujo en 1970. Expediente conservado en la Facultad de Bellas Artes de San Carlos de la Universitat Politècnica de València.

<sup>887</sup> Catálogo del XVII Salón de Otoño, 1971, conservado en el Archivo del Ateneo Mercantil de València.

<sup>888</sup> Patuel, Pascual. *Salones Valencianos de Arte (1955-1990)*. València: Alfons el Magnànim, 1999, p. 43.

<sup>889</sup> Nacida en València el 25 de abril de 1947. Ingresó en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos, en la especialidad de Pintura, en 1964, aunque no obtendría el título hasta 1985. Expediente conservado en la Facultad de Bellas Artes de San Carlos de la Universitat Politècnica de València.

1982, en su XXVIII edición. Se dejarían de convocar a partir de este momento debido a problemas económicos de la institución, pero renacerían en 1998<sup>890</sup>.

A diferencia del Salón de Otoño, el de Marzo, nacido en 1960, tuvo un carácter más vanguardista e internacional. El Salón de Marzo surgió en el seno de la asociación Arte Actual, la cual se constituyó oficialmente en 1959 “como una Asamblea Permanente de Artistas del Mediterráneo recogiendo en gran parte la herencia del Movimiento Artístico del Mediterráneo”<sup>891</sup>. Las primeras cuatro ediciones se realizaron en el Palacio de la Generalidad y estuvieron dominadas por el arte abstracto, mientras que a partir de la V edición se celebraron en las salas de Museo Histórico Municipal de València debido a que el ayuntamiento de la ciudad comenzaría a respaldar el certamen económicamente a partir de ese momento. Los salones se realizarían anualmente, a excepción del año 1972, hasta 1973, cuando se paralizan sus ediciones durante tres años por motivos económicos. Serían reanudados en 1977 y continuarían tres ediciones más hasta 1979, cuando se produjo su desaparición definitiva.

De la primera etapa del Salón, que abarcaría las cuatro primeras ediciones en el Palacio de la Generalidad, podemos destacar la presencia de un texto en el catálogo del I Salón de Marzo (1960) de una crítica de arte, Isolda Alfaro<sup>892</sup>. Tenemos muy pocos datos sobre ella, pero parece probable que fuera hija del alcalde republicano de València Vicente Alfaro, fundador del partido Esquerra Valenciana. Patuel también menciona la presencia de algunas artistas mujeres en esos primeros salones: la barcelonesa Aurora Altisent en el II Salón (1961), que presentó un paisaje con figuras femeninas<sup>893</sup>; la pintora de origen canario afincada en Madrid Vivi Milano<sup>894</sup>, cuya obra entraba dentro de los parámetros del “informalismo tachista pleno en blanco y negro sobre un fondo uniforme”<sup>895</sup>. Patuel afirma sobre su obra, además, que “las formas de las manchas ofrecen una libertad total de ejecución sin ninguna referencia a la realidad concreta y con

---

<sup>890</sup> Patuel, Pascual. *Salones Valencianos de Arte (1955-1990)*. València: Alfons el Magnànim, 1999, p. 49.

<sup>891</sup> *Ibidem*, p. 61.

<sup>892</sup> *Ibidem*, p. 64.

<sup>893</sup> *Ibidem*, p. 65.

<sup>894</sup> Sobre su biografía se puede consultar: [https://www.caam.net/es/diccionario\\_artistas\\_int.php?n=499](https://www.caam.net/es/diccionario_artistas_int.php?n=499) (última consulta: 23-05-2022).

<sup>895</sup> Patuel, Pascual. *Salones Valencianos de Arte (1955-1990)*. València: Alfons el Magnànim, 1999, p. 65.

procedimientos técnicos muy innovadores como el *dripping* o chorreado directo de la pintura sobre tela”<sup>896</sup>.

En el IV Salón (1963) expuso una valenciana que ya ha aparecido en diversas ocasiones en este estudio, Lola Bosshard, quien consiguió además la medalla de oro. Según Patuel:

su *Pintura* constituía una enérgica visión de la pintura gestual que ella practicaba por aquella época. Una mancha de pigmento lanzada desde la brocha con toda brutalidad sobre el soporte se expande de forma radial al hacer impacto y genera toda una aureola de salpicaduras. Es una obra tremendamente extrípeta, abierta, fruto de “una tremenda liberación. La revolución. Lucha contra y con la superficie blanca”<sup>897</sup>.

También se presentaron a este salón la catalana Amelia Riera, con un lienzo de tintes matéricos, Ángeles Ballester con un *Paseo al aire libre*, configurado a partir de “una serie de formas dinámicas revoloteando sobre el espacio convulso”<sup>898</sup>; Jacinta Gil con una obra también de cariz informalista, *Manifiesto*; Dorothea Kennedy presentó *Sea shore*, una obra “de pincelada muy rápida y corta”<sup>899</sup>; y la catalana Emilia Xargay un paisaje urbano “reducido casi a elementos formales”<sup>900</sup>. Este salón, por lo tanto, acogió como mínimo a seis mujeres, de las cuales además una se llevó la medalla de oro.

Desde este momento, se inició una nueva etapa del certamen en la que el Ayuntamiento de València ofrecería su apoyo económico y el espacio del Museo Histórico Municipal. Además, se integraría la exposición dentro de la programación de la semana fallera<sup>901</sup>. Gracias a este apoyo, el Archivo Histórico Municipal de València conserva documentación sobre las distintas ediciones que se llevaron a cabo a partir de este momento, por lo que nuestro análisis será más preciso y no se limitará a los datos aportados por Pascual Patuel en su estudio. Las bases del concurso en esa primera edición financiada por el Ayuntamiento fueron establecidas en asamblea permanente por la Asociación de Artistas del Mediterráneo:

---

<sup>896</sup> *Idem*.

<sup>897</sup> *Ibidem*, p. 69 (la cita entrecomillada se corresponde con un “fragmento de una carta que Lola me dirigió [a Pascual Patuel] desde Suiza en abril de 1998 aclarándome la intencionalidad de estas obras”).

<sup>898</sup> *Ibidem*, p. 69.

<sup>899</sup> *Idem*.

<sup>900</sup> *Idem*.

<sup>901</sup> *Idem*.

1º Se celebrará en Valencia del 10 al 25 de Marzo de 1964, en los Salones de la Pinacoteca del Excmo. Ayuntamiento.

2º Los pintores podrán concurrir con una sola obra sin que su tamaño sea menor de 0.70 mts. Ni mayor de 1.50 mts (ancho). Los escultores concurrirán también con una sola obra de tamaño libre.

3º Los artistas concurrentes deberán remitir o entregar sus obras en el Archivo Municipal del Excmo. Ayuntamiento de Valencia, los días hábiles de 10 a 1 de la mañana y antes del 25 de Febrero de 1964.

4º La obra presentada irá acompañada del boletín de inscripción adjunto, debidamente relleno por el artista o persona que le represente, y dirigido al domicilio social de ARTE ACTUAL, Turrida, 34 – Valencia.

5º Todo artista que desee se reproduzca su obra en el catálogo deberá remitir antes del día 20 de Febrero de 1964 y al domicilio del Tesorero de este Salón, que figura al pie del boletín de inscripción, una fotografía de la obra y 250 pesetas (doscientas cincuenta) o bien un fotograbado y 150 pesetas (ciento cincuenta) en concepto de gastos de edición. El fotograbado no excederá de 15cms. de lado.

6º Se otorgarán Medalla de Oro y de Plata a cada una de las secciones de Pintura y Escultura respectivamente. Las medallas se concederán por un Jurado constituido al efecto.

7º Los artistas enviarán las obras a portes pagados y la comisión organizadora devolverá las obras por cuenta de los artistas. La devolución de obras y grabados de efectuará inmediatamente después de finalizada la exposición.

8º ARTE ACTUAL no se hace responsable de pérdidas o deterioros en las obras. No obstante, observará el máximo celo en la conservación de las mismas.

9º Quedan en libertad de enviar a este Salón, todos los artistas que lo deseen, siempre que accedan a un estudio de calidad de las obras, por un tribunal de selección.

10º A todos los artistas participantes se les facilitará, una vez finalizado el V Salón Internacional de Marzo, toda la información y críticas aparecidas en prensa, Radio, Publicaciones, Revistas de Arte y otros medios de difusión.

11º Inspirados estos salones con el deseo de que sea índice exacto y fiel exponente del arte moderno en todas sus manifestaciones, el Jurado se atenderá exclusivamente al valor absoluto de las obras presentadas, y no podrá en ningún caso, declarar desierto los premios<sup>902</sup>.

Comisión organizadora:

Comisario de exposiciones: José Iranzo

Secretario del Salón: Víctor Chiner

---

<sup>902</sup> Archivo Histórico Municipal de València, serie Museos: caja 74, legajo 7.

Tesorero del salón: Manuel Valdés

Vocales a designar

Con esta nueva etapa se consolidó y amplió el carácter internacional que se quiso dar al Salón, ya que, tal y como informaba el periódico *Levante*, al V Salón en 1964 concurren doce países con un total de 104 obras, aunque la mayoría de expositores continuaban siendo valencianos<sup>903</sup>. A nivel plástico, el cambio se hizo notar también en un lenguaje cada vez más pop o dentro del realismo crítico, dejando atrás el informalismo predominante hasta el momento. A pesar de ese giro hacia el realismo, las mujeres que participaron en el V Salón continuaron vinculadas a la abstracción gestual (Lola Bosshard y Jacinta Gil) o al expresionismo (Aurora Valero y la catalana Nadia Werba)<sup>904</sup>.

El año siguiente, en el VI Salón, la prensa hacía alusión específicamente a la presencia femenina mencionando las “abstracciones (futuristas o introvertidas)” de la alicantina Juana Francés, la “materia inconformista” de Jacinta Gil y “el figurativo goyesco” de Aurora Valero<sup>905</sup>.

En el VII Salón (1966), se llevó la medalla de bronce de escultura la artista valenciana residente en Madrid Mercedes Colveé con *Niños leyendo* (también presentó otra obra denominada *Juanita*) y en pintura el bronce también fue para una mujer, Aurora Valero por su obra *Controversia*, que seguía en la línea expresionista de la autora (también presentó *Diálogo 65*). Aunque no obtuvieron premio, participaron también en el certamen Lola Bosshard (quien aparece en el catálogo como “Lolita”) con las obras *Estudio sobre rojos* y *Florencia*, Jacinta Gil con *Mis amigos y yo* y Camelia López con *Pintura*<sup>906</sup>. El total de pinturas presentadas ascendió a 39 y las esculturas a 15, por lo que las obras realizadas por mujeres no llegaban al 15% del total.

En el VIII Salón (1967) encontramos a Mercedes Colveé como la única escultora con las obras *Cachorro* y *Gallo*. Y, en pintura, participaron Isabel Baquedano (Pamplona), Lola Bosshard (València), María Calvet (Madrid), Mercedes Castro (Madrid), Carmen Cullen (Madrid), Carmen Canals (Barcelona), Cristina de Baviera (Madrid), Teresa Eguibar (Madrid), Aurora Gasso (Barcelona) con dos obras, Concepción Ibáñez (Barcelona),

---

<sup>903</sup> *Levante*, 11-03-1964.

<sup>904</sup> Patuel, Pascual. *Salones Valencianos de Arte (1955-1990)*. València: Alfons el Magnànim, 1999, p. 72.

<sup>905</sup> E.L. Chavarri. “El VI Salón de marzo de arte actual, en el ayuntamiento”, *Las Provincias*, 23-03-1965.

<sup>906</sup> Catálogo del VII Salón de Marzo, 1966. Archivo Histórico Municipal de València, serie Museos: caja 80.

Begoña izquierdo (Madrid), Remei Martínez (Barcelona), Rosa Palou (Palma de Mallorca), Elena Paredes (Barcelona) con dos obras, Olvido Rodríguez (València) con dos obras, Concha Sánchez (París)<sup>907</sup>. Se expusieron, en total, 21 obras de mujeres de entre 123 pinturas y 21 esculturas. Inicialmente, puede parecer un número optimista, pero no lo es si se observa el número total de participantes, ya que, de nuevo, las mujeres no llegaban al 15%. La mayoría de ellas, además, no eran residentes en València, a diferencia de lo que ocurría con los varones. Sí que resulta reseñable que fue una de las pocas ediciones en las que encontrábamos entre el jurado a una mujer, la crítica de arte falangista (y miembro de la Sección Femenina) Isabel Cajide<sup>908</sup>, quien repetiría como jurado en el IX Salón (1968).



---

<sup>907</sup> Archivo Histórico Municipal de València, serie Museos: caja 80.

<sup>908</sup> Quien fue además la comisaria de una muestra realizada, en el marco de las conmemoraciones por el Año Internacional de la Mujer en 1975, en el Palacio de Fuensalida de Toledo. Entre las artistas que participaron en la exposición, se encontraban las valencianas Lola Bosshard, Aurora Valero y Soledad Sevilla, así como la alicantina Juana Francés, entre otras artistas del contexto español. Cajide, Isabel. *La mujer en la cultura actual*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia; Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural, 1975.



Fotografías del VIII Salón de Marzo (1967). Archivo Histórico Municipal de València: caja 83.

El año siguiente, es destacable que se cambian los nombres de los premios con la finalidad de que la jerarquía entre los y las participantes sea menos explícita, por lo que, en lugar de los tradicionales oro, plata y bronce, se establecen nuevas medallas con “el mismo valor y la misma categoría”<sup>909</sup>. Las medallas ahora se denominarían, en pintura valenciana, “Joaquín Sorolla”, “Juan de Juanes” y “José de Ribera”; en escultura valenciana “Mariano Benlliure” y “José Capuz”; en pintura nacional, “Jacomart”, “Jacinto de Espinosa” y “Ribalta”; en escultura nacional, “José Pinazo” y “Garnelo”; y, por último, para promocionar la pintura joven se estableció la medalla “Manuel Gil”, que era otorgada a un/a artista menor de 22 años.

Respecto a la participación femenina, repetirían algunas de las mujeres que ya habían expuesto en años anteriores, y aparecerían otras nuevas. Aunque ninguna consiguió una medalla, aparecen en el catálogo: Isabel Baquedano (Pamplona), Amparo Bayarri (Almàspera, València), Amparo Calabuig Aparici (València), María Calvet (Madrid), M<sup>a</sup> Dolores Casanova (València), Amparo Castellote (València), Mercedes Castro (Madrid), Milagros Ferrer Calatayud (Paterna), Aurora Gasso (Barcelona), Carmen Gloria Canals (Barcelona) con dos obras, Margarita Grassa (València)<sup>910</sup>, Concepcion Ibáñez

<sup>909</sup> Bases del IX Salón de Marzo. Archivo Histórico Municipal de València, serie Museos: caja 84, legajo 9.

<sup>910</sup> Sobre ella se indica en el catálogo que es profesora de Bellas Artes, sin más detalles.

(Barcelona), Begoña Izquierdo (Madrid) con dos obras, Remei Martínez (Barcelona), Rosa Palou (Palma de Mallorca), Esther Ruilpez Samper (Barcelona), Pilar Ventura Padros (Badalona) y Concepción Sánchez Izquierdo (València) con una obra de sugerente título, *La bella y la bestia*, en la especialidad de pintura; y Elvira Alfageme (Madrid), Mercedes Colveé (Madrid) con dos obras y Ángeles Marco (València), en escultura<sup>911</sup>. Por lo tanto, en este certamen, atendiéndonos a los datos que ofrece el catálogo, la participación de mujeres ascendió a cerca del 25% del total.

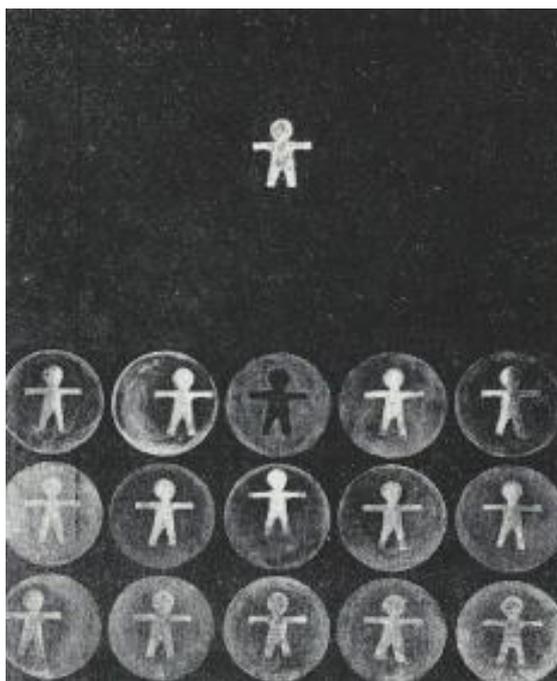
En el X Salón (1969), sí que encontramos mujeres entre las galardonadas: Aurora Valero se llevó la medalla Joaquín Sorolla por su obra *Conjuntos*, en la cual la artista abandona temporalmente el estilo expresionista que caracterizaba su obra hasta el momento a favor de la abstracción geométrica. Asimismo, María Dolores Casanova se llevó una mención honorífica por la obra *Safari de una pintora*. También expondrían en el salón, en las categorías de escultura y pintura, tanto valenciana como nacional, Mercedes Colveé, Amparo Formentín Capilla (con la pintura *Equilibrio*, reproducida en el cuarto capítulo de este estudio), Jacinta Gil con *Pintura en verdes* (en la línea de la abstracción gestual), Camelia López con *Tránsito*, María Luisa Magraner, Isabel Baquedano y Concha Ibáñez. En la sección de “Joven pintura en Valencia”, aparecieron nombres como Rosa Gisbert, Carmen Grau, Francisca Lita Saez<sup>912</sup> y Consuelo A. Niño<sup>913</sup>. En general, como se puede observar en un vistazo rápido a los nombres, era habitual repetir en el certamen año tras año, ya que se repiten con asiduidad las artistas, aunque en esta edición la sección de “joven pintura valenciana” permitió la entrada a artistas que hasta entonces no habían tenido presencia. Este año disminuye al 20% la presencia de mujeres.

---

<sup>911</sup> Catálogo del IX Salón de Marzo. Archivo Histórico Municipal de València, serie Museos: caja 84, legajo 9.

<sup>912</sup> En el catálogo aparece como “Francisca Qita Saez”, pero la artista nos ha confirmado que se trata de una errata y que la obra que se presentó al certamen es efectivamente suya.

<sup>913</sup> Catálogo del X Salón de Marzo, 1969. Archivo Histórico Municipal de València, serie Museos: caja 84, legajo 17.



Camelia López, *Transición*, 1969. Reproducción en blanco y negro del Catálogo del X Salón de Marzo, 1969. Ejemplar conservado en el Centro Internacional de Documentación Artística del MACVAC.

En 1970, el jurado del XI Salón, otorgó la medalla Vergara a Ángeles Marco con su obra *Naturaleza y Forma*, (reproducida en el cuarto capítulo de este estudio) y la medalla José Ribera a María Dolores Casanova por su obra *Recién Casados* (también reproducida en el cuarto capítulo). E. L. Chavarri comentaba en *Las Provincias* al respecto de Casanova que era una artista “desterrada de otros concursos locales”<sup>914</sup>, lo cual puede ser sintomático de que su pintura no era comprendida en espacios más tradicionales como los Salones de Otoño, pero sí en certámenes que intentaban mostrarse abiertos a distintas formas de comprender el arte.

Además de las premiadas, expusieron también, en las secciones de escultura y pintura valencianas: Mercedes Colveé, Isabel Sánchez Martínez, Amparo Formentín Capilla, María Luisa Magraner, Concha Sánchez Benedito, Aurora Valero Cuenca y Trini Vicent Palau. En escultura y pintura nacional: Emilia Xargay, Carmen María Aguade y Concha Ibáñez. Y, por último, en “joven pintura en Valencia”: Desamparados Castellote Montañés, Ana María Forment Costa, Rosa Gisbert Gisbert, Carmen Grau, María Carmen Jorques, Cristina Navarro, Consuelo Niño y Lola Torres Palau<sup>915</sup>. De entre las que

---

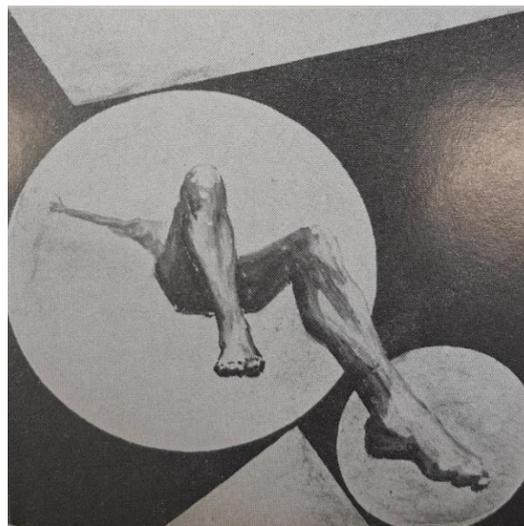
<sup>914</sup> E. L. Chavarri. “El XI Salón de Marzo, en las Salas del Museo Histórico Municipal”, *Las Provincias*, 20-03-1970.

<sup>915</sup> Catálogo del XI Salón de Marzo, 1970. Archivo Histórico Municipal de València, serie Museos: caja 91, legajo 3.

expusieron en la categoría joven, la mayoría presentaron obras figurativas en una línea bastante clásica, con la excepción de Carmen Jorques, con una *Composición* en la línea de la abstracción matérica, y Consuelo Niño con *...en el vacío...*, en la cual unas piernas en escorzo parecen desvanecerse sobre un fondo de formas abstractas. E. L. Chavarri definió la obra de Consuelo Niño como “un prisma nuevo del figurativo”<sup>916</sup>. En esta edición, la participación de mujeres aumentó considerablemente con respecto a otros años rondando el 49%, una cifra que sorprende si se compara con el desconocimiento generalizado sobre sus trayectorias artísticas y la poca atención que la historiografía valenciana les ha prestado.



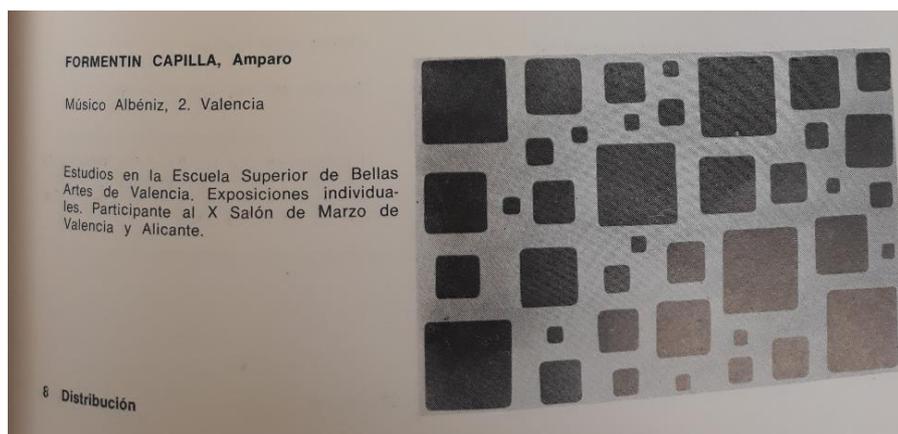
Carmen Jorques, *Composición*, 1970. Reproducción en blanco y negro del Catálogo del XI Salón de Marzo, 1970. Archivo Histórico Municipal de València, serie Museos: caja 91, legajo 3.



Consuelo Niño, *...en el vacío...*, 1970. Reproducción en blanco y negro del Catálogo del XI Salón de Marzo, 1970. Archivo Histórico Municipal de València, serie Museos: caja 91, legajo 3.

---

<sup>916</sup> E. L. Chavarri. “El XI Salón de Marzo, en las Salas del Museo Histórico Municipal”, *Las Provincias*, 20-03-1970.



Fragmento del Catálogo del XI Salón de Marzo, 1970, en el que se reproduce la obra de Amparo Formentín Capilla *Distribución*. Archivo Histórico Municipal de València, serie Museos: caja 91, legajo 3.

Tras el intento de horizontalizar el Salón con el cambio de nombre de las tradicionales medallas, en el XII Salón (1971), se suprimieron definitivamente porque, según afirmó en prensa el presidente del certamen: “no hay obras mejores cuando se habla entre artistas; no existe ese baremo. Los premios consisten en el honor de estar en este catálogo”<sup>917</sup>. Además, se organizaron cuatro conferencias, una de las cuales (la segunda, el 12 de marzo) fue impartida por Rosa Llorens Albiol, profesora de Técnica de Esmalte y Talla de Vidrio. Disertó sobre el desarrollo histórico de los esmaltes, el esmalte en España y finalmente sobre la situación actual de este medio artístico. El resto estuvieron a cargo de Enrique de Azcoaga, José Marchán Fiz y Ku Ping-Hsing, profesor de Filosofía y Letras (especialidad en Artes) en la Universidad de Taiwan<sup>918</sup>.

Entre los escultores y pintores invitados encontramos a Mercedes Colveé, Carmen Aguade, María Dolores Casanova, Concha Ibáñez, María Luisa Magraner, Concepción Sánchez Benedito y Aurora Valero. En la sección de pintura y escultura valenciana se encontraban Amparo Bayarri con un lienzo titulado *Habitación desnuda*, Amparo Formentín Capilla en la línea de la abstracción geométrica que había mantenido en todas las ediciones y una joven Maite Miralles con *Desmitificación*, una obra a caballo entre la figuración y la abstracción matérica, por lo que se percibe en la reproducción del catálogo. Las obras continuaban siendo variadas y viajando desde la geometría (Valero, Aguade o Formentín) o la gestualidad (María Luisa Magraner) hasta la figuración naif de

<sup>917</sup> M. D. Figares. “En el XII Salón de marzo. Valencia aprende arte actual”, *Levante*, 11-03-1971.

<sup>918</sup> Catálogo del XII Salón de Marzo, 1971. Archivo Histórico Municipal de València, serie Museos: caja 91, legajo 3.

Casanova o la expresionista de Bayarri. Este año, el porcentaje de mujeres descendió hasta rondar el 15%.

El año siguiente, en 1972, no se pudo llevar a cabo el Salón debido a que se estaban realizando trabajos de reforma y de instalación eléctrica en las salas del Museo Histórico Municipal<sup>919</sup>, pero se reanudaría en 1973 con la XIII edición. Sería el último que se celebraría en las salas del Ayuntamiento, ya que tras esta edición estuvo tres años sin convocarse. En esta ocasión sí se recuperaron las tradicionales medallas de oro, plata y bronce para las secciones de pintura y escultura, además de varias menciones honoríficas. Se añadía además como novedad un premio en metálico de 50.000 pesetas otorgado por el Aula de Cultura de la Caja de Ahorros de Valencia a la “mejor obra del XIII Salón de Marzo”<sup>920</sup>. Participaron Amapro Castellote, Mercedes Castro Lomas, Carmen Escrivá Peiró, Amparo Formentín Capilla, Carmen Grau, María Luisa Magraner, Cristina Navarro Buenaposada, Concha Sánchez Benedito y Alicia Viñas Palomer. De todas ellas, solo fue galardonada Mercedes Castro Lomas con una mención de honor. El porcentaje de mujeres que participaron en este último Salón de Marzo celebrado durante el franquismo se mantendría en un escaso 15%.

Como se ha comentado al inicio del apartado, tras tres años de parón (1974, 1975 y 1976) por falta de medios económicos, el Salón de Marzo se consiguió poner de nuevo en marcha en 1977 con el patrocinio de distintas galerías de arte valencianas, aunque ya al margen de la Asociación Are Actual<sup>921</sup>. La última etapa de estas exposiciones se prolongó tres ediciones hasta 1979, aunque sin recuperar el peso que había tenido anteriormente.

Aprovechando el parón del Salón de Marzo, en 1972, surge el Salón de Independientes (aunque tendrá una vida efímera de dos ediciones) y el Salón de Primavera de Pintura y Escultura, patrocinados por la Caja de Ahorros de Valencia, en 1974. El primero, el Salón de Independientes, surge como reacción al Salón de Marzo. Se pretendía “crear un salón paralelo al Salón de Marzo, en el que no existiese la

---

<sup>919</sup> Archivo Histórico Municipal de València, serie Museos: caja 95, legajo 101.

<sup>920</sup> Patuel, Pascual. *Salones Valencianos de Arte (1955-1990)*. València: Alfons el Magnànim, 1999, p. 90.

<sup>921</sup> *Ibidem*, p. 91.

preocupación del premio, con la finalidad de estar por encima de los criterios el jurado seleccionador y poder exponer libremente la obra que cada artista estuviese haciendo, sin tener que subordinarse a dictámenes preconcebidos desde el exterior”<sup>922</sup>.

A lo largo de las dos ediciones que se llevaron a cabo, Patuel solamente constata la presencia de dos mujeres, Roberta Matheu (Villanueva de Castellón) y Mariluz Ródenas (Albacete, 1943), en la segunda edición de 1973. Matheu presentó *La mecedora*, una obra próxima plásticamente al ingenuismo de Rousseau, y Ródenas presentó las obras *Liberación de la mujer y Proyección del hombre*, temas que el autor del estudio sobre los salones afirma que son “antropológicos de corte expresionista, donde podemos admirar los empastes jugosos y figuras tensas”<sup>923</sup>. Más allá de lo antropológico, los títulos que la artista propone resultan sugerentes en el contexto de la ola del feminismo que se produjo en el tardofranquismo.

El formato propuesto por el Salón de los Independientes, ausente de jurado y de premios, no tuvo demasiado éxito, pero sí que perdurarían mucho más en el tiempo los Salones de Primavera, nacidos en 1974 y con continuidad hasta 1990. Tras el cierre del Salón de Marzo, la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de València puso en marcha este nuevo certamen que, al menos, cumplió la función de no dejar a la ciudad sin un evento artístico anual de estas características. Los certámenes se seguirían celebrando en el Museo Histórico Municipal del Ayuntamiento, se mantendrían las modalidades (sin limitación geográfica de los y las participantes) y el catálogo tendría el mismo formato que el de los Salones de Marzo<sup>924</sup>. En el Archivo Histórico Municipal de València se conservan las solicitudes de utilización de las salas del Museo para la exposición, y sus consiguientes informes favorables, pero no se conservan catálogos de las mismas, por lo que realizaremos una aproximación (necesariamente sesgada) a partir de los datos aportados por Pascual Patuel en su estudio.

El I Salón de Primavera tuvo lugar en enero de 1974 con “un total de setenta y siete obras, de las cuales trece son esculturas y sesenta y cuatro pinturas”<sup>925</sup>. Entre ellas, se

---

<sup>922</sup> *Ibidem*, p. 99.

<sup>923</sup> *Ibidem*, p. 103

<sup>924</sup> *Ibidem*, p. 105.

<sup>925</sup> *Ibidem*, p. 109.

encontraban paisajes de Carmen Grau, de Ana María Catalá (de “línea muy sinuosa en la dirección de Van Gogh”<sup>926</sup>) y de Amparo Pérez (“inspirados en la escuela de Camille Corot”<sup>927</sup>). También menciona a Carmina (sin especificar apellido) en la línea del surrealismo<sup>928</sup>.

El II Salón abrió sus puertas el 10 de marzo de 1975 “con un total de trece esculturas y cincuenta y seis pinturas, lo que significa aproximadamente un cincuenta por ciento del total presentado”<sup>929</sup>. Patuel recalca la variedad de lenguajes plásticos que se mantenía desde la primera edición, entre los que se encuentra, en escultura, el constructivismo, representado exclusivamente, según el autor, por María Teresa Aparicio, “con un estudio de dos estructuras geométricas en bronce incorporadas, la una a la otra, en un juego de formas coincidentes”<sup>930</sup>. Cabe señalar, asimismo, que en ese II Salón, en la especialidad de escultura, Pilar Espinosa Carpio se llevó un accésit por la obra *Hombre de piedra*, “apenas insinuado a modo de relieve en el bloque pétreo”<sup>931</sup>.

En pintura, Patuel destaca de nuevo a Carmina “con una obra de inspiración dalinina”<sup>932</sup>, pero también a Carmen Grau o Elvira Gual<sup>933</sup> con propuestas abstractas, ya sea desde el informalismo o desde el espacialismo:

En primer lugar cabe referirse al informalismo, bien representado por Carmen Grau cuya Pintura es modélica en cuanto a la aplicación de los procedimientos característicos del movimiento. Es una obra rica en matices texturales, bien agredidos por *grattage*, pero en el fondo subyace un planteamiento geometrizable al dividir la superficie en un conjunto de placas tectónicas de límites precisos que

---

<sup>926</sup> *Ibidem*, p. 110.

<sup>927</sup> *Idem*.

<sup>928</sup> *Idem*.

<sup>929</sup> *Ibidem*, p. 111.

<sup>930</sup> *Idem*.

<sup>931</sup> *Idem*.

<sup>932</sup> *Ibidem*, p. 112.

<sup>933</sup> Nacida en Borriana el 28 de mayo de 1950. Estudió el bachiller elemental en el Instituto de Enseñanza Media Femenino de Castellón e ingresó en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos, en la especialidad de Pintura, en 1969, donde obtuvo el título de Profesor de Dibujo en 1977 y el de Licenciada en Bellas Artes en 1980. Entre 1982 y 1984, realizó distintos cursos de doctorado (expediente conservado en la Facultad de Bellas Artes de San Carlos, en la Universitat Politècnica de València). Sobre su trayectoria posterior, Carmen Lloret (compañera de generación en San Carlos), afirma lo siguiente: “Elvira Gual fue profesora Titular de la Jaume I desde sus inicios, (actualmente está jubilada). Durante un periodo se dedicó a la política activa y con el PSOE fue teniente Alcalde de Cultura del Ayuntamiento de Castellón, procurando numerosas exposiciones y eventos, en esta etapa colaboró en la puesta en marcha de la Universidad Jaume I. Siguió pintando con la gran energía que la caracteriza, aunque no se ha prodigado en la realización de exposiciones” (correo electrónico de Carmen Lloret del 12-04-2020).

buscan un equilibrio compositivo entre sí. Elvira Gual prefiere componer según los principios de la pintura espacialista en la 3ª Parte de la “Sinfonía del Nuevo Mundo” de Dourak. La autora traslada al lienzo los ritmos ascendentes y descendentes de la música en un intento muy convincente de traducir el lenguaje abstracto de la música a imágenes visuales. La sinfonía cobra una vida distinta con formas orgánicas que dinamizan un espacio completamente abstracto<sup>934</sup>.

Asimismo, Maite Miralles, a quien ya habíamos visto aparecer en otros salones, se llevaría el primer accésit con *Sueño del caballito de cartón*, en la cual “nos introduce en un mundo de fantasía onírica, lleno de ternura, con un trabajo dibujístico y colorista y notorio”<sup>935</sup>. El segundo accésit fue para Carmen Lloret Ferrándiz por *Figuras con paisaje*, “un trabajo lleno de color con fondos en verde y esmeralda sobre los que se superponen figuras en azules violáceos” que obtienen como resultado “un conjunto de dos figuras femeninas muy poético y lírico realizado en tintas planas”<sup>936</sup>. A juzgar por la descripción de Patuel, la obra de Lloret Ferrándiz estaría en la línea de las últimas que presentó durante su año de pensionada en la Diputación de València.

Los Salones de Primavera se sucederían hasta 1990, con un visible aumento de mujeres a partir de la década de los ochenta, entre las cuales encontramos artistas que fueron clave en el panorama valenciano de la época como Maribel Doménech o Natividad Navalón, entre otras.

Podemos concluir, con respecto a la participación femenina en las exposiciones que se celebraron en València bajo la denominación de “salón”, que, aunque en proporciones menores a los varones, ellas también estuvieron presentes en el panorama expositivo. Se ha observado cómo se llegó a un pico de participación en el Salón de Marzo de 1971, con un 49% de mujeres, aunque el resto de las ediciones (en los distintos certámenes) se mantienen entre el 15% y el 25%.

Se repiten continuamente nombres como Ana Peters, Antonia Mir, Fina Inglés, Jacinta Gil, Lola Bosshard, Aurora Valero o Amparo Formentín Capilla. Las últimas, además están presentes tanto en el Salón de Otoño, más tradicional plásticamente, como el de Marzo, con aspiraciones más innovadoras. Todas ellas, a juzgar por su presencia en

---

<sup>934</sup> *Idem.*

<sup>935</sup> *Ibidem*, p. 113.

