

**Cristina García Cuesta**

# **DOBLEMENTE HUÉRFANAS**

**ARTISTAS CASTELLANAS EN  
LA PLÁSTICA DE POSTGUERRA**



**Universidad de Valladolid**



# **DOBLEMENTE HUÉRFANAS**

ARTISTAS CASTELLANAS EN  
LA PLÁSTICA DE POSTGUERRA

Colección: IGUALDAD, nº 8



GARCÍA CUESTA, Cristina

Doblemente huérfanas : artistas castellanas en la plástica de postguerra / Cristina García Cuesta. Universidad de Valladolid, ed. 2022

402 p.; 24 cm. Igualdad (Universidad de Valladolid) ; 8

ISBN 978-84-1320-218-1

I. Mujeres artistas - España - Castilla - Historia - Siglo XX. I. Valladolid: Universidad de Valladolid, ed. II. Serie

73/77(463.01)"19"-055.2

Cristina García Cuesta

# DOBLEMENTE HUÉRFANAS

ARTISTAS CASTELLANAS EN LA PLÁSTICA DE POSTGUERRA



EDICIONES  
Universidad  
de  
Valladolid



Reconocimiento–NoComercial–SinObraDerivada (CC BY-NC-ND)

CRISTINA GARCÍA CUESTA. Valladolid, 2022

EDICIONES UNIVERSIDAD DE VALLADOLID

Preimpresión: Ediciones Universidad de Valladolid

ISBN 978-84-1320-218-1

Diseño de cubierta: Ediciones Universidad de Valladolid

Ella no existe, ella no puede ser; pero es necesario que exista [...]. Cuando ellas despierten de entre los muertos, de entre las palabras, de entre las leyes [...]; entonces, todas las historias se contarán de otro modo [...]. La mayoría de las mujeres que han despertado, recuerdan haber dormido, haber “sido dormidas” [...]

(Hélène Cixous, 1995:16-17).



## ÍNDICE

<b>1. INTRODUCCIÓN</b> .....	11
1.1. Cartografía de partida: posicionamiento, preguntas y algunas posibles respuestas ....	11
1.2. Estado de la cuestión: revisión bibliográfica .....	14
1.3. Las teorías de género y su impacto en la historiografía artística .....	28
1.4. Metodología de la investigación. Miradas situadas, puntos de vista múltiples .....	34
<b>2. HACIA LA CONSTRUCCIÓN DE GENEALOGÍAS. DOBLEMENTE HUÉRFANAS: LAS HIJAS DE LA POSTGUERRA</b> .....	45
<b>3. EL INICIO DE UN LARGO CAMINO. HACIÉNDOSE UN HUECO EN LA PLÁSTICA DE POSTGUERRA</b> .....	53
3.1. La década de los años cincuenta: situación histórica artística en España.....	53
3.2. La eclosión de un arte social: María Francisca Dapena Rico (1924-1995) .....	61
3.3. Entre la pintura y la docencia: María Cecilia Marín (1920-2020), Petra Hernández (1925-2014) y Herminia de Lucas (1934-2015) .....	99
3.3.1. María Cecilia Martín Iglesias (1920-2020): más allá de la esencia de las cosas vividas .....	117
3.3.2. Petra Hernández (1925-2014): sigilosa testigo de los bellos rincones de León .....	134
3.3.3. Herminia de Lucas (1934-2015): un viaje desde el realismo a la desmaterialización de las formas .....	144
3.4. La escultura como profesión: Castorina Fe Francisco (1928-2019), Ana Jiménez (1926-2013) y Ana María García Caveró (1932-).....	158
3.4.1. Castorina Fe Francisco (1928-2019): el material encontrado se hizo mujer.....	172
3.4.2. Ana Jiménez López (1926-2013): la materia cobra vida .....	194
3.4.3. Ana M <sup>a</sup> García Caveró (1932-): una apuesta firme por captar la realidad ...	219

3.5. El despertar de una conciencia (Proto)feminista: Isabel Villar (1934-) .....	226
3.6. En busca de nuevos horizontes plásticos: Blanca Prieto (1934-), Gloria Torner (1934-), Gloria Alcahud (1937-) y Teresa Gancedo (1937-) .....	278
3.6.1. Blanca Prieto López (1934-): una aproximación a lo auténtico .....	279
3.6.2. Gloria Torner (1934-): el mar como inspiración, protagonista de sus obras ...	295
3.6.3. Gloria Alcahud (1937-): un mundo de inquietantes flores .....	321
3.6.4. Teresa Gancedo (1937-): una pintura multisensorial .....	335
<b>4. EPÍLOGO</b> .....	357
<b>5. BIBLIOGRAFÍA</b> .....	369

## 1. INTRODUCCIÓN

### 1.1. Cartografía de partida: posicionamiento, preguntas y algunas posibles respuestas

En la segunda década del siglo XXI, tras cincuenta años de revisión crítica de la historia del arte por las diversas teorías feministas, se han recuperado muchos nombres de mujeres artistas para la historia. Mujeres que trabajaron como pintoras, escultoras, grabadoras e incluso en el campo de la arquitectura, que fueron reconocidas por sus coetáneos varones y respetadas en las diferentes cortes. Prueba de ello es la existencia de mujeres involucradas en la producción artística, como lo fueron Sofonisba de Anguissola (ss. XVI-XVII), Artemisia Gentileschi (s. XVII), La Roldana (s. XVII) o Angelica Kauffman (s. XVIII). Sin embargo, en el XX fueron borradas y/o olvidadas sistemáticamente por los historiadores del arte (Parker y Pollock, 1981). La Historia consideró que las mujeres no estaban capacitadas de talento, es decir, carecían de creatividad para ser artistas; tan solo estaban preparadas para cumplir su cometido de madre y esposa. La creatividad se había asumido como un componente ideológico de la masculinidad, como claramente vemos en estas palabras: «La mujer con genio no existe y, cuando lo hace, es un hombre» (Uzanne, 1912: 13). Esta omisión es común en todas las pioneras, con independencia de la disciplina a la que pertenecen (Harding, 1996; Rossitter, 1992).

La historia del arte, como disciplina académica institucionalizada, no ha permanecido al margen de manipulaciones, valoraciones y exclusiones producidas por el canon y los prejuicios de género. Esta historia del arte que llega a nosotras no es otra que una historia de la producción artística masculina, con una teoría fruto de la visión androcéntrica y sexista, una historia del arte de la genialidad masculina y de su propio gusto que, bajo su criterio y relevancia, introdujo filtros y construyó jerarquías, condenando a la penumbra la presencia de las mujeres dentro de los círculos artísticos: «La historia del arte [...] no se ocupa del arte y sus historias sino del sujeto occidental masculino, sus soportes míticos y sus necesidades psíquicas. El

relato del arte es un relato ilustrado del hombre [...]» (Pollock, 2007b: 143). La lectura de los textos de Ernst H. Gombrich (1950) y Horst Woldemar Janson (1962) nos da una idea de la evidente exclusión de las mujeres en el panorama artístico a mediados del siglo XX, ya que no citan a una sola artista en sus respectivas *Historias del arte* (Trasforini, 2009: 31). En la entrevista que Eleanor Dickinson hace a Janson (1979), el autor de la omnipresente *Historia del Arte*, comprobamos como éste intenta justificar la exclusión de las mujeres artistas a partir del canon androcéntrico, juicio que es la base de la historia del arte, cuando responde que «ninguna mujer artista había sido lo suficientemente buena como para entrar en un volumen de historia del arte [...]» (Dickinson, 1979: 12). De hecho, continúa su argumento diciendo que

los trabajos citados en el libro son representativos de logros de la imaginación que de un modo y otro han cambiado la historia del arte. Yo todavía estoy esperando un argumento convincente que demuestre que Mary Cassat ha cambiado la historia de la pintura (Dickinson, 1979: 12).

En sus palabras se constata claramente ese olvido intencionado por el sistema de valores imperante, destacando además lo insignificante e inferior de la producción artística de las artistas respecto al del colectivo de los varones, entre los que debe suponerse también que existan algunos cuya contribución no ha sido imprescindible para la historia del arte<sup>1</sup>.

Las mujeres artistas son ignoradas y olvidadas por la historia del arte. La tarea de buscar un discurso más plural y menos androcéntrico, de redescubrir y sacar del olvido los nombres y las aportaciones de aquellas mujeres relacionadas con las artes plásticas, es una labor todavía sin terminar, pues son muchos los nombres pendientes y las obras invisibilizadas. Tal como señala Patricia Mayayo (2003: 5) «es esencial tirar del hilo de esa historia olvidada para reparar la omisión y cuestionar las categorías y afirmaciones sobre las que se asienta la disciplina de la historia del arte en su conjunto».

El proceso de visibilización de las mujeres en la historia del arte en España comenzó más tarde que en otros países de nuestro entorno cultural como Francia, Inglaterra o Estados Unidos, además de haber sido menos sistemático que en ellos. Así lo afirman las palabras de Estrella de Diego (2012a):

el caso de España es más problemático si cabe, debido a la propia historia de su modernidad: la teoría de género llegaría aquí de forma más extendida a mediados de los años noventa del siglo XX, con un retraso considerable, y hasta cierto punto de forma

---

<sup>1</sup> Cabe señalar que hasta 1986 no se introdujo a mujeres artistas en su *Historia General del Arte*, una vez fallecido su autor H. W. Janson (1913-1982). Lo hizo su hijo A. F. Janson, en las dos ediciones que dirigió: la de 1986 con 19 mujeres creadoras frente a 2.300 hombres; y la de 1991 elevando el número a 27 artistas femeninas (Hazan, 2010: 192).

un poco disfuncional, con la vista puesta sobre todo en modelos extranjeros, algo que justificaría por qué Esther Ferrer o Elena Asins han sido descubrimientos muy tardíos, por no hablar de mujeres vanguardistas como Maruja Mallo.

Ante los evidentes vacíos de estudio en determinados periodos y territorios, en enero de 2021 se presentó en la Universidad de Valladolid mi tesis doctoral titulada *La historia del arte en femenino: La presencia de las mujeres en el entorno artístico castellano-leonés (1890-1959)*. Un trabajo de investigación que pretendía cubrir, aunque sólo fuese parcialmente, esa laguna existente en España, concretamente en Castilla y León entre la última década del siglo XIX y mediados del siglo XX, recuperando la memoria y la obra de mujeres artistas, nacidas en esta región o muy vinculadas a ella, que fueron olvidadas por la crítica y, en algunos casos, infravaloradas por la sociedad del momento. Todo ello supuso seguir con la revisión crítica de la historia del arte, recuperando nombres de mujeres artistas ya que «es una necesidad primordial» como afirma Griselda Pollock (1988: 55). No olvidemos que esta tarea estará incompleta si no va acompañada de una «deconstrucción concomitante de los discursos y prácticas de la propia historia del arte» (Pollock, 1988: 55). No es suficiente añadir listados de nombres de mujeres a la historia, pues es imprescindible analizar las cuestiones que afectan al contexto de grupo y los valores instituidos respecto a las mujeres.

Se tomó como punto de partida la clásica pregunta que formuló Linda Nochlin en 1971 «¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?» (Nochlin, 2007: 17-43), se intenta dar rumbo a la investigación. La lectura del texto de Nochlin y sus explícitas respuestas a la cuestión que formula esclarecen la existencia de un discurso silenciado, en el cual habían situado a las mujeres artistas, manteniéndolas al margen de la historia del arte oficial. La reflexión sobre lo anterior expuesto nos llevó a plantearnos la principal hipótesis de esta tesis: las mujeres artistas siempre han estado ahí, y por lo tanto en el marco cronológico-temporal fijado para este estudio, en Castilla y León, también lo estuvieron, aunque en la sombra, en un segundo plano. Por lo tanto, todas ellas constituyen un eslabón más de la cadena que demuestra la existencia de una tradición creativa de mujeres artistas en España, y concretamente en Castilla en León. Con su presencia niegan cualquier tipo de ruptura generacional con las artistas de la década de los años cincuenta y sesenta. Pero ¿por qué sabemos tan poco de ellas? Los mecanismos de invisibilidad y olvido que afectaron a las artistas castellano leonesas son extrapolables a lo ocurrido en otros puntos de la geografía española, incluso del resto del mundo con las mujeres y su presencia en las artes plásticas e instituciones museísticas.

Siguiendo las teorías feministas de Linda Nochlin, Griselda Pollock, Virginia Woolf y Germain Greer entre otras, nos hemos fijado en los mecanismos de exclusión de carácter simbólico acerca de las teorías de la inferioridad de las mujeres artistas, las barreras académicas y la exclusión personal en el contexto citado, preguntándonos si: ¿han superado estas artistas los obstáculos y demás zancadillas por ser mujeres?,

¿han conseguido eliminar los prejuicios sexistas, que tanto han afectado al ego de las artistas?, ¿se ha curado el llamado “ego maltratado”, y las artistas estudiadas tomaron conciencia firme de su profesión?

El objetivo general de esta investigación no es sólo recuperar un listado de nombres y biografías de mujeres que se dedicaron a las artes plásticas, pues como se ha planteado previamente esa línea es insuficiente; sino desarrollar un estudio multidisciplinar que, partiendo de las nuevas preguntas introducidas por las teorías sociales y de género (feministas), permita recuperar a las mujeres artistas en Castilla y León desde finales del siglo XIX hasta la primera mitad del siglo XX, en su contexto y circunstancias, constituyendo una auténtica y completa genealogía de la que formen parte las artistas mujeres, como referente de un pasado olvidado, para comprender la participación de éstas en el campo de la plástica.

El periodo de tiempo que abarca este citado trabajo es inmensamente amplio, y por ende para su publicación se ha acotado el mismo a los años de la postguerra y el primer franquismo. Los resultados mostrados recuperan las aportaciones de las artistas castellano leonesas que sufrieron las consecuencias de la guerra civil, con el fin de ser un referente en las nuevas generaciones frente a la discontinuidad histórica que supuso la dictadura franquista.

Se han construido historias de vida profesionales de estas artistas castellanas para facilitar su inserción en el canon artístico desde una perspectiva de «la biográfica situada» (López Fernández Cao, 2012: 44-50), cuestionando los discursos y las prácticas androcéntricas en la historia del arte; además de determinar las características de sus visiones estéticas y la búsqueda de posibles relaciones entre ellas, en función de categorías previas.

## 1.2. Estado de la cuestión: revisión bibliográfica

La recopilación de biografías de personajes ilustres o relevantes ha sido una tónica a lo largo de la historia, como muestra de un legado y de afirmar un pasado. Estos compendios biográficos, en la mayoría de las ocasiones, están protagonizados por figuras de varones. El androcentrismo que regía la cultura y las tradiciones asociaba lo público al varón, lo que hizo que éste, con sus intereses y experiencias, realizara hazañas para la posteridad. Sin embargo, a lo largo de la historia hay excepciones, como se verá a continuación.

Entre los años de 1355 al 1359 se publicó el libro *De Claris Mulieribus*, de Giovanni Boccaccio (1313-1375), una recopilación de ciento cuatro biografías de mujeres<sup>2</sup>, reales y legendarias, desde Eva hasta la reina Giovanna di Napole, donde aparecen tres pintoras de la antigüedad clásica: Thamyris, Irene y Marcia. El autor justifica así la presencia de estas artistas en la obra: «Opino que sus proezas eran

---

<sup>2</sup> Toma referencias de las *Moralias* de Plutarco y de *La Historia Natural* de Plinio el Viejo.

dignas de alabanza, porque el arte es ajeno a la mente de la mujer, y tales logros no pueden llevarse a cabo sin una gran dosis de talento, que en las mujeres suele ser más bien escaso» (Chadwick, 1992: 28-29). Como se ve en el texto esta obra, el primer tratado sobre mujeres, las artistas se presentan como una rara excepción a la regla general que asigna a las mujeres un “talento escaso” para la creación y todo lo intelectual.

Se minusvaloraba el saber y el conocimiento de las mujeres, afirmándose la inferioridad intelectual femenina, resaltando su carácter voluble, poco fiable y su histerismo<sup>3</sup>. Así fue como en los siglos XIV y XV Christine de Pizán (1364-c.1430) o las españolas Teresa de Cartagena (c.1425-¿?) e Isabel de Villena (1430-1490), coincidiendo con la querrela de las mujeres (*Querelle des Femmes*), dan respuesta con sus testimonios e impresiones, a los textos misóginos del momento. A partir de entonces, comienza a proliferar la circulación de libros que tenían como objeto de estudio a mujeres destacadas en distintos ámbitos del saber: historia, ciencia, literatura, música, arte... Eran en su mayoría obras de carácter generalista, con frecuencia catálogos o diccionarios, que estaban dirigidos principalmente a las mismas mujeres, con una finalidad pedagógica y carácter moralizante. En España hubo señalados exponentes: Álvaro de Luna (1390-1453) con el *Libro de las claras y virtuosas mujeres*; Diego de Valera (1414-1488) con su tratado *En defensa de virtuosas mujeres*; y Juan Rodríguez del Padrón (1390-1450) con la obra *Triunfo de las donas*.

Todas ellas partieron una defensa hacia las mujeres, como respuesta a los ataques de algunos autores misóginos, donde se las calificaba de castas, leales y honestas, adjetivos recomendables para el sexo femenino<sup>4</sup>. Sin embargo, su trascendencia fue minúscula, al estar dirigidas a un público específico, y presentarse como ejemplos excepcionales, sin precedentes. Tras la Edad Media estos escritos quedaron relegados y olvidados en las oscuras bibliotecas, sin continuación alguna.

Se ha llegado a justificar que los tres textos castellanos, situados en contexto de la citada querrela de las mujeres, se alejan bastante de la voluntad de participar en el debate sobre la naturaleza de la mujer instaurado en Europa, ya que las pretensiones y objetivos de los escritores de los siglos XIV y XV eran de índole diversa como explica Marion Coderch (2011: 79)

---

<sup>3</sup> El término histeria se deriva del griego, *hustera*, que significa útero, matriz. La histeria, considerada como una enfermedad provocada por el útero, aparece por primera vez en la Edad Antigua en Egipto. Es retomada por Hipócrates, Platón y San Agustín, entre otros, como un mal del sexo femenino. No será hasta el siglo XVII en que el médico francés Charles Lepois rompa el binomio útero-histeria y establezca la existencia de la histeria masculina. En el siglo XVIII el médico austriaco Franz Anton Mesmer demuestra que es una enfermedad psíquica que afecta tanto a hombres como a mujeres.

<sup>4</sup> Frente a “osado”, “inteligente” o “vigoroso”, calificativos asignados como idóneos para los varones.

por medio de la escritura, los laicos podían obtener y legitimar un lugar propio en el complejo tejido social de la corte castellana de finales de la Edad Media. La naturaleza femenina era un tema accesible a todos ellos que, sin embargo, les permitía penetrar en materias hasta entonces vedadas, como la teología o la filosofía natural.

Por lo que es posible que la elaboración de estos tratados respondiera a sus propias aspiraciones de promoción social, más que a la defensa de las mujeres. Alicia Puleo considera que parte de estos escritos como una suerte de engañoso “discurso del elogio” que practicaban algunos autores misóginos (Puleo et al., 2015: 35).

En los siglos siguientes, el pensamiento humanista del momento y el papel secundario que ocupaba la mujer en él hizo que, cuando las artistas eran incluidas en tratados de arte, los autores se centraban en alabar aspectos de su físico o su temperamento, más que sus destrezas como artistas. Las *Vitae* de Georgio Vasari (1511-1574), el primer compendio intelectual de carácter historiográfico sobre el arte y los artistas<sup>5</sup>, publicado en 1550 y corregido y aumentado en 1568, documenta a trece mujeres artistas. A diferencia de las descripciones que lleva a cabo de los artistas varones como Giotto, Brunelleschi, Tiziano, etc., a quienes describe como dotados todos ellos de un gran ingenio, Vasari presenta con cierto tono condescendiente a las artistas como algo excepcional en el género femenino, como autoras de obras de pequeño formato, ahistóricas y carentes de profundidad y perspectiva:

Sofonisba Cremonese hija de Messer Amilcaro Angusciuolo ha mostrado su mayor aplicación y mejor gracia que cualquier otra mujer de nuestro tiempo en sus empeños por dibujar; por eso [...] ha triunfado dibujando, coloreando y pintando de la naturaleza, y copiando excelentemente de otros (Vasari 1558, 412).

Incluso a través de la alabanza de las virtudes domésticas o aspectos de su físico y temperamento de algunas creadoras oculta su talento artístico: «Properzia d’Rossi de Bolonia, mujer joven virtuosa, no sólo en las cosas en casa [...]. Ella era la belleza del cuerpo y sonaba y cantaba mejor que las mujeres en su ciudad» (Vasari, 1558: 411).

Este modo de abordar la labor de las mujeres artistas, basada en juicios del momento que enmascaran el talento de sus creaciones, marcó un modelo que rápidamente se fue adaptando por las generaciones sucesivas de críticos y teóricos hasta prácticamente el siglo XX, como consecuencia de lo cual los nombres de las artistas aparecen y desaparecen de los libros con sorprendente arbitrariedad, según los prejuicios del momento y el criterio de sus autores, como puede comprobarse si

---

<sup>5</sup> Hubo antecedentes por parte de Filippo Villani (1325-1407), *Liber de origine civitatis Florentiae et eiusden famosis civibus*; Cennino Cennini (1370-1440), *El Libro delle arte*; y Lorenzo Ghiberti (1378-1455), *I Comentarîi* entre otros.

se comparan obras como por ejemplo: *Het Schilder Boeck* (1604)<sup>6</sup> de Karel van Mander, *Le Meraviglie dell' Arte* (1648)<sup>7</sup> de Carlo Ridolfi o *Grootte Schouburgh der Nederlantsche konstschilders en schilderessen* (1721)<sup>8</sup> de Arnold Houbraken.

Desde la década de los años setenta del siglo XX, con el desarrollo de los movimientos feministas, se abrió una brecha, iniciándose el proceso de recuperación de los nombres y las obras de las mujeres artistas del pasado, especialmente en EE.UU., Francia e Inglaterra:

el deseo de reivindicar historias escritas por mujeres, y de restituir a la mujer su papel en la historia de la producción cultural, llevó a destacar grandemente la creatividad de la mujer. Atrajo también la atención sobre las categorías “arte” y “artista” mediante las cuales la disciplina de la Historia del Arte ha estructurado el saber (Chadwick, 1992: 9).

Son las artistas plásticas Judy Chicago (1939-) y Mary Beth Edelson (1933-), entre otras, las pioneras en contribuir con sus obras *The Diner Party* (1974-1979) y *Some living American Women / Last supper* (1972) a la recuperación de una genealogía de mujeres memorables, que aportaron sus visiones a las diferentes expresiones de la cultura y la política de su tiempo; y que sin embargo habían sido recluidas en el olvido por la historia. También contribuyó a esta recuperación la historiadora del arte y teórica Linda Nochlin que colaboró en 1976, con Ann Sutherland Harris, en una gran exposición itinerante en Los Ángeles bajo el título de *Women Artists: 1550-1950*. Se publicó un catálogo con el mismo título, cuyo objetivo era el estudio de las mujeres integradas en su contexto cultural, y así recuperar y mostrar al gran público las creaciones de ochenta y seis artistas que habían trabajado a lo largo de un amplio periodo histórico (Alario Trigueros 2008, 61): «esta exposición será un éxito si ayuda a remover de una vez por todas la justificación de cualquier muestra futura con este tema» (Nochlin y Suherland, 1976: 44), así concluía Ann Sutherland Harris la introducción del catálogo. Comienza aquí el proceso de recuperación consciente de las genealogías femeninas, que llevaban el germen del cuestionamiento de la herencia patrilínea del arte, con publicaciones, estudios, ensayos, libros y monografías sobre las mujeres y su papel en el arte desde una óptica nueva, como por ejemplo la obra de Whitney Chadwick (1992) *Mujer, arte y sociedad*.

---

<sup>6</sup> *Libro de Pintura* (1604), la primera imitación del modelo vasariano, con biografías de artistas italianos, y sobre todo de los Países Bajos y de Alemania desde Van Eyck a Holbein.

<sup>7</sup> *La maravilla del arte* (1648). El objetivo de su trabajo era completar la obra de Vasari, que descuidó a algunos artistas de la laguna veneciana. Menciona a Marietta Robusti, Laviana Fontana, etc.

<sup>8</sup> *El gran teatro de los artistas y pintores neerlandeses* (1718–1721), con las biografías de los pintores holandeses del siglo XVII. Fue concebido por su autor como una continuación del *Schilder-Boeck* (*El libro de los pintores*) de Karel Van Mander (1604).

Sin embargo, cabe mencionar que hasta hace relativamente poco, las biografías de mujeres artistas se abordaron desde sus problemas personales y circunstancias externas a la calidad de su realización artística, cosa que no sucedía con las de los varones. Por otra parte, la vida y trayectoria de las creadoras se planteaba desde el victimismo, apareciendo las mujeres como heroínas, que salvan todo tipo de obstáculos y contrariedades, resultando así una historia de las mujeres concebida como la historia de las excepciones y creando un estereotipo de la mujer artista que no ha tenido en cuenta las numerosas experiencias que se ocultan detrás de esta etiqueta.

Tal es el caso del capítulo que Rudolf y Margot Wittkower dedican a la pintora Artemisia Gentileschi en *Nacidos bajo el signo de Saturno. Genio y temperamento de los artistas desde la Antigüedad hasta la Revolución Francesa* (1963), titulado “Agostino Tassi, seductor de Artemisia Gentileschi” (Wittkower, 1963: 158-160). Sus autores, en las líneas que dedican a la pintora, subrayan por encima de todo que fue violada a los quince años, diciendo de ella: «Artemisia, una joven lasciva y precoz, tuvo luego una carrera distinguida y muy honorable como artista» (Wittkower, 1963: 160). La vida y obra de Artemisia, al igual que la de la escultora Camille Claudel, fue conocida más como una cuestión sensacionalista (Pollock, 2007c: 161) que por el hecho de ser considerada una gran artista, ya que no se ahondaba en aspectos objetivamente más importantes de su experiencia en el campo de las artes.

A pesar de los avances, aun a finales del siglo XX persiste la visión androcéntrica del arte. Un ejemplo de biografías que responde a aquellas construidas desde la dependencia o la subordinación es la obra *Vidas de los grandes artistas del siglo XX* (1999), escrita por el historiador del arte británico Edwards Lucie-Smith, donde de un total de cien biografías, resulta sorprendente que únicamente catorce corresponden a mujeres, las cuales son presentadas por el autor en relación a los hombres de su vida o entorno: a la pintora expresionista Gabriele Münter «se la recuerda ahora sobre todo por su relación con Wassily Kandinsky» (Lucie-Smith, 1999: 65); y la escultora Bárbara Hepworth

se vio superada por otros dos o tres escultores que vivieron y trabajaron en Inglaterra durante la primera mitad del siglo XX, su aportación fue aún notable y en muchos aspectos complementaria de la de Ben Nicholson, con quien estuvo casada por espacio de veinte años (Lucie-Smith, 1999: 237).

Además, incide en anécdotas referentes a la vida amorosa y sexual de las protagonistas:

Kalho inició [...] una serie de relaciones con hombres y mujeres que iban a continuar el resto de su vida. Rivera soportaba mejor las relaciones lésbicas de su mujer que las heterosexuales, que despertaban en él violentos celos (Lucie-Smith, 1999: 208).

Sus trayectorias artísticas y sus obras se vieron eclipsadas por las exageradas interpretaciones del plano personal. Además, se suelen ignorar las condiciones sociales en las que estas artistas llevaron a cabo sus obras y obviar la relación con otras artistas del pasado (Peralta Sierra, 2007: 113).

En España, corresponde aclarar que los estudios biográficos sobre mujeres artistas son escasos antes de los años 80 del siglo XX. Algunos ejemplos anteriores a esa fecha siguen la tónica de biografías excepcionales, con argumentos poco apropiados centrados más en sus hazañas vitales que en sus trayectorias artísticas, y, en ocasiones, estando incluidas sus vidas de manera forzada, como si de un inventario de piezas se tratara. Es el caso de la obra el *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes* (1800) de Juan A. Ceán Bermúdez calificada como «el primer intento serio de crear una historia del arte español con bases científicas y rigurosas», se contemplan las escuetas biografías de veintidós mujeres que practicaron la pintura y el grabado en España, entre las más de mil quinientas vidas de artistas varones que ejercieron su actividad entre los siglos X y XVIII en el territorio español. Además, las artistas son presentadas con juicios paternalistas: «débil y delicado no ha dexado el otro sexo de darnos pruebas en todos tiempos de que no le son ajenas las bellas artes», y calificativos que no merecían el trabajo de un artista. Así reseña a la Duquesa de Aveiro: «pintora por afición [...]. Residía en Madrid á mediados del siglo XVII, pintando con gusto é inteligencia» (Ceán Bermúdez, 1800: 1, 83); a María Eugenia Beer que se hallaba en Madrid en el siglo XVII «grabando con dulzura algunas obras» (Ceán Bermúdez 1800:1, 123); y en este mismo sentido el discurso del viceprotector de la Junta de la Academia de San Fernando para reconocer a Bárbara M<sup>a</sup> de Hueva primera académica de honor en 1752: «los dibuxos que se acaban de ver, descubren tanto adelantamiento de su autora, que aún sin valerse de los privilegios del sexo, le concede la academia por su mérito el honroso título de académica [...]» (Ceán Bermúdez, 1800: 2, 305-306).

En la misma línea, podemos mencionar también las siguientes obras: *Las pintoras españolas* (1903) y *Pintoras granadinas* (1904), ambas de José Parada y Santín (1857-1923); y *La mujer en el arte* (1915) de Carmela Eulate Sanjurjo (1871-1961), donde presenta un elenco de mujeres que colaboraron con los hombres más destacados del Renacimiento. Estos estudios, a primera vista, parecen innovadores, pero, todo lo contrario, son enormemente conservadores (Cabanillas Casafranca, 2005: 398), ya que reflejaban multitud de prejuicios acerca de la artista y de la mujer en general. Después de hacer un recorrido por conocidas pintoras y escultoras a lo largo de la historia, concluían que debía dedicarse al hogar, a sus tareas de madre y fiel esposa. Así vemos como el pintor José Parada y Santín afirmaba en 1903, por una parte, que la práctica de la pintura era favorable para las damas ya que suponía «una distracción útil y hasta higiénica, (que) podría contribuir a llenar los huecos [...] del coquetismo y la frivolidad» (Parada y Santín, 1903: 80) mientras esperaban a que les llegase el momento del matrimonio, es decir, como una distracción más. También afirmaba que la dedicación profesional a la pintura de una mujer casada era mala

«[...] porque la aparta de su verdadero centro, que es el hogar» (Parada y Santín, 1903: 80). En *Pintoras granadinas* (1904) ofrecía una panorámica sobre las mujeres pintoras de esta región a lo largo de la historia, reiterándose en la tónica de las banalidades de sus vidas privadas. Como es el caso de detallar el escabroso romance de la pintora Sor Ana Verdugo (Parada y Santín, 1904: 7, 65-67).

Un testimonio de reconocimiento de la mujer como artista independiente, con capacidad de creación autónoma, se presenta en la obra *Galería universal de pintoras* (1964), de la editora nacional Carmen G. Pérez-Neu. Un texto doblemente insólito en esa época, ya que era una mujer quien lo escribía. Con estas palabras comenzaba su introducción:

siempre ha llamado mi atención la poca popularidad alcanzada por las mujeres que han sido famosas en el campo de la pintura [...]. 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 [...]. En resumen, en todas las épocas y en todas las tendencias artísticas siempre ha habido una destacada representación femenina (Pérez-Neu, 1964: 13)

La autora no cuestiona la causa, ni las circunstancias acaecidas para que el XX silenciara y olvidara a todas aquellas artistas que “brillaron con luz propia” en la época que les tocó vivir; sino que limita a hacer un seguimiento de los nombres y vidas de mujeres artistas, desde el siglo I a. C. al siglo XIX, con especial hincapié en las relacionadas con las Academias españolas. Plasma sus logros, así como obras más significativas, aunque con ciertas reticencias. Aclara lo siguiente:

[...] no es un tratado, ni una teoría, ni una crítica. Es simplemente, un instrumento de trabajo. He querido solamente facilitar el trabajo a todos aquellos que sientan curiosidad por la aportación de la mujer a la pintura. En él me refiero a la pura presencia, no al valor ni a la calidad [...] (Pérez-Neu, 1964: 13).

A pesar de ciertos conservadurismos, la obra de Carmen G. Pérez-Neu constituye un toque de atención hacia la reivindicación de un arte realizado por las mujeres como una aportación de la mujer a la pintura, independientemente del tema, la época, el estilo y la calidad de las obras (Antequera Lucas, 2007: 343).

Tras la muerte del general Franco, en noviembre de 1975, y en los años de transición hacia la Democracia, se dejan sentir con más fuerza las acciones del movimiento feminista en España. Sin embargo, el proceso en nuestro país no es comparable con otros países. Las mujeres españolas tuvieron que reflexionar solas. Analizaron su condición a la luz de las nuevas ideas críticas de la izquierda ideológica, encontrando poca colaboración de los grupos políticos y sociales de acción que no se hallaban especialmente interesados por la situación que tenían las mujeres.

Si nos centramos en el panorama de la investigación sobre las mujeres, cabe señalar la iniciativa de la Universidad Autónoma de Madrid a través del Seminario de Estudios de la Mujer, que en 1981 llevó a cabo las primeras Jornadas de Investigación Interdisciplinaria sobre la Mujer, siendo el año 1983 las dedicadas al arte: *La imagen de la mujer en el arte español* (Peña, 1984). El texto *Las mujeres "pintoras" en España*, de Alfonso E. Pérez Sánchez, Catedrático de la Universidad Autónoma y Director del Museo del Prado, fue una de las contribuciones más destacadas, con la recuperación de algunos nombres de mujeres artistas españolas. Sin embargo, ninguno de los catorce trabajos era estrictamente "feminista", pues en ellos no se cuestionaba los estereotipos y roles asignados tradicionalmente a las mujeres, y los nombres de las artistas, rescatadas de fuentes del siglo XIX, establecían una historia aditiva, paralela y no construida en base al género. Se podía seguir hablando de la insuficiente bibliografía sobre esta materia en los estudios de historia del arte, pero era un punto de partida en la discusión académica entre género y arte (Pérez Sánchez, 1984: 73-102).

En el ámbito de las iniciativas feministas, podemos reseñar también la presencia en nuestro país de la historiadora del arte estadounidense Linda Nochlin en 1986, para participar en el I Col·loqui d'Historia de la Dona en Barcelona; y la dedicación de un artículo a la artista plástica Esther Ferrer, donde se debatía sobre el papel de las mujeres en el arte, en la revista internacional de arte *Lápiz*, dirigida en aquellos años por Rosa Olivares (Ferrer, 1986: 48-52).

Estrella de Diego estaba convencida de que tras la publicación de su tesis doctoral *La mujer y la pintura del XIX español. Cuatrocientas olvidadas y algunas más* (1987), las y los investigadores seguirían rescatando nombres olvidados en la historia del arte en este país. Su obra, un referente en la investigación de las mujeres pintoras en el Estado español, deja patente el papel secundario, incluso marginal, asignado por la historia del arte a las mujeres artistas, sometidas a las tradiciones que les obstaculizaban el acceso a la educación y a la vida en la esfera pública.

No fue inmediata la continuación del trabajo de Estrella de Diego, pues hubo que esperar hasta mediados de la década de los noventa, para que se publicaran algunos textos en los que se planteara una revisión historiográfica desde el feminismo. Sin embargo, como apunta De Diego (2012b):

hubo que esperar más de cinco años para que volvieran a aparecer algunas publicaciones próximas a los estudios de género y ninguna de ellas optaba por reconstruir la historia local, como había ocurrido en otros países europeos [...].

Se dejaba de lado el contexto español, limitándose a reproducir cuestiones planteadas en Francia, Inglaterra o Estados Unidos, como continúa diciendo De Diego al argumentar lo siguiente:

[las investigadoras] nos servimos de casos extranjeros para hacer teoría de género, dando así a entender, de forma velada, que no hubo mujeres artistas en España. Era la opción más fácil; la otra, investigar, es mucho más ardua, pero pienso que hubiera merecido la pena (De Diego, 2012b).

Algunos ejemplos son la primera compilación de textos de teoría del arte, editada por el historiador Valeriano Bozal, y titulada *Historia de las ideas estéticas y teorías del arte contemporáneo* (1996) en dos volúmenes. En esta publicación destacamos un capítulo dedicado a los estudios de género. Se trata de un texto elaborado por Estrella de Diego, que lleva por título *Figuras de la diferencia* (De Diego, 1996: 346-363), en el que introduce la teoría feminista como tal, claramente influida por la teoría angloamericana, incidiendo en la idea de recuperar los nombres de mujeres artistas y sus contextos, no solo rescatarlos y hacer listas para crear una historia del arte paralela. Las publicaciones de Bea Porqueres, pionera en la investigación y divulgación de la historia de las mujeres en el arte, como *Reconstruir una tradición. Las artistas en el mundo occidental* (1994) ampliada posteriormente con *Diez siglos de creatividad femenina. Otra historia del arte* (1995), donde analiza y critica los fundamentos de la historia del arte desde una perspectiva feminista, proponiendo criterios que permitan sacar a la luz una tradición artística de mujeres olvidadas, nuevamente centrándose en ejemplos de fuera de España; o la tesis doctoral de María Ruido, titulada *Históricas, visionarias, seductoras. Género y representación entre dos finales de siglo* (2000), donde solo se cita a un pequeño número de artistas y pensadoras españolas.

En el año 2000 Noemí Martínez Díaz y Marián López Fernández Cao publican *Pintando el mundo. Artistas latinoamericanas y españolas*. En esta obra nos muestra una relación de más de ochocientas artistas latinoamericanas y españolas, en las que se incluye su biografía, estudios, exposiciones, estilo artístico, y en muchas de ellas textos de las propias artistas, siguiendo planteamientos de Sandra Harding sobre investigación feminista, de tratar de acceder allí donde las mujeres hablaran o donde otras mujeres hablaran de obras de mujeres (Harding, 1996). Con todo, como señalan sus autoras, esta obra no tiene la intención de ser

[...] la construcción final de una genealogía en femenino, tan necesaria para las jóvenes artistas, donde vean reflejados sus anhelos, sus intereses y en parte sus preocupaciones, pero es un inicio de árbol genealógico que esperamos se haga fuerte, duro y sano, a medida que desvelemos, desocultemos y hagamos vivir a las creadoras pasadas en nuestras páginas (Martínez Díaz y López Fernández Cao, 2000: 11)

Por esas fechas Marián López Fernández Cao coordina la obra *Creación artística y mujeres. Recuperar la memoria* (2000), con un doble propósito: analizar la presencia de las mujeres en las imágenes, como las ha presentado el arte occidental, y construir una genealogía en femenino que proporcione una historia en conjunto. De esta manera se repone a la historia a aquellas mujeres que aportaron al arte sus

vivencias y creaciones. Fruto de las intervenciones del feminismo en la práctica y teoría artística es el libro de Patricia Mayayo *Historias de mujeres, historias del arte* (2003), con todo un recorrido por el arte desde sus inicios, donde las protagonistas son las mujeres artistas y su presencia en el panorama artístico. No sólo devuelve nombres de mujeres a la historia, sino que, a través de una mirada crítica hacia la historia del arte tradicional, se cuestiona las categorías sobre las que ésta estructura: “genio artístico”, “calidad” e “influencia” y así «al tiempo que se reescribe la vieja historia, se crean otras nuevas: nuevas historias de mujeres y, por supuesto, nuevas historias del arte» (Mayayo, 2003). Pero, en estos dos casos, no se trata nuevamente el ámbito del arte español.

A partir de este momento surgen más publicaciones, unas más divulgativas y otras más académicas, en la línea feminista. Tal es el caso de: *Mujeres en el arte. Espejo y realidad* (2000) de Amparo Serrano de Haro, en el que desarrollan temas sobre la diferencia en la mirada, el conflicto con la cultura oficial, los posicionamientos estéticos y la tarea, todavía no resuelta, de recuperar la propia imagen de mujer artista. Completamente centrada en el contexto español es la obra *Mujeres españolas en la artes plásticas* (2003) de Pilar Muñoz López, fruto de su tesis doctoral, que aunque «carente de un bagaje feminista sólido» (Navarrete, Ruido y Vila, 2005) lleva a cabo un acercamiento a la presencia de las mujeres en el campo de las artes en España, y supone un gran esfuerzo por visibilizar a las mujeres artistas de nuestro país desde la Antigüedad hasta finales del siglo XX, enmarcándolas en contextos cronológicos y estilísticos y aportando biografías. Señalamos también *Amazonas con pincel. Vida y obra de las grandes artistas del siglo XVI al siglo XXI* (2006), una obra donde su autora, Victoria Combalía, nos presenta las biografías, en muchos casos noveladas, de mujeres pioneras en las artes y la evolución del papel de la mujer en la sociedad a lo largo de los siglos; y *Las chicas del óleo. Pintoras y escultoras anteriores a 1789* (2010) un ensayo divulgativo de Isabel del Río, que nos ilustra sobre la existencia, vida y trabajo de más de doscientas mujeres artistas anteriores a la Edad Contemporánea de Europa Occidental, cuestionándose el porqué de la escasa información de su presencia en el siglo XXI. Estas dos últimas obras mencionadas, la de Victoria Combalía e Isabel del Río, a diferencia de las otras no se refieren exclusivamente al ámbito español. Otras publicaciones que visibilizan a mujeres artistas e investigan sobre la situación de las mismas en los distintos contextos son: *Las hijas de la postguerra (1939-1975): Escultoras de la Transición* (2012) de Raquel Barrionuevo, en el que presenta al primer colectivo de escultoras profesionales como parte de la historia oficial de la escultura en España en el periodo de la transición; y la última obra de la ya citada Pilar Muñoz López titulada *Artistas españolas en la Dictadura de Franco (1939-1975)* (2015) en la que analiza la situación de las mujeres en los distintos periodos cronológicos de la dictadura, e indaga sobre la situación y expectativas de las artistas.

En el ámbito académico cabe mencionar, la tesis doctoral de la historiadora Matilde Torres López que lleva por título *La mujer en la docencia y la práctica*

*artística en Andalucía durante el siglo XIX* (2007), que supone una contribución importante al panorama artístico andaluz decimonónico. Esta investigación es un antecedente directo de la que en este trabajo se pretende, pues se centra en el territorio de Andalucía, alejada de los principales centros artísticos y culturales del mismo modo que sucede en Castilla y León. La tesis de Matilde Torres López nos sirve, pues, de referencia, aunque se centre en un periodo previo al de mi investigación, pero su objetivo es elaborar un discurso de inclusión en la historia de aquellas mujeres nacidas en Andalucía, que desarrollaron sus habilidades docentes y pictóricas en ese contexto, y a las que fue sepultando el tiempo.

Unos años antes, Vicent Ibiza i Osca presenta su tesis doctoral *Dona i art a Espanya: artistes d'abans de 1936. Obra exposada-obra desapareguda* (2004), con la que devuelve a la historiografía oficial a un elevado número de mujeres dedicadas a las artes plásticas en España, apoyándose en argumentos teóricos de importantes feministas como Linda Nochlin, Griselda Pollock, Hélène Cixous, Grisela Ecker, Estrella de Diego, entre otras; un importante referente para cualquier investigador del tema, no sólo por la cantidad de nombres y datos que recoge, sino también por la perspectiva de género que envuelve al discurso: «mientras la mitad de la humanidad esté enterrada bajo la losa del olvido, nunca se podrá hablar de una verdadera Historia del Arte» (Ibiza, 2004: 9).