<sup>936</sup> *Idem.*

dichos certámenes pero también por sus habituales apariciones en prensa, serían parte integrante del campo del arte valenciano durante el franquismo. Además, se observa un cambio generacional a partir de los años setenta, ya que empiezan a surgir nombres nuevos como Ángeles Marco o Maite Miralles y, en menor medida, también Carmen Lloret o Trini Vicent. Es reseñable, asimismo, la presencia –poco habitual en la época– de mujeres en el jurado de algunas de las ediciones del Salón de Marzo: Isolda Alfaro e Isabel Cajide.

## Espacios alternativos

Además de esos salones que reunían a artistas, también fueron apareciendo en la ciudad de València otros espacios en los que artistas emergentes y de media carrera podían mostrar sus trabajos tanto colectiva como individualmente. Sería inabordable aquí realizar un estudio exhaustivo de todos ellos, pero sí mencionaremos aquellos que tuvieron más peso en el campo cultural valenciano y en los que expusieron algunas de las artistas que más han ido apareciendo a lo largo de la investigación.

Por ejemplo, el Círculo Universitario acogió algunas exposiciones que quedaban fuera de las líneas habituales de salas más tradicionales. Es el caso de la muestra *Nuestro Yo*, en la que participaron, según José Miguel García Cortés, Carmen Calvo<sup>937</sup>, Ramírez Blanco, Manolo Ramírez, Miquel Navarro, Pilar Espinosa Carpio (quien expuso, según recuerda la artista, una obra llamada *El hombre máquina*)<sup>938</sup>, Enric Mesre y José Luis Seguí<sup>939</sup>. Aunque García Cortés no la menciona, María Montes nos confirmó que ella también participó con unos dibujos en tinta china, dado que en aquel momento se encontraba inmersa en el cine independiente y, según afirma, “no había empezado aún a buscar mi manera de pintar”<sup>940</sup>:

En el 70 hicimos una exposición que buscamos espónsor y todo, era Coca-Cola, y la hicimos en el Club Universitario (calle Comedias, cerca de La Nave), una salita pequeña<sup>941</sup>.

Con motivo de la exposición, además, Ramírez Blanco realizó un cartel en el que ironizaba sobre el prototipo de hombre, sumiso y pasivo, que había creado el régimen franquista, un hombre que María Montes recuerda como “el hombre sillón”. El cartel parecía burlarse de la sociedad abnegada de la dictadura a través de la representación de una masculinidad frágil, que había perdido sus atributos deseables como la fuerza o la decisión. Ramírez Blanco pegó el cartel por distintas calles valencianas, en una intervención a caballo entre lo artístico-irónico y el activismo. Sin embargo, según

---

<sup>937</sup> Era, de hecho, su primera exposición, en la que mostro la obra sin título reproducida en el capítulo cuarto de este estudio. No volvería a exponer hasta 1976, en la Galería Temps junto con Miquel Navarro, en la que mostraría el trabajo en cerámica que marcó su producción de esa época.

<sup>938</sup> Pilar Espinosa Carpio. Entrevistada el 12 de julio de 2018.

<sup>939</sup> García Cortés, José Miguel. *Los años 70 en Valencia: la consolidación de estéticas y lenguajes individuales*, Tesis doctoral (Dir. Román de la Calle), Universitat de València, 1988, p. 215.

<sup>940</sup> María Montes. Entrevistada el 18 de febrero de 2019.

<sup>941</sup> *Idem*.

recuerda Montes, la mañana siguiente “los grises” ya habían quitado todos los carteles y se habían llevado a Ramírez Blanco a dormir en comisaría. Al margen de esta anécdota, la artista recuerda que la exposición se celebró sin más contratiempos.

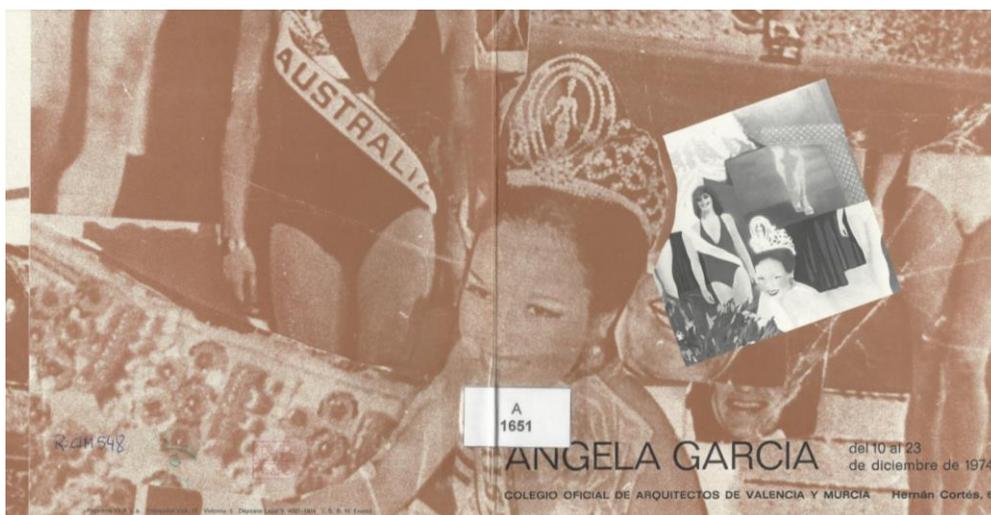
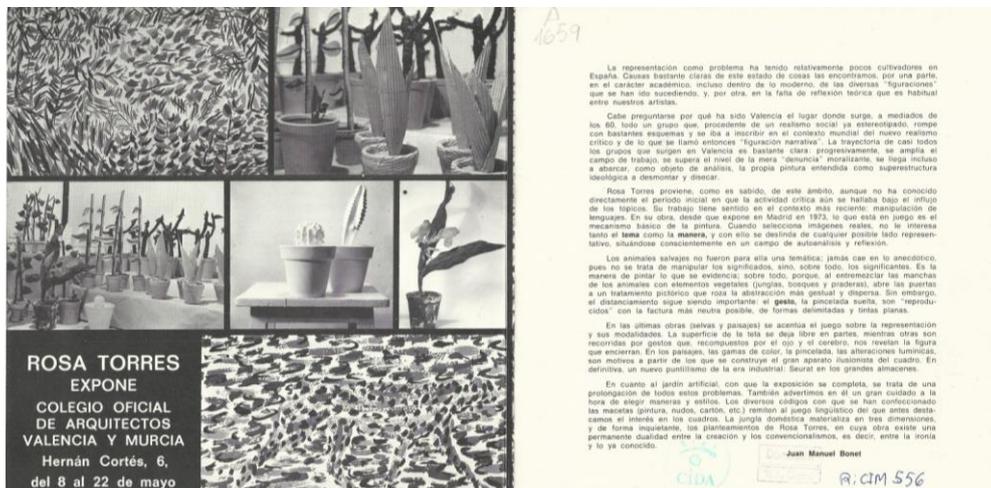


Rafael Ramírez Blanco, cartel realizado en el marco de la exposición *Nuestro yo*, en el Círculo Universitario, 1970.

El espacio que, sin duda, llevaba la delantera en València en cuanto a vanguardia cultural era el Colegio Oficial de Arquitectos de Valencia y Murcia, en el que, además de exposiciones, se programaban conferencias y películas. María Montes, por ejemplo, recuerda que pudo visualizar allí *Sleep* de Andy Warhol (1964). Justo en el mismo año 1974 expusieron Ángeles Marco su serie *Modular* (del 15 de febrero al 2 de marzo), Rosa Torres (del 8 al 22 de mayo), Isabel Oliver (del 10 al 30 de diciembre) y Ángela García Codoñer su serie *Mises* (del 23 al 30 de diciembre). No es casualidad que las artistas que expusieron en el Colegio Oficial de Arquitectos ese año fueran las que estaban desarrollando una producción más en sintonía con las corrientes plásticas del momento. Y es que, en general, las artistas coinciden en que “era una institución modernísima”<sup>942</sup>. Isabel Oliver afirma lo siguiente al respecto:

<sup>942</sup> Rosa Torres. Entrevistada el 4 de julio de 2018.

Era una época en que en la escuela de arquitectura traían muchos grupos de vanguardia: el grupo zaj... Y allí que íbamos dos o tres siempre. La modernidad estaba ahí y en sus profesores, allí estaban Tomàs Llorens, Emilio Jiménez, Juanjo Estellés...<sup>943</sup>



Folletos de las exposiciones de Rosa Torres (del 8 al 22 de mayo de 1974) y de Ángela García Codoñer (del 10 al 23 de diciembre de 1974) en el Colegio Oficial de Arquitectos de Valencia y Murcia. Ejemplares conservados en el en el Centro Internacional de Documentación Artística del MACVAC.

<sup>943</sup> Isabel Oliver. Entrevistada el 25 de octubre de 2018.

## 6.2. El tejido galerístico

A pesar de que lo que Harryson y Cynthia White llamaron *dealer-crytique system*<sup>944</sup> (sistema marchante-crítica) emergió en París a finales del siglo XIX como alternativa al sistema académico y los salones, en el contexto español el negocio galerístico no tomaría verdadero impulso hasta la década de los sesenta del siglo XX, en pleno desarrollismo, gracias a la expansión de la clase media y la burguesía, que “no tardan en descubrir el marchamo de distinción social que proporciona el coleccionismo”<sup>945</sup>. Como afirman Jorge Luis Marzo y Patricia Mayayo, esta nueva circunstancia tuvo un buen impacto sobre el tejido cultural, ya que puso en contacto al país con lenguajes internacionales, pero, al mismo tiempo, propició también “el triunfo de un arte comercial y el arrinconamiento de prácticas experimentales como el *land art*, el conceptual o el arte procesual”<sup>946</sup>.

Los principales núcleos comerciales, en el plano artístico, del país fueron Madrid (con Biosca y Juana Mordó como espacios paradigmáticos) y Barcelona (con la Sala Gaspar como principal referente), pero València, junto con Bilbao, también construiría un tejido galerístico considerable<sup>947</sup>. En València, concretamente, la primera que realmente tuvo un vínculo directo con las estéticas más vanguardistas fue Val i 30, inaugurada por Vicente García y Lola Giménez Espinosa en 1966, aunque antes abrieron otras que también removieron el tejido cultural.

---

<sup>944</sup> White, Harrison y Cynthia. *Canvases and Careers: Institutional Change in the French Painting World*. Chicago: University of Chicago Press, 1993.

<sup>945</sup> Marzo, Jorge Luis; y Mayayo, Patricia. *Arte en España (1939-2015): ideas, prácticas, políticas*. Madrid: Cátedra, 2015, p. 259.

<sup>946</sup> *Ibidem*, p. 260

<sup>947</sup> *Idem*.

## Las galeristas

Nos centraremos, a continuación, en aquellas galerías en las que tenemos constancia de la implicación de mujeres en el desarrollo del negocio. Encontramos una primera mujer como gestora en una galería muy efímera, llamada “Art Nou” y situada en la calle Conde Altea número 1, cuyo objetivo era “exponer pintores cuya obra responde a las exigencias de nuestro tiempo”<sup>948</sup>. Se inauguró el 13 de mayo de 1957 bajo la dirección de Carmen Labajos<sup>949</sup>, nacida en Madrid y residente en Bélgica hasta ese año. El negocio fue concebido inicialmente como una imprenta, pero finalmente albergó también una exposición en la que seis artistas (Andreu Alfaro, Vicente Castellano, Monjalés, Nassio Bayarri, Juan de Ribera Berenguer y Salvador Soria<sup>950</sup>) iban reponiendo obra a medida que esta se iba vendiendo<sup>951</sup>. Como se ha comentado en el capítulo anterior, asimismo, los artistas “participaron, en todo el montaje, arreglo de la sala y puesta en marcha, con el apoyo de Juan Portolés”<sup>952</sup>. Además, parece ser que en el espíritu del negocio entraba también la posibilidad de realizar exposiciones individuales, conferencias y otras actividades culturales<sup>953</sup>.

La periodista María Ángeles Arazo dedicaba un breve artículo en el periódico *Levante* a la directora de la galería, a la que nombra como Carmen Debroux con su apellido de casada. Durante su tiempo de residencia en Bélgica, mantuvo correspondencia con Juan Portolés, gracias a quien se mantuvo al día de la actividad artística española<sup>954</sup>. Arazo define a Carmen Debroux como su “propietaria y directora” y como “joven, entusiasta y amante de toda inquietud artística”<sup>955</sup>. El carácter inquieto y curioso de la galerista queda patente en una cita de la misma que Arazo incluye en el artículo:

---

<sup>948</sup> “Una nueva sala de exposiciones”, *Jornada*, 13-05-1957.

<sup>949</sup> Patuel la identifica así en su artículo, aunque en la prensa solamente la hemos encontrado referenciada con el que probablemente sea su apellido de casada, “Debroux”. Patuel Chust, Pascual. “Los grupos ‘Neos’, ‘Art Nou’ y ‘Rotgle Obert’ en la Valencia de los años 50”, *Saitabi: revista de la Facultat de Geografia i Història*, nº 45, 1995.

<sup>950</sup> Arazo, María Ángeles. “Relieves femeninos en los últimos días: en valencia”, *Levante*, 16-05-1957, p. 3.

<sup>951</sup> O. “Notas de Arte. La exposición en «Art Nou»”, *Levante*, 21-05-1957, p. 2.

<sup>952</sup> Patuel Chust, Pascual. “Los grupos ‘Neos’, ‘Art Nou’ y ‘Rotgle Obert’ en la Valencia de los años 50”, *Saitabi: revista de la Facultat de Geografia i Història*, nº 45, 1995, p. 322.

<sup>953</sup> *Idem*.

<sup>954</sup> Arazo, María Ángeles. “Relieves femeninos en los últimos días: en valencia”, *Levante*, 16-05-1957, p. 3.

<sup>955</sup> *Idem*.

Necesito trabajar –sonríe alegre–, necesito hacer algo; no puedo limitar mi inquietud a las obligaciones rutinarias [...] No sé pintar, pero siento el arte. Me entusiasman las obras de Goya y del Greco, quizás porque rompieron moldes, ya que las normas academicistas quedaron pobres, mezquinas. Van Gogh es el impresionista que prefiero<sup>956</sup>.

Por otro lado, en otra cita de la galerista que incluye Arazo en su breve artículo, Carmen Debroux habla en plural cuando se refiere al tipo de financiación con la que sacó adelante el negocio:

Al principio contábamos con tener ayuda de algún organismo oficial; creímos que la Diputación nos daría un empujoncito, pero nada... Así es que hemos arriesgado, cada uno, un poco... No nos desanimamos ante la indiferencia o la frialdad. Venceremos<sup>957</sup>.

De la cita interpretamos, por la utilización del plural, que Carmen Debroux trabajaría cotidianamente y de manera horizontal con los artistas, elaborando y modificando continuamente el montaje expositivo de la sala, pero que probablemente también trabajaría con ella su marido. El negocio, no obstante, no fue fructífero –ni la imprenta ni las ventas artísticas– y en diciembre de ese mismo año 1957 Carmen Labajos regresó junto con su marido a Bélgica.

Cabe señalar que la autora de las noticias aparecidas en prensa, María Ángeles Arazo, es de las pocas críticas de arte mujeres que estuvieron activas en València durante el franquismo. En la prensa apenas encontramos artículos suyos y de otra persona que suponemos mujer, ya que firmaba con el nombre “Eva”, sin especificar apellidos. Lamentablemente, sabemos muy poco sobre sus figuras. La masculinización del sector de la crítica de arte y la poca atención prestada por la historiografía a esta profesión dificultan su rastreo<sup>958</sup>, aunque sin duda sería interesante profundizar en esta cuestión en un futuro.

---

<sup>956</sup> *Idem.*

<sup>957</sup> *Idem.*

<sup>958</sup> En el volumen editado por Julián Díaz Sánchez y Ángel Llorente Hernández, que recoge diversos textos sobre crítica de arte en España entre 1939 y 1976, solamente aparece una mujer referenciada como crítica, Isabel Cajide, la cual ha aparecido como jurado en algunos de los salones comentados en el apartado anterior de este estudio (*La crítica de arte en España (1939-1976)*. Madrid: Istmo, 2004). No obstante, seguro hubo más críticas de arte en el contexto español como, por ejemplo, María Luisa Caturla, autora del prólogo del libro de Carmen G. Pérez Neu referenciado en la introducción de esta investigación, o María Campo Alange, estudiada por Patricia Mayayo (“Pensar fuera del marco: María Campo Alange, crítica de arte protofeminista”, *Archivo Español de Arte*, XCIV, nº 374, abril-junio 2021, pp. 133-142).

En 1961 abrió la galería Estil y en 1966 aparecería en València Val i 30, la primera en apoyar abiertamente el realismo crítico en la ciudad, aunque el punto de inflexión con respecto a los espacios expositivos llegaría en los años setenta y mucho más intensamente en los ochenta, con la aparición de un número bastante amplio de galerías comerciales. Laura Silvestre documentó en su tesis doctoral que las siguientes galerías abrieron en la década de los setenta en València: Theo (1970), Niké (1971), Punto (1972), Xiner (1972), Arts (1973)<sup>959</sup>, Valle Ortí (1973), Artis (1973), Temps (1973), Lezama (1974), Doble L o Ribera<sup>960</sup>. Revisando la prensa diaria de la época, hemos encontrado otras salas activas como San Vicente, Garbí, Hoyo<sup>961</sup>, Cite o Noel, entre otras. Aunque no en todos los casos están claros fines comerciales, todas ellas, en mayor o en menor medida, jugaron un papel crucial en la recepción de arte de vanguardia en la ciudad en un momento en el que los pocos espacios abiertos continuaban exhibiendo pintura – fundamentalmente– academicista y costumbrista.

Muchas de esas galerías, estaban gestionadas por más de una persona, en ocasiones parejas también en el ámbito personal. No hemos podido acceder a documentación sobre todas ellas, ya que ninguna continúa abierta<sup>962</sup>, y contactar con los antiguos propietarios o con sus descendientes no siempre ha resultado sencillo. Aun así, sabemos que diversas mujeres trabajaron en algunas. En la mayoría de ocasiones su papel se centraba a labores de administración y de atención al público. Es el caso, por ejemplo de Marina Tamarit, la asistente de Vidal Valle en la Galería Valle Ortí<sup>963</sup>, o de Celia Bastida, que gestionaba junto con Pedro Viguer y Adolfo de Azcárraga la galería Nike. Según recuerda Maite Miralles, artista que trabajó con la galería varios años, ella era “la que más trabajaba, llevaba la sala” y era “una gran vendedora”, aunque no recuerda que

---

<sup>959</sup> La galería fue fundada por Francisco Puchol, pero tiempo después, ya finalizada la dictadura, se pondría al frente del negocio su hija Patricia Puchol.

<sup>960</sup> Silvestre, Laura. *Espacios expositivos de arte contemporáneo en la ciudad de Valencia: características particulares*, Tesis Doctoral (Dir. María Desamparados Carbonell Tatay), Universitat Politècnica de València, 2008, p. 300.

<sup>961</sup> Se ha referenciado en el apartado dedicado al asociacionismo femenino una exposición en esta sala, el año 1965, de las pintoras María Luisa Pérez Rodríguez, Ángela García Codonyer y Carmen Herrero Zubiaur.

<sup>962</sup> La única que se mantuvo abierta hasta una fecha reciente fue Punto, pero también cerró sus puertas el pasado mes de enero de 2022.

<sup>963</sup> Nacho Valle. Entrevistado el 29 de septiembre de 2021.

tuviera formación en Bellas Artes. Afirma, además que “era viuda y llevaba una vida sencilla”<sup>964</sup>.

Marisa Taberner es la única mujer que sabemos con certeza que estuvo al frente del negocio durante la dictadura franquista en València. Había estudiado administración de empresas y se hizo cargo, en 1971, de la dirección de la Galería Estil, abierta por su padre Paco Taberner diez años antes. De su trabajo, recuerda que con lo que más disfrutaba era colgando exposiciones: “lo que más me ha gustado en esta vida ha sido colgar las exposiciones [...] Me gustaba muchísimo colgar”<sup>965</sup>. No obstante, es probable que otras mujeres dirigieran espacios galerísticos. Carmen Grau expuso varias veces en la Galería Noel y recuerda que la directora era una mujer “muy agradable”<sup>966</sup>.

En otros casos, eran parejas las que se encargaban de llevar conjuntamente el negocio, aunque normalmente eran ellos la cara visible del mismo. Lola Giménez Espinosa trabajó con Vicente García en la galería Val i 30 y Amparo Zaragoza fundó y sacó adelante junto con Miguel Agraït La Galería Punto. Nacho Agraït, hijo de Miguel Agraït y de Amparo Zaragoza, afirma que su padre era la cara visible de la galería y quien se dedicaba a cuidar las relaciones con artistas y coleccionistas, mientras que su madre se encargaba de los trabajos de gestión y administración del espacio<sup>967</sup>. En el caso de la Galería Val i 30, es destacable como, a pesar de su papel secundario desde el punto de vista mediático, Lola Giménez Espinosa era la verdadera figura de conexión entre la galería, los y las artistas y el público.

Independientemente de las labores concretas que realizaron, el trabajo galerístico está muy ligado a tareas vinculadas con la gestión, los cuidados y la capacidad de generar vínculos y conversaciones. Se aleja, por lo tanto, del trabajo solitario e individualista, de la espontaneidad y la originalidad que caracterizaba a la creación artística y al mito del genio-creador. Patricia Mayayo afirma que:

La gestión (un término no tan lejano –cabe observar– del de “gestación”) puede considerarse como una prolongación, en el campo del trabajo remunerado, de las tareas de cuidado que tradicionalmente han desarrollado las mujeres: mantener,

---

<sup>964</sup> Maite Miralles. Entrevistada el 7 de octubre de 2021.

<sup>965</sup> Marisa Taberner. Entrevistada el 4 de octubre de 2021.

<sup>966</sup> Carmen Grau. Entrevistada el 5 de julio de 2018.

<sup>967</sup> Nacho Agraït Zaragoza. Entrevistado el 15 de enero de 2020.

organizar, administrar, sostener, ayudar, ocuparse, cuidarse de (*to take care of*, en la reveladora expresión inglesa). Resulta sorprendente observar cómo las propias gestoras parecen asumir muchas veces, de forma más o menos consciente, esta asimilación de su profesión a las labores de cuidado....<sup>968</sup>



Lola Giménez Espinosa en la Galería Val i 30. Fotografía conservada por Lola Giménez y Vicente García.

En el caso de la Galería Val i 30, es destacable que, a pesar de su papel secundario desde el punto de vista mediático, Lola Giménez Espinosa ejercía más como figura de conexión entre la galería, los y las artistas y el público. Es sintomático en este sentido que, cuando entrevistamos a Vicente García, inicialmente interesándonos por las artistas mujeres que exhibieron en su galería, en ningún momento del inicio de la entrevista mencionó a Lola Giménez como parte del negocio. Sin embargo, hablaba continuamente en plural cuando mencionaba trabajos realizados desde la galería, por lo que finalmente le preguntamos por qué estaba utilizando el plural. Su respuesta inicial fue que era “un plural mayestático”, pero pronto rectificó y añadió “bueno, no tanto porque estaba la que luego ha sido mi mujer”<sup>969</sup>. Desde ese momento de la entrevista, habló de la galería como “negocio familiar”, un negocio en el que resultaba difícil separar lo profesional de lo personal: trabajaban juntos en la búsqueda de artistas y en el mantenimiento del espacio, y tuvieron que esperar a conseguir una venta importante, en el año 1968, para poder contraer matrimonio. El ocultamiento del papel de Lola Giménez Espinosa en la

---

<sup>968</sup> Mayayo, Patricia. “El Imperio de «las señoras». Orígenes de un mito fundacional o el acceso de las mujeres a la institución arte”, *Desacuerdos 7*, Granada/Barcelona/Madrid/Sevilla: Centro José Guerrero; Museu d’Art Contemporani de Barcelona (MACBA); Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS); Universidad a Distancia de Andalucía, 2012, p. 149.

<sup>969</sup> Vicente García. Entrevistado el 17 de mayo de 2019.

galería no fue solo cosa de Vicente García. Tal y como nos confesó luego, la propia Lola prefería mantenerse al margen:

Mi mujer es artista. Ella no quiere que se lo diga, pero ella se encargaba del taller gráfico. Tenía un taller de serigrafías y múltiples serigráficos. En los catálogos del Equipo Crónica si te fijas pone “editado por Val i 30 e impreso por D. Giménez Espinosa”. Esa “D.” es ella<sup>970</sup>.

Vicente García nos contó entonces que, aunque Lola Giménez Espinosa estudió Bellas Artes y pertenecía a una generación de mujeres que recientemente están obteniendo reconocimiento, como Ángela García Codoñer o Isabel Oliver, ella nunca se auto-reconoció como artista ni tuvo la ambición de tener una obra personal. Dedicó su tiempo y su esfuerzo a la galería. No solo al taller de serigrafía, sino también, como se ha mencionado al inicio de este párrafo, como figura de conexión entre la galería, los y las artistas y el público: “Ella se relaciona muy bien con la gente, tiene mucha más capacidad de socialización que yo, en la galería era mucho mejor que yo en eso”<sup>971</sup>. La galería no era solo un espacio en el que vender, sino “un centro de difusión cultural y político”, que funcionaba como lugar de encuentro para los distintos agentes del arte. De nuevo, la hospitalidad y la capacidad de funcionar como generadora de vínculos y de conversaciones eran habilidades bien aprendidas por las mujeres.

Elke Krasny, en su estudio “The Salon Model: the conversational complex” analiza a las *salonnières* de la Viena y el Berlín del 1800 como origen del actual giro comisarial o de la concepción del comisario como autor. Según Krasny, a diferencia del museo – centrado en la exhibición–, los salones fueron concebidos como un “complejo conversacional”<sup>972</sup>. Ambos espacios, el museo y el salón, asumieron la producción de la modernidad, pero, mientras que el primero se basaba en un eje vertical de poder entre lo expuesto y el público, el salón se basaba en un eje horizontal y relacional. Curiosamente, quienes acogieron esos salones del mil ochocientos en Berlín y Viena fueron mujeres judías, que usaron sus recursos económicos y espaciales para generar lugares de conversación entre sujetos<sup>973</sup>. El espacio doméstico y privado facilitaba la

---

<sup>970</sup> *Idem.*

<sup>971</sup> *Idem.*

<sup>972</sup> Krasny, Elke. “The Salon Model: the conversational complex”. En Victoria Horne y Lara Perry (dirs.), *Feminism and Art History now. Radical critiques of Theory and Practice*. Londres: Bloomsbury Publishing, 2017, pp. 147-163.

<sup>973</sup> *Ibidem*, p. 150.

participación de dichas mujeres en la esfera cultural y propiciaba que no solo generaran conversaciones, sino que también participaran activamente en ellas, ya que tenían lugar en un espacio que les estaba reservado y que les era propio: eran anfitrionas y lo que Krasny denomina *conversationalist*, conversadoras. Ello las convertía en una suerte de proto-curadoras, en generadoras de diálogos y de discursos a partir de las obras artísticas. Es sabido que la palabra *curator* proviene de “curar”, “cuidar”. No es de extrañar que fueran mujeres quienes empezaron a generar discursos en torno al arte, en un ambiente relajado, atento y hospitalario. La conversación se convertía en una suerte de obra de arte colectiva, que era curada por esas mujeres-anfitrionas y que, de nuevo, retaba al modelo de artista-genio (solitario e individualista):

*Ultimately, this salon culture has to be understood as a threat to modernity's Project of the individual, independent, masculinist subject formation. The aesthetic and political stakes were high: in the salons, a different society and a different art-making appeared possible*<sup>974</sup>.

La reflexión de Krasny sobre las *salonnières* nos sirve como marco para entender a Carmen Labajos/Debroux, Lola Giménez Espinosa, Marisa Taberner, Celia Bastida o Amparo Zaragozá como cuidadoras y como curadoras de conversaciones, como productoras de otro de tipo de “objeto” artístico que, paradójicamente, era inmaterial. Todas ellas, por lo tanto, deben ser concebidas como sujetos activos en el campo artístico que, de algún modo, al curar y generar conversaciones y discursos estaban también creando desde otros lugares. Serían, además, caldo de cultivo de la expansión que vive el tejido galerístico valenciano durante el franquismo, cuando encontramos además galerías dirigidas por mujeres como Rosalía Sender, quien ya había empezado a trabajar con artistas desde los años setenta.

---

<sup>974</sup> *Ibidem*, p. 155.

## Las artistas

De las galerías mencionadas, las únicas que llevaron una línea artística vanguardista fueron, fundamentalmente, Val i 30 y Punto, al menos durante la época que aquí nos ocupa. Otras galerías exponían a artistas contemporáneas, aunque más focalizadas en figuración expresionista o realismo socialista. Estil, por ejemplo, expuso a Antonia Mir o Milagros Ferrer, y Nike trabajó directamente varios años con Maite Miralles. En Valle Ortí, por otro lado, solo tenemos constancia de una exposición dedicada a una mujer: la pintora gallega formada en Madrid María Antonia Dans, en abril de 1974. De ella, A. M. Campoy escribía en el catálogo de la muestra:

Pero María Antonia Dans camina hacia una suerte de intimismo ingenuo, no porque cultive el modo infantilista, sino porque cada vez parece más abocada a la espontaneidad y a la sencillez expresivas, produciendo un efecto de raíz poética su simple cromatismo. Precisamente por ello no se enfierecen sus rojos y azules: porque el color se subordina al lirismo y se atenúa plácidamente, sin permitirse nunca entonar su romanza fauve. La pintora amansa dulcemente a la fiera colorista, con gracia de mujer y la convierte en algo así como un cuento entre bucólico y pueril<sup>975</sup>.

El texto, como era habitual, infantiliza y “dulcifica” la producción de la pintora para contrarrestar la “fiereza fauve” de sus colores. El catálogo se completaba con otro texto breve de Emilio Romero, otro de José María Moreno Galván y un poema de J. M. Caballero Bonald. Se reproducen, además, las obras *Madre e hija*, *Barcos*, y el paisaje *Trigo y maíz*.

En el caso de Punto, entre 1972 y 1975 se realizaron las siguientes exposiciones con artistas mujeres: una colectiva llamada *Cerca del Edén* en la que participó Manuela Ballester junto con Andrea Bizagut, Juan Borrás, Isidoro Carrascal, María Dolores Casanova, Pilar de Coomonte, Yciar, Luz, Pérez Bueno, Carmen Roca, Rosario, Bélé Sar, Isabel Villar y Carmen Ramírez de Lucas (del 2 al 18 de enero de 1973); otra colectiva, *8 artistas valencianos*, en la que participó Ángeles Marco con Mariano Maestro, José Garnería, Vicente Traver, Andrés Castillejos, Miguel Ángel Ríos, Vicente Silvestre y José Buigues (inaugurada el 5 de junio); y una individual ese mismo año 1973, inaugurada el 20 de noviembre, dedicada a Carmen Cullén. El año siguiente se dedicó otra individual,

---

<sup>975</sup> Campoy, A. M. *M. Antonia Dans*. València: Valle Ortí Galería de Arte, 1974.

inaugurada el 10 de noviembre, a Isabel Villar, y el 23 de enero de 1972 María Luisa Magraner formó parte de la programación de la galería con otra muestra individual<sup>976</sup>.

Con respecto a Val i 30, es significativo que la galería se inauguró con una exposición de Isabel Baquedano y Amalia Avia, de la escuela de realistas de Madrid, bajo el título *Historias naturales*, del 19 de diciembre de 1966 al 5 de enero de 1967. La muestra se presentó como la “primera manifestación de un Ciclo de Arte Realista que conocerá sucesivas ediciones a lo largo de la presente temporada”. Era, sin duda, una declaración de intenciones que desembocarían en la apuesta por el Equipo Crónica y el realismo crítico, aunque la línea seguida por las artistas no tenía una connotación política explícita. Vicente García, en el folleto-catálogo de la muestra explicaba la obra de las artistas como sigue:

La obra de Amalia Avia y de Isabel Baquedano se diferencian por su nivel conceptual y por su léxico. Conceptualmente, la obra de Amalia se presenta como afirmación y como rechazo. Es afirmativa en la satisfacción con que retrata al hombre en su actividad laboral. La rotundidad de su “estar” físico, dueño indiscutible de un paisaje que se pliega dócilmente a su presencia (y de ahí esa corriente de simpatía, de asentimiento: de unidad entre retratista y retratado), contrasta con el sarcasmo y el impresionante vacío de su rechazo. Afirmación y negación, dos momentos dialécticos; y también reflejo de nuestra sociedad bifronte. Con criterio igualmente regenerador, la obra de Isabel Baquedano es antitética y causativa. Introduciendo la experiencia Pop, los “collages” son contrapunto irónico, antítesis, de ciertas experiencias vitales a las que ayudan a desmitificar. Otras veces el “collage” establece una relación causal, de tal manera que, dado uno de los términos, el otro deviene (así nos lo sugiere) necesario. Y, por debajo de ello, el contraste entre naturalismo y encolados crea esa relación inhabitual que refuerza el sentimiento de inseguridad que sus historias nos comunican.

Pues la fórmula *Historias Naturales*, en que resumimos estas experiencias, es una contradicción en los términos. Para una sociedad como la nuestra, que tiene clara conciencia de su historicidad, no hay otra Historia, propiamente dicha, que la Humana. La Historia no es mera Biología. Por eso las historias de Isabel Baquedano y Amalia Avia, hechas con naturalidad, tienen al hombre como libre autor de su propia, e inconclusa, Aventura<sup>977</sup>.

Asimismo, del 18 de febrero al 3 de marzo de 1963 expusieron paisajes de María Girona; del 11 al 30 de enero de 1969 se dedicó una exposición a Juana Francés (según

---

<sup>976</sup> Programación Galería Punto 1972-2000. Archivo Galería Punto.

<sup>977</sup> García, Vicente. *Historias naturales. Isabel Baquedano-Amalia Avia*. València: Val i 30, 1966.

se indica en el catálogo, “por deferencia de la Galería Juana Mordó”<sup>978</sup>); y en febrero de 1972 expusieron obra de María Dolores Casanova. En el catálogo se reproducía su obra *Fumando espero*, de ese mismo año 1972 y Vicente García hablaba de la obra de Casanova como un “happening paroxístico, un rito desmedido”<sup>979</sup>. Por último, en 1973 Ángela García Codoñer expuso sus *Morfologías* en un catálogo muy cuidado y realizado por la propia artista, desplegable (la artista también había expuesto en la galería en 1972).

Por último, antes de cerrar el apartado y, con él, el último capítulo de esta investigación, cabe realizar algunas consideraciones sobre cómo era el trato entre galeristas y artistas, especialmente cuando los primeros eran hombres y las segundas mujeres. Generalmente, existía cierta desconfianza por parte muchos de los agentes artísticos, tanto en las condiciones biológicas de las mujeres –ya hemos visto que el mito del genio creador venía a afirmar que una mujer no estaba capacitada para crear como un hombre– como en sus limitaciones sociales –probablemente se casarían, tendrían hijos y no podrían dedicarse plenamente a la pintura–. Ángela García Codoñer recuerda que en una ocasión un galerista italiano le dijo que “le gustaba lo que hacía pero que con las mujeres no se podían arriesgar porque no son rentables; en cuanto se enamoran y tienen hijos dejan de pintar”<sup>980</sup>. Ángela García nos puntualizó además que “eso es algo que pensaban todas las galerías aunque no lo dijeran explícitamente”<sup>981</sup>.

Por otro lado, varias de las artistas que hemos entrevistado señalaron situaciones incómodas que las artistas vivieron con galeristas y otros agentes del sistema artístico. En este sentido, Ana García Pan afirma que era habitual que un galerista se insinuara “echándose la mano a la bragueta, era muy desagradable...”<sup>982</sup>; Aurora Valero no quiso dar demasiados detalles, pero aseguró que estaría mejor posicionada si hubiera aceptado ciertas condiciones; y Maite Miralles quedó marcada por diversas situaciones en las que se sintió acosada y que la llevaron, finalmente, a renunciar a una carrera profesional en el mundo del arte para volcarse en el diseño, el guion y la interpretación de teatros de

---

<sup>978</sup> Juana Francés. València: Val i 30, 1969.

<sup>979</sup> García, Vicente. *María Dolores Casanova*. València: Val i 30, 1972.

<sup>980</sup> Ángela García Codoñer. Entrevistada el 17 de julio de 2018.

<sup>981</sup> *Idem*.

<sup>982</sup> Ana García Pan. Entrevistada el 02 de noviembre de 2018.

marionetas. Según la artista, había “mucho *mamoneo*” en el mundo galerístico. La artista relató su desconcierto ante una de esas situaciones del siguiente modo:

yo digo “es que no puede estar pasando esto, serán imaginaciones mías”, pero sí que ocurría... Entonces me fui dando un portazo. Esa fue una cosa desagradable. Pero había otras cosas así sin llegar a ese extremo. Si querías entrar en el mundo de las galerías tenías que entrar en ese juego, tenías que ir a cócteles, desde droga hasta todo lo que tú quisieras. Si entrabas en ese juego eras de los suyos, si no eras una rarita y te excluían. Si ya lo tenía claro, en ese momento ya lo tuve más claro, que no me interesaba eso, que prefería ser dueña de mí misma y hacer lo que me diera la gana. Desde ese momento decidí que no quería ningún amo que me dijera lo que tenía que pintar o lo que tenía que hacer<sup>983</sup>.

A experiencias de este tipo cabe sumar las contradicciones que le suponía realizar un tipo de pintura social, pero que solamente una élite pudiera adquirirla:

Estando en Nike tuve como una crisis porque no me gustaba toda la historia comercial de la pintura, vender, los marchantes, todo el trapicheo que se hacía en las trastiendas y todo eso. Yo hacía un tipo de pintura muy social y me daba cuenta de que había una contradicción. Yo pintaba cosas de la gente, del pueblo, de la gente normal pero mi pintura al final solo la podían adquirir un tipo de gente con un estatus que no era el que me interesaba. Aparte de una serie de experiencias bastante malas en cuanto a cómo te querían manipular. Si ahora lo de ser mujer es difícil para ciertas cosas, entonces aún lo era más. Había mucho *mamoneo* de “te hago esto a cambio de esto”. Se querían aprovechar de la situación<sup>984</sup>.

Finalmente, cabe recordar también que muchas de ellas ya contaban con una remuneración económica gracias a la docencia, por lo que no se esforzaron en introducirse en el panorama galerístico: “yo recuerdo estar muy encerrada en mi trabajo y no dediqué mi tiempo a vender y a que se conociera mi trabajo”<sup>985</sup>.

---

<sup>983</sup> Maite Miralles. Entrevistada el 11 de febrero de 2019.

<sup>984</sup> *Idem*.

<sup>985</sup> Fuencisla Francés. Entrevistada el 20 de noviembre de 2018.

## CONCLUSIONES



*Like every other contribution to knowledge, this is provisional and imperfect, open to debate and improvement*<sup>986</sup>.

R. W. Connell

No quisiéramos que lo escrito a lo largo de estas páginas se asumiera como una verdad absoluta e inamovible. Los hechos no fueron así. Los hechos pudieron ser así. Se han analizado numerosas y diversas fuentes. Nuestro trabajo aquí ha sido leerlas de una manera distinta a como habían sido leídas hasta ahora. Esperamos, no obstante, que futuras investigadoras vuelvan sobre ellas y vean cosas que nosotras no hemos sabido apreciar. Esperamos, de hecho, cuestionar nosotras mismas estas páginas en un futuro. Con esto no hacemos sino responder, de algún modo, a un texto en el que la artista Elena Asins dejó claro que la historia no podía entenderse como algo neutral e inapelable:

La historia siempre ha sido escrita por los vencedores. Y con la historia del arte ha sucedido lo mismo. Los argumentos utilizados por los historiadores, los críticos y los galeristas, son nefastos y son interesados: “los hechos fueron así y no pudieron ser de otra manera”. Parecen decirnos<sup>987</sup>.

Partiendo de la provisionalidad y flexibilidad a la que aluden tanto Elena Asins como R.W.Connell en la cita con la que abríamos estas conclusiones, la investigación nos ha permitido llegar a algunas reflexiones que cierran el trabajo realizado a lo largo de los últimos cinco años, al tiempo que abren nuevas posibilidades que deberían ser abordadas en un futuro. A nivel metodológico, el uso de fuentes dispares nos ha permitido corroborar que, para construir historias del arte que exploren más allá del canon, es necesario no limitarse a la documentación de archivo tradicional. No podríamos haber realizado esta investigación utilizando exclusivamente la documentación conservada en las instituciones y las obras adquiridas por museos públicos. Eran necesarias las voces de las agentes implicadas en la investigación, sus historias contadas por ellas mismas, recordadas por ellas mismas y sentidas por ellas mismas. Porque, como indicábamos en la introducción, las fuentes orales han sido entendidas aquí no como un vehículo de la verdad, sino como un vehículo de las emociones<sup>988</sup>, lo cual entraña inevitablemente una

---

<sup>986</sup> Connell, R.W. *Masculinities*. Los Angeles: University of California Press, 2005, p. XXVI.

<sup>987</sup> Asins, Elena. “Historia y reflexión (texto extraído del archivo personal de la artista)”. En Manuel J. Borja-Villel, *Elena Asins. Fragmentos de la memoria*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2011, p. 277.

<sup>988</sup> Labanyi, Jo. *Spanish Culture from Romanticism to the Present: Structures of Feeling*. Oxford: Legenda. 2019, p. 326.

dimensión política. Sus testimonios nos han ofrecido no solo conocimiento sobre lo que vivieron, sino especialmente sobre cómo lo vivieron y cómo lo recuerdan hoy.

La investigación tampoco habría sido posible sin rescatar obras que pasaron desapercibidas para sus contemporáneos. Algunas de esas obras venían siendo rescatadas en las últimas décadas, especialmente las que tenían discursos feministas explícitos, pero otras continuaban escondidas en los hogares de sus artífices. De hecho, una de las mayores dificultades del proceso ha sido encontrar todas esas obras. Cuando llamábamos a una artista mostrando nuestro interés en su trabajo y en su trayectoria, nos encontrábamos en muchas ocasiones –especialmente en los casos en los que no se llegaron a profesionalizar en el mundo del arte– con su negativa a querer atendernos o con el pensamiento inicial, por su parte, de que ellas no eran lo suficientemente interesantes para nosotras. A algunas las convencimos tras unos minutos de conversación telefónica, pero con otras nunca lo conseguimos a pesar de nuestros numerosos intentos. Una sociedad que no las trató bien y que menospreció lo que hacían o lo que podían llegar a hacer les impedía aceptar que sí eran importantes para nosotras. El retrato de un hijo o de una alumna, un bodegón o un paisaje son una fuente que, leída desde la actualidad, nos revela numerosas claves de la sociedad en la que fue realizada. En concreto, nos permite interpretar, como se ha visto, las dinámicas de género reinstauradas y potenciadas por el régimen franquista y, también, de la propia institución-arte. El recorrido realizado en esta investigación ha constatado que sigue siendo pertinente rescatar todas esas obras y otorgarles el lugar que merecen en los discursos histórico-artísticos.

En este sentido, podemos concluir que no limitarse a un solo tipo de fuente enriquece el proceso investigador. En nuestro caso concreto, algunas fuentes provenían de instituciones oficiales, otras se conservaban en espacios privados y otras han sido elaboradas expresamente para esta investigación a través de la oralidad. Aunque pueda parecer que unas son más subjetivas que las otras, todas ellas han sido gestadas desde un posicionamiento ideológico y es desde ese posicionamiento desde donde operan. Del mismo modo, aun tratando de buscar siempre cierta objetividad y amparándonos en datos demostrables, nuestra lectura de las fuentes ha estado también posicionada ideológicamente. Tras el estudio y análisis que se ha realizado, resaltar nuestro

posicionamiento en el marco teórico de los estudios de género y la historia del arte feminista, tal y como se ha desarrollado en la introducción, nos parece la única forma honesta de presentar la investigación.

En el primer capítulo del estudio, a modo de introducción, hemos querido aproximarnos a las identidades de género hegemónicas en el franquismo, sus grietas y contradicciones, a partir de la cultura cotidiana y de la educación formal. Se ha iniciado el relato con el análisis de manifestaciones culturales que permearon en la vida cotidiana porque, como se muestra a lo largo del estudio, las identidades se empiezan a configurar antes de formar parte del sistema educativo formal. De hecho, desde el momento en que se adquiere conciencia de la propia existencia y de la del entorno, está funcionando el proceso de configuración de la identidad.

Se ha visto que canciones populares, películas de gran éxito en la época o programas de radio, entre otras manifestaciones culturales abordadas, configuraron las categorías de mujer y de hombre que, aunque se fueron transformando a medida que avanzaba la dictadura y se acomodaba el desarrollismo, se concibieron como opuestas y complementarias. La ideología que subyace en las manifestaciones culturales se ha visto reflejada también en las voces de las entrevistadas, ya sea asumiendo sus preceptos o rebelándose contra ellos. La letra de la copla de Concha Piquer con la que hemos titulado el apartado, *A la lima y al limón*, dialoga directamente con lo expresado por algunas de las artistas en los capítulos siguientes, quienes entendieron el matrimonio y el cuidado de la familia como fin primordial de sus existencias. Del mismo modo, la canción de Cecilia con la que hemos cerrado el apartado, *Nada de Nada*, expresa los deseos de rebelarse contra esos supuestos en los que eran educadas. Isabel Oliver, nos lo ha contado a lo largo de estas páginas, se pasó “toda la vida reivindicando”<sup>989</sup>. En todos los casos, no obstante, queda probado que esa cotidianidad en la que fueron educadas fue clave en la concepción que tenían de sí mismas y en sus expectativas vitales.

El segundo apartado del primer capítulo, en el que se ha analizado el sistema educativo formal, nos permite concluir que esas mismas categorías de género configuradas a través de la cotidianidad eran reproducidas y potenciadas en la escuela y

---

<sup>989</sup> Isabel Oliver. Entrevistada el 25 de octubre de 2018.

en el resto de instituciones ligadas al ámbito educativo. Se ha comprobado que el régimen franquista creó un sistema educativo profundamente patriótico, confesional, elitista y segregado por géneros. A los niños se les educaba para ser futuros profesionales seguros de sí mismos y dominantes con respecto a las niñas, mientras que ellas eran educadas en una reinención del ideal decimonónico, abnegado y relegado al espacio privado. Recibían lo que ya en el siglo XIX se denominaba una “educación de adorno”, centrada en la enseñanza de labores consideradas propias del género femenino como el bordado, los encajes, la danza, la música y, también, el dibujo y la pintura. Asignaturas como “Hogar” o “Formación del Espíritu Nacional” servían para formar buenas esposas y madres, pero también buenas ciudadanas del nuevo régimen. Así pues, la formación de las mujeres se orientó hacia los niveles de enseñanza primaria y media profesional. Aunque legalmente podían acceder a estudios superiores, eran pocas las que accedían al bachillerato y a las carreras universitarias.

Estas reflexiones entroncan directamente con el segundo capítulo, el cual se ha destinado a desarrollar de forma extensa la vinculación de las mujeres a la educación artística. Se ha combinado la documentación de archivo con los fragmentos de las entrevistas realizadas a las artistas y, por ello, es el capítulo más coral en cuanto a voces integradas en el discurso. Todas ellas, tanto las que provienen de las fuentes oficiales – expedientes académicos, documentación estatal, contratos laborales, etc.– como las más personales –que narran los recuerdos de las antiguas alumnas de la Escuela de Bellas Artes de San Carlos, de academias privadas o de la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos–, nos han servido para configurar un relato plural que, desde distintas perspectivas, ha demostrado las posibilidades y realidades vividas por las mujeres en la educación artística valenciana.

De esas realidades se han podido extraer conclusiones en las que merece la pena incidir aquí: la tónica general del alumnado femenino de la escuela era provenir de una familia acomodada en el caso de aquellas que se inscribían para continuar con esa “formación de adorno” decimonónica, mientras que la mayoría de alumnas que se inscribían con miras a profesionalizarse (como artistas o como docentes) provenían generalmente de familias de clase media con cierto capital cultural, no necesariamente artístico. Con todo, la investigación ha revelado una diversidad de casos. Algunos, de

hecho, rompen las dinámicas generales, como aquellos en que las estudiantes provenían de familias humildes. Estas alumnas solían matricularse primero en la Escuela de Artes y Oficios y, desde allí, continuar con el proceso de aprendizaje en la Escuela de Bellas Artes.

Por otro lado, a partir de la incompleta –aunque abundante– documentación conservada en la actual Facultad de Bellas Artes de la Universitat Politècnica de València, podemos extraer algunas conclusiones en cuanto al porcentaje de alumnas matriculadas en la antigua Escuela de Bellas Artes de San Carlos. A partir de los años sesenta se da un equilibrio de género en las matrículas, hecho que sorprende en relación a la cantidad de hombres que luego consiguieron profesionalizarse como artistas en comparación con las pocas mujeres que, una vez terminados los estudios, se hicieron un hueco en el sistema artístico. El estudio, en diálogo con otros estudios similares realizados en otros contextos, ha probado que este desajuste se daba por la profusión de alumnas de extracción social alta que se matriculaban con el objetivo de cultivar su “feminidad”, pero no con el fin de profesionalizarse.

En el siguiente apartado de ese mismo segundo capítulo, se han analizado otras de las instituciones que ofrecían formación artística en la ciudad de València y cómo estas fueron experimentadas por las mujeres. De los datos desarrollados se deduce, por un lado, que las academias privadas ofrecían un espacio en el que las mujeres eran aceptadas socialmente sin cortapisas, mientras que el acceso a estudios oficiales en escuelas de Bellas Artes podía ser visto con más recelo entre sus coetáneos. El análisis de la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos, por otro lado, ha constatado que dicha institución acogía a aquellas estudiantes provenientes de familias con ingresos bajos o medios, ya que, además de ser gratuita, las preparaban para un oficio que podría apoyar económicamente a la familia posteriormente. Hemos visto, además, que se daba una mayor presencia femenina en talleres dedicados a disciplinas históricamente feminizadas como la cerámica o las vinculadas al textil. Por último, hemos visto que en la Escuela de Artesanos una inmensa mayoría del alumnado femenino estaba conformado por mujeres de entre 30 y 60 años, algunas de las cuales indicaban como profesión “sus labores”; y la otra parte del alumnado (inferior en número) se configura con jóvenes de entre 12 y 19 años. Este último núcleo del alumnado sería el que se valdría de estas clases para preparar el ingreso en Bellas Artes. En términos generales, por lo tanto, la investigación

ha confirmado que las tendencias y dinámicas de género son las mismas en las distintas instituciones que ofrecieron educación artística.

Han resultado esclarecedores los datos que ofrecen porcentajes sobre la repartición del alumnado según el género, pero consideramos especialmente interesante el análisis de la cotidianidad de la enseñanza desde la memoria de género. Cabe reseñar que las mujeres entrevistadas recuerdan aquellos años en San Carlos como cargados de trabajo –y con ciertas problemáticas que dificultaban su día a día con respecto al de sus compañeros, como las atenciones familiares o el machismo explícito de algunos profesores– pero también de felicidad, ya que allí disfrutaban de una relativa libertad que, en la mayoría de los casos, quedaba truncada al finalizar los estudios. La investigación revela, además, que el análisis de la cotidianidad, en diálogo con la historia institucional, resulta crucial para entender un campo artístico. La historia cotidiana, por lo tanto, debería aspirar a configurarse en un mismo relato junto con una historia institucional.

Por otro lado, el capítulo ha sacado a la luz profesiones esenciales del mundo del arte en las que las mujeres fueron una pieza clave. Nos referimos a las modelos, cuya historia, consideramos, está por escribir, y sería altamente interesante hacerlo con una mirada interseccional que problematizara y entrelazara las cuestiones de género con las de clase.

También se ha demostrado que fue esencial como salida profesional la docencia artística, en enseñanzas medias y, progresivamente, también en enseñanzas superiores, en concreto en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos y posterior Facultad de la Universitat Politècnica de València. Se ha visto que muchas de las mujeres que conforman el corpus de esta investigación compaginaron la práctica artística en solitario con la docencia en institutos. Asimismo, en la primera década de la dictadura el profesorado de la Escuela de Artes y Oficios estaba completamente masculinizado, pero con la aparición de talleres enfocados a cultivar la educación propia del género femenino se empieza a contratar a las primeras mujeres como profesoras de manera exclusiva para estos talleres. Así pues, la investigación ha revelado que a medida que con el avance de la década de los sesenta y la ampliación de las sedes de la Escuela en la ciudad, fue creciendo el número de profesoras que impartían estos talleres. Hacia el final de la

década y especialmente en la década de los setenta, se ha comprobado que fueron aumentando progresivamente las profesoras mujeres en asignaturas de carácter más teórico como Historia del Arte, entre otras.

Con respecto a las profesoras de la Escuela de Bellas Artes de San Carlos, se ha desarrollado en profundidad el caso de Rosario García Gómez, encargada de la asignatura de Pedagogía del Dibujo y la única profesora de la Escuela hasta la década de los sesenta, cuando empiezan a integrarse antiguas alumnas como “ayudantes gratuitos”. Los datos analizados a partir de la documentación conservada en la institución han revelado que sería ya en los años ochenta y, sobre todo, los noventa, cuando se produjo una entrada mayoritaria de mujeres como docentes en la ya Facultad de Bellas Artes de San Carlos de la Universitat Politècnica de València.

El último capítulo de la primera parte nos ha permitido reflexionar sobre las pensiones a las que los y las artistas emergentes podían aspirar. A lo largo de los cinco cursos que duraban los estudios en Bellas Artes, el Ministerio de Educación Nacional ofrecía diferentes becas de paisaje al estudiantado. Los procesos de selección fueron por oposición hasta la guerra civil, pero desde entonces se realizó por libre designación dentro de la clase de paisaje (que se daba en uno de los cursos de Colorido y Composición del plan de estudios). Se ha analizado la presencia de artistas valencianas en la residencia “El Paular”, que se disfrutaba en Segovia desde 1950, así como los casos de las que disfrutaron de la pensión Granada y las que lo hicieron en la localidad valenciana de Enguera. Todas ellas eran planificadas durante el periodo estival, como un complemento a las enseñanzas recibidas durante el curso que permitía al alumnado pintar al *plein air* en parajes naturales.

En el siguiente apartado del capítulo, se han estudiado año por año las pensiones de la Diputación de València, a partir de la documentación conservada en la institución. Aunque se presentaron mujeres a la oposición desde 1934, la primera en ganar uno de los concursos fue Aurora Valero en 1961. Estas ayudas supusieron un empuje importante para aquellas artistas deseosas de continuar su formación y profesionalizarse tras cursar los estudios en San Carlos. El capítulo, esquematizando mucho, ha probado que las mujeres que se presentaron tenían perfiles muy similares a las que disfrutaron de las becas de paisaje que se ofrecían durante los estudios de Bellas Artes: eran estudiantes

generalmente con buenos expedientes, perseverantes, trabajadoras y con iniciativa. Buena muestra de la continuidad de los perfiles es que muchos de los nombres de valencianas que encontramos como pensionadas en El Paular de Segovia se repiten luego entre las opositoras de la Diputación de València: Encarnación Clausell Fonte, Milagros Ferrer Calatrava, Fina Inglés Capella, Carmen Mateu Guiot, Maria Luisa Pérez Rodríguez o Aurora Valero Cuenca.

Otra de las conclusiones extraídas del capítulo es que, a pesar del empuje profesional que podía suponer el hecho de obtener la pensión, esta no era garantía de éxito. En primer lugar, las mujeres se encontraban con mayores dificultades para viajar que los hombres. La Diputación solo ofrecía una compensación económica, pero no facilitaba alojamiento ni desplazamientos, y las familias de las jóvenes veían con peores ojos que en el caso de los varones que se desplazaran a lugares en los que no contaban con ningún apoyo humano conocido. Un claro ejemplo de ello son los casos de Aurora Valero o Carmen Mateu, quienes pudieron viajar fuera del país porque contaban con conocidos o familiares que las acogieron.

Por otro lado, resulta interesante destacar el interés de las obras que conserva la Diputación de València y que se corresponden con el periodo formativo, de búsqueda y experimentación, ya que podemos observar el potencial que tenían algunas de las artistas que se presentaron y que después no consiguieron consolidar una trayectoria profesional.

Con este capítulo se ha cerrado la primera parte de la investigación, centrada en la educación artística, y se ha abierto la segunda parte, en la que se ha abordado la profesionalización de las artistas en el campo artístico, a través de distintos ejes. El primer capítulo de esta segunda parte (el cuarto del conjunto de la investigación) aborda, en primer lugar, el origen del mito del genio creador, las contradicciones de género que dicho mito implica y su trascendencia en el contexto temporal que nos ocupa. Como ha señalado la historia del arte feminista en las últimas décadas, la idea del artista como aquello excéntrico, atormentado y solitario, consolidada en el Romanticismo, era incompatible con el ideal de feminidad burgués, por lo que la mujer artista, en el imaginario colectivo, se configuró como una suerte de oxímoron.

En el segundo apartado del capítulo, se ha analizado cómo las artistas valencianas subvirtieron el mito del genio a través de su práctica artística. Como ocurre a lo largo del estudio, sus trayectorias individuales han quedado algo desdibujadas con la intención de confeccionar un relato coral en el que sus individualidades han construido una panorámica general de los diversos lenguajes, técnicas y temáticas que abordaron como mujeres en la València de la dictadura franquista. No se ha realizado un estudio monográfico sobre la producción de cada una de las mujeres, ni tampoco un estudio cronológico de las mismas, sino una suerte de genealogía foucaultiana. La genealogía huye del origen, de ese origen mítico-histórico, para ofrecer:

una mirada que distingue, reparte, dispersa, deja jugar a las diferencias y los márgenes –una especie de mirada disociante capaz de disociarse de sí misma y de borrar la unidad de ese ser humano que supuestamente debiera conducirla soberanamente hacia su pasado—<sup>990</sup>.

Este concepto o método puede resultar pertinente para visitar la historia desde otros lugares no transitados y conectarla con el presente. Patricia Mayayo, en el catálogo de la exposición *Genealogías feministas en el arte español (1960-2010)*, apuntaba “la importancia que posee la construcción de genealogías en la tradición feminista”<sup>991</sup>. Para Mayayo, el fin último de generar esas genealogías es recuperar nombres, obras e historias que quedaron en el olvido, pero también ofrecer a las artistas actuales referentes en los que mirarse y sobre los que construir su propia identidad.

La producción artística de las mujeres revela que, aunque sigue siendo necesario poner de relieve su obliteración historiográfica, no podemos aspirar a mantenerlas en discursos segregados ni, mucho menos, obviarlas en los nuevos discursos que se generen. Su historia no es una historia en sí misma, o, al menos, no es solo eso. Su producción no es una producción específica y sesgada por su género –aunque, como hemos visto, algunas sí que tuvieron discursos de género, explícitos o implícitos–. Fueron figurativas, abstractas, pintoras, escultoras, políticas, feministas. Han resultado especialmente sugerentes, por su desconocimiento, artistas como Lola Bosshard o Amparo Formentín

---

<sup>990</sup> Foucault, Michelle. “Nietzsche, la généalogie, l’histoire”. En *Dits et écrits* (vol. 2), París: Gallimard, 2001, p. 147.

<sup>991</sup> Mayayo, Patricia. “Imaginando nuevas genealogías. Una mirada feminista a la historiografía del arte español contemporáneo”. En Juan Vicente Aliaga y Patricia Mayayo. *Genealogías feministas en el arte español (1960-2010)*. León: Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, 2013, p. 21.

Capilla, cuya producción se alineaba en la abstracción geométrica. Sería deseable una investigación que recuperara sus trayectorias y, especialmente, sus obras, cuyo paradero desconocemos en su inmensa mayoría. Aunque todavía cuesta encontrarlas en los libros y en los escritos académicos, sus voces, sus obras, deben ser tenidas en cuenta, ya que a través de su producción se puede narrar la historia del arte. En definitiva, se ha comprobado que las mujeres participaron de la variedad estilística y conceptual que en aquel momento se desarrollaba en el panorama artístico.

Otro de los puntos en los que nos gustaría incidir en estas conclusiones es que València no se encontraba aislada o desplazada de las corrientes artísticas del momento. Se echan en falta prácticas artísticas conceptuales, que ya permeaban en la década de los setenta en el contexto español. Quizá unas pocas, como Carmen Calvo, se aproximaron a estas prácticas en los setenta, pero sin abandonar la materialidad y objetualidad. Por lo demás, no obstante, la capital valenciana acogió la mayoría de corrientes –desde la abstracción informalista o la geométrica al realismo crítico o la escultura en hierro– que se estaban desarrollando en otros lugares. No podemos hablar, por lo tanto, de que un contexto imite a otro, sino de una transformación global que toma formas dispares en distintos contextos. Así, el estudio de lo local contribuye a comprender lo global. La historia del arte está compuesta por fenómenos que, dentro de las particularidades que adquieren en cada territorio, atraviesan fronteras, tanto físicas como políticas, para transformar la historia cultural.

En el quinto capítulo, se han analizado las prácticas de creación colectiva desde distintas perspectivas. Se ha comprobado que, a pesar de la vigencia del mito del genio individualista, la realidad material de la creación artística evidencia un trabajo colectivo que no siempre ha sido puesto de relieve suficientemente. En primer lugar, nos hemos aproximado a la implicación que algunas mujeres tuvieron en los grupos artísticos que la historiografía ha recogido tradicionalmente. Es significativo que las tres mujeres que consiguieron hacerse un hueco en colectivos artísticos en la década de los cuarenta y la de los cincuenta (el Grupo Z, el Grupo de los Siete, el Grupo Neos o El Grupo Parpalló, entre otros) estaban unidas a un artista que, de algún modo, les abría las puertas de las tertulias con sus colegas de profesión. En la mayoría de los casos dicha unión era sentimental, pero encontramos excepciones como la de Ángeles Ballester, cuyo vínculo

al Grupo de los Siete se pudo dar gracias a la amistad que la unía a Manolo Gil. De hecho, Ángeles Ballester pudo asistir a las tertulias que el Grupo de los Siete organizaba los viernes en la cafetería Lara siempre acompañada de un varón de su círculo familiar, su hermano mayor Alarico, primero, y de su marido Rafael Bosch una vez ya casada. Carmen Pérez Giner y Jacinta Gil, por su parte, acudían a las reuniones colectivas acompañadas de sus parejas, también pintores e integrantes los colectivos a los que pertenecían. Se puede concluir, por lo tanto, que la participación de las mujeres a estos primeros colectivos artísticos quedó limitada en gran medida por su relación con compañeros varones y por la flexibilidad de sus familias.

Por otro lado, también hemos encontrado mujeres vinculadas a los colectivos que cultivaron el realismo crítico en los años sesenta y setenta. Ana Peters formó parte de Estampa Popular, aunque finalmente, como se ha visto, las obligaciones familiares y la mala acogida de su obra feminista entre sus contemporáneos la alejaron de la creación. Asimismo, Pilar Espinosa Carpio, Carmen Calvo, Isabel Oliver, Rosa Torres o Consuelo Niño colaboraron, en mayor o en menor medida, con el Equipo Crónica. En general, se aprecia que para ellas la experiencia supuso un gran aprendizaje y las mantuvo en contacto con la renovación plástica que se producía en València, además de permitirles usar materiales como la pintura acrílica, de la que no disponían con facilidad.

En el siguiente apartado, se han rescatado algunos ejemplos de asociacionismo femenino a partir de prácticas y espacios que la historiografía reciente está recuperando como lugares de sororidad, como reuniones en sus estudios o escapadas al campo para pintar paisajes. Antonia Mir y Ana Peters salían a menudo juntas fuera de la ciudad a practicar la pintura de paisaje en un tiempo y un espacio compartido y seguro. A veces, se reunían también con Julia Mir en el estudio de Antonia Mir. Por otro lado, las exposiciones colectivas de mujeres fueron más habituales de lo que la historiografía ha reflejado e incluso se dieron grupos artísticos femeninos que, aunque efímeros, estuvieron cargados de una férrea voluntad de hacerse un hueco, desde su condición de mujeres, en el mundo artístico. Es significativo en este sentido el caso del grupo Pintura, conformado por Jacinta Gil, Antonia Mir, Adela Balanzá, Ana Peters, Julia Mir y Lola Bosshard. De los ejemplos que se analizan en el capítulo podemos concluir que las amigas, los grupos y las exposiciones colectivas fueron una herramienta de cohesión y de

agencia femenina fundamental que dotó de espacios propios a las mujeres, que, en general, no eran recibidas de igual a igual en espacios mixtos.

En el último apartado del capítulo se ha abordado el caso de las parejas de artistas, del que se deduce que las dinámicas de género asumidas en una relación sexo-afectiva permeaban en el ámbito profesional. Hemos visto, a partir de los diversos ejemplos que se analizan, que tener un vínculo estable con un artista o con un agente del mundo del arte las relegaba en la mayoría de los casos a ser encasilladas como “la esposa de” y a quedar relegadas a la sombra de su pareja. Por otro lado, no obstante, el hecho de que su pareja fuera también artista o crítico de arte podía resultar positivo, ya que se comprendía y compartía mutuamente la vocación y esta circunstancia permitía a las mujeres acceder a círculos que de otra forma quedaban sistemáticamente vetados para ellas.

Las parejas artísticas heterosexuales, por lo tanto, son sintomáticas de un campo cultural patriarcal en el que la jerarquía de poder implícita en el amor romántico, nacido del capitalismo y de la doctrina de esferas separadas decimonónica, se extrapolaban también al ámbito profesional. Aunque no se han encontrado casos de sexualidades *queer* en el contexto que aquí se ha estudiado, sería altamente interesante también analizar cómo influyen en esos casos las relaciones sexo-afectivas al ámbito profesional. Cada caso concreto tiene sus particularidades, pero del análisis realizado resulta incuestionable que es necesario tener en cuenta esta cuestión a la hora de analizar en profundidad la producción de cualquier artista.

Por último, el sexto capítulo ha puesto de relieve que las mujeres estuvieron presentes en el panorama expositivo valenciano y que dicha presencia fue aumentando a medida que avanzaba la dictadura. El caso de la Sala Mateu ha ejemplificado que costaba más encontrarlas en exposiciones individuales que colectivas. En estas últimas, además, no era extraño que su presencia se viera vinculada a un varón, ya fuera su pareja sentimental o algún familiar.

En el caso de los salones de arte, se ha visto que se llegó a un pico de participación femenina en el Salón de Marzo de 1971, con un 49% de mujeres, aunque el resto de las ediciones (en los distintos certámenes) se mantienen entre el 15% y el 25%. En los salones

analizados se repiten continuamente nombres como Ana Peters, Antonia Mir, Fina Inglés, Jacinta Gil, Lola Bosshard, Aurora Valero o Amparo Formentín Capilla. Las últimas, además están presentes tanto en el Salón de Otoño, más tradicional plásticamente, como el de Marzo, con aspiraciones más innovadoras. Todas ellas, a juzgar por su presencia en dichos certámenes y por sus habituales apariciones en prensa, serían parte integrante del campo del arte valenciano durante el franquismo. Además, se ha observado cómo se produce un cambio generacional a partir de los años setenta, ya que empiezan a surgir nombres nuevos como Ángeles Marco o Maite Miralles y, en menor medida, también Carmen Lloret o Trini Vicent. Es reseñable, asimismo, la presencia –poco habitual en la época– de mujeres en el jurado de algunas de las ediciones del Salón de Marzo: Isolda Alfaro e Isabel Cajide.

Asimismo, la investigación ha probado que las mujeres también formaron parte de la vida expositiva en contextos más alternativos, como era el Colegio Oficial de Arquitectos de Valencia y Murcia, y del tejido galerístico de la ciudad. Se ha sacado a la luz el trabajo que desempeñaron diversas mujeres en galerías valencianas. El análisis realizado nos permite entender a Carmen Labajos/Debroux, Lola Giménez Espinosa, Marisa Taberner, Celia Bastida o Amparo Zaragoza como cuidadoras y como curadoras de conversaciones, como productoras de otro tipo de “objeto” artístico que, paradójicamente, era inmaterial. Las concebimos, por lo tanto, como sujetos activos en el campo artístico que, de algún modo, al curar y generar conversaciones y discursos estaban también creando desde otros lugares.

El último apartado del sexto capítulo finaliza la investigación con un análisis de las mujeres que expusieron en algunas de las galerías valencianas y con una reflexión sobre cómo era el trato entre galeristas y artistas, especialmente cuando los primeros eran hombres y las segundas mujeres. Se ha comprobado que existía una desconfianza generalizada en el género femenino a la hora de apostar por ellas a nivel comercial y que, además, se producían situaciones de abuso de poder por parte de algunos agentes varones.

A lo largo de esta tesis doctoral se ha analizado a las mujeres como sujetos con agencia en el campo artístico desde diferentes perspectivas. Se ha estudiado su

vinculación a las instituciones artísticas, pero también su singularidad con respecto a la institución familiar o a sus pares –sus compañeras y compañeros de clase, o sus colegas de profesión–, con respecto a sus parejas sexo-afectivas, e incluso con respecto a su propia producción artística (los géneros, estilos, temáticas o posicionamientos políticos). Se ha realizado, en definitiva, un análisis del campo artístico valenciano en el franquismo desde una perspectiva de género, de la forma más exhaustiva posible. Y es que un campo está configurado no solo por instituciones, como se ha visto, sino por numerosos agentes que llenan de matices sus posibilidades de análisis.

Los distintos capítulos que conforman este estudio han demostrado que las mujeres no lo tuvieron fácil o que, al menos, lo tuvieron visiblemente más complicado que sus compañeros varones para integrarse en el campo artístico. Afirmaciones como las de Adela Balanzá o Cristina Navarro son claras al respecto:

Me tocó vivir una época muy difícil, en la que tenías muchas cosas en contra, la vida misma iba en contra<sup>992</sup>.

Si yo hubiera sido un hombre estaría mucho mejor situada de lo que estoy a nivel profesional. Tú tienes que demostrar mil veces más que estás trabajando en serio y que lo que haces vale<sup>993</sup>.

Como ha demostrado esta investigación, el campo artístico está atravesado por jerarquías de poder. Las mujeres no gozaban de una situación de centralidad en el campo, por lo que difícilmente fueron capaces de fijar las fronteras del mismo, lo que para Bourdieu era el *nomos* o límite<sup>994</sup>. Tal y como analizó el sociólogo de la cultura, quienes están en el centro del campo tienen el poder, en este caso, de dictaminar si alguien es artista o no lo es, si su producción tiene “calidad” o no la tiene. Desde una posición marginal, como la que ocuparon –de manera generalizada– las mujeres durante la dictadura franquista, resultaba complejo generar un modo de ser artista distinto del hegemónico o inscribirse en corrientes artísticas que, por su estética o por su contenido, no siempre encajaban en los discursos dominantes.

---

<sup>992</sup> Adela Balanzá. Entrevistada el 13 de mayo de 2019.

<sup>993</sup> Cristina Navarro. Entrevistada el 19 de julio de 2018.

<sup>994</sup> Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama, 1995.

A pesar de esas dificultades, no obstante, hemos visto que las mujeres formaron parte de la realidad artística valenciana, como artistas, pero también como profesoras, ilustradoras, diseñadoras, críticas de arte o galeristas. No todas estas profesiones han sido abordadas en profundidad en este estudio, aunque, sin duda, sería hartamente interesante –incluso necesario– que en un futuro la investigación se detuviera en figuras como Rosalía Sender o Trini Simó, de gran interés por sus aportaciones al feminismo militante valenciano y, también, al mundo del arte. Además, sería interesante profundizar en otras facetas del campo artístico como el mercado o el coleccionismo, las cuales todavía no han sido analizadas desde una perspectiva de género en el contexto que nos ocupa.