Dos tesis más deben mencionarse en este apartado, las tituladas: *Archivo y memoria femenina. Textos de la mujer artista durante las vanguardias (1900-1945)* de Nuria Rodríguez Calatayud (2007) y *Las pioneras de la crítica de arte feminista en España (1875-1939)* de África Cabanillas Casafranca (2013). La primera de ellas da voz a los testimonios escritos de veintiuna mujeres artistas en las vanguardias del siglo XX: María Blanchard, Sonia Delaunay, Georggia O'Keefe, Frida Kalho, Remedios Varo y Maruja Mallo entre otras; certificando su presencia y reconocimiento significativo en las artes plásticas. Y en la segunda, enmarcada a finales del siglo XIX y las tres primeras décadas del siglo XX, coincidiendo con la difusión del feminismo en España, Ángela Cabanillas otorga la palabra a mujeres escritoras como Carmen de Burgos, Emilia Pardo Bazán, Concepción Gimeno de Flaquer o Margarita Nelken, por la constante atención que dedicaron a las artes, a través de sus numerosos textos y conferencias, cuestionando por primera vez en nuestro país las relaciones tradicionales entre arte y mujer. Con sus escritos contribuyeron a la recuperación de mujeres artistas olvidadas de todos los tiempos, fraguando el germen de la crítica feminista, al rechazar los estereotipos que existían sobre ellas y la reivindicación de sus obras. Por último, es pertinente mencionar el trabajo fin de máster de María de la O Campelo titulado *Manuela Ballester y Gerda Taro: mujeres, arte y política en la guerra civil española* (2013), que nos permite reconstruir una parte de una genealogía feminista en el campo de las artes en la España anterior a 1960.

Dentro de los grupos de investigación citaremos a *Pintoras españolas mujeres del siglo XX* (PEMS20)<sup>9</sup>, adscrito al Centro de Estudios de Género de la Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED), que vio su creación hacia el año 2013, con la finalidad recabar los testimonios de vida de las pintoras vivas que desarrollaron su carrera artística en España alrededor de 1950, en pleno Régimen de Franco, y su Memoria Oral mediante la entrevista directa con ellas. En este proyecto, a día de hoy en curso, intervienen las investigadoras: Amparo Serrano de Haro Soriano, Carmen Pena López, África Cabanillas Casafranca, Eva Asensio Castañeda, María José Peña García y Constanza Nieto Yusta.

No debemos olvidar el trabajo de la artista plástica y comisaria de arte Concha Mayordomo (1955-), a su vez presidenta fundacional de la Asociación *Blanco, Negro y Magenta* que trabaja desde las artes visuales el concepto de género, incidiendo en la visibilidad de las mujeres artistas, la injusticia y la lucha contra el machismo. Concha Mayordomo desde el año 2011 elabora biografías de artistas mujeres o relacionadas con el arte, que periódicamente publica en un apartado de su web *Mujeres en el arte*<sup>10</sup>. A fecha actual el grueso de su cometido lo componen más de trescientas mujeres españolas y de fuera, tanto contemporáneas como de épocas pasadas. En paralelo, Concha lleva a cabo un retrato de todas estas mujeres, un dibujo de trazo ágil y rápido, lleno de espontaneidad, con el que pone rostro y rescata del olvido a todas ellas<sup>11</sup>. Por su parte la artista multidisciplinar María Gimeno (1970-) desde 2014 desarrolla su proyecto *Queridas viejas*, una conferencia performativa cuyo propósito es hacer constar la ausencia de mujeres artistas en los manuales de historia del arte, y más concretamente en el citado de E. H. Gombrich. La acción implica “hacer sitio” a las creadoras introduciendo a “golpe de cuchillo” las páginas que faltan, las cuales «están minuciosamente confeccionadas tras investigar a cada una de ellas, maquetando los textos y las obras, copiando el diseño del libro original» (Gimeno s.f.). Alrededor de 90 mujeres artistas son las que ha ido incluyendo en el citado libro<sup>12</sup>. También la artista visual Diana Larrea (1972-) desde 2017 lleva a cabo un proyecto titulado *Tal día como hoy*<sup>13</sup>, en el que a través de su perfil de facebook y su web publica diariamente un post sobre una creadora del pasado históricamente olvidada, aprovechando la efeméride de su nacimiento o defunción indistintamente. Sirva de ejemplo: «Tal día como hoy, el 10 de septiembre de 1860, nació en Tula pintora expresionista rusa Marianne von Werefkin. Algunos de sus cuadros se

---

<sup>9</sup> Para más información consultar su web.

<sup>10</sup> Para más información consultar su web.

<sup>11</sup> Muchos de esos retratos se exhibieron en *Mujeres en el Arte* en Sala Miguel Delibes, de Alcobendas (Madrid). Del 4 al 21 de febrero de 2020.

<sup>12</sup> Dicha performance ha sido puesta en escena en contadas ocasiones, como en la Facultad de Bellas Artes de Madrid (2017) o en Teatro de la Latina (2018), pero cabe señalar su muestra el 9 de noviembre de 2019 en el auditorio del Museo del Prado.

<sup>13</sup> Para más información consultar su perfil de Facebook y en su web.

encuentran en el Museo Comunal de Arte Moderna de Ascon» (Larrea, 2019a). El propósito de esta acción, como la propia Larrea expone, es «ofrecer una oportunidad para conocer el valioso y relevante trabajo de cientos de mujeres que ha sido ignorado o relegado a una posición marginal dentro de la historia del arte [...]» (Larrea, 2019b). Este intenso proceso de investigación y divulgación ha sacado a la luz más de 480 artistas plásticas de diferentes disciplinas desde la Edad Media hasta el siglo XX<sup>14</sup>.

Por último, para terminar este repaso bibliográfico, he considerado oportuno mencionar algunos de los proyectos expositivos realizados en torno al tema. Siguiendo a Teresa Alario (Alario Triguero, 2008), en los últimos años del siglo XX, la revisión de la historia del arte desde ópticas feministas o de género ha generado un elevado número de exposiciones colectivas sobre el arte producido por mujeres que se ha hecho en España. Igual que se cuestiona Estrella de Diego, nos preguntamos: «¿cuántas han sido un trabajo de reconstrucción histórica seria de nuestras mujeres artistas? Menos que pocas» (De Diego, 2012b). Sin embargo, gracias a estas iniciativas, muchas creadoras gozaron de una visibilidad negadas a sus predecesoras. Algunas de estas muestras colectivas han sido: la mítica y pionera de 1993 titulada *100%*<sup>15</sup>, pasando, entre otras, por *Arte/Mujer 94*<sup>16</sup>, *Femenino plural: doce artistas valencianas* (1996)<sup>17</sup>, *Fuera de orden. Mujeres de la vanguardia española* (1998)<sup>18</sup>,

---

<sup>14</sup> Diana Larrea ha seleccionado 100 autorretratos de artistas, los cuales ha modificado digitalmente y reproduce en forma de negativo y en azul en la exposición titulada *De entre las muertas* en la Galería Espacio Mínimo de Madrid, del 3 de septiembre al 7 de noviembre de 2020.

<sup>15</sup> Exposición *100%*, Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla, 1993. Comisariada por Mar Villaespesa y Luisa López Moreno. Considerada habitualmente como la primera muestra feminista en España, reunió un conjunto significativo de artistas andaluzas y se publicó un catálogo con textos fundamentales e inéditos en castellano sobre arte y feminismo.

<sup>16</sup> Organizada por la Dirección General de la Mujer y la Comunidad de Madrid y que pudo verse en el Museo Antropológico, Comisariada por Montfragüe Fernández-Lavandera. El objetivo de *Arte/Mujer 94* era llamar la atención sobre las dificultades que encontraban las mujeres artistas a la hora de llevar a cabo una carrera profesional.

<sup>17</sup> Comisariada por David Pérez en Valencia. La exposición reunía obras de artistas afincadas en la comunidad Valenciana, pero el catálogo iba más lejos pues contaba con cuatro de los nombres destacados de la crítica de arte española (Isabel Tejada, Mar Villaespesa, Rosa Olivares y Victoria Combalía). Esta última arremetía sorprendentemente contra lo que denominó “feminismo estrecho”, encarnado a su juicio en los trabajos de Griselda Pollock (Aliaga, 2012b: 204).

<sup>18</sup> En la Fundación Mapfre, Madrid, 1999. Tuvo el mérito de reunir una buena muestra del arte realizado por seis artistas (María Blanchard, Norah Borges, Maruja Mallo, Olga Sacharoff, Ángeles Santos y Remedios Varo) que desempeñaron, siendo mujeres y pese a las restricciones que eso conllevaba, un papel destacado en el panorama artístico de la España de los años 20 y 30, antes de la Guerra Civil. El catálogo de la exposición incluía apéndice con breves apuntes biográficos y bibliográficos.

*Zona F* (2000)<sup>19</sup>, *Mujeres impresionistas. La otra mirada* (2002)<sup>20</sup>, *Miradas de mujer. Veinte fotografías españolas* (2005)<sup>21</sup>, *La mirada iracunda* (2008)<sup>22</sup>, *Creadoras olvidadas* (2010)<sup>23</sup>, hasta la revolucionaria *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010* en el MUSAC de León (junio 2012-enero 2013), comisariada por Juan Vicente Aliaga y Patricia Mayayo, primera cita expositiva en España sobre arte y feminismo. Como apuntan sus comisarios este proyecto pretendía restaurar la memoria borrada acerca de los saberes y demás prácticas feministas en España<sup>24</sup> desde los años sesenta del siglo XX y proponer una relectura de la historia del arte reciente desde un punto de vista distinto, con otra mirada, a través de las ciento cincuenta obras de ochenta artistas (hombres y sobre todo mujeres), que entablan un diálogo de complicidad entre generaciones. Mayayo nos recuerda la importancia de crear genealogías para construir una tradición feminista, olvidada conscientemente desde los discursos oficiales de la historia del arte español. El catálogo de la exposición también es una obra importante en la historiografía artística española, donde autoras y autores reflexionan sobre el arte feminista en España, con textos sobre el papel del feminismo en los discursos expositivos y museográficos, las artistas españolas en el franquismo o feminismo y arte en Cataluña. Tanto la exposición como el catálogo de *Genealogías feministas* no son un punto y final, sino un punto de inicio para seguir hacia delante, pues todavía quedan asperezas por limar. Cabe destacar que no se pudo conseguir la itinerancia de esta exposición a ninguna otra institución, quedándose el MUSAC como único referente de la misma. El principal motivo por el que no salió de León como apunta Patricia Mayayo fue la

---

<sup>19</sup> Comisariada por Ana Carceller y Helena Cabello, EACC de Castelló. Pretendía dar testimonio del elevado nivel de infiltración que los discursos feministas han alcanzado en el arte contemporáneo en los últimos años.

<sup>20</sup> En el Museo de Bellas Artes de Bilbao, comisariada por Xavier Bray. Como dice el catálogo: «presenta la personalidad artística de las pintoras Mary Cassatt, Marie Braquemond, Berthe Morisot y Eva González, cuya actividad estuvo vinculada al Grupo Impresionista. Su visión del mundo femenino y su entorno nos ofrece la oportunidad de valorar su protagonismo y la influencia de su mirada entre los principales artistas de ese movimiento» (Bray, Scott y Wilson Bareau, 2002:5).

<sup>21</sup> En el Museo Esteban Vicente de Segovia, comisariada por José María Parreño. Reunió la obra de veinte fotografías internacionales, que muestran el panorama de la fotografía española actual a través de su obra.

<sup>22</sup> En el Centro Cultural Montehermoso Kulturunea de Vitoria, comisariada por Xabier Arakistain y Maura Reilly, una la exposición exposición colectiva internacional que reúne obras en las que veinte artistas que proceden de diversos contextos culturales dialogan sobre la falacia de la igualdad entre los sexos y sobre la ira que no tiene posibilidad de manifestarse. Propone pensar el feminismo como una fuente de conocimiento crucial para comprender el mundo en el que vivimos, y como un marco imprescindible para profundizar en las obras visuales que abordan las situaciones de desigualdad que viven las mujeres.

<sup>23</sup> En la Sala de Exposiciones de las Francesas de Valladolid, comisariada por María Oropesa. Un homenaje a veinticuatro artistas silenciadas de los dos últimos siglos.

<sup>24</sup> Para más información consultar el *Proyecto Genealogías Feministas en el Arte Español* (1960-2010), en la web del MUSAC.

hostilidad de ciertos museos hacia las perspectivas feministas, especialmente aquellos «que siguen teniendo la misión de representar el “espíritu español” ya sea el Museo del Prado, el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía o el Museo Nacional de Arte de Cataluña» (Mayayo, 2013b: 27-28).

### 1.3. Las teorías de género y su impacto en la historiografía artística

Sin la aportación del pensamiento feminista, con sus investigaciones y reflexiones teóricas, los Estudios de las Mujeres y Género no hubieran sido posibles<sup>25</sup>. El feminismo ha contribuido a esclarecer la participación y vivencias de la mitad de la humanidad, las mujeres, hasta hace poco relegadas a la esfera de lo privado, sin presencia real en el terreno público. Por ello, ofrece una nueva visión del mundo, en la que todos los grupos que componen las sociedades formen parte visible y activa de su construcción. Por otro lado, la incorporación del concepto de género como categoría de estudio permite, a través del análisis y la relación entre ambos sexos en todos los ámbitos, conocer el modo en que se desarrolla y construye la sociedad. Cuando hablamos de arte, mujeres, artistas, expresión, poder, transcendencia, la perspectiva de género es reveladora y concluyente a la hora de entender la realidad y expresarse sobre ella.

La aparición de los Estudios de Ciencia y Género ha permitido poner en evidencia la ausencia de las mujeres en la ciencia y la cultura, señalando las limitaciones que supone partir del sujeto masculino como universal. Ante la demostración de la posición sesgada de las investigaciones, las teorías feministas han creado un nuevo marco de análisis de la realidad, cuestionando la metodología científica dominante aún, la producción de conocimiento parcial por los valores y parámetros masculinos y también al sujeto cognoscente y su condición generizada; poniendo al descubierto elementos ideológicos que reproducen la discriminación o exclusión de las mujeres de los diferentes ámbitos de la sociedad. En palabras de Celia Amorós (1998: 22): «la teoría feminista constituye un paradigma, un marco interpretativo que determina la visibilidad y la constitución como hechos relevantes de fenómenos que no son pertinentes ni significativos desde otras orientaciones de la atención».

A pesar del tiempo transcurrido, la lectura de *¿Is there a feminism method?* de Sandra Harding (1987: 1-14)<sup>26</sup> supone un interesante ejercicio reflexivo al poner de manifiesto, no tanto la existencia de un método particularmente feminista, sino las peculiares relaciones entre epistemologías (teoría del conocimiento), metodologías (análisis de los procedimientos) y métodos (estrategias) de investigación, puesto que el modelo epistemológico de partida va a condicionar la metodología y el método

---

<sup>25</sup> Las investigaciones y reflexiones feministas han introducido fundamentales cambios metodológicos y conceptuales en todas las áreas de conocimiento.

<sup>26</sup> Traducción en español de Gloria Elena Bernal: *¿Existe un método feminista?* (Barta, 1998: 9-34).

empleado. Siguiendo a Sandra Harding, existirían diferentes y a veces contradictorios planteamientos epistemológicos que legitiman a las mujeres como sujetos de conocimiento, como el empirismo feminista, las epistemologías del punto de vista y las perspectivas postmodernas (Harding, 1987: 3). Desde el empirismo feminista se considera que no hay que renunciar a la objetividad científica propia de los paradigmas positivistas, siendo suficiente eliminar el androcentrismo como una práctica de mala ciencia. Son sesgos que tienen que ver con los planteamientos personales que las y los científicos incorporan en sus teorías (carácter deformador), con los relacionados con la aceptación implícita de la discriminación por haber estado socializados en una cultura no igualitaria (efecto distorsionador) y el tercer nivel tendría que ver con la dificultad de percibir esa discriminación (efecto homogeneizador) (Moore, 1991: 14). La aplicación rigurosa de la ciencia, sin embargo, corregiría estos sesgos, pues el problema estaría en la metodología empleada. Partidarias de este enfoque serán las filósofas Helen Longino y Lynn H. Nelson; sin embargo, esta perspectiva ha sido cuestionada por otras autoras, entre ellas la propia Harding, que critica la neutralidad de la ciencia, y la separación de sujeto y objeto de conocimiento.

El punto de vista feminista (*feminist standpoint*) tratado por investigadoras como Nancy Hartsock, Dorothy Smith, Sandra Harding o Evelyn Fox Keller, entre otras, aporta datos importantes, según señala Marián López Fernández Cao (2012b: 37). Las epistemologías del punto de vista otorgan el privilegio epistémico a las mujeres al considerar que éstas, al haber estado excluidas del conocimiento, están menos contaminadas para plantear la búsqueda de nuevos métodos de investigación. Las mujeres, al poder situarse tanto dentro como fuera del grupo de pertenencia, tendrían más posibilidades para llevar a cabo un cambio en el marco conceptual epistemológico, como apunta Carmen Molet (2014: 241): «detentan una posición menos distorsionada, tienen estilos cognitivos propios y, por lo tanto, necesitan métodos de investigación específicos». Se pretende, por tanto, como argumenta López Fernández Cao (2012a: 38) «“desplazar” el punto central del conocimiento [...] allá donde las prácticas de las mujeres se hagan visibles y no marginales».

Las críticas al privilegio epistémico de las mujeres han sido cuestionadas desde planteamientos posmodernos y posestructuralistas, destacando la perspectiva de Donna Haraway que, si bien rechaza una teoría universal de la ciencia de carácter totalizante, también lo hace contra el relativismo del todo vale, manifestándose a favor de los «[...] conocimientos parciales, ubicables y críticos que sostengan la posibilidad de redes de conexiones llamadas solidaridad en la política y conversaciones compartidas en la epistemología» (Haraway, 1995: 329). Para ella es necesario partir de los elementos físicos, epistémicos y simbólicos desde los que situarnos (*situated knowledge*): «Yo quisiera una doctrina de la objetividad encarnada que acomode proyectos de ciencia feminista paradójicos y críticos: la objetividad feminista significa, sencillamente, conocimientos situados» (Haraway, 1995: 324), es decir, ser conscientes del lugar desde donde se habla, y ese lugar es «materialidad

corporal de un sujeto modelada en un proceso histórico-cultural, en última instancia semiótico» (Adán Villamarín, 2006: 170).

Diferentes autoras argumentan que la objetividad debe reinterpretarse, ya que tiene que incorporar las múltiples perspectivas que quedan fuera del discurso oficial. Barbara Biglia reconoce «la parcialidad de las miradas de cada sujeto y reivindica la propia mirada situada como una de las posibles y con valor equipolente a las otras» (Biglia, 2005: 67), es decir, que la investigadora debe asumir las limitaciones explicativas, sin superponerlas a otras. Además, como los enfoques son parciales «deben ser sometidos a consenso y crítica», según apunta Carme Adán Villamartín (2006: 308).

Aunque las tres perspectivas epistemológicas puedan parecer claramente diferenciales, en los últimos años las fronteras entre ellas se han ido diluyendo dando lugar a lo que Harding ha denominado *epistemologías transicionales*, al incorporarse nuevos elementos de análisis a las propuestas de partida.

Estos debates no han pasado inadvertidos en el mundo del arte, ya que a partir de los años setenta, a la vez que se desarrollaba un arte influenciado por el feminismo, encontramos a autoras como Linda Nochlin, Germaine Greer, Griselda Pollock, Laura Mulvey y Luccy Luppard entre otras, que con su visión crítica hacia la mirada masculina y las estructuras patriarcales del arte, cuestionan la historia transmitida como un relato único y unidireccional, abriendo nuevas posibilidades para las mujeres artistas y para reescribir la historia.

La pregunta que se hacía Linda Nochlin en 1971 “¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?” (Nochlin, 2007: 17-43) y las respuestas planteadas a la misma formularon una serie de interrogantes, los cuales sirvieron como punto de partida para cuestionar las bases sobre las que se había sustentado la disciplina de la historia del arte. Siguiendo a Teresa Alario (2008: 60-61), la primera consecuencia de la pregunta de Nochlin fue propiciar una revisión de la historia del arte en busca de la presencia de mujeres artistas y su obra. Las investigaciones posteriores sacaron a la luz muchos más nombres de mujeres de los que se sospechaba. Como se ha señalado, la propia Nochlin junto a Ann Sutherland Harris llevaron a cabo una exposición en Los Ángeles en 1976, en la que recuperaron las obras de ochenta y seis artistas que habían desarrollado su trabajo entre 1550 a 1950, y donde se esbozaron ya planteamientos como la necesidad de hablar de los condicionantes socioculturales que envuelven la trayectoria y producción artística de las mujeres: la educación, limitaciones, acceso a la vida pública...

Era importante recuperar del olvido los nombres de mujeres artistas, pero no era suficiente para hacer una historia del arte no sexista. Limitarse a incluir de manera sistemática algunos nombres de mujeres entre los artistas de cada periodo llevaría a caer en el engaño de «reinscribir a las mujeres en un modelo de historia escrito con el solo fin de afirmar la dominación masculina» (Pollock, 1994: 68). Las viejas categorías que aportaba la Estética: arte, artista, genio, canon, belleza, inspiración,

originalidad, singularidad, que fueron instauradas desde una mirada androcéntrica, exigían una revisión inmediata, ya que la ausencia de las mujeres en la historia del arte no era un mero olvido, sino una cuestión de condicionantes heredados a lo largo de los siglos. Algunos de estos condicionantes sociales fueron analizados por la australiana Germaine Greer en 1979 en su obra titulada *The obstacle race. The fortunes of women painters and their work* (Greer, 2005). Un estudio en el que pone de manifiesto las trabas que dificultaron a las mujeres artistas ser protagonistas de la cultura y ser agentes de cambio, centrándose tanto en los problemas exteriores, como en los interiores, el llamado *ego maltratado* o interiorización de los prejuicios sexistas.

Nochlin pone en cuestión el mito del *genio creador*. Define el genio como esa cualidad innata de los varones artistas desde su nacimiento: «una pepita de oro, como en la sopa de pollo de la señora Grass, es el llamado genio o talento, el cual, como el homicidio, emerge sin importar qué tan improbable o poco prometedoras sean las circunstancias [...]» (Nochlin, 2007: 24). Las circunstancias sociales, las instituciones, el patronazgo, etc., condicionaron el arte y a los creadores y creadoras, dotando a unos de genio, y a otras privándolas de ello. Así los casos de mujeres artistas se convirtieron en una paradoja, pues atribuyeron sus creaciones al gen masculino que llevaban dentro, ya que «no hay mujeres geniales, las mujeres geniales son hombres» según rezan las palabras del escritor Edmond Goncourt (Mayayo, 2003: 67).

Hasta el momento se había narrado la historia como aquella de los logros del hombre-genio, totalmente ajena a la presencia de las mujeres como género (Alario Trigueros, 2011: 130). A través de los trabajos de la crítica de arte neoyorquina Lucy Lippard, a mediados de los años setenta, no solo reflexionamos acerca de un arte hecho por mujeres, sino también sobre otro punto de vista, poniendo a debate las estructuras jerárquicas de la historia del arte y de la estética (Navarrete, 1998: 13).

Un paso más llega de la mano de la historiadora del arte británica Griselda Pollock, que desde la década de los ochenta, en su copiosa obra<sup>27</sup> incide en «la necesidad de una revisión metodológica y de concepto más profunda» (Alario Trigueros, 2008: 62). De ahí que pusiera en cuestión la estructura del canon, dejando en entredicho el relato aceptado y abriendo la posibilidad a plantear nuevas narrativas. El canon artístico occidental fue definido por Pollock (2002, 36) como «una formación discursiva que constituye los objetos/textos que selecciona como productos de la maestría artística y, por ende, contribuye a la legitimación de la identificación exclusiva de la masculinidad blanca con creatividad y cultura». Es decir, el canon occidental se ha asentado sobre la diferencia sexual en las artes

---

<sup>27</sup> Autora entre otras obras de *Old Mistresses. Women, Art and Ideology* (1981), *Framing Feminism, Art and the women's movement, 1970-1985* (1987), ambas junto a Rozsika Parker; o *Vision and difference femininity, feminism, and the histories of art* (1988).

visuales, ensombreciendo y ocultando la obra y la presencia de mujeres en el arte, impidiendo «cuestionarse cosas como la historia de quién se está contando y desde qué punto de vista» (Pollock, 2007d: 96); puesto que,

todo lo que las mujeres producen como artistas se mide en función de su pertenencia al sexo femenino, se evalúa a la luz de ese difuso pero persistente concepto que es la “feminidad” [...] invariable para demostrar el estatus secundario de su autora (Mayayo, 2003: 51).

De tal manera, observamos que el canon se apoyaba

sobre la categoría de una feminidad negada con objeto de asegurar la supremacía de lo masculino en la esfera de la creatividad [...] que se relaciona con la tradición, con lo establecido culturalmente y el “afuera” es lo marginal que se autodefine a partir del mismo canon o modelo aceptado (Pollock, 2002: 32).

La epistemología feminista no supone simplemente agregar nombres de mujeres artistas y listados de obras al canon, pues como matiza Teresa Alario (2009a: 24), se trata de cuestionar el canon más que incorporar el “afuera” del canon al mismo, ya que es un espacio prestado. Esto obliga, como explica Rocío de la Villa, a modificar la estructura del canon (clasificaciones formalistas, géneros artísticos, genealogías de maestros, escuelas, etc.) y a elaborar nuevas propuestas sobre la definición, análisis e interpretación de lo artístico (De la Villa Ardura, 2013a: 14).

Las teorías feministas debatieron también el problema de la identidad de las mujeres y de su construcción, al introducir la voz y la mirada de sujetos antes no reconocidos, excluidos de la historia del arte: las mujeres como creadoras. Las mujeres eran tan solo protagonistas de las pinturas, fotografías, esculturas, etc. que exhibían los artistas varones, ofreciéndonos una imagen de mujer que respondía al influjo de la sociedad androcéntrica y al deseo del varón (objeto sexual, *femme fatale*, madre, musa...).

Autoras como Linda Nochlin y Carol Duncan analizaron críticamente la mirada masculina de la imagen de la mujer en las prácticas estéticas, y la británica Laura Mulvey, en su influyente artículo *Visual Pleasures and Narrative Cineman* (1975), utilizó teorías del psicoanálisis para analizar las representaciones cinematográficas, y demostrar cómo el inconsciente patriarcal ha estructurado las formas de visión. Ejemplo que podemos aplicar también al campo del arte figurativo. Mulvey afirma que el placer de la mirada distingue dos enfoques contrapuestos: uno activo/masculino y otro pasivo/femenino, «siendo el sujeto masculino el que ostenta el poder de la mirada y de la creación de significados, y el objeto femenino el que la recibe y funciona como signifiante» (Viñuela Suárez, 2003: 15). Por lo que las mujeres-espectadoras presentaban dos alternativas: identificarse con los significados que ha dado la sociedad patriarcal (objeto de deseo, musa, *femme fatale*...) o bien

“masculinizarse” para ser sujetos activos y crear significados nuevos. Siguiendo esta línea otras autoras como Janet Ann Kaplan, Mary Ann Doane o Teresa de Lauretis desarrollarán teorías sobre la mujer espectadora y su mirada, capaz de “deconstruir” su identificación en la cultura (Alario Trigueros, 2008: 65).

El grupo de mujeres activistas de la *Guerrilla Girl*, en 1989, en una de sus primeras actuaciones colocaron un cartel frente al Metropolitan Museum de Nueva York, con una reproducción de la imagen de la *Gran Odalisca* de Ingres, uno de los desnudos más conocidos de la tradición artística patriarcal, con una máscara de gorila<sup>28</sup> ocultando su rostro como crítica al estereotipo de mujer como deseo sexual, y todo ello acompañado de una pregunta: «¿Tienen que estar desnudas las mujeres para entrar en el Museo Metropolitano de Nueva York? Menos del 5% de los artistas expuestos en las secciones de arte moderno son mujeres, pero el 85% de los desnudos son femeninos».

En la década de los noventa surgirá el debate centrado en la construcción de la subjetividad y «los nuevos sujetos sociales que han desplazado [...] a “la mujer” (así, en singular, en homogéneo) como protagonista-concepto invariable del feminismo, como relato emancipador» (Sierra González, 2009: 29). La obra de Judith Butler, *El género de la disputa. El feminismo y la subversión* (1990), que tanto impacto ha tenido en la creación artística, junto a otros ensayos como el de Monique Witting, *The straight mind and Other Essays* (1992), se convirtieron en la base de la *teoría queer*, a raíz de un proceso de cuestionamiento de la sexualidad dominante que se definía en categorías binarias, mutuamente excluyente, como hombre/mujer, heterosexual/homosexual, blanca/negra, entre otros, proponiendo la “deconstrucción” de las identidades estigmatizadas.

En España la entrada de los discursos feministas en la historia del arte ha sido más tardía con respecto al mundo anglosajón<sup>29</sup>, debido a la represión del régimen franquista y del espíritu nacionalcatólico vigente durante más de cuarenta años, que privó de las libertades individuales, especialmente las de las mujeres, condenado a la clandestinidad a todo aquello que tuviera que ver con la identidad de la mujer durante los años sesenta y setenta. Esas circunstancias y el desfase de tiempo han hecho que los debates historiográficos y la aceptación de las perspectivas feministas en el arte en el Estado español lleguen de manera desordenada e incompleta; como explica Mayayo (2013b: 35-36), que «la teoría queer se haya dado antes, en ocasiones que la

---

<sup>28</sup> En otras acciones usarán también la máscara de gorila para colectivizar su trabajo tras el anonimato.

<sup>29</sup> En primer lugar, rescatar del olvido la obra de las mujeres artistas del pasado. En un segundo momento, hacer historia con nombres de mujeres no era suficiente, si no se las incluía en la propia historia, y para ello se debían renovar las herramientas historiográficas. En tercer lugar, el panorama va cambiando, se cuestiona el “canon oficial” del arte feminista, y desde posiciones próximas a la teoría *queer* «se debate la primacía del sujeto “mujer” como sujeto político central de la lucha feminista, abogando por una desestabilización de las categorías identitarias (“mujer artista” o “artista feminista”)» (Mayayo, 2013b:36).

de modelos supuestamente más “antiguos” como la historia de las mujeres artistas». Por lo que en España hay un vacío, no se han formulado las preguntas a su debido tiempo, y por ello Mayayo propone:

Es necesario seguir trabajando en todos estos frentes a la vez: en el descentramiento del sujeto “mujer”, pero también en el estudio del legado de las mujeres artistas; en el terreno de una práctica feminista expandida y en el campo de la historia de las mujeres; en el estudio de las fuentes primarias y en la reflexión teórica (Mayayo, 2013b: 36).

Mi trabajo de investigación podrá resultar “desfasado” si escuchamos a aquellas y aquellos que opinan que hacer historia de las mujeres artistas es un tema ya consumado, superado, pues es tarde para llevar a cabo en España algo que se hizo en otros países hace más de treinta años. Sin embargo, Mayayo (2013b: 36) a esas recriminaciones responde «que difícilmente puede estar superado aquello que apenas se ha iniciado».

No debemos omitir ningún paso porque éste no se haya dado, ya que si no siempre quedará una laguna. Es importante hacer historia de las mujeres artistas y reconocer genealogías para ver su presencia o no en las artes plásticas. Rescatar y recuperar nombres de mujeres que tuvieron un protagonismo en el desarrollo de las artes plásticas en Castilla es más que una simple historia compensatoria, pues como explica Carmen García Colmenares (2011: 14) «no es cuestión de recolectar y añadir nombres femeninos sino de resituar la historia de las mujeres en sus propios términos». La epistemología feminista nos da la oportunidad de situarnos y dar objetividad a nuestro discurso especificando los valores que subyacen al mismo, haciendo un discurso crítico y reflexivo. Se abren nuevas vías de conocimiento y se fomenta la pluralidad metodológica.

#### **1.4. Metodología de la investigación. Miradas situadas, puntos de vista múltiples**

Con la intención de poder dar respuestas a las preguntas planteadas, se ha optado por emplear una metodología de investigación cualitativa desde una perspectiva feminista, planteándonos preguntas distintas a las aplicadas en las ciencias sociales y las humanidades. ¿Qué pasaría si se investigase desde la experiencia e intereses de las mujeres “en plural”? Como señala Norma Blázquez (2008, 101-102),

Dentro de las ciencias sociales [...], en muchos casos, los trabajos se enfocan a responder preguntas importantes para los hombres, pues están basados solo en experiencias masculinas [...] se hacen generalizaciones de la experiencia masculina a toda la población y se trata a las mujeres como “no hombres”, tomando lo masculino como modelo y unidad de medida.

A través de la narración se escribe sobre la experiencia, por lo que la estrategia narrativa interpretativa se convierte en una interesante herramienta metodológica al

permitir tener una visión holística en la construcción de las diferentes subjetividades. Con la construcción narrativa interpretativa dotamos de sentido a los acontecimientos vitales y a aquellos que configuran el contexto cultural en el que estamos inmersos. El enfoque interpretativo puede ser considerado adecuado para la investigación feminista al adscribirse a un modelo alejado del positivismo, partiendo de conocimientos situados, no universales, donde el conocimiento se definirá a partir de las variables que vayan surgiendo. Las aportaciones de la teoría feminista a la historia del arte evidencian esos vacíos respecto a las mujeres artistas, y hace que se planteen nuevas preguntas, alejadas de la generalidad.

Desde la narración se busca conocer cómo se imbrican la experiencia vivida-narrada y la teoría que permite dar sentido al texto narrado, a la vez que se reconoce «su parcialidad (debida al posicionamiento situado de quienes las producen) y su temporalidad (abierta a ser modificada con el pasar del tiempo)» (Biglia y Bonet-Martí, 2009: 14). Las biografías, las autobiografías, las historias de vida son importantes, porque como ha señalado Carolyn G. Heilbrun (1994, 44) «las vidas no sirven de modelos; sólo las historias lo hacen». Pero hasta hace algunos años, las vidas y experiencias de las mujeres no estaban contempladas en la historia, y si lo hacían, no partían de la valoración de su obra o su experiencia como artistas, sino que estaban marcadas de gran dependencia y victimismo, como ya se ha planteado en el subapartado de *Estado de la cuestión: revisión bibliográfica* de este estudio. ¿Subordinación, victimismo, invisibilidad? Esos eran los modelos a seguir, con los que se identificaban las artistas.

Las historias de vida, reconstrucciones biográficas a través de relatos y otras fuentes complementarias (Pujadas Muñoz, 1992: 14), presentan una serie de ventajas como: permitir el análisis de la persona en su contexto social y así conocer

[...] cómo los miembros individuales de un grupo, movimiento, generación o cohorte, ven ciertos acontecimientos o movimiento, y cuál es la forma que experimentan, o interpretan aquellos acotamientos sociales vinculados a sus desarrollos individuales (Atkinson, 1998: 13).

Asimismo, posibilitan el conocimiento de la trayectoria de las personas a lo largo de su ciclo vital al organizar los datos de manera diacrónica; y analizar a grupos invisibilizados como el de las mujeres (Oakley, 1981: 39).

Si aplicamos a las mujeres artistas el protocolo tradicional de actuación de la historia del arte, basado en el positivismo, caeríamos en el error de hacer una historia del arte “de las excepciones”, una historia falseada que no nos aportaría nada sustancial: «solo conducía a un callejón sin salida o con unas salidas no excesivamente clarificadoras y bastante deprimentes» (De Diego, 1996: 2, 347-348). Continuando las palabras de Estrella de Diego, la historia de los artistas, desde una mirada patriarcal, el colectivo que ostenta el poder, centra el interés en los “grandes maestros” y las “grandes obras”, aplicando el concepto de “genio” en la elaboración

de narrativas (De Diego, 1996: 2, 347-348). Como ya hemos explicado anteriormente, el “genio” estaba vetado a las mujeres, por lo que excluía de la historia a los artistas menos diestros de cada época, y por lo tanto a muchas mujeres, que, por las circunstancias socioculturales que les tocó vivir, no pudieron acceder a los mismos ámbitos que los varones, constituyendo un lastre para una gran mayoría a la hora de llevar a cabo su actividad artística. La historia de los estilos como análisis tampoco es recomendable, ya que muchas artistas se vieron obligadas a desempeñar su labor plástica fuera de las corrientes artísticas imperantes, debido a su condición de mujer.

La historia en general, y la historia del arte en particular, están impregnados de tintes sexistas y androcéntricos, como se ha dicho en líneas anteriores. Aplicar a los estudios de historia del arte los avances del feminismo otorga al historiado/a solventar aquellas limitaciones de la historia del arte tradicional, que excluía a todo aquello que no se ajustara a los parámetros de “normalidad” (calidad, clasicismo, adecuación a las modas imperantes, etc.) (De Diego, 1996:2, 347). La investigación feminista parte de las experiencias de las mujeres, de la observación y análisis participativo, buscando desentrañar las categorías exclusivas y excluyentes para terminar con la escisión de la humanidad, desde distintos campos del conocimiento, por lo que esta perspectiva es fundamente cualitativa. Además, propone nuevos acercamientos teóricos y metodológicos para acabar con los sesgos de género de la investigación convencional.

Como apunta Patricia Castañeda (1998: 15) a la investigación feminista «se la puede caracterizar, más no necesariamente definir». Así Mary Goldsmith Conelly (1998, 35-62) la caracterizará por su carácter contextual, experiencial, multimetodológico, no replicable y comprometida al no responder a la ciencia de manera abstracta, al indagar sobre la situación específica de las mujeres en contextos concretos, vacíos o insuficientes de conocimiento. La contextualidad se manifestaría en la necesidad de conocer aspectos específicos de las mujeres, presentándose en situaciones compartidas a quien investiga y quien es investigada. El carácter experiencial vendría marcado por las diferentes vivencias de las mujeres, incluyendo los aspectos emocionales. Para ello es necesario diseñar metodologías múltiples (*multimetodológico*) que tengan presente tanto los aspectos teóricos y analíticos como la consideración de las prácticas como generativas de conocimiento. La no replicabilidad acercaría la investigación feminista a modelos interpretativos a partir de su carácter situado y el compromiso se manifestaría en el carácter emancipatorio de la misma.

Otras autoras como Collings y Sandell (1997, 193-222) señalan las siguientes características: el rechazo entre objetivo y subjetivo, la autorreflexión, es colaborativa y facilita el cambio social, incorpora críticas al androcentrismo y a otras discriminaciones, facilita la interdisciplinariedad, y utiliza estrategias cualitativas. Patricia Castañeda incide en el carácter interdisciplinar, ya que ante la pluralidad de

las prácticas de las mujeres y la falta de «consenso normativo que prescriba “un” método feminista», se requieren una «combinación crítica de métodos de investigación y de perspectivas de análisis», además de una afluencia «de distintos puntos de vista para arribar a una explicación que abarque las múltiples dimensiones que lo conforman» (Castañeda Saldado, 1998: 10, 14-15).

En la historia del arte, entendida como una historia en constante cambio y revisión, y no como «la historia de la genialidad individual, masculina y medio burguesa» (López Fernández Cao, s.f.), la investigación feminista ejerce una profunda reflexión a partir de la hermenéutica de la sospecha (Puleo, 2000: 19), desenmascarando y reconociendo los falsos valores de una sociedad patriarcal. Sigrid Weigel advierte que debemos desconfiar de aquellos métodos que no sean de origen feminista, ya que, aunque aparentemente veamos a las mujeres participando de la cultura existente, verdaderamente éstas «están excluidas de ella y oprimidas en ella» (Weigel, 1986: 75). Por ello como explica López F. Cao (s.f.)

pretendemos [...] revisar el modo en que se ha representado a la mujer en singular [...], reconocer estereotipos [...], encontrar y hacer patentes las creaciones femeninas. Construir una genealogía abierta [...], ofrecer a las generaciones una historia del arte menos individualista, etnocéntrica y androcéntrica [...], ofrecer un modo de construir una nueva biografía de artista [...].

Las historias de vida deben de tener en cuenta dos dimensiones: los aspectos propios y comunes de un contexto social en un determinado momento histórico y la manera de cómo desde la subjetividad se vive esa historia. Esta subjetividad «permite el uso descriptivo, interpretativo, reflexivo, sistemático y crítico de los diferentes documentos personales (autobiografías, memorias, material fotográfico, cartas) [...]»; por lo que reivindica el interés de las historias de vida en las ciencias sociales, que «permiten que emane la singularidad del ser y el contexto de apoyo u opresión en la que la persona se ha visto y permite, por otro lado, poner en relación los productos culturales con el contexto y su creadora o creador» (López Fernández Cao, 2012a: 48).

La línea de propuesta de Marián López Fernández Cao entronca con la teoría fundamentada de los conocimientos situados y la perspectiva feminista postmoderna de Donna Haraway. En ella, partiendo de nuestra mirada situada y responsable, se intenta romper la dicotomía sujeta de investigación-objeto investigado (Haraway, 1995: 334).

El hibridismo metodológico o pluralidad de métodos, necesario en una investigación feminista, permitirá una visión más amplia del objeto de estudio, teniendo en cuenta la diversidad cultural y de género. Los interrogantes que se hagan determinarán los métodos a utilizar, teniendo en cuenta que cada uno de ellos presenta ventajas e inconvenientes, por lo que el conocimiento de los mismos por quien investiga facilitará una mayor versatilidad y flexibilidad metodológica

(Rodríguez Gómez, Gil Flores y García Jiménez, 1996: 30). La utilización de varios métodos permitirá la comparación de los mismos, lo que dará lugar a una mayor credibilidad de la investigación.

Este pluralismo, llamado por Patty Lather (1992: 31) «diáspora paradigmática», incluye junto a las categorías de comprensión y emancipación, una más en el análisis: la deconstrucción. El término “deconstrucción” fue introducido a finales de los años sesenta por el pensador francés Jacques Derridá (1930-2004), que cuestiona los discursos tradicionales, los cuales responden al etnocentrismo y a esquemas binarios opuestos, tales como bueno/malo, masculino/femenino, de modo que el primer miembro de la oposición prevalece sobre el segundo, que se haya subordinado. Presenta una estrategia de análisis denominada deconstrucción, consistente en «des-hacer, des-montar lo que estaba edificado [...] no se pretende destruirlo todo sino comprender el modo en que ese “algo” ha sido construido, articulado y cuál ha sido el sentido que entraña [...]» (Zambrini y Ladevito, 2007: 4). Las corrientes de pensamiento feminista más recientes<sup>30</sup> han utilizado la acción de deconstrucción en las relaciones de sexo/género, poder/identidad, etc. De acuerdo con López Fernández Cao «uno de los logros de la metodología feminista ha sido la deconstrucción del conocimiento, del proceso cognitivo, la solución de la separación conocimiento/política, del sujeto cognoscente» (López Fernández Cao, 2012a: 43), es decir, miradas situadas, puntos de vista múltiples que buscan el diálogo, el cuestionamiento y pensar en conjunto.

Toda investigación interpretativa suele orientarse hacia el desarrollo o la verificación de teorías que van más allá de los escenarios y las personas observadas. El método de la teoría fundamentada de Glaser y Strauss (1967) parece la más adecuada:

[...] para desarrollar teoría que está fundamentada en una recogida y análisis sistemáticos de datos. La teoría se desarrolla durante la investigación y esto se realiza a través de una continua interpelación entre el análisis y la recogida de datos (Strauss y Corbin, 1994: 273)

Desde la teoría fundamentada quien investiga intenta descubrir el significado simbólico de la actividad de determinados grupos a la hora de reconstruir su visión de la realidad. A través de la teoría fundamentada, propuesta que se desprende del interaccionismo simbólico, se pretende descubrir teorías y planteamientos partiendo directamente de los datos que van surgiendo a lo largo del proceso de indagación<sup>31</sup>, con el fin de explicar de manera comprensiva los interrogantes en los que nos hallamos inmersos. Quien investiga debe desarrollar una denominada “sensibilidad

---

<sup>30</sup> *Teorías Queer*, dentro del posfeminismo, con autoras como Teresa de Lauretis, Judith Butler, Donna Haraway, Eve Sedgwick Kosofsky, entre otras.

<sup>31</sup> De ahí que también se denomine teoría emergente de los datos.

teórica” que permita ir más allá de un mero análisis descriptivo de la teoría existente: «requiere que el investigador interactúe constantemente con las operaciones de recopilación y análisis, en vez de elaborar hipótesis respecto de posibles resultados y suspender sus juicios hasta que todos los datos estén analizados» (Parker y Roffey, 1997: 212-247). Para ello, los teóricos citados anteriormente proponen la utilización del muestreo teórico (proceso de recogida de datos) y el método comparativo constante, con el que procurará que los conceptos y teorías se hagan cada vez claras y precisas.