Como se ha comentado al inicio de estas conclusiones, no aspiramos a cerrar ningún relato, pero sí esperamos que las reflexiones que hemos planteado a lo largo de este estudio sean tenidas en cuenta en cualquier nuevo relato que se construya. La historia del arte, lo hemos visto, no solo se puede contar desde la producción de las mujeres, sino que además dicha producción nos permite conocer nuevos matices, nuevos recovecos, que la hacen más rica. La producción de las mujeres resquebraja la historia del arte, su sesgo patriarcal –también, en ocasiones, su sesgo clasista y racista–, al tiempo que se insiere en una nueva –y posible– historia del arte más plural. Eso es que lo que se ha tratado de hacer aquí: no suplantando o segregando discursos, sino resquebrajando los ya existentes.



## CONCLUSIONS



*Like every other contribution to knowledge, this is provisional and imperfect, open to debate and improvement.*<sup>995</sup>

R. W. Connell

We would not like what has been written in these pages to be taken as an absolute and immovable truth. This is not how the facts went. This is how the facts might have gone. Numerous and diverse sources have been analyzed. Our job here has been to read them differently to the way they have been read so far. We hope, however, that future researchers will come back to them and see things that we have failed to pick up. We hope, in fact, to question these pages ourselves in the future. This is nothing but a response, in a way, to a text in which the artist Elena Asins made it clear that history cannot be seen as something neutral and unappealable:

History has always been written by the winners. And the same is true of the history of art. The arguments used by historians, critics and gallery owners are poor and self-serving: "the facts went like this and could not have gone otherwise". They seem to tell us<sup>996</sup>.

Based on the provisionality and flexibility alluded to by both Elena Asins and R. W. Connell in the opening quote to these conclusions, our research has led us to some reflections with which to bring the work carried out over the last five years to a close, while opening up new possibilities that should be addressed in the future. At the methodological level, using a variety of sources has allowed us to corroborate that in order to construct art histories which explore beyond the canon, it is crucial not to limit ourselves to traditional archival documentation. We could not have conducted this research using only the documentation kept at institutions and the works acquired by public museums. We needed the voices of the agents involved in the research, their stories told by them, remembered by them and experienced by them. Because, just as we said in the introduction, oral sources have been construed here not as a vehicle of truth, but as a vehicle of feeling<sup>997</sup>, which inevitably entails a political dimension. Their

---

<sup>995</sup> Connell, R.W. *Masculinities*. Los Angeles: University of California Press, 2005, p. XXVI.

<sup>996</sup> Asins, Elena. "Historia y reflexión (texto extraído del archivo personal de la artista)". In Manuel J. Borja-Villel, *Elena Asins. Fragmentos de memoria*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2011, p. 277.

<sup>997</sup> Labanyi, Jo. *Spanish Culture from Romanticism to the Present: Structures of Feeling*. Oxford: Legenda. 2019, p. 326.

testimonies have offered us not only insight into what they lived through, but especially into how they lived it and how they remember it today.

Our research would also not have been possible without rescuing works that went unnoticed by their contemporaries. Some of these works have been recovered in recent decades, especially those with explicitly feminist discourses, but others remained hidden in the homes of their creators. In fact, one of the greatest difficulties in the process has been finding all these works. When we called an artist showing our interest in their work and their trajectory, we often found – especially in cases where they did not become professionals in the art world – that they refused to talk to us or initially thought that they were not interesting enough for us. Some of them we convinced after a few minutes on the telephone, but with others we never succeeded despite our numerous attempts. A society that did not treat them well and belittled what they did or what they could potentially have done prevented them from accepting that they were important to us. The portrait of a child or a pupil, a still life or a landscape is a source of information that, read from today's perspective, reveals a wealth of clues about the society it was painted in. We have found that it especially allows us to interpret the gender dynamics reinstated and promoted by Franco's regime and also those of the art institution itself. The journey made to conduct this research has shown that it is still significant to rescue all these works and give them the place they deserve in art history discourses.

With this, we can conclude that not limiting research to just one type of source enriches the process. In our specific case, some sources came from official institutions, others were kept in private spaces and others have been elaborated verbally, expressly for this study. Although it may seem that some are more subjective than others, all of them have been developed from an ideological position and it is from that position that they operate. Similarly, even in our efforts to pursue objectivity and rely on demonstrable data, our reading of these sources, too, has been ideologically positioned. Having completed the study and analysis, it seems to us that the only honest way to present this research is by underlining our position within the theoretical framework of gender studies and feminist art history, as explained in the introduction.

In the first chapter of the study, by way of introduction, we wanted to approach the hegemonic gender identities in the Franco regime, their cracks and contradictions, from

the point of view of everyday culture and formal education. We have begun the story with the analysis of cultural manifestations that permeated everyday life because, as shown throughout the study, identities begin to take shape before being part of the formal education system. In fact, from the moment of becoming aware of one's own existence and that of the environment, the process of identity configuration is at work.

It has been seen that popular songs, successful films of the time or radio programs, among other cultural manifestations addressed, configured the categories of woman and man which, although they were transformed as the dictatorship progressed and developmentalism was accommodated, were conceived as opposites and complementary. The ideology underlying the cultural manifestations was also reflected in the voices of the interviewees, either assuming its precepts or rebelling against them. The lyrics of Concha Piquer's copla with which we have titled the chapter, *A la lima y al limón*, dialogue directly with what is expressed by some of the artists in the following chapters, who understood marriage and the care of the family as the primary purpose of their existences. In the same way, Cecilia's song with which we have closed the section, *Nada de Nada*, expresses the desire to rebel against those assumptions in which they were educated. Isabel Oliver, as she has told us throughout these pages, spent "her whole life vindicating"<sup>998</sup>. In all cases, however, it is proven that the everyday life in which they were educated was a key factor in their conception of themselves and in their life expectations.

The second section of the first chapter, which analyzed the formal educational system, allows us to conclude that these same gender categories configured through everyday life were reproduced and reinforced in schools and other institutions linked to the educational sphere. It has been proven that the Franco regime created a deeply patriotic, confessional, elitist and gender-segregated educational system. Boys were educated to be future professionals, self-confident and dominant with respect to girls, while girls were educated in the nineteenth-century ideal model, self-sacrificing and relegated to the private sphere. They received what in the 19th century was already called an "education of adornment", centered on the teaching of tasks considered typical

---

<sup>998</sup> Isabel Oliver. Interviewed on October 25, 2018.

of the female gender, such as embroidery, lace, dance, music, and also drawing and painting. Subjects such as "Home" or "Formation of the National Spirit" served to form good wives and mothers, but also good citizens of the new regime. Thus, the training of women was oriented towards primary and secondary professional education. Although they could legally access higher education, few women had access to the baccalaureate and university degrees.

These reflections are directly linked to the second chapter, which has been devoted to the extensive development of the link between women and art education. Archival documentation has been combined with fragments of interviews with the artists and, therefore, it is the most choral chapter in terms of voices integrated into the discourse. All of them, both those coming from official sources -academic records, state documentation, labor contracts, etc.- and the more personal ones -which narrate the artists' personal stories- are included in this chapter. - as well as the more personal ones -which narrate the memories of the former students of the School of Fine Arts of San Carlos, of private academies or of the School of Applied Arts and Artistic Trades-, have served us to configure a plural story that, from different perspectives, has demonstrated the possibilities and realities experienced by women in Valencian art education.

From these realities it has been possible to draw conclusions that are worth mentioning here: the general trend of female students at the school was to come from a wealthy family in the case of those who enrolled to continue with this nineteenth-century "ornamental training", while most of the students who enrolled with a view to becoming professionals (as artists or teachers) generally came from middle-class families with a certain "cultural capital", not necessarily artistic. However, the research has revealed a diversity of cases. Some, in fact, break the general dynamics, such as those in which the students came from poor families. These students used to enroll first in the School of Arts and Crafts and, from there, continue the learning process in the School of Fine Arts.

On the other hand, from the incomplete -although abundant- documentation preserved in the current Faculty of Fine Arts of the Universitat Politècnica de València, we can draw some conclusions regarding the percentage of female students enrolled in the former School of Fine Arts of San Carlos. From the sixties onwards there is a gender balance in the enrollment, a fact that is surprising in relation to the number of men who

later managed to become professional artists compared to the few women who, once they finished their studies, made a place for themselves in the art system. The study, in dialogue with other similar studies carried out in other contexts, has proven that this mismatch was due to the profusion of female students from high social backgrounds who enrolled with the aim of cultivating their "femininity", but not with the aim of becoming professional artists.

In the following section of this second chapter, we have analyzed other institutions that offered artistic training in the city of Valencia and how these were experienced by women. From the data developed, it can be deduced, on the one hand, that the private academies offered a space in which women were socially accepted without restrictions, while access to official studies in schools of Fine Arts could be viewed with more suspicion among their peers. The analysis of the School of Applied Arts and Artistic Trades, on the other hand, has shown that this institution welcomed those students coming from families with low or medium income, since, besides being free, it prepared them for a trade that could economically support the family later on. We have also seen that there was a greater female presence in workshops dedicated to historically feminized disciplines such as ceramics or those linked to textiles. Finally, we have seen that in the School of Artisans an immense majority of the female student body was made up of women between 30 and 60 years of age, some of whom indicated "their work" as their profession; and the other part of the student body (smaller in number) was made up of young people between 12 and 19 years of age. This last group of students would be the one who would use these classes to prepare for admission to Fine Arts. In general terms, therefore, the research has confirmed that the gender trends and dynamics are the same in the different institutions that offered art education.

The data offering percentages on the distribution of the student body according to gender were enlightening, but we consider the analysis of the daily life of teaching from the perspective of gender memory to be particularly interesting. It is worth noting that the women interviewed remember those years at San Carlos as full of work -and with certain problems that made their daily lives more difficult than those of their classmates, such as family cares or the explicit machismo of some teachers- but also of happiness, since there they enjoyed a relative freedom that, in most cases, was cut short when they

finished their studies and got married. The research also reveals that the analysis of everyday life, in dialogue with institutional history, is crucial to understand an artistic field. Everyday history, therefore, should aspire to be configured in the same narrative together with an institutional history.

On the other hand, the chapter has brought to light essential professions in the art world in which women played a key role. We refer to models, whose history, we consider, is yet to be written, and it would be highly interesting to do so with an intersectional look that problematizes and intertwines gender issues with those of class.

It has also been shown that artistic teaching was essential as a professional outlet, in secondary education and, progressively, also in higher education, specifically in the School of Fine Arts of San Carlos and later in the Faculty of the Universitat Politècnica de València. It has been seen that many of the women who make up the corpus of this research combined solo artistic practice with teaching in high schools. Also, in the first decade of the dictatorship, the faculty of the School of Arts and Crafts was completely masculinized, but with the emergence of workshops focused on cultivating the education of the female gender, the first women began to be hired as teachers exclusively for these workshops. Thus, the research has revealed that as the decade of the sixties progressed and the School's headquarters in the city expanded, the number of women teachers who taught these workshops grew. Towards the end of the decade and especially in the seventies, it was found that the number of women teachers in more theoretical subjects such as Art History, among others, progressively increased.

With respect to the female teachers at the School of Fine Arts of San Carlos, the case of Rosario García Gómez, in charge of the subject of Pedagogy of Drawing and the only female teacher at the School until the sixties, when former students began to join as "free assistants", has been developed in depth. The data analyzed from the documentation preserved in the institution have revealed that it would already be in the eighties and, above all, the nineties, when there was a majority entry of women as teachers in the Faculty of Fine Arts of San Carlos of the Universitat Politècnica de València.

The last chapter of the first part has allowed us to reflect on the pensions to which emerging artists could aspire. Throughout the five years of Fine Arts studies, the Ministry

of National Education offered different landscape scholarships to students. The selection processes were by competitive examination until the civil war, but since then it was done by free appointment within the landscape class (which was given in one of the courses of Coloring and Composition of the curriculum). The presence of Valencian artists in the residence "El Paular", which was enjoyed in Segovia since 1950, has been analyzed, as well as the cases of those who enjoyed the pension Granada and those who did it in the Valencian town of Enguera. All of them were planned during the summer period, as a complement to the teachings received during the course that allowed the students to paint al *plein air* in natural places.

In the following section of the chapter, the pensions of the Diputación de València have been studied year by year, based on the documentation kept in the institution. Although women were presented to the competition since 1934, the first to win one of the competitions was Aurora Valero in 1961. These grants were an important boost for those artists who wanted to continue their training and become professionals after studying at San Carlos. The chapter, schematizing a lot, has proved that the women who presented themselves had very similar profiles to those who enjoyed the landscape scholarships offered during the Fine Arts studies: they were students generally with good records, persevering, hardworking and with initiative. Good sample of the continuity of the profiles is that many of the names of Valencian women that we find as boarders in El Paular de Segovia are repeated later among the candidates of the Diputación de València: Encarnación Clausell Fonte, Milagros Ferrer Calatrava, Fina Inglés Capella, Carmen Mateu Guiot, Maria Luisa Pérez Rodríguez or Aurora Valero Cuenca.

Another conclusion drawn from the chapter is that, despite the professional boost that obtaining a pension could bring, it was no guarantee of success. In the first place, women found it more difficult to travel than men. The Diputación only offered financial compensation, but did not provide accommodation or travel, and the families of young women would be more reluctant than men to travel to places where they had no known human support. A clear example of this is the case of Aurora Valero or Carmen Mateu, who were able to travel outside the country because they had acquaintances or relatives who took them in.

On the other hand, it is interesting to note the interest of the works preserved by the Diputación de València and that correspond to the formative period, search and experimentation, as we can see the potential of some of the artists who were presented and then failed to consolidate a career.

This chapter concludes the first part of the research, which focused on art education, and opens the second part, in which the professionalization of women artists in the art system has been addressed through different axes. The first chapter of this second part (the fourth of the research as a whole) deals, first of all, with the origin of the myth of the creative genius, the gender contradictions that this myth implies and its transcendence in the temporal context that concerns us. As feminist art history has pointed out in recent decades, the idea of the artist as eccentric, tormented and solitary, consolidated in Romanticism, was incompatible with the ideal of bourgeois femininity, so that the woman artist, in the collective imagination, was configured as a kind of oxymoron.

In the second section of the chapter, we have analyzed how Valencian artists subverted the myth of genius through their artistic practice. As is the case throughout the study, their individual trajectories have been somewhat blurred with the intention of putting together a choral narrative in which their individualities have built a general overview of the various languages, techniques and themes that they addressed as women in the València of the Franco dictatorship. We have not carried out a monographic study on the production of each of the women, nor a chronological study of them, but a sort of Foucauldian genealogy. Genealogy flees from the origin, from that mythical-historical origin, to offer:

a gaze that distinguishes, divides, disperses, allows differences and margins to play - a kind of disassociating gaze capable of dissociating itself from itself and erasing the unity of the human being that supposedly should lead it sovereignly towards its past  
\_999 .

This concept or method can be pertinent to revisit history from other untraveled places and connect it with the present. Patricia Mayayo, in the catalog of the exhibition

---

<sup>999</sup> Foucault, Michelle. "Nietzsche, la généalogie, l'histoire." In *Dits et écrits* (vol. 2), Paris: Gallimard, 2001, p. 147.

*Genealogías feministas en el arte español (1960-2010)*, pointed out "the importance of the construction of genealogies in the feminist tradition"<sup>1000</sup>. For Mayayo, the ultimate goal of generating these genealogies is to recover names, works and histories that have been forgotten, but also to offer today's artists referents in which to look at themselves and on which to build their own identity.

The artistic production of women reveals that, although it is still necessary to highlight their historiographic obliteration, we cannot aspire to keep them in segregated discourses nor, much less, to obviate them in the new discourses that are generated. Their history is not a history in itself, or, at least, it is not only that. Their production is not a gender-specific and gender-biased production -although, as we have seen, some of them did have gender discourses, explicit or implicit-. They were figurative, abstract, painters, sculptors, politicians, feminists. Artists such as Lola Bosshard or Amparo Formentín Capilla, whose production was aligned with geometric abstraction, have been particularly suggestive due to their lack of knowledge. It would be desirable an investigation to recover their trajectories and, especially, their works, whose whereabouts we do not know the vast majority of them. Although it is still difficult to find them in books and academic writings, their voices, their works, should be taken into account, since it is through their production that the history of art can be told. As has been proven, women participated in the stylistic and conceptual variety that was developing in the art scene at the time.

Another point we would like to emphasize in these conclusions is that Valencia was not isolated or displaced from the artistic currents of the time. There is a lack of conceptual artistic practices, which already permeated in the seventies in the Spanish context. Perhaps a few, such as Carmen Calvo, approached these practices in the seventies, but without abandoning materiality and objectuality. For the rest, however, the Valencian capital welcomed most of the currents -from informalist or geometric abstraction to critical realism or iron sculpture- that were being developed elsewhere. We cannot speak, therefore, of one context imitating another, but of a global

---

<sup>1000</sup> Mayayo, Patricia. "Imagining new genealogies. A feminist look at the historiography of contemporary Spanish art". In Juan Vicente Aliaga and Patricia Mayayo. *Feminist genealogies in Spanish art (1960-2010)*. León: Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, 2013, p. 21.

transformation that takes disparate forms in different contexts. Thus, the study of the local contributes to understanding the global. The history of art is composed of phenomena that, within the particularities they acquire in each territory, cross borders, both physical and political, to transform cultural history.

In the fifth chapter, collective creation practices have been analyzed from different perspectives. It has been proven that, despite the validity of the myth of the individualistic genius, the material reality of artistic creation evidences a collective work that has not always been sufficiently highlighted. In the first place, we have approached the involvement that some women had in the artistic groups that historiography has traditionally collected. It is significant that the three women who managed to gain a foothold in artistic collectives in the forties and fifties (Grupo Z, Grupo de los Siete, Grupo Neos or Grupo Parpalló, among others) were linked to an artist who, in some way, opened the doors to gatherings with their professional colleagues. In most cases this union was sentimental, but we find exceptions such as Ángeles Ballester, whose link to the Grupo de los Siete was possible thanks to her friendship with Manolo Gil. In fact, Ángeles Ballester was able to attend the get-togethers that the Group of Seven organized on Fridays at the Lara cafeteria always accompanied by a male member of her family circle, her older brother Alarico, first, and her husband Rafael Bosch once she was married. Carmen Pérez Giner and Jacinta Gil, for their part, attended the collective meetings accompanied by their partners, also painters and members of Grupo Z and, in the case of Gil Roncalés, also after Parpalló. It can be concluded, therefore, that the participation of women in these early artistic collectives was limited to a large extent by their relationship with male companions and by the flexibility of their families.

On the other hand, we have also found women linked to the groups that cultivated critical realism in the sixties and seventies. Ana Peters was part of Estampa Popular, although finally, as we have seen, family obligations and the poor reception of her feminist work among her contemporaries kept her away from creation. Likewise, Pilar Espinosa Carpio, Carmen Calvo, Isabel Oliver, Rosa Torres or Consuelo Niño collaborated, to a greater or lesser extent, with Equipo Crónica. In general, it can be seen that for them the experience was a great learning experience and kept them in contact with the plastic

renovation that was taking place in Valencia, as well as allowing them to use materials such as acrylic paint, which was not readily available to them.

In the following section, some examples of female associationism have been rescued from practices and spaces that recent historiography is recovering as places of "sorority", such as collective exhibitions of women, meetings in their studios or getaways to the countryside to paint landscapes. Antonia Mir and Ana Peters often went out of the city together to practice landscape painting in a shared and safe time and space. Sometimes they also met with Julia Mir in Antonia Mir's studio. On the other hand, group exhibitions of women were more common than historiography has reflected and there were even women's art groups that, although ephemeral, were loaded with a strong will to make a niche for themselves, from their condition as women, in the art world. The case of the Pintura group, formed by Jacinta Gil, Antonia Mir, Adela Balanzá, Ana Peters, Julia Mir and Lola Bosshard, is significant in this sense. From the examples analyzed in the chapter, we can conclude that women friends, groups and group exhibitions were a fundamental tool of cohesion and female agency that provided women with their own spaces, who, in general, were not received as equals in mixed spaces.

The last section of the chapter dealt with the case of artists' couples, from which it can be deduced that the gender dynamics assumed in a sex-affective relationship permeated the professional sphere. We have seen, from the various examples analyzed, that having a stable relationship with an artist or with an agent of the art world relegated them in most cases to being pigeonholed as "the wife of" and to being relegated to the shadow of their partner. On the other hand, however, the fact that their partner was also an artist could be positive, since they understood and shared each other's vocation and this circumstance allowed women access to circles that were otherwise systematically closed to them.

Heterosexual artistic couples, therefore, are symptomatic of a patriarchal cultural field in which the hierarchy of power implicit in romantic love, born of capitalism and the nineteenth-century doctrine of separate spheres, was also extrapolated to the professional sphere. Although no cases of *queer* sexualities have been found in the context studied here, it would also be highly interesting to analyze how sex-affective relationships influence the professional sphere in these cases. Each specific case has its

particularities, but from the analysis carried out it is unquestionable that it is necessary to take this issue into account when analyzing in depth the production of any artist.

Finally, the sixth chapter has highlighted that women were present in the Valencian exhibition scene and that their presence increased as the dictatorship progressed. The case of the Sala Mateu has exemplified that it was more difficult to find them in individual exhibitions than in group exhibitions. In the latter, moreover, it was not uncommon for their presence to be linked to a man, either their partner or a relative.

In the case of the art salons, a peak of female participation was reached in the March 1971 Salon, with 49% of women, although the rest of the editions (in the different contests) remained between 15% and 25%. Names such as Ana Peters, Antonia Mir, Fina Inglés, Jacinta Gil, Lola Bosshard, Aurora Valero or Amparo Formentín Capilla are continuously repeated in the salons analyzed. The latter, moreover, are present both in the Autumn Salon, more traditional plastically, and in the March Salon, with more innovative aspirations. All of them, judging by their presence in these contests and by their habitual appearances in the press, would be an integral part of the Valencian art field during the Franco regime. In addition, it has been observed how a generational change takes place from the seventies onwards, as new names such as Ángeles Marco or Maite Miralles and, to a lesser extent, Carmen Lloret or Trini Vicent begin to emerge. Also noteworthy is the presence -unusual at the time- of women on the jury of some of the editions of the Salón de Marzo: Isolda Alfaro and Isabel Cajide.

Likewise, the research has proved that women were also part of the exhibition life in more alternative contexts, such as the Official College of Architects of Valencia and Murcia, and the city's gallery network. The work carried out by several women in Valencian galleries has been brought to light. The analysis carried out allows us to understand Carmen Labajos/Debroux, Lola Giménez Espinosa, Marisa Taberner, Celia Bastida or Amparo Zaragozá as caretakers and curators of conversations, as producers of another type of artistic "object" that, paradoxically, was immaterial. We conceive them, therefore, as active subjects in the artistic field who, in some way, by curating and generating conversations and discourses were also creating from other places.

The last section of the sixth chapter ends the research with an analysis of the women who exhibited in some of the Valencian galleries and with a reflection on how gallery owners and artists treated each other, especially when the former were men and the latter women. It was found that there was a general distrust of the female gender when it came to betting on them commercially and that, in addition, there were situations of abuse of power by some male agents.

Throughout this doctoral thesis, women have been analyzed as subjects with agency in the artistic field from different perspectives. We have studied their links to artistic institutions, but also their singularity with respect to the family institution or their peers -their classmates, or their professional colleagues-, with respect to their sex-affective partners, and even with respect to their own artistic production -their genres, styles, themes or political positions-. In short, an analysis of the Valencian artistic field during Franco's regime has been carried out from a gender perspective, as exhaustively as possible. And the fact is that a field is configured not only by institutions, as we have seen, but also by numerous agents that fill its possibilities of analysis with nuances.

The different chapters that make up this study have shown that women did not have it easy or, at least, that they had it visibly more complicated than their male counterparts to integrate into the artistic field. Statements such as those of Adela Balanzá and Cristina Navarro are clear in this regard:

I had to live through a very difficult time, when you had many things against you, life itself went against you<sup>1001</sup>.

If I had been a man I would be much better placed than I am professionally. You have to prove a thousand times more that you are working seriously and that what you do is worth<sup>1002</sup>.

As this research has shown, the artistic field is traversed by hierarchies of power. Women did not enjoy a situation of centrality in the field, so they were hardly able to set the boundaries of the field, which for Bourdieu was the *nomos* or limit<sup>1003</sup>. As the sociologist of culture analyzed, those at the center of the field have the power, in this

---

<sup>1001</sup> Adela Balanzá. Interviewed on May 13, 2019.

<sup>1002</sup> Cristina Navarro. Interviewed on July 19, 2018.

<sup>1003</sup> Bourdieu, Pierre. *The rules of art: genesis and structure of the literary field*. Barcelona: Anagrama, 1995.

case, to dictate whether someone is an artist or not, whether his or her production has "quality" or not. From a marginal position, such as the one that women generally occupied during Franco's dictatorship, it was difficult to generate a way of being an artist different from the hegemonic one, or to inscribe oneself in artistic currents that, because of their aesthetics or their content, did not always fit into the dominant discourses.

Despite these difficulties, however, we have seen that women were part of the Valencian artistic reality, as artists, but also as teachers, illustrators, designers, art critics or gallery owners. Not all these professions have been addressed in depth in this study, although it would undoubtedly be very interesting -even necessary- that in the future the research would focus on figures such as Rosalía Sender or Trini Simó, of great interest for their contributions to Valencian militant feminism and, also, to the art world. In addition, it would be interesting to delve into other facets of the artistic field such as the market or collecting, which have not yet been analyzed from a gender perspective in the context at hand.

As mentioned at the beginning of these conclusions, we do not aspire to close any story, but we do hope that the reflections we have raised throughout this study will be taken into account in any new story to be built. As we have seen, the history of art can not only be told through the production of women, but it also allows us to discover new nuances, new nooks and crannies that make it richer. Women's production breaks down the history of art, its patriarchal bias -also, at times, its classist and racist bias-, while at the same time inserting itself into a new -and possible- more plural art history. That is what we have tried to do here: not to supplant or segregate discourses, but to crack the existing ones.

## SUMMARY



This study analyzes the Valencian artistic field during the Francoist period from a feminist perspective that not only includes women, but also reflects on the issues that made women distinct creative and historical subjects from their male counterparts. We have carried out what Griselda Pollock calls "Feminist Interventions in the Histories of Art", these being interventions that, according to the historian, "demand recognition of gender power relations, making visible the mechanisms of male power, the social construction of sexual difference and the role of cultural representations in that construction"<sup>1004</sup>. The patriarchal mechanisms of the art institution and art historiography are therefore questioned here. The idea is not to build a counter-hegemonic narrative to replace the existing narrative, that which is still present today in the manuals included in the bibliography of teaching guides. Nor is our aim to canonize the non-canonized, but rather to reread the canon and show other non-canonical realities. Throughout the various parts that make up this paper, we will be unraveling how the insertion of women in the Valencian artistic field took place, the specific gender problems they encountered and the various paths that led to their professionalization. This professionalization did not always occur through artistic practice, but also as other types of agents in the art world.

In short, we have attempted to create a "room of one's own" – paraphrasing Virginia Woolf – for women linked to the Valencian artistic field, not with the intention of pigeonholing them in a sort of female ghetto, but instead, in the words of Patricia Mayayo, to "place special emphasis on what has been erased in the past" and "highlight the very ideological processes that have given rise to this obliteration"<sup>1005</sup>.

The chronological and spatial delimitation took shape during the first year of research. As is often the case, our initial approaches were much more ambitious than what could eventually be materialized in the limited time available in current doctoral programs. In terms of temporal scope, we initially considered addressing the entire 20th century, but we soon realized that dealing with such different political contexts and handling such a vast amount of documentation was going to be impossible, so we stuck

---

<sup>1004</sup> Pollock, Griselda. *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*. Buenos Aires: Fiordo, 2013, p. 19.

<sup>1005</sup> Mayayo, Patricia. "Después de «Genealogías feministas». Estrategias feministas de intervención en los museos y tareas pendientes", *Investigaciones feministas*, nº 4, 2013, p. 32.

to the Francoist period. Although the documentation we are considering generally ranges from 1939 – taking as a reference the end of the Spanish civil war – to 1975 with the death of the dictator Francisco Franco, sometimes it will be necessary to go backwards or forwards in time until the eighties. Historical transformations are never sudden and, therefore, political changes do not often involve sharp turning points. Such is the case, for example, of the period between 1975 and 1980 in the art world, where we found more continuities than ruptures. It was in the 1980s when, in our view, a true reconfiguration of the Valencian artistic field took place, partly due to the decentralizing drive of the new democratic state. This impulse materialized in the emergence of public spaces dedicated to contemporary art, such as the Sala Parpalló gallery in 1980. Moreover, in this new field of art, the progressive incorporation of women was palpable. This was already significant in the eighties, but the true rise would undoubtedly become more evident in the nineties. This does not mean to say that we can speak of true gender equality in the art world since the nineties given that, despite apparent parity among the students of today's Fine Arts faculties, "it is not only more difficult for women to become professional artists, but once they do, it is much more difficult for their work to transcend and be accepted by the art *establishment*"<sup>1006</sup>.

With respect to spatial scope, we decided to confine our work to the city of Valencia as a place that encompasses a significant number of artistic agents and institutions. This decision resulted from the need to pose certain limits rather than study the whole Valencian territory. We have been aware since the beginning of the peripheral location of this artistic nucleus in relation to other provincial capitals in Spain like Madrid or Barcelona, but also of its central situation with respect to institutions distributed in other cities in the same province or in the provinces of Alicante and Castellón. Therefore, although we mostly reference institutions located in the city of Valencia, we will occasionally mention some elsewhere. This has been necessary when the narrative demanded it in order to properly reflect the projection of some of the artists that are addressed. Throughout the years over which our research has been developed, we have always explained the topic with a certain "locality" complex, convinced that its geographic

---

<sup>1006</sup> Mayayo, Patricia. "Hacia una normalización: El papel de las mujeres en el sistema del arte español", in Juan Antonio Ramírez (coord.), *El sistema del arte en España*. Madrid: Cátedra, 2010, p. 301.

confinement made it uninteresting in other contexts. However, the passage of time has shown that the local level elicits a mastery of the sources that is difficult to achieve from wider scopes. Moreover, and above all, it is possible to extract dynamics from the local that, with nuances, can be extrapolated to other contexts, and it is thanks to a local study that these dynamics can be analyzed with precision.

Moving on, it is important to reflect on the concept of "art field". Although the term "system" is also used when alluding to the different institutions and agents that make up the art world, we have opted for Pierre Bourdieu's concept of "field"<sup>1007</sup> because of its usefulness in establishing relationships between these institutions and agents. The concept of "field" may prove less rigid than that of "system" and is impregnated with notions such as force or power relations, *habitus* or social class-capital, which are useful for the analysis we are carrying out here. Field, according to Bourdieu, is understood to mean:

the social space in which those who produce the works and their value are situated. That field (literary, artistic, philosophical, etc.) is neither a "milieu" in the vague sense of "context" or "social background" (in contrast to the strong, Newtonian sense that the notion of field reactivates), nor even what is commonly understood by "literary" or "artistic milieu", that is, a universe of personal relations between artists or writers, but a field of forces that act on all those who enter that space and in different ways according to the position they occupy in it (be it, to take very distant points from each other, that of the author of successful plays or that of the avant-garde poet), while at the same time a field of struggles that seek to transform that field of forces<sup>1008</sup>.

It may seem pretentious – and it probably is – to speak of a Valencian art system during the period between 1939 and 1975. As stated by Juan Antonio Ramírez in the prologue to *El sistema del arte en España* (The Art System in Spain), before 1975 the Spanish art system "was so precarious, so haphazard and unpredictable, that we could hardly describe it as an interdependent, differentiated world with certain consistency"<sup>1009</sup>. Nevertheless, the city housed several institutions, both public and

---

<sup>1007</sup> Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama, 1995.

<sup>1008</sup> Bourdieu, Pierre. "El campo literario. Prerrequisitos críticos y principios de método", *Criterios*, La Habana, nº 25-28, enero 1989-diciembre 1990, p. 22.

<sup>1009</sup> Ramírez, Juan Antonio (coord.). *El sistema del arte en España*. Madrid: Cátedra, 2010, p. 10.

private, in which to receive formal art training, as well as spaces – mainly private – in which to exhibit and market artistic production (admittedly, very few until the 1970s).

As for the corpus of women in the study, it was put together as the research progressed. We would find the name of a woman in a catalog or archive and we would track her down. That woman would lead to another, and the second would perhaps lead to two or three more whom we were also able to locate and interview. The corpus could be endless. Women linked to the Valencian artistic field over forty years? The archive of the Faculty of Fine Arts of San Carlos of the Universitat Politècnica de València alone preserves more than two thousand files on women who studied during those years. María Montes, one of the artists covered in the study, said in one of our telephone conversations: "You've got your work cut out for you. There are a lot of us." And she was right, there are so many of them! We have tried to include as many women and as many voices as possible who reshaped the Valencian art world of those years from different places, but to encompass all of them would have been simply impossible. And it would not have made much sense. We have written more about some of them and less about others, though not because some are more important than others – it is not about creating a hierarchy. It is true that we have focused more strongly on those who have a greater presence in the documentary sources or whose work proves more interesting from a current point of view, but in some cases the choice or depth has been a matter of chance: Some women came up on the way without looking for them, while others we have not managed to track down, however hard we searched.

After all, perspective is always partial, subjective and situated (in a place, a time and a body). Feminist epistemologies defend this situated and positioned knowledge, a knowledge constructed from where specific bodies stand in a given place and time. Donna Haraway emphasizes that, as opposed to the pretension of neutral, objective and omniscient thinking, we must aim for partiality and a perspective that takes into account the complexity and diversity in which patriarchy exists in our lives<sup>1010</sup>. Therefore, this paper is inevitably sifted through our personal vision of the world, a vision that, fortunately, is different from that of Vicente Aguilera Cerní when he wrote his *Iniciación*

---

<sup>1010</sup> Haraway, Donna. *Ciencia, cyborgs y mujeres: La reinención de la naturaleza*. Madrid/València: Cátedra/Universitat de València, Institut de la Dona, 1995

*al arte español de postguerra*<sup>1011</sup> (Initiation to Spanish Post-War Art) or his *Historia del Arte valenciano*<sup>1012</sup> (History of Valencian Art). It is different because we were born in another context, because our outlook on the world and, consequently, on history, necessarily differs from that of the historians from whom we learned.

In all those books we were given as references for the history of Valencian art, there were hardly any women's names mentioned, but the discourse coming from other places showed that the reality was much more plural elsewhere. Could that have been true in Valencia as well? Probably, we thought. We wanted to find out. That question led us to hours of archival work, of mulling over the subject and our approach, of enthralling reads that shook us to the core, and of never-ending texts that we forced ourselves to read all the way through. All this finally revealed to us see that there were indeed many women producing in Valencia and many others who, despite producing less or nothing at all, remained linked to the art institution from different places. They were not in the books, they were not in the center, in the story, but they had been there in the margins, on the periphery of the field.

Postmodernity has made the value of the peripheral unquestionable, so this five-year journey has taken us from one margin to another and, in the process, some of the artists have even come to be at the center of the new narratives that have been built. Such is the case, for example, of Ana Peters, Ángela García Codoñer and Isabel Oliver. These artists are linked to Valencian critical realism and have recently been put in the spotlight by institutions such as the Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS) or the Institut Valencià d'Art Modern (IVAM) – which have incorporated works by these artists into their collections – or the Tate Modern, which exhibited some of Oliver and García Codoñer's paintings in the exhibition *The World Goes Pop*, curated by Jessica Morgan and Flavia Frigeri in 2015. Ángela García Codoñer was also awarded the Alfons Roig Prize by the Provincial Council of Valencia in November 2020. Meanwhile, Carmen Calvo's career has been considerably recognized by institutions such as the Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS), which organized a retrospective of her work curated by Fernando Huici at the Palacio de Velázquez (2002-2003). In 2013, she

---

<sup>1011</sup> Aguilera Cerní, Vicente. *Iniciación al arte español de postguerra*. Barcelona: Península, 1970.

<sup>1012</sup> Aguilera Cerní, Vicente. *Historia del arte valenciano*. València: Consorci d'Editors Valencians, 1986-89.

was also awarded the most prestigious award any artist can receive in Spain: the Premio Nacional de Artes Plásticas, and the Institut Valencià d'Art Modern (IVAM) awarded her the Premio Julio González 2022 and is preparing a new exhibition on the artist for July 2022.