Aplicando esta teoría de los conocimientos situados a las biografías de las artistas, López Fernández Cao ha acuñado el término de “biografías situadas”, en las cuales podremos «encontrar reconocimiento, empatía y empoderamiento» (López Fernández Cao, 2012b: 12). Este concepto de “biografías situadas” servirá como uno de los elementos metodológicos para abordar el estudio de las distintas trayectorias de las mujeres artistas castellano leonesas, con el fin de comprender la pluralidad de itinerarios vitales y situar los hechos en un orden espacio-temporal que permitiera visualizar los diferentes factores de su invisibilidad, y encontrar caminos que las devuelvan a la historia<sup>32</sup>.

Dos son los objetivos fundamentales de esta publicación: por un lado, recuperar y dar visibilidad a una generación de artistas nacidas a partir del segundo cuarto del siglo XX en Castilla y León, cuyo trabajo, en la mayoría de los casos, no ha sido reflejado en la historiografía oficial; y por otro, íntimamente relacionado con el primero, aportar información para la creación de una genealogía de artistas mujeres en España, como ya propusieron Estrella de Diego y/o Patricia Mayayo. Una genealogía de artistas castellanas, que sirva de precedente, modelo o precursor, de todas aquellas artistas que se inician o desarrollan su trabajo en las artes plásticas en este territorio y fuera de él. Desde una nueva perspectiva, la de los feminismos, se pretende releer el pasado y contribuir a la visibilización de mujeres artistas en la historia del arte castellano y español.

Las palabras de Teresa Alario y Ana de Miguel subrayan la importancia de la construcción de genealogías, como un referente en la tradición feminista:

reconocer la genealogía, insertarse en ella, es desafiar uno de los códigos culturales básicos, la tendencia patriarcal a percibir cada obra, cada reivindicación de las mujeres como si saliera de la nada, de la pura excepcionabilidad. Así nos las han enseñado, como obras deshilachadas y dispersas, huérfanas de una tradición propia (Alario Trigueros y de Miguel Álvarez, 2007: 202).

---

<sup>32</sup> Sirva como ejemplo el reciente trabajo de Amparo Serrano titulado *Vida de Remedios Varo*, editado por la Asociación Matritense de Mujeres Universitarias, con el que visibiliza los aspectos más relevantes de su arte y su personalidad, afianzando su reconocimiento como una artista de pleno derecho en la vanguardia surrealista (Serrano de Haro, 2019).

En ese sentido, Juan Vicente Aliaga (2012a: 51) añade que «nombrar, honrar, reconocer es ya de por sí una tarea emancipadora».

Ya en el siglo XV Christine de Pizan insistió en la necesidad de tener presente la tradición y actividad de las mujeres en los diferentes ámbitos, con el fin de que sirvieran de modelo y guía a las generaciones posteriores, pues eso implicaría que su trabajo «sería fuerte y potente» (Porqueres, 2001: 25).

A principios del siglo pasado Virginia Woolf (1929) argumentaba lo relevante que era para las mujeres escritoras o artistas el poder pertenecer a una genealogía de escritoras o artistas. Invitaba a rastrear en las grandes figuras del pasado, entendiendo que cada una de ellas era una heredera a la vez que una iniciadora: «si nos enfrentamos con el hecho, porque es un hecho, de que no tenemos ningún brazo al que aferrarnos, [...] nacerá extrayendo su vida de la vida de las desconocidas que fueron sus antepasadas» (Woolf, 2008: 156). Las vidas de las antepasadas constituyen los cimientos sobre los que las generaciones posteriores desarrollarán su trabajo, en definitiva, su trayectoria artística y vital.

Las primeras feministas norteamericanas e inglesas, desde finales de los años setenta, apostaron, como dice Patricia Mayayo (2013a: 33), «por construir una identidad artística que mirase hacia el legado de las mujeres del pasado», no dejando de echar la vista atrás, construyendo así una genealogía a partir de la conciencia de ese legado. Me refiero a Linda Nochlin, Griselda Pollock, a las artistas plásticas Judy Chicago y Mary Beth Edelson, entre otras.

El reclamo de una genealogía femenina o un linaje artístico materno como, apunta Mira Schor en las artistas activas a partir de 1970 hasta nuestros días, es crucial para validar y legitimar su arte:

las artistas mujeres rara vez son referencias legitimadoras para los artistas hombres ¿o debiera uno decir que las artistas mujeres rara vez se legitiman por la mención de su trabajo dentro de la contextualización de un artista hombre [...]? (Schor, 2007: 113).

Continúa diciendo «los hombres son, por supuesto, referenciados al trabajo de otros hombres» (Schor, 2007: 115), Miguel Ángel, Rembrandt, Picasso, etc. Y termina añadiendo que «el linaje materno tiene lugar sólo si una mujer artista arriesga la validación precedente [...] a favor de sus propias maestras femeninas del pasado y contemporáneas [...]» (Schor, 2007: 125), es decir, que las mujeres artistas tomen como partida o referente la obra de aquellas otras mujeres artistas con la que se sienten identificadas, o con las que muestren cierta rivalidad o competencia, incluso con aquellas que no les gusten. Si negamos a las artistas el acceso a su propio pasado, las seguiremos viendo en la historia del arte como excepciones.

En España, donde la guerra civil, el exilio y el franquismo han contribuido a ensombrecer y dispersar aún más el legado artístico cultural de las mujeres, el trazado de genealogías es una tarea aún pendiente en gran medida, especialmente necesaria,

por los y las historiadoras del arte, como explica Mayayo (2013a: 21). Los datos que revela la revista *EXIT Express* en mayo de 2005 evidencian esa falta de genealogías de mujeres feministas españolas en las artes, pues ante la pregunta «¿cuál ha sido la repercusión en [su obra] de las artistas feministas de los setenta?», la mayor parte de las artistas entrevistadas citaban a las extrajeras Barbara Kruger, Annette Messager, Marina Abramovic, Martha Rosler, o Ana Mendieta (*Dossier Mujeres, arte y feminismo*, 2005)<sup>33</sup>.

De las tres generaciones de artistas planteadas en la tesis doctoral, en esta publicación, como ya se ha comentado en líneas previas, se presenta a aquellas mujeres artistas nacidas entre 1925 y 1935 en Castilla y León, o relacionadas con este territorio<sup>34</sup>; las calificadas como “las hijas de la postguerra”, que iniciarán sus trayectorias artísticas en el primer franquismo y continuarán con su profesión a lo largo de la segunda mitad del siglo XX, algunas haciéndolo hasta hoy en día.

En la recogida de datos de esta investigación se utilizan como más adecuados, la observación participante, la entrevista y el análisis de documentos. Se comenzó poniendo en práctica la técnica documental, para ayudar a entender los acontecimientos históricos, espaciales y temporales que rodean al estudio y facilitan el acercamiento al estado de la cuestión de las mujeres artistas en el periodo analizado: «detectar, obtener y consultar la bibliografía y otros materiales escritos útiles para los propósitos del estudio, de donde se debe extraer y recopilar la información relevante y necesaria que atañe al problema de investigación» (Hernández, Fernández y Baptista, 1995: 33). Entre las fuentes documentales se contempló: la revisión de libros, artículos de revistas, prensa, catálogos de exposiciones, informes, tesis doctorales y páginas webs especializadas, enfocadas exclusivamente al tema de estudio<sup>35</sup>. Cabe destacar la escasez e incluso la falta de información para este tema en fuentes archivísticas tradicionales, debido a su escasa actividad expositiva en el periodo analizado. Las obras de estas artistas, la principal fuente para el estudio de la historia del arte, en su mayoría carecen de una catalogación, otras se hallan olvidadas en los almacenes de los museos y otras en paradero desconocido, pues se regalaron y/o depositaron en sus casas, estando hoy día en manos de sus familiares. Solo la obra de unas pocas se depositó en museos e instituciones públicas.

Obtenidos unos resultados previos, determinados por el tema y los objetivos de estudio, se requiere aumentar la información recurriendo a las fuentes orales,

---

<sup>33</sup> Citado por Patricia Mayayo (2013b: 35).

<sup>34</sup> Seguramente no son todas las que fueron ni mucho menos, pero sí un gran número de ellas.

<sup>35</sup> Fue esencial, para una primera toma de contacto, la consulta de la web de Mujeres en las Artes visuales (MAV): *Listado de mil artistas españolas del siglo X a 1950*, la de Biblioteca de Mujeres Artistas y el blog de la artista plástica Concha Mayordomo con más de 300 biografías de artistas mujeres; junto a una serie de publicaciones (López Fernández Cao y Martínez Díez, 2000), (Muñoz López, 2003), (De Diego, 1987), (Ibiza i Osa, 2006).

fundamental para esta tercera generación de artistas. La historia oral es una metodología que recoge testimonios de vida con la finalidad científica de reconstruir el pasado basándose en testimonios personales. La entrevista será la herramienta para recabar dicha información, y la encargada de producir discursos que nos permitan conocer y comprender los acontecimientos, porque a través de esos discursos se construirán, organizarán e interpretarán las opiniones, las valoraciones, y las ideologías. La historia de las mujeres y el feminismo defienden el uso de fuentes de estudio complementarias a las tradicionales, pues como señala África Cabanillas, la entrevista «aporta una nueva categoría de análisis, ya que puede mostrar zonas opacas de la sociedad, aquella que quedan subsumidas en los relatos oficiales en los que son los varones los que atraen una mayor atención» (Cabanillas Casafranca: 2017: 461).

La entrevista dentro de la investigación cualitativa es más íntima y flexible. Las entrevistas cualitativas deben ser abiertas, sin categorías preestablecidas, de tal forma que los participantes puedan expresar de la mejor manera sus experiencias, según argumenta John W. Creswell (2009). Por lo tanto, la entrevista en la investigación cualitativa es

[...] una conversación entre dos personas, un entrevistador y un informante, dirigida y registrada por el entrevistador con el propósito de favorecer la producción de un discurso conversacional, continuo y con una cierta línea argumental [...] sobre un tema definido en el marco de la investigación (Alonso Benito, 2007: 228):

Dentro de los diferentes tipos de entrevistas<sup>36</sup>, se han utilizado entrevistas semiestructuradas. En las entrevistas semiestructuradas se determina de antemano cual es la información relevante que se quiere conseguir. Se hacen preguntas abiertas dando oportunidad a recibir más matices de la respuesta, permite ir entrelazando temas, pero requiere de una gran atención por parte del investigador para poder encauzar y seguir los temas (actitud de escucha). Las entrevistas han sido todas individuales, y realizadas en sus lugares de trabajo o domicilios particulares, por lo que no se las ha alejado de su entorno, lo cual ha hecho que las participantes se sintiesen cómodas. El rol de la investigadora como entrevistadora supone ir construyendo una relación de confianza y saber manejar adecuadamente la relación asimétrica que se mantiene durante la entrevista por lo que es conveniente ofrecer explicaciones y sugerencias, apoyando lo que dicen los y las entrevistadas.

La cercanía con las entrevistadas, así como una postura de escucha han favorecido la posibilidad de que las mujeres hablaran libremente de sus propias experiencias en el campo de las artes plásticas, además de vivencias personales y emotivas. El límite más fuerte que he encontrado ha sido la imposibilidad de realizar más entrevistas, ya que el marco cronológico elegido hace inevitable aplicar

---

<sup>36</sup> No estructurada (abierta); Semiestructurada; Foco Grupal; Diferentes Modalidades (cara a cara; email, grupal) (Creswell, 2009).

entrevistas a todas ellas, ya que muchas de nuestras protagonistas no se encuentran a día de hoy entre nosotros, o bien, no han podido confirmarse al sufrir una delicada situación. En este caso se ha recurrido a entrevistar a alguno de sus familiares o conocidos, además de la documentación existente sobre ellas: publicaciones, fondeo de la prensa de la época, Archivo Edad de Plata, catálogos de exposiciones, así como al rastreo de la web, entre otras.

Casi todas las entrevistas han sido grabadas y transcritas<sup>37</sup>, pudiéndose detectar los incidentes o eventos críticos (Woods, 1987), para encontrar dentro de las trayectorias diferentes datos significativos y destacar diferencias y semejanzas que permitan abrir futuras vías de investigación.

La recogida de datos no termina con la entrevista. Es difícil imaginar una investigación cualitativa sin un elemento de observación. La observación es la más antigua y básica fuente de conocimiento humano. La entrevista se practica mano a mano con el método de la observación participante, pues es clave en muchas ocasiones el lenguaje corporal, las expresiones del rostro y otros indicios no verbales. Se debe ser consciente del contexto y observar al entrevistado.

En la fase de codificación, se intenta desarrollar categorías, separar unas de otras y, analizar con mayor precisión los datos. La categorización y la codificación son actividades que giran en torno a la decisión de asociar una determinada información a una categoría. Una categoría se puede considerar como un constructo mental al que el contenido de cada unidad puede ser comparado, de modo que pueda determinarse su pertenencia o no a esa categoría. El proceso de categorización lleva consigo revisar, agrupar y diferenciar los datos obtenidos. Las propiedades de una determinada categoría se van perfilando en el trabajo de agrupar, añadir elementos.

Es necesaria la selección de grupos de comparación, lo cual permite descubrir la relevancia teórica de esos datos para el desarrollo posterior de más categorías emergentes. Minimizar las diferencias entre los grupos permite recoger más evidencias para crear categorías analíticas y maximizar las diferencias permitirá recoger más datos sobre una misma categoría. Con las comparaciones constantes se procura que los conceptos y teorías se hagan cada vez claras y precisas.

El sistema de categorías a analizar construido a partir de los datos y la comparación constante de la tercera generación de artistas castellanas, desde una perspectiva de género, es el siguiente: doblemente huérfanas, las hijas de la postguerra; el acceso a la formación, su compromiso con el arte del momento y/o renovación, la autoridad versus poder, los modelos de genealogía, etc.

La comparación constante se acaba cuando se alcanza la saturación teórica, es decir, cuando el incremento de nuevos datos no aporta ninguna novedad. En este

---

<sup>37</sup> De las entrevistas que no se han podido grabar, por diferentes motivos, se tomaron notas de la información aportada.

tercer grupo, el más complejo, presentaría una serie de subgrupos, muy dispares, donde las agrupaciones se realizarán a través de un sistema de categorías que incluirán análisis más extensivos al incluir a mujeres artistas con perspectivas más vanguardistas frente a otras más tradicionales y continuistas. Ello dará lugar, en los distintos grupos, a la elaboración de historias de vidas y biografías situadas, interconectadas unas con otras, como si de un *patchwork*<sup>38</sup> se tratara. Al igual que un patchwok, traducido como colcha, edredón, cobertor, que se confecciona con pedazos o fragmentos de tela unidos, organizados y sin desentonar, así se mostrará a las artistas, y aunque a veces los hilos para unir las costuras metafóricamente hablando, se rompan, sean delgados o enmarañados, como argumenta María Lejárraga: «hay que desenredarlos, yendo despacito ovillando, tirando de la hebra blandamente, deshaciendo nudos, apartando cabos con santa paciencia hasta llegar al fin» (García Colmenares, 2015: 325).

El proceso de investigación cualitativa llega a su fin con la presentación de los resultados, a través de la elaboración del informe, en este caso en una publicación, donde se presenta «como si el lector estuviera resolviendo el puzle con el investigador» (Rodríguez Gómez, Gil Flores y García Jiménez, 1996: 76), es decir, haciéndole participe desde el primer momento del punto de partida y el proceso seguido para llegar a las conclusiones.

---

<sup>38</sup> Término tomado prestado de (Rodrigo Alsina, 2009).

## **2. HACIA LA CONSTRUCCIÓN DE GENEALOGÍAS. DOBLEMENTE HUÉRFANAS: LAS HIJAS DE LA POSTGUERRA**

No tenían tras de sí ninguna tradición [...] Porque, si somos mujeres, nuestro contacto con el pasado se hace a través de nuestras madres (Woolf, 2008: 104).

La historia del arte ha presentado a las artistas como seguidoras de los grandes genios varones, y a sus obras como dependientes de su influencia; lo que las ha invalidado en la creación de lenguajes artísticos propios y en que puedan ser reconocidas como artistas de primera fila (Pernas y Vila Núñez, 2002: 216). Esto se debe a que todas las mujeres han sido educadas en el contexto de unos valores patriarcales, y todas las mujeres artistas han tomado como referente la historia del arte masculina, perpetuando «el linaje paterno al asociar conscientemente su trabajo con el de sus antecesores hombres» (Schor, 2007: 115). ¿No tenían madres o hermanas? Sí, pero éstas han sido constantemente ocultadas por el patriarcado, apareciendo en la historia como excepciones. Al negarse a las mujeres el acceso a su pasado, es decir, al conocimiento de generaciones de mujeres antecesoras, éstas caen en una especie de bucle que «les fuerza a redescubrir la misma rueda una y otra vez, habiendo perdido su lugar dentro de la producción cultural [...]» (Schor, 2007: 128).

Es de suma importancia la tarea de construir genealogías propias, que sirvan como modelo o simplemente como referente a otras mujeres artistas. Poder mirar atrás, hacia el legado de las mujeres, deposita en nosotras una primera semilla que brotará en la labor de construir una identidad artística. Celia Amorós advierte:

Deberíamos tener tanto referentes de identidad como dimensiones de subjetividad. Sin raíces, desde luego, nos secamos. Pero, demasiado apegados a nuestras raíces no crecemos. Las identidades ni son ni deben ser costosas: están atravesadas por mediaciones crítico-reflexivas que deben producir permanentemente apropiaciones y rechazos selectivos. Y las subjetividades no son ingravidas: han de resignificar y [...] trascender constantemente los muchos estratos simbólicos que tenemos en depósito [...] (Amorós, 2005a: 231-232).

La historiografía del arte feminista en Estados Unidos, Francia e Inglaterra «no ha dejado de volver, con más o menos espíritu crítico, sobre su propia genealogía» (Mayayo, 2013a: 33). En España, la situación es diferente, como ya se ha mencionado, las artistas desconocían la existencia de referentes mujeres en el campo de la plástica española teniendo que recurrir a ejemplos extranjeros. Así lo demuestran las palabras de la artista plástica Carmen Navarrete, aludiendo a esa carencia de modelos en la creación de las mujeres artistas españolas:

A mí me parece mal que durante mi etapa de formación no haya tenido posibilidad de tener contacto con el trabajo de otras mujeres artistas dentro de un contexto más cercano y que haya tenido que crecer con la idea de que eso no existían y tener que tirar de otras historias, de otras genealogías diferentes (Mayayo, 201a: 33).

Pero no debemos olvidar, como comenta Luce Irigaray (1985: 42) «que ya tenemos una historia, que, en la historia, aunque haya sido difícil, han existido algunas mujeres y con demasiada frecuencia las olvidamos».

Por lo que dar voz a las artistas y construir genealogías en el arte español se convierte en una tarea obligatoria para conocer tanto el pasado como el presente. De este modo en la presente publicación, se recupera a una generación de artistas castellanas que comienzan sus estudios y su labor artística a mediados del siglo XX, las llamadas “hijas de la postguerra”. Aproximándose a sus vidas y a su trabajo, se han buscado las diferentes conexiones y aportaciones al contexto artístico que les tocó vivir, así como se han cuestionado los problemas de identidad y las relaciones de género impuestas por la sociedad patriarcal, junto a las razones de su exclusión; además de analizar una posible conciencia feminista en la obra y/o actitudes de algunas de ellas, permitiendo construir un fragmento de una genealogía femenina en la historia del arte español y «así restituir las a su lugar legítimo en la cultura española de aquella época» (Mangini, 2001: 117).

Siguiendo a Ana de Miguel, justificamos la presencia de este estudio, la necesidad de establecer genealogías, ya que

es fundamental para las mujeres saber de dónde venimos, qué problemas hemos tenido que afrontar, qué nos ha permitido llegar hasta aquí, quiénes han sido nuestros aliados y quiénes nos han puesto obstáculos hasta el fin. No conocemos a nuestras predecesoras o poco sabemos de ellas y si no sabemos de dónde venimos, no podemos saber a dónde vamos (De Miguel, 2012).

Para ello, tenemos que romper con ímpetu el muro opaco que impide ver el pasado de las mujeres artistas; dejar de tener miedo, un sentimiento muy presente en las vidas de las mujeres, ya que «nos han enseñado a tener miedo a la libertad; miedo a tomar decisiones, miedo a la soledad [...] toda la vida se nos ha formado en el sentimiento de la orfandad [...]» (Lagarde, 1998: 67). Huérfano/a hace referencia a la persona que ha

perdido o carece de sus progenitores; y también a aquella que está privada de alguna cosa, cualidad o característica, en especial de algún tipo de protección o ayuda de la que debería disfrutar. Señalamos que «la orfandad marca a las mujeres en el mundo patriarcal» (Lagarde, 1999: 50), al sufrir éstas históricamente una fuerte exclusión, y por ende una sensación de carencia de orígenes y modelos a seguir.

Recordemos que, con la proclamación de la II República en España, se dieron las condiciones necesarias para que las mujeres tomaran el lugar que les correspondía en diferentes ámbitos de la cultura, la educación o la política, haciéndose portavoces de una multitud de cambios que se venían demandando desde hacía unas décadas. Se creó un marco sociopolítico más favorable a las mujeres, iniciándose un camino hacia la igualdad que se reflejó en la cultura y las artes en un mayor protagonismo de las mujeres. Así nombres como el de Maruja Mallo, Remedios Varo, María Moliner, Rosa Chacel, Concha Méndez, Carmen de Burgos, Margarita Nelken, Clara Campoamor o Victoria Kent irrumpen con paso decidido en los círculos intelectuales del momento, ante el recelo de muchos de sus compañeros varones, que las tacharon de “sexualmente anormales”<sup>1</sup>.

Culturalmente fue fundamental el papel de estas mujeres y de otras muchas, pero sobre todo cabe resaltar la red de vínculos y relaciones establecidas entre ellas. Juntas se hicieron oír, y establecieron lazos para rescatar a sus predecesoras y a la vez tendieron otros hacia el futuro, que sirvieran de guía para las generaciones venideras. Todo ello se vio truncado con el estallido de la guerra civil y la dictadura franquista, que volvió a enmudecerlas y a dejarlas sin discurso.

Por ello podría decirse que las mujeres artistas de la postguerra viven una doble orfandad, ya que a partir de abril de 1939 éstas pierden los privilegios alcanzados durante la andadura republicana, volviendo a quedar huérfanas, y carentes de referentes femeninos en quien inspirarse para retomar su camino hacia la liberación y la igualdad.

La década de los años cincuenta, como se expondrá a continuación, constituirá el inicio de la recuperación de la plástica española y de sus estructuras, además de ser decisiva para la consolidación o normalización de la mujer artista en este ámbito. Aquellas que habían expuesto antes de la contienda y, regresan del exilio físico o interior, como el caso de Delhy Tejero (1904-1968) o María Paz Jiménez (1909-1975)<sup>2</sup>, buscarán nuevos lenguajes y participarán en la renovación del arte de nuestro

---

<sup>1</sup> «Hay que destacar el carácter sexualmente anormal de estas mujeres que saltan al campo de la actividad masculina [...] Agitadoras, pensadoras, artistas, inventoras [...]. Es pues indudable que la mujer ha de ser madre ante todo [...]» (Marañón, 1927: 139-140).

<sup>2</sup> Ambas pertenecen a una generación de artistas previa, que nacieron en el primer cuarto del siglo XX y se formaron antes de la guerra civil. Estas artistas vivieron una etapa histórica de reconocimiento de derechos sociales y políticos, un arte de vanguardia, y más tarde exilios, políticos y/o interiores. Sus historias de vida están contempladas en la totalidad de tesis doctoral *La historia del arte en femenino: la presencia de las mujeres en el entorno artístico castellano-leonés (1890-1959)*.

país, anclado en el academicismo tras la derrota republicana. Para las artistas que comienzan su andadura en estos años cincuenta, que vivieron la guerra civil de niñas, la herida es mucho menor que para las citadas previamente y las ansias de renovación mucho mayores. Sin embargo, estas últimas contarán con el hándicap de no tener un modelo sólido de mujer artista, pues la guerra había silenciado a todas aquellas que despuntaron en las vanguardias. Tendrán que abrirse camino solas, sin referentes próximos, y su labor dará sus frutos a partir de las décadas siguientes, cuando los movimientos feministas adquieran resonancia en nuestro país.

La obra de la mayoría de las artistas pertenecientes a esta generación, que inician su trabajo a mediados de siglo, tendrán una difusión esencialmente local o regional, no siendo incluidas en los manuales de arte junto a sus contemporáneos varones (Barrionuevo, 2012a: 10). Siempre hay excepciones, como Esther Boix (1923-2014), Juana Francés (1924-1990) o María Francisca Dapena (1924-1995) que gozarán de ese privilegio. Castilla y León contará con un amplio elenco de mujeres artistas, pintoras y escultoras, integradas socialmente y con libre acceso a la enseñanza artística, con una labor constante y remunerada a partir sobre todo de la década de los sesenta: María Cecilia Martín (1920-), Castorina Fe Francisco (1928-), Petra Hernández (1934-2014), Isabel Villar (1934-) o Gloria Torner (1936-) son algunos ejemplos.

Por lo general no mantendrán relación entre ellas, y como apunta Raquel Barrionuevo a la hora de describir la situación de las escultoras españolas de esta misma época, las artistas «trabajarán, expondrán y resolverán sus problemas de difusión solas [...]» (Barrionuevo, 2012a: 9). Las hijas de la posguerra, las protagonistas de este estudio, no tienen la capacidad de conectar con sus antepasadas artistas, no conocen un modelo de pintora en quien inspirarse, están solas como artistas en una sociedad dominada por hombres, cuyos únicos guías son ellos. Estas artistas y su legado no deben perderse, pues serán válidos como referentes para generaciones futuras, y para ello tenemos que ir “tejiendo la historia”<sup>3</sup>. Hemos de entresacar y conectar información de la misma manera que se entrelazan hilos para formar un tejido concreto. Tomamos para ello el concepto de la artista Elena del Rivero (1949-) acerca del ritual de tejer como un acto que visibiliza y relaciona a personas, en nuestro caso artistas castellanas, estableciendo conexiones entre ellas y constituyendo finalmente experiencias comunes. Como señala Ana Villamuza (2018) «hay que tejer de forma colectiva [...], [unir a] mujeres que enfrentando condiciones sociales e ideológicas adversas han seguido creando para aportarnos su visión del mundo».

Aquellas mujeres que nacieron en España en la década de los años veinte y treinta del siglo XX, y que al alcanzar su madurez se sintieron atraídas por el mundo de las artes plásticas, comenzarán sus estudios o formación en las distintas disciplinas a partir de los años cuarenta. Afortunadamente, todas ellas ignoraron las palabras de

---

<sup>3</sup> Título de la exposición de la artista plástica Ana Villamuza Manzo en 2018, expuesta en Valladolid, Palencia y Guadalajara entre otras ciudades.

la doctrina reaccionaria del régimen, que las juzgaba de este modo: «a las mujeres les falta desde luego el talento creador, reservado por Dios para inteligencias varoniles; nosotras no podemos hacer nada más que interpretar mejor o peor lo que los hombres han hecho [...]»<sup>4</sup>; implicándose en un ámbito que nada tenía que ver con el papel que debían desempeñar en la sociedad<sup>5</sup>.

Cabe señalar que las mujeres que querían desempeñar una actividad plástica en estos años de posguerra tuvieron que salvar ciertas dificultades. No necesitaron como en otras épocas, tener un pariente artista –padre, hermano o marido– para adentrarse en el terreno artístico, y su acceso a la enseñanza artística no fue un problema, ya que comenzaba a aceptarse la figura de la mujer pintora y, más tímidamente, la de la escultora (Barrionuevo, 2012: 22). Respecto a su formación, en las décadas centrales del siglo XX, se observan dos caminos contrapuestos: uno autodidacta, libre; y otro ligado a la enseñanza oficial en las Academias de Bellas Artes, donde se hacía hincapié en la tradición figurativa.

Sin embargo, lograr las tres premisas: crear, exponer y ser reconocida, para convertirse en artistas profesionales fue complejo, pues se vieron obligadas a acatar unas normas y escalas de valores patriarcales (De Haro García, 2013: 166) impuestos por el aparato ideológico del régimen, donde la mujer era considerada inferior y dependiente del varón. Así lo constata el titular de una crítica a Juana Francés: «Nada menos que una pintora muy pintor» (González Ruano, 1960: 13); o las palabras, infravaloradas, de los críticos de arte al comparar una obra de mujer con las de sus compañeros varones: «María Francisca es menos fuerte. Es que es muy difícil tener la fortaleza de Ibarrola» (Moreno Galván, 1969: 178).

La obra *Silencio* (figura 1) de Juana Francés constituye una crítica a la situación social y política que se vivía en esos años en España, donde la censura, el miedo a hablar y a exponerse atemorizaban al ser humano. La censura del régimen había llegado a todos los rincones de la sociedad española, sobre todo a aquellos relacionados con actividades intelectuales: la prensa, el cine, la literatura, las artes plásticas o el teatro. Las libertades de expresión, de asociación y de manifestación no existían para los españoles, ni mucho menos para ellas. La protagonista de la obra es una figura femenina, hecho muy significativo, ya que las mujeres fueron doblemente castigadas y/o silenciadas: por un lado, por ser españolas, es decir, por vivir en España tras una guerra y durante una dictadura; y, por otro lado, por su condición de individuo mujer. La figura se muestra recortada sobre un fondo neutro, sórdido, como el ambiente que se respiraba entre los artistas y toda la sociedad, sin condicionantes externos que la desviasen de la ideología tradicionalista y conservadora: mujer-madre

---

<sup>4</sup> Palabras de Pilar Primo de Rivera, extraídas de un discurso ante las participantes en el Primer Consejo Nacional de Magisterio en febrero de 1943 (Lafuente Zorrilla, 2003: 172).

<sup>5</sup> La vida de una mujer a fin al régimen debía discurrir por los caminos del matrimonio o del convento: «[...] los modelos oficiales de mujer iban desde Santa Teresa a Carmen Polo, pasando por la reina Isabel la Católica que, en definitiva, puso una vela a Dios y otra al matrimonio [...]» (Lafuente Zorrilla, 2003: 148).

asexuada, religiosa y patriota. De semblante triste y mirada perdida, no puede revelarse y reivindicar lo que le molesta, pues una mano de proporciones desmesuradas cubre su boca, privando su libertad de expresión. Los mandatos desde el patriarcado que silenciaban y oprimían a las mujeres se hacían más fuertes con las sumisas declaraciones de Pilar Primo de Ribera, la cual exponía que «Todos los días deberíamos dar gracias a Dios por habernos privado a la mayoría de las mujeres del don de la palabra, porque si lo tuviéramos, quien sabe si caeríamos en la vanidad de exhibirlo en las plazas»<sup>6</sup>.

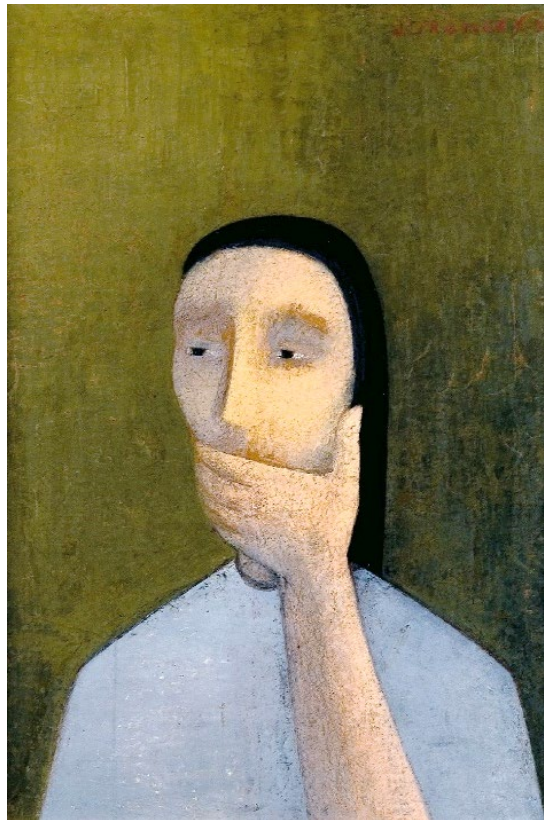


Figura 1. *Silencio* (1953). Juana Francés. Óleo/lienzo. Colección Candela Álvarez Soldevilla

---

<sup>6</sup> Palabras de Pilar Primo de Rivera, extraídas de un discurso ante las participantes en el Primer Consejo Nacional de Magisterio en febrero de 1943 (Lafuente Zorrilla, 2003: 172).

Retomando el discurso iniciado de las mujeres que deciden en este momento hacer de la pintura o de la escultura una profesión, vivieron la guerra de muy de niñas, presentarán una herida menor y unas ansias de lucha y renovación mayores, respecto a la generación de artistas anteriores. Sin embargo, no van a tener un modelo sólido en quien inspirarse, a quien seguir, ya que la contienda y su contexto había silenciado a todas aquellas mujeres artistas que despuntaron en España en las vanguardias. Todas ellas, su vida y producción artística, son hoy reconocidas como hitos que están recuperándose para la historiografía que, durante mucho tiempo, las olvidó y en este momento son claves para comprender la realidad del arte de su tiempo.

Aunque las protagonistas de esta apartado María Francisca Dapena (1924-1995), Petra Hernández (1925-2014), Ana Jiménez (1926-2013), Herminia de Lucas (1934-2015), Castorina F. Francisco (1928-), Isabel Villar (1934-), Teresa Gancedo (1937-) y otras más desarrollarán su camino profesional principalmente en la segunda mitad del siglo XX, es de recibo contemplar toda su trayectoria artística, a pesar de salirse del marco cronológico de este estudio, pues sería incomprensible su evolución e implicación en las artes plásticas y ambientes artísticos y sociales, si cortásemos el discurso.



### **3. EL INICIO DE UN LARGO CAMINO: HACIÉNDOSE UN HUECO EN LA PLÁSTICA DE POSTGUERRA**

#### **3.1. La década de los años cincuenta: situación histórica artística en España**

Tal como demuestran los fragmentos del NO-DO, la situación de España es contradictoria, ya que el régimen apoya el arte realista en casa y el expresionismo, en el extranjero [...] (Bosco, 2007).

La década de los años cincuenta significó la superación del aislamiento internacional y de la autarquía económica, con el estallido de la Guerra Fría, tras la II Guerra Mundial. La hostilidad de España hacia la URSS provocó un giro en la posición internacional norteamericana, que comenzó a interesarse por reanudar las relaciones con nuestro país, debido a la posición estratégica de la Península Ibérica y Canarias para la defensa del sur de Europa en su lucha por el avance del comunismo. A finales de la década de 1940 se firmaron los primeros acuerdos, los cuales se tradujeron en la llegada de créditos y materias primas básicas para ayudar al régimen de Franco<sup>1</sup>.

Tres años después de las primeras negociaciones, el 26 de septiembre de 1953 en el Palacio de Santa Cruz de Madrid, James Clement Dunn, Embajador de los Estados Unidos en España y Alberto Martín Artajo, Ministro de Asuntos Exteriores, sellaron el denominado Pacto de Madrid, un convenio bilateral, de mutua defensa y ayuda económica. Por su componente político y militar, el apoyo de los Estados Unidos a España, junto con la firma del Concordato con la Santa Sede también en 1953, supusieron la legitimación de un régimen que hasta ese momento había

---

<sup>1</sup> El senado norteamericano concedía un crédito de 50 millones de dólares a favor de España en 1949 (Amanecer, 1 de julio de 1949, 1). En 1954 llegaban toneladas de víveres, obsequio de los EE.UU., con motivo de la Navidad (Amanecer, 2 de enero de 1954) (Sepúlveda Sauras, 2005: 24).

recibido la repulsa y la condena de la comunidad internacional; comenzando así a regularizarse las relaciones diplomáticas y comerciales de España con el resto de los países de bloque occidental, y la incorporación a organismos internacionales como: la FAO (1951, Organización para la Alimentación y la Agricultura), UNESCO (1953, Organización para las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura), ONU (1955, Organización de las Naciones Unidas), la OTI (1956, Organización Internacional del Trabajo), la OIEA (1957, Organización Internacional de la Energía Atómica), la OECE (1958, Organización Europea de Cooperación Económica) o el FMI (1958, Fondo Monetario Internacional).

Sin embargo, el precio que tuvo que pagar España fue elevado. Los estadounidenses tuvieron el derecho a construir y a utilizar una serie de instalaciones militares en territorio español, como Rota, Torrejón, Morón o Zaragoza. Dichas bases militares eran indispensables para el fortalecimiento del dispositivo estratégico de Estados Unidos, pero la España franquista no se podía permitir ni su construcción ni su defensa. Gran parte de las ayudas económicas que recibió nuestro país para ese cometido tuvieron carácter de préstamo, en vez de donación solidaria, como había hecho Estados Unidos en el plan Marshall con aquellos países afectados por la II Guerra Mundial. Sólo una pequeña parte de la cuantía económica recibida se dedicó para invertir en transportes, comunicaciones e industrias.

Bajo la influencia norteamericana, la política económica española inició un giro moderadamente liberalizador, a pesar de que en el sector exterior continuaba fuertemente sometida a un rígido control. Aunque el nivel de vida seguía siendo bajo, la producción conoció un lento y continuado crecimiento que hizo superar la precariedad de la década pasada, suprimiéndose el racionamiento en mayo de 1952 y la liberación del comercio interior.

A pesar de los efectos positivos, las dificultades se hicieron presentes en el campo de la economía a partir de 1956, provocando una radical modificación en la política económica del régimen. En 1957 pasaron a formar parte del gobierno un grupo de técnicos ligados al Opus Dei, “los tecnócratas”. Ellos fueron los artífices del cambio económico inaugurado con el Plan de Estabilización de 1959, que supuso el fin de la inflación, la estabilidad de los precios, la apertura a los mercados exteriores y la modernización en España. Sin embargo, se redujo la actividad económica, provocando un notable incremento del paro, que tuvo como vía de escape la emigración de muchos españoles y españolas a Europa, que en esos años cincuenta vivía un momento de prosperidad y reconstrucción, necesitada de abundante mano de obra y de mercados para sus capitales. Las provincias que actualmente conforman la Comunidad Autónoma de Castilla y León se vieron muy afectadas desde 1950 por esa citada pérdida sistemática de población, debido a una abundante migración tanto interior como exterior en busca de trabajo y otras condiciones de vida. El éxodo y despoblamiento de las zonas rurales de Castilla a mediados del siglo XX comienza a

marcar un paulatino cambio, donde las ciudades se transformarán en referentes, y la población castellana empezará a residir en el medio urbano mayoritariamente.

La situación de las mujeres durante los años cincuenta continuó respondiendo al modelo teórico diseñado en la década pasada: «mujeres para Dios, para la Patria y para el hogar» (Agulló Díaz, 1999: 271), lema de la Sección Femenina que comulgaba con el prototipo de mujer cristiana, decente, patriótica y ejemplar ama de casa. Sin embargo, coincidiendo con ese proceso de apertura de España hacia el exterior, en 1958 y 1961, se introdujeron tímidas reformas legislativas en el plano civil y laboral de las mujeres, respecto a la no discriminación por razones de sexo, atendiendo a sus derechos y obligaciones. Estas modificaciones afectaron tan solo a las mujeres solteras, ya que se seguirá manteniendo la subordinación de las menores de edad (entonces hasta los veintiún años) al padre y las casadas a la tutela marido. Las posibilidades de acceso a la educación en esta década se irán incrementando paulatinamente, manteniéndose la obligatoriedad de la separación de sexos y unos contenidos adecuados a las necesidades impuestas a las mujeres por la naturaleza de su sexo, como cocina, hogar o costura, reforzándose así el principio de feminización. El proceso de la incorporación de la mujer a la Universidad, siempre con trabas y dificultades, se puede calificar, en este periodo, como lento y constante. Dicho proceso verá sus verdaderos frutos a partir de 1960<sup>2</sup>.

En este contexto, el movimiento feminista continuará adormecido hasta mediados de la década de los sesenta. Sin embargo, será en estos años cincuenta cuando comiencen a gestarse grupos de oposición al régimen, donde la participación de las mujeres se hace evidente. Como bien ha destacado Cristina Borderías, la represión franquista no pudo eliminar por completo la memoria y la actividad de algunas mujeres durante la II República y la guerra civil, cuyos testimonios entrecortados y en voz baja siguieron estando presentes para preservar la identidad de todas de ellas (Borderías et al., 2003: 171-172). La labor de las “mujeres de preso” sobre todo partir de 1952<sup>3</sup> y otras acciones colectivas, protagonizadas por mujeres

---

<sup>2</sup> En el curso 1959-1960 las estudiantes universitarias habían aumentado en número respecto a la década anterior, pero todavía estaban lejos de sus compañeros varones: 13.449 mujeres frente a 50.338 hombres. Su presencia en Escuelas Técnicas Superiores no llegaba al 0,6. INE. *Estadística de la Enseñanza en España 1959-60* (Riera y Valenciano, 1991: 47).

<sup>3</sup> Durante la guerra y los primeros años de la dictadura, el concepto de “Mujeres de preso” hace referencia a las esposas, compañeras, novias, madres o amigas de presos políticos, que de manera principalmente individual participaron de forma muy activa en actividades de solidaridad con los presos (traslado a prisiones, problemas económicos y sociales, etc.). Esta solidaridad hizo que las mujeres de los presos coincidieran muy a menudo en las puertas de las prisiones, surgiendo entre ellas lazos de apoyo y posteriores reuniones para organizarse, no solamente de colaboración, sino también de apoyo colectivo a los encarcelados. Al inicio de la década de los cincuenta, con la expansión del movimiento obrero y las huelgas crecieron las detenciones y también las reivindicaciones de las mujeres. Será en 1952, con la petición de la amnistía para los presos políticos, cuando se marque un cambio en la forma de actuar de estas mujeres, cuya labor pasó a tener un carácter plenamente colectivo y de movilización política, comenzando a acoger en su seno reivindicaciones feministas. No hay que olvidar que las “mujeres de

como Dulcinea Bellido, Carmen Rodríguez, Maruja Cazcarra, Soledad Real o Natalia Joga, pasaron a formar parte activa del movimiento de oposición antifranquista<sup>4</sup>, además de desarrollar una intensa conciencia de género (Kaplan, 1990: 267-95). Una de sus primeras iniciativas dentro del PCE, partido al que pertenecían la mayoría de ellas, fue la creación en septiembre de 1959 de la revista clandestina *Mujer*, en cuyo primer número quedaron establecidos los objetivos de la publicación, basados en la creación de grupos desde los que incorporar a la mujer a la lucha contra la dictadura y fomentar su representación en los comités del partido<sup>5</sup>.

Con la apertura del franquismo y los cambios socioeconómicos en España, a partir de los años sesenta, las voces críticas sobre la situación de las mujeres, alentadas por el feminismo americano y el europeo en aquellas fechas, provinieron de los movimientos y colectivos de mujeres de oposición al régimen, como el Movimiento Democrático de las Mujeres (MDM) creado en 1965 y vinculado al PCE.

En el ámbito cultural, al igual que en la década pasada, durante los años cincuenta los artistas continuaron participando en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, máximo exponente del arte académico de esos momentos. Estas muestras seguían ofreciendo un cierto prestigio y un mayor alcance social, por tratarse de una iniciativa oficial. Sin embargo, los criterios de los jurados que seleccionaban las piezas «las hacían coto cerrado de los academicistas» (Cabañas Bravo, 1996: 218), siempre conectadas con los gustos de las clases hegemónicas en España y con una ideología que tenía como base la religión católica y una visión tradicional de la sociedad. La presencia de mujeres artistas en estas muestras oficiales, tal como nos informa Bernardino de Pantorba en su *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España (1948)*, siguió la misma línea de ediciones pasadas, con una participación muy desigual en número respecto a los varones. De un naturalismo abrumador, la temática cultivada por las pintoras, asuntos costumbristas, retratos, paisajes, temas religiosos y bodegones, entronca con el trabajo artístico de éstas en el siglo XIX, prevaleciendo los estereotipos culturales: el hombre en el trabajo y la mujer en el hogar (Muñoz López 2008b, 317). Excepcionalmente abordaron el tema del desnudo, como Pilar Calvo Rodero (1916-1974) con su obra *Desnudo de mujer* mostrado en la Exposición de 1950, o Teresa Condeminas (1905-2003) que presentó *Desnudo* a la edición de 1957. Otra artistas que participaron en distintas ediciones de las Exposiciones Nacionales,

---

preso” actuaron de igual manera tanto para los hombres como para mujeres carentes de libertad: «Ellas, las presas políticas, recibieron la misma solidaridad que recibieron los presos. Las visitas con la familia, la ayuda que se les podía dar [...]» como afirma Josefina Samper (Abad Buil, 2004: 18).