The reconfigurations of the historical-artistic canon come as a result of its most immediate present, as does this research. There is nothing new in stating that "History is written from the present"<sup>1013</sup>. Our context is that of the fourth feminist wave triggered by the mass demonstrations of last March 8 before the arrival of the Covid-19 pandemic, that of the overwhelming mobilizations against events such as the gang rape of La Manada (2016), the wave of the government of Ministers accepted by the RAE (2018) and that of increasingly plural feminisms, constantly reviewing the categories encompassed by gender and opening non-binary approaches. In this context, we have been rummaging in the past with strong convictions and a path paved by our predecessors in the field.

Michel Foucault defined a discursive mode that is determined by the narratives which discourse itself produces, not by the objects it studies<sup>1014</sup>. What is relevant is not the object, but the question we ask that object or how we approach it. The discipline of Art History, like any other discipline, is built based on questions, on ways of doing and interpreting the past. The use of the term "feminist" in the title of this paper has, therefore, been a conscious and deliberately political decision. What the use of this term implies is that the perspective is feminist, but not that what is written about – i.e., the works or the different artistic agents that will be mentioned – is or was necessarily feminist. We do not wish to produce an hagiography of women artists, but there calls for a feminist analysis of the Valencian art field and, of course, a feminist approach is necessarily gendered – in the sense used by Joan Scott – as an analytical category or, in other words, as a methodological framework from which to operate and unravel our object of study. According to Scott, gender, as well as being a way of constituting social

---

<sup>1013</sup> Traverso, Enzo. *Els usos del passat. Història, memòria, política*. València: Publicacions de la Universitat de València, 2006, p. 12.

<sup>1014</sup> Foucault, Michel. *L'ordre du discours*. París: Gallimard, 1971.

relations, is also "a primary field within which or by means of which power is articulated"<sup>1015</sup>.

Although we will not be exploring the queer theory in any depth in this paper, it should be noted that the contributions of theorists such as Judith Butler or Donna Haraway have allowed us to understand gender in other dimensions and, above all, to assume the inevitable intersection of gender with other identity constructs such as social class, race or sexual orientation. Butler conceives a malleable and performative gender according to other discursive components of identities<sup>1016</sup> and Haraway proposes, through the figure of the cyborg, a being that is part man, part machine that symbolizes the blurring of the binarisms upon which Euro-American thought is based: human/animal, culture/nature, body/machine or male/female<sup>1017</sup>. All this has been inevitably taken on board by contemporary feminisms, and even Joan Scott herself, in an exercise of self-criticism and drawing from Butler and Haraway, stated that her conception of gender as a cultural construction was insufficient, since this category fixes roles that depend on having been born with certain genitalia. For Scott, therefore, gender becomes a historically and culturally determined attempt to solve the problem of sexual difference and, in short, to fix something that "cannot be fixed"<sup>1018</sup>.

The contributions of Butler, Haraway and even Scott in their latest works have been instrumental in understanding the subject of "woman" at an intersection with other identities, but this does not imply that we should stop researching women and their history, since this remains an essential analytical category for studying and understanding our past. Against the performative theories of gender, Silvia Federici defends that the category "woman" cannot be eliminated as an analytical and political tool, as to do so would mean ignoring a common experience of injustice and abuse in the context of capitalist exploitation:

Woman is not a static, monolithic term but one that has simultaneously different, even opposite and always changing meanings. It is not just a performance, an

---

<sup>1015</sup> Scott, Joan. *Género e historia*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica-UACM, 2010. p. 68.

<sup>1016</sup> Butler, Judith. *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*. Madrid: Paidós, 2010.

<sup>1017</sup> Haraway, Donna. *Ciencia, cyborgs y mujeres: La reinención de la naturaleza*. Madrid/València: Cátedra/Universitat de València, Institut de la Dona, 1995.

<sup>1018</sup> Scott, Joan. "Introducció: «Vols cap a allò desconegut»." *Gènere, historia i psicoanàlisi*, *La fantasia de la historia feminista*, València: Alfons el Magnànim, 2018.

embodiment of institutional norms, but also a contested terrain, constantly being fought over and redefined<sup>1019</sup>.

Similarly, the catalog of the exhibition *The New Women Behind the Camera*, organized by the Metropolitan Museum of Art in New York in collaboration with the National Gallery of Art in Washington, DC, states the following:

The nuances of gender formation and self-identification are of critical importance. Women constitute a heterogeneous group whose identities are defined not exclusively by gender but by a host of variable factors. The category of "woman photographer" can be prescriptive, yet it remains a useful framework of analysis<sup>1020</sup>.

For all these reasons, throughout this study, we use both the category "gender" and "women" as an instrument of analysis of the past. Nevertheless, although we may use gender as an analytical category, it is important to defend an art history that describes itself as feminist. Its terminological use is rare in art historiography, which has much more naturally embraced the seemingly less political term "gender". The term "feminist," however, emphasizes the transformative power of art and history. As the quote at the beginning of this summary points out, we do research not only to learn about the past, which is also true, but above all to transform the present and build new futures.

The methodological starting point for this paper is based on the ideas that Griselda Pollock defended in the 1980s. Pollock believed in a paradigm shift in Art History that meant "much more than adding new materials – women and their history – to existing categories and methods" and implied "new ways of conceptualizing what it is we study and how we do it"<sup>1021</sup>. For that reason, although our methodological basis draws considerably from the Social History of Art and the Sociology of Art<sup>1022</sup>, we have had to

---

<sup>1019</sup> Federici, Silvia. *Beyond the Periphery of the Skin. Rethinking, Remaking, and Reclaiming the Body in Contemporary Capitalism*. San Francisco: PM Press/Kairos, 2020, p. 48.

<sup>1020</sup> Nelson, Andrea. *The New Women Behind the Camera*. Washington/New York: National Art Gallery/Metropolitan Museum of Art, 2020, p. 13.

<sup>1021</sup> Pollock, Griselda. *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*. Buenos Aires: Fiordo, 2013, p. 27.

<sup>1022</sup> We do not intend to offer an exhaustive account on production in the field of the sociology of culture, but it is worth noting that the writings of the Franco-Belgian academy are prominent in this area, particularly highlighting Pierre Bourdieu (*Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama, 1992), his disciple Nathalie Heinich (*Être artiste. Les transformations du statut des peintres et des sculpteurs*. Paris: Klincksieck, 1996; *El paradigma del arte contemporáneo: estructuras de una revolución artística*. Madrid: Casimiro Libros, 2017) and Pascal Gielen (*El murmullo de la multitud artística. Arte global, política y posfordismo*. Madrid: Brumaria, 2014). In the English-speaking sphere, the field of the sociology of art has been nurtured by Howard Becker (*Art worlds*. San Francisco: University of California Press, 1984), Alan Bownes (*The Conditions of Success: How the Modern Artist Rises to Fame*. New

seek other methodological tools that would allow us to venture into the margins of history.

The very choice of the sociological and institutional focus of this study is feminist. It was not a premeditated decision. It was our interests and our intuition – the intuition of someone who is beginning to research in the dark – that led us down that path because we were all feminists. We had read Linda Nochlin, of course, but we were not aware at the time how deeply her essay had resonated with us. After rereading it several times – many of them alongside the students we have taught –, we realized how significant statements such as the following have become in this research:

To encourage a dispassionate, impersonal, sociological and institutionally oriented approach would reveal the entire romantic, elitist, individual-glorifying and monograph-producing substructure upon which the profession of art history is based, and which has only recently been called into question by a group of younger dissidents<sup>1023</sup>.

Indeed, only a social and sociological study could unravel the Valencian artistic fabric and reveal other possible realities. According to Janet Wolff, the sociological perspective

is an approach which takes seriously the symbolic and representational aspects of the cultural texts, while never losing sight of their production, and reception, in the context of social relations, institutions and processes<sup>1024</sup>.

These symbolic and representational aspects are especially important for a feminist perspective given that a review focused solely on artistic production would be utterly lacking. In many cases, no work has been preserved at all by certain women artists, or occasionally they themselves abandoned or destroyed it; many other times, their work

---

York: Thames and Hudson, 1990) or Janet Wolf (*La producción social del arte*. Madrid: ISTMO, 2011). Finally, at the University of Barcelona, researchers such as Vicenç Furió (*Sociología del arte*. Madrid: Cátedra, 2000) and Núria Piést (*El éxito en el arte moderno. Trayectorias artísticas y proceso de reconocimiento*. Madrid: Abada Editores, 2012) deserve special mention.

<sup>1023</sup> Nochlin, Linda. *Why have there been no great women artists? 50th anniversary edition*. London/New York: Thames and Hudson Inc., 2021, p. 34. In the (abridged) version translated into Spanish in the catalog of the exhibition *Amazonas del arte nuevo*, the quote would read: “Alentar un enfoque desapasionado, impersonal, sociológico y orientado a las instituciones pondría al descubierto toda esa subestructura romántica y elitista, centrada en la glorificación del individuo fértil” (Casamartina i Parassols, Josep y Jiménez Burillo, Pablo (coms.). *Amazonas del arte nuevo*. Madrid: Fundación Maphre, 2008, p. 286).

<sup>1024</sup> Wolff, Janet. *La producción social del arte*. Madrid: ISTMO, 2011, p. 103-104.

did not fit into the historical-artistic canons. So, how to construct a narrative revolving around image? It simply could not be done. We had to look elsewhere.

Griselda Pollock describes the objects and documents usually studied by Art History as "patriarchal":

Art history – as a discipline – is the guardian of the archive that is presented to us as THE history-story of art. It is governed by the authority of those who guard this selective collection of documents and narratives, those who interpret the collected signs, who exclude or repress and who serve a patriarchal law. This mandate produces a patriarchy that is localized and institutionalized as an academic, curatorial and critical discipline: a discursive formation and system of knowledge that not only serves to support the authority and power of the oedipal concept of gender (Man over his denied other, called "woman", and heterosexuality), but also this patriarchy functions as its imaginary base and mythical support<sup>1025</sup>.

Pollock does not suggest building a counter-archive of women's works, but rather reconfiguring the sources, modes and positions with which we construct narratives, one intervention after another. Based on this premise, we initially left artistic production aside and turned to the institutions that had hosted the agents of that time. As regards art education, it proved fundamental to explore the archives of the current Facultad de Bellas Artes de San Carlos, the current Escola d'Art i Superior de Disseny de València (former Escuela de Artes y Oficios Artísticos), the Escuela de Artesanos, and the Archivo General de la Administración in Alcalá de Henares (which required a three-month stay at the Universidad Complutense de Madrid supervised by Professor Estrella de Diego, a specialist in the field). It has also been interesting for this study to analyze the documentation preserved in the archives of the Provincial Council of Valencia regarding subsidies granted by that institution to complete the training received at the Escuela de Bellas Artes beyond Spanish borders.

We have found documentation on the professionalization of women artists in a wide variety of institutions: Valencia City Council, whose archive preserves documentation on local exhibitions; the Ateneo de Valencia, the private institution that most promoted exhibitions in the city; the Centro Internacional de Documentación

---

<sup>1025</sup> Pollock, Griselda. "Desde las intervenciones feministas hasta los efectos feministas en las historias del arte. Análisis de la virtualidad feminista y de las transformaciones estéticas del trauma", in Xabier Arakistain and Lourdes Méndez, *Producción artística y teoría feminista del arte. Nuevos debates I*. Vitoria-Gasteiz: Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz, 2009, p. 44.

Artística (CIDA) of the Museu d'Art Contemporani Vicent Aguilera Cerní (MACVAC), located in the town of Vilafamés in Castellón, keeping documentation and exhibition catalogs on artists who are part of the museum's collection; and the personal archive of Jacinta Gil, on deposit at the Institut Valencià d'Art Modern (IVAM). Similarly, the Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu houses numerous brochures from exhibitions held in Valencian art galleries and in the New York Galerie Internationale – where Ángeles Ballester exhibited –, as well as at exhibition spaces that were the cutting-edge at the time of this study, such as the Colegio de Arquitectos<sup>1026</sup>. We have also accessed the archives of the Valencian galleries Val i 30, Galería Punto, Galería Valle Ortí, Galería Estil, and Madrid's Galería Edurne, which exhibited works by Lola Bosshard and Ana Peters in the Spanish capital.

On a cross-cutting basis, it has also been highly useful to access the personal archives of different cultural agents of the time such as Paco Alberola, the photographer for Equipo Crónica, thanks to whom we have original negatives showing the art group's collaborators in its workshop. The personal archives of the artists included in the research corpus have also provided us not only with preserved works of art, but also with photographs and documentation that have proved essential for analyzing their presence in the artistic field. Artists such as Marisol Giner, Carmen Grau, Carmen Jorques, Cristina Navarro, Ana García-Pan, Carmen Lloret, Carmen Mateu, Maite Miralles, María Montes, María Luisa Pérez Rodríguez, Pilar Roig, Rosa Torres and Aurora Valero invited us to view their memories, their recollections and their history through photographs, drawings or notes they kept. In some cases, a personal archive transcended their own history, as with Adela Balanzá, who generously offered us a draft of the doctoral thesis she started in the eighties but never finished on "Women in the Practice of Valencian Painting (1950-1980)". Thanks to this invaluable typewritten document featuring handwritten edits, covered in damp and almost disappeared due to the passage of time, we discovered details on the existence of the ephemeral "painting group", an association of women

---

<sup>1026</sup> We also attempted to consult documentation on the exhibitions held during this period kept by the Colegio de Arquitectos itself, but we were told by the institution's staff on various occasions that they have no documentation on this topic. On the other hand, we also tried several times during the course of our research to consult the archive of the Círculo de Bellas Artes de Valencia. However, this was not possible as the institution recently closed. At the time of writing this doctoral thesis, the archive remained inaccessible and immersed in a process of transition and deposit to the Real Academia de Bellas Artes de San Carlos.

artists including Balanzá herself along with her peers Jacinta Gil, Ana Peters, Lola Bosshard, Antonia Mir and Julia Mir. We had found a news article about the group in the press and, although we interviewed both Adela Balanzá and Antonia Mir, neither of them remembered much at all about the association, so it is thanks to Balanzá's writings in the eighties that we were able to delve deeper.

Given the scarcity of official documentation on the matter, it has been key to consult newspapers, both for analyzing the presence of women in exhibition spaces and, on a more cross-cutting basis, for the rest of the sections in this study. In the Hemeroteca Municipal de València, we systematically consulted the newspapers *Levante* and *Las Provincias*, in all their daily issues from 1939 to 1975, as well as cultural magazines such as *Valencia Semanal*. The Valencian art magazines *Ribalta* and *Suma y sigue del Arte Contemporáneo* have been consulted in the Library of the Institut Valencià d'Art Modern (IVAM), while *Arte Vivo* (the magazine by the Parpalló Group) is available in the newspaper library of the Biblioteca d'Humanitats Joan Reglà at the Universitat de València. Other works kept at the Biblioteca Histórica of the same university have also been consulted, such as the catalog of the collective exhibition *Els altres 75 anys de pintura valenciana*, which involved some women such as the historian and feminist activist Trinitat Simó and the plastic artists<sup>1027</sup> Carmen Calvo, Maria Dolors Casanova, Joana Francés, Àngela Garcia, Carme Jorques, Maite Miralles, Maria Montes, Eva Mus and Rosa Torres. The exhibition was presented, in the midst of a pre-transitional context, in response to the official and outdated exhibition that the City Council of Valencia organized in 1975 in honor of the last 75 years of painting in the Valencian region. Similarly, the Filmoteca Valenciana and Filmoteca Española provided us with copies of films by María Montes and bibliography related to independent Valencian cinema, while the Biblioteca-Centro de Documentación of the Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS) furnished us with countercultural magazines such as *Ajoblanco*, which Ana Torralva, the first known photojournalist in Valencia, had worked for.

---

<sup>1027</sup> Although their names are normally written in Spanish, in this catalog, in the transitional context of claiming back territorial languages against the linguistic and cultural oppression of the regime, their signatures show their names in Valencian.

Another archive consulted was the Arxiu del Regne de València. Initially, we set out to consult the prison records of women locked up during the dictatorship in order to find any possible traces of artistic production in women's prisons. These research efforts are important owing to the general lack of knowledge on the subject given that studies on artistic production in prisons focus on male penitentiaries<sup>1028</sup>. However, we ultimately gave up hope of finding the information we were looking for since the number of preserved files was too vast and the information they contained included nothing relating to potential artistic production.

Given the scant attention paid to women artists in traditional historiography, we had to resort to hearing their lives by holding interviews with as many as we could find who were willing to accept<sup>1029</sup>. This gave the research process the human, collaborative and affective aspect that all feminist practice should entail, since it is impossible to tell the story of women's history by relying exclusively on official sources. It should be emphasized that, as Alessandro Portelli states, "oral sources tell us not just what people did, but what they wanted to do, what they believed they were doing and what they now think they did"<sup>1030</sup>. Throughout this research work, oral history has been conceived not as a "politics of truth" but as a "politics of feeling", in the words of Jo Labanyi<sup>1031</sup>. We have not sought to find truths or corroborate facts, but to explore, based on memories, what women felt or had felt in the past concerning their position in the artistic world:

Memory is not a slice of the past waiting hidden to be "recovered"; it is a process which operates in the present and which cannot help but give a version of the past that is colored by present emotions and affected by all sorts of interferences from subsequent experiences and knowledge<sup>1032</sup>.

---

<sup>1028</sup> Among other studies on this subject, see the recently defended (2020) doctoral thesis of Óscar Chávez with the title *Imágenes cautivas. Arte, violencia política y cultura visual en España (1923-1959)*, directed by Miguel Cabañas Bravo at the CSIC.

<sup>1029</sup> In some cases, in addition to oral testimony, we worked with recently published memoirs written by the artists. This is the case of the memoirs of María Luisa Pérez Rodríguez about the first years of her life before moving to Valencia to study Fine Arts at the Escuela de Bellas Artes de San Carlos: Pérez Rodríguez, María Luisa. *Infancia y juventud en Alcoy: imágenes y recuerdos*. València: Ediciones Contrabando, 2019.

<sup>1030</sup> Portelli, Alessandro, "What makes oral history different," in Robert Perks and Alistair Thomson (eds.), *The oral history reader*, London: Routledge, 1988, pp. 63-74.

<sup>1031</sup> Labanyi, Jo. *Spanish Culture from Romanticism to the Present: Structures of Feeling*. Oxford: Legenda. 2019, p. 326.

<sup>1032</sup> *Ibidem*, p. 321.

Unfortunately, not all of the artists we wished to reach out to were able to become part of the oral corpus. Some of them passed away before the research began. Others, such as Ángeles Ballester, died during the course of the research and we did not get to know them. Fina Inglés also died in July 2020, but we had interviewed her a few months earlier at her home in Bétera. For many others, we did not know their whereabouts, and a few preferred not to share their testimony for various reasons. In any case, the interviews conducted allowed us to create a broad genealogy and appreciate the value of a collective memory that reflects what it meant to be a woman and an artist in the Valencia of the Francoist regime and the beginning of the transition.

Memory, like history, is neither unique nor neutral. On the contrary, through recollections of the past we construct a multiplicity of memories that stem from the present, from specific contexts and perspectives:

The past is transformed into collective memory after having been chosen, sifted and reinterpreted according to the cultural sensibilities, ethical questions and political interests of the present<sup>1033</sup>.

Moreover, memory as a historical discourse calls traditional hierarchies into question as it brings us closer to what Traverso calls "the victims", referring to all of the agents and groups that have been overlooked by traditional historiography<sup>1034</sup>.

Altogether, we interviewed twenty-eight artists<sup>1035</sup>, one gallery owner (Marisa Taberner from Galería Estil) and ten other agents from the art field whose stories were of potential interest to us, including Vicente García from the Val i 30 gallery, Nacho Zaragoza from Galería Punto, Paco Alberola and Estrella Alberola (photographer and friend of Equipo Crónica), Margarita de Lucas and Antonio Navascués from Galería Edurne, and relatives of artists who had passed away (Tomàs Llorens, Ana Peters' husband; María Silvestre, Ángeles Marco's daughter; María Cruz Gil Simón, Jacinta Gil's niece; and Carmen Sanchís, María Dolores Casanova's sister-in-law). Their memories have

---

<sup>1033</sup> Traverso, Enzo. *Els usos del passat. Història, memòria, política*. València: Publicacions de la Universitat de València, 2006, p. 12.

<sup>1034</sup> *Ibidem*, p. 19.

<sup>1035</sup> The artists interviewed were, in alphabetical order: Amparo Aranda, Adela Balanzá, Milagro Bayarri, Manuela Carbonell, Pilar Espinosa Carpio, Rosa Fagoaga, Fuencisla Francés, Ángela García Codoñer, Ana García-Pan, Marisol Giner, Carmen Grau, Fina Inglés, Francisca Lita, Carmen Lloret, Carmen Mateu, Antonia Mir, Maite Miralles, María Montes, Eva Mus, Cristina Navarro, Isabel Oliver, María Luisa Pérez, Maribel Quesada, Pilar Roig, Carmen Sánchez, Ana Torralva, Rosa Torres and Aurora Valero.

been organized thanks to interviews that evolved into conversations in which the recollection of the interviewee was intertwined with our own experiences. We spent many afternoons drinking coffee, talking, reminiscing about the past and analyzing the present, rummaging through forgotten boxes, dusting off canvases stored for years and never finding others that had disappeared over time. We met many of them on several occasions, creating a bond and a routine that later proved hard to break. This resulted in long hours of recordings that it would not make sense to transcribe and publish in their entirety. The excerpts shown here afford a fragmented picture of each of these conversations, but we trust that each of these snippets put together in order will provide a holistic view of the memory they represent as a whole.

It is important to make some remarks regarding what it means to work with oral sources<sup>1036</sup>. Some of the main difficulties we encountered involved the limited and selective nature of memory, which entails forgetfulness, but also silence. Forgetfulness, on the one hand, is the result of the passage of time and, perhaps, the normalization of certain attitudes or ways of life. Many of the interviewees did not, for instance, recall their professional colleagues displaying sexist behavior when asked explicitly, but they did allude to it spontaneously while sharing anecdotes. This example is symptomatic of the fact that, although they experienced situations in which they were undervalued simply because they were women, they had – and, in some cases, still have – normalized this attitude to such an extent that they do not associate it with sexist behavior. Silence, on the other hand, is more complex. What is said is just as important as what is kept quiet.

Another point to bear in mind when analyzing oral sources is nostalgia, which can lead to an era or an experience being mythicized. In our case, this mythification is revealed when considering how the women who later did not become professionalized remember their time at the Escuela de Bellas Artes compared to those who did. The former remembered those years as a time of much more freedom, since their lives would take a 180-degree turn after getting married. It is also sometimes difficult to distinguish

---

<sup>1036</sup> In our study of oral sources, apart from the aforementioned Alessandro Portelli and Jo Labanyi, along with other authors, the work of Josefina Cuesta Bustillo has been fundamental: *Memoria e historia*. Madrid: Marcial Pons, 1998; *La odisea de la memoria. Historia de la memoria en España, siglo XX*. Madrid: Alianza, 2008.

between the opinion of the past and that of the present, so we must be careful when making categorical statements about what they may have thought or felt.

As for the scientific situation surrounding the study, we have relied on bibliography in English, which pioneers the study of Art History from a feminist perspective, but we have placed special emphasis on the theoretical references available in Spain. In the Spanish context, critical analyses of the history of recent art are well known to have emerged late and initially with very little significance.

In what could be called a "proto-history of feminist art" in Spain, we should mention the brief book by Parada y Santin, *Las pintoras españolas* (Spanish Women Painters) (1903), and *Galería Universal de Pintoras* (Universal Gallery of Women Painters) by Carmen G. Pérez-Neu (1964)<sup>1037</sup>, which, as Mariángeles Pérez-Martín states, was "doubly unheard of for its time, since it was a woman who wrote it"<sup>1038</sup>. It was published in 1964, on the 25th anniversary "of Spanish peace", as the inside cover of the book recalls. We know little about the author, although, according to María Luisa Caturla<sup>1039</sup> who wrote the prologue, she was a "writer and historian of female artists, and perhaps before all this, she felt the vocation of painting"<sup>1040</sup>. Indeed, in an early desire to create a genealogy of her own, Pérez-Neu collected the names of female painters in this voluminous book (along with some images and biographies or biographical data that the author managed to compile). Given "the scarce popularity achieved by women who became famous in the field of painting", the author expressed her desire to "contribute to make these painters slightly better known", not as "a treatise, a theory, or a critique", but simply as "a working tool"<sup>1041</sup>. Contextualized in the 1960s, Pérez-Neu's statements in the introduction to the compendium are quite revealing. First of all, it is very interesting to note that she

---

<sup>1037</sup> Pérez-Neu, Carmen G. *Galería Universal de Pintoras*. Madrid: Editora Nacional, 1964.

<sup>1038</sup> Pérez-Martín, Mariángeles. *Ilustres e il-lustradas. Académicas de Bellas Artes (ss. XVII-XIX)*. València: Tirant lo Blanc, 2020, p. 24.

<sup>1039</sup> This historian also needed to be rescued along with Pérez-Neu, as, according to Estrella de Diego, she was "unique in her generation" (De Diego, Estrella. *La mujer y la pintura del XIX español (Cuatrocientas olvidadas y algunas más)*. Madrid: Cátedra, 2009).

<sup>1040</sup> Caturla, María Luisa. "Prólogo". In Carmen G. Pérez-Neu, *Galería Universal de Pintoras*. Madrid: Editora Nacional, 1964, p. IX.

<sup>1041</sup> Pérez-Neu, Carmen G. *Galería Universal de Pintoras*. Madrid: Editora Nacional, 1964, p. XIII.

dissociates herself from the concept of "quality"<sup>1042</sup>, which, as we know, is crucial in the elaboration of a feminist art history:

In it, I refer to pure presence, not to value or quality. I am not a judge, but a witness and at the same time a party, and from my condition as a painter, I seek to discover and identify those who, like me, have felt the same calling<sup>1043</sup>.

Moreover, the introductory text hints at some of the questions that would be raised by Linda Nochlin ten years later and even at some of the issues that would be discussed by Parker and Pollock two decades later. On the one hand, she states, "We very often hear people say, 'why have women shone so little in artistic activities?'" The question no doubt sounds familiar, although Pérez-Neu's answer – much briefer and more concise than Nochlin's – remains a blunt one:

Far from it. There have been many women, very many, who have managed to shine with their own light in the world of art, despite having developed their activity in an adverse social environment, since it is well known that women have only recently begun to occupy leading positions in the world of science, the arts, sports or business<sup>1044</sup>.

Pérez-Neu failed to consider all the socio-cultural obstacles that had prevented women from becoming "great artists", but, nevertheless, she would come close to Parker and Pollock and their revisionist approaches to the discipline of Art History by doubting the veracity of the hegemonic narrative and defending that women artists did exist, though we may not know of them. Surprisingly, however, Pérez-Neu claims that the erudite public does know of these artists and it is the "general public" that does not:

I have always been struck by the lack of popularity achieved by women who have become famous in the field of painting. And when I say this, I am referring, naturally, to what we could call the "general public", since I know that the scholar or art critic knows them perfectly well<sup>1045</sup>.

In any case, we find Pérez-Neu's work extremely interesting based on both the questions it raises and the will to create a genealogy of her own. After these first (and

---

<sup>1042</sup> On the concept of quality, see: De Diego, Estrella. "A propósito de la calidad". In Concha Lomba Serrano, Carmen Morte García and Mónica Vázquez Astorga (eds.), *Las mujeres y el universo de las artes*. Zaragoza: Diputación de Zaragoza, 2020, pp. 15-28; and De Diego, Estrella. "En torno al concepto de calidad y otras falsedades del discurso impuesto". In Carlos G. Navarro, *Invitadas. Fragments on women, ideology and plastic arts in Spain (1833-1931)*. Madrid: Museo del Prado, 2020: pp. 25-39.

<sup>1043</sup> Pérez-Neu, Carmen G. *Galería Universal de Pintoras*. Madrid: Editora Nacional, 1964, p. XIII.

<sup>1044</sup> *Idem*.

<sup>1045</sup> *Idem*.

early) contributions, we would have to wait until the 1980s to start talking about a history of feminist art in the country. In 1983 the Autonomous University of Madrid organized the Congress *The Image of Women in Spanish Art*, which focused on the recovery of women artists, although the gender perspective was distinctly absent. As an example, Alfonso Emilio Pérez Sánchez highlighted – in a paternalistic tone – the poor quality of paintings made by nuns in medieval convents, whose works "hardly ever exceed a very modest dignity"<sup>1046</sup>.

A year later, the Centro Cultural Conde Duque in Madrid hosted the exhibition *Women in Spanish Art (1900-1984)*. Under the socialist mayoralty of Tierno Galván, the exhibition aimed to bring together contemporary female creators, not only to make them visible, but also to question the secondary place that women had occupied in the art world. Tierno Galván opened his section of the catalog with the following words:

Of the three fundamental categories we encounter when studying social integration – integrated, excluded and marginalized – women can, in many respects, be placed, at least historically, in the last group [...] The process is not so clear when it comes to the visual arts. In this field, marginalization was greater because, except in cases where there was family support or some other particularly favorable and exceptional circumstance, the systematic and public development of artistic vocation was not easy for women<sup>1047</sup>.

The texts in the catalog barely contain any theoretical apparatus and do not reflect the work that was taking place in the English-speaking world, but it is interesting to analyze some of their reflections. For instance, one of the main texts in the catalog, written by Raúl Chávarri – a member of the Asociación Española de Críticos de Arte –, touches on the historical and political conditioning factors that have influenced the development of women's artistic practice. He does so in much more naive terms than those used by Nochlin a decade earlier, but alludes, for example, to the fact that

female myths are, contrary to what it may seem, true conditioners of female freedom, because women, raised in the shadow of their own legend, from their

---

<sup>1046</sup> Pérez Sánchez, Alfonso Emilio. "Las mujeres pintoras en España". In *La imagen de la mujer en el arte español: actas de las terceras Jornadas de Investigación Interdisciplinaria*. Madrid: Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 1990, p. 79.

<sup>1047</sup> Centro Cultural Conde Duque. *Mujeres en el arte español (1900-1984)*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 1984 (unpaged publication).

earliest childhood, are marked by it, forced to go without, subjected to processes of choice and decision where, most of the time, their will does not play a role<sup>1048</sup>.

Nonetheless, the author makes it clear in the conclusions of his text that "this exhibition does not in any way suggest a feminist emphasis, nor is it based on a male chauvinist attitude where female art is considered a formula of inferior creativity"<sup>1049</sup>. Another author in the catalog, Consuelo de la Gándara, who was also a member of the Asociación Española de Críticos de Arte, stressed in her text entitled "Presence of Women in 20<sup>th</sup>-Century Art" that the exhibition seemed to her an "anachronistic and segregating" act, although she went on to clarify that

it would be desirable that at this point in time such an exhibition need not be held because the frequency of exhibitions, with male and female contributions in the same proportion in terms of number and quality as in the creative reality of every day, would make it unnecessary. I frankly believe that things are not yet at this stage, although it is easy to sense that they are changing rapidly<sup>1050</sup>.

And, although not as rapidly as Consuelo de la Gándara had predicted, things did indeed change to some degree. Two years later, in 1986, Linda Nochlin participated in the 1<sup>st</sup> Colloquium on the History of Women in Barcelona, and Estrella de Diego defended her doctoral thesis. The following year, in 1987, de Diego published (and therefore disseminated) her research with the publishing house Cátedra, and Esther Ferrer published her article "La otra mitad del arte" (The Other Half of Art)<sup>1051</sup> in the *Lápiz* magazine. Thanks to these first contributions, the presence of women artists in exhibition spaces and in historiographic discourses began to be normalized in the 1990s, though this occurred especially around important dates such as March 8<sup>1052</sup>. Nevertheless, there were still few cases that truly took on a gender perspective. These first years of proliferation of feminist publications coincided with what has been called the "curatorial turn", where

---

<sup>1048</sup> *Ibid.*

<sup>1049</sup> *Ibid.*

<sup>1050</sup> *Ibid.*

<sup>1051</sup> Ferrer, Esther. "La otra mitad del arte", *Lápiz*, nº 44, 1987, pp. 7-9.

<sup>1052</sup> As an example of this "institutional feminism", we can mention some exhibitions in Valencian territory curated at the Institut Valencià d'Art Modern (IVAM), still directed at the time by Consuelo Ciscar: *Identidad femenina en la colección del IVAM* (2011) and *Mujeres fotógrafas en la colección del IVAM* (2014). The titles are quite transparent in terms of the lack of political positioning of the exhibitions.

The curator becomes an agent of debate and criticism, and exhibitions – especially group exhibitions –, the main means for the mediation and interpretation of artistic practices, producing knowledge and value in the sphere of the cultural industry<sup>1053</sup>.

Some of the exhibitions worthy of mention along these lines include *100%* (1993), in which Mar Villaespesa supported the works of contemporary Andalusian artists with a feminist discourse, and *Territorios Indefinidos* (Undefined Territories) (1995), curated by Isabel Tejada at the Museo de Arte Contemporáneo de Elche<sup>1054</sup>. In the latter, the curator wished to explicitly set herself apart from the wave of women's exhibitions that proliferated every March, and advocate instead for the holding of thesis exhibitions from explicitly feminist perspectives all throughout the year. Nevertheless, she strategically planned the exhibition for the month of March, "following Althusser's intrusive approach":

I am not a feminist only on March 8, but I was offered the chance to produce this exhibition on this day as an alternative to many others that, coinciding with the date, present works by women in group exhibitions based purely on their identical gender condition<sup>1055</sup>.

It is noteworthy that, as Olga Fernández rightly points out, many of the exhibitions held in Spain between the 1990s and the early 2000s were organized in a geographically decentralized manner, mainly in Andalusia, Valencia, the Basque Country and Galicia<sup>1056</sup>. Furthermore, in the series of exhibitions, conferences and publications that proliferated especially from the 2000s onwards, a gradual shift towards a more plural feminism open to queer readings also set in. On Valencian territory, we might highlight those produced

---

<sup>1053</sup> Fernández López, Olga. "El feminismo en los discursos expositivos y relatos museográficos en España desde los años noventa". In Juan Vicente Aliaga and Patricia Mayayo, *Genealogías feministas en el arte español (1960-2010)*. León: Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, 2013, pp. 103-104.

<sup>1054</sup> According to María del Mar Rodríguez Caldas, however, *Territorios indefinidos* is not always included in the genealogies of feminist exhibitions in Spain (José Miguel García Cortés, for instance, ignores it in the catalog of the exhibition organized at the Espai d'Art Contemporani de Castellon, *Zona F*), because of an equivocal ascription to difference feminism (despite Tejada herself contradicting these assumptions in the catalog of the exhibition). In this sense, according to Rodríguez Caldas, it is interesting to point out other exhibitions that have gone unnoticed because they have been linked to assumptions close to difference feminism. This is the case of the exhibition *Fil-sofía. El concepto de hilo en la mujer artista*, curated by Assumpta Bassas at the Metrònom gallery in Barcelona and housed at Sala Parpalló in Valencia in early 1982. Rodríguez Caldas, María del Mar. "Feminismos, discursos y exposiciones en el Estado español. ¿Construyendo un canon?". In Claudia Jareño Ginal and Anne-Claire Sanz-Gavillon (dirs.), *Otras miradas. Voces y formas de la creación feminista desde los años 60 en el Estado español*. Barcelona: Edicions Bellaterra, 2021, pp. 278-292.

<sup>1055</sup> Tejada, Isabel. *Territorios Indefinidos*. Alicante: Museo de Arte Contemporáneo de Elche, Conselleria de Cultura, Instituto Juan Gil-Albert, Institut Valencià de la Dona, Ayto. de Elche, 1995, p. 13.

<sup>1056</sup> Fernández López, Olga. "El feminismo en los discursos expositivos y relatos museográficos en España desde los años noventa". In Juan Vicente Aliaga and Patricia Mayayo, *Genealogías feministas en el arte español (1960-2010)*. León: Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, 2013, p. 108.

at the Espai d'Art Contemporani de Castelló (EACC), directed at the time by José Miguel García Cortés: *Zona F* (curated by Helena Cabello and Ana Carceller in 2000) and *Ciberfem. Feminismes en l'escenari electrònic* (Ciberfem. Feminisms on the Electronic Scene) (curated by Ana Martínez Collado in 2006). In fact, in the *Zona F* catalog, García Cortés openly stated the following:

I wanted to include the debate on the presence of feminism in contemporary art, as I am convinced that it is a fundamental issue in the cultural and ideological discussions at the end of this century. However, I am aware of the dangers of approaching this issue without due calmness. It was important to flee from the classic women's exhibitions which have so abounded in recent years, and to make a proposal with less restrictive horizons where reductionist stereotypes and established categories would have no place<sup>1057</sup>.