<sup>4</sup> El PCE en un principio identificó al luchador antifranquista exclusivamente con el varón, viendo como secundaria la labor de estas mujeres (Arriero Ranz, 2011: 35).

<sup>5</sup> *Mujer*. Septiembre de 1956, nº 1. Archivo Histórico del Partido Comunista de España (AHPCE), mujeres, caja 117 (Arriero Ranz, 2011: 35).

con las temáticas antes descritas, a lo largo de la década de los cincuenta fueron: Delhy Tejero (1904-1968)<sup>6</sup>, Justa Pagés (1917-¿?)<sup>7</sup>, Carmen Ventosa (1919-1966), Menchu Gal (1919-2008)<sup>8</sup>, Carmen Jiménez Serrano (1920-2016)<sup>9</sup> o Trinidad Fernández Martín (1937-)<sup>10</sup>.

Paralelamente a la Exposiciones Nacionales, casi diez años después de finalizar la Guerra Civil, comienzan a verse tímidos intentos por resucitar la vanguardia. Ello viene de la mano de la creación de grupos como *Pórtico* (1947), la *Escuela de Altamira* (1948) o *Dau al Set* (1948), cuya acción se materializará en profundos cambios artísticos en este período de los años cincuenta, clave en el resurgimiento del arte contemporáneo.

La apertura institucional también afectó al ámbito de lo cultural. El régimen franquista luchaba por hacerse un hueco en el panorama internacional, fuera del aislamiento político y económico a comienzos de la década de los cincuenta. En un claro momento de cambio de estrategia del gobierno de Franco, desde la diplomacia e intereses más políticos que culturales<sup>11</sup>, se celebró en Madrid en octubre de 1951, la I Bienal Hispanoamericana de Arte, un certamen organizado por el Instituto de Cultura Hispánica y el Ministerio de Asuntos Exteriores, como intento aperturista de la nueva década. La primera edición de esta Bienal, con un programa ecléctico y conciliador, se convirtió en uno de los eventos de mayor repercusión y divulgación del panorama artístico español e internacional. Las autoridades oficiales adoptaron un nuevo criterio a la hora de seleccionar el arte y los artistas considerados para representar al país, lo que supuso el freno al proteccionismo académico oficial imperante hasta el momento, y el punto de partida a un nuevo período del arte y de la política artística española:

Estamos en el siglo XX [...], no habrá en los salones de esta bienal lugar al moho, a las anticuallas [...]. España necesita desintoxicarse de la mala racha de Jurados academicistas y pasadistas, que van consiguiendo poco a poco que nuestros Utrillo, Picasso, Miró, Mateo Hernández nos abandonen (Serrano, 1950: 6-7).

---

<sup>6</sup> Acude exclusivamente a la edición de 1954, con su obra *Virgen del Carmen marinero*. No obtuvo galardón alguno ni mención destacada.

<sup>7</sup> Obtuvo una medalla de tercera clase en la especialidad de pintura en 1952, con la obra *Paisaje evangélico* (Muñoz López, 2003: 253).

<sup>8</sup> Recibió una medalla de tercera clase en la especialidad de pintura en 1954 (Muñoz López 2003, 253).

<sup>9</sup> Obtuvo una medalla de primera clase en la especialidad de escultura en 1952, con la obra *Las dos edades* (Muñoz López, 2003: 253).

<sup>10</sup> Recibió la tercera medalla en la especialidad de pintura por su obra *Saint Michel* en 1957 (Muñoz López, 2003: 254).

<sup>11</sup> La política cultural fue una de las herramientas de política exterior más eficaces para cambiar la imagen de la España franquista en el extranjero.

Prueba de ello fue que en la citada muestra tuvieron cabida las obras de jóvenes artistas como Manolo Millares, Antoni Tàpies, Joan Ponç, Enrique Planasdurá o Julio Ramis entre otros, calificadas por el nazismo y por otros muchos en aquel momento como “arte degenerado”<sup>12</sup>. De los 799 participantes, tan sólo 94 fueron mujeres, y entre ellas se encontraban las españolas: Juana Francés, Menchu Gal, María Paz Jiménez y Maruja Mallo, esta última en el exilio.

A partir de entonces, se empezaron a promover, desde entidades como el Museo Nacional de Arte Contemporáneo, actividades como el I Congreso Abstracto de Santander entre el 1 y el 10 de agosto de 1953, centrado en el debate surgido entre figuración y abstracción, y las posibilidades de institucionalización de esta última en la España franquista<sup>13</sup>. Ello dio pie a oposiciones contrarias entre importantes figuras de la cultura española como Camón Aznar o Gaya Nuño en contra del arte abstracto, y Fernández del Amo u Oteiza, a favor de la abstracción (Carretero Rebés y Díaz López, 1999: 142-143). El resultado supuso «el reconocimiento oficial del arte abstracto», en palabras de Juan Barcino (1953: 19). En ella participaron los españoles Laguardia, Laguna, Millares, Saura, Tharrats o Delhy Tejero<sup>14</sup>, entre otros.

Entre los meses de mayo y septiembre de 1954 se celebró la II Bial Hispanoamericana en La Habana, muy semejante a la primera edición, continuando con la iniciada línea artística que mediaba entre la tradición y nuevas corrientes de los españoles Sunyer, Manuel Humbert, Menchu Gal, Llorens Artigas, Delhy Tejero, Emilio Grau Sala, Oscar Domínguez<sup>15</sup>, etc., y los americanos Mirta Cerra, Héctor Poleo, Glyn Jones o Carmelo Sobrino entre otros (Cabañas Bravo, 1991: 199). Mayor interés tuvo para nosotros la última muestra de este certamen, la III Bial, celebrada en Barcelona entre septiembre de 1955 y enero de 1956, en la que se exhibieron obras procedentes de las colecciones del MOMA de Nueva York, de artistas como Pollock, De Kooning, Rothko o Gorky, y de artistas españoles como Ángel Ferrant, Antoni Tàpies, Delhy Tejero, Joan Josep Tharrts, María Girona, Menchu Gal o Francisca Dapena.

En mayo de 1956 el Instituto Iberoamericano de Valencia y el Museo Nacional de Arte Contemporáneo expusieron en el Ateneo Mercantil de Valencia la obra de varios artistas abstractos españoles como Ángel Ferrant, Rafael Canogar, Luis Feito, Santiago Lagunas, Manolo Millares, Antonio Saura, Eusebio Sempere, etc., en el I Salón Nacional de Arte No Figurativo. Esta muestra despertó un gran interés, tanto

---

<sup>12</sup> Es la traducción de la expresión alemana “*Entartete Kunst*”, adoptada por el Régimen Nazi de Alemania para describir todo el arte moderno contrario al mismo.

<sup>13</sup> En 1952 se publicaron en España dos libros de importante referencia sobre el debate acerca del arte abstracto: la traducción al castellano del ensayo de Jean Bazaine *Notas sobre la pintura de hoy* en Gráficas Torres, Pontevedra, 1952; y la obra de Ricardo Gullón, *De Goya al arte abstracto* en Ediciones Cultura Hispánica, Madrid, 1952 (López Manzanares, 2006: 241).

<sup>14</sup> Fue la única mujer artista que participó en aquella muestra histórica.

<sup>15</sup> Algunos de ellos exiliados o residentes en París.

por el planteamiento de la misma como por la concurrencia de artistas y la calidad de las obras exhibidas (Ureña, 1982: 139).

Estas iniciativas dieron lugar a un arte español contemporáneo caracterizado por una creación plástica no teórica, debido a la convivencia de las más variadas tendencias artísticas. La falta de nombres de artistas extranjeros en España permitió que los nuevos artistas investigaran los límites del arte y generaran nuevos lenguajes plásticos como el informalismo, el arte experimental y analítico, y el realismo social, en torno a la constitución de nuevos grupos como *Parpalló* (1956-1961), *El Paso* (1957-1960), *Equipo 57* (1957-1962), en la década de los sesenta *Estampa Popular* (1964-1968) o los realistas de Madrid, que aunque no constituyeron un grupo definido con manifiesto oficial, apostaron por un lenguaje sin palabras con el que reflexionaban sobre la realidad del momento.

Las galerías de arte de nueva creación en aquellos años pasaron a ser los centros de reunión de intelectuales y poetas. Cabe destacar entre otras a la galería Biosca, propiedad de Aurelio Biosca, que contrató a Juana Mordó (1889-1984)<sup>16</sup> como directora en 1958, quien reunió e incitó a los nuevos pintores, en concreto, a los artistas del citado grupo *El Paso* y a la generación del informalismo.

La proyección del arte español fuera de sus fronteras pronto se hizo patente, gracias a la labor de Luis González Robles, Comisario General de Exposiciones en España desde 1955, que promovió la obra abstracta de los jóvenes artistas españoles. Éstos participaron en la I Bienal de Arte Mediterráneo de Alejandría (1955), resultando premiado Álvaro Delgado; en la IV Bienal Iberoamericana de Sao Paulo (1957), triunfo del informalismo español y donde Jorge Oteiza se hizo con el gran premio de escultura; en la XXIX Bienal Internacional de Venecia (1958), el pabellón español fue el mejor considerado, con galardones para Eduardo Chillida y Antoni Tàpies; y en exposiciones en Nueva York, en las galerías y museos más representativos: MOMA, Guggenheim, etc. Todo ello, junto a la actividad de las galerías de arte, hace que en la década de los sesenta España se integre en los circuitos internacionales.

Tras el breve análisis del contexto histórico, artístico y social, y como veremos a continuación la obra de las artistas que trabajaron durante este periodo de los años cincuenta, podemos establecer dos generaciones, extensibles a nuestras protagonistas oriundas de Castilla y León. Una primera generación constituida por aquellas formadas antes de la guerra civil, que mostraron su obra en los años previos a la contienda e incluso en el exilio, y que en esta década alcanzarán su madurez artística buscando la modernidad perdida en sus obras tras el parón de la guerra. Es el caso de las castellanas Delhy Tejero (1904-1968) y María Paz Jiménez (1909-1975), cuyas

---

<sup>16</sup> El 14 de marzo de 1964 Juana Mordó inaugura su propia galería de arte en la calle Villanueva número 7, con el nombre de "Galería Juana Mordó", sin duda, una de las más importantes galerías españolas de todos los tiempos.

historias de vida se abordan en el grueso de la tesis doctoral *La historia del arte en femenino: la presencia de las mujeres en el entorno artístico castellano-leonés (1890-1959)*. Y una segunda generación de artistas, las llamadas propiamente hijas de la postguerra, que alcanzarán su juventud en este momento, comenzando a exponer en los años cincuenta. En ella podemos incluir a las castellanas protagonistas de esta publicación: Francisca Dapena (1924-1995), María Cecilia Martín (1920-2020), Isabel Villar (1934-), Herminia Lucas (1934-2015), Petra Hernández (1934-2014), Blanca Prieto (1934-), Teresa Gancedo (1937-), Gloria Torner (1936-), Gloria Alcahud (1937-) y las escultoras Ana Jiménez (1926-2013), Castorina Fe Francisco (1928-2019) y Ana García Caveró (1932-).

Llama la atención el aumento de mujeres artistas en esta década, así como su participación en muestras colectivas e individuales de su obra. Puede dar la impresión de un gran volumen de trabajo y de consideración por parte de la sociedad, las galerías y las instituciones ligadas a la cultura, pero no deja de ser un mero espejismo, ya que la presencia de las mujeres artistas en este vasto panorama artístico no se equiparará lo más mínimo a la de sus compañeros varones. Así lo confirman los datos aportados en la web de Mujeres en las Artes Visuales, que de un total de exposiciones con apoyo oficial llevadas a cabo entre 1950 y 1959, tan solo un 2% de participantes fueron mujeres; en las Salas del Ateneo madrileño de 1954 a 1959 tomó parte un escaso 11% de mujeres artistas; en la Galería Biosca de Madrid un 5,1%; en la Sala Macarrón un 5,7% de participación femenina; en la Sala Alfil (1953-59) un 8%<sup>17</sup>, y como algo significativo la Galería Estilo, que de un total de veintiocho artistas expositores, un 35,7%<sup>18</sup> de ellos fueron mujeres, o la Galería Abril con un 22% de participación de artistas femeninas<sup>19</sup>. Algunas de ellas, como las mencionadas en líneas anteriores, Juana Francés (1924-1990) y Elvireta Escobio (1932-), ambas integrantes del grupo *El Paso*, Jacinta Gil (1917-2014), miembro de *Parpalló*, Amalia Avia (1930-2011), Esperanza Parada (1928-2011) o Carmen Laffón (1934-) participaron en la renovación de la plástica española. Sin embargo, como señala Pilar Muñoz, la literatura escrita sobre historia del arte en España no muestra sus obras, ni refleja la contribución de estas mujeres al ámbito general del arte, quedando sistemáticamente olvidadas (Muñoz López, 2003: 251). Un olvido que es injusto, pues sus trabajos

---

<sup>17</sup> Mujeres en las Artes Visuales (MAV): Cronología. Conclusiones de la década de 1950.

<sup>18</sup> La Galería Estilo realiza, en la década de los 50, una importante selección de pintoras entre sus expositores, apostando por aquellas que ese momento gozan de prestigio: María Paz Jiménez expone 1952 y 1954, Sofía Morales, Menchu Gal, Eva Llorens y María Jesús de Solá lo hacen en 1953, y Pepi Sánchez y Pilar Aranda entre otras en 1954 (Muñoz López, 2003: 285).

<sup>19</sup> De las treinta y una exposiciones celebradas entre 1951 y 1959, siete fueron de artistas mujeres: Trinidad Fernández, Amparo Cores, Nadia Werba en tres ocasiones, Angelina Alos y Lola Varela. El hecho de que la directora y dueña de la Galería Abril fuera una mujer, Carmina Abril, tal vez influyera en dar más oportunidad a las mujeres a la hora de exponer (Muñoz López, 2003: 286-287).

resultaron fundamentales en las siguientes generaciones de artistas mujeres, abriendo camino en un difícil y angosto mundo, el del arte.

### 3.2. La eclosión de un arte social: María Francisca Dapena Rico (1924-1995)

«[...] A los hombres que tal vez lo lean con un mínimo de humanidad, me dirijo a los que no vean en la mujer algo que propicia en chiste» (Dapena Rico, 1978: 40)

María Francisca Dapena Rico (figura 2) nació el 16 de marzo de 1924 en Barruelo de Santullán, en plena cuenca minera al norte de la provincia de Palencia, en el seno de una familia con un fuerte compromiso político, que marcará su futuro desde la infancia. Por ello, es importante conocer su trayectoria vital para comprender el significado y orientación de su obra plástica.

Su padre, Bernardo Dapena Gutiérrez, natural de la citada localidad palentina, estuvo afiliado a las Juventudes Socialistas guipuzcoanas desde mediados de la década de 1910, momento en el que desempeñaba el servicio militar en el cuartel de Donostia<sup>20</sup>. En Balmaseda<sup>21</sup> conoció a Beatriz Rico Villa, integrante de una arraigada y notoria familia de la villa<sup>22</sup>, con quien se casó en 1921, año en que establecieron su residencia en Barruelo de Santullán, donde nacieron sus tres hijos: María Francisca, Luis y Noemi<sup>23</sup>. La minería y sus infraestructuras de transporte fueron el principal medio económico de Barruelo desde mediados del siglo XIX, donde se fue gestando una ideología socialista que caló muy hondo en la mayor parte de los vecinos<sup>24</sup>. Según palabras del historiador Pablo García Colmenares (2011: 363-364):

Barruelo de Santullán y su comarca minera suponían la mayor concentración de trabajadores concienciados con el cambio político [...], en su seno estaba el núcleo más reivindicativo y revolucionario de la provincia de Palencia que con el colectivo leonés formaban el foco de demandas sociales y políticas más activo de la región.

---

<sup>20</sup> Gaizka Villate Dapena (hijo de María Francisca Dapena), entrevistado por Cristina García Cuesta, el 25 de abril de 2016.

<sup>21</sup> El ferrocarril de La Robla, que conectaba León con Bilbao, hacía parada en Balmaseda, según palabras de su hijo Gaizka «él conoció a mi abuela porque él hacía la mili en San Sebastián, eso me lo contó él [...]. Entonces conoció a mi abuela, en el tren para ir a Bilbao, en los típicos viajes de permiso y eso [...]». Gaizka Villate Dapena (hijo de María Francisca Dapena), entrevistado por... 2016.

<sup>22</sup> Su abuelo materno, Severino Rico, fue miembro de la corporación municipal de Balmaseda hasta 1931. Gaizka Villate Dapena (hijo de María Francisca Dapena), entrevistado por... 2016.

<sup>23</sup> Gaizka Villate Dapena (hijo de María Francisca Dapena), entrevistado por... 2016.

<sup>24</sup> Como ha señalado Palomares Ibáñez, sólo la sección minera de Barruelo tenía el grueso de las afiliaciones de UGT provincial, con un fuerte repunte entre 1931 y 1936 en que alcanzaría la cifra entre 850 y 950 socios (Palomares Ibáñez, 1992: 469).



Figura 2. María Francisca Dapena Rico. Fotografía álbum familiar

A pesar de que la familia de María Francisca no era de miembros mineros ni trabajadores a jornal, pues Bernardo regentaba un negocio de productos químicos, médicos y farmacéuticos, y su hermano mayor Francisco era confitero, sintieron muy adentro ese compromiso político<sup>25</sup>. En 1923 se afiliaron los dos hermanos, Bernardo<sup>26</sup> y Francisco<sup>27</sup>, al Partido Socialista de la localidad, llegando a alcanzar puestos de responsabilidad. Esa conciencia crítica e inconformista frente a las circunstancias tuvo una gran influencia en María Francisca, que será fundamental para entender el devenir de la familia Dapena. Su activa participación en la revolución de octubre de 1934 hizo que Francisco fuera detenido, torturado y brutalmente asesinado<sup>28</sup>, mientras que su hermano Bernardo estaba encarcelado en el Penal de Burgos, donde permaneció hasta

---

<sup>25</sup> Amable Canduela (vecino de Barruelo de Santullán), entrevistado por Cristina García Cuesta, el 7 de diciembre de 2012.

<sup>26</sup> En 1932 fue nombrado secretario político del buró del Partido Socialista de Barruelo de Santullán. (Barrio Marro y Pereda Angulo, 2016: 11).

<sup>27</sup> Fue elegido miembro del ayuntamiento de Barruelo de Santullán en las elecciones municipales celebradas el 12 de abril de 1931, y alcalde en las de noviembre de 1933. Información obtenida del Archivo de la Fundación Pablo Iglesias.

<sup>28</sup> «A Dapena le hundieron la cabeza con un culatazo...al mediodía y vivió hasta las 6 de la tarde... llamaron al médico D. Adolfo Leal y dijo que: “no hay nada que hacer, tiene toda la masa encefálica derecha fuera... no hay nada que hacer”. Y allí se murió», palabras de Juan Baustista Maza Ibáñez vecino de Barruelo, 2002 (García Colmenares, Pablo 2004: 1687).

principios de 1935. Su militancia política no terminó ahí, sino que sufrirá también las consecuencias de la represión tras la guerra civil.

Respondiendo al calificativo de familia liberal, tanto Bernardo como Beatriz apostaron desde el principio porque sus hijos recibieran una enseñanza en igualdad de condiciones. En Barruelo la enseñanza de los niños recaía en los hermanos maristas y la de las niñas en las monjas; sin embargo, Bernardo decidió que sus hijos mayores, María Francisca y Luis, fueran a estudiar al Instituto de Segunda Enseñanza de Santander y a una academia privada. El hecho de que María Francisca fuese mujer no le impidió iniciar estudios de Bachillerato, para en un futuro poder acceder a la Universidad y estudiar Ciencias Químicas.

La ideología franquista no ayudó a potenciar la llegada de las mujeres a la Universidad, pero tampoco se prohibió por ley su acceso. Según explica la catedrática de Historia Moderna Rosa María Capel,

existe una contención en las matriculaciones, pero no hay un cierre de las aulas para la mujer [...]. Tampoco es necesario una autorización por escrito del padre o del marido. Se entiende que una chica de 18 años si iba a la universidad es porque tenía el respaldo económico de su familia y por lo tanto su autorización (Plaza, 2010).

Si atendemos a las cifras, la presencia de mujeres en la universidad en 1940 representa una escasa minoría respecto a sus compañeros varones, representando tan solo un 13% del alumnado, y un 15% entre 1951-1955<sup>29</sup>, unas 6275 mujeres (López de la Cruz 2002, 295). Los estudios elegidos principalmente por las universitarias eran Filosofía y Letras, Ciencias (sobre todo en la especialidad de Química) y Farmacia, acaparando estas facultades el 82% de las alumnas (López de la Cruz, 2002: 295). Sin embargo, la formación en Santander y el anhelo de María Francisca se vieron interrumpidos a causa del estallido de la guerra en julio de 1936.

La contienda obligó a los Dapena, en el verano de 1936, a huir de Barruelo y a dejar su negocio<sup>30</sup> e instalarse en Balmaseda, todavía en manos republicanas, refugiándose en casa de los abuelos maternos. Pero la situación no mejoró, sin trabajo ni cartilla de racionamiento, las palabras de María Francisca describen lo calamitoso de la situación:

Con doce años conocí el hambre más espantosa. Sufrí en mi carne la persecución a la familia, la ruina y la desesperación. Gracias al tesón y al sacrificio, hemos logrado

---

<sup>29</sup> Fuente: Instituto de la Mujer (García de León y García de Cortázar, 1992: 101).

<sup>30</sup> «Destrozaron las puertas, violentaron las estanterías y vitrinas saqueando las mercancías y destrozando lo que no podían llevarse [...], los cortinones arrancados, los armarios sin ropas [...]. El almacén de los bajos con toneladas de productos industriales todo desaparecido y tirado por el suelo [...]. Nuestras cuentas corrientes en bancos de la plaza fueron saqueados [...]» (Barrio Marro y Pereda Angulo, 2016: 16).

llegar hasta aquí con vida, solamente con vida... todo lo demás quedó incautado, excepto los sentimientos que, tarde o temprano, afloran [...] (Dapena Rico, 1978: 24).

A ello debemos sumar las continuas amenazas y el encarcelamiento de su padre en 1939 durante ocho largos años de peregrinaje por las prisiones de Balmaseda, Reinosa, Palencia, Oblatas de Santander, Burgos, Miranda, Provincial de Santander, Larrinaga y El Carmelo (Barrio Marro y Pereda Angulo, 2016: 19).

Apartada de sus estudios y de su padre, en medio de un clima de muertes, miedos, hambre y amenazas, con los derechos más elementales suprimidos, así discurrió la infancia y la primera adolescencia de María Francisca. Se forjó en ella un temperamento luchador y comprometido, con una profunda conciencia política y social, que, como veremos más adelante, marcará el eje de su actividad artística.

En Balmaseda María Francisca retomó sus estudios en las Escuelas Nacionales de la plaza San Juan, recibiendo una formación que nada tenía que ver con la que había recibido hasta la fecha (Barrio Marro y Pereda Angulo, 2016: 19); pero que le sirvió para entrar en contacto con el movimiento cultural del municipio. Es en este momento, terminada la guerra civil, cuando se despertó en María Francisca la vocación artística en el Bilbao de principios de los años cuarenta.

El Bilbao de la postguerra carecía de una incipiente vida cultural y artística, debido a la muerte y/o exilio de los pintores más significativos de la pintura de esta región<sup>31</sup>, la desaparición de la Asociación de Artistas Vascos (1911-1937) y el cierre de la Escuela de Artes y Oficios de Achuri (1879-1938). Aquellos que permanecieron en Bilbao colaboraron con el nuevo régimen y participaron con su obra en la exaltación del franquismo dando una imagen plástica del mismo: «[...] el arte vasco parecía condenado otra vez a partir de cero» (Aguirre Arriaga y Martínez Gorriarán, 1995: 266). Así, en abril de 1939 se celebró en el Hotel Carlton de Bilbao una Exposición de Pintura, Escultura y Arte Decorativo, participando en ella artistas adscritos a los nuevos dictámenes ideológicos como Ángel Larroque (1874-1961), pintor de temas populares y paisajes urbanos, Manuel Losada (1865-1949), Ángel Garavilla (1906-1961), Emma García Iturri (?;?) o el también pintor y dibujante Lucio Ortiz de Urbina (1892-1986); o los escultores Quintín de Torre Berástegui (1877-1966), Moisés de Huerta y Ayuso (1881-1962) o Enrique Barros Fernández (1905-1990)<sup>32</sup>.

<sup>31</sup> A consecuencia de la guerra civil fallecieron Álvaro Alcalá Galiano (1873-1936), Miguel Azaola (†1937) o Nicolás Lecuona (1913-1937) entre otros; tantos más fueron encarcelados como Higinio Basterra (1876-1957), José Arrúe (1885-1977), Nicolás Martínez Ortiz (1907-1991), Ciriaco Párraga (1902-1973), José María Muguerza (1908-1986) o Ricardo Iñurria (1908-1995); y un elevado número se exiliaron, bien para no volver como Aurelio Arteta (1879-1940), Julián de Tellaeche (1884-1957), Ricardo Arrúe (1889-1978), o temporalmente como Ramón Zubiaurre (1882-1969), José María de Ucelay (1903-1979), Jorge Oteiza (1908-2003) o Arturo Acebal (1912-1977) (Sáenz De Gorbea, 2012: 10).

<sup>32</sup> Otros artistas, no oriundos de Bilbao, que participaron en este acontecimiento fueron: Marisa Roesset, Ignacio Zuloaga, Pilar Regoyos, M<sup>a</sup> Josefa García Valenzuela... (Sáenz De Gorbea, 2012: 11).

Sin embargo, en este contexto, surgió un grupo de jóvenes artistas, cuyo denominador común era la búsqueda de la renovación del panorama artístico en Vizcaya. Éstos se unen formando el llamado Grupo del Suizo (1941-1944)<sup>33</sup>, nombre derivado de uno de los cafés donde se reunían Roberto Rodet Villa, Juan de Aróstegui Barbier, M<sup>a</sup> Teresa Aguirre, José María Quintana, José Suarez, Arturo Martínez Taubman, Jesús Uribe y Nicolás Zubigara, entre otros (Lumbreras Cañadas, 2013: 3). Estos artistas, a falta de lugares de formación, impartirán clases particulares a los jóvenes que se inician en el arte en sus estudios o similares. Es el caso de María Francisca, que acudió a clases de dibujo y pintura en la plaza de San Severino en Balmaseda, donde se ubicaba la casa-taller del pintor Roberto Rodet Villa (1915-1989), el artista más representativo del ámbito local balmasedano. Rodet se había formado en la Escuela de Artes y Oficios de Antxuri (1929-1934) como discípulo de Ángel Larroque y Federico Sáez<sup>34</sup>; sus viajes de estudios, premios y menciones le condujeron a Italia y Francia, donde pudo admirar la obra de los pintores del Quattrocento y de los Impresionistas. Extraordinario dibujante, la figura humana estaba en el eje central de su pintura, aunque también representó objetos inanimados en espléndidas naturalezas muertas, y plasmó su entorno cercano en paisajes de cuidada técnica y colorido.

De estas primeras lecciones de su maestro Roberto Rodet, se fechan las primeras obras conocidas de María Francisca Dapena. Se trata de una serie de dibujos, que llevó a cabo cuando tenía 17 o 18 años. Son dibujos a lápiz, de trazo ágil, llenos de naturalismo, donde la figura humana es la protagonista, influencia de su acercamiento a Rodet en esos años. De la mano de su maestro visita por primera vez el Museo de Bellas Artes de Bilbao, donde pudo contemplar y descubrir a los artistas de la vanguardia: Paul Cézanne, Aurelio Arteta, Darío de Regoyos, Juan de Echevarría o Mary Cassat, quienes influyeron notablemente en sus comienzos. El impresionismo, con su viva paleta de color y la representación espontánea y directa del mundo, se hace patente en los comienzos de Dapena.

Según palabras de Rafael Ruiz Romero,

el Impresionismo demostró que existían diversas maneras de plasmar la naturaleza y las cosas, liberándose de torturas académicas. La singularidad de María Francisca fueron, precisamente sus comienzos impresionistas, desconociendo ismos, aislada de recursos económicos y culturales en una adolescencia de postguerra en que se vio obligada a renunciar al bachillerato comenzado. [...] Su fuero interno negaba la perfección traumatizante y recogía el fruto personal y singular, impropio en artistas noveles (Ruiz Romero, 1982: 3).

---

<sup>33</sup> Antecesor de la Asociación Artística Vizcaína (1945) y de la Agrupación de Acuarelistas Vascos (1945).

<sup>34</sup> Información obtenida de la web Roberto Rodet Villa.

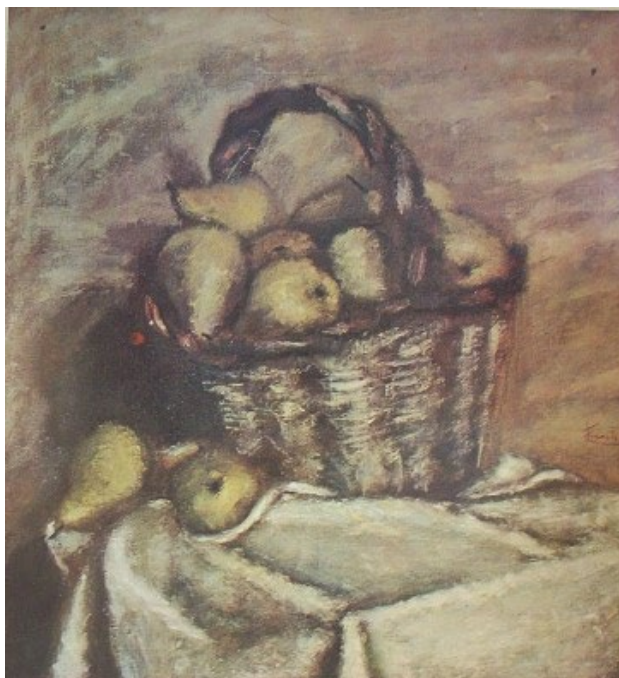


Figura 3. *Bodegón de las peras* (1942). M<sup>a</sup> Francisca Dapena. Óleo/lienzo

En sus bodegones, naturalezas muertas de frutas, objetos y manteles, podemos observar el influjo de Cézanne (figura 3), rompiendo con la concepción tradicional de la profundidad, la incidencia de la luz sobre las formas generando perfiles angulosos y las armoniosas combinaciones cromáticas; al igual que ciertas similitudes con la obra de Juan de Echevarría, autor de limpios paisajes, generalmente bilbaínos como los de María Francisca, de naturalezas muertas, donde aparte de los elementos característicos introduce libros, fotografías, etc., fuente de inspiración para los de Rodet y Dapena, y es una gran retratista, de imponente profundidad psicológica.

Lleva a cabo sus primeras obras, con técnicas y soportes precarios, con amplias pinceladas que arrastran la materia para conseguir un mayor rendimiento, y fondos esquemáticos, que dejan patente su deseo de libertad. Sin embargo, desde el punto de vista temático, observamos la continuación de un costumbrismo, heredado de la práctica de la mayoría de los pintores del momento y de su entorno, como Víctor Landeta, Enrique Rentería, Santiago Uranga o su mentor Roberto Robet. Se interesa también por el retrato, tomando como modelos a las personas más cercanas de entorno: ella misma y su madre. En un primer momento de tono sobrio y sombrío, con gamas de color donde predominan los colores terrosos y oscuros como su *Mi abuela* de 1930, *Autorretrato* de 1947 o *Mi madre* de 1947, de fondos neutros y

miradas penetrantes, donde la línea se desvanece «eligiendo la sinceridad de lo inacabado» (Ruiz Romero, 1982: 3) en ocasiones. En estos primeros retratos se ven claramente similitudes con una de las obras tempranas de su mentor.

Más adelante optará por tonalidades más claras y actitudes más desenfadadas, como su *Autorretrato* de 1958 (figura 4) o *Retrato de mi madre* de 1950-55.

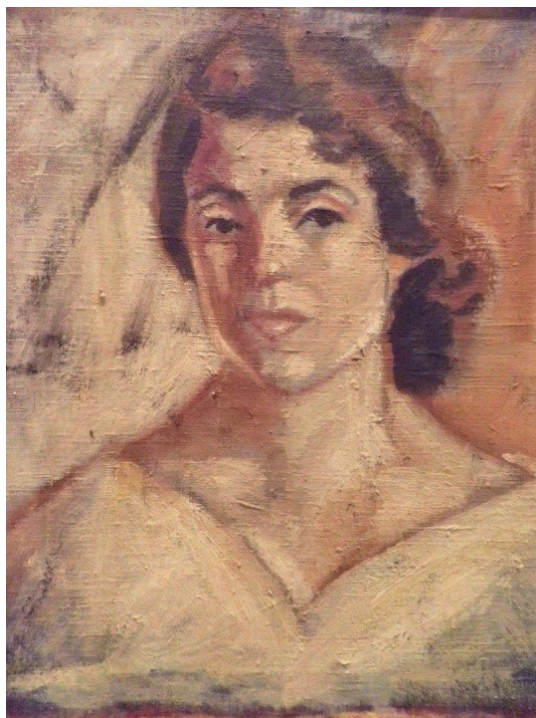


Figura 4. *Autorretrato* (c.1958. M<sup>a</sup> Francisca Dapena. Óleo/lienzo

Bodegón, retrato y paisaje, María Francisca reitera en esta primera etapa de formación en géneros utilizados por las pintoras de generaciones anteriores. Recordemos, como se ha explicado en el capítulo III, que los retratos, paisajes y bodegones fueron calificados por la Academia como géneros inferiores, ya que eran simples representaciones de objetos externos, que no exigían fuerza moral o imaginación artística, y por ello considerados como idóneos para las mujeres que anhelaban hacerse un hueco en la plástica<sup>35</sup>. Se consideraron géneros femeninos, por suponer que llamaban más la atención de la vista que de la mente. Géneros sin

---

<sup>35</sup> Cabe tener en cuenta que hasta mediados del siglo XIX, las mujeres no pudieron pintar cuadros ni esculpir obras de temática histórica. Esto ocurría así porque la Academia no les permitía participar en el proceso final de la formación artística, la de pintar del natural con un modelo desnudo.

compromiso ideológico, que el franquismo toleró para todo aquello que no fuese exaltación nacionalista y fervor religioso.

El franquismo quiso heredar el pasado imperial de España, y con ello una vuelta a los estilos clásicos y temáticas tradicionales. Como apunta Juan Pablo Fusi (1996: 447): «El franquismo [...] se distanció de todo vanguardismo estético y favoreció un retorno a las formas culturales más “establecidas”: al paisajismo y al retrato [...]». No debemos olvidar, otro agente vinculante, que no definitorio, en la elección temática de nuestra protagonista, como fue la formación artística<sup>36</sup> y la adhesión al régimen<sup>37</sup> de su maestro, Roberto Rodet. Hago hincapié en que no fue un hecho determinante, ya que esta realidad, el acceso a cualquier movimiento cultural que estuviese de moda en Europa estuvo restringido para toda la sociedad, incluso para las personas afines al régimen.

Por lo general, no se aprecian diferencias entre lo aprendido por María Francisca y otras artistas coetáneas, formándose entre mediados de los cuarenta y principios de los cincuenta en España<sup>38</sup>. Serán sus maestros los que «altruistamente, les acerquen a un arte distinto» (Barrio Marro y Pereda Angulo, 2016: 25), como fue el caso de Francisca y su visita al Museo de Bilbao de la mano de Rodet, quedando ésta sorprendida por las nuevas propuestas pictóricas, como ya se ha mencionado en líneas previas, y que tomará como fuente de inspiración:

[...] encuentra a los impresionistas [...], queda sorprendida ante aquel derroche de color, aquel mundo de fábula, sin problemas, representando realmente –con la sola abundancia de pigmento espeso– y... se compara... Se ve a sí misma aplastando el pigmento sobre un mármol, emulsionándolo con aceite de dormidera y un chorro de barniz y extendiéndolo racionado sobre lienzos con soporte a la caseína; borrando para economizar [...] (Ruiz Romero, 1982: 3, 14).

---

<sup>36</sup> Roberto Rodet se formó en la Escuela de Artes y Oficios de Bilbao, y está considerado como uno de esos artistas con inquietudes de renovación dentro de la plástica figurativa en Vizcaya a mediados del siglo XX.

<sup>37</sup> Llegó a ser alcalde de Balmaseda durante diez años (1960-1970), (Barrio Marro y Pereda Angulo, 2016: 23).

<sup>38</sup> Tal es el caso de Roser Agell Cisa (Barcelona 1924-), formada en el taller de Vítor Esteban Ripaux; María del Rosario Álvarez de Sotomayor (Oleiros, La Coruña 1921-), hija del artista Fernando Álvarez de Sotomayor y de la pintora Pilar de Castro; Amalia Avia (Santa Cruz de la Zarza, Toledo 1930-2011), formada en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando y en la Academia Peña; M<sup>a</sup> Antonia Dans (Ozia de los Ríos, La Coruña 1922-1988), que asiste a clases de dibujo con la arista Lola Díaz Valiño; María Victoria de la Fuente Alonso (Vigo 1927-2009), formada en el estudio de Julio Moisés; Mercedes del Val Trouillhet (Valladolid 1926-2012), que tuvo como profesor a Timoteo Pérez Rubio; o Petra Hernández (Serranillos, Ávila 1925-2014), de la mano de Demetrio Monteserín.

Regresando al panorama artístico y cultural de la década de los años cuarenta en Bilbao, cabe destacar la labor de los miembros del Grupo del Suizo (1941-1944)<sup>39</sup> tanto por ser pionero en el restablecimiento del ámbito cultural, como por su énfasis expositivo, y su carácter de difusión y de intercambio con otras ciudades españolas. Ello hizo que en 1944 se adscribieran otros artistas: «Cada semana el número de asistentes era más nutrido y también más numerosa la colección de obras que se presentaban a las reuniones [...]» (Lumbreras Cañadas, 2013: 3). Esta unión derivó en la *Asociación Artística Vizcaína*, legalmente constituida en 1945<sup>40</sup>, para reivindicar la profesionalización del arte, pero con actividades artísticas con un cierto carácter rígido, tradicional y conservador. En un segundo plano, con planteamientos opuestos a los de la *Asociación Artística Vizcaína*, cabe mencionar las esporádicas apariciones del grupo *Unión-Arte*<sup>41</sup>, de signo nacional vasco<sup>42</sup>, que avivará en la posguerra sus rescoldos con modestas exposiciones anuales, constituyendo un foco formativo entre los artistas noveles, del que pronto despuntará un jovencísimo Agustín Ibarrola (1930-). Por último, señalar que el retorno de Sudamérica de Jorge Oteiza y su instalación temporal en Bilbao en 1948, junto con la inauguración ese mismo año de la innovadora *Sala Studio* (1948-1952), «un oasis en el desierto cultural de entonces» (Sáenz de Gorbea, 2012: 14), hicieron que se fuera fraguando el cambio artístico, y la reactivación de la vida artística de vanguardia en Bilbao. En el espacio de la Sala Studio se exhibieron obras de Pablo Picasso, Daniel Vázquez Díaz o André Masson; de autores con aires nuevos, como las de Jorge Oteiza, M<sup>a</sup> Paz Jiménez, Menchu Gal o Agustín Ibarrola<sup>43</sup>, y de otros con cierto tradicionalismo elitista como las de Roberto Rodet Villa, Matías Álvarez Ajuria o Rafael Figuera Aymerich.

---

<sup>39</sup> Formado por aficionados al arte, que acudían las tardes de los sábados a una tertulia artística en el desaparecido *Bar Pacho* del Arenal: José María Quintana, Nicolás de Zubigaray, Juan de Aróstegui Barbier, y el acuarelista y dibujante Arturo Martínez Taubmann. Pronto creció el número de miembros, trasladando la reunión a un sitio más espacioso y menos bullicioso, al *Café Suizo*, de donde tomaron el nombre: Roberto Rodet Villa, M<sup>a</sup> Teresa Aguirre, María Luz Barasorda, Álvarez Ajuria, Diodoro Anduiza, J. M. Babío, Javier de Bengochea o Enrique Besora (Lumbreras Cañadas, 2013: 3-4).

<sup>40</sup> El proceso asociativo en las otras provincias vascas se desarrolla de manera similar, constituyéndose en 1948 la Asociación Artística Guipuzcoana y en 1949 la Asociación de Artistas Alaveses (Sáenz de Gorbea, 2012: 11).

<sup>41</sup> Fundado en la primavera de 1933 por un grupo de jóvenes artistas, ajenos a la Asociación de Artistas Vascos (a la que calificaban de elitista), excluidos del II Salón de Artistas Vascongados del Museo de Arte Moderno de Bilbao. Después de un parón durante la guerra, en la posguerra se dio un intento de refundación de la mano del pintor Ricardo Ruiz Blanco, que duró hasta 1947 tras celebrarse la VIII Exposición Colectiva de esta importante asociación de artistas bilbaínos.

<sup>42</sup> Su intención fue recuperar la estética de los artistas vascos de anteguerra y formar una Escuela Vasca de arte con sentido nacionalista que pudiera contrastarse con la Escuela de Madrid, introduciendo presupuestos vanguardistas (Cabañas Bravo, 1991: 174).

<sup>43</sup> Hizo su primera exposición individual en 1948 en la Sala Studio.

Es a finales de los cuarenta cuando la formación artística de María Francisca Dapena se fortaleció: «un expresionismo, de grueso esbozo, rompe definitivamente dudas y temores [...]. Mis figuras –ahora– me analizan a mí [...]» (Ruiz Romero, 1982: 14); además de consolidarse su tendencia política. Se alejó del socialismo que profesaba su padre, dirigiéndose a partir de este momento hacia el comunismo (Barrio Marro y Pereda Angulo, 2016: 26), quizás por iniciativa del que será su marido, el delineante Gonzalo Villate<sup>44</sup> natural de Balmaseda, al que había conocido en esos años. Ante la asfixiante situación de opresión, María Francisca y Gonzalo, tomaron la decisión de abandonar España bajo propuesta del Gobierno argentino, pero no lo consiguieron porque llegaron tarde a una oferta de emigración del Gobierno argentino. En 1949 la pareja se casó en Hondarribia, y poco después, ya embarazada, María Francisca puso rumbo a París, donde permaneció unos meses, antes de que naciera su primer hijo Arturo (el 10 de agosto de 1950) (Barrio Marro y Pereda Angulo 2016, 28-29). En París entró en contacto con los círculos políticos y artísticos del momento, viviendo en primera persona la vanguardia, y constatando lo que había aprendido durante su formación, pero no era sólo un viaje de estudios, pues como relata su hijo

fue ella sola a París... no fue por ningún motivo artístico, sino porque querían emigrar a Sudamérica, por eso ella se fue para sacar los billetes para una supuesta emigración a... Sudamérica, no fue un viaje de estudios como tal [...]; llegaron tarde a una oferta del Gobierno argentino para exiliarse a Argentina, me lo ha contado mi madre [...] y bueno, se les cerraron las puertas<sup>45</sup>.

Antes de terminar el año de 1950 la familia Villate Dapena se instaló en Buenavista, barrio alto de Portugalete, y sintiéndose «invadida por un cierto caos, entre la responsabilidad de ser madre, esposa y artista vuelve al trabajo [...]» (Ruiz Romero, 1982: 14). Hasta esa fecha María Francisca y su obra eran poco conocidas fuera de su Balmaseda natal, ya que ésta no aparecía entre la nómina de jóvenes artistas de Vizcaya que habían expuesto en la Sala Studio<sup>46</sup> o entre el grupo de Joven Pintura Bilbaína<sup>47</sup>. La proximidad con Bilbao permitió a nuestra pintora frecuentar

---

<sup>44</sup> Gonzalo José Villate, había formado parte del batallón Meabe durante la guerra civil, con gentes fundamentalmente de Balmaseda, Encartaciones y Valle de Mena pertenecientes a las Juventudes socialistas Unificadas (JSU), y también del PCE, UGT y PSOE. Fue aresado al caer el Frente de Asturias, durante ocho años. Gaizka Villate Dapena (hijo de María Francisca Dapena), entrevistado por... 2016.