In addition to the feminist exhibition projects that were proliferating across the country, it is important to consider other publications that were also being gestated by museum institutions but were not exclusively linked to exhibition projects. We are referring to the *Desacuerdos* (Disagreements) project, orchestrated by the Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA), the Centro José Guerrero, Arteleku and the Universidad a Distancia de Andalucía in the late 1990s. The works that made up the project undoubtedly transformed the way contemporary art had been written about to date, introducing a turn in the historiographic discourses imposed since late Francoism and the Transition. A good example of their influence is the fact that in the manual *Arte en España (1939-2015). Ideas, prácticas, políticas* (Art in Spain (1939-2015). Ideas Practices, Policies), published by Cátedra in 2015, Patricia Mayayo and Jorge Luis Marzo acknowledged the influence of *Desacuerdos* in their approaches. One of the key influences, which was clear to see in the index of that manual that rose against the classics by Valeriano Bozal or Francisco Calvo Serraller, would be feminism, a theme that had been very present in the seventh issue of *Desacuerdos* (2008) as it was entirely devoted to feminisms in Spanish art with contributions by Laura Trafí-Prats, Aurora Morcillo Gómez or Mayayo herself, among others<sup>1058</sup>.

---

<sup>1057</sup> García Cortés, José Miguel. "Introducción". In Helena Cabello and Ana Carceller (com.), *Zona F*. Castelló de la Plana: Espai d'Art Contemporani de Castelló, 2000, p. 15.

<sup>1058</sup> On the impact of the *Desacuerdos* project on the historiographic discourses of Spanish Contemporary Art, see Estella, Iñaki, "Paradojas del desacuerdo: la perspectiva feminista en el proyecto Desacuerdos". In

As from the second decade of the 21st century, we could list numerous studies – many more than in previous decades – that reread the history of 20th-century Spanish art from a gender perspective. Some of the studies that have been especially useful to focus and contextualize our research include four volumes that gather the papers from the various editions of the course *Artistic Production and Feminist Theory of Art* directed by Xabier Arakistain and Lourdes Méndez from the Euskal Herriko Unibertsitatea (UPV-EHU) at the Centro Cultural Montehermoso<sup>1059</sup>. The course compiled the contributions of important feminist theorists such as Teresa de Lauretis, Laura Mulvey, Ana de Miguel or Remedios Zafra; feminist art historians such as Katy Deepwell, Linda Nead, Griselda Pollock, Ann Shutterland-Harris and Spain's Estrella de Diego and Patricia Mayayo; and also renowned sociologists of culture such as Nathalie Heinich or Janet Wolff, whose presence in the publication is interesting as it highlights the importance of the sociological approach to feminist art theory.

Within the chronological framework of this research, the doctoral thesis by Assumpta Bassas on feminism in Catalan conceptual art<sup>1060</sup> and the thesis by Maite Garbayo<sup>1061</sup> on the aesthetic and political implications of the body in performative practices in the context of the final years of Franco's regime have been particularly relevant. Although this study will not delve into conceptual artistic practices – as they were non-existent in the Valencian context at the time –, the aforementioned studies proved crucial in encompassing the currents that were developing in Valencia.

Similarly, the University of Malaga ran the R&D project "Practices of Subjectivity in Contemporary Arts. Critical Reception and Fictions of Identity from a Gender

---

Claudia Jareño Gila and Anne-Claire Sanz-Gavillon (dirs.), *Otras miradas. Voces y formas de la creación feminista desde los años 60 en el Estado español*. Manresa: Edicions Bellaterra, 2021, pp. 251-272.

<sup>1059</sup> Arakistain, Xabier and Méndez, Lourdes. *Producción artística y teoría feminista del arte. Nuevos debates I*. Vitoria-Gasteiz: Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz, 2009/ Arakistain, Xabier and Méndez, Lourdes. *Producción artística y teoría feminista del arte. Nuevos debates II*. Vitoria-Gasteiz: Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz, 2011/ Arakistain, Xabier and Méndez, Lourdes. *Producción artística y teoría feminista del arte. Nuevos debates III*. Vitoria-Gasteiz: Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz, 2011/ Arakistain, Xabier and Méndez, Lourdes. *Producción artística y teoría feminista del arte. Nuevos debates IV*. Vitoria-Gasteiz: Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz, 2011.

<sup>1060</sup> Bassas, Assumpta. *La trayectoria de tres artistas en el pasaje del conceptualismo en Cataluña: Silvia Gubern, Àngels Ribé y Eulàlia*, Docotral Thesis, (Directed by Martí Peran, María-Milagros Rivera Garretas and tutored by José Enrique Monterde). Universitat de Barcelona, 2016.

<sup>1061</sup> Garbayo, Maite. *Cuerpos que aparecen. Performance y cuerpos en el tardofranquismo*. Bilbao: Consonni, 2016.

Perspective", which was active between 2016 and 2020. Directed by Maite Méndez Baiges and Luis Puelles Romero, it continued the research initiated in an earlier project called "Readings of Contemporary Art History from a Gender Perspective" with the aim of pursuing the work of flagging problems in the history of art of the 20th and 21st centuries from a gender perspective. Among the contributions this project made to the Spanish historiographic apparatus, it is worth mentioning the international congress "Genders and Subjectivities in Contemporary Artistic Practices (20th and 21st centuries)"<sup>1062</sup>, which we took part in with a paper on the use of gender memory as a historiographic method, using the topic of our research as a case study. This congress offered us an ideal framework to meet other researchers who were "intervening" in art history with a gender approach, both at the national and international level. The speakers included well-known names such as Katy Deepwell, Patricia Mayayo and Ana Navarrete. The conference was also enriching because it allowed us to learn about the work of young female historians who were working on their doctoral theses whilst our research was underway and were revealing part of their contents. This is the case of Ane Lekuona, who defended her doctoral thesis *Euskal Herriko artearen historia feminista baten bila. Genealogia berriak josten. 1950-1972*<sup>1063</sup> in December 2021. In it, she reviews the history of art and historiography in the Basque Country from a feminist perspective during a chronological period similar to that of this study.

Another of the researchers we were able to meet at the congress mentioned in the previous paragraph was Africa Cabanillas Casafranca, who has also focused her research on women as artistic subjects in the Spanish context of the 20th century<sup>1064</sup>. Cabanillas is also a collaborator on the project "Gender Identities through Artistic Practice. Spanish Women Painters of the 20th Century"<sup>1065</sup>, directed by Amparo Serrano de Haro and

---

<sup>1062</sup> See the publication that collects a selection of contributions: Ramos, Eva María (dir.). *Géneros y subjetividades en las prácticas artísticas contemporáneas*. Sevilla: Arcibel Editores, 2020.

<sup>1063</sup> Lekuona Mariscal, Ane. *Euskal Herriko artearen historia feminista baten bila. Genealogia berriak josten. 1950-1972*, Doctoral Thesis (Directed by Maite Méndez and Haizea Barcenilla), UPV-EHU, 2021.

<sup>1064</sup> See, for example: Cabanillas Casafranca, África. "Nuevos análisis del franquismo. Testimonios de mujeres pintoras". In Damián Alberto González Madrid, Manuel Ortiz Heras and Juan Sisino Pérez Garzón, *La Historia: lost in translation*, Madrid: Ediciones Universidad Complutense de Madrid, 2017, pp. 449-464/ Cabanillas Casafranca, África and Serrano de Haro Soriano, Amparo. "La mujer en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando (1873-1967)", *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, num. 121, 2019, pp. 111-136.

<sup>1065</sup> Project website: <https://pems20.weebly.com/proyecto.html> (last accessed 8-12-2021).

belonging to the Centro de Estudios de Género of the Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED). The project studies women painters who developed their work around 1950, taking into account their twofold repression as women and as victims of the dictatorial regime, and places special emphasis on women's life testimonies and the gender implications they can offer.

In a separate project, María Rosón has also conducted an in-depth analysis of the Francoist period from a gender perspective, although her research focuses more on visual and material culture and less on the artistic field. Her most relevant contribution in this regard is the book *Género, memoria y cultura visual en el primer franquismo (materiales cotidianos, más allá del arte)* (Gender, Memory and Visual Culture in the First Francoism (Everyday Materials Beyond Art), published by Cátedra in 2016<sup>1066</sup>.

Finally, although they address a different context or a chronology prior to that of our research, the studies of Carmen Gaitán Salinas on the artists of the Spanish Republican exile<sup>1067</sup> and those of Concha Lomba on artists in Spain between 1880 and 1939<sup>1068</sup> have also made useful references. In fact, Lomba also directed, together with Carmen Morte, the 15th Colloquium on Aragonese Art at the Universidad de Zaragoza in March 2019, which focused on the study of "Women and the Universe of the Arts"<sup>1069</sup>. Her contribution to Spanish gender historiography has been especially acknowledged for the research and activities carried out within the R&D project "Women Artists in Spain (1804-1939)" involving the Universidad de Zaragoza, the Universidad Complutense de Madrid, the Universidad de Sevilla and the Universitat de València<sup>1070</sup>. Among the

---

<sup>1066</sup> Rosón, María. *Género, memoria y cultura visual en el primer franquismo (materiales cotidianos, más allá del arte)*. Madrid: Cátedra, 2016.

<sup>1067</sup> Gaitán Salinas, Carmen. *Las artistas del exilio republicano español. El refugio latinoamericano*. Madrid: Cátedra, 2019. Gaitán Salinas also produced the first edition of Manuela Ballester's diaries in exile (and the translation of part of them, originally in Valencian): Ballester, Manuela. *Mis días en México Diarios 1939-1953*. Sevilla: Renacimiento, 2021. Apart from her research, the work of Carmen Gaitán Salinas has also been relevant in recent years because, together with pre-doctoral researcher Esther Romero, she organized the international conference "Linda Nochlin revisitada. Jornadas historiográficas en torno al arte contemporáneo" (October 14 and 15, 2021), which we also took part in.

<sup>1068</sup> Lomba Serrano, Concha. *Bajo el eclipse: pintoras en España, 1880-1939*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), 2019.

<sup>1069</sup> Lomba Serrano, Concha, Morte García, Carmen and Vázquez Astorga, Mónica (eds.). *Las mujeres y el universo de las artes*, Zaragoza: Diputación de Zaragoza, 2020.

<sup>1070</sup> Project website: <http://maes.unizar.es/> (last accessed 8-12-2021).

researchers on the project, it is important to mention Magdalena Illán<sup>1071</sup>, whose studies on artists from the 19th and early 20th centuries introduce new perspectives to traditional discourses. In addition to the painstaking research work that can be found on the project website compiling biographies and works by artists, special mention goes to the summer course held at the Universitat d'Estiu de Gandia which led to reflections being published in the book *Olvidadas y silenciadas. Mujeres artistas en la España contemporánea*<sup>1072</sup> (Forgotten and Silenced. Women Artists in Contemporary Spain); or the international congress "Women in the Art System, 1804-1939" hosted by the Museo de Zaragoza between September 21 and 23, 2021. Recently, research has also been extrapolated to exhibition space with the display *Towards Gender Poetics. Women Artists in Spain (1804-1939)* showing at the Museo Pablo Serrano in Zaragoza (March 22 to June 19, 2022).

In the exhibition field, it is worth mentioning the contributions of local institutions such as the Museu de l'Empordà in Figueres, which between October 25, 2020 and January 10, 2021 hosted an interesting exhibition that recovered a hundred works by a total of thirty-one female artists born between 1830 and 1939. The project was curated by journalist and writer Cristina Masanés based on Rosa Pous Tenàs' research, *L'art a Girona als segles XIX y XX. Emprintes de creació femenina 1872-1960*<sup>1073</sup> (Art in 19th and 20th-Century Girona. Imprints of Female Creation 1872-1960). Key feminist historians in the Catalan field such as Assumpta Bassas also contributed to the catalog<sup>1074</sup>. The exhibition is interesting owing to the amount of work and female creative subjects that it covered in a reduced context such as the Alt Empordà region, a fact that contrasts with the reductionist and desolate vision that the Museo del Prado presented in the exhibition *Guests. Fragments on Women, Ideology and Plastic Arts in Spain (1833-1931)* (2020). The most interesting thing about the exhibition, however, is that its discourse revolved

---

<sup>1071</sup> Other researchers in the project are also relevant in the field of study being addressed, but have already appeared previously (Estrella de Diego) or will appear in the literature in the future (Ester Alba Pagán or Mariángeles Pérez-Martín).

<sup>1072</sup> Gil Salinas, Rafael and Lomba Serrano, Concha (coords.). *Olvidadas y silenciadas. Mujeres artistas en la España contemporánea*. València: PUV, 2021.

<sup>1073</sup> The research was carried out thanks to a grant from Girona City Council for March 8 in 2008. The publication is available at: <https://es.calameo.com/read/0005976301d7cabcf4f40> (last accessed 9-12-2021).

<sup>1074</sup> Masanés, Cristina (com.). *Pintar, crear, viure. Dones artistes a l'Alt Empordà (1830-1939)*. Figueres: Ajuntament de Figueres, 2020.

around key concepts for the history of feminist art. As Bassas explained in the catalog, based on Griselda Pollock's approach<sup>1075</sup>, the exhibition is planned as a "virtual museum", but not virtual in cyber terms, rather in that it breaks away with patriarchal exhibition schemes:

The idea refers to the need to create a dimension in the discourse that is capable of disrupting the classic schemes of patriarchal historiography and narrative, and makes it possible to deploy transtemporal and intraspatial spaces. It is about making history co-emerge through the dialogue between data, document, work and subjective view, between the indication of the work, the reading and the question, from the rational and from the affective<sup>1076</sup>.

Also, key institutions in the Spanish art system such as the Centro de Arte Reina Sofía National Museum (MNCARS) have begun to systematically introduce the gender perspective in their discourses. Such is the case of the site-specific arrangement *Outside the Canon. Pop Artists in the Collection* (2020), a project by Isabel Tejada that gathers her research carried out thanks to a grant she benefited from in 2011 to investigate Spanish feminist art in the 1970s at the museum. The arrangement was set up in room 428, reconfiguring the readings of its permanent collection, but it can also be visited virtually on the museum's website along with documentary support and interviews with the artists<sup>1077</sup>. It should be noted that some of the artists included are part of the corpus of this research. We are referring to the Valencian artists Ángela García Codoñer, Isabel Oliver and Ana Peters, promoters of feminist critical realism in Spain, along with many other contemporaries featured in the display.

If we focus our lens on the Valencian context, the picture looks much bleaker. The historiography of the Valencian art of the 20th century was headed by the classic studies of Aguilera Cerní<sup>1078</sup>, Francisco Agramunt<sup>1079</sup>, the collective volumes directed by José

---

<sup>1075</sup> Pollock, Griselda. *Encounters in the virtual feminist museum*. Madrid: Cátedra, 2010.

<sup>1076</sup> Bassas, Assumpta. "El temps de la historia i el temps de la vida". In Cristina Masanàs, *Pintar, crear, viure. Dones artistes a l'Alt Empordà (1830-1939)*. Figueras: Ajuntament de Figueras, 2020, pp. 25-26.

<sup>1077</sup> Site homepage: <https://www.museoreinasofia.es/obra-destacada/fuera-canon-artistas-pop> (last accessed 8-12-2021).

<sup>1078</sup> Aguilera Cerní, Vicente (dir.). *Historia del arte valenciano*. València: Consordi d'Editors Valencians, 1986-1989.

<sup>1079</sup> Agramunt Lacruz, Francisco. *Diccionario de artistas valencianos del siglo XX*. València: Albatros, 1999/  
Agramunt Lacruz, Francisco. *Un arte valenciano en América (Exiliados y Emigrados)*. València: Consell Valencià de Cultura de la Generalitat Valenciana, 1998.

Francisco Yvars and Enric A. Llobregat<sup>1080</sup>, the work of Felipe Garín and Pascual Patuel edited by Bancaja<sup>1081</sup> or the manual by Carmen Gracia<sup>1082</sup>. More recently, we have the book *Arte valenciano en el franquismo* (Valencian Art during Franco's Regime) (1939-1975)<sup>1083</sup>, published by Pascual Patuel in 2019, which is an encyclopedic manual gathering some of the main authors organized according to plastic currents who worked in the Valencian context during the Francoist period. The publication includes Juana Francés, Jacinta Gil, Ángeles Ballester, Antonia Mir, María Dolores Casanova, Ana Peters, Soledad Sevilla, Ángeles Marco, Aurora Valero, and Eva Mus. In most of the aforementioned studies, however, women either are not present or "may be mentioned, but have been scarcely studied; they are often encrypted behind a string of names ending with an etc."<sup>1084</sup>. It is also common for the aforementioned historiography to lack a gender perspective.

A quick bibliographic search on Valencian women artists reveals references to numerous exhibition catalogs – almost all of them organized by private galleries or local public institutions –, but most of them lack a critical and feminist analysis of their trajectories and are not contextualized in a broader genealogy. They are grouped under the concept of "institutional feminism" or "state feminism" that has proliferated since the 1980s aside from militant activism and truly transformative proposals in the context of the so-called Culture of Transition<sup>1085</sup>.

---

<sup>1080</sup> Yvars, José Francisco and Llobregat, Enric A. *Història de l'art al País Valencià*. València: Tres i quatre, 1986-1998. The chapter dedicated to 20<sup>th</sup> century painting and sculpture is included in the third volume and is written by Juan Vicente Aliaga and José Miguel García Cortés.

<sup>1081</sup> Garín, Felipe and Patuel, Pascual. *Historia del arte de València*. València: Bancaja, 1992..

<sup>1082</sup> Gracia, Carmen. *Historia de l'art valencià*. València: Alfons el Magnànim, 1995.

<sup>1083</sup> Patuel, Pascual. *Arte valenciano en el franquismo (1939-1975)*. València: Publicacions de la Universitat de València; Alfons el Magnànim, 2019. Pascual Patuel has published numerous specific studies on different aspects of Valencian art during the 1950s and 1960s based on his doctoral thesis on Valencian abstract painting (Universitat de Barcelona, 1990).

<sup>1084</sup> Tejada, Isabel; and Folch, María Jesús. *A contratiempo. Medio siglo de artistas valencianas (1929-1980)*. València: IVAM, 2018, pp. 11-12.

<sup>1085</sup> As analyzed by Guillem Martínez and other authors in the volume published by Juan Albarrán *Artnsición, Transición. Arte y transición*. (Madrid: Brumaria, 2018), a State policy was developed during the Transition under which "culture does not get involved in politics – except to back the State – and the State does not get involved in culture – except to subsidize it, reward it or give it honors – [...] In the CT [Culture of the Transition] all problematic products disappeared. This resulted in the production of thousands and thousands of unproblematic products (Martínez, Guillem. "CT o 35 años de cultura española. Descripción, estupor, temblores y un ejemplo barcelonés de cómo fue desactivada la cultura de la Transición". In Juan Albarrán (ed.), *Artnsición, Transición. Arte y transición. 2ª edición revisada y ampliada*. Madrid: Brumaria,

Yet, there are some exceptions that do deserve to be mentioned as predecessors of this research. Maite Beguiristain was undoubtedly one of the pioneers as a woman in the field of art criticism in Valencia<sup>1086</sup>. Beguiristain was involved in the volumes coordinated by Roman de la Calle to trace the last 30 years of Valencian art. The text focuses on the eighties, but creates a succinct genealogy mentioning some of the artists from previous decades and states that "we must never forget those who opened the doors to freedom, however insignificant it may seem"<sup>1087</sup>.

In another similar collection on the same subject and also coordinated by Román de la Calle, a chapter was written two years earlier by researcher Riansares Lozano<sup>1088</sup> – currently attached to the Instituto de Investigaciones Estéticas of the Universidad Nacional Autónoma de México –, where she analyzed some of the works included in the exhibition project *Fugas subversivas. Reflexiones híbridas sobre las identidades* (Subversive Flights. Hybrid Reflections on Identities) (Centre Cultural La Nau, Universitat de València, 2005), which she had co-curated with Johanna Moreno and Guillermo Cano. Although her text was earlier, Lozano's theoretical approach was more up-to-date than Beguiristain's in terms of gender theory.

On the other hand, the History of Art department at the Universitat de València was home to several initiatives and efforts that proved fundamental. Firstly, it is important to acknowledge some reflections by Pilar Pedraza on the representation of

---

2018, p. 89). We have not addressed all those "unproblematic" products here, as what we are interested in is precisely raising problems in the object of study.

<sup>1086</sup> Beguiristain, Maite. "Arte y mujer en la Edad Media", *Asparkia: Investigación feminista*, nº 2, 1993, pp. 55-62; and Beguiristain, Maite. "Arte y mujer en la cultura medieval y renacentista", *Bitarte: Revista cuatrimestral de humanidades*, nº 8, 1996, pp. 113-124; Beguiristain, Maite. "Teresa Cebrián: Una trayectoria demasiado humana". In *Mar de fondo: Ghada Amer - Teresa Cebrián - Victoria Civera - Ayse Erkmen - Irit Hemmo - Gülsün Karamustafa - Jenny Marketou - Carmen Navarrete - Shirin Neshat - Eulàlia Valldosera - María Zárraga*. València: Fundació General de la Universitat de València; Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència 1998, pp. 40-43; Beguiristain, Maite. "De l'educació artística de les xiquetes". In Gracia, Carmen (com.), *Creadores solidàries amb Rudraksha*. València: Universitat de València, 2006, pp. 87-100.

<sup>1087</sup> Beguiristain Alcorta, Maite. "Los últimos 30 años (y algo más) del arte valenciano. Las cuestiones de género". In Román de la Calle (coord.), *En torno a los últimos 30 años del arte valenciano contemporáneo (I)*. València: Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 2014, p. 59.

<sup>1088</sup> Lozano de la Pola, Riansares. "Las cuestiones de género en el contexto artístico valenciano de los últimos 30 años". In Román de la Calle, *Los últimos 30 años del arte valenciano contemporáneo (I)*. València: Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 2012, pp. 96-109.

women in art<sup>1089</sup> and, especially, the first approach to the subject of this doctoral thesis carried out in 2009 by Professor Xesqui Castañer in the chapter "Valencian Women Artists of the 20<sup>th</sup> Century. From Participation in the Avant-Garde to the Discourse of the Body"<sup>1090</sup>, where she mentions some of the female artists who participated in the Valencian field and the key plastic characteristics of their production. The VALuART research group, directed by Rafael Gil Salinas, carried out research on the artistic collection of the Provincial Council of Valencia, which materialized in two exhibitions. One of them is the traveling exhibition *Memory of Modernity* (2017), which featured a section – and its corresponding chapter in the catalog written by Mireia Ferrer Álvarez – on "Women Artists in the Provincial Council: New Narratives around Contemporary Art"<sup>1091</sup>. The second exhibition in question is *Dones en marxa* (2018) (Women on the March), curated by Mireia Ferrer Álvarez and Ester Alba Pagán at Castell d'Alacuàs, which was structured in two main parts: the first focused on the representation of different models of femininity in the pieces of the collection, while the second delved into the production made by women. Finally, we cannot fail to mention the doctoral thesis read in 2019 by Mariángeles Pérez-Martín on female academics of Fine Arts in the 18th and 19th centuries, which especially studies the case of the Real Academia de Bellas Artes de San Carlos en València<sup>1092</sup>. Although her research does not overlap with this study chronologically, throughout these years we have been sharing our findings and complementing our reflections.

Outside the university context, in 2017, Vicente Ibiza i Osca published a biographical compendium of artists born in the region of Valencia, *Women in the Art World. Valencian Painters and Sculptors (1500-1950)*<sup>1093</sup>, which covers part of the

---

<sup>1089</sup> Pedraza, Pilar. "Figuras de la alteridad. La mujer pilosa, entre la enfermedad y el espectáculo", *Revista valenciana d'etnologia*, nº 4, 2009, pp. 37-46.

<sup>1090</sup> Castañer, Xesqui. "Las artistas valencianas del siglo XX. De la participación en la vanguardia al discurso del cuerpo". In Jorge Hermosilla Pla (coord.), *La ciudad de Valencia: historia, geografía y arte de la ciudad de Valencia*, vol. 2. València: Universitat de València, 2009, pp. 483-491.

<sup>1091</sup> Ferrer Álvarez, Mireia. "Mujeres artistas en la Diputación: Nuevas narrativas en torno al arte contemporáneo". In Rafael Gil Salinas (coord.), *Memoria de la modernidad. La colección patrimonial de la Diputación de València*. València: Diputació de València, 2018, pp. 170-201.

<sup>1092</sup> Pérez-Martín, Mariángeles. *Ilustres e il·lustradas. Académicas de Bellas Artes (ss. XVII-XIX)*. València: Tirant lo Blanc, 2020.

<sup>1093</sup> Ibiza i Osca, Vicent. *Dones al món de l'art. Pintores i escultores valencianes (1500-1950)*. València: Alfons el Magnànim, 2017.

chronology we are addressing. Studying it allowed us to locate some of the names that we were considering and that we had not yet placed in their context.

There are also a series of exhibitions that deserve to be highlighted more specifically as they have afforded another way of looking at the trajectory of some Valencian artists in recent years. Of note for its clearly feminist approach is the exhibition curated by Isabel Tejada at the Punto gallery in 2016, *Ángela García – Feminist Pop*<sup>1094</sup>, as well as the case study that the Institut Valencià d'Art Modern (IVAM) dedicated to Ana Peters in 2015<sup>1095</sup>. Equally interesting were the recent recoveries of *Ángeles Marco. Vertigo* (2018)<sup>1096</sup>, curated at the same museum by Joan Ramón Escrivà, or the traveling exhibition *Fuencisla Francés. Punto de fuga*, curated by Pilar Tébar<sup>1097</sup>, exhibited in different cultural spaces under the management of the Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana between 2019 and 2020. Other recent exhibitions include those organized at the Centre Cultural La Nau of the Universitat de València dedicated to Isabel Oliver (2019)<sup>1098</sup> and Aurora Valero (2021)<sup>1099</sup>. In the latter, María Victoria Margarida, who co-curated along with Roman de la Calle, published an interview in the catalog asking the artist some relevant questions about her condition as a woman artist.

But if there has been one crucial exhibition in the development of this doctoral thesis, that is *Against Time. Half a Century of Valencian Women Artists (1929-1980)*, curated by Isabel Tejada and María Jesús Folch at IVAM in 2018<sup>1100</sup>, which we had the pleasure of taking part in as documentation assistants. The discourse of the exhibition revolved around the artistic production of women and its political nature, which provided a much broader understanding from an explicitly feminist gaze of the works that could

---

<sup>1094</sup> There was another interesting exhibition about the same artist curated by Juan Bautista Peiró at the Universitat Politècnica de València: Peiró, Juan Bautista (com.). *Punto y seguido. Ángela García*. València: UPV, 2004.

<sup>1095</sup> Folch, María Jesús. *Caso de estudio. Ana Peters. Mitologías políticas y estereotipos femeninos en los sesenta*. València: IVAM, 2015. In 2007, the same museum held a retrospective of the artist, but focusing on her work of the nineties and overlooking all the feminist production of the seventies.

<sup>1096</sup> Escrivà, Joan Ramon. *Marco Angels. Vertigo*. València: IVAM, 2018.

<sup>1097</sup> Tebar, Pilar. *Fuencisla Francés. Punto de fuga*. València: Generalitat Valenciana, 2020.

<sup>1098</sup> Patuel, Pascual. *Isabel Oliver. Quaranta anys d'Art compromès (1970-2009)*. València: Fundació General de la Universitat de València, 2019.

<sup>1099</sup> De la Calle, Román and Margarida, María Victoria. *Aurora Valero. Sense Límits*. València: Fundació General de la Universitat de València, 2021.

<sup>1100</sup> Tejada, Isabel; and Folch, María Jesús. *A contratiempo. Medio siglo de artistas valencianas (1929-1980)*. València: IVAM, 2018.

make up the corpus of this doctoral thesis. In addition, the research revealed threads for us to pull on in order to explore the presence of women in the Valencian artistic field, and also represented a turning point in that we got to meet some of the artists in person and began to arrange interviews.

As regards the structure of this study, it is divided into two main parts. The first focuses on art education with an introductory chapter in which an initial approach to female education in the Francoist regime is made based on previous academic studies, firstly from the point of view of everyday culture and, secondly, in terms of formal education. Part two of the study focuses on the professionalization of women artists in the art world according to different axes ranging from their own artistic production to their presence in exhibition spaces – as artists, but also as gallery owners – and their involvement in collective creation practices.

The victory of the insurgent side in 1939 and the consequent establishment of Franco's dictatorship would lead to the eradication of all the republican reforms of "modernization". The new regime endeavored to eliminate from the collective imaginary that "modern woman" who was beginning to be defined during the republican period and firmly reinstated the model of the 19th-century "domestic angel". As stated by Aurora G. Morcillo, the discourse of National Catholicism did not invent sexism or misogyny, but rather took on gender relations as a defining element of its ideology, elevating them to a national level: "Being a mother and wife represented not only a private cause for pride but also a patriotic obligation"<sup>1101</sup>.

In the first chapter of the study, by way of an introduction, we wished to touch on hegemonic gender identities during Franco's regime, exploring their cracks and contradictions, from the standpoint of everyday culture, on the one hand, and of formal education, on the other. To transmit its ideology, the regime used every "State apparatus" (in Althusser's terms<sup>1102</sup>) it had at its disposal, including the formal educational system, the family or the Women's Social Service, which was managed by the

---

<sup>1101</sup> Morcillo, Aurora G. "El género en lo imaginario. El 'ideal católico femenino' y estereotipos sexuados bajo el franquismo", in Mary Nash (ed.), *Represión, resistencias, memoria. Las mujeres bajo la dictadura franquista*. Granada: Comares, 2013, p.73.

<sup>1102</sup> Althusser, Louis. "Idéologie et appareils idéologiques d'État (Notes pour une recherche)," *La Pensée*, no. 151, June 1970.

Women's Section of the Falange, but also informal means such as music, cinema, radio or television, with the power to creep into Spanish homes more easily as the dictatorship progressed and the consumer society of developmentalism became consolidated. The media and popular culture therefore constructed identities and played a key role in the naturalization of gender roles. It is well known that the media are not simply a reflection of reality, but play a crucial part in shaping it<sup>1103</sup>. We began by analyzing the cultural manifestations that permeated everyday life because, as demonstrated throughout the study, identities begin to be shaped before they become part of the formal educational system. In fact, from the moment one becomes aware of one's own existence and that of the environment, the identity shaping process is already at work.

We found that popular songs, successful films of the time or radio programs, along with other cultural manifestations we studied, shaped categories of men and women which, despite transforming as the dictatorship progressed and as developmentalism set in, were conceived as opposite yet complementary phenomena. The ideology underlying these cultural manifestations was also reflected in the voices of the interviewees, who either accepted its precepts or rebelled against them. The lyrics of Concha Piquer's copla *A la lima y al limón*, which we named the chapter after, reflect what was expressed in the following chapters by some of the artists, who saw marriage and caring for their family as the primary purpose of their existence. Conversely, Cecilia's song *Nada de Nada* with which we have closed the section expresses the desire to rebel against those beliefs that were instilled in them. Isabel Oliver told us throughout these pages that she spent "her whole life going against the grain"<sup>1104</sup>. For all of them, however, it has been proven that the everyday life they were educated in was a key factor in the way they saw themselves and in their life expectations.

The second section of the first chapter analyzed the formal educational system and led us to conclude that the same categories which were shaped in everyday life were reproduced and enhanced in schools and other institutions linked to the educational sphere. In order to construct identities, the regime made widespread use of training manuals which proliferated considerably from the 1940s onwards and did not undergo

---

<sup>1103</sup> See Gill, Rosalind. *Gender and the Media*. London/Malden: Polity Press, 2015.

<sup>1104</sup> Isabel Oliver. Interviewed on October 25, 2018.

substantial transformations in terms of content until well into the 1950s. The manuals, as studied by Giuliana Di Febo, stood out for their significant immobilism and insistence on the female "mission" in the home<sup>1105</sup>.

Apart from these manuals which would populate the shelves of every household that could afford them, another of the key educational bodies on gender issues was the Women's Section of the Falange. One of the most relevant structures of the Women's Section in this task of promotion was, without a doubt, the Women's Social Service. Created in 1937, it was not until December 1939 that its direct dependence on the Women's Section became established. During the civil war or, using the rhetoric of the time, "in the midst of the crusade for freedom", Franco had realized that there was no homeland service for the female population. The men were already engaged with the Military Service, so the government of the insurgents established the Women's Social Service in the decree of October 7, 1937, specifying that "the imposition of Social Service on Spanish women is intended to apply female aptitudes to relieve the pain produced in the present struggle"<sup>1106</sup>.

The regime's educational policies focused on using the formal education system as a catalyst for the ideology of the new government and as a reaction to the republican transformations in educational and social matters. In short, a profoundly patriotic, confessional, elitist and gender-segregated educational system was created. Boys were educated to be future professionals showing self-confidence and dominance over girls, while girls were educated according to the 19th-century ideal model to be self-sacrificing and relegated to the private sphere. They received what in the 19th century had already been labelled an "ornamental education" based on teaching them tasks that were considered typical of the female gender, such as embroidery, lace, dance, music, and also drawing and painting. Subjects such as "Home" or "Fostering the National Spirit" were taught to shape good wives and mothers, but also good citizens of the new regime. Essentially, women's education focused on primary and secondary professional

---

<sup>1105</sup> Di Febo, Giuliana. ""Nuevo Estado", nacionalcatolicismo y género", in Gloria Niefra Cristóbal (ed.), *Mujeres y hombres en la España franquista: Sociedad, economía, política, cultura*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2003, p. 33.

<sup>1106</sup> The Decree of October 7, 1937 – enacted before the Fuero del Trabajo – (BOE, number 379 of October 11. Quoted in Espuny Tomás, María Jesús. "Aproximación histórica al principio de igualdad de género: el empleo femenino después de la guerra (II)", *Iuslabor*, nº 1, 2007, p. 1.

education. Although they could legally access higher education, few women went on to complete baccalaureate and university degrees.

These reflections lead us to the second chapter, which has been devoted to developing the link between women and art education at length. Archival documentation has been combined with fragments of interviews with the artists and, therefore, it is the most choral chapter in terms of integrating many voices in the discourse. All of them, both those taken from official sources – academic records, state documentation, labor contracts, etc. – and the more personal utterances – which narrate the memories of former female students from the Escuela de Bellas Artes de San Carlos, private academies or the Escuela de Artes y Oficios Artísticos –, have allowed us to piece together a plural story that has demonstrated the possibilities and realities experienced by women in Valencian art education from different perspectives.

Based on these realities, it has been possible to draw certain conclusions that are worth mentioning here. Generally speaking, most female students who enrolled at the school to further their 19th-century "ornamental education", came from a wealthy family, while the majority of students who enrolled with a view to becoming professionals (as artists or teachers) generally belonged to middle-class families with a certain "cultural capital" but not necessarily an artistic background. That being said, our research has revealed a diversity of cases. Some break the mold, such as students from poor families, who enrolled first in the Escuela de Artes y Oficios Artísticos and continued their learning process at the Escuela de Bellas Artes.

Based on the incomplete – although abundant – documentation preserved at what is now known as the Facultad de Bellas Artes, we have been able to draw some conclusions regarding the percentage of female students who enrolled at what was once called the Escuela de Bellas Artes de San Carlos. From the sixties onwards, enrollment was balanced in terms of gender, a surprising fact considering the number of men who later managed to become professional artists compared to the few women who found a place for themselves in the art system after completing their studies. This research, in line with similar studies carried out in other contexts, has proven that this imbalance was due to the profusion of female students from wealthy social backgrounds who enrolled with the aim of cultivating their "femininity" rather than becoming professional artists.