<sup>45</sup> Gaizka Villate Dapena (hijo de María Francisca Dapena), entrevistado por... 2016.

<sup>46</sup> Los más jóvenes que expusieron en la *Sala Studio* fueron: Agustín Ibarrola, Norberto Ariño de Garay, Mari Carmen Hernani, José Luis Pérez Díez, Ricardo Toja, Armando Zalaya e Ismael Fidalgo, ganador del premio de la sala en 1949 (Sáenz de Gorbea, 2012: 14)

<sup>47</sup> La exposición del grupo Joven Pintura Bilbaína tiene lugar en 1951, en la Sala Artesanía Española de Bilbao, y cuenta con la presencia de: Norberto Ariño de Garay, José Barceló, Ismael Fidalgo, Agustín Ibarrola, Alfonso Irigoyen, Javier Murga, José Luis Pérez Díez, Eduardo de la Sota, Ricardo Toja y Armando Zalaya (Sáenz de Gorbea, 2012: 14).

más asiduamente los círculos artísticos, intelectuales y políticos de la capital vizcaína. Colaboró con la Asociación Artística Vizcaína, que dominaba el panorama artístico local<sup>48</sup>, además de participar en los ambientes donde se pintaba y hablaba de arte moderno, tomando parte de las tertulias de El Colmado de Mauri (c/ Diputación, 1), de la cafetería La Concordia (calle perpendicular a la Estación) o del Café Iruña (confluencia de las calles Berastegui y Colón de Larreátegui) entre otros<sup>49</sup>, a las cuales acudían también escritores como José María Laso Prieto, Vidal de Nicolás, Alfonso Irigoien, Blas de Otero o Sabina de la Cruz (De Haro García, 2010b: 178). Esta última recuerda que «la cafetería de la Concordia era la más amplia, estábamos a gusto allí. Nos reuníamos los sábados sobre las siete de la tarde y nos daban altas horas de la noche»<sup>50</sup>.

En 1951 fue invitada a la I Bienal Hispanoamericana de Arte en Madrid<sup>51</sup>, al igual que otros artistas oriundos de Vizcaya<sup>52</sup> como José María de Ucelay, José Luis Pérez Díaz, Enrique Nieto Ulibarri, Federico de Echevarría, Diodoro de Anduiza, Norberto Ariño de Garay o Juan Matía Pascual entre otros («Exposición Bienal Hispano-Americana de Arte», 1951). Fue en este momento, a raíz de las exposiciones preparatorias para I Bienal Hispanoamericana de Arte que se celebraron en Bilbao cuando se inició la relación de amistad de María Francisca con Agustín Ibarrola, con quien colaborará en varios proyectos que se comentarán a continuación. Ibarrola, muy crítico con los juicios de los comisarios del régimen, que abogaban por un arte alejado de la vanguardia europea, depositó unas octavillas de protesta en el Museo de Bellas Artes de Bilbao, las cuales llegaron a manos de nuestra protagonista, interesándose por el autor de las mismas y su reivindicaciones<sup>53</sup>.

---

<sup>48</sup> Constituida por personas afines al régimen, que defendían formas estéticamente tradicionales, ancladas en el pasado. Sin embargo, Ibarrola intentará que los nuevos valores pictóricos que comenzaban a surgir en Vizcaya tuvieran cabida en la citada Asociación. En 1955 logró constituir una nueva Junta directiva, más profesional, con el apoyo de los artistas más jóvenes, pero duró bastante poco.

<sup>49</sup> Gaizka Villate Dapena (hijo de María Francisca Dapena), entrevistado por... 2016.

<sup>50</sup> Sabina de la Cruz entrevistada por... 2013.

<sup>51</sup> Gaizka Villate Dapena (hijo de María Francisca Dapena), entrevistado por... 2016. Sin embargo, la obra de María Francisca Dapena no aparece en (Exposición Bienal Hispano-Americana de Arte 1951), catálogo que comprendía la catalogación de las salas XVI a XXXVII. Cabe mencionar que no se catalogó la totalidad de las obras que se expuso, ya que hubo muchas remodelaciones, añadidos, etc.

<sup>52</sup> En la Sala 32 del Palacio de Exposiciones del Retiro de Madrid se colocó una selección de obras de artistas bilbaínos. Por primera vez en la historia de las exposiciones oficiales, los artistas vascos contaron con sala propia, rompiendo con ellos la tradición de la Exposiciones Nacionales de Bellas Artes de principios de siglo, en las que los artistas vascos tenían reservada la “sala del crimen”, junto a obras de Gutiérrez Solana, Vázquez Díaz o María Blanchard (Guasch, 1985: 116).

<sup>53</sup> El conserje del Museo de Bellas Artes de Bilbao le contó a Ibarrola que una señora acompañada por su marido había expresado estar de acuerdo con aquel texto, que lo suscribía y deseaba conocer al autor. Así conoció el pintor a María Francisca Dapena (Angulo Barturen, 1978: 64).



Figura 5. De izquierda a derecha: *Maternidad* (1950-55) y *Mi hijo Arturo* (1955). M<sup>a</sup> Francisca Dapena. Óleo/lienzo

La década de 1950 fue muy fructífera en exposiciones para María Francisca. En 1953 fue seleccionada para participar con su obra *Bodegón de las peras* (figura 4) en la Exposición del Cantábrico, celebrada en el Museo de Bellas Artes de Bilbao, preparatoria para la II Bienal Hispanoamericana de Arte en La Habana entre mayo y septiembre de 1954 (Ruiz Romero, 1982: 2). También presentó una obra de gran formato en una exposición del Museo Nacional de Arte Contemporáneo, donde experimenta sobre el muro (Ruiz Romero 1982, 18). Al año siguiente expuso con la Asociación Artística Vizcaína (Macazaga Lanas, 2014a: 437) y dos exposiciones colectivas más: nuevamente seleccionada para la III Bienal Hispanoamericana de Arte celebrada en Barcelona (Palacio de la Ciudadela) durante los meses de octubre a diciembre, con las obras *Maternidad* (figura 6) y *Paisaje* (Ruiz Romero: 1982: 2); y en la titulada *Homenaje a Goya*, en el círculo de Bellas Artes de Madrid (Ruiz Romero, 1982: 2). Fue también en ese año de 1955, cuando llevó a cabo su primera muestra individual, en la galería de arte de Bilbao *Artesanía España*, entre el 1 y 15 de marzo, con veintiuna obras entre las que figuraban bodegones, paisajes de Vizcaya, retratos de su familia, junto a una temática nueva: los obreros y arrantzales de la margen izquierda<sup>54</sup>, protagonistas principales de sus próximos trabajos.

<sup>54</sup> En la invitación de la muestra se enumeran sus lienzos: cuatro obras con el título de *Bodegón*; *Astilleros*; *Olaveaga*; *Calle Santurzana*; *Urbina*; *Zorroza*; *Valmaseda*; *Posando*; *El Periódico*; *Pierrot*

En estas obras de mediados de los cincuenta citadas anteriormente y otras como *Mi hijo Arturo* de 1955 (figura 5) o *Bodegón* (1954), observamos un marcado trazo de contorno y cierto geometrismo en las formas, quizás heredadas del protocubismo de Picasso, que pudo ver de cerca en su viaje a París; fondos neutros, atemporales, sin referencias espaciales. Varios puntos de vista, simultáneos en la misma pintura y una paleta de colores neutros y suaves en tonos apagados: grises, azules claros, pardos u ocres.

Producto de este nuevo entorno, entre tertulias, exposiciones y gente afin a ella, su vocación artística se entremezclará a partir de ahora con la política y un fuerte compromiso social nacido de su agitado pasado: «[...] intentos desesperados por proteger a las buenas y resignadas gentes, modelos que la rodearon siempre [...]» (Ruiz Romero, 1982: 14). Todo ello entronca con los planteamientos que defendía Agustín Ibarrola al hablar de afianzar entre la nueva generación de artistas vascos una vanguardia nacional en la que se impusiera el realismo social, «porque a la vez de consolidar la vanguardia política, social y estética, se consolida lo que empezábamos a llamar Escuela Vasca» (Guasch, 1985: 111), una colaboración interdisciplinar entre pintores, escultores y poetas «en la común tarea de devolver al arte que se estaba realizando en Euskadi la unidad y la necesidad de un planteamiento cultural autóctono» (Guasch, 1985: 111). Y de esta manera, entre 1955 y 1956, María Francisca Dapena, Agustín Ibarrola e Ismael Fidalgo, tres jóvenes artistas animados por las citadas inquietudes plásticas y sociales, comenzaron su periplo por las distintas localidades de Vizcaya, exponiendo su obra. María Francisca señalaba:

Nuestra pretensión [...] era hacer cultura. Queríamos que el pueblo se culturizase [...]. La gente del pueblo nos comprendía, sintonizaba con nosotros [...] Quizás se veían mejor reflejados, quizás veían una concepción más ingenua o más popularizada [...] (Sáenz De Gorbea, 2012: 100).

Estas exposiciones itinerantes generalmente coincidieron con las fiestas populares, y se acompañaron de charlas, debates y lecturas de poemas por intelectuales y poetas vascos adscritos a la órbita del Partido Comunista tales como Blas de Otero, Vidal de Nicolás, Emiliano Serna o Sabina de la Cruz, que nos explica que «la primera, recuerdo que fue en Las Arenas en 1955... en la casa parroquial de Las Arenas, gracias a la colaboración del padre Usobiaga, que conocía bien a Mari [...]»<sup>55</sup>. Tanto las exposiciones como los demás actos, se llevaron a cabo en espacios no museísticos, en lugares más cotidianos como casas parroquiales, asociaciones de vecinos, centros deportivos o locales ayuntamientos, pues como señala Vidal de Nicolás, uno de los poetas participantes:

---

y *Colombina*; *Mi marido*; *Desnudos*; *Mi Hijo*; *Lavanderas*; un dibujo de *Mi Madre*; *Blanco y Negro*; *Estudios*; *Vencidos* (Barrio Marro y Pereda Angulo, 2016: 33-41).

<sup>55</sup> Sabina de la Cruz entrevistada por...2013.

se podía acceder al arte sin tener que acudir a los circuitos oficiales, es decir, aquellos que controlaba la censura pacata y gazmoña de los inquisidores franquistas [...]. El disfrute del arte general y de la pintura en particular no necesitaba de títulos académicos ni de especiales privilegios de fortuna. Nuestra filosofía básica era la de crear en nuestras gentes el deseo de un arte popular, asequible, inmediato, necesario, diferente por tanto del que se proponía desde la dictadura [...] (Alonso, 1999: 38)

Estos artistas buscaban un hueco en el campo de la plástica, pues como apuntaba al respecto Ibarrola: «hacíamos obra moderna y el arte que se vendía en las galerías era muy clásico y académico» (Barrio Marro y Pereda Angulo: 2016: 37).

El tema de salir de casa, de conocer el entorno, de acercar la cultura y de plasmar la realidad, aunque ésta resultara feroz, será una necesidad existencial que concuerde con los intereses sociales y plásticos de estos artistas. Sin apenas medios «llevando su obra en la camioneta de un confitero, amontonando cuadros, sin seguros previos ni demás zarandajas [...]» («Pintura moderna por esos pueblos», 1956: 3), pero con gran entusiasmo, la primera exposición itinerante, como acabamos de comentar, tuvo lugar en la casa parroquial de Las Arenas (del 14 al 30 de abril de 1955), por mediación de la amistad de María Francisca con el Padre Usobiaga; después le siguió la de la Arboleda en la Cooperativa León XII (s/f); la de Baracaldo en la Asociación de Antiguos Alumnos Salesianos (25 de mayo al 5 de junio); la de Somorrostro (Muskiz), en el nuevo salón del Bar Avellaneda (10 de junio al 1 de julio de 1956); la del ayuntamiento de Durango (30 de junio al 10 julio); Portugaleta (s/f) y Amorebieta (s/f) (Barrio Marro y Pereda Angulo 2016, 38). Realizaron carteles con originales dibujos, que colgaron en las calles y en los escaparates de locales comerciales para anunciar los diferentes eventos, que al igual que los catálogos que se editaron sobre las mismas siguieron una línea pedagógica para promocionar su arte, con frases como «¿Realismo? Al fin y al cabo, todo el arte ha de ir realizándolo el hombre con sus manos: Fijarse bien: real-izándolo» (Sáenz de Gorbea, 2012: 102).

Las obras que los tres jóvenes artistas muestran en las citadas exposiciones presentan la denuncia social, heredada de los Zubiaurre, los Arrúe o de Aurelio Arteta, cada uno con su estilo y personalidad: «Más paisajista Fidalgo, más enfático Ibarrola, más cercana y sutil Mari Dapena» (Barrio Marro y Pereda Angulo, 2016: 41). Tratan temas cercanos, de la sociedad vasca (mineros, obreros, pescadores, trabajadores del campo, etc.), paisajes y retratos, sin artificio, y plenos de comunicación. A pesar de que se conservan muy pocas obras de María Francisca de este período<sup>56</sup>, advertimos la influencia de Aurelio Arteta, maestro al que siempre admiró y consideró un referente en su trayectoria artística. Figuras rotundas, de grandes volúmenes en primer plano abarcando casi la totalidad de la composición, geometrización y simplificación de los fondos, a base de amplias pinceladas, son una

---

<sup>56</sup> Gaizka Villate Dapena (hijo de María Francisca Dapena), entrevistado por... 2016.

constante en sus lienzos (figura 6). Además del uso de unas tonalidades bastante oscuras, las cuales irá aclarando con el paso de los años.



Figura 6. *Diálogos en el Abra* (1962). Mª Francisca Dapena. Óleo/lienzo

Según Noemí de Haro (2010b, 180), en el seno de estas exposiciones surgió la idea de reformar la Asociación Artística Vizcaína, pues como bien habíamos señalado anteriormente todavía se hallaba fiel a los criterios tradicionales del régimen. Se pretendió crear un movimiento de base popular, siguiendo las líneas de las exposiciones de Ibarrola, Dapena y Fidalgo. Para ello impulsaron la creación de una nueva junta directiva, así como el aumento de actividades culturales dentro del marco de la asociación, como exposiciones, lecturas de poemas, conciertos, teatros, etc. Sin embargo, esta nueva fase se vio truncada por varios motivos, entre ellos por encontrar una gran oposición entre sus miembros, llegando incluso a la «autocensura y el cierre de algunas exposiciones» (De Haro García, 2010b: 180); y por la marcha de Ibarrola a París en 1956.

A mediados de siglo, París seguía siendo un referente en el arte de vanguardia, y fueron muchos los artistas vascos que viajaron a la capital francesa en busca de un contexto nuevo, como el citado Ibarrola, Dionisio Blanco, Rafael Ruiz Romero o Ramón Carrera (Sáenz de Gorbea, 2012: 17). María Francisca no abandonó Vizcaya,

pero sí realizó visitas esporádicas a París, manteniendo relaciones con los miembros del Partido Comunista e intelectuales en el exilio:

A nuestra casa acudían artistas, poetas y otros intelectuales comunistas, también anarquistas, hablaban mucho recuerda mi hermano Arturo, yo era muy pequeño [...]. todos estaban en contra del franquismo y lo expresaban con sus poemas, escritos y obras de arte [...]. Ibarrola y su mujer Mari Luz eran muy amigos de mis padres, Blas de Otero y Sabina, Pericás, Lidia Falcón [...]<sup>57</sup>.

El poeta Vidal de Nicolás recuerda que «la casa de Mari y Pepe, primero en Portugalete y luego en Las Arenas, fue un lugar de encuentro de amigos [...]. Mari era una magnífica anfitriona en estas tertulias donde se debatía entre lo humano y lo divino, más de lo primero» (Alonso, 1999: 39). El propio Agustín Ibarrola al hablar de esas reuniones señala que «eran una mezclaki de reunión y de convivencia por amistad. Hacían unas tortillas, una merienda... y nos mantenía unidos» (Barrio Marro y Pereda Angulo, 2016: 50).

Las circunstancias del momento y su situación familiar obligaron a María Francisca a permanecer junto a Gonzalo y a sus dos hijos Arturo y Gaizka en Portugalete (Barrio Marro y Pereda Angulo 2016, 46). Debió de seguir pintando, pero desconocemos donde expuso o si llegó a hacerlo en esos últimos años de la década de los cincuenta. Cabe señalar que, a pesar de que su marido valoró siempre las capacidades intelectuales y dotes artísticas de María Francisca, no podemos obviar que la estructura familiar seguía siendo tradicional como describe su hijo:

mi padre trabajaba fuera, era el que traía el dinero a casa [...] y mi madre era ante todo ama de casa, tenía que cuidar de nosotros, hacer comidas, la casa... y sacar tiempo para pintar, para leer, para ella [...]. Sus pinturas no le proporcionaban casi dinero [...]<sup>58</sup>.

Ella misma años más tarde, en 1971, se sinceraba en una entrevista concedida a la revista *El Abra* de Portugalete:

Pinto poco porque soy mujer y las mujeres llevamos dos alienaciones: si permanecemos solteras, nadie te exime de los trabajos “propios de la mujer” y no te sirve de nada decir que tratas de lograr tu profesión. No toman en serio la pintura y hoy lo justifico: el arte sigue siendo un lujo en nuestro país. He matrimoniado y la responsabilidad de un hogar y dos hijos varones con unos valores insoslayables tiran de mi contra mi vocación y mis enormes propósitos [...] («María Francisca Dapena y Portugalete», 2016).

<sup>57</sup> Gaizka Villate Dapena (hijo de María Francisca Dapena), entrevistado por... 2016.

<sup>58</sup> Gaizka Villate Dapena (hijo de María Francisca Dapena), entrevistado por... 2016.

Se trató de una verdadera declaración de su vivencia como mujer artista en un asfixiante ambiente de machismo, donde por el mero hecho de ser mujer, palabras con las que inicia su reflexión, el contexto es desfavorable. De hecho, utiliza el término “alienación(es)”, pérdida de la identidad de un colectivo, para referirse a los lastres y a las desigualdades en el panorama artístico y en la sociedad; tanto si eres una mujer-artista-soltera como si eres una mujer-artista-casada, en ambas situaciones lo primero es que ante todo eres mujer, y por lo tanto, en la sociedad patriarcal ello lleva intrínseco el cuidado del hogar, de la familia y la maternidad, el resto es accesorio. Alude a sus dos hijos, y especifica que son varones, los cuales restan importancia a su profesión e incrementan su atención como madre, de ahí el «pinto poco», porque lo tiene que hacer en sus ratos libres, cuando se lo permiten.

Una nueva etapa comienza en la trayectoria de María Francisca Dapena a partir de 1961, cuando Agustín Ibarrola regresa de París. En la capital gala, Ibarrola ejerció diversos trabajos y conoció a los que, junto a él, formaron el grupo Equipo 57<sup>59</sup>, y a José Ortega, antifranquista exiliado, responsable de la organización del Partido Comunista entre los artistas plásticos. A través del reconocido grabador, que apostaba por un estilo social, de denuncia y decididamente realista, artistas, intelectuales y demás contrarios a la dictadura, entraron en contacto los componentes de la primera agrupación de Estampa Popular en 1959 en Madrid. Nada más volver a Bilbao, Ibarrola retomó las relaciones con los compañeros que habían contribuido a llevar el arte al pueblo por las distintas localidades vascas (De Haro García 2010a, 233), pues Estampa Popular pretendía «promover un lenguaje de denuncia y testimonio social, con símbolos e imágenes del mundo real [...] entendiendo ésta como creatividad cultural y como ejercicio pleno de las libertades de expresión del pueblo» (Guasch, 1985: 105), en definitiva, lo que habían intentado hacer años antes Ibarrola, Fidalgo y Dapena.

Así nació Estampa Popular de Vizcaya, en el seno de las citadas movilizaciones artísticas y políticas contra el franquismo. Sus integrantes fueron Agustín Ibarrola, María Francisca Dapena, Dionisio Blanco y Valentín Ruiz Morquecho<sup>60</sup>, junto al apoyo de escritores, poetas y críticos de arte con los que habían colaborado en sus incitativas anteriores: Vidal de Nicolás, Antonio Giménez Pericás, Blas de Otero,

---

<sup>59</sup> Constituido en París, en el café Le Rond Point, en mayo de 1957, principalmente por cinco artistas españoles (pintores, escultores y arquitectos): los cordobeses Juan Serrano, José Duarte y Juan Cuenca, el cacereño Ángel Duarte y el bilbaíno Agustín Ibarrola; más otras adhesiones temporales (Jorge Oteiza, Néstor Basterretxea, Luis Aguilera...). Para ellos el arte debía cumplir una función en la sociedad, debía ser un lenguaje universal, comprensible para todos: «¡Contra los marchantes, las capillas, los premios, los críticos venales!», recuerda su manifiesto. Contrarios a la individualidad propusieron como salida el trabajo en equipo. Se apartaron del arte informal, imperante en el panorama internacional, cultivaron un estilo abstracto geométrico, donde la forma, el color, la línea y la masa perdían su independencia en favor de una continuidad dinámica del espacio. El grupo se disolvió a finales de 1961.

<sup>60</sup> Pintor autodidacta, ejemplo de cómo el pueblo no sólo podía comprender el arte, sino que podía también realizarlo (De Haro García, 2010a: 234).

Sabina de la Cruz, Gabriel Aresti y Carlos Álvarez (García-Landarte Puertas 2005, 394).

Sin perder el estilo personal, un marcado realismo caracterizó a las obras de los integrantes del grupo, lo cual les permitió mostrar de una forma más comprensible la cara oculta del régimen. Los protagonistas de sus obras eran las gentes del pueblo vasco, colectivos con sus circunstancias concretas. De ahí que la temática de Estampa Popular de Vizcaya fuera algo diferente con respecto a otras agrupaciones de Estampa, de Madrid o Valencia por ejemplo, ya que además de plasmar la pobreza o la explotación con escenas de los jornaleros del campo, los creadores vascos creyeron necesario, dentro del concepto nacional, incluir a los pescadores de la costa y a los mineros, y a los obreros de la industrializada Vizcaya, pues todos ellos formaban parte de la cultura e identidad vasca (García-Landarte Puertas 2005, 395): «[En País Vasco] teníamos otros problemas [como] el deseo de hacer planteamiento de reivindicaciones nacionales junto a las reivindicaciones plásticas [...]» (Angulo Barturen, 1978: 136).

Optaron por el grabado como técnica dominante para sus obras: la xilografía (figura 7) y la linografía (figura 8). Este tipo de técnicas, además de cumplir la función fundamental de plasmar y difundir la realidad social, permitía reproducir reiteradamente una misma obra y abarataba costes, tanto de producción como de transporte. Según declara Agustín Ibarrola en su sitio web (Ibarrola, 2014):

Yo los distribuía por una cantidad irrisoria. En la que únicamente cobraba las tintas y el papel. La verdad es que por 100 o 150 pesetas mucha gente los tenía en sus casas; unos los utilizaban como afiche, otros como arte revolucionario, pero estaban en sus casas.

María Francisca aprendió la técnica del grabado de la mano de Ibarrola, pero al no poseer una prensa especializada, se vio obligada a utilizar procedimientos manuales en su propia casa. Dibujaba el contorno de las figuras en un papel y después lo trasladaba a la madera, tallando las planchas en su estudio y estampándolas en prensas artesanas: «[...] en casa tuvimos una prensa manual, muy vieja, de dos rodillos, me acuerdo yo de ella [...]»<sup>61</sup>, e incluso con instrumental muy primario, como una cuchara de madera para conseguir el positivo a base de frotar, en el caso de las linografías (Macazaga Lanas, 2014a: 348). Las tiradas constaban entre treinta y cincuenta ejemplares, no más, que según relata su hijo Gaizka, su madre regalaba o vendía a precios simbólicos<sup>62</sup>.

---

<sup>61</sup> Gaizka Villate Dapena (hijo de María Francisca Dapena), entrevistado por... 2016.

<sup>62</sup> Gaizka Villate Dapena (hijo de María Francisca Dapena), entrevistado por... 2016.



Figura 7. De izquierda a derecha: *Campesinos* y *Mineros* (s/f). M<sup>a</sup> Francisca Dapena. Xilografías

Los personajes de los grabados de María Francisca son los mismos que los de sus lienzos: el sujeto vasco (figura 8). Su estilo realista no se conforma con reflejar la realidad, va más allá, haciendo que ésta cobre vida. Según palabras de Ibarrola, «el arte de Mari Dapena es un arte testimonial del mundo próximo que ella vivió. Está compuesto de una ideología esencial, el valor de las cosas que están rodeando al hombre en su vida normal [...]» (Barrio Marro y Pereda Angulo, 2016: 56-57). Dignifica la condición del ser humano, plasma la lucha de éste por la libertad, donde las clases más desfavorecidas cobran un lugar privilegiado, pues como ella misma declara: «Soy feliz ayudando a la gente [...]. No pido nada cambio. Solamente el más elemental respeto humano que la civilización exige» (Barrio Marro y Pereda Angulo, 2016: 37). Documentó la vida y circunstancias de los campesinos, los mineros, los arrantzales (figura 8), ancianos, presos y madres con sus hijos. Los marineros vascos, los arrantzales, se han identificado con el mundo obrero y la lucha: «los arrantzales de Santurtzi, cuando llegaban a puerto en épocas de huelga, rompían intencionadamente las cajas de pescado en el muelle para que los huelguistas las recogiesen y pudiesen soportar el tiempo sin trabajo» (Barrio Marro y Pereda Angulo, 2016: 56). Sus figuras, siempre empujadas hacia el primer plano, muestran rostros tristes, fuertes anatomías, muy volumétricas y de acusado geometrismo, en la línea de Aurelio Arteta. Para subrayar el esfuerzo del trabajo de todos ellos, Dapena recurrió a la exageración de alguna parte concreta de su anatomía, como manos, brazos o piernas (Macazaga Lanás, 2014a:349).

En algunas de sus obras, para otorgar mayor fuerza expresiva a sus imágenes y explicar el mensaje ideológico de sus grabados, relacionado con las desigualdades de la clase obrera y la represión, María Francisca incorporó textos o fragmentos de poemas (figura 8). Con la misma intención que, previamente, había hecho Goya en sus series de grabados *Los Caprichos* (1797-1798) y *Los Desastres de la Guerra* (1810-1815), unos pocos integrantes de Estampa Popular, como nuestra protagonista, Ricardo Zamorano o Agustín Ibarrola se sirvieron del texto en sus grabados para enriquecer el contenido de los mismos.

### *Quiero*

*salvarme. Patria entre alambradas,  
No podrán con nosotros.*

*Tierra  
donde arranqué a vivir, quiero  
salvarme,  
antes que el mar me arranque de raíz.*

*Libro  
rayado por el Miño,  
inscrito está mi quiero en tinta verde  
salvarme, y con la mano  
izquierda libre y maniatada  
España.*

Blas de Otero (h. 1960)



Figura 8. Fragmento del poema de *Quiero* (1960), de Blas de Otero y linografía titulada *Marineros* (s/f) de M<sup>a</sup> Francisca Dapena

Entre el texto y la imagen existe una relación de complementariedad: la imagen ilustra un hecho y el texto fija y concreta el significado de la misma. El valor de apoyo o anclaje que proporciona el texto a una imagen se traduce por un lado en una correcta identificación de la realidad representada por la imagen; y, por otro lado, ayuda a descodificar correctamente las connotaciones de la misma, disminuyendo la polisemia.

Estos ejemplos en la obra de María Francisca Dapena son: un linóleo titulado *Marineros* (figura 8), en el que se muestra a un grupo de arrantzales junto a sus barcas, antes de salir a faenar al mar; va acompañado de un fragmento del poema de Blas de Otero titulado *Quiero*, un grito de auxilio y a la vez de esperanza por lograr el cambio de aquellos oprimidos en una España duramente azotada por la represión.

De igual manera que los represaliados republicanos se hallan maniatados y faltos de expresión, así se ven los pescadores vascos, cautivos en medio del mar, dependientes de una fuerza exterior que los domina, incluso hasta el punto de perder sus vidas cada vez que se enfrentan a ella.

El grabado *Sin título* (c. 1960), que representa a dos hermanos unidos, uno yacente y el otro con puñal en alto, se acompaña también de unos versos de Blas de Otero, en esta ocasión del poema *La va buscando* duramente censurado, resaltando la lucha fratricida, y la repetición de la misma.



*Dos espumas frente a frente.  
Una verde y otra negra.  
Lo que la verde pujaba,  
lo remeja la negra.  
La verde reverdecía.  
Rompe, furiosa, la negra.  
Dos Españas frente a frente.  
Al tiempo de guerrear,  
**al tiempo de guerrear,  
se perdió la verdadera.**  
Aquí yace  
media España.  
Murió de la otra media.*

Blas de Otero (h. 1960)

Figura 9. Linografía *Sin título* (c. 1960), de Mª Francisca Dapena y fragmento del poema *La va buscando* (1960), de Blas de Otero

Por último, otro grabado titulado *Hagamos Puentes* (figura 10), donde dos grupos paralelos de hombres en actitud enfadada se dan la espalda y no muestran interés por comunicarse. Es significativa la elección de estos versos, pues no son ni de Miguel Hernández, ni de Machado, ni de Celaya, sino de una mujer, Angela Figuera Aymerich (figura 10), comprometida con la situación que le tocó vivir, que al igual que nuestra artista se abría camino en un mundo gobernado por hombres. Con esos versos y la imagen reivindica el diálogo y la unidad de España, además de

la igualdad de todos y todas a través de puentes «colgantes, subterráneos, levadizos» (De Haro García, 2010b: 183)<sup>63</sup>.

*Pero yo sigo con lo mío,  
Lo que nos hace falta son los puentes,  
Mientras no construyamos otra vez y a toda costa,  
Siempre estaremos muertos y re muertos  
En esta asquerosa isla sin ventanas,  
Sólo seremos unos tristes muertos de mala muerte.  
No hay que darle vueltas  
Faltan puentes, hay que hacer puentes,  
Dale que dale...  
Si no tenemos fierros, cementos ni otras cosas,  
Con palos o con cañas, o suspiros...  
Hay uno de suspiros, no sé dónde.  
Por ellos nos iremos de la isla,  
Para volver al mundo de los vivos,  
Donde existe la tierra ventilada,  
Limpia y fecunda,  
Que la hay...  
Lo estoy pidiendo a gritos,  
Faltan puentes, lo principal de todo son los puentes,  
Colgantes, subterráneos, levadizos,  
Hagamos puentes, puentes, puentes  
Y así estamos...  
Y no me escucha nadie...  
Angela Figuera Aymerich (1958)*



Figura 10. Fragmento del poema *Puentes* (1958), de Ángela F. Aymerich y linografía *Hagamos puentes* (s/f), de M<sup>a</sup> Francisca Dapena

La íntima unión entre la pintura y la poesía es una relación que deriva de muy antiguo, pues ya nos decía Horacio (65 - 8 a. C.), el poeta romano en la Antigüedad que la pintura es un poema sin palabras, o tiempo más tarde, en el Renacimiento, Leonardo da Vinci (1452-1519) expresó que la pintura es poesía muda, la poesía es pintura ciega, uniendo en discurso ambas artes. De este modo María Francisca articula muchos de sus grabados, donde dibujo y poesía no solamente se comprenden, sino que se enriquece y complementa su afán divulgativo de denuncia y a la vez la función educativa, de crear conciencia social, con imágenes y palabras.

María Francisca de siempre mostró un gran interés por la poesía, incluso llegó a cultivarla. En 1974 publicó once poemas en el libro titulado *17 poetas de Bilbao* editado por José María de Basaldúa (1974) y censurado en un principio; y años más tarde, en el 2000, con motivo del setecientos aniversario de la ciudad de Bilbao, se editó la obra *300 poetas cantan a Bilbao (De Retana 2000)*, donde uno de los poemas de María Francisca fue elegido para formar parte de la misma, entre los más de tres centenares de versos reunidos desde el siglo XIV hasta el siglo XX.

<sup>63</sup> *Puentes*, un poema de finales de la década de los cincuenta publicado dentro su libro *Belleza cruel*, en 1958 en México.

Los grabados de María Francisca fueron expuestos junto a los de Ibarrola y José Ortega, que estaba en el exilio, y los lienzos de Dioniso Blanco<sup>64</sup> en la única muestra pública celebrada en el País Vasco<sup>65</sup>, en los bajos del Ayuntamiento de San Sebastián, en marzo de 1962. La muestra se acompañó de la lectura de poemas por parte de Gabriel Aresti y Vidal de Nicolás, y una conferencia de Giménez de Pericás (Guasch, 1985: 107). Esta exposición de San Sebastián fue la primera y la última del grupo, debido a una serie de acontecimientos que precipitaron la ruptura de Estampa Popular de Vizcaya (Guasch, 1985: 108): el incremento de la represión política con respecto a algunos miembros; la expulsión de la Asociación Artística Vizcaína de Ibarrola; Dapena<sup>66</sup> y Blanco acusados de hacer política con el arte y actividades subversivas; y el encarcelamiento del grueso de sus componentes: Agustín Ibarrola, María Francisca Dapena, Vidal de Nicolás y Jiménez Pericás.

Tanto la labor creadora como dinamizadora de María Francisca en Estampa Popular de Vizcaya fue clave para su desarrollo. Fue la única mujer artista que colaboró dentro de la agrupación vizcaína, siendo posteriormente punto de referencia de la próxima generación de mujeres que se decantaron por el grabado en el País Vasco. Por ejemplo Mari Puri Herrero (1942-), Marta Cardenas (1944-), Itxaro Goikoetxea (1946-) o Sol Panera (1946-), considerada continuadora del espíritu del grupo vizcaíno<sup>67</sup>, que aprendió a grabar de la mano de María Francisca: «cuando Mari salió de la cárcel enseñó a grabar a mi amiga Sol, de la Galería Aritza de Bilbao [...]»<sup>68</sup>.

En otros puntos de España, el grupo Estampa Popular contó también con mujeres artistas, un escaso número de ellas, que, sin embargo, al igual que María Francisca Dapena, desempeñaron una gran labor dentro del mismo. Ellas fueron Jacinta Gil (1917-2014) y Ana Peters (1932-2012) en Valencia, María Girona (1923-2015) y Esther Boix (1923-2014) en Cataluña y Elvira Martínez (¿?) en Galicia. Estas mujeres comprometidas que se integraron en colectivos antifranquistas

---

<sup>64</sup> En la portada del catálogo solo aparecen los nombres de Blanco, Dapena, Ibarrola y Ortega, pero se constata de la presencia de una serie de pinturas de Valentín Ruiz Morquecho. Cada obra va acompañada de un poema de Sabina de la Cruz, Gabriel Aresti y Vidal de Nicolás (Macazaga Lanas: 2014a: 438).

<sup>65</sup> En un primer momento se planteó la muestra de Estampa Popular de Vizcaya en Bilbao, pero tuvo que ser suspendida debido a la discrepancia de ciertas facciones de la Asociación Artística Vizcaína. En ese mismo año de 1962, en el mes de mayo, se celebró en Córdoba una exposición *Arte Norte y Sur* en la que participaron además de la agrupación vasca, el grupo de Córdoba y Sevilla.

<sup>66</sup> Participó junto a M<sup>a</sup> Luz Bellido, mujer de Ibarrola, activamente en la recogida de información sobre las huelgas de Asturias para difundirlas al extranjero (Barrio Marro y Pereda Angulo, 2016: 65).

<sup>67</sup> A pesar de que no fue una integrante del grupo Estampa Popular de Vizcaya, fue incluida, por seguir una temática de denuncia social figurativa, en la exposición retrospectiva dedicada a Estampa Popular celebrada en el IVAM, en el año 1996.

<sup>68</sup> Entrevista a Sabina de la Cruz (15-06-2013), amiga de María Francisca Dapena, en Bilbao.

han corrido una suerte muy similar [al resto de mujeres artistas contemporáneas] con el agravante de que todo arte de los cincuenta y sesenta que no era abstracto o pop tiene muchas más posibilidades de ser considerado de escaso interés o anacrónico (De Haro, 2013: 167).

Si se las mencionaba<sup>69</sup> eran contempladas como artistas menores, de segunda fila, y rara vez se las considera algo más que seguidoras de la estela de artistas varones, como sucede en el conocido libro de Valeriano Bozal sobre el Realismo en España que al hablar de María Francisca Dapena, expone que ésta se limitó a «seguir fielmente las orientaciones del primero [Agustín Ibarrola]» (Bozal, 1996: 194). Si prestamos atención a los grabados de Dapena (figura 11) resulta difícil ver en qué sentido sucede esto, salvo que ambos concibieron el arte como instrumento para intentar cambiar el país, que estilísticamente se hallan encuadrados dentro de un expresionismo épico-social, continuación de Aurelio Arteta, y que en sus temáticas aparece el obrero vasco y la represión franquista de una manera crítica. Sin embargo, no coinciden en la estética, en el uso del texto, muy habitual en el caso de María Francisca y esporádicamente en Ibarrola, ni en la forma de trabajar, pues nuestra protagonista con procedimientos muy tradicionales hizo tiradas muy cortas (De Haro García, 2013: 167).

También, el crítico de arte Jesús M<sup>a</sup> Moreno Galván tomó como referencia la obra de Ibarrola para describir algunos aspectos del trabajo de María Francisca Dapena. Comenzó diciendo que «María Francisca es menos fuerte. Es que es muy difícil tener la fortaleza de Ibarrola. Poseerá sin duda otra virtud teologal, tal vez la de la templanza [...]» (Moreno Galván, 1969: 178). Claramente realiza una lectura con sesgo de género, atribuyendo cualidades y destrezas diferentes por pertenecer a sexos distintos: fortaleza para Ibarrola, sinónimo de fuerza física y energía de ánimo, por ser varón; y templanza para María Francisca, equivalente a equilibrio, moderación, calma, por ser mujer. Sin embargo, si observamos los grabados de Ibarrola y María Francisca (figura 11), desconociendo quién es el autor de cada uno, esa fuerza o esa moderación de la que habla Moreno Galván difícilmente se puede atribuir a uno y a otro, ya que ambos grabados desprenden el mismo ímpetu de denuncia. Continúa su crítica autopreguntándose: «¿Sería un tópico decir que sus grabados son muy femeninos?» (Moreno Galván, 1969: 178); pues claro que es un tópico, pues parte de la idea de que sabe que los ha hecho una mujer. Este juicio previo, unido a sus prejuicios y a los de la sociedad imperante, determinarán

---

<sup>69</sup> Valeriano Bozal en su libro titulado *El realismo entre el desarrollo y el subdesarrollo*, publicado en 1966, nombra a tan solo cuatro artistas mujeres: Amalia Avia, María Dapena, Maruja Mallo y Ana Peters. El mismo autor en un artículo titulado *El grabado en España* en la revista *Realidad* (nº 11-12 noviembre-diciembre de 1966: 113-125) cita a cinco mujeres grabadoras: María Dapena, Esther Boix, María Girona, Ana Peters y ¿Mari? Veintinueve años después cuando edita *Arte del siglo XX en España. Pintura y escultura 1939-1990* en el capítulo de Estampa Popular, no menciona a ninguna mujer, a pesar de que es evidente que, como mínimo, sabía de la participación de cinco mujeres en esta iniciativa.

automáticamente que los grabados de María Francisca sean menos significativos que los de un artista varón, por el mero hecho de ser mujer. Termina su exposición aclarando que los grabados de Dapena «también son documentativos y comunicativos... algunas veces críticos. Pero poseen la noción de la intimidad. Y además están avalados por cierta concepción *naif*, que habla de pureza e inocencia [...]» (Moreno Galván, 1969: 178). Vuelve a insistir en el trabajo de María Francisca con adjetivos como íntimo, puro e inocente, calificativos aplicados al arte hecho por mujeres en el siglo XIX, además de incluir sus grabados dentro de la estética *naif*, siempre ubicada al borde o fuera de lo legitimado en el contexto del arte.



Figura 11. Marineros (s/f). M<sup>a</sup> Francisca Dapena. Xilografía

Continuando con su trayectoria artística y vital, como señalábamos en líneas anteriores, por su actividad política en contra del franquismo, María Francisca Dapena fue detenida en la madrugada del 15 de junio de 1962:

[...] la policía llamó en el portal de la casa [...], seis hombres en mangas de camisa rodeaban el pequeño seto, conminándome a abrir la puerta [...] igual que fieras, se tiraron escaleras arriba, atropellándome [...]. El cacheo es impresionante [...]. No pude saber si lo traían decidido o es que me vieron más culpable que a Gonzalo; el inspector

dio orden de que me arreglara para ir con ellos. Me pareció exagerado ser conducida por seis hombres [...]. Mi destino, fue decidido en voz alta: Calabozo número dos [...] (Dapena Rico, 1978: 7-9).

Tras trece días de interrogatorios y vejaciones en los calabozos de la comisaría de Bilbao, la llevaron junto a su marido<sup>70</sup> a la prisión de Larrinaga en Santutxu y después a la Provincial de Ventas<sup>71</sup> en Madrid, hasta la celebración del Consejo de Guerra el 21 de septiembre de ese mismo año<sup>72</sup> que fue trasladada al penal de mujeres de Alcalá de Henares, donde cumplió diecinueve meses de condena, de los cuatro años impuestos por el juez: «el juez me deseó, con su mayor voluntad y altura, una suerte a la que él contribuyó y... ¡Quién sabe si, de no haberle caído yo bien, la condena hubiese sido mayor!» (Dapena Rico, 1978: 117).

En la Provincial de Ventas pasó dos largos meses conviviendo con las presas comunes, las que cumplían condenas por robo, aborto, envenenamiento, escándalo público, infanticidio, y principalmente por prostitución. Todas ellas hacinadas en una sala, donde las condiciones de higiene dejaban mucho que desear, entre chinches, olores pestilentes y manchas de humedad en las paredes. Su primera noche en Ventas es descrita por nuestra protagonista de la siguiente manera: «pasar la noche en un lupanar [...] era verdad que faltaban los hombres; por eso tal vez teníamos chinches. Contemplé rostros ojerosos, caras deslavazadas, cabellos chorreando sudor, bocas pálidas» (Dapena Rico, 1978: 50), equiparando la situación y el ambiente al más

---

<sup>70</sup> Gonzalo Villate fue detenido y conducido a los calabozos de Bilbao al día siguiente de María Francisca. Además de sufrir los acosadores interrogatorios, le propinaron una brutal paliza, hasta tal punto que intentó suicidarse en la comisaría «para no tener que soportar la segunda paliza, atado y sin defensa, en los calabozos policiales [...]. Le amenazaron con matarle si no hablaba. Temió no resistir la segunda paliza y quiso ahorrarles el trabajo a los cobardes zánganos [...]. Yo había visto un montón de sangre envuelta en serrín, debajo de uno de los lavabos de los calabozos [...]». Tuvieron que llevarle al hospital de Basurto para salvarle la vida y de ahí fue trasladado a la cárcel de Larrinaga el mismo día que su mujer. (Dapena Rico, 1978: 18, 23).

<sup>71</sup> La Provincial de Ventas, inaugurada en 1933, respondió a un proyecto auspiciado por la abogada y diputada Victoria Kent, donde se pretendía humanizar el sistema carcelario. Bajo la dictadura franquista, Ventas se convirtió en un almacén de reclusas, donde miles de presas fueron hacinadas en condiciones infrahumanas; lugar donde fusilaron el 5 de agosto de 1939, entre otras, a trece jóvenes apeladas como “las trece rosas”.

<sup>72</sup> El Consejo de Guerra es el mismo que el de Ramón Ormazábal, dirigente del Partido Comunista, Gregorio Rodríguez, Agustín Ibarrola, Vidal de Nicolás, Antonio Giménez Pericás, Andrés Pérez Salazar, José María Ibarrola y Enrique Múgica, «acusados de actividades subversivas y de participar acciones cuyo propósito era cambiar por la violencia el régimen legal establecido en nuestro país. Nueve de ellos han declarado expresamente pertenecer a la organización clandestina del partido comunista» (Madrid: Consejo de Guerra contra diez acusados de actividades subversivas 1962: 6).

La fecha del Consejo de Guerra varía. María Francisca en sus memorias menciona repetidamente el 15 de septiembre de 1962. Sin embargo, en la prensa aparece reflejado el 21 de septiembre, haciéndose eco de la noticia al día siguiente con titulares como «Madrid: Consejo de Guerra contra diez acusados de actividades subversivas» en *La Vanguardia Española* (1962, p. 6), o «Agitadores comunistas juzgados en Consejo de Guerra», en el *ABC Sevilla* (1962, p. 1).

lúgubre lienzo de Gutiérrez Solana. Pronto vieron las otras presas en María Francisca a una completa luchadora, capaz de reivindicar aquello que creía justo:

no había abandonado la idea de dirigirme a ella [la Sacristán, la funcionaria] precisamente para solicitar las duchas y el insecticida [...]. Las mujeres suponían que yo debía solicitarlo, porque tendría la doble solvencia de una educación distinta y venir de un hogar “como Dios manda” [...] las mujeres me encargaban escribir su carta a los chulos y solicitudes a la dirección (Dapena Rico, 1978: 63, 58, 75).

A pesar de que María Francisca no compartió espacios con las presas políticas de Ventas, pudo ingeniárselas para conocer y entablar conversación con M<sup>a</sup> Luisa de Quinto, Gabriela S. S. Mazas, Agapita Aparicio, Modesta Rodelgo, M<sup>a</sup> Elena, y con la editora y novelista Eva Forest (1928-2007)<sup>73</sup>, con quien mantuvo una buena amistad al salir de prisión.

El resto de la condena la cumplió en la prisión de Alcalá de Henares, en un gélido ambiente, entre miserias y autoritarismos. Convivió, como en Ventas, con las presas comunes, a las que enseñó a leer y a escribir:

He pasado el día tiritando de frío [...]. Cuando las mujeres entran a la hora de clase, tiemblan, dicen que es el peor lugar de todo el Penal [...]. En el dormitorio compuesto por cincuenta camas, me ha tocado hacia la mitad [...]; cuando la monja no acudía, por cualquier causa, yo tomaba el cargo de las clases y mis explicaciones las daba en la pizarra con números y dibujos [...]. No puedo explicar mi gran satisfacción cuando, al terminar las clases, las mujeres me decían que conmigo estaban seguras de aprender [...] (Dapena Rico, 1978: 155, 159).

También se relacionó con las presas de delito político como ella: «entre todas sobresalió una cabeza que me dijo muy bajo “somos cinco políticas, te aguardamos”. Las cinco levantaron con discreción la mano en señal de ¿bienvenida? [...]; con las manos les dije “Conmigo, seis” [...]» (Dapena Rico, 1978: 138). Algunas llevaban ya décadas encarceladas, como la veterana María Blázquez, presa desde el final de la guerra, o Josefa Beneito, conmutada de pena de muerte, que cumplía condena desde hacía diecinueve años; otras como Paquita Román o Margarita Sánchez habían ingresado casi a la par que María Francisca, fruto del recrudecimiento de la represión social y política a finales de los sesenta (1969-1972); y otras llegaron más tarde como la pintora Jacinta Gil Roncalés (1917-2014) en agosto de 1963. Esta última, en su obra *Vivir en las cárceles de Franco: Historia de una presa*, esboza este comentario al respecto de María Francisca:

---

<sup>73</sup> Eva Forest fue detenida en 1962 por participar en una manifestación en Madrid en apoyo a las huelgas de los mineros de Asturias. Al negarse a pagar la multa, ingresó en la prisión de Ventas durante unas semanas. Estaba embarazada y la trasladaron a la Prisión de Madres, en el mismo edificio (Dapena Rico, 1978: 46).

[...] alta, distinguida, parca en palabras [...], cabello canoso. Delgada. Rostro firme e inteligente [...]. Una corriente de simpatía y afinidad de ideas hizo que naciera entre las dos una amistad entrañable. Las dos fuimos víctimas de una cruel prohibición: PINTAR (Gil Roncalés, 2007: 182-183).

En las cárceles franquistas, se castigaba a las presas prohibiéndolas todo aquello que les permitía ser un poco más felices dentro de los muros de la prisión. En el caso de las artistas, fue pintar.

Sin embargo, María Francisca, antes de la llegada de Jacinta Gil, contó en Alcalá con ciertos permisos concedidos por el beneplácito de las funcionarias y religiosas. Leía diariamente, daba clases en la escuela y le permitían seguir pintando. En prisión realizó xilografías, linóleos y óleos, en los que plasmaba maternidades, madres e hijos como víctimas inocentes de la violencia y la barbarie de la guerra, también escenas religiosas y retratos por encargo del personal de la prisión, y sobre todo, de manera clandestina, escenas del mundo carcelario y acontecimientos político-sociales que sucedían en el exterior<sup>74</sup>. Pero su enemistad con la monja de la escuela por su talante y por negarse a escribir lo que ella la dictaminaba para el periódico *Redención*<sup>75</sup> hizo que la relegaran de la escuela y de seguir pintando: «[...] no puede seguir en la escuela [...]; me castigaba, sí, a perder las evasiones en las tardes [...]» (Dapena Rico, 1978: 188); buscando como argumento de ello una excusa para justificar el castigo por su insumisión, alegando que «había llegado otra pintora, venía de traslado desde Ventas, pediría otro estudio y no lo había; “dos mujeres juntas no pueden estar, ya conoce usted el reglamento” [...]» (Dapena Rico, 1978: 188). Esa pintora era Jacinta Gil, a la que también prohibieron pintar.

En estas pinturas realizadas en la cárcel, las principales protagonistas son sus compañeras presas (figura 12, figura 13), representadas cabizbajas, de mirada ausente, con las características batas largas y las botas negras, cubiertas sus cabezas con una capucha (figura 12), escondiendo su culpa y agonía, reproduciendo así la situación de opresión en que vivía la mujer. Logró sacar algunas obras de manera encubierta de la prisión, como es el caso de *Presas* (figura 14), obra compuesta por doce retratos de presas, que de forma individual consiguió enviar al exterior<sup>76</sup>.

<sup>74</sup> Pinta la ejecución de Julián Grimau sobre una tela muy basta, un grabado de Franco bajo palio, dibujos sobre el consejo de Guerra, etc. (Macazaga Lanas, 2014a: 443-444).

<sup>75</sup> Periódico editado en los talleres penitenciarios de los hombres. A María Francisca la monja de la escuela le habían encargado entregar un artículo semanalmente. «Cuando le di el primero no lo censuró, porque era un tema de Navidad. Después, el segundo lo raspó tanto que le he dicho textualmente que para eso no sirvo: que estoy luchando por una libertad de expresión y ella, ¡jella! me obliga a escribir con menos libertad que la que tenemos fuera» (Dapena Rico, 1978: 186).

<sup>76</sup> Gaizka Villate Dapena (hijo de María Francisca Dapena), entrevistado por... 2016.

Su obra, mientras estuvo encarcelada, al igual que la de Ibarrola, formó parte de varias exposiciones relacionadas con otros grupos de Estampa Popular<sup>77</sup>, como la celebrada en París, en la Galería Epona (21 al 7 de diciembre de 1962), dejando patente la difícil situación política y social que se vivía en España en esos años de postguerra.



Figura 12. *Presas* (1962). M<sup>a</sup> Francisca Dapena. Óleo/lienzo

Las denuncias y demás actividades en contra del régimen llevadas a cabo por las mujeres, junto con el paso de éstas por las cárceles franquistas, escasamente alcanzaron repercusión en la población; hasta el punto de que muchas de estas mujeres resultaron invisibles en el recuerdo de sus propios compañeros: «se contaban epopeyas de las cárceles masculinas y las heroicidades de sus protagonistas [...]». Rara vez se hablaba o escribía sobre las heroicidades de las luchadoras-mujeres» (Doña Jiménez, 1978: 15-16).

---

<sup>77</sup> Los grabados de María Francisca Dapena se exhibieron en otras exposiciones colectivas como en La Galería Quixote de Madrid (1963) e individualmente en el Club Arrate de Eibary (1962), en el Ateneo de Santander (1964) y en el Ateneo Jovellanos de Gijón (1964) (Macazaga Lanas 2014a, 444).

Por su parte, María Francisca alude a esa realidad con estas palabras:

Solo María José Lemarchand se interesó por mis experiencias, cuando vino a visitarme después de mi excarcelación, animándome a ponerlo en limpio. Los demás; compañeros de expediente, amigos, amigas, ninguno –aparte de esa admiración por el “mártir”–, ha tenido tiempo suficiente para dedicarlo a la denuncia interior de las cárceles de mujeres, apoyando mis verdaderas ansias de redención social (Dapena Rico, 1978: 40).



Figura 13. *Presas* (1962-64). M<sup>a</sup> Francisca Dapena. Óleo/lienzo

La mujer seguía posicionada, en la década de los sesenta, en un plano de inferioridad social, simplemente por el mero hecho de serlo. Las voces dormidas (Chacón 2002) de todas aquellas mujeres, activistas o no, pedían a gritos ser rescatadas del silencio. «Explica a los de la calle lo que has visto aquí [...]». Que los de la calle sepan», así se despedía una compañera reclusa de Mercedes Núñez Targa (1967) al salir en libertad provisional de la Cárcel de Ventas.

La citada Margarita Núñez Targa (1911-1986)<sup>78</sup>, Juana Doña Jiménez (1918-2003)<sup>79</sup>, María Francisca Dapena (1924-1995), Eva Forest (1928-2007)<sup>80</sup> o Lidia Falcón (1934-)<sup>81</sup> fueron algunas de esas mujeres comprometidas en las luchas sociales, que cumplieron condenas acusadas de subversivas y de auxilio a la rebelión. Todas ellas sintieron la necesidad de dejar constancia escrita de su vida en la prisión y de la del resto de mujeres encarceladas, pues ellas eran el fruto palpable de las desigualdades de género: «¿Qué sentido tendría mi cárcel si, al liberarme, callo? ¿Cómo justificaría mi delito social si no explico lo que he visto y veo y sufro?» (Dapena Rico, 1978: 82). Para María Francisca Dapena (1978, 78, 20, 93),

conocer a estas mujeres en la cárcel es conocer sus hambres, las palizas de los chulos. Las muertes de sus hijos a manos de las patronas [...]. Por ellas supe de la vida más de lo que pudiera imaginar»; e incluso afirmó que, de no haberme encarcelado, no hubiera conocido el engaño y no hubiera conocido a sus víctimas.

Lidia Falcón, Eva Forest y María Francisca Dapena comenzaron a escribir sus cuadernos de memorias durante el cumplimiento de sus condenas en las prisiones de Yeserías, las dos primeras, y en Alcalá de Henares María Francisca. Lo hicieron en la clandestinidad de sus celdas, no sin inconvenientes, ya que según relata Dapena, durante un registro de la celda, parte de sus escritos le fueron confiscados: «Periódicamente se practican cacheos. Esta mañana me ha tocado a mí [...]. No sé qué buscan [...], se han llevado mi primer cuadernillo de mi diario [...], no me llevé mal rato [...]. Reconstruir los hechos es fácil para el torturado» (Dapena Rico, 1978: 171). María Francisca, al igual que Juana Doña, compilaron sus cuadernillos y apuntes a la salida de la cárcel, pero desde el exilio interior, tuvieron que esperar para

---

<sup>78</sup> Escribió en el exilio *Cárcel de Ventas*, el cual fue publicado por primera vez en París en 1967, con un prólogo del poeta Marcos Ana. El libro, según palabras de la autora, está dedicado a los «hijos de los vencedores y de los vencidos» y relata su paso por la prisión madrileña de Ventas entre 1940-1942. La autora quiere que conozcamos lo que sucedió y que no mueran en el olvido las vivencias y sufrimientos de tantas mujeres que lucharon con desigual fortuna por la libertad (Núñez Targa, 1967).

<sup>79</sup> La novela-testimonio de Juana Doña Jiménez, *Desde la noche y la niebla*, fue terminada en 1967 cinco años después de su último excarcelamiento, esperando a ser publicada hasta 1978 (Doña Jiménez, 1978). Su obra, tras haber pasado dieciocho años en las cárceles de Franco, «apunta al sesgo perverso de la memoria que los propios antifranquistas habían elaborado de su lucha, de sus epopeyas, de su épica resistente» (Hernández Holgado, 2015: 287).

<sup>80</sup> Acusada de colaborar con ETA, pasó casi tres años en prisión preventiva en Yeserías en el Barrio de Delicias en Madrid (1974-1977). Allí comenzó a escribir *Diario y Cartas desde cárcel* (1975), donde trata el tema de la mujer militante y su situación en las cárceles franquistas; y *Testimonios de lucha y de resistencia* (1977), una recopilación de testimonios de vivencias en la cárcel de Yeserías en los años 70.

<sup>81</sup> *En el infierno* fue el testimonio escrito de Lidia Falcón durante su condena en la prisión de Yeserías (Madrid) a partir de 1974. Desde una perspectiva feminista, Falcón abordaba en esta obra la vivencia carcelaria histórica de las mujeres, tan distinta de los hombres, durante los últimos momentos de la dictadura (Falcón, 1977).

verlo publicado hasta una fecha tan tardía como 1978. Con el revelador título *¡Sr. Juez! (soy presa de Franco...)* y con un fragmento de una de sus obras como portada (figura 14), cobraba vida y voz su obra más personal y dolorosa, su paso por la prisión y la de otras muchas mujeres, en enero de 1978. Las razones, como argumenta Fernando Hernández, eran evidentes, ya que a la dictadura todavía le quedaba un aliento, y la llamada Transición «comenzaba –y terminaría– lastrada por la desmemoria histórica impulsada desde instancias oficiales» (Hernández Holgado, 2015: 285). El título elegido para narrar su historia carcelaria, *¡Sr. Juez! (soy presa de Franco...)*, evidencia ya una clara acusación, un grito de denuncia entre exclamaciones, a todos aquellos que manejan las leyes, unas leyes socialmente injustas, donde los que más sufren son las clases más desfavorecidas y las mujeres. Deja al margen su profesión de pintora, y cada página del libro recrea el aislamiento con el exterior, las torturas en los interrogatorios, la pérdida de la intimidad, la farsa de los juicios sumarísimos, el reglamento carcelario, la insalubridad de las prisiones, los gritos tras los castigos, las amenazas, el trabajo en la cárcel para redimir las penas, la vida de sus compañeras presas, la enfermedad, las monjas carceleras, la añoranza de sus seres queridos o la lucha de sus compañeras políticas encarceladas. En definitiva, un grito ante el silencio, un testimonio de «denuncia de la sociedad, instituciones y personas que consienten tanta injusticia» (Castells Arteche, 1978: 224). Años más tarde, en 1987, publicó *Vida y muerte enfrentadas*, en el que la portada y los dibujos interiores están realizados por ella misma.

María Francisca obtuvo la libertad en enero de 1964, y como en otros muchos casos el descrédito social que recayó sobre ella fue triple: ser roja, expresa y mujer. A pesar de que María Francisca mostró ideas avanzadas para la época, vinculadas a un feminismo que buscaba la igualdad entre hombres y mujeres, como hemos comprobado en su activa participación artística y política, su visión del mundo quedaba aún integrada en las estructuras patriarcales más tradicionales, donde la familia era el elemento sustentante y la madre el principal pilar para cuidar a los hijos. En su obra artística y declaraciones observamos la importancia que concede a la unidad familiar y al reencuentro de la misma: «Y la primera carta que se me permitió escribir fue para mis padres. En ella sólo hice rogarles que cuidasen de mis hijos (“pocos hijos quedan sin padre y madre”）」 (Dapena Rico, 1978: 19).

Al salir de la cárcel se encontró con una familia rota. Se repetía la situación que ella vivió en la infancia: su marido todavía encarcelado, su hijo Arturo residía con unos tíos en Buenavista y el pequeño Gaizka con los abuelos en Balmaseda<sup>82</sup>. Partir de cero, reestructurar nuevamente a la familia disgregada, ése fue su cometido a la salida de la cárcel, «con ayuda de mi abuelo, su padre... compró una casa en Santurtzi

---

<sup>82</sup> Gaizka Villate Dapena (hijo de María Francisca Dapena), entrevistado por... 2016.

y se fue a vivir allí con nosotros hasta la liberación de mi padre... casi dos años después»<sup>83</sup>, nos explica su hijo Gaizka.

Marcada por una honda experiencia vital, María Francisca se hizo aún más consciente de las injusticias sociales de su época: «Hasta ahora, mi vida ha sido cómoda, confiando en los demás la solución para allanar el camino de una justicia nueva, aplicable, humana. [...] Lo más fácil es llorar, pero el llanto no soluciona nada [...]» (Barrio Marro y Pereda Angulo, 2016: 88) Aunque el grupo de Estampa Popular de Vizcaya se había desvanecido, el espíritu persistió en la obra individual de los artistas. Así, María Francisca siguió utilizando su obra artística como instrumento de propaganda de los abusos de la sociedad. Retomó el contacto con Ibarrola, cuando éste salió de la cárcel en 1965, y reanudaron las exposiciones itinerantes por los pueblos, difundiendo el grabado y reivindicando un arte nacional vasco. Viajó a París en 1967 con el fin de realizar grabados políticos, residiendo durante mes y medio en casa del pintor santanderino exiliado Rufino Ruiz Ceballos. Sobre la obra de este periodo su hijo Gaizka dice: «Sus grabados, de denuncia social, eran la herramienta que mi madre utilizaba para difundir por París lo que estaba sucediendo en España»<sup>84</sup>.

Participó, junto a otros artistas vascos, en grupos como Emen (1966-1967)<sup>85</sup> e Indar (1970)<sup>86</sup>, exponiendo en el Museo de Bellas Artes de Bilbao (1966), en el Museo América de Vitoria (1966), en el museo de Navarra en Pamplona (1967), en el Ateneo de la Laguna de Tenerife (1970), etc. Individualmente lo hizo en la Galería Mikeldi de Bilbao (1966) y en el Cultural Arrate de Eibar (1969). Su casa volvió a ser lugar de reunión de artistas e intelectuales<sup>87</sup>, y su interés por difundir el arte le

---

<sup>83</sup> Gaizka Villate Dapena (hijo de María Francisca Dapena), entrevistado por... 2016.

<sup>84</sup> Palabras de su hijo Gaizka Villate Dapena (Macazaga Lanas 2014b, 1).

<sup>85</sup> Unión de artistas de diferentes estilos y procedencias. Componentes: A. Ibarrola, M. F. Dapena, D. Blanco, J. Barceló, A. Cañada, A. Guezala, I. García Ergüin, C. García Ergüin, C. García Barrera, R. Iñurria, Merino de la Cruz, Moreno, J. M. Muñoz, Pelayo Olaortúa, A. Ramil, Rodet Villa, J. de Lorenzo Solís, V. Larrea, Ramos, Uranga, J. M. Ucelay, Carrera, I. Urrutia, Andreu y J. Urquijo. Exposiciones: Museo de Bellas Artes de Bilbao (agosto-septiembre 1966) y Museo América de Vitoria (octubre 1966). (Guasch 1985, 156).

<sup>86</sup> Recogía la expresión plástica de artistas de las cuatro provincias vascas. Componentes: Fernando Mirantes, Miguel Díaz Alava, Juan Garro Colón, Guillermina, María Dapena, R. Ortiz Alfau, Sol Panera, Consuelo Peciña, Begoña Peciña, Ana Zarrabe, Alberto López, Mayalen Urrutikoetxea y Marta Brancas. Exposiciones: Sala Arteta, Santurce (1970), Sociedad Cultural y Recreativa "Arrate" de Eibar (1970) y Ateneo de la Laguna, Tenerife (1970) (Guasch 1985, 161-162).

<sup>87</sup> Enseñó la técnica del grabado a la joven Sol Panera (1946-), la cual encarnará la continuidad de Estampa Popular de Vizcaya, y aunque estrictamente no perteneció al movimiento, siguió fielmente sus presupuestos, realizando grabados de temática social y estética figurativa. Fue incluida, por este motivo, en la exposición retrospectiva dedicada a Estampa Popular celebrada en el IVAM, en el año 1996 (García-Landarte Puertas 2005, 400).

llevó a inaugurar una galería en Santurtzi, la Sala Arteta (1970)<sup>88</sup>, un proyecto ambicioso de poca duración, escasamente un año: «[...] La crea Mari Dapena con la filosofía comunista de que económicamente todos aporten lo que puedan. No había dinero [...]. La idea era crear un espacio expositivo fijo descentralizado de Bilbao [...]» afirma su amiga Sol Panera (Macazaga Lanás, 2014a: 448).



Figura 14. Esculturas de bulto redondo (de izquierda a derecha): *El regreso* (1978) y *Arboresciendo* (1979). M<sup>a</sup> Francisca Dapena.

En la década de los setenta, superado un breve periodo de búsqueda interior, «muy decepcionada con el ambiente cultural»<sup>89</sup> y desilusionada ante el fracaso de la Sala Arteta, ella y su familia decidieron trasladar su residencia a la pequeña aldea de Nava, en el Valle de Mena (Burgos), donde construyeron su nueva casa. Apartada de

<sup>88</sup> La inauguración de la sala debió producirse el 18 de abril de 1970 con la exposición “*Arte Vasco Hoy*”. Una exposición ambiciosa, con un nutrido grupo de artistas, que se prolongó hasta el 3 de mayo (Barrio Marro y Pereda Angulo 2016, 104).

<sup>89</sup> Palabras de Sol Panera el 5 de junio de 2008 (Macazaga Lanás, 2014a: 448).

los círculos artísticos de Bilbao<sup>90</sup>, su actividad creadora se vio enriquecida por la práctica de la escultura en madera. El responsable de esta iniciativa fue el artista eibarrés Paulino Larrañaga, quien le regaló el primer madero de nogal, de donde salió *El retablo del mar* (Ruiz Romero 1982, 18). Viviendo junto al monte, entre árboles, dispuso fácilmente del material: «mi madre elegía un trozo de madera y mi padre lo preparaba, para que ella pudiera darle forma»<sup>91</sup>.

María Francisca realizó un buen número de esculturas en madera (figura 14), bajorrelieves y de bulto, trabajadas directamente, sin modelos previos en barro ni dibujos preparatorios, donde recogió su gran fuerza expresiva, en temas que ya eran habituales para ella como «el persistente esfuerzo por conseguir que el ser humano sea cada vez más justo» (Macazaga Lanás, 2014a: 447) y la vinculación de éste con la naturaleza, buscando lo real, lo verdadero, en definitiva, la esencia del ser humano. Sobresalen obras como *Arrantzales* (s/f), *Jubilados* (s/f), *Pescador de Ciérnava* (1975), *El Regreso* (1978, figura 14), *Pareja* (1975), y otras muchas. En ellas seguimos observando la estética de Arteta: los tipos populares vascos, volúmenes potentes y rotundos, cargados de gran expresionismo. Escenas que beben del realismo crítico en el que ella estaba inmersa, que evolucionarán sobre todo a partir de 1975 hacia esculturas más abiertas, con figuras deformadas avanzando hacia la abstracción, lo onírico y la fantasía: *Arboresciendo* (1979, figura 14) o *La Vida* (1980).

En este paisaje de montaña, su obra pictórica se vuelve algo más alegre, pues «si te fijas luego más, al final de su vida los colores fueron más llamativos que al principio [...]. Al principio es más negro, gris, y luego va abriendo de color, rojos, azules, fuertes, como una exposición, un torrente de colores»<sup>92</sup>. El fuerte realismo crítico de sus obras fue cediendo paso a una ligera abstracción repleta de colorido y personalidad, donde la fusión del ser humano con la naturaleza es ahora la protagonista (figura 15, figura 16). Una obra retrospectiva, acorde con el momento vital en el que se encuentra.

Los personajes que pueblan estos lienzos son sobre todo mujeres, que se mimetizan con los árboles (figura 15). Son figuras estilizadas, en algunos casos casi deformadas (figura 16), que se ocultan entre la vegetación, entre la naturaleza, a veces como si de un escondite se tratase. Su paleta de color es principalmente de gamas cálidas, muy contrastadas, aplicada con rotundas manchas y gruesos trazos que inundan la composición.

---

<sup>90</sup> No aparece entre los participantes de las exposiciones más relevantes del momento, ni en la Exposición de Pintura y Escultura Vasca Contemporánea en México (1970), ni en la I exposición de Arte Vasco en Baracaldo (1971), ni tampoco en los Encuentros de Pamplona (1972).

<sup>91</sup> Gaizka Villate Dapena (hijo de María Francisca Dapena), entrevistado por... 2016.

<sup>92</sup> Gaizka Villate Dapena (hijo de María Francisca Dapena), entrevistado por... 2016.

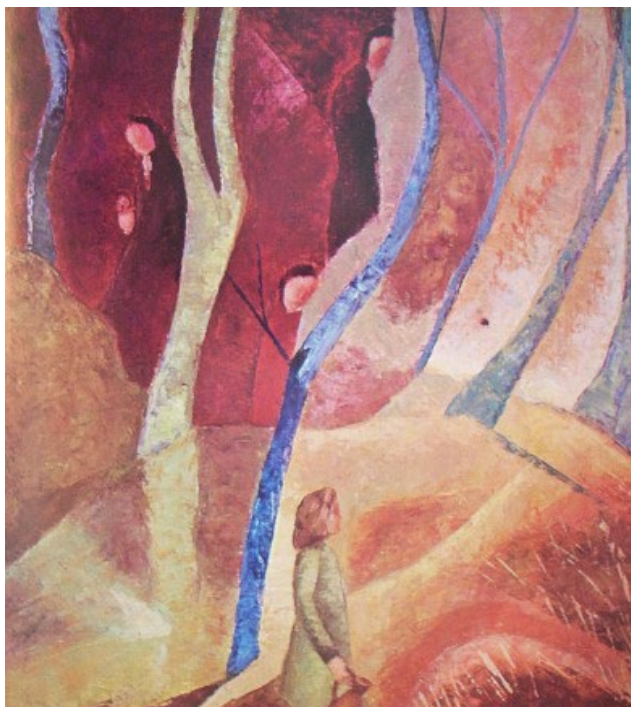


Figura 15. *Dos vidas, dos luces* (1978). Mª Francisca Dapena. Óleo/lienzo



Figura 16. *Sin título* (1985-90). Mª Francisca Dapena. Óleo/lienzo

Según Javier Barrio y Arantxa Perera en esta etapa pictórica de pleno lirismo, donde la mujer se funde con la naturaleza, hay en sus lienzos un acercamiento hacia el ecologismo y el feminismo «quizás sin llegar a los conceptos que se manejan hoy en día, pero sí con una profunda sensibilidad como un modo de entender el mundo en el que el respeto al entorno humano y natural es fundamental» (Barrio Marro y Pereda Angulo, 2016: 119).

En los años finales de su trayectoria artística, llama la atención en algunas de sus obras la presencia de una barca a la deriva en medio de la naturaleza, en ocasiones con cabezas de gesto apenado (figura 17) o figuras que intentan acceder a ella. Es el viaje hacia el más allá, el fin de una etapa a través de los pinceles de Francisca Dapena, pues como relata su hijo Gaizka

al final de su vida [...] es muy recurrente ver en su pintura la idea de la muerte, bueno recurrente... cinco, seis, siete cuadros en los que se ve... Mi madre tenía una fijación con una mitología, con el mito del barquero Caronte [...]; algunos cuadros con una barca, hay gente en la barca o fuera de ella, están pasando un mar con olas... es un cuadro muy bueno, hay figuras... una está afligidísima, la verdad que está preocupada pensando en el barco, si pasaré o no pasaré a la otra vida, o me quedaré en el limbo... ella estaba preocupada por esos temas, cuando ya era de edad avanzada, sí le preocupaba. No tenía miedo a la muerte, pero sí le preocupaba<sup>93</sup>.



Figura 17. *Sin título* (1990). Mª Francisca Dapena. Óleo/lienzo

<sup>93</sup> Gaizka Villate Dapena (hijo de María Francisca Dapena), entrevistado por... 2016.



Figura 18. *Musaris* (1990). Mª Francisca Dapena. Tinta china/carboncillo/papel

Ni María Francisca ni su marido Gonzalo abandonaron jamás sus ideales ni su forma de vida, ni tampoco su pensamiento político y artístico, como expondremos a continuación. Aunque centrada en la escritura de sus reflexiones, relatos cortos y mucha poesía, María Francisca no dejó de pintar (figura 18), ni esculpir, innovando incluso con otras técnicas como la acuarela, pasteles, tintas y lo que ella llama “dibujos quemados”, una especie de difuminos con algodón (Barrio Marro y Pereda Angulo 2016, 119). También continuó exponiendo, aunque no lo hizo muy frecuentemente sí fue partícipe en algunas muestras locales como la de Caja Laboral de Portugalete (1978), o en Sala León Felipe de Balmaseda (1983), en otras más importantes como en la Caja de Ahorros Vizcaína de Bilbao (1979), y en las colectivas: *Euskal Grabatzaileak-Grabadores Vascos* (1978)<sup>94</sup> y *La Trama del Arte Vasco* (1980) ambas en el Museo de Bellas Artes de Bilbao, en el Museo de San Telmo de San Sebastián (1980) o en la Galería Vanguardia de Bilbao con la muestra *Vanguardia en Vanguardia* (1987) entre otras (Barrio Marro y Pereda Angulo, 2016:

<sup>94</sup> En el catálogo se presenta a María Francisca Dapena como una grabadora de renombre, equiparables sus xilografías a las de Ibarrola desde el punto de vista de la denuncia social (Ameztoy, Moya y Herrero, 1979: 57).

132). Se presentó como concejala de cultura del PSOE en 1983 en el Ayuntamiento de Villasana de Mena, y Gonzalo ejerció de alcalde pedáneo en Nava durante un año. Sin embargo, pronto se desilusionó, los movimientos internos de la política no la convencieron y al cabo de cuatro meses dejó su cargo<sup>95</sup>.

Fue una artista multidisciplinar, en palabras de Ramiro Pinilla (1979),

una luchadora incansable por la justicia, más joven y más luchadora que cualquier joven de hoy, sólo con unas o unos pocos más como ella el mundo sería mejor [...]. Ella siempre está denunciando las cosas, porque las cosas están mal [...]. Sí, es una excelente obra, es una gran mujer.

Tras su muerte, el 19 de marzo de 1995, su obra casi se desvaneció<sup>96</sup> tras la sombra de otros artistas como Agustín Ibarrola, y fuera del País Vasco quedó enmudecida. Su vida, su talante y su producción artística son un ejemplo indicador las omisiones existentes en la historiografía, que probablemente no se hubiese producido si hubiera nacido varón. Ella misma, en uno de sus poemas, se lamenta de este modo: «me quedé al empezar del camino esperando que el amanecer subiera tras el espino, me quedé esperando, (sin apenas romper el silencio,) que todo fuera uno, camino, amanecer y espino» (Barrio Marro y Pereda Angulo, 2016: 137). En silencio, como la imagen de la obra de Juana Francés (figura 1), así pasó a la historia la figura y obra de María Francisca Dapena. Una mujer comprometida que esperó sin éxito a que subiera el telón del último acto del régimen, que tuvo en su contra las condiciones de la Transición, en medio de una estructura de pensamiento patriarcal que impregnaba toda la sociedad.

### 3.3. Entre la pintura y la docencia: María Cecilia Marín (1920-2020), Petra Hernández (1925-2014) y Herminia de Lucas (1934-2015)

«[...] Su condición de mujer las capacitaba para enseñar a las nuevas generaciones conocimientos, conductas y técnicas [...]» (Domenech Jiménez, 2016: 192)

<sup>95</sup> Gaizka Villate Dapena (hijo de María Francisca Dapena), entrevistado por... 2016.

<sup>96</sup> Veinticinco años después de su muerte, su obra tan solo se ha exhibido en cuatro ocasiones: en la exposición de Estampa Popular celebrada en el IVAM Centre Julio González de Valencia en 1966; en 2002 en la exposición *Hay una luz en Asturias... La huelga de 1962, Exposición Conmemorativa de las huelgas de 1962* en la Galería Espacio Líquido de Gijón; en el Centro de Arte Moderno Ciudad de Oviedo en 2003; 2+y en 2016 su primera retrospectiva *Mari Dapena. El compromiso de una artista* en el Museo de las Encartaciones Sopuerta (Vizcaya). Desde el 30 de junio de 2016 unos jardines de la localidad de Balmaseda llevan su nombre.

A mediados del siglo XX, la docencia continuó siendo una de las salidas profesionales principales de las mujeres y una opción muy válida para las artistas que buscaban una independencia económica. ¿Fue su condición femenina lo que determinó su presencia en este sector? No debemos olvidar que, durante todo el periodo franquista, la maternidad siguió constituyendo el epicentro del deber nacional de las mujeres, y que esa necesidad de cuidar a los hijos se trasladó al ejercicio docente en muchos casos, por la presión social.



Figura 19. De izquierda a derecha: fotografías de M<sup>a</sup> Cecilia Martín (álbum familiar), Petra Hernández (álbum familiar) y Herminia de Lucas (Sayago, 2013)

En este capítulo trataremos más hondamente el binomio pintura y docencia en aquellas creadoras que vivieron gran parte de su vida adulta durante la dictadura franquista. En cualquiera de las nueve capitales de provincia de Castilla y León, en la década de los cincuenta, las posibilidades de vivir exclusivamente de la pintura fueron pocas, y más aún para las mujeres artistas, que tenían que demostrar multiplicada por dos su valía. Como veremos a continuación, las artistas, hijas de la postguerra, María Cecilia Martín (1920-2020), Petra Hernández (1925-2014) y Herminia de Lucas (1934-2015) (figura 19), salieron de Castilla para formarse en las artes plásticas y al terminar sus estudios regresaron a sus ciudades de origen, donde compaginaron la pintura con la docencia. Cabe mencionar los nombres de otras mujeres artistas castellanas como Asunción Evangelista (1931-), M<sup>a</sup> de los Desamparados Villalba (1931-2002), Teresa Santos Pérez (1932-2004) y Pilar Fradejas (1939-), entre otras, pues también compaginaron la plástica con la docencia en la postguerra española. Sirvan todas ellas como base de futuros trabajos referentes al arte en Castilla y León en la segunda mitad del siglo XX, pues sus nombres aún siguen en el olvido, esperando a ser rescatados.

María Cecilia Martín Iglesias nace en Salamanca el 18 de noviembre de 1920, siendo la segunda de dos hermanas, fruto del matrimonio entre Tomás Martín

Hernández y Teresa Iglesias Sánchez. Su infancia transcurre entre Yecla (Murcia) y Aldehuela de la Bóveda (Salamanca), destinos a los que su padre, de profesión médico rural, es trasladado. La familia regresa a Salamanca en 1925.

Ese mismo año de 1925, el 29 de junio nace Petra Hernández Hernández en la pequeña localidad abulense de Serranillos. Hija de Tomás Hernández, arriero de profesión, y Simona Hernández, será la mayor de seis hermanos. Al poco tiempo toda la familia se traslada a León, donde monta un negocio en la plaza del Conde «era una tiendita, llamada El Serranillo, donde vendían pimentón de la vera, aceitunas... trabajaron mucho [...], les permitió asentarse y crecer convirtiendo su negocio en uno de los de mayor renombre de León»<sup>97</sup>. En León transcurrirá prácticamente toda su vida.

Y, por último, nueve años más tarde, en 1934 nace Herminia de Lucas González en León, en el seno de una familia de clase media preocupada por la cultura, formada por Antonio de Lucas Lorente y M<sup>a</sup> Ángeles González Álvarez y cuatro hermanos más (García Martínez, 2011: 9).

La inquietud por el arte, y concretamente por la pintura, surge temprano en nuestras tres protagonistas. Sin embargo María Cecilia Martín, por las circunstancias del momento, no podrá dedicarse a la pintura hasta mediados de la década de los cuarenta. Cuando la familia de María Cecilia regresa a Salamanca, su padre obtiene una plaza de epidemiólogo y después de inspector de sanidad, ocupaciones que le obligan a viajar por toda la provincia. María Cecilia recuerda:

íbamos a las charcas con los pucheros, donde llevábamos unos pececitos que se llamaban gambusias que se comían las larvas de los mosquitos que producían el paludismo, porque Salamanca estaba ante una situación de epidemia grave... como otras provincias españolas [...]<sup>98</sup>.

Por sus ideas liberales y las circunstancias del momento, en 1931 el padre de María Cecilia fue nombrado Gobernador Civil de Soria y después de Zamora<sup>99</sup>. En esta localidad le sorprendió la Guerra Civil y fue encarcelado durante siete años<sup>100</sup>. Este hecho hizo que los planes de futuro para sus hijas cambiaran de manera radical.

María Cecilia desde pequeña había manifestado su afición por el dibujo, alentada siempre por su padre, que en su juventud había sido alumno de la Escuela de San Eloy de Salamanca y un entusiasta del mundo de las artes: «en casa no faltaban

---

<sup>97</sup> Modesto Llamas Gil y Olga Llamas Hernández (marido e hija de Petra Hernández), entrevistados por Cristina García Cuesta, el 13 de febrero de 2016.

<sup>98</sup> M<sup>a</sup> Martín Iglesias, entrevistada por Cristina García Cuesta el 15 de enero de 2013.

<sup>99</sup> Afiliado primero al Partido Radical Socialista y después a Izquierda Republicana (Hernández García, 2008: 28).

<sup>100</sup> María Cecilia Martín Iglesias, entrevistada por... 2013.

los lapiceros, los tubos de óleo y otros enseres [...]»<sup>101</sup>. Además cabe señalar que María Cecilia tenía muy buenas aptitudes para el dibujo, como bien repetía un buen amigo de la familia cada vez que venía a visitarlos: «¿Don Tomás, no ha visto como dibuja su hija? si es una maravilla, un fenómeno, hay que enseñarla, hay que enseñarla [...]»<sup>102</sup>. Pero tuvo que abandonar esa idea, comenzando a trabajar a los dieciséis años como enfermera en un laboratorio de análisis clínicos de un hermano pequeño de su madre. Tradicionalmente, enfermera es sinónimo de mujer, una profesión siempre ligada a una imagen femenina que ciuda o asiste a otra persona. Por las características inherentes que conlleva ser enfermera, dicha profesión fue aceptada socialmente como femenina, de esta manera afirma Concha Germán Bés (2004): «es una continuación profesionalizada del cuidado doméstico».

En agosto de 1943 el padre de María Cecilia es puesto en libertad, y el panorama familiar se estabiliza. María Cecilia viaja a Madrid para hacer un curso de hematología:

estuve dos meses y en mis ratos libres aproveché para ir al Museo del Prado... y me gustó mucho Velázquez y Goya, ¡con lo poco que sabía de arte!, me llamó la atención la manera arriesgada de pintar de Goya [...], pero Velázquez es punto y aparte, es el más grande pintor del mundo [...]

Esta experiencia despierta su instinto, y a su vuelta a Salamanca, con veinticinco años, comienza a pintar.

De la mano de su padre empieza a pintar acuarela, y a conocer a los grandes maestros universales del arte. También acude a un curso de dibujo en la Escuela de Artes aplicadas y Oficios artísticos de Salamanca, impartido por el artista Manuel Gracia. Animada por amigos y contando con el apoyo familiar, en 1947 María Cecilia viaja a Madrid para continuar sus estudios artísticos:

sólo estuve un año... por las mañanas iba a la Escuela de Cerámica de Madrid. Por mediación de Filiberto Villalobos, muy amigo de mi padre, puede ir de oyente a las clases de dibujo y de pintura de Carlos Moreno, que era un gran acuarelista, y muy buen profesor allí en la Escuela de Cerámica. Y luego por la tarde, también de oyente, iba a las clases de desnudo a San Fernando, que las impartía... Don Julio Moisés, que hacía unos retratos muy bonitos de señoritas pero a mí no me influyó nunca<sup>104</sup>.

Su estancia en Madrid estaba resultando bastante costosa para la familia, por lo que María Cecilia decide volver a su Salamanca natal en 1948 y continuar allí con su

---

<sup>101</sup> María Cecilia Martín Iglesias, entrevistada por... 2013.

<sup>102</sup> María Cecilia Martín Iglesias, entrevistada por...2013.

<sup>103</sup> María Cecilia Martín Iglesias, entrevistada por... 2013.

<sup>104</sup> María Cecilia Martín Iglesias, entrevistada por...2013.

preparación para el ingreso en la Escuela Superior de Bellas Artes, donde era imprescindible el dibujo de estatua para entrar (figura 20). En la celeberrima Escuela de Bellas y Nobles Artes de San Eloy<sup>105</sup> de Salamanca se impartían enseñanzas de dibujo lineal, dibujo artístico y pintura pero María Cecilia no pudo acudir por trabajo en el laboratorio, teniendo que pintar por libre: «don Manuel Gracia, muy amablemente, se prestó a corregirme los ejercicios [...], me explicaba cómo debía coger el carboncillo [...], decía como colocar los objetos en los bodegones [...].»<sup>106</sup>. Sí que asistieron a esas clases —impartidas por el ya citado Manuel Gracia, Faustino Martín y Andrés Abraido del Rey entre otros profesores— Malocha Pombo (1932-), Isabel Villar (1934-), o Concha Pérez Daza.

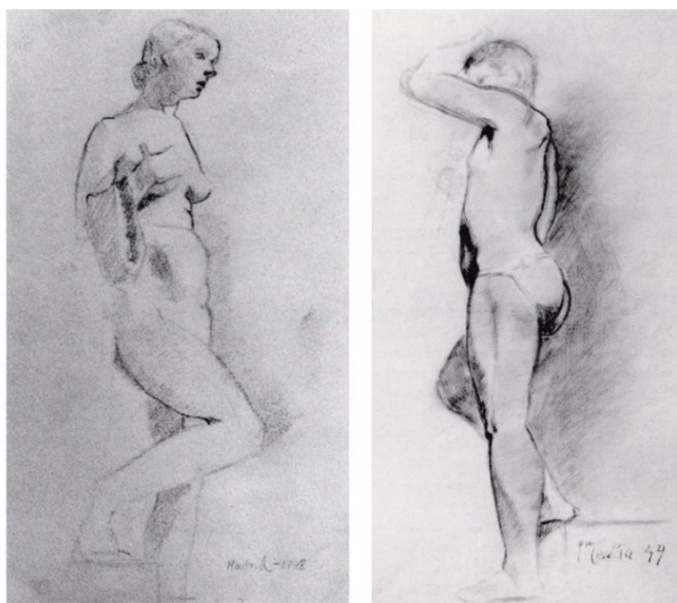


Figura 20. *Apuntes de desnudo*. (1948-49) M<sup>a</sup> Cecilia Martín. Lápiz/papel

Una vez que María Cecilia se encuentra preparada elige para su ingreso la Escuela Superior de Santa Isabel de Hungría de Sevilla:

cuando yo vi cómo funcionaba lo de Madrid no me gustó. Tenían un cupo muy grande para los hispanoamericanos, y claro te examinabas y tenías que tener un buen

<sup>105</sup> Ubicada en el Palacio de San Boal de la capital, se fundó el 18 de enero de 1784 por el gremio salmantino de plateros, con la concesión por Cédula Real de Carlos III. En 1898 la Escuela se independizó del Colegio Confraternidad San Eloy de Artífices Plateros de Salamanca. Debido a las dificultades que atraviesa este centro, partir de 1947 pasa como filial en la Obra Cultural de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Salamanca (actual Caja Duero-Soria).

<sup>106</sup> María Cecilia Martín Iglesias, entrevistada por...2013.

número... entrar la primera porque si no, no entrabas y entonces decidí ir a examinarme a Sevilla, y me gustó mucho Sevilla, pero el calor me agobió [...] y pedí el traslado. El primer curso ya lo hice en Madrid<sup>107</sup> en 1949 en la Escuela de San Fernando.