In the following section of this second chapter, we analyzed other institutions that imparted artistic education in the city of Valencia and how women experienced them. It can be inferred from the data developed that, on the one hand, private academies offered a space in which women were socially accepted without restrictions, while taking official studies in Fine Arts colleges was not looked on so kindly by their peers. Our analysis of the Escuela de Artes y Oficios Artísticos, on the other hand, showed that this institution welcomed students from low- or medium-income families, since, besides being free, it prepared them for a trade that could support the family financially later on. We also noted that there was a greater female presence in workshops dedicated to historically feminized disciplines such as pottery or textiles. Lastly, we observed that an immense majority of the female student body at the Escuela de Artesanos was made up of women aged 30 to 60, some of whom described their profession as "homemaker", whilst the remaining (smaller) portion of female students was made up of young women between the ages of 12 and 19. This last group of students would leverage these lessons to prepare for admission to Fine Arts. Generally speaking, our research therefore confirmed that the gender trends and dynamics were the same in the various art education institutions.

Data showing how the student body was divided into percentages according to gender were enlightening, but we found our analysis of everyday teaching from the perspective of gender memory to be especially interesting. It is noteworthy that the women interviewed remember their years in San Carlos being highly demanding – and not without problems that made their daily life more difficult compared to that of their male peers, such as family care or the explicit sexism shown by some teachers –, but also a time of happiness since they enjoyed a relative freedom there that, for most, came to an end when they finished their studies and got married. The research also revealed that analyzing everyday life in relation to institutional history is crucial to understand an artistic field. Everyday history should therefore be configured along with institutional history, in the same narrative.

The chapter has also brought to light essential professions in the art world in which women played a key role. We are talking about models or sitters, whose history we

believe is yet to be written, and it would be highly interesting to look at it through an intersectional lens that flags gender issues and intertwines them with those of class.

It has also become clear that teaching art was an essential professional path in secondary education and progressively also in higher education, specifically in the Escuela de Bellas Artes de San Carlos, later called the Facultad of the Universitat Politècnica de València. It has been noted that many of the women who make up the corpus of this research combined solo artistic practice with teaching in high schools. During the first decade of the dictatorship, the teaching staff at the Escuela de Artes y Oficios was entirely male, but as workshops emerged to provide the education expected of the female gender, the first women began to be hired as teachers exclusively for these workshops. Thus, the research has revealed that as the decade of the sixties progressed and the school expanded its classrooms across the city, the number of female teachers who taught these workshops increased. Later, towards the end of the decade and especially in the seventies, it has been found that the number of female teachers in more theoretical subjects such as Art History also rose gradually.

As regards women teaching at the Escuela de Bellas Artes de San Carlos, we explored one case at length: Rosario García Gómez was in charge of the subject of Pedagogy of Drawing and the only female teacher at the school until the sixties, when former female students began to join as "free assistants". The data analyzed based on the documentation kept by this institution revealed that it would not be until the eighties and particularly the nineties when a majority of women would join what became the Facultad de Bellas Artes de San Carlos of the Universitat Politècnica de València as teachers.

The final chapter of part one allowed us to reflect on the subsidies that emerging artists could aspire to. The Spanish Ministry of National Education offered students different landscape scholarships throughout their five years of Fine Arts studies. Applicants were selected by competitive examination until the civil war, but after that the subsidies were appointed freely to students in the landscape class (which was imparted in one of the Coloring and Composition courses in the curriculum). We analyzed the presence of female Valencian artists in the "El Paular" halls of residence in Segovia, which they were able to access since 1950, as well as those who benefited from the Granada

subsidy and others who went to live in the Valencian town of Enguera. All of these opportunities were organized during the summer period as a complement to the teachings imparted during the course, allowing the students to paint *en plein air* in natural settings.

The following section of the chapter studied the subsidies awarded by the Provincial Council of Valencia year by year based on the documentation kept by the institution. Although women applied since 1934, the first female awardee was Aurora Valero in 1961. These subsidies were an important boost for artists wishing to further their training and become professionals after studying at San Carlos. As a broad summary, the chapter proved that the women who applied had very similar profiles to those who took the landscape scholarships offered for Fine Arts studies: They were generally students with good records, persevering, hard-working and with initiative. Proof of the similarity in profiles is that many of the names of Valencian women who resided in El Paular in Segovia were also among the scholars of the Provincial Council of Valencia: Encarnación Clausell Fonte, Milagros Ferrer Calatrava, Fina Inglés Capella, Carmen Mateu Guiot, Maria Luisa Pérez Rodríguez and Aurora Valero Cuenca.

Nathalie Heinich rightly stated that, in vocational worlds such as art, prizes or awards are the best-known form of recognition<sup>1107</sup>, since they usually involve a certain amount of money and reputation which can be transformed into a series of other material and immaterial advantages. Another conclusion drawn from the chapter is that, despite the professional boost that getting a subsidy could bring, it was no guarantee of success. For one, women found it more difficult to travel than men. The Provincial Council only offered financial compensation, but did not provide accommodation or travel, and families of young women would be more reluctant to let them travel to places where they had no known human support. A clear example of this is the case of Aurora Valero or Carmen Mateu, who were able to travel outside the country because they had acquaintances or relatives who took them in.

---

<sup>1107</sup> Heinich, Nathalie. "El reconocimiento en el arte". In Xabier Arakistain and Lourdes Méndez. *Producción artística y teoría feminista del arte. Nuevos debates IV*. Vitoria-Gasteiz: Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz, 2011, p. 129.

It is also interesting to note the significance of the works kept by the Provincial Council of Valencia which belong to a period of education, search and experimentation, as they reveal the potential of some of the artists who applied but then failed to develop a consolidated career.

This chapter closes part one of the research focusing on art education and brings us to the second part, which addresses the professionalization of women artists in the art system along different axes. The first chapter in part two (the fourth in the overall paper) deals firstly with the origin of the myth of the creative genius, the gender contradictions that this myth implies and its transcendence in the temporal context that concerns us. As feminist art history has shown in recent decades, the idea of the artist as eccentric, tormented and solitary that became consolidated in Romanticism was incompatible with the ideal of bourgeois femininity, so the concept of a woman artist was seen as a kind of oxymoron in the collective imaginary.

In the second section of this chapter, we analyzed how Valencian artists managed to subvert the myth of genius through their artistic practice. As in the rest of the study, their individual trajectories have been somewhat blurred in an effort to create a choral narrative in which their individualities have shaped a general overview of the various languages, techniques and themes that they worked with as women in the Valencia of the Francoist dictatorship. We have not carried out a monographic study on the production of each of these women, nor a chronological study, but a sort of Foucauldian genealogy. Genealogy avoids the origin, that mythical-historical origin, and instead offers:

a view that distinguishes, distributes, disperses, allows free play to deviations and limits – a kind of view that dissociates, is capable of dissociating itself, and is capable of erasing the unity of that human who is supposed to carry the view in a sovereign manner towards his past<sup>1108</sup>.

This concept or method can help to revisit history from other untraveled places and connect it with the present. In the catalog of the exhibition *Feminist Genealogies in Spanish Art (1960-2010)*, Patricia Mayayo pointed out "the importance of constructing

---

<sup>1108</sup> Foucault, Michelle. "Nietzsche, la généalogie, l'histoire." In *Dits et écrits* (vol. 2), Paris: Gallimard, 2001, p. 147.

genealogies in feminist tradition"<sup>1109</sup>. For Mayayo, the ultimate goal of generating these genealogies is to recover names, works and stories that have been forgotten, but also to offer today's artists references to look to and on which to build their own identity.

Firstly, the self-configuration of the self has been addressed according to the way they signed their works, their self-portraits and the photographs of the artists that have been preserved. Specific cases have shown that one of the tricks women often used to camouflage their gender identity was to sign the works with their initials alone, with their surname or indeed under a male pseudonym. Using Pierre Bourdieu's metaphor that refers to the cultural field as a contact sport, female artists knew "the rules of the game" and used them as far as possible to reap certain recognition without being limited by their condition as women. Meanwhile, in their self-portraits we see that, despite the conflicts that could arise from the incompatibility of the hegemonic model of woman and artist, these artists depict themselves as subjects with agency and decision-making power. Similarly, in photographs they are portrayed as powerful and modern women, once again stepping away from hegemonic femininity. Photographic portraits have been considered part of the artistic project of their protagonists given that these photographs are to be seen "as the result of a collaboration between the photographer and the model, who thus becomes a co-author of her own image"<sup>1110</sup>.

Secondly, we addressed artistic production focusing on women's everyday life. Although we do not wish to condone the historiographic cliché that confines women's artistic production to self-narrativity and figuration, the fact is that the vast majority of the artists in the corpus of this research generally cultivated pictorial figuration. This does not, however, mean to say that their production was limited to depicting themselves, but that through their own everyday life or their own inner worlds, they ended up portraying what is public. The feminism of the 1970s made it clear that what is personal is political. Although the artists mentioned in this section were not militant feminists and their works do not present an activist aesthetic, they can be read along these lines. For example, the

---

<sup>1109</sup> Mayayo, Patricia. "Imaginando nuevas genealogías. Una mirada feminista a la historiografía del arte español contemporáneo". In Juan Vicente Aliaga y Patricia Mayayo. *Genealogías feministas en el arte español (1960-2010)*. León: Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, 2013, p. 21.

<sup>1110</sup> Spector, Nancy. "Meret Oppenheim. Performing Identities." In Jacqueline Burkhardt and Bice Curgier, *Meret Oppenheim. Beyond the Teacup*. New York: Independent Curators, 1996, pp. 35-42. Quoted in Mayayo, Patricia. *Frida Kahlo. Contra el mito*. Madrid: Cátedra, 2008, p. 215.

portrait painted by Manuela Carbonell of her son in 1968 speaks to us, through the reality that surrounded the painter, of the social place of the female gender in Franco's time.

Still life and landscapes were two pictorial genres they had learned at the Escuela de Bellas Artes. Ever since the Spanish academic system was set up in the 18th century, both were placed in an inferior position in the hierarchy of the arts with respect to genres that required portraying life, and both were recurrent in the women painters of these generations. As feminist historiography has abundantly pointed out, it is no coincidence that these are precisely the genres most commonly cultivated by women. Some of them, however, did not limit their work to painting these genres, but also subverted them and questioned their popularity, from a Pop Art aesthetic in the case of Isabel Oliver, and Op Art in the case of Rosa Torres.

The following section is dedicated to those of them who produced abstract works, in their different forms, or who approached some of the precepts of informalist painting through figuration, as is the case of María Luisa Pérez Rodríguez. Of particular interest in this section are artists such as Lola Bosshard or Amparo Formentín Capilla who were part of the geometric abstraction trend and whose production is of great historical-artistic value, yet currently remains unknown.

Whilst some approached abstraction in all its forms, other artists developed explicitly feminist discourses that questioned the hegemonic models of femininity and sought new ways of constructing their identities. At the plastic level, they did so from a more classical figuration, but also through languages close to the Pop Art and critical realism that the Equipo Crónica group introduced in Valencia. After some brief reflections on the self-awareness of the artists with respect to feminism, we have focused in this section on the feminist artistic production of Jacinta Gil Roncalés, Ana Peters, Carmen Calvo, Isabel Oliver and Ángela García Codoñer.

The artistic production of women reveals that, although it is still necessary to highlight their historiographic obliteration, we cannot seek to keep them in segregated discourses and certainly cannot intend to overlook them in any new discourses that are generated. Their history is not a history in itself, or, at least, it is not only that. Their production is not gender-specific or gender-biased – although we have noted that some

of them did have explicit or implicit gender discourses. They were figurative, abstract, painters, sculptors, politicians, feminists. Even though it is still hard to find them in books and academic writings, their voices, their works, must be taken into account since it is through their production that the history of art can be told. It has been proven that women participated in the stylistic and conceptual variety that was developing on the art scene at the time.

Another point we would like to emphasize here is that Valencia was not isolated or displaced from the artistic currents of the time. Admittedly, the area lacked some conceptual artistic practices which had already made their way into the Spanish context in the seventies. Perhaps a few, such as Carmen Calvo, approached these practices in the seventies, though without abandoning materiality and objectuality. For the rest, however, the Valencian capital played host to most of the currents that were being developed elsewhere – from informalist or geometric abstraction to critical realism or iron sculpture. Therefore, we cannot speak of one context imitating another, but of a global transformation that takes disparate forms in different contexts. Thus, from the local level, we can draw global conclusions. Art history is made up of phenomena that, allowing for the particularities they acquire in each territory, cross borders, both physical and political, to transform cultural history.

The fifth chapter explores collective creation practices from different perspectives. It has been found that, despite the validity of the myth of the individualistic genius, the material reality of artistic creation evinces a collective work that has not always been sufficiently highlighted. First of all, we studied the involvement of some women in the artistic groups traditionally mentioned in historiography. It is significant that the three women who managed to gain a foothold in artistic collectives in the forties and fifties (including Grupo Z, Grupo de los Siete, Grupo Neos or Grupo Parpalló) were each linked to a male artist who somehow opened the doors to gatherings with their professional colleagues. In most cases, this link was sentimental, but we find exceptions such as Ángeles Ballester whose introduction to the Grupo de los Siete came through her friendship with Manolo Gil. In fact, Ángeles Ballester was able to attend the get-togethers that the group organized on Fridays at the Lara café as long as she was accompanied by a male member of her family circle: her older brother Alarico, first, and her husband

Rafael Bosch once she was married. Carmen Pérez Giner and Jacinta Gil Roncalés, on the other hand, attended the collective meetings accompanied by their partners, who were also painters and members of Grupo Z, with Gil Roncalés' husband also going on to join Parpalló. It can be concluded, therefore, that the participation of women in these early artistic associations was largely limited to their relationship with male companions and the flexibility of their families.

We have also found women linked to the groups that cultivated critical realism in the sixties and seventies. Ana Peters was part of Estampa Popular, though eventually family obligations and the unpopularity of her feminist work among her contemporaries kept her away from creation. Similarly, Pilar Espinosa Carpio, Carmen Calvo, Isabel Oliver, Rosa Torres and Consuelo Niño all collaborated with Equipo Crónica, to a greater or lesser extent. In general, it seems clear that it was a great learning experience for them and kept them in touch with the plastic renovation that was taking place in Valencia, as well as allowing them to use materials such as acrylic paint, which was not readily available to them.

In the following section, some examples of women's associationism have been rescued from practices and spaces that recent historiography is recovering as places of "sorority", such as collective women's exhibitions, meetings in their studios or escapes to the countryside to paint landscapes. Antonia Mir and Ana Peters often left the city together to practice landscape painting in a shared and safe time and space, and sometimes also met with Julia Mir in Antonia Mir's studio. We found that group women's exhibitions were more common than historiography has reflected and there were even women's art groups that, although ephemeral, were equipped with a strong will to make a niche, from their status as women, in the art world. The case of the Pintura group formed by Jacinta Gil, Antonia Mir, Adela Balanzá, Ana Peters, Julia Mir and Lola Bosshard is significant in this sense. Thanks to the examples analyzed in the chapter, we can conclude that friendship, groups and collective exhibitions were a fundamental tool of cohesion and female agency that provided women with their own spaces, as they were not generally welcomed as equals in mixed settings.

The last section of the chapter is dedicated to couples of artists, showing that the gender dynamics present in affective-sexual relationships permeated the professional

sphere. The various examples analyzed revealed that being in a stable relationship with a male artist or agent of the art world relegated them in most cases to being pigeonholed as "the wife of" and standing in the shadow of their partner. Conversely, the fact that their partner was also an artist could be positive, since they understood and shared each other's vocation and this allowed women access to circles that were otherwise systematically forbidden to them.

Heterosexual artistic couples, therefore, are symptomatic of a patriarchal cultural field in which the hierarchy of power implicit in romantic love, born of capitalism and of the 19th-century doctrine of separate spheres, was also extrapolated to the professional sphere. Although no examples of queer sexualities have been found in the context studied here, it would also be highly interesting to analyze how affective-sexual relationships influence the professional sphere in these cases. Each specific case has its particularities, but based on the analysis carried out it is unquestionable that this issue must be taken into account when analyzing the production of any artist in depth.

Finally, the sixth chapter evinced that women were present in the Valencian exhibition scene and that their presence increased as the dictatorship progressed. The case of the Sala Mateu venue has exemplified that it was more difficult to find them in individual exhibitions than in group exhibitions. Indeed, it was not uncommon for their presence in the latter to be linked to a man, be it their partner or a relative.

As for art shows, a peak of female participation was reached in the March 1971 Show, with 49 % of women, although the rest of the editions (in the different contests) remained between 15 % and 25 %. Names such as Ana Peters, Antonia Mir, Fina Inglés, Jacinta Gil, Lola Bosshard, Aurora Valero and Amparo Formentín Capilla come up again and again in the shows analyzed. These last names are also present both in the Autumn Show, with more of a plastic tradition, and in the March Show, with more innovative aspirations. All of them, judging by their presence in these contests and by their regular mentions in the press, would become an integral part of the Valencian art field during the Francoist regime. In addition, a generational change appears to have taken place from the seventies onwards, as new names such as Ángeles Marco or Maite Miralles and, to a lesser extent, Carmen Lloret or Trini Vicent begin to emerge. Also worthy of note is the

presence of women, including Isolda Alfaro and Isabel Cajide, on the jury of some of the editions of the March Show, which was quite unusual at the time.

Furthermore, our research has proved that women were also part of exhibition life in more alternative contexts, such as the Colegio Oficial de Arquitectos of Valencia and Murcia, and on the Valencian gallery scene. The work carried out by several women in the city's galleries has been brought to light. Our analysis has allowed us to see Carmen Debroux (née Labajos), Lola Giménez Espinosa, Marisa Taberner, Celia Bastida or Amparo Zaragoza as caretakers and curators of conversations, as producers of another type of artistic "object" that was paradoxically immaterial. We conceive them, therefore, as active subjects in the artistic field who, in a way, by curating and generating conversations and discourses, were also creating from other places.

The last section of the sixth and final chapter ends our research with an analysis of the women who exhibited their work at some of the Valencian galleries and with a reflection on how gallery owners and artists interacted, especially when the former were men and the latter women. It was found that there was a general feeling of distrust towards the female gender when it came to granting them commercial opportunities and that there were even situations in which some male agents took advantage of their power.

Throughout this doctoral thesis, women have been analyzed as subjects with agency in the artistic field from different perspectives. We have studied their links to artistic institutions, but also their singularity with respect to the family institution or their peers – their male and female classmates or their colleagues –, with respect to their affective-sexual partners, and even with respect to their own artistic production – their genres, styles, themes or political positions. In short, the Valencian artistic field during the Francoist dictatorship has been analyzed as thoroughly as possible from a gender perspective. And the fact is that a field is composed not only of institutions, as has been demonstrated, but also of numerous agents that fill its possibilities of analysis with nuances.

The various chapters that make up this study have shown that things were not easy for women or, at least, it was visibly more complicated for them to find their way in the

artistic field than for their male counterparts. Statements such as those made by Adela Balanzá and Cristina Navarro are clear in this regard:

I had to live through a very difficult time, when you had so many things against you, life itself went against you<sup>1111</sup>.

If I had been a man, I would be much better placed than I am professionally. You have to prove a thousand times more that you are working seriously and that what you do is worth something<sup>1112</sup>.

As this research has shown, the artistic field is riddled with hierarchies of power. Women did not take up a central place in the playing field, so they were in a difficult position to set its boundaries or what Bourdieu termed the *nomos* or limits<sup>1113</sup>. According to this sociologist of culture, those at the center of the field have the power, in this case, to dictate whether someone is an artist or not, whether his or her production has "quality" or not. From a marginal position, such as the one that women generally occupied during Franco's dictatorship, it was difficult to generate a way of being an artist other than the hegemonic way, or to engage in artistic currents that, because of their aesthetics or their content, did not always fit into the dominant discourses.

Despite these difficulties, however, we have seen that women were part of the Valencian artistic reality, as artists but also as teachers, illustrators, designers, art critics or gallery owners. Not all these professions have been addressed in depth in this study, although it would undoubtedly be very interesting – perhaps necessary – for future research to focus on figures such as Rosalía Sender or Trini Simó who are of great interest owing to their contributions to militant Valencian feminism and also to the world of art. It would also be fascinating to delve into other facets of the artistic field such as the market or art collecting, which have not yet been analyzed from a gender perspective in this context.

As explained earlier, we do not aim to bring any stories to a close, but we do hope that the reflections we have raised throughout this study will be taken into account in any new story to be told. We have seen that not only can the history of art be told through the production of women, but that production also allows us to discover new nuances, new nooks and crannies, which make it richer. Women's production tears through the

---

<sup>1111</sup> Adela Balanzá. Interviewed on May 13, 2019.

<sup>1112</sup> Cristina Navarro. Interviewed on July 19, 2018.

<sup>1113</sup> Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*.

history of art, its patriarchal bias – and also, at times, its classist and racist bias –, while at the same time engaging in a new – potential – more plural art history. That is what we have sought to do here: not to supplant or segregate discourses, but to tear up existing ones.

## BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES



## Bibliografía

- Agramunt Lacruz, Francisco. "La Sala Blava", *Cimal*, nº19-20, 1983, pp. 57-69.
- Agramunt Lacruz, Francisco. *Diccionario de artistas valencianos del siglo XX*. València: Albatros, 1999.
- Aguilera Cerní, Vicente. *Iniciación al arte español de postguerra*. Barcelona: Península, 1970.
- Aguilera Cerní, Vicente. *Historia del arte valenciano*. València: Consorci d'Editors Valencians, 1986-89.
- Agulló Díaz, M<sup>a</sup> del Carmen. *La educación de la mujer durante el franquismo y su evolución en Valencia (1951-1970)*, Tesis doctoral (Dir. Juan Manuel Fernández Soria), Universitat de València, 1994.
- Agulló Díaz, M<sup>a</sup> del Carmen. "«Azul y rosa»: franquismo y educación femenina". En Alejandro Mayordomo (Coord.), *Estudios sobre la política educativa durante el franquismo*. València: Universitat de València, 1999, pp. 243-303.
- Albarrán, Juan. *Art/nsición, tra/nsición: arte y transición*. Madrid: Brumaria, 2018.
- Aldana Fernández, Salvador. *La Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia. Historia de una institución*. València: Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, 1998.
- Alonso Sentandreu, Jesús. *Crónica de las Escuelas de Artesanos (Retazos históricos 1868-1993)*. València: Escuela de Artesanos, 1993.
- Althusser, Louis. "Idéologie et appareils idéologiques d'État (Notes pour une recherche)", *La Pensée*, nº 151, junio 1970.
- Álvarez, Álvaro. *La construcción de las estrellas cinematográficas bajo el primer franquismo desde una perspectiva de género*, Tesis doctoral (Dir. Ana Aguado y Vicente Sánchez Biosca), Universitat de València, 2019.
- Antolín, Matías. *Cine marginal en España*. Valladolid: Semana Internacional de Cine, 1979.
- Arañó Gisbert, Juan Carlos. *La enseñanza de las Bellas Artes en España (1844-1980)*, Tesis doctoral (Dir. Ricardo Marín Ibáñez), Universidad Complutense de Madrid, 1988.
- Asenjo Fernández, Ignacio. "Ángel Ferrant y la reforma de las escuelas superiores de Bellas Artes", *Archivo Español De Arte*, nº 82(325), 2009, pp. 47-62.
- Avia, Amalia. *De puertas adentro*. Madrid: Taurus, 2004.

Baldó, Marc. “La població de la Universitat de València al segle XX”, *Saitabi: revista de la Facultat de Geografia i Història*, nº 49, 1999, pp. 17-60.

Baldó, Marc. “Represión franquista del profesorado universitario”, *Cuadernos del Instituto Antonio Nebrija*, nº 14, 2011, pp. 31-51.

Baldó, Marc. “Regeneración universitaria y movimiento estudiantil en España”. En Mónica Hidalgo Pego y Rosalina Ríos Zúñiga (coords.), *Poderes y educación superior en el mundo hispánico: siglos XV al XX*. México DF: UNAM, 2016, pp. 454-474.

Balesebre, Armand y Fontova, Rosario. *Las cartas de Elena Francis. Una educación sentimental bajo el franquismo*. Madrid: Cátedra, 2018.

Ballester, Manuela (edición de Carmen Gaitán Salinas). *Mis días en México Diarios 1939-1953*. Sevilla: Renacimiento, 2021.

Barrachina, Marie Aline. “Ideal de la mujer Falangista. Ideal Falangista de la Mujer”, *Las mujeres y la guerra civil española*. Madrid: Ministerio de Trabajo e inmigración, Instituto de la Mujer, 1991, pp. 211-217.

Barreiro López, Paula. *La abstracción geométrica en España, 1957-1969*. Madrid: Instituto de Historia; Departamento de Historia del Arte, 2009.

Barroso Villar, Julia. *Grupos de pintura y grabado en España (1939-1969)*. Oviedo: Departamento de Arte de la Universidad de Oviedo, 1979.

Battersby, Cristhine. *Gender and Genius. Toward a feminist aesthetics*. Blooming and Indianapolis: Indiana University Press, 1989.

Beguiristain Alcorta, Maite. “Los últimos 30 años (y algo más) del arte valenciano. Las cuestiones de género”. En Román de la Calle (coord.), *En torno a los últimos 30 años del arte valenciano contemporáneo (I)*. València: Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 2014, pp. 58-77.

bell hooks. “The Oppositional Gaze: Black Female Spectators”. En John Belton (ed.), *Movies and Mass Culture*. New Brunswick (Nueva Jersey): Rutgers University Press, 1995.

Benet, Vicente J. *El cine español. Una historia cultural*. Barcelona: Paidós, 2012.

Benstock, Shari. *Las mujeres de la “rive gauche”. París 1900-1940*. Barcelona: Lumen, 1992.

Berger, John. “¿Cómo aparecen las cosas?, o Carta abierta a Marisa”. En John Berger (coord.), *El Bodegón*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2008, pp. 59-75.

Blasco Carascosa, Juan Ángel. *Desde la Sala Mateu: homenaje a José Mateu*. València: Generalitat Valenciana; Ajuntament de València, 1998.

Blasco Herranz, Inmaculada. *Armas femeninas para la contrarrevolución: la Sección Femenina en Aragón (1936-1950)*. Málaga: Universidad de Málaga, 1999.

Borja-Villel, Manuel J. *Elena Asins. Fragmentos de la memoria*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2011.

Bourdieu, Pierre. "El campo literario. Prerrequisitos críticos y principios de método", *Criterios*, La Habana, nº 25-28, enero 1989-diciembre 1990, pp. 20-42.

Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama, 1995.

Bowles, Alan. *The Conditions of Success: How the Modern Artist Rises to Fame*. Nueva York: Thames and Hudson, 1990.

Butler, Judith. *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*. Madrid: Paidós, 2010.

Cabanillas Casafranca, África. "Nuevos análisis del franquismo. Testimonios de mujeres pintoras". En Damián Alberto González Madrid, Manuel Ortiz Heras y Juan Sisino Pérez Garzón, *La Historia: lost in translation*. Madrid: Ediciones Universidad Complutense de Madrid, 2017, pp. 449-464.

Cabanillas Casafranca, África; y Serrano de Haro Soriano, Amparo. "La mujer en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando (1873-1967)", *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, nº 121, 2019, pp. 111-136.

Cabanillas Casafranca, África. "¿Adorno o profesión? La educación artística de las mujeres en España (*del Renacimiento a las Vanguardias*)". En Josefina Méndez Vázquez y Francisco Chacón Jiménez (eds.), *Historia de la educación de las mujeres en tiempos de cambio (siglos XVII-XX)*. Granada: Editorial Comares, 2020, pp. 105-130.

Castañer, Xesqui. "Las artistas valencianas del siglo XX. De la participación en la vanguardia al discurso del cuerpo". En Jorge Hermosilla Pla (coord.), *La ciudad de Valencia: historia, geografía y arte de la ciudad de Valencia, vol. 2*. València: Universitat de València, 2009, pp. 483-491.

Centro Cultural Conde Duque. *Mujeres en el arte español (1900-1984)*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 1984.

Chadwick, Whitney; y De Courtivron, Isabelle (eds.). *Los otros importantes. Creatividad y relaciones íntimas*. Madrid/València: Cátedra/Universitat de València. Instituto de la Mujer, 1994.

Clark, Kenneth. *The Nude: A Study of Ideal Art*. John Murray: Londres, 1956.

Connell, R.W. *Masculinities*. Los Angeles: University of California Press, 2005.

Costa, Jordi. *Contracultura. Resistencia, utopía y provocación en València*. València: IVAM, 2020.

Cuesta Bustillo, Josefina. *Memoria e historia*. Madrid: Marcial Pons, 1998.

Cuesta Bustillo, Josefina. *La odisea de la memoria. Historia de la memoria en España, siglo XX*. Madrid: Alianza, 2008.

De Diego, Estrella. "La educación artística en el XIX: todo menos pintoras. La mujer profesora de dibujo". En María Jesús Matilla y Margarita Ortega (eds.), *El trabajo de las mujeres: siglos XVI-XX*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 1996, pp. 481-488.

De Diego, Estrella. "Feminismo, queer, género, "post", revisionismo...: o todo lo contrario. Ser o no ser historiador/a del arte feminista en el Estado español", *Exit Book*, nº 9, 2008, pp. 16-23.

De Diego, Estrella. *La mujer y la pintura del XIX español. (Cuatrocientas olvidadas y algunas más)*. Madrid: Cátedra, 2009.

De Diego, Estrella. "Figuras de la diferencia". En Valeriano Bozal (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Madrid: La balsa de la Medusa, 2010, pp. 434-451.

De Diego, Estrella. *Artes visuales en occidente desde la segunda mitad del siglo XX*. Madrid: Cátedra, 2015.

De Diego, Estrella. "A propósito de la calidad". En Concha Lomba Serrano, Carmen Morte García y Mónica Vázquez Astorga (eds.), *Las mujeres y el universo de las artes*. Zaragoza: Diputación de Zaragoza, 2020, pp. 15-28.

De Diego, Estrella. "En torno al concepto de calidad y otras falsedades del discurso impuesto". En Carlos G. Navarro, *Invitadas. Fragmentos sobre mujeres, ideología y artes plásticas en España (1833-1931)*. Madrid: Museo del Prado, 2020.

De Haro, Noemí. "Mujeres artistas e imágenes de la opresión femenina en el realismo crítico. Revisando la historia oficial del antifranquismo". En Juan Vicente Aliaga y Patricia

Mayayo, *Genealogías feministas en el arte español: 1960-201*. León: MUSAC, Junta de Castilla y León, 2013, pp. 149-169.

De Haro, Noemí. *Grabadores contra el franquismo*. Madrid: CSIC, 2010.

De la Calle, Román; y Margarida, María Victoria. *Aurora Valero. Sense Límits*. València: Fundació General de la Universitat de València, 2021.

De la Calle, Román. *Eva Mus. Retrospectiva*. València: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 2016.

De la Calle, Román; y Escrivà, Joan Ramon. *Col·lectius artístics a València sota el franquisme (1964-1976)*. València: IVAM, 2015.

Di Febo, Giuliana. “«La Cuna, La Cruz y la Bandera». Primer franquismo y modelos de género”. En Isabel Morant (dir.), *Historia de las Mujeres en España y América Latina*, vol. 4. Madrid: Cátedra, 2005-2006, pp. 217-237.

Díaz Sánchez, Julián; y Llorente Hernández, Ángel. *La crítica de arte en España (1939-1976)*. Madrid: Istmo, 2004.

Durán Hernández-Mora, Gloria. *Dandysmo y contragénero. La artista dandy de entreguerras: Baronesa Elsa von Freytag-Loringhoven, Djuna Barnes, Florine Stettheimer, Romaine Brooks*, Tesis Doctoral (Dir. Miguel Molina y Jordi Claramonte), Universitat Politècnica de València, 2009.

Escrivà, Joan Ramon. *Ángeles Marco. Vértigo*. València: IVAM, 2018.

Espuny Tomás, María Jesús. “Aproximación histórica al principio de igualdad de género: el empleo femenino después de la guerra (II)”, *Iuslabor*, nº 1, 2007.

Esteban Drake, Mesa. *De El Paular a Segovia (1919-1991)*. Segovia: Diputación Provincial de Segovia; Ayuntamiento de Segovia, 1991.

Estella, Iñaki. “Paradojas del desacuerdo: la perspectiva feminista en el proyecto Desacuerdos”. En Claudia Jareño Gila y Anne-Claire Sanz-Gavillon (dirs.), *Otras miradas. Voces y formas de la creación feminista desde los años 60 en el Estado español*. Manresa: Edicions Bellaterra, 2021, pp. 251-272.

Faxedas, María Luisa. “«Hacer mucho o no hacer nada». La relación epistolar entre Esther Boix y Emilia Xargay”. En Eva María Ramos (dir.), *Géneros y subjetividades en las prácticas artísticas contemporáneas*. Sevilla: Arcibel Editores, 2020, pp. 190-203.

Federici, Silvia. *Beyond the periphery of the skin. Rethinking, Remaking, and Reclaiming the Body in Contemporary Capitalism*. San Francisco: PM Press/Kairos, 2020.

Federici, Silvia. *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Madrid: Traficantes de sueños, 2010.

Fernández Alonso, Andrea. *Cuando la esencia es masculina. Género y sexo en el Informalismo y Expresionismo abstracto*. Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2008.

Fernández López, Olga. "El feminismo en los discursos expositivos y relatos museográficos en España desde los años noventa". En Juan Vicente Aliaga y Patricia Mayayo, *Genealogías feministas en el arte español (1960-2010)*. León: Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, 2013, pp. 103-104.

Fernández López, Olga. *Exposiciones y comisariado. Relatos cruzados*. Madrid: Cátedra, 2020.

Ferrando, Jorge Nieto; y Rubio Alcover, Agustín. Diccionario del Audiovisual valenciano. <https://diccionarioaudiovisualvalenciano.com/> (última consulta: 3-12-2021).

Ferrer Álvarez, Mireia. "Mujeres artistas en la Diputación: Nuevas narrativas en torno al arte contemporáneo". En Rafael Gil Salinas (coord.), *Memoria de la modernidad. La colección patrimonial de la Diputación de València*. València: Diputació de València, 2018, pp. 170-201.

Ferrer, Esther. "La otra mitad del arte", *Lápiz*, nº 44, 1987, pp. 7-9.

Figueroa Íñiguez, María José. *Mujer y docencia en España*. Madrid: Editorial Escuela Española, 1996.

Figueroa-Saavedra, Miguel. "La estudiante de Bellas Artes y la generización masculina del artista creativo", *Nueva Antropología. Revista de Ciencias Sociales*, nº 72, 2010, pp. 121-144.

Flecha, Consuelo. *Las primeras universitarias en España*. Madrid: Narcea, 1996.

Folch, María Jesús. *Caso de estudio. Ana Peters. Mitologías políticas y estereotipos femeninos en los sesenta*. València: IVAM, 2015.

Folch, María Jesús. "Mujeres y reivindicación: fotorreporteras y periodistas de la Transición Española". En Claudia Jareño y Anne-Claire Sanz-Gavillon (coords.), *Otras miradas. Voces y formas de la creación feminista desde los años 60 en el Estado español*. Barcelona: Ediciones Bellaterra, 2021, pp. 117-146.

Forriols, Ricardo. "Los estudios artísticos, en sus modalidades creativas, históricas y teóricas, entre 1978 y 2008". En Román de la Calle (coord.), *Los últimos 30 años del arte*

*valenciano contemporáneo. Ciclo de conferencias.* València: Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 2012, pp. 16-31.

Foucault, Michel. *L'ordre du discours.* París: Gallimard, 1971.

Foucault, Michelle. "Nietzsche, la généalogie, l'histoire". En *Dits et écrits* (vol. 2), París: Gallimard, 2001.

Friedan, Betty. *La mística de la feminidad.* Madrid: Catedra, 2016.

Gaitán Salinas, Carmen. *Las artistas del exilio republicano español. El refugio latinoamericano.* Madrid: Cátedra, 2019.

Garb, Tamar. *Sisters of de Brush.* New Haven London: Yale University press, 1994.

Garbayo, Maite. *Cuerpos que aparecen. Performance y cuerpos en el tardofranquismo.* Bilbao: Consonni, 2016.

García Cortés, José Miguel. *Los años 70 en Valencia: la consolidación de estéticas y lenguajes individuales,* Tesis Doctoral (Dir. Román de la Calle), Universitat de València, 1988.