También a una corta edad, como comentábamos en líneas previas, Petra Hernández y Herminia de Lucas muestran su inclinación y destreza hacia el dibujo y la pintura. Pero a diferencia de María Cecilia, tanto Petra como Herminia comenzarán a formarse y a pintar con apenas dieciséis años en León. En esta ciudad, el conocido e influyente artista plástico Demetrio Monteserín (1876-1958)<sup>108</sup> impartía clases de pintura a jóvenes entusiastas del arte, en su estudio situado

en una casa bastante grande con varias alturas en la calle Álvaro López Núñez... en el número 40... justo la que hace esquina al lado de las escalerillas que ascienden al Barrio de San Esteban. Se accedía al estudio por la parte de arriba de las escalerillas [...] había de todo en esa casa: cuadros de gran categoría, cerámicas, casullas, objetos raros muy bonitos y hasta un piano, un violonchelo [...] <sup>109</sup>.

Petra Hernández fue una de las primeras alumnas en asistir al estudio del pintor<sup>110</sup> hacia 1940, y en 1950 lo hacía también Herminia de Lucas (figura 21). Entre esos años otras y otros jóvenes que acudieron a sus clases fueron: Modesto Llamas Gil (1929-) su alumno predilecto, Pilar Fernández Labrador (1929-), Antonio Fernández Redondo, Marcelino Montiel, Manolo Jular (1939-2017) (Fidalgo, 2005), Áurea Rueda Molina (1935-) o Gloria Alcahud (1937-). Demetrio Monteserín fue el responsable de la consolidación de muchas vocaciones artísticas de las y los alumnas/os que por su taller pasaron, animándoles a seguir estudiando en Bellas Artes en Madrid.

Fue el caso de sus alumnas Petra Hernández y Herminia de Lucas, que después de los conocimientos adquiridos en el estudio del maestro Monteserín, y apoyadas por sus respectivas familias, viajarán a Madrid para preparar su ingreso en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando. Petra marchó en 1947<sup>111</sup>, y Herminia lo hizo unos años más tarde en 1951. Para la preparación del temido examen de dibujo

---

<sup>107</sup> María Cecilia Martín Iglesias, entrevistada por... 2013.

<sup>108</sup> Nacido en Villafranca del Bierzo (León), se trasladó a León para estudiar el bachillerato y posteriormente a Madrid para ingresar en la Academia de Bellas Artes de San Fernando. Fue uno de los grandes representantes del arte modernista español, siendo el pintor leonés del momento que tuvo más importancia a nivel nacional.

<sup>109</sup> Modesto Llamas Gil y Olga Llamas Hernández (marido e hija de Petra Hernández), entrevistados por... 2016.

<sup>110</sup> Acudió al primer estudio que tuvo Monteserín en la calle República Argentina y después al de la calle Álvaro López Núñez (Llamas Gil, 2013: 35).

<sup>111</sup> Modesto Llamas Gil y Olga Llamas Hernández (marido e hija de Petra Hernández), entrevistados por... 2016.

que las permitiese ingresar en San Fernando, nuestras dos protagonistas acudieron a la conocida Academia Peña<sup>112</sup> y al mismo tiempo iban al Casón del Buen Retiro a dibujar escayolas. Herminia además asistió a la Escuela de Artes y Oficios Artísticos por la noche durante el curso 1951-1952 (García Martínez, 2011: 9), donde obtuvo un premio extraordinario en la asignatura de dibujo artístico.



Figura 21. Grupo de artistas en una exposición en el Salón de Exposiciones de la Diputación de León (1946). Entre ellos: Petra Hernández (la segunda por la derecha), a su lado Pilar Fernández Ladrador (abrigo de cuadros), Sensa (la primera a la derecha), Marcelino Montiel (el segundo por la izquierda) y al fondo Modesto Llamas (con gafas). Fotografía propiedad de la familia Llamas Hernández.

Anteriormente al año de 1950, los condicionantes a los que hemos hecho referencia en apartados precedentes dan como resultado en nuestro espacio geográfico un deficitario panorama artístico y cultural posbélico. En la escasa vida artística que se desarrolla tanto en León como en Salamanca no puede hablarse de modernidad, ni siquiera de una continuidad con las corrientes renovadoras de anteguerra. En las dos ciudades se llevaban a cabo, igual que en el resto de España, las exposiciones ordenadas desde Educación y Descanso<sup>113</sup>, que no tenían demasiada importancia. En Salamanca también se hacían anualmente exposiciones en el Casino, que desde mediados de la década de 1920 trataba de incentivar la creación

<sup>112</sup> Fundada en 1940 por Eduardo Peña Ruiz, fue un referente en la formación artística privada. Esta conocida academia madrileña aún continúa existiendo. En la década de los cincuenta del siglo XX contaba con dos estudios, uno situado en la calle Arenal número 22 al que fueron Petra Hernández y Herminia Lucas y otro en la Plaza Mayor número 1, que hoy en día permanece abierto.

<sup>113</sup> Educación y Descanso, dependiente de la Organización Sindical Española, existió durante la dictadura franquista entre 1939 y 1977, su fin fue promover y realizar todo tipo de actividades artísticas, culturales y deportivas.

artística local<sup>114</sup>, y en la Sala de la Escuela de San Eloy. En León cabe mencionar las exposiciones organizadas por la Diputación en Sala de Arte del Palacio de los Guzmanes, inaugurada en 1942, y desde el principio abierta a aquellos particulares, colectivos y entidades que solicitaron su espacio para muestras de variada índole, preferentemente artísticas y, naturalmente, a los trabajos de organizaciones del Régimen, dando lugar a una serie de muestras irregulares en contenido y periodicidad (Olmos Criado, 2009: 53).

El ir a Madrid para completar los estudios de arte, poder exponer y moverse por los círculos artísticos más relevantes era una cita ineludible para aquellas y aquellos que vivían en cualquiera de las provincias castellanas y querían hacer del arte una profesión. Al llegar a Madrid nuestras tres futuras pintoras, pero sobre todo María Cecilia y Petra que lo hicieron unos años antes, sintieron «una verdadera maravilla, [fue para ellas] un placer poder recorrer los salones oficiales, las galerías privadas, y más, viviendo en primera persona aquel momento de renovación artística [...]»<sup>115</sup>; el Madrid de la posguerra, donde frente a la rigidez de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, aparece un abanico de posibilidades creativas. Tal es el caso de la presencia de galerías privadas como *Buchholz* o *Clan* (Olmos Criado, 2009: 445-446), inauguradas las dos en 1945, que acogerán en sus salas corrientes artísticas en cierta forma vedadas hasta el momento; o la celebración de la I Bial Hispanoamericana en 1951 y la exposición titulada *Maestros del Arte Abstracto* en 1954 con obras de los maestros europeos como Kandinsky o Mondrian.

Recapitulando, como bien decíamos en páginas previas, la salmantina María Cecilia Martín en 1949 está matriculada en la Escuela Superior de San Fernando. Ese mismo año Petra Hernández aprobaba su ingreso en la misma escuela, y becada por la Excm. Diputación de León, terminará sus estudios en 1953<sup>116</sup>; año en que Herminia de Lucas comienza su carrera en la misma institución; por lo tanto, nuestras tres protagonistas, una vez formadas en sus círculos locales, viajan a Madrid para continuar sus estudios artísticos e ingresan en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando en la madrileña calle de Alcalá, en una época en la que para una mujer dedicarse al arte, a la pintura, continuaba siendo difícil, pero en la que sin embargo, cada vez era más numerosa su presencia en las aulas.

A pesar de todas las barreras que tuvieron que salvar aquellas mujeres que querían formarse a un nivel intelectual elevado, sobre todo las aspirantes a artistas y escritoras, en la década de los años cincuenta con el acceso a la universidad, las becas de estudios y premios en concursos nacionales, comienza a despuntar un mayor

---

<sup>114</sup> Allí expusieron sus lienzos Manuel Gracia González, Josefina de Lanceyro, Andrés Abraido del Rey, José Manuel González Ubierna, entre otros (Núñez Izquierdo, 2014: 100).

<sup>115</sup> María Cecilia Martín Iglesias, entrevistada por...2013.

<sup>116</sup> Modesto Llamas Gil y Olga Llamas Hernández (marido e hija de Petra Hernández), entrevistados por... 2016.

número de mujeres dedicadas a la pintura, a la escultura y a la literatura. No obstante, no faltaron críticas que aludieron a sus aptitudes intelectuales y a su papel dentro de la esfera pública, generando cierta desconfianza en la sociedad patriarcal. Así lo indican las palabras de Barberá en *La Estafeta Literaria* en 1956: «Dicen que la mujer está de moda, que le dan premios por su bella cara, por su galantería, que pretende imitar al hombre [...] que se ha independizado [...]; a este paso vamos hacia un matriarcado» (Illán Martín, 2006: 191).

María Cecilia recuerda lo siguiente en su curso en San Fernando: «éramos unas diez o doce... ahí en la foto se ven las cabecillas [...] y en la otra (figura 22) solo estamos las chicas, faltan algunas, no están todas. Yo soy la más alta y la más mayor... como empecé más tarde [...]»<sup>117</sup>, como ya conocemos. Debido a esa diferencia de edad, María Cecilia no se integra completamente con sus compañeros, la mayoría menores de veinte años, y de los que tiene un somero recuerdo. Tal es el caso de Antonio López (1936-), dieciséis años más joven, los salmantinos Fernando Mayoral (1930-) y Manuel Sánchez Méndez (1930-) (Hernández García, 2008: 34), diez años menos, o las chicas de las que no recuerda ni sus nombres, y entre las que pudo estar Petra Hernández.



Figura 22. María Cecilia Martín con sus compañeras de la Escuela Superior de BB.AA. de San Fernando, 1950. Fotografía de María Cecilia Martín Iglesias

El eje fundamental de los cursos en la Escuela Superior de Bellas Artes era el aprendizaje de los procesos técnicos, bajo la estética del academicismo. Modesto Llamas a continuación explica:

---

<sup>117</sup> María Cecilia Martín Iglesias, entrevistada por...2013.

no nos enseñaban a crear, quiero decir a ser artistas, las clases eran talleres, [...] aprendimos métodos y sistemas de trabajo, no ha ser creadores [...]. Se estudiaba entre otras asignaturas Anatomía, Dibujo Técnico, Procedimientos Pictóricos y también Historia del Arte como asignatura teórica<sup>118</sup>.



Figura 23. *Azoguejo, Segovia* (1953). María Cecilia Martín. Óleo/cartón

Los profesores que impartieron lecciones, con más o menos fortuna, a María Cecilia, Petra y Herminia coinciden. Algunos de ellos fueron los catedráticos: Eugenio Hermoso Martínez (1883-1963), profesor de dibujo del antiguo y ropajes; Antonio Fernández Curro (1908-1995), de Anatomía; Eduardo Martínez Vázquez (1886-1971) y Rafael Martínez Díaz (1915-1991), ambos de paisaje<sup>119</sup>; Joaquín Valverde Lasarte (1896-1982), de colorido y composición; Ramón Stolz Viciano (1903-1958), de procedimientos pictóricos o los tan célebres Enrique Lafuente

<sup>118</sup> Modesto Llamas Gil y Olga Llamas Hernández (marido e hija de Petra Hernández), entrevistados por... 2016.

<sup>119</sup> Eduardo Martínez Vázquez obtuvo por oposición en 1942 la cátedra de paisaje en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando. Se mantuvo activo hasta 1955, año en que tuvo que renunciar como consecuencia de un derrame cerebral que le ocasiono una hemiplejía. Le substituyó su hijo Rafael Martínez Díaz.

Ferrari (1898-1885), de Historia del Arte; y Daniel Vázquez Díaz (1882-1969), de pintura mural.

Los alumnos más sobresalientes en la asignatura de paisaje de las Escuelas Superiores Nacionales de Bellas Artes eran becados<sup>120</sup> dos meses de verano con una estancia en el monasterio de Santa María de El Paular, en Rascafría (Madrid) para convivir con otros artistas y pintar directamente el paisaje de la sierra de Guadarrama. A partir de 1950 los cursos se establecen también en la ciudad de Segovia, en el Palacio Quintanar, un edificio del siglo XVI adquirido por el Ministerio<sup>121</sup>, sede de los Cursos de Verano para Extranjeros. En un periodo de tiempo de aislamiento con respecto a otros países, estos cursos brindaron la ocasión a los jóvenes artistas españoles de conocer lo que artísticamente se hacía fuera de España, pues estaban abiertos también a alumnos extranjeros, «convirtiéndose en encuentros internacionales de carácter cultural y artístico», como apunta la historiadora del arte Rosa Olmos Criado (Olmos Criado, 2009: 78).

Íbamos con don Educaro Martínez Vázquez [...], nos juntamos gente de Sevilla, Barcelona, Valencia y Madrid. Por San Fernando iban tres becados, uno era Lucio Muñoz, un chico extranjero y yo [...]. Las habitaciones de El Paular eran un desastre, nos pasamos sin luz eléctrica casi todo el mes, nos alumbrábamos con velas, todo muy pintoresco... luego en Segovia la estancia mucho mejor, nada que ver [...]. Pinté unas cuantas iglesias románicas, el acueducto, la plaza del Azoguejo (figura 23), el paisaje de la sierra [...] <sup>122</sup>.

Herminia también fue galardonada con este premio-beca de El Paular en 1957 extendiéndose a los tres meses de verano en tres sitios diferentes: Sepúlveda, Aranjuez y Segovia (figura 24).

Durante los años que estuvieron estudiando en Madrid, María Cecilia se hospedó primero en una residencia de monjas, y después en una residencia de señoritas; Petra en un Colegio de monjas en la calle María de Molina «muy protegida, sus padres no querían que fuera a Madrid a estudiar, ¡fíjate una chica sola en Madrid entonces!, y la buscaron esta residencia colegio, donde se quedaba a vivir [...]»<sup>123</sup>; y Herminia también en una residencia femenina. Todas tenían características similares, ya que «en todos los sitios te mataban de hambre, porque tenías que entregar la cartilla

<sup>120</sup> Conocida como Beca del Paular, se remonta a 1917 y surgió por iniciativa de la Cátedra de paisaje de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, para los alumnos más aventajados en esa disciplina.

<sup>121</sup> Desde su restauración en 2011 es un centro multidisciplinar de la Junta de Castilla y León y de la Fundación Siglo.

<sup>122</sup> María Cecilia Martín Iglesias, entrevistada por...2013.

<sup>123</sup> Modesto Llamas Gil y Olga Llamas Hernández (marido e hija de Petra Hernández), entrevistados por... 2016.

para el pan y eso, porque todos tenían que arreglarse como podían»<sup>124</sup>. María Cecilia fue la única que abandonó ese tipo de alojamiento, pues conoció a una chica que era bibliotecaria de la Sección Femenina y se fue a vivir con ella. Así describía María Cecilia el piso en cuestión:

a un piso muy céntrico de Madrid que tenía su tía [...], nos lo alquiló y buscamos a más chicas: una que era maestra, otra que estaba en la telefónica colocada, también su hermano vivía con nosotras, otra que estaba en otro sitio trabajando [...]; en total seis<sup>125</sup>,

hasta el verano de 1953.



Figura 24. *Segovia* (1957). Herminia de Lucas. Óleo/lienzo

<sup>124</sup> María Cecilia Martín Iglesias, entrevistada por...2013.

<sup>125</sup> María Cecilia Martín Iglesias, entrevistada por...2013.



Figura 25. Petra en el Museo del Prado copiando la obra *Bacanal* de Tiziano. Junio 1952.  
Fotografía propiedad de la familia Llamas Hernández

Además de la enseñanza en la Escuela, nuestras tres castellanas en sus ratos libres acuden a charlas, conferencias, a museos y a exposiciones muy diversas, en una época en la que la mujer tenía escasa libertad, y estaba mal visto que se moviera en ambientes varoniles. María Cecilia recuerda las exposiciones de los integrantes de la Joven Escuela Madrileña, la extensa muestra de Dalí en noviembre de 1951: «nos costó cinco pesetas verla [...] en la Biblioteca Nacional [...]; había dibujos grabados y pinturas como *La madonna de Port-Lligat*, *Muchacha de espaldas* [...]»<sup>126</sup>; el descubrimiento de un pintor de origen japonés llamado Fujita y el poder ver en primer persona la obra del paisajista inglés Turner, al que había estudiado en los libros (Hernández García, 2008: 42). Petra además fue asiduamente al Museo del Prado a estudiar y copiar a los clásicos como ilustra la imagen (figura 25) y como certifica el Libro de Copistas del Prado<sup>127</sup>. El aprendizaje artístico a través de la copia de los grandes Maestros de la pintura universal fue muy aconsejado por los profesores de San Fernando, como complemento a sus lecciones. Herminia con «algunos compañeros de facultad se formará un grupo de amigos muy unidos [...]. Son años de compañerismo, alegría, ilusiones, de intensa actividad, de ver exposiciones [...]; se siente plétórica en Madrid» (García Martínez, 2011: 10).

Los viajes eran una oportunidad para que las artistas pudieran salir de España y descubrir lo que se estaba haciendo en Europa. «Es verdad que en España había una falta de información cultural [...] Tendíamos a ensalzar lo que nos iba llegando de

<sup>126</sup> María Cecilia Martín Iglesias, entrevistada por...2013

<sup>127</sup> Ver Libros de Copistas del Prado: Libro 19 (1949-1950,110); Libro 20 (1951-1952, 73 y 273); Libro 22 (1954-1957, 94). Biblioteca Digital del Museo del Prado.

fuera, precisamente porque no lo teníamos» explica López Hernández (2007: 34). En 1953 Petra Hernández con motivo del viaje fin de carrera marcha a París, junto a Modesto Llamas que ya era su novio oficial. Herminia de Lucas tuvo la oportunidad de viajar fuera de España gracias a la concesión de becas. En 1956 fue pensionada por el Estado para asistir al Congreso Internacional de Estudiantes de Düsseldorf, en Alemania, durante los meses de agosto y septiembre; y en 1958 realiza el viaje fin de carrera a París, con el premio otorgado por el Estado al haber obtenido uno de los diecinueve expedientes en la carrera. María Cecilia viaja también a París en 1953 pero como destino de su luna de miel; y así lo recuerda:

[fuimos] en tren [...], fueron catorce días, toda una aventura. Visitamos el Louvre, el Museo Rodin, el de los Impresionistas y el Arte Contemporáneo y recorrimos Montmartre, la zona del Sena [...]. Me encantó la escultura egipcia, pero más la persa [...]<sup>128</sup>.

El querer estudiar y el hacer de la pintura una profesión hizo que estas mujeres retrasaran la edad a la hora de contraer matrimonio, e incluso, algunas de ellas dejasen de lado el casamiento. Un paradigma alejado de la “normalidad” de la moral franquista, que no encaja dentro del rol femenino que la sociedad le había dictado. Recordamos que a finales de la década de los cincuenta, a pesar de los cambios experimentados, el matrimonio seguía constituyendo, como años atrás, la cristalización del destino femenino (Morcillo Gómez, 2015: 142). Hasta bien entrados los años sesenta, la única opción respetable que se ofrecía a una mujer joven era el matrimonio, y en su defecto el ingreso en un convento<sup>129</sup>. La mujer soltera sufría el desprecio social, y en ocasiones lástima, si a los veinticinco años no había contraído matrimonio, como decía la coplilla popular del momento: «a la lima y al limón, / te vas a quedar soltera. / Qué penita y qué dolor, / tú no tienes quien te quiera»<sup>130</sup>. Fueron calificadas de “chicas raras”<sup>131</sup> aquellas que no respondían al modelo de género propuesto por la ideología dominante del nacional-catolicismo, o mejor dicho, a aquellas que eran diferentes, que anteponian su carrera profesional al

<sup>128</sup> María Cecilia Martín Iglesias, entrevistada por...2013.

<sup>129</sup> Tras la Guerra Civil, quedó abolido el matrimonio civil, el divorcio, el uso de anticonceptivos y el aborto. Por ley, la esposa quedó totalmente sometida al marido, perdiendo su independencia económica y sujeta a su permiso para viajar, trabajar, realizar transacciones económicas, etc. Todo ello acompañado de un férreo control ideológico que reducía su papel social a ser madres y esposas, cristianas, dóciles, obedientes, pasivas, abnegadas, sacrificadas... (Bosch y Ferrer, 1997).

<sup>130</sup> Popularizada por la cantante valenciana Cocha Piquer (1906-1990) en los años cuarenta y cincuenta del siglo XX.

<sup>131</sup> Como califica Carmen Martín Gaité a Natalia o Elvira, protagonistas de su novela *Entre visillos* (1958), equiparables al personaje de Andrea en *Nada* de Carmen Laforet (1944): «“la chica rara” [...] que no sólo rechazaba la retórica idealización de “sus labores” predicada por la Sección Femenina, sino que empezaba a convivir con una idea inquietante, difícil de encajar y de la que cada cual se defendía como podía: la de que no existe el amor de novela rosa [...]» (Martín Gaité, 1992: 122).

matrimonio y a la maternidad<sup>132</sup>. Como fue el caso de Herminia de Lucas, que nunca contrajo matrimonio; o el de María Cecilia Martín y Petra Hernández que se casaron a partir de los treinta años. María Cecilia contrajo matrimonio el 15 de octubre de 1953 con Fernando Simón Vicente, un estudiante de veterinaria, al que había conocido en Madrid durante la carrera. En esa fecha María Cecilia no había terminado todavía sus estudios en San Fernando, y contra todo pronóstico no los abandona. Era una práctica habitual que las mujeres al casarse dejaran de lado todo aquello que no tuviera que ver con su marido y la crianza de los hijos como les imponía la sociedad patriarcal en la que vivían. María Cecilia recuerda este hecho poniendo de ejemplo la decisión de una compañera suya en San Fernando:

ésta se casó con un chico de Salamanca que se llamaba Domingo Sánchez, que era compañero, un gran dibujante, y ella era una dibujante extraordinaria. Se casó, tuvo una docena de hijos y resulta que dejó la pintura a cuenta de eso... y fue una pena. Él dibujaba muy bien, pero ella todavía dibujaba mejor<sup>133</sup>.

A pesar de ser común el abandono de los estudios y por ende la pintura al contraer matrimonio, María Cecilia termina la carrera, aunque no sin dificultades, como ella misma relata:

me casé y quedé embarazada enseguida [...], dejé las teóricas y me las preparé las para terminar la carrera. En 1954 fui a Madrid con mi marido y me examiné de todas menos de Historia del Arte. Y al año siguiente volví a Madrid ya con mi hijo Fernando que había nacido ya, y me examiné de Historia del Arte y terminé [...]. Mientras estaba en el examen, mi marido cuidó del niño, todo muy moderno, ¿no?»<sup>134</sup>.

Petra se casó el 28 de agosto de 1955<sup>135</sup>, con Modesto Llamas Gil, un leonés compañero en el taller de Montesión y en San Fernando como ya hemos anunciado

---

<sup>132</sup> A pesar de que en 1958 se introdujeron cambios en el Código Civil, estas enmiendas mantuvieron limitaciones muy graves, pues no se abolió la potestad marital que autorizaba al marido a corregir a la esposa y obligaba a ésta a obedecerle (vigente hasta 1975), ni la obligatoriedad de seguirle a donde él fijase su residencia, ni que el marido fuese el único representante legal de su esposa, etc. En 1961 se promulgo una ley de Derechos Políticos, Profesionales y de Trabajo de la Mujer, donde se seguía insistiendo en la idea de que el lugar de la mujer era el hogar. En 1962 se rectificó la prohibición de trabajar a las mujeres casadas, aunque en la práctica se continuó dando a las mujeres casadas alternativas para favorecer su vuelta al hogar (dote nupcial). No fue hasta la ley del 20 de agosto de 1970 cuando se permitió definitivamente a las mujeres mantener su trabajo al casarse (Ferrer y Bosch, 2007).

<sup>133</sup> María Cecilia Martín Iglesias, entrevistada por...2013.

<sup>134</sup> María Cecilia Martín Iglesias, entrevistada por...2013.

<sup>135</sup> Modesto Llamas Gil y Olga Llamas Hernández (marido e hija de Petra Hernández), entrevistados por... 2016.

anteriormente, con el que tuvo cinco hijos en apenas siete años<sup>136</sup>. Las relaciones sentimentales entre artistas no fueron algo excepcional en este momento, pues coetáneas suyas, fueron las parejas formadas por Lucio Muñoz (1929-1998) y Amalia Avia (1930-2011), Eduardo Sanz (1928-2013) e Isabel Villar (1934-), Esperanza Parada (1928-2011) y Julio López (1930-2018), Francisco López (1932-2017) e Isabel Quintanilla (1938-2017), María Moreno (1933-) y Antonio López (1936-). En todos los casos mencionados hubo una presencia masculina con más poder, con más presencia social y reconocimiento de su obra, que ha pasado a la historia sin controversia alguna, quedando ellas ensombrecidas. De hecho, en muchas ocasiones conocemos los nombres de las citadas pintoras a través de las obras, exposiciones y vidas de sus maridos.

Después de su paso por la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, tanto María Cecilia Martín, como Petra Hernández y Herminia de Lucas dejan Madrid y regresan a sus ciudades castellanas de origen. Aisladas del ambiente artístico madrileño continuarán pintando y empezarán a exponer su obra: María Cecilia en Salamanca y Petra y Herminia en León.

Salamanca comenzaba a despertar del letargo cultural a partir de 1950, año en que se instaura el premio Francisco Gil, creado y sufragado por el propio arquitecto salmantino, al que concurrieron anualmente artistas locales. En febrero de 1952 se inauguró de la mano de Juan Navarro Cruz la primera sala de exposiciones privada tanto en Salamanca, como en Castilla y León, conocida desde entonces con el nombre de *Galería Artis* y situada en la calle Vázquez Coronado<sup>137</sup>. Dicha galería se convierte en un verdadero escaparate del arte español<sup>138</sup>, una apuesta firme por la modernidad y una plataforma de lanzamiento para muchos jóvenes creadores salmantinos (Muñoz Pérez 2009, 260) que buscaban despuntar, como fue el caso de María Cecilia, que asiduamente exponía. En 1956 abrió sus puertas también en Salamanca la Galería de arte *Miranda* en el número 23 de la calle Generalísimo Franco en el centro de la ciudad donde «tendrán cabida todas las tendencias, las más avanzadas y revolucionarias y las más tradicionales [...]» (Álvarez del Manzano, 1956: 5). También hacían su labor las nuevas salas de exposiciones montadas en el

---

<sup>136</sup> Miguel, Olga, Mariví, Blanca y Anabel. Su hija Olga seguirá los pasos de sus padres, licenciándose en Bellas Artes. Aprueba las oposiciones y ejerce de profesora en el IES Padre Isla de León a la vez que pinta y expone. Modesto Llamas Gil y Olga Llamas Hernández (marido e hija de Petra Hernández), entrevistados por... 2016.

<sup>137</sup> Cambió de inmueble en octubre de 1974, fecha en la que se inauguró su nueva sede en la calle Zamora número 44 de la capital salmantina (Reapertura de la Sala Artis, 1974: 4).

A partir de 1999 será Carmen Navarro Rodero la que continúe esta labor emprendida por su padre. Este espacio de exhibición y promoción del arte más veterano de Castilla de León finalizó su andadura el 31 de enero de 2014.

<sup>138</sup> Una de sus primeras exposiciones fue la muestra colectiva dedicada a la moderna Escuela madrileña de pintura en marzo de 1952, con nombres como Menchu Gal, Cirilo Martínez Novillo, Francisco San José, Agustín Redondela, Álvaro Delgado, Juan Guillermo y Luis García Ochoa.

Ateneo y Caja de Ahorros (Hernández García, 2008: 41), y las ya cometadas Sala de exposiciones de la Escuela de San Eloy y del Casino, donde también María Cecilia exhibió sus lienzos individual y colectivamente.

Cabe mencionar que en Salamanca, a pesar de estar alejada de los círculos artísticos, surgieron grupos al amparo de otras experiencias nacionales similares<sup>139</sup>: los grupos *Koiné* (1956) y *Tormes* (1959), que participaron en la renovación artística de Salamanca, suponiendo «un revolucionario soplo de aire fresco, en el adormecido y tradicionalista panorama del arte salmantino [...] tanto por sus actividades colectivas como por las aportaciones individuales de cada uno de sus integrantes» (Panera Cuevas, 2001: 748). El grupo *Koiné* (del griego *común*, *comunidad*) lo formaron en principio cinco valores radicados de la ciudad (Muñoz Pérez 2009, 264): los escultores José Luis Núñez Solé y Fernando Mayoral, junto a los pintores Ricardo Montero, Mariano Sánchez Álvarez del Manzano y Manuel Sánchez Méndez. A punto de desaparecer *Koiné*, cuatro de sus miembros: Fernando Mayoral, Mariano Sánchez Álvarez del Manzano, Ricardo Montero y Manuel Sánchez Méndez, crean el grupo *Tormes*, también llamado *Arte Viviente de la Meseta*, con miembros más heterogéneos: Juan Fernández Cruz, Isabel Villar, Zacarías González, María Cecilia Martín, Andrés Abraido del Rey, Pilar Blas, Jacinto Orejado, Domingo Sánchez, José Martín Portillo y Demetrio Salgado (Muñoz Pérez 2009, 271). Este nuevo grupo artístico pronto se relaciona con el *Movimiento Artístico del Mediterráneo* (MAM)<sup>140</sup>, y a través de la *Sala Artis* llegan a Salamanca distintos representantes de las vanguardias pictóricas tanto nacionales como internacionales. Como podemos observar, es significativo hacer hincapié en la puntal y excepcional presencia de mujeres en estos grupos de renovación artística.

El paronama artístico en León sufre una positiva transformación. Se inaugura en julio de 1952 una nueva sala de exposiciones de la Diputación, en un espacio contemplado tras la remodelación del Palacio Provincial, y atendida por D. Francisco Roa Rico. Esta nueva etapa se abrió con una exposición de pintura leonesa denominada específicamente *Exposición de óleos de diversos pintores leoneses* con la que se inauguró el Salón de Arte, con veinte obras de pintores de León entre los que figuraba Petra Hernández junto a Modesto Llamas, Demetrio Monteserín, Mariano Muñoz Renedo, José M<sup>a</sup> Fernández Peláez, Antonio F. Redondo, Luis Calzada, Hipólito Marín Prado y José Camps (Olmos Criado 2009, 54). En 1953 vuelve Petra a exponer junto a Modesto Llamas en la Sala de la Diputación, no mostrando sus obras en la citada sala hasta 1974 en solitario.

---

<sup>139</sup> *Pórtico* en Zaragoza (1947), *Dau al Set* en Barcelona (1948), *Escuela de Altamira* en Santander (1949), *Parpalló* en Valencia (1956), *El Paso* en Madrid (1957), *Grup Tago* en Mallorca (1959) etc.

<sup>140</sup> Trató de renovar el panorama artístico valenciano, desde la relación con el contexto mediterráneo y la ruptura con el academicismo.

En 1953 se crea en León un concurso pictórico conocido con el nombre de *Certamen Pictórico de Exaltación de los Valores Leoneses*, el cual se celebró ininterrumpidamente hasta 1969, coincidiendo en muchas ocasiones con el Día de las Comarcas Leonesas, cuya finalidad era ensalzar los valores locales. En el IV certamen en 1956, Herminia de Lucas recibe una Mención Honorífica por *Desde el ventano*. En 1957, en el V certamen, la primera medalla fue para a Petra Hernández, y nuevamente en 1963 recibió otra medalla por su obra *Palomares* (Olmos Criado, 2009: 57). Estos certámenes supusieron un medio para dar a conocer sus obras con una periodicidad estable, y el afianzamiento de algunas carreras artísticas, a pesar de que estaban alejados de la modernidad pictórica.



Figura 26. Estudio-taller de Petra y Modesto (c. 1966). Fotografía propiedad de la familia Llamas Hernández

Además de pintar, María Cecilia, Petra y Herminia, buscando una estabilidad económica, orientarán sus carreras artísticas hacia la docencia. María Cecilia comenzará impartiendo la asignatura de Dibujo en la Escuela de Artes y Oficios como ayudante de Manuel Gracia, y después en 1961 aprobará la plaza de Pintura en la Escuela de San Eloy, donde permanecerá durante veinticinco años, hasta su jubilación. Petra montó junto a su marido Modesto Llamas un estudio-taller en la calle Roa de la Vega para dar clases de pintura a jóvenes leoneses (figura 26). Por allí pasaron César Bobis, Marcelino Montiel, Eugenio Estrada o Herminia de Lucas, que aprovechaba las vacaciones del curso Bellas Artes para poder pintar (Llamas Gil, 2013: 42-43). Finalmente, Petra oposita al cuerpo nacional de profesores y catedráticos de instituto, consiguiendo en 1961 dos plazas: una para Agregada de Instituto y otra para la Escuela Normal de Magisterio de León, que fue la que aceptó finalmente (Llamas Gil, 2013: 44). Herminia opta por las oposiciones de Profesora Agregada de Instituto de Enseñanza Media, alcanzando en 1963 el número dos, con

destino al Instituto Infanta Isabel de Aragón en Barcelona. En 1965 realiza las oposiciones de Cátedra de Institutos y obtiene una plaza en Santader en el Instituto Santa Clara, regresando en 1967 por traslado a León, al centro Juan del Enzina.

Las tres artistas castellanas, hijas de la postguerra, María Cecilia Martín, Petra Hernández y Herminia de Lucas contaron con el apoyo familiar en su desarrollo como artistas, pues a las tres se les brindó la oportunidad de una formación equivalente a la que recibían los varones, y por lo tanto ajena a la concertada para las mujeres de la sociedad del momento<sup>141</sup>. Sin negar las dificultades que tendrán que soportar a lo largo de sus vidas, compaginarán la docencia con la pintura, sin abandonar jamás a esta última, pues a día de hoy sabemos algo de su éxito, lo que indica «un efectivo y real cambio de la coyuntura en el arte local y las posibilidades de formación y promoción de sus miembros; algo que va a eclosionar en una realidad plural, enriquecida y, en el ámbito de sexo que nos atañe, más igualitaria y justa» según palabras de la historiadora del arte Laura Muñoz (2014: 355). Alejadas físicamente de la modernidad artística, sus estilos pictóricos arrancarán dentro del academicismo aprendido e imperante, con sutiles tintes de renovación en los años siguientes, pero siempre expresándose dentro de la figuración, a excepción de Herminia de Lucas que jugará temporalmente con la abstracción. La presencia del paisaje en las obras de nuestras tres protagonistas es un tema recurrente, convirtiéndose en cronistas de sus ciudades y pueblos castellanos.

A continuación analizaremos, de manera individual, su obra y evolución artística<sup>142</sup>. Ésta será testigo del arte realizado en las capitales de provincia castellanas en las décadas centrales del siglo XX; y su figura ayudará a la consolidación de la mujer como artista en la segunda mitad del siglo XX, aunque pocas son las que alcanzan reconocimiento y proyección fuera de su círculo local.

### **3.3.1. María Cecilia Martín Iglesias (1920-2020): Más allá de la esencia de las cosas vividas**

Empecé a estudiar más tarde que las otras chicas compañeras de San Fernando [...] descubrí que el dibujo y pintura llenaban mi vida [...] la docencia vino más tarde<sup>143</sup>

María Cecilia Martín vuelve a Salamanca en 1953, una vez terminado el curso en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando y finalizada su luna de miel en París.

<sup>141</sup> Que, dentro de la Escuela Municipal del Hogar, de la Sección Femenina, cursaban asignaturas como: religión, cocina, corte y confección, formación familiar y social, canto, puericultura, economía doméstica, etc. (Martín Gaité, 1987: 59).

<sup>142</sup> Cabe señalar que no hay documentación a toda la obra pictórica de nuestras tres protagonistas, ya que éstas no se preocuparon de catalogar su obra al completo.

<sup>143</sup> María Cecilia Martín Iglesias, entrevistada por...2013.

En Salamanca dedica la mayor parte de su tiempo a su marido y a su hijo, y en los ratos libres se prepara las asignaturas pendientes para terminar la carrera, hecho que tiene lugar en 1955.

Finalizados sus estudios, María Cecilia además de pintar decide impartir unas clases de dibujo aunque, como ella señala: «no me ilusionaba nada la docencia»<sup>144</sup>, pero era una vía para mantener el contacto con la profesión de pintora (Hernández García 2008, 51) en una capital de provincia alejada de los centros artísticos. Comienza en la Escuela de Artes y Oficios, donde permanece hasta 1961, año en el que aprueba la oposición de la plaza de la asignatura de Pintura en la Escuela de San Eloy. A partir de esa fecha, María Cecilia comienza su andadura docente en la citada Escuela hasta 1986, año en que se jubila. Durante los veinticinco años de docencia, por sus manos pasaron niños, jóvenes y adultos salmantinos, logrando que muchos de ellos sean a día de hoy profesores y pintores conocidos, como: Pilar Hernández (1943-), Aníbal Núñez (1944-1987) o Alfonso Cuñado Rodríguez (1953-) entre otros. El título de “maestra de pintores” que logra alcanzar María Cecilia con el paso de los años

no es fácil de conseguir en una ciudad como Salamanca, que, por su ignorancia cultural, su retraimiento social y su retraso en materia de actualidad artística tarda en reconocer la realidad de una obra sincera e interesante, máxime si es fruto de las manos de una mujer,

según apunta Laura Muñoz (2014: 358).

Durante esos más de treinta años de docencia, María Cecilia no dejó de pintar, compaginando en su vida la docencia, la pintura y la familia, un trinomio difícil de mantener, del cual nuestra protagonista salió airosa:

he tenido mucha suerte en la vida. Primero mis padres, sobre todo mi padre, que insistió en que fuera a Madrid a estudiar Bellas Artes. Después de casada mi esposo me apoyó muchísimo en mi carrera artística, y hasta mis suegros, hombres de otra generación, vieron bien que yo pintara [...] <sup>145</sup>.

Si atendemos a su labor pictórica, cabe señalar que comenzó abriéndose camino en las exposiciones colectivas celebradas en Salamanca, como las del Casino entre 1951 y 1958, al igual que otras de sus compañeras pintoras<sup>146</sup>, con obras de temática paisajista y retratos, géneros que se convertirán en sus preferidos.

---

<sup>144</sup> María Cecilia Martín Iglesias, entrevistada por...2013.

<sup>145</sup> María Cecilia Martín Iglesias, entrevistada por...2013.

<sup>146</sup> Las ya citadas Malocha Pombo (1932-), Teresa Martín Gaité, Pilar Blas, Viti Alcántara o Isabel Villar (1934-) entre otras.

Temprano llegan sus primeros éxitos y menciones en el mundo artístico salmantino, como el segundo premio de pintura en la IX Exposición Provincial de Arte de Educación y Descanso en 1949, el premio de pintura del Ayuntamiento de Salamanca en la Exposición Regional de Artistas de 1953 celebrada en el Casino o el *Premio Artis* de la Exposición de Artistas Regionales de 1955 también en el Casino (Muñoz Pérez, 2014: 356).



Figura 27. (izquierda). *Dos mujeres* (1960). Mª Cecilia Martín. Óleo/lienzo.

Figura 28. (derecha). *Niña con guiñol* (1966). Mª Cecilia Martín. Óleo/lienzo

A mediados de la década de los cincuenta, la obra de María Cecilia es más que conocida en los círculos artísticos de Salamanca. Es el momento en el que los responsables de las galerías de arte, primero *Artis* y *Miranda* y más adelante *Rembrandt*, *Winker* o *Timgad*, le brindan protagonismo, concediéndole un espacio para exponer (Muñoz Pérez, 2014: 356). En las citadas salas expondrá en incontables ocasiones, siendo la primera en *Artis* en el año 1952 formando parte de la colectiva *Estío*, cita que se repetirá cada verano y a la que María Cecilia no faltará (Muñoz Pérez, 2014: 356). También será en *Artis* su primera exposición individual en febrero de 1959, con las dieciocho obras más recientes de su creación<sup>147</sup>.

<sup>147</sup> Entre 1959 y 2018 María Cecilia ha realizado veintitrés exposiciones individuales.

En ese mismo año de 1959, María Cecilia se adhiere al grupo *Tormes*, y expone con él en distintas ocasiones, como la celebrada en Málaga en el Conservatorio Oficial de la Música en 1960, a la que presenta dos obras: *Desnudo* (1960) y *Dos mujeres* (1960, figura 27). En ese año de 1960 participa en la Exposición Nacional de Bellas Artes de Barcelona con el lienzo *Pescadoras Portuguesas* (1960) y en Madrid en la muestra *Velázquez y lo velazqueño. Exposición homenaje en el III centenario de su muerte (1660-1960)*, con la obra *Estanque en la Casa de Campo* (1960, figura 29): «un cuadro en el que se veía parte de la Casa de Campo y detrás todo el Palacio Real, y unas figuras sentadas en un café en primer plano»<sup>148</sup>. María Cecilia relata así su participación en la citada exposición madrileña: «[...] estaba con todos los de la Escuela de Madrid, en un sitio estupendo [...] a mí me incluían siempre como de la Escuela de Madrid, no pertenecía a ellos directamente, pero sí me influyeron, porque hay muy buenos pintores [...]»<sup>149</sup>.

Más de un centenar de exposiciones avalan la trayectoria artística de María Cecilia, que ha participado en muestras colectivas e individuales, tanto en España como en el extranjero. Por ejemplo citaremos, además de su asidua intervención en la galería *Artis* de Salamanca, y otros espacios expositivos de su ciudad, participó en el Salón de la Acuarela (1963) en Bilbao, en el Salón Femenino del Arte Actual (1966, 1969, 1970 y 1971) en Barcelona, en la III Bienal de Pintura y Escultura de Zaragoza (1965), en las Bienales de Zamora (1971, 1973, 1975) y León (1971), en la III Mostra Internacional de Minigrabado (1994) en Ourense, y fuera de España en San Louis (Misouri, EE.UU) en 1969 y en Nimes (Francia) en 1981, en Ginebra (1994) entre otras muchas.

Hasta la fecha, María Cecilia ha llevado a cabo veintitrés exposiciones en solitario, algunas de las más significativas de su carrera las detallaremos a continuación. La primera de todas, ya la hemos mencionado, fue en la galería *Artis* en 1959. Después cabe señalar cuando María Cecilia exhibe su obra en la Escuela de Nobles y Bellas Artes de San Eloy, en la sala del primer piso habilitada para tal cometido, siendo profesora del citado centro, en noviembre de 1963. En ella muestra lienzos con temas de flores, retratos, bodegones y otras composiciones sencillas (Muñoz Pérez 2014, 357). En ese mismo año su obra recorre las salas de la Caja de Ahorros de Valladolid y Zamora.

En 1966 consigue exponer en solitario en el Ateneo de Barcelona, por mediación de su amiga la también pintora Concha Ibáñez (1926-). Esta vez sus cuadros nada o casi nada tenían que ver con las otras exposiciones anteriores, pues en ésta «consiguió unidad en el conjunto y más decisión en el color y los empastes» (Hernández García, 2008: 141). Entre las obras expuestas podemos citar: *Mercedes Shin* (1964), *Playa de Lastres* (1965), *Niña con guiñol* (1966, figura 28) o *Madre de Fernando Simón*

<sup>148</sup> María Cecilia Martín Iglesias, entrevistada por...2013.

<sup>149</sup> María Cecilia Martín Iglesias, entrevistada por...2013.

(1966). Todas ellas tienen en común un dibujo impreciso, casi de contornos borrosos, que caracterizará a sus obras posteriores. Es la primera vez que María Cecilia viaja a Barcelona, y allí pudo «ver en primera persona la obra de Picasso, también de Miró, de Isidro Nonell y otros [...]»<sup>150</sup>, sin embargo era demasiado tarde para que le influyeran en su estilo, ya totalmente definido.



Figura 29. *Estanque en la Casa de Campo, Madrid* (1960).  
Mª Cecilia Martín. Óleo/lienzo

Llega el turno de mostrarse en Madrid. María Cecilia expone más de treinta obras en la Sala de la calle Prado del Ateneo de Madrid del 17 de enero al 4 de febrero de 1969. Entre esas obras se incluyen algunos cuadros de la muestra de Barcelona, una carpeta de dibujos, varios grabados, pero el grueso de la misma lo constituyen más de veinte lienzos pintados expresamente para dicha exposición. Destacamos la obra titulada *Columpio* (1969, figura 30), que después será seleccionada para la Exposición de Pintores Figurativos de la España Actual, en San Diego (California) y San Louis (Missouri), en EE.UU. (Hernández García 2008, 141); y otras como *Vieja con canarios* (1969, figura 31), *Floristas* (1969) y *Bañistas a la orilla del río* (1969). María Cecilia presenta composiciones sencillas, generalmente con pocas figuras, colocadas en los primeros planos, de contornos inciertos y fondos imprecisos de paisaje.