García, Graciela. *Art Brut. La pulsión creativa al desnudo Graciela García.* Vitoria-Gasteiz: Sans Soleil Ediciones, 2015.

García-Merás, Lydia. "El cine de la disidencia. La producción militante antifranquista", *Desacuerdos 4. Sobre arte, cultura, políticas y esfera pública en el Estado español. Cine y video.* Donosti; Granada; Barcelona; Sevilla: Artekulu; Centro José Guerrero; MACBA; Universidad Internacional de Sevilla, 2007, pp. 16-42.

Garnería, José. *Antes del Arte.* Valencia: IVAM, 1997.

Gil Salinas, Rafael. *La colección artística del Ateneo Mercantil de Valencia.* Valencia: Generalitat Valenciana, Direcció General de Patrimoni Artístic; Departament de Prehistòria i Arqueologia de la Universitat de València, 1998.

Gill, Rosalind. *Gender and the Media.* Londres/Malden: Polity Press, 2015.

Gracia, Carmen. *Las pensiones de pintura de la Diputación de Valencia.* València: Ediciones Alfons el Magnànim, 1987.

Gracia, Carmen. *Historia de l'art valencià.* València: Alfons el Magnànim, 1995.

Greer, Germaine. *The Obstacle Race.* Londres: The Spectator, 1979.

Gutiérrez Taengua, Álex. *Per a tots els públics. L'exhibició cinematogràfica a València (1957-1975)*. València: Alfons el Magnànim, 2019.

Haraway, Donna. *Ciencia, cyborgs y mujeres: La reinención de la naturaleza*. Madrid/València: Cátedra/Universitat de València, Institut de la Dona, 1995.

Harris, Sutherland; y Nochlin, Linda. *Women Artists: 1550-1950*. Nueva York: Alfred A. Knopf, 1976.

Heinich, Nathalie. "El reconocimiento en el arte". En Xabier Arakistain; y Lourdes Méndez, *Producción artística y teoría feminista del arte. Nuevos debates IV*. Vitoria-Gasteiz: Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz, 2011, pp. 16-27.

Ibáñez Tarín, Margarita. *Profesores franquistas, antifranquistas y en la "zona gris". La guerra ideològica que vivieron los profesores de Segunda Enseñanza en el País Valenciano*, Tesis Doctoral (Dir. Marc Baldó Lacomba), Universitat de València, 2017.

Ibiza i Osca, Vicent. *Dones al món de l'art. Pintores i escultores valencianes (1500-1950)*. València: Alfons el Magnànim, 2017.

Krasny, Elke. "The Salon Model: the conversational complex". En Victoria Horne y Lara Perry (dirs.), *Feminism and Art History now. Radical critiques of Theory and Practice*. Londres: Bloomsbury Publishing, 2017, pp. 147-163.

Labanyi, Jo. *Spanish Culture from Romanticism to the Present: Structures of Feeling*. Oxford: Legenda. 2019.

Lavigne, Emma. *Couples modernes (1900-1950)*. París/Metz: Editions Gallimard/Centre Pompidou-Metz, 2018.

Lázaro Lorente, Luis M., "Les Universitats Populares de la FUE com a model d'educació popular a l'Espanya republicana (1932-1938)". En Javier Navarro y Sergio Valero (eds.), *València capital de la República vol. 3*. València: Ajuntament de València, 2018, pp. 108-132.

Lekuona, Ane. "Irrupciones feministas en el arte antifranquista. La dimensión de lo político en María Franciska Dapena", *Boletín de arte*, nº 41, 2020, pp. 103-115.

Lekuona, Ane. "La representación de las pintoras en la prensa del primer franquismo. El caso de Menchu Gal", *Arte y políticas de identidad*, vol. 22, 2020, pp. 73-97.

Llorens, Tomàs. *Equipo Crónica*. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2015.

Llorente Hernández, Ángel. *Arte e ideología en el franquismo, 1936-1951*. Madrid: Antonio Machado, 1995.

Lomba Serrano, Concha. *Bajo el eclipse: pintoras en España, 1880-1939*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), 2019.

Lozano de la Pola, Riansares. "Las cuestiones de género en el contexto artístico valenciano de los últimos 30 años". En Román de la Calle (coord.), *Los últimos 30 años del arte valenciano contemporáneo (I)*. València: Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 2012, pp. 96-109.

Marcel, Christine; y Ziebinska-Lewandowska. *Elles Font l'abstraction*. Paris: Centre Pompidou, 2021.

Marco Samper, Custodio. "La pintura contemporánea: recuerdos y reflexiones," *Archivo de arte valenciano*, nº 71, 1990, pp. 146-149.

Marín Viadel, Ricardo. *El realismo social en la plástica valenciana (1964-1975)*. València: Nau llibres, 1981.

Marín Viadel, Ricardo. *Equipo Crónica: pintura, cultura y sociedad*. València: Alfons el Magnànim, 2002.

Marzo, Jorge Luis; y Mayayo, Patricia. *Arte en España (1939-2015): ideas, prácticas, políticas*. Madrid: Cátedra, 2015.

Mayayo, Patricia. *Historias de mujeres. Historias del arte*. Madrid: Cátedra 2003.

Mayayo, Patricia. *Frida Kahlo. Contra el mito*. Madrid: Cátedra, 2008.

Mayayo, Patricia. "El Imperio de «las señoras». Orígenes de un mito fundacional o el acceso de las mujeres a la institución arte", *Desacuerdos 7*, Granada/Barcelona/Madrid/Sevilla: Centro José Guerrero; Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA); Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS); Universidad a Distancia de Andalucía, 2012, pp. 146-159.

Mayayo, Patricia. "Después de «Genealogías feministas». Estrategias feministas de intervención en los museos y tareas pendientes", *Investigaciones feministas*, nº 4, 2013, pp. 25-37.

Mayayo, Patricia. "Imaginando nuevas genealogías. Una mirada feminista a la historiografía del arte español contemporáneo". En Juan Vicente Aliaga y Patricia Mayayo. *Genealogías feministas en el arte español (1960-2010)*. León: Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, 2013, pp. 19-38.

Mayayo, Patricia. *Cuerpos sexuados, cuerpos de (re)producción*. Barcelona: Editorial Universitat Oberta de Catalunya, 2013.

Mayayo, Patricia. "Maruja Mallo. El retrato fotográfico y la «invención de sí» en la vanguardia española", *Modos: revista de História da Arte*, v.1, nº 1, 2017, pp. 70-89.

Mayayo, Patricia. "Pensar fuera del marco: María Campo Alange, crítica de arte protofeminista", *Archivo Español de Arte*, XCIV, nº 374, abril-junio 2021, pp. 133-142.

Mayordomo Pérez, Alejandro; y Fernández Soria, Juan Manuel. *Vencer y convencer. Educación y política. España 1936-1945*. València: Publicacions de la Universitat de València, 1993.

Medina Doménech, Rosa María. *Ciencia y sabiduría del amor. Una historia cultural del franquismo (1940-1960)*. Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2013.

Miralles, Francesc. *Rosa Torres*. València: Alfons el Magnànim, 2005.

Molina, Miguel. "Crónica de las intervenciones y disentimientos en las últimas décadas en Valencia", *Papers d'Art*, nº 81, 2002.

Montero Pedrera, Ana María. "Origen y desarrollo de las escuelas de Artes y Oficios en España", *Historia de la educación. Revista interuniversitaria*, nº 17, 1998, pp. 319-330.

Moratalla Isasi, Silvia; y Díaz Alcaraz, Francisco. "La segunda enseñanza desde la Segunda República hasta la Ley Orgánica de Educación", *Ensayos: Revista de la Facultad de Educación de Albacete*, nº 23, 2008, pp. 283-306.

Morcillo Gómez, Aurora. *En cuerpo y alma. Ser mujer en tiempos de Franco*. Tres Cantos, Madrid: Siglo XXI Editores, 2015.

Morgan, Jessica; y Frigeri, Flavia. *The World Goes Pop*. Londres: Tate Modern, 2015.

Mulvey, Laura. "Visual Pleasure and Narrative Cinema", *Screen*, 16-3, octubre de 1975, pp. 6-18.

Muñoz Ibáñez, Manuel. *La pintura valenciana de posguerra hasta el Grupo Parpalló (1939-1956)*. València: Diputación de València, 1996.

Muñoz López, Pilar. "Artistas españolas en la dictadura de Franco (1939-1975)", *Espacio, tiempo y forma. Serie VII, Historia del arte*, nº 3, 2015, pp. 131-161.

Muñoz López, Pilar. "Las publicaciones y la investigación sobre mujeres artistas en España", *Raudem: Revista de estudios de las mujeres*, nº 3, 2015, pp. 317-338.

Muñoz Ruiz, M<sup>a</sup> Carmen. "Modelos femeninos en la prensa para mujeres". En Isabel Morant (dir.), *Historia de las Mujeres en España y América Latina*, vol. 4. Madrid: Cátedra, 2005-2006, pp. 215-297.

Muñoz, Abelardo. *El baile de los malditos. Cine independiente valenciano (1965-1975)*. València: Generalitat Valenciana, 1999.

Nash, Mary (ed.). *Represión, resistencias, memoria. Las mujeres bajo la dictadura franquista*. Granada: Comares, 2013.

Nash, Mary. "Maternidad, maternología y reforma eugénica en España, 1900-1939". En Georges Duby y Michelle Perrot (dirs.), *Historia de las mujeres. Vol 5, El siglo XX*. Barcelona: Taurus, 2018, pp. 687-708.

Nead, Lynda. *El desnudo femenino. Arte, obscenidad y sexualidad*. Madrid: Editorial Tecnos, 2017.

Nelson, Andrea. *The New Women Behind the Camera*. Washington/Nueva York: National Art Gallery/Metropolitan Museum of Art, 2020.

Nielfa Cristóbal, Gloria (ed.). *Mujeres y Hombres en la España franquista. Sociedad, economía, política, cultura*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2003.

Nochlin, Linda. *Why have there been no great women artists? 50th anniversary edition*. Londres/Nueva York: Thames and Hudson Inc., 2021.

Osborne, Raquel (ed.). *Mujeres bajo sospecha: memoria y sexualidad, 1930-1980*. Madrid: Fundamentos, 2015.

Parker, Rozsika; y Pollock, Griselda. *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*. Londres/Nueva York: Pandora Press, 2013.

Patuel, Pascual. "Los grupos 'Neos', 'Art Nou' y 'Rotgle Obert' en la Valencia de los años 50", *Saitabi: revista de la Facultat de Geografia i Història*, nº 45, 1995, pp. 315-330.

Patuel, Pascual. *El Moviment Artístic del Mediterrani (1956-1961)*. València: Consell Valencià de Cultura, 1998.

Patuel, Pascual. *Salones Valencianos de Arte (1955-1990)*. València: Alfons el Magnànim, 1999.

Patuel, Pascual. *Arte valenciano en el franquismo (1939-1975)*. València: Publicacions de la Universitat de València; Alfons el Magnànim, 2019.

Patuel, Pascual. *Isabel Oliver. Quaranta anys d'Art compromès (1970-2009)*. València: Fundació General de la Universitat de València, 2019.

Peiró, Juan Bautista (com.). *Punto y seguido. Ángela García*. València: UPV, 2004.

Peist, Núria. *El éxito en el arte moderno. Trayectorias artísticas y proceso de reconocimiento*. Madrid: Abada Editores, 2012.

Pérez Camps, Josep. *Ceramistes formats a l'Escola d'Arts i Oficis de València*. València: Escola d'Arts i Oficis; Museo Nacional de Cerámica González Martí, 1999.

Pérez Martínez, José Emilio. *Radio y mujer (España 1960-1975). En las ondas de Radio Nacional*. Madrid: Abada Editores, 2020.

Pérez-Martín, Mariángeles. *Ilustres e il·lustradas. Académicas de Bellas Artes (ss. XVII-XIX)*. València: Tirant lo Blanc, 2020.

Pérez-Neu, Carmen G. *Galería Universal de Pintoras*. Madrid: Editora Nacional, 1964.

Pinedo Herrero, Carmen; Mas Zurita, Elvira; y Mocholí Roselló, Asunción. *L'ensenyament de les Belles Arts a València i la seua repercusió social*. València: Facultat de Belles Arts de la Unviersitat Politècnica de València, 2003.

Pollock, Griselda. "Desde las intervenciones feministas hasta los efectos feministas en las historias del arte. Análisis de la virtualidad feminista y de las transformaciones estéticas del trauma". En Xabier Arakistain; y Lourdes Méndez, *Producción artística y teoría feminista del arte. Nuevos debates I*. Vitoria-Gasteiz: Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz, 2009, pp. 42-63.

Pollock, Griselda. *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*. Buenos Aires: Fiordo, 2013.

Ponce, Vicente; y Company, Juan Miguel. "El cine independiente". En *Historia del cine valenciano*. València: Editorial Prensa Valenciana Levante, 1991, pp. 241-260.

Portelli, Alessandro, "What makes oral history diferent". En Robert Perks y Alistair Thomson (eds.), *The oral history reader*. Londres: Routledge, 1988, pp. 63-74.

Prieto Borrego, Lucía. *Mujer, moral y franquismo. Del velo al bikini*. Granada: UMA Editorial, 2018.

Ramírez, Juan Antonio (coord.). *El sistema del arte en España*. Madrid: Cátedra, 2010.

Ramírez, Pablo. *El Grupo Parpalló: la construcción de una vanguardia*. València: Institució Alfons el Magnànim, 2000.

Rincón, Aintzane. *Representaciones de género en el cine español (1939-1982): figuras y fisuras*. Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2014.

Rodríguez Caldas, María del Mar. "Feminismos, discursos y exposiciones en el Estado español. ¿Construyendo un canon?". En Claudia Jareño Ginal y Anne-Claire Sanz-Gavillon (dirs.), *Otras miradas. Voces y formas de la creación feminista desde los años 60 en el Estado español*. Barcelona: Edicions Bellaterra, 2021, pp. 278-292.

Romaguera, Joaquim; y Soler, Llorenç. *Historia crítica y documentada del cine independiente en España. 1955-1975*. Barcelona: Laertes, 2006.

Rosón, María. *Género, memoria y cultura visual en el primer franquismo (materiales cotidianos, más allá del arte)*. Madrid: Cátedra, 2016.

Rubio, Olivia María; y Tejeda, Isabel. *100 años en femenino una historia de las mujeres en España*. Madrid: Centro Conde Duque, 2012.

Sánchez Biosca, Vicente. *Cine y Guerra Civil Española del mito a la memoria*. Madrid: Alianza, 2006.

Scott, Joan. "Introducció: «Vols cap a allò desconegut». Gènere, història i psicoanàlisi", *La fantasia de la història feminista*, València: Alfons el Magnànim, 2018, pp. 9-40.

Scott, Joan. *Género e historia*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica-UACM, 2010.

Sender, Rosalía. *Nos quitaron la miel: memorias de una luchadora antifranquista*. València: Universitat de València, 2004.

Silvestre, Laura. *Espacios expositivos de arte contemporáneo en la ciudad de Valencia: características particulares*, Tesis Doctoral (Dir. María Desamparados Carbonell Tatay), Universitat Politècnica de València, 2008.

Solbes Borja, Clara. "Subvertir el genio. Artistas ante el mito en la plástica valenciana". En Rebeca Carretero, Alberto Castán y Concha Lomba (eds.), *El arista, mito y realidad*. Zaragoza: Diputación de Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2019, pp. 547-558.

Solbes Borja, Clara. "Mujeres en prácticas de creación colectiva en Valencia (1939-1975), *Atrio. Revista de Historia del Arte*, nº 1 Extra, 2019, pp. 15-26.

Solbes Borja, Clara. "Aproximación a la presencia de mujeres en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos durante el franquismo". En Concha Lomba Serrano, Carmen Morte García y Mónica Vázquez García (coords.), *Las mujeres y el universo de las artes*. Zaragoza: Diputación de Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2020, pp. 443-450.

Solbes Borja, Clara. "Mujeres y artistas en la València franquista. Una aproximación a través de la memoria de género". En Eva María Ramo Frenco (dir.), *Géneros y*

*subjetividades en las prácticas artísticas contemporáneas*. Sevilla: Arcibel Editores, 2020, pp. 280-289.

Solbes Borja, Clara. “José Ortega y Gasset y las intelectuales modernas: Rosa Chacel y María Zambrano”, *Revista de Estudios Orteguianos*, nº 42, 2021, pp. 111-143.

Solbes Borja, Clara. “Les nostres mamelles, nosaltres. Reflexions al voltant de Teta Pop”. En Isabel Tejada (dir.), *Ángela García Codoñer*. València: Diputació de València, 2021, pp. 64-69.

Solbes Borja, Clara. “Mujeres en el mundo del arte valenciano: una recuperación genealógica (1939-1980)”. En Emma Gómez Nicolau, Maria Medina-Vicent y María José Gámez Fuentes (eds.), *Mujeres y resistencias en tiempos de manadas*. Castelló: Publicacions de la Universitat Jaume I de Castelló, 2021, pp. 203-214.

Solbes Borja, Clara. “De las valquirias de las vanguardias a los ciberfeminismos. Itinerario desde el género a Imaginarios mecánicos y técnicos en la colección del IVAM”, texto de mediación consultable online en: <https://www.ivam.es/wp-content/uploads/IMAGINARISGENERO-Val.pdf> (última consulta: 25-04-2022).

Solbes Borja, Elena. “Feminidades en el primer Franquismo. Raza y Rojo y negro”. En Magí Crusells Valeta, Beatriz de las Heras Herrero y Antonio Pantoja Chaves, *Historia y cine. El primer franquismo 1939-1945*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2020, pp. 161-173.

Soldevila Liaño, María Rosa. *La Escuela de Artes y Oficios de Valencia: 1849-1999*, Tesis Doctoral (Dir. Román de la Calle), Universitat de València, 1999.

Tebar, Pilar. *Fuencisla Francés. Punto de fuga*. València: Generalitat Valenciana, 2020.

Tejada, Isabel. “Artistas españolas bajo el franquismo. Manifestaciones artísticas y feminismos en los años sesenta y setenta”. En Juan Vicente Aliaga y Patricia Mayayo, *Genealogías feministas en el arte español (1960-2010)*. León: MUSAC; Junta de Castilla y León, 2013, pp. 181-206.

Tejada, Isabel. “Artistas mujeres españolas en la década de los años setenta: una aproximación”. En Rocío De la Villa (dir.), *Agencia feminista y empowerment en las artes visuales*. Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza, 2011, pp. 71-82.

Tejada, Isabel. “Prácticas artísticas y feminismos en los años 70”. En *De la revuelta a la postmodernidad (1962-1982)*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2011, pp. 95-111.

Tejada, Isabel; y Folch, María Jesús. *A contratiempo. Medio siglo de artistas valencianas (1929-1980)*. València: IVAM, 2018.

Tejeda, Isabel. Fuera del canon. Las artistas pop en la Colección. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Site con textos, documentación y entrevistas audiovisuales: <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/proyectos-investigacion/fuera-canon-artistas-pop> (última consulta: 13-05-2022).

Tejeda, Isabel (dir.). *Ángela García Codoñer*. València: Diputació de València, 2021.

Trafi-Prats, Laura. "De la cultura feminista a la institución arte", *Desacuerdos 7*, Granada/Barcelona/Madrid/Sevilla: Centro José Guerrero; Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA); Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS); Universidad a Distancia de Andalucía, 2012, pp. 214-245.

Traverso, Enzo. *Els usos del passat. Història, memòria, política*. València: Publicacions de la Universitat de València, 2006.

Val Cubero, Alejandra. *La percepción social del desnudo femenino en el arte (siglos XVI-XIX). Pintura, mujer y sociedad*. Madrid: Minerva Ediciones, 2003.

Valero, Aurora. *La memòria del temps: 1957-2007*. València: Generalitat Valenciana, 2008.

Vilaplana, Susana. *Ángeles Ballester. Imatge de la dona en la pintura*. València: Universitat de València, 2003.

Wolf, Janet. "En defensa de la sociología. La estética en la era de la incertidumbre". En Xabier Arakistain; y Lourdes Méndez, *Producción artística y teoría feminista del arte. Nuevos debates II*. Vitoria-Gasteiz: Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz, 2011, pp. 102-113.

Wolf, Janet. *La producción social del arte*. Madrid: ISTMO, 2011.

Yvars, José Francisco; y Llobregat, Enric A. *Història de l'art al País Valencià*. València: Tres i quatre, 1986-1998.

## Fuentes citadas

“Amparo Formentín, en la Asociación de Prensa”, *Levante*, 07-05-1967.

“Asuntos comunes de las Escuelas Superiores de Bellas Artes”. Archivo General de la Administración (en adelante AGA), Educación, 31/7.512, (antiguo legajo 29722).

“Asuntos Generales Artes y Oficios”. AGA, Educación, 7368 (antiguo legajo 18665).

“Diversa documentación sobre Escuelas de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos. Programas. 1931-62AGA”. AGA, Educación, 31/7.500 (antiguo legajo 29712).

“Enguera, exposiciones de pintura”, *Levante*, 02-10-1970.

“Expediente de Depuración de Vicente Beltrán Grimal”. AGA, Educación, 31/7.462 (antiguo legajo 24432).

“El Simposio de estudios cinematográficos. El cine de las nacionalidades”, *Cinema 2002*, nº 30, septiembre 1977.

“Manifiesto cine Ourense”. Orense, 10 de enero de 1976. – Firmado por C. Varela Veiga, David Corton, F.M. Taxes, Miguel Gato, L. Alvarez Pousa, Eloy Lozano, R. Pérez Pardo, A.J. Sánchez-Bolaños, Antón Mericaechevarría, J.M. Prado, Bernardo López, J. Pérez Perucha, J.L. Seguí, Joaquim Romaguera y J.M. Martí Rom. Reproducido en *Cinema 2002*, nº 14, abril 1976.

“Memoria de la asignatura Corte y Confección, elaborada por M<sup>ª</sup> Victoria Martínez, profesora de la asignatura en la Escuela de Artes y Oficios de Motril, 25 de abril de 1953”. AGA, Educación, 31/7.500 (antiguo legajo 29712).

“Ni violación ni castración”, *Marginados*, nº 11, junio 1978.

“Notas de arte: Ana Peters en Sala Mateu”, *Levante*, 22-04-1959.

“Pintoras Valencianas”, *Ribalta*, nº 19, mayo 1945.

“Primeres Jornades de la dona al País Valencià”, *Marginados*, nº 6, diciembre 1977 - enero 1978.

“Reglamento de Régimen Interior de 1943”. AGA, Educación, 31/7.512 (antiguo legajo 29722).

“Tres mujeres, tres pintoras, tres opiniones”, *Las Provincias*, 25-05-1965.

“XI Salón de Otoño de pintura en el Ateneo Mercantil”, *Las Provincias*, 16-10-1965.

AGA, Educación, 31/7.512 (antiguo legajo 29722).

AGA, Educación, 31/7.358 (antiguo legajo 18658).

AGA, Educación, 31/7.369 (antiguo legajo 18665).

AGA, Educación, 31/7.480 (antiguo legajo 29695).

AGA, Educación, 31/7.512 (antiguo legajo 29722).

AGA, Educación, 31/7.469 (antiguo legajo 24.437).

AGA, Educación, 31/7.462 (antiguo legajo 24432).

AGA, Educación, 31/7.462 (antiguo legajo 24432).

Agudo, J. y Batlle, J. "Notas sobre un cine independiente", *Cinema 2002*, nº 11, enero 1976.

Aguilera Cerní, Vicente. *12 pintoras*. València: Subcomisión de Promoción Cultural y Social de la Mujer, 1975.

Aguirre, Juan Antonio. "Lola Bosshard", *Gaceta Unversitaria*, 1-02-1967.

Aguirre, Juan Antonio. *Lola Bosshard*. Madrid: Galería Edurne, 1967.

Arazo, María Ángeles. "Relieves femeninos en los últimos días: en valencia", *Levante*, 16-05-1957.

Balanzá, Adela. *La mujer en la pràctica de la pintura valenciana: entre el antiacademicismo y las vanguardias (1950-1980)*. Borrador de tesis doctoral no finalizada, dirigida por Román de la Calle en el Departamento de Estética de la Universitat de València.

Bohigas, Francisca. "Misión de la familia en los distintos periodos de la vida del hijo", *Consigna. Revista pedagógica de la sección femenina de F.E.T. y de las J.O.N.S.*, año IV, nº 36, enero 1944.

Bonet, Juan Manuel. *Isabel Oliver. Rosa Torres*. Zaragoza: Galería Atenas, 1973.

Bonet, Juan Manuel. *Rosa Torres*. Madrid: Galería Sen, 1979.

Cajide, Isabel. *La mujer en la cultura actual*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia; Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural, 1975.

Cámara. "Notas de Arte: Antonia Mir, en Sala M ateu", *Levante*, 20-04-1961.

Campoy, A. M. *M. Antonia Dans*. València: Valle Ortí Galería de Arte, 1974.

Campoy. "Bosshard", *ABC*, 14-11-1967.

*Cartelera Turia*, nº 437, del 5 al 11 de junio de 1972.

Catálogo del I Salón de Otoño, 1955, conservado en el Archivo del Ateneo Mercantil de València.

Catálogo del IX Salón de Marzo. Archivo Histórico Municipal de València, serie Museos: caja 84, legajo 9.

Catálogo del IX Salón de Otoño, 1963, conservado en el Archivo del Ateneo Mercantil de València.

Catálogo del V Salón de Otoño, 1958, conservado en el Archivo del Ateneo Mercantil de València.

Catálogo del VI Salón de Otoño, 1959, conservado en el Archivo del Ateneo Mercantil de València.

Catálogo del VII Salón de Marzo, 1966. Archivo Histórico Municipal de València , serie Museos: caja 80.

Catálogo del VII Salón de Otoño, 1961, conservado en el Archivo del Ateneo Mercantil de València.

Catálogo del VIII Salón de Otoño, 1962, conservado en el Archivo del Ateneo Mercantil de València.

Catálogo del X Salón de Marzo, 1969. Archivo Histórico Municipal de València, serie Museos: caja 84, legajo 17.

Catálogo del X Salón de Otoño, 1964, conservado en el Archivo del Ateneo Mercantil de València.

Catálogo del XI Salón de Marzo, 1970. Archivo Histórico Municipal de València, serie Museos: caja 91, legajo 3.

Catálogo del XII Salón de Marzo, 1971. Archivo Histórico Municipal de València, serie Museos: caja 91, legajo 3.

Catálogo del XII Salón de Otoño, 1966, conservado en el Archivo del Ateneo Mercantil de València.

Catálogo del XIII Salón de Otoño, 1967, conservado en el Archivo del Ateneo Mercantil de València.

Catálogo del XIV Salón de Otoño, 1968, conservado en el Archivo del Ateneo Mercantil de València.

Catálogo del XV Salón de Otoño, 1969, conservado en el Archivo del Ateneo Mercantil de València.

Catálogo del XVI Salón de Otoño, 1970, conservado en el Archivo del Ateneo Mercantil de València.

Catálogo del XVII Salón de Otoño, 1971, conservado en el Archivo del Ateneo Mercantil de València.

Cirici-Pellicer, Alexandre. "La pintora Anita Solá de Imbert", *Ribalta*, nº 10, 1952.

Dasi, Ricardo (junior). *Las Provincias*, 14-05-1964.

*Diario de Valencia*, nº 1, 17-12-1980.

E. L. Chavarri, "María Luisa Palop expone flores y bodegones", *Las Provincias*, 19-05-1945.

E. L. Chavarri. "El XI Salón de Marzo, en las Salas del Museo Histórico Municipal", *Las Provincias*, 20-03-1970.

E. L. Chavarri. "El XI Salón de Marzo, en las Salas del Museo Histórico Municipal", *Las Provincias*, 20-03-1970.

E. L. Chavarri. "Eva Mus, en la Sala de la Asociación de Prensa", *Las Provincias*, 14-03-1965.

E. L. Chavarri. "Pilar Toscano, en Sala Mateu", *Las Provincias*, 30-05-1964.

E.L. Chavarri. "El VI Salón de marzo de arte actual, en el ayuntamiento", *Las Provincias*, 23-03-1965.

E.L.CH., "En el ateneo mercantil, pinturas de Aurora Valero y canciones de José Peris", *Las Provincias*, 22-5-1966.

Entrevista a José Luis Seguí publicada en el periódico *Levante*, 27-12-74.

Eva. "Seis pintoras exponen en el Ateneo", *Levante*, 16-03-1961.

Eva. "Una profesión de banquillo: pintora", *Levante*, 03-03-1960.

García, Vicente. *Historias naturales. Isabel Baquedano-Amalia Avia*. València: Val i 30, 1966.

García, Vicente. *María Dolores Casanova*. València: Val i 30, 1972.

García-García, Manuel. "Panorama del cine independiente valenciano", *Nueva lente*, nº 32, octubre 1974.

Garnería, José. *Adela Balanzá*, València: Sala Tretze, 1979.

Giménez Caballero, Ernesto. *Arte y Estado*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2009 (1935).

Gómez Alonso, Adela. *El libro de las madres: Conferencias de Pedagogía cristiana dedicadas a las mamás*, 1944.

*Jornada*, "Una nueva sala de exposiciones", 13-05-1957.

*Juana Francés*. València: Val i 30, 1969.

Laffite, María. *La secreta Guerra de los Sexos*. Madrid: Revista de Occidente, 1948.

*Las Provincias*, 04-02-1961.

*Las Provincias*, 17-03-1967.

*Las Provincias*, 18-04-1967.

*Las provincias*, 8-3-1968.

*Levante*, 11-03-1964.

*Levante*, 12-02-1947.

*Levante*, 17-01-1967.

Lezama, Pablo. "Carta al director: Pintoras", *Las Provincias*, 18-05-1965.

Lezama, Pablo. "Carta al director: Pintoras", *Las Provincias*, 23-05-1965.

Lezama, Pablo. "Carta al director: Pintoras", *Las Provincias*, 28-05-1965.

Llorens, Tomàs. "Carta al director: Pintoras", *Las Provincias*, 21-05-1965.

Llorens, Tomàs. "Carta al director: Pintoras", *Las Provincias*, 27-05-1965.

Llorens, Tomàs. *Tres mujeres: Camelia, Aurora Valero, Ana Peters*. València, Sala Martínez Medina, 1965.

M. D. Figares. "En el XII Salón de marzo. Valencia aprende arte actual", *Levante*, 11-03-1971.

NO-DO, 28-09-1970: NOT N 1447 B. Recuperado de: <https://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-1447/1487613/> (última consulta: 17-01-2022).

O. "Notas de Arte. La exposición en «Art Nou»", *Levante*, 21-05-1957.

Pérez Rodríguez, María Luisa. *Infancia y juventud en Alcoy: imágenes y recuerdos*. València: Ediciones Contrabando, 2019.

Reig, Carola. *Pintura*. València: Ateneo Mercantil de València, 1961.

Ricardo Dasi Jr. "María Luisa Pérez, Ángela García y Carmen Herrero. Tres pintoras en busca del éxito", *Las provincias*, 17-01-1967.

Rodríguez Aguilera, Cesáreo. *Aurora Valero*, València, Palacio de la Generalidad Valenciana, 1964.

Seguí, José Luis. "Nuevas prácticas fílmicas", *Cinema 2002*, nº 21, noviembre 1976.

Seguí, José Luis. *Cartelera Sipe*, septiembre 1976.

Serrano Vicéns, Ramón. *La sexualidad femenina*. Madrid: Ediciones JUCAR, 1975.

Simó, Trinidad. *Eva Mus. En torno a la formación de una imagen ejemplar*. València: Galería Val i 30, 1976.

Solbes, Rosa. "Hemos abortado en el País Valenciano", *Valencia Semanal*, nº 94, 4-11-1979.

Torralva, Ana; y Valenzuela, Javier. "Las locas de Bétera. A solas con sus fantasmas", *Valencia Semanal*, nº 99, 9/16 -12-1979, pp. 42-45.

Y. *Revista de la mujer nacional sindicalista*, nº 44, 1944.

## Archivos consultados

AGA. Archivo General de la Administración.  
Archivo de la Diputación Provincial de València.  
Archivo del Reino de València.  
Archivo Municipal de València.  
Archivo personal de Adela Balanzá.  
Archivo personal de Ana García Pan.  
Archivo personal de Ana Torralva.  
Archivo personal de Ángela García Codoñer.  
Archivo personal de Antonia Mir.  
Archivo personal de Aurora Valero.  
Archivo personal de Carmen Grau y Mariano Maestro.  
Archivo personal de Carmen Jorques.  
Archivo personal de Carmen Lloret Ferrándiz.  
Archivo personal de Carmen Mateu.  
Archivo personal de Carmen Sánchez.  
Archivo personal de Cristina Navarro.  
Archivo personal de Estrella Alberola y Paco Alberola.  
Archivo personal de Eva Mus.  
Archivo personal de Fina Inglés.  
Archivo personal de Francisca Lita.  
Archivo personal de Isabel Oliver.  
Archivo personal de la familia de Ángeles Marco.  
Archivo personal de la familia de María Dolores Casanova.  
Archivo personal de Maite Miralles.  
Archivo personal de Manuela Carbonell.  
Archivo personal de María Luisa Pérez Rodríguez.  
Archivo personal de María Montes.  
Archivo personal de Marisol Giner.  
Archivo personal de Pilar Roig.  
Archivo personal de Rosa Fagoaga.  
Archivo personal de Rosa Torres.  
Archivo personal de Vicent Ibiza i Osca.  
Ateneo Mercantil de Valencia.  
Biblioteca d'Humanitats Joan Reglà, Universitat de València.  
Biblioteca Històrica de la Universitat de València.  
Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu.  
Biblioteca y Centro de Documentación Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.  
Centro Internacional de Documentación Artística Vicente Aguilera Cerni, Museu d'Art Contemporani Vicente Aguilera Cerní.  
EASD | Escola d'Art i Superior de Disseny de València.

El Punt Espai de Lliure Aprenentatge.

Escuela de Artesanos.

Facultad de Bellas Artes de San Carlos, Universitat Politècnica de València.

Galería Edurne.

Galería Estil.

Galería José de la Mano.

Galería Punto.

Galería Val i 30.

Galería Valle Ortí.

Hemeroteca Municipal de València.

Institut Valencià d'Art Modern.

## Entrevistas realizadas

Adela Balanzá: 13-05-2019, 19-09-2019.  
Amparo Aranda: 20-08-2019.  
Ana García-Pan: 2-11-2018.  
Ana Torralva: 6-07-2019.  
Ángela García Codoñer: 17-07-2018, 02-06-2021.  
Antonia Mir: 4-06-2018.  
Aurora Valero: 14-06-2018, 27-09-2019.  
Carmen Grau: 05-07-2018.  
Carmen Lloret: 11-07-2018, 18-02-2019.  
Carmen Mateu: 12-06-2018.  
Carmen Sánchez: 10-04-2019.  
Carmen Sanchís: 12-04-2019.  
Cristina Navarro: 19-07-2018.  
Estrella Alberola y Paco Alberola: 22-05-2019.  
Eva Mus: 09-06-2018, 26-11-2019.  
Fina Inglés: 04-10-2019.  
Francisca Lita: 16-04-2019.  
Fuencisla Francés: 20-11-2018.  
Isabel Oliver: 25-10-2018.  
Lola Miralles: 23-10-2019.  
Maite Miralles: 11-02-2019.  
Manuela Carbonell: 26-06-2018, 12-09-2019.  
María Cruz Gil Simón: 21-05-2019.  
María Luisa Pérez Rodríguez: 01-02-2019, 03-10-2019.  
María Montes: 18-02-2019, 22-11-2019.  
María Silvestre Marco: 13-02-2020.  
Marisa Taberner: 04-10-2021.  
Marisol Giner: 18-09-2019.  
Milagro Bayarri: 05-10-2019.  
Nacho Agraït Zaragoza: 15-01-2020.  
Nacho Valle: 29-09-2021.  
Pilar Espinosa Carpio: 12-07-2018.  
Pilar Roig: 21-11-2018.  
Rosa Fagoaga: 12-6-2019.  
Rosa Torres: 04-07-2018.  
Tomàs Llorens: 11-03-2018.  
Vicente García: 17-05-2019.