<sup>150</sup> María Cecilia Martín Iglesias, entrevistada por...2013.



Figura 30. *Columpio* (1969). Mª Cecilia Martín. Óleo/lienzo



Figura 31. *Vieja con canarios* (1969). Mª Cecilia Martín. Óleo/lienzo

María Cecilia prepara una nueva exposición en su ciudad en mayo de 1970, donde muestra treinta y tres óleos y numerosos dibujos en la sala del Palacio de Garcigrande en Salamanca (Hernández García, 2008: 143), contando con un elevado número de retratos correctamente ejecutados, como el de *Mª Teresa Arias* (1969, figura 43) o el de *Mª Pilar* (1970), entre otros.



Figura 32. *Don Miguel de Unamuno* (1988). M<sup>a</sup> Cecilia Martín. Óleo/lienzo

Por último, sobre todo mencionar sus tres últimas exposiciones individuales. La titulada *Retrospectiva (1956-1988)* con pinturas y dibujos que en 1988 se expusieron en las dos salas de la Caja de Ahorros de Salamanca, en la sala de la Escuela de San Eloy se exhibieron las obras anteriores a 1984; y en la sala del Palacio Garcí-Grande los ejecutados entre 1984 y 1988. En esta muestra podía apreciarse, según apunta Pilar Hernández, «la trayectoria de su pintura, sus primeras indecisiones y titubeos, los cortos periodos de influencia expresionista y abstracta, y la lucha por integrar plenamente la figura en el paisaje» (Hernández García, 2008: 179), como podemos comprobar en *Cementerio de carros* (1988), *Cuadrilla de campesinos* (1988) o en *Don Miguel de Unamuno* (1988, figura 32), una de sus obras más conocidas.

En junio de 1991 su obra viaja a Londres, a la Durini Gallery. La directora de la citada galería se interesa por su obra, ya que «que había visto obra mía [de María Cecilia] en la casa de unos amigos allí en Londres [...] y la gustó mucho»<sup>151</sup>. Entre las obras expuestas estaban: *Mujeres alrededor de un árbol* (1982), *Campo de amapolas con figuras* (1991, figura 33), *Reposo* (1991), *Otoño* (1991) o *Palomar* (1991) (Hernández García 2008, 179). Las manchas de color definen espacios, figuras y el resto de los elementos de la composición.

<sup>151</sup> María Cecilia Martín Iglesias, entrevistada por...2013.

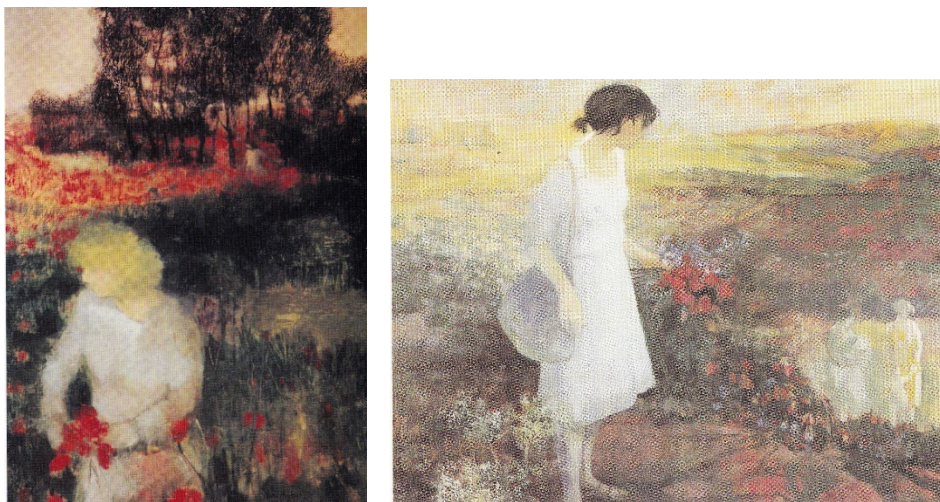


Figura 33. (izquierda). *Campo de amapolas* (1991). M<sup>a</sup> Cecilia Martín. Óleo/lienzo  
 Figura 34. (derecha). *Muchacha con amapolas* (1999). M<sup>a</sup> Cecilia Martín. Óleo/lienzo

La última de las exposiciones individuales titulada *María Cecilia Martín: óleos, obra sobre papel* tiene lugar en la primavera del año 2000, volviendo a mostrar su obra en dos salas simultáneamente: en el Palacio de La Salina y en la sala de Garci-Grande. En ellas se pudieron ver obras como *Aceña* (1999), *Las Quilamas* (1999, figura 40), *Muchacha con amapolas* (1999, figura 34) o *Amanecer* (2000). Todas ellas, fieles al estilo de María Cecilia, suponen una reafirmación de su trabajo a lo largo de más de cincuenta años de trayectoria artística.

Si analizamos su evolución plástica, podemos apuntar que la pintura que desarrolla María Cecilia Martín entre 1950 y 1970 es, según Pilar Hernández (2008: 138), «retaida, salvándose cierto número de cuadros donde la frescura de la espontaneidad disfraza defectos». Las primeras obras son el resultado de una correcta formación académica, fruto de las lecciones de dibujo de Manuel Gracia en Salamanca y de las clases en San Fernando. Tal es el caso de obras como *Mi hermana y yo* (1950, figura 35) donde observamos un perfecto dibujo, una sencilla y serena composición, y un color sobrio; o *Madre de María Cecilia Martín* (1950, figura 36), un retrato al pastel, muy rígido, donde la protagonista adopta una pose muy preparada, sin un ápice de espontaneidad.

Poco a poco María Cecilia se irá desprendiendo de las ataduras de la academia que tanto le impedían expresar su capacidad creadora, volviéndose así sus obras cada vez más personales, como podemos comprobar en el lienzo titulado *Abuela de María Cecilia* (1966, figura 36), donde la artista salmantina ha plasmado a la perfección el momento de descanso de la anciana. Además veremos un mejor dominio del color y captación de la luz, una pincelada más suelta, rápida (*Ribera del Manzanares* 1953),

y cómo sus composiciones cada vez son más resueltas, incluyendo en numerosos paisajes la figura humana, como antecedente de su obra posterior (*Trilla*, 1955). Los fondos y los contornos de las figuras aparecen ya con ese carácter incierto, desvanecido. Con estas características cabe mencionar sus obras *Draga* (1967), un cuadro de temática marina, de composición sencilla, un dibujo sin contornos, tan solo simulado a través de manchas de color, aplicado en una infinita gama de grises; o *Mercado de reses, Salamanca* (1966)<sup>152</sup>, donde las figuras están plenamente integradas en el paisaje urbano.



Figura 35. (izquierda). *Mi hermana y yo* (1950). M<sup>a</sup> Cecilia Martín. Óleo/lienzo  
Figura 36. (derecha). *Abuela de M<sup>a</sup> Cecilia* (1966). M<sup>a</sup> Cecilia Martín. Óleo/lienzo

El cromatismo de sus obras va a ir cambiando al simplificar cada vez más la paleta de color: *Paisaje Castellano* (1970, figura 37), *Calzada de Valdunciel* (1970) o *Albercana* (1973). Siempre fiel a la figuración, María Cecilia llega a la abstracción de manera puntual en el tratamiento de luz y el color en una serie de cuadros inspirados en unos apuntes y fotografías de Suiza y otros países europeos, a los que viajó con su marido, por motivos de trabajo de éste<sup>153</sup>: *Suiza* (1974) y *Estudios en verdes* (1974).

<sup>152</sup> Con esta obra María Cecilia queda finalista para el premio del X Salón de Mayo de Barcelona en 1967 (Hernández García, 2008:141).

<sup>153</sup> «Yo aprovechaba los congresos de Parasitología de mi marido para viajar. Él se iba a trabajar y yo recorría los museos de esa ciudad, sacaba fotografías de los paisajes, de las calles [...]». María Cecilia Martín Iglesias, entrevistada por...2013.



Figura 37. *Paisaje castellano* (1970). Mª Cecilia Martín. Óleo/lienzo

A partir de 1980 hasta la actualidad comprobamos en la obra de María Cecilia un «esfuerzo innovador por descubrir senderos nuevos donde instalar sus motivos habituales» (Hernández García, 2008: 178), sin perder el eclecticismo que siempre ha caracterizado a su obra. Observamos pequeños titubeos de influencia expresionista, a través de una pincelada rápida y del uso del color, que envuelve figuras y paisajes. La lucha de María Cecilia por integrar a la figura dentro del paisaje será plena en estos años, como bien podemos ver en *Cementerio de carros* (1988), *Mujeres cogiendo plantas medicinales* (1990, figura 38) o *Paisaje castellano con dos figuras* (1996).

Los últimos trabajos de María Cecilia siguen sorprendiendo al espectador, por su serenidad y capacidad resolutive. Obras como *La fuente* (2001), *Después de la tormenta* (2003), *Paisaje de encinas* (2003) o *Tríptico* (2012, figura 39) demuestran cómo su autora, después de los años transcurridos y la experiencia adquirida, ha limado barreras y eliminado obstáculos, «como si la experiencia de los años transcurridos y la edad alcanzada hubiera limado obstáculos y barreras [...]». Cómo la pintora ha trabajado sólo para su propio gozo, consiguiendo una obra llena de frescor y lozanía» (Hernández García, 2008: 180).

Como hemos podido ir observando la temática de las obras de María Cecilia se basa principalmente en el paisaje y en el retrato. Para el paisaje, la fuente de inspiración de la pintora salmantina se halla en su tierra castellana, y también en los viajes que realiza. Los fuertes contrastes que ofrece Castilla según la época del año

es lo que recrea María Cecilia: inhóspitos parajes invernales (figura 40), nieblas misteriosas, calimas veraniegas, amarillos campos de cereal (figura 38), o bellas puestas de sol. Más raro es que aparezca el tema de la mar, pero cuando lo aborda consigue dar una gran vida a la obra, con fuertes olas espumosas o bañistas jugando con ellas (figura 41).



Figura 38. *Mujeres recogiendo plantas medicinales* (1990). Mª Cecilia Martín. Óleo/lienzo



Figura 39. *Tríptico* (2012). Mª Cecilia Martín. Óleo, carboncillo/papel

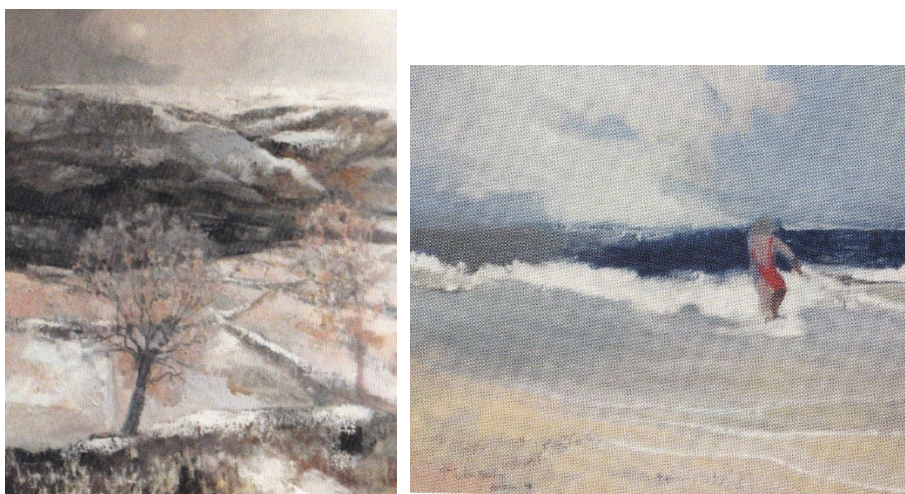


Figura 40. (izquierda) *Las Quilamas* (1999). M<sup>a</sup> Cecilia Martín. Óleo/lienzo  
 Figura 41. (derecha). *Paisaje de verano* (1999). M<sup>a</sup> Cecilia Martín. Óleo/lienzo

El retrato es otro de los temas más repetidos en la obra de María Cecilia. Los primeros retratos los lleva a cabo en la década de los años cincuenta, pintando y dibujando a familiares (figura 47) y a amigos suyos, incluso a sí misma (figura 42). Son retratos sencillos, realistas, la mayoría de fondos neutros, sin referencias espaciales. A partir de 1970 María Cecilia pinta con más intensidad retratos. En ellos presta gran interés a las composiciones, ubicando a sus modelos en espacios interiores, con ciertos elementos decorativos (figura 43), o por el contrario, situándolos en espacios de paisaje.

La temática infantil ocupó un importante papel en la obra de María Cecilia. Tratados con una ternura especial se encuentran los retratos a su hijo *Fernando Simón Martín* (1955), y otras como *Niño gitano* (1964), *Niña con guiñol* (1966, figura 28), *Columpio* (1969), *Pecera* (1969) o *Niño* (1973) entre otros títulos.

También la figura femenina está muy presente en la obra de María Cecilia como hemos podido ir comprobando. Como ella misma comenta:

yo soy mujer, y me gusta representar a la mujer, quizá porque es lo que mejor conozco, y sobre todo porque ella está ahí, porque es importante, y porque forma parte de la historia, del día a día [...]. Hago retratos de mujeres, las incluyo en los paisajes [...] y me encantan las maternidades [...]<sup>154</sup>.

<sup>154</sup> María Cecilia Martín Iglesias, entrevistada por...2013.

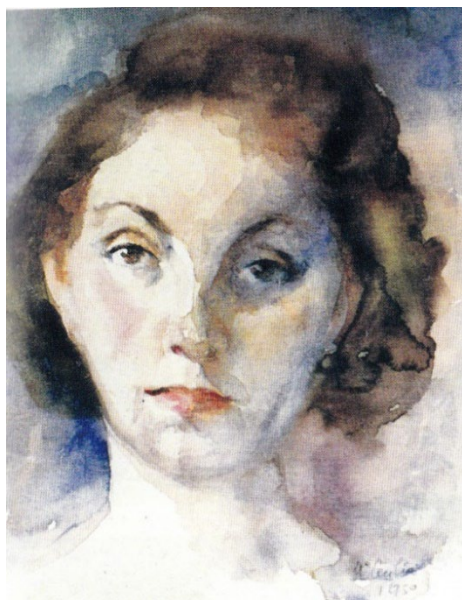


Figura 42. (izquierda). *Autorretrato* (1950). M<sup>a</sup> Cecilia Martín. Óleo/lienzo  
Figura 43. (derecha). *Teresa Arias* (1969). M<sup>a</sup> Cecilia Martín. Óleo/lienzo



Figura 44. *Maternidad con gato* (1982). M<sup>a</sup> Cecilia Martín. Óleo/lienzo

María Cecilia aborda el tema de la maternidad en varias ocasiones a lo largo de su carrera artística, desde un punto de vista idealizado, mostrando la cara más amable de la crianza de los hijos. Algunos ejemplos son: *Maternidad* (1977), *Solana con maternidad* (1977) o *Maternidad con gato* (1982, figura 44), entre otros. La pintora salmantina representa a la mujer trabajando en casa, realizando tareas domésticas (*Tendiendo ropa*, 1966, figura 45), cosiendo (*Taller de modistas*, 1970), faenando en el campo (*Cuadrilla de campesinos*, 1988), pescando (*Pescadoras portuguesas*, 1960), atendiendo a los animales (*Corral*, 1975), recogiendo plantas (*Mujeres recogiendo plantas medicinales*, 1990, figura 38), y en muchas situaciones más.

El desnudo no fue un tema por el que se decantasen las artistas de mediados de del siglo XX. Sin embargo, María Cecilia se vio tentada por este gran tema de género, la pintura de todos los tiempos, y en más de una ocasión pintó desnudos femeninos. Como bien comentábamos en líneas previas, nuevamente la figura de la mujer está ahí. Nuestra protagonista pintó grupos de mujeres desnudas charlando en medio del campo (figura 46) y mujeres solas saliendo del baño, poniéndose las medias, ajenas a la mirada del espectador, concentradas en sus tareas de aseo.



Figura 45. *Tendiendo ropa* (1966). Mª Cecilia Martín. Óleo/lienzo

María Cecilia se atreve con todas las técnicas, usando múltiples soportes. El óleo fue una de las más habituales, aplicada sobre papel, cartón, lienzo o tablex. Sobre papel y cartón es una técnica rápida y directa, que no requiere casi de preparación, idónea para bocetos, apuntes y por qué no para grandes obras, como los *Cartones* para tapices de Goya fechados entre 1775 y 1792. María Cecilia utiliza el óleo sobre papel o cartón sobre todo durante su estancia en Madrid y Segovia, con pinceladas rápidas, sueltas, que dejan entrever parte del soporte sobre el que están hechas:

*Azoguejo* (1953, figura 24), *Convento de Segovia* (1953)<sup>155</sup> o *Rivera del Manzanares* (1953). Sin embargo la pintora salmantina seguirá recurriendo a esta técnica en bastantes ocasiones durante su trayectoria artística, en obras como *El Globo* (1963), *Figuras en una tapia* (1970), *Mujer cogiendo flores* (1996), *Paisaje de verano* (1999) o *Mujer dormida* (2000).

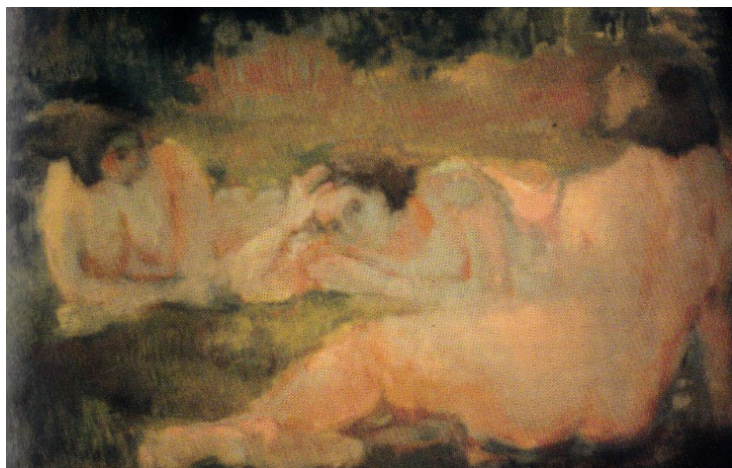


Figura 46. *Desnudos* (1977). M<sup>a</sup> Cecilia Martín. Óleo/lienzo

María Cecilia es una apasionada del pastel y de la acuarela, pues con ellos aprendió a manejar el color y «son imprescindibles para poder desarrollar otras técnicas más complejas, como por ejemplo la pintura al óleo» (Hernández García, 2008: 108). El pastel también le ha servido para terminar y retocar acuarelas y dibujos en tinta. No obstante, se conservan muy pocas referencias de obras en estas técnicas. Dentro de las acuarelas, podemos destacar su *Autorretrato* (1950, figura 42), un retrato de su hijo *Fernando* (1955) o las nueve acuarelas de la serie *Estampas femenias del Quijote* (2005).

También María Cecilia trabajó con carboncillo, sanguinas y tintas. En carboncillo la pintora salmantina realizó retratos como el de su padre y el de su suegro (figura 47), que ya hemos mencionado en otras ocasiones además realiza apuntes, anotaciones y otras composiciones sencillas. Con el procedimiento de la sanguina llevó a cabo muchos estudios de cabezas, desnudos y algún que otro retrato. En el trabajo con tintas trató de encontrar un lenguaje propio, pues pronto como bien comenta nuestra protagonista, dejó

---

<sup>155</sup> Premiada por el Ayuntamiento de Salamanca en la Exposición de Artistas en el Casino.

de usar los raspados con los tradicionales palillos y pinceles duros, y en su lugar introduce la esponja, para hacer punteado (figura 48). [...] Con el paso de los años descubrí que no me entusiasmaba trabajar con tinta china, y lo dejé hasta los años ochenta o así<sup>156</sup>.



Figura 47. (izquierda). *Padre de Fernando Simón* (1956) Mª Cecilia Martín. Carboncillo/papel

Figura 48. (derecha). *La Alberca* (1969). Mª Cecilia Martín. Tinta/papel

No podemos dejar sin mencionar que María Cecilia además realizó ilustraciones para carteles, dibujos y portadas de libros y de discos. Su primer trabajo fue en 1969, año en que colabora con otros artistas en la *Carpeta* para el VIII Congreso Nacional de Cirugía. A partir de esa fecha se suceden los trabajos: realiza dibujos para la *Revista Álamo* (1970), participa conjuntamente en la *Carpeta* para el VI Congreso Nacional de Gerontología (1973), en la *Carpeta* del II Congreso Nacional de Ergofoftalmología con veinte dibujos recreando los variados tipos de trajes regionales (1976, figura 49), dibujos para el libro *Teresa de Jesús cuenta su vida a los niños del hoy* (1981), contribuye con dibujos en la *Carpeta* dibujos de Conjuntos Históricos de la Provincia de Salamanca (1995 y 2002) y otros muchos más (Hernández García 2008, 89-90).

<sup>156</sup> María Cecilia Martín Iglesias, entrevistada por...2013.



Figura 49. (izquierda). *El traje Charro* (1976). Mª Cecilia Martín. Tinta gráfica/papel

Figura 50. (derecha). *Mujeres con gato* (1989). Mª Cecilia Martín. Aguafuerte

«Yo no soy una grabadora, sino una pintora que graba»<sup>157</sup> afirma María Cecilia. Siempre sintió fascinación por las múltiples técnicas del grabado, pero será durante su época de estudiante en Madrid, al conocer a las pintoras y grabadoras Begoña Izquierdo (1926-) y Carmen Arozena (1917-1963) cuando se provocó su deseo de grabar. Realiza sus primeros grabados al linóleo, también practica la técnica de la plancha perdida<sup>158</sup>, que tan espléndidamente manejaba Picasso. Pero será a partir de 1975 cuando la pintora comience a grabar con mayores conocimientos decantándose por el aguafuerte, aguatinta y barnices blandos (figura 50). María Cecilia muestra los mismos asuntos que en la pintura que acabamos de ver: «pinto lo que me deleita, lo que me hace sentir bien, las pequeñas cosas de este mundo [...]». No reivindicó nada con mi pintura»<sup>159</sup>.

Con obra en diferentes museos y colecciones<sup>160</sup>, María Cecilia no es solo una pintora de paisajes, es mucho más: es una gran artista, además de maestra de

<sup>157</sup> María Cecilia Martín Iglesias, entrevistada por...2013.

<sup>158</sup> Conocido también como el “método Picasso”, es una técnica de grabado en relieve, en el que se la plancha se va trabajando y perdiendo con la preparación de cada color.

<sup>159</sup> María Cecilia Martín Iglesias, entrevistada por...2013.

<sup>160</sup> Algunos de ellos son: la Biblioteca Nacional de Madrid, el Museo Municipal de Orense, el Museo de Salamanca, Caja Duero, el Ayuntamiento de Salamanca y la Biblioteca de la Universidad de Salamanca.

numerosas generaciones. Su dilatada vida artística y docente lo avala, pues hasta sus 99 años tomó los pinceles.

### 3.3.2. Petra Hernández (1925-2014): sigilosa testigo de los bellos rincones de León

Y se fue, se fue en silencio [...]. No habrá trompetas triunfales, ni cantos laudatorios, sólo un solemne silencio mientras Petra camina de puntillas [...] (Cuevas, 2014).

Petra Hernández, después de su estancia en Madrid durante los años de estudio en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, regresa a León, ciudad que no abandonará jamás. A partir de ese momento, su vida profesional, además de ejercer la pintura, estará ligada a las enseñanzas artísticas, al igual que la de María Cecilia Martín y Herminia de Lucas. Fue Profesora en la Escuela de la Normal de León, donde obtuvo su cátedra en 1960; y además mantuvo durante unos años, junto a su marido, Modesto Llamas, una academia particular, como ya hemos comentado en páginas anteriores.

Petra comenzó a pintar a los dieciséis años, y salvo los paréntesis de inactividad durante sus cinco maternidades que la apartaron durante algún tiempo de los lienzos y pinceles, pintará casi hasta el final de su vida, cuando una enfermedad se lo impida por completo. Se implicó con la familia, dedicándose a los hijos, a su esposo y a la enseñanza, y después a pintar, «a satisfacer la ilusión que se desbordaba como impetuoso torrente desde su interior» (Cuevas, 2014). Se sigue repitiendo el modelo social, en el que el peso de las cargas familiares recae sobre la mujer.

Durante los años cincuenta y sesenta, Petra participará activamente en múltiples exposiciones colectivas en León. La primera tiene lugar el 21 de julio de 1952 con motivo de la inauguración de la *Sala de la Diputación Provincial* de León, con otros pintores leoneses. Al año siguiente, en 1953, vuelve Petra a exponer en la citada sala junto a su marido Modesto Llamas. Participa en el I, II y III *Salón de Otoño* de la pintura leonesa en 1963, 1964 y 1965 respectivamente<sup>161</sup>. En los años setenta fue habitual su presencia en la I, II y IV *Bienal de Pintura Provincia de León* (1971, 1973 y 1977), orientadas éstas a promover y destacar la pintura española contemporánea; y en la inauguración de la *Sala Bernesga* en el 4 de enero de 1974. En la década de los ochenta participó sobre todo en certámenes de nomenclatura provincia como:

---

<sup>161</sup> Entre los artistas se hallaban: Laura Fernández de los Ríos, Modesto Llamas, Petra Hernández, Áurea Rueda, Cándido Inchaurre, Luis Calzada, Gloria Alcahud, Mariano Ciagar, Antonio F. Redondo, Ángel Estrada, Alejandro Vargas, Jorge Pedrero, Enrique Estrada, Benito G. Álvarez-Escarpizo, Luis García Zurdo, Manuel Jular, Luis Gago, José Vela Zanetti, Efrén Muñoz, Faustino Marín García y Manuel de Frutos (Olmos Criado, 2009: 98).

*17 Artistas Leoneses* en La Bañeza (1982); *12 Artistas Leoneses* en Astorga (1983); *9 Artistas Leoneses* en La Bañeza en 1983; *10 Artistas Leoneses* en Ponferrada (1984); *Artistas plásticos leoneses* (1986); *Artistas Actuales leoneses* en Villablino (1987) entre otras. También en alguna itinerante como *I Exposición Regional de Artistas Plásticos de Castilla y León* (1982) por toda la Comunidad o *Artistas Actuales Leones* (1986) de la Junta de Castilla y León. Fuera de la provincia de León Petra participó esporádicamente en algunas exposiciones tales como en el II Concurso Nacional de Alicante (1952); en el III Concurso de Primavera en la Sala Turner en Madrid (1954); en *Pintores Leones* en la Casa de León en Madrid (1957), organizada e introducida por Leopoldo Panero y Victoriano Cremer; en el VIII Concurso-Exposición de la Fundación Rodríguez Acosta de Granada (1964); en la titulada *Artistas Contemporáneos* en el Monasterio de San Juan en Burgos (1979); en la Exposición Nacional de Bellas Artes en Madrid (1965); en la itinerante por Oviedo, Gijón, Avilés, Mieres y la Felguera titulada *Artistas Leones* de la Caja de Ahorros de Asturias (1983); y *10 Artistas leoneses* en la Casa de la Cultura de Alcalá de Henares (1984). De las últimas exposiciones colectivas en las que participó Petra, fue la celebrada en el *Homenaje a Eloy Vázquez Cuevas* (2013) en el Centro Leonés de Arte (CLA).

A pesar de su amplia trayectoria expositiva, tan sólo llevó a cabo tres exposiciones en solitario. La primera en la Sala Provincia de León, titulada *Petra Hernández* entre el 25 de mayo y 5 de junio de 1974; la segunda entre 1995 y 1996 en Caja España itinerante por Castilla y León; y la tercera y última en 2002 en la Sala Lucio Muñoz en León con el nombre de *Petra Hernández. En la luz en el tiempo*. Observamos pues una significativa desigualdad con otros artistas varones coetáneos y del entorno. Tal es el caso de su marido Modesto Llamas con siete exposiciones individuales, siendo una de ellas una completa retrospectiva. Ella misma se justifica en una entrevista para el Diario de León diciendo que «tengo suficiente obra para exponer, sin embargo, me asusta pensar que tengo que hacerlo [...]» (Victoria, 1978a). Se trata del «ego dañado» de que habla la escritora australiana Germaine Greer (2005: 337) en su obra *La carrera de obstáculos*. Ese miedo, esas inseguridades son derivadas tal vez por no haber tenido una referente mujer artista en quien inspirarse, de ahí la importancia de establecer genealogías de mujeres artistas, tantas veces comentado en esta investigación.

Por otro lado, si atendemos a su pintura, cabe señalar que sus primeras obras pictóricas son la respuesta a su formación academicista y a la vinculación que los becados contraían con la Diputación Provincial. Sus primeros trabajos denotan una buena técnica aprendida: dominio del dibujo, capacidad estructural e interés por el color.



Figura 51. *Apuntes* (s/f). Petra Hernández. Lápiz/papel

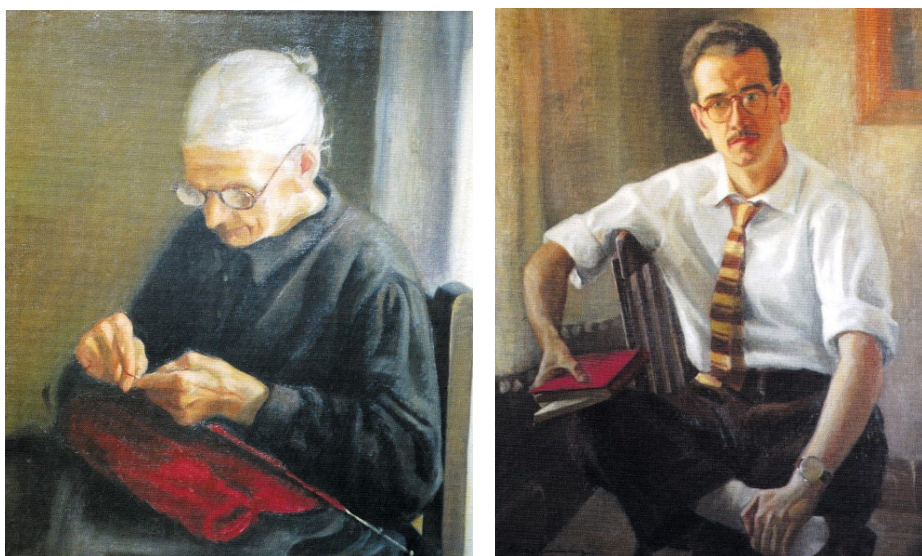


Figura 52. (izquierda). *Mi abueja tejiendo* (1952). Petra Hernández. Óleo/lienzo

Figura 53. (derecha). *Modesto* (1952). Petra Hernández. Óleo/lienzo

Aunque ella se declara más pintora que dibujante, la familia de Petra conserva un cuaderno de dibujos de su época de estudiante en San Fernando (figura 51). En ellos podemos comprobar la destreza y buen hacer de nuestra pintora, siendo la figura femenina, en diferentes posturas, la protagonista de la mayoría de ellos.

La producción que corresponde a los años cincuenta queda integrada temáticamente por retratos, paisajes y flores. Petra se centra en el retrato familiar, con una cierta carga sentimental, como podemos observar en las obras: *Mi abuela tejiendo* (1952, figura 52), *Modesto* (1952, figura 53) y *Emilia* (1952). Los tres son retratos de corte clásico, en los que el dibujo es el protagonista, y junto con la luz buscan la verosimilitud de los rasgos, aunque el contenido es bastante tópic.

El tema del retrato no fue uno de los predilectos de Petra, ya que salvando los que hizo en su época de estudiante, que acabamos de mencionar, pocos más llevó a cabo. Con estas palabras describe Petra su relación con este género pictórico:

es una tarea que falta independencia, porque precisa la colaboración de otra persona. Me gusta el retrato, pero no para dar gusto a la gente, sino para realizarlo a través de mi misma [...] por eso hice oposiciones para pintar lo que yo quisiera» (Linares Rivas, 1974: 9).

Merece la pena señalar que en 1968, por encargo de Francisco Roa Rico, realizó dos retratos de dos de los presidentes que tuvo la Diputación de León, dentro del proyecto de creación de una galería de pintura con los retratos de quienes habían dirigido desde 1899 la institución<sup>162</sup>. Y nuevamente en 1984 le fue confiado el del expresidente Manuel Cabezas Esteban para el mismo proyecto.

De sus primeros años cabe mencionar también las copias que realizó de ciertas obras del Museo del Prado como: *Santa Mónica* (1950), una copia de la homónima de Luis Tristán<sup>163</sup>; *La lechera de Burdeos* (1951) de Goya<sup>164</sup>; *Nacimiento* (1952) de Berrocci<sup>165</sup>; *Bacanal* (1953), de Tiziano; y *La Coronación de la Virgen* (1954), de Velázquez<sup>166</sup>. Observamos la destreza de Petra en la ejecución de las citadas obras, pues como señala Cristina Barroso «copiar no es tan fácil como en un primer momento pudiera parecer, al contrario, es muy complicado, exige un mínimo de habilidad o máximo de capacidad que no todos poseen» (Barroso Gutiérrez, 2017: 53).

A partir de la década de los sesenta, el paisaje urbano centrado en la ciudad de León será el tema principal de la obra de Petra Hernández. Ella siguió al pie de la letra el consejo de su amigo el literato Antonio González de Lama que «no era preciso viajar para pintar cosas interesantes» (Linares Riva, 197: 9). Elige entonces

<sup>162</sup> Una iniciativa del presidente Antonio del Valle. Dicha galería estaría pintada por artistas leoneses o vinculados a León, y se exhibirá en la primera planta del Palacio de los Guzmanes. Junto a Petra participaron: Ángel Estrada, José Vela Zanetti, Aurora Martín Santos, Alejandro Vargas, María Isabel Alonso Llorente, Luis Sáenz de la Calzada, Hipólito Martín, Modesto Llamas, Jesús Fernández Espino, Enrique Estrada, José Sánchez Carralero, Javier Rueda y Gloria Alcahud (Martín, 2012).

<sup>163</sup> Libro de Copistas del Prado 19 (1949-1950, 110).

<sup>164</sup> Libro de Copistas del Prado 20 (1951-1952, 73).

<sup>165</sup> Libro de Copistas del Prado 20 (1951-1952, 273).

<sup>166</sup> Libro de Copistas del Prado 22 (1954-1957, 94).

preferentemente rincones del viejo León: calles, plazuelas o casas (figura 54), y crea con ellos espacios sentimentales, teñidos de nostalgia, de una vida que se termina: «El León de ayer se va, desaparece; casas viejas cargadas de humanidad [...]. Tengo prisa en rescatarlas de la rutina, de la desaparición» (Linares Riva, 1974: 9). Así lo hizo en la obra *Soportales de Santa Ana* (1977), inmortalizando esos pies derechos con zapatas de madera sobre base de piedra, tristemente desaparecidos a día de hoy.

En esos espacios del León de principios del siglo XX, suelen aparecer figuras humanas sentadas o paseando, y en ocasiones también animales tirando de carros repletos de mercancías (figura 54). Petra con ello nos da testimonio de una vida pasada en la ciudad, con costumbres y oficios a día de hoy casi olvidados. *Calle El Barranco* (figura 56), que dio título a una de sus obras, fue uno de los nombres antiguos de la actual calle de Don Gutierre, una retorcida y empinada callejuela estrecha que comunica la plaza del mismo nombre con la Plaza del Grano. *El Caño Badillo* (1958, figura 55) ilustra una antigua fuente de agua manantial en el exterior de la muralla medieval, bajo un arco ojival, desde la que se contemplan las agujas de la catedral, como bien vemos en la obra de Petra. Otras obras testimonio del León de la primera mitad del siglo XX son también *Calle Puerta Sol* (1992), el *Corral de San Guisán* (1999), o *Plaza del Mercado del Grano* (2002).



Figura 54. *Plaza de Riaño* (1974). Petra Hernández. Óleo/lienzo



Figura 55. *Caño Badillo* (1958). Petra Hernández. Óleo/lienzo



Figura 56. *Calle el Barranco* (1968). Petra Hernández. Óleo/lienzo

Petra también pintó el León moderno, con los edificios que van surgiendo, construidos con nuevos materiales, como el cristal, el hormigón o el ladrillo, y los nuevos espacios resultantes de las reformas urbanísticas de la ciudad. Es la pintora que en este sentido resulta más cercana a la crónica. Lo que en un principio era testimonio de la ciudad, en los últimos años se convierte en documento, ya que el realismo es protagonista de sus obras. Petra no se aproximó a la abstracción como hicieron otras y otros compañeros, incluso su marido Modesto, pues como ella declaró en más de una ocasión, con estas palabras: «no me preocupaban los istmos, ni parecerme al pintor de moda» (Linares Riva, 1974: 9), además Petra y Modesto son «muy distintos de carácter y por lo tanto a la hora de expresarnos plásticamente, también» (Victoria, 1978b: 11).



Figura 57. *Paleras* (1978). Petra Hernández. Óleo/lienzo

La temática paisajística en la obra de Petra es mucho más amplia. Añade a sus vistas de León capital, una mirada hacia el mundo rural, hacia la campiña leonesa (figura 57). Con una paleta de color ocre, el color de la tierra de Castilla (figura 58), y una pincela enérgica pinta lo que ve, con gran detalle, como ella bien explica: «Si es paisaje realista me sitúo ante él y pinto o tomo notas y lo elaboro en el estudio. En otros casos hago trazos directamente sobre la tela y la idea va surgiendo» (Linares Riva, 1974: 9).

Otros ejemplos de paisajes son los núcleos rurales, como la serie dedicada al casi deshabitado pueblo de Villar del Monte en La Cabrera (figura 60), una comarca al suroeste de la provincia de León, de orografía muy accidentada entre los Montes Aquilanos y la Sierra de La Cabrera. Plasma en sus lienzos la arquitectura tradicional típica de la zona, con materiales extraídos del entorno como la piedra, la pizarra, la madera y la paja. Las viviendas presentan dos plantas (figura 59), la planta inferior

destinada a albergar el establo y almacén; y la superior, la vivienda propiamente dicha, con una galería volada de madera con entablados. La figura humana no aparece en estas composiciones, pero permanece la huella de lo humano y de la vida:

A través de la puerta, uno se introduce en el hueco vacío o sube esos corredores de madera [...]. Y tras las maderas de algún corredor, asoma el horno de barro donde se cocía el pan familiar. Las chimeneas revestidas de losas toscas de pizarra son, en ocasiones singularísimas (figura 60). Y la paja del centeno en las techumbres [...]. El tiempo se detiene en estos lienzos que nos hablan de una vida sencilla y laboriosa [...] (Casado Lobato, 2002: 32).



Figura 58. *Paisaje en ocre* (1974). Petra Hernández. Óleo/lienzo

Fiel a estos principios temáticos y formales, su obra irá ganado en calidad y en complejidad compositiva. De pincelada suelta, limpia y vigorosa, sus composiciones presentan un gran conocimiento de la perspectiva y del color. La luz es un elemento fundamental en sus lienzos. Petra «consigue trasladar al lienzo las sensaciones que provoca la luz en los paisajes rurales y urbanos, en los interiores, en el gesto de sus personajes» (Pastrana, 2010). En todas sus obras tres elementos se conjugan: la luz, el tiempo y el espacio, para hurgar en nuestra memoria, en nuestros recuerdos. Cuando Petra traslada al lienzo su idea de cuadro éste «adquiere un carácter pictórico, no sólo representativo, pictórico en cuanto a la materia [...]; una personalidad grandísima... en el paisaje, en el retrato, se la conoce enseguida [...]. Ella tiene una personalidad fuerte»<sup>167</sup>.

<sup>167</sup> Modesto Llamas Gil y Olga Llamas Hernández (marido e hija de Petra Hernández), entrevistados por... 2016.



Figura 59. *Villar del Monte. Cabrera Alta* (2002). Petra Hernández. Óleo/lienzo



Figura 60. *Villar del Monte. Cabrera Alta* (2002). Petra Hernández. Óleo/lienzo

«Pinto lo que me emociona» (Puerto, 2002: 17), señala Petra al describir su pintura, que a través de la sencillez temática y de una gran pericia técnica, plasma las cosas simples de la vida cotidiana cargadas de sentimiento. Añade la pintora: «Soy feliz con saber que hago lo que me gusta y así he pensado siempre. Creo que estoy dentro de la pintura [...]. Pienso que si se consigue algo es luchando por lo que verdaderamente te gusta y en lo que crees» (Victoria, 1978b: 11).

Petra Hernández, la pintora de los más bellos rincones leoneses (figura 61), murió el 14 de febrero de 2014. Un homenaje póstumo tuvo lugar el 17 marzo de 2014 en Astorga dentro de las actividades de *Marzo en femenino*, donde fue recordada su trayectoria artística y conmemorado su reconocimiento en 2005 como *Mujer Artista* («Marzo en femenino recuerda a la pintora Petra Hernández», 2014). El 27 de diciembre de 2017, en el Centro Leonés de Arte (CLA) se inauguró una exposición colectiva titulada *Estancias vinculadas*, en la que se recogía el legado de una familia unida por la creación, donde se exhibieron treinta y siete obras de Petra Hernández, su marido Modesto Llamas, su hija Olga Llamas y doce poemas de su cuñado el poeta Gaspar Moisés Gómez recientemente fallecido en noviembre de 2017. «Dos sencillos y humildes homenajes a dos figuras claves pero desaparecidas del panorama artístico leonés. Dos figuras a tener en cuenta y poner en valor por sus significativas aportaciones a la cultura» (Sayago, 2017), según Luis García, comisario de la muestra y responsable del Departamento de Arte y Exposiciones del Instituto Leonés de Cultura. Su obra está a día de hoy pendiente de catalogación, lo cual debería ser reclamado con ahínco, para devolver a Petra Hernández el lugar que se merece en el panorama artístico leonés y español.



Figura 61. *Soportales de la calle Santa Ana* (1977). Petra Hernández. Óleo/lienzo

### 3.3.3. Herminia de Lucas (1934-2015): un viaje desde el realismo a la desmaterialización de las formas

Quiero seguir haciendo hasta que no me quede nada más por ver, por hacer, por soñar (De Lucas, 2011: 15-16).

Herminia de Lucas alcanza éxitos significativos en los trece primeros años de su trayectoria artística; periodo que abarca desde 1950, inicio de sus clases con Montesión en León, hasta 1963, fecha en que aprueba las oposiciones de profesora. Algunos de los logros fueron: el premio en el Certamen Provincial de León (1951), el Premio Extraordinario de dibujo en la Escuela de Artes y Oficios de Madrid (1952), una beca en la Universidad Central de Madrid (1955), una segunda Mención Honorífica en el IV Certamen de Exaltación de los Valores Leones (1956) con su obra *Desde el ventano*, una pensión del Estado para participar en el Congreso Internacional de Estudiantes en Düsseldorf (1956), el premio-beca de El Paular (1957), el Primer Premio en la Exposición Nacional de Pintura Femenina en Madrid (1961), el Primer Premio de Litografía en la Escuela Nacional de Artes Gráficas de Madrid (1961 y 1962) o el Primer Premio *Arqueta de Plata* en la Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid (1962).

A partir de 1963, como hemos mencionado anteriormente Herminia compagina la plástica con la docencia, «consiguiendo incluso que se conviertan ambas en complementarias y gozando de plena libertad creadora» (García Martínez, 2011: 10). Se presenta en ese año a las oposiciones, alcanzando el número en el concurso de profesora agregada de instituto de Enseñanza Media, con destino a Barcelona. En 1965 realiza las oposiciones de Cátedra de Institutos y obtiene una plaza en Santander. En 1967 tras el fallecimiento de su padre se traslada a León ejerciendo la docencia en el emblemático centro Juan del Enzina hasta su jubilación, donde educó «la mirada a los más jóvenes para que encontraran el camino de la verdad, la bondad y la belleza [...]» (Iglesias, 2011: 238). Herminia explica con las siguientes palabras la citada situación:

compagino muy bien ser profesora y pintar, necesito las dos cosas; el contacto con los jóvenes me da fuerzas para pintar; y el buscar y realizar la belleza sobre el lienzo me ayuda a ir a clase más llena y contenta (Serrano, 2011: 242).

Su obra es muy extensa, sin embargo sus exposiciones no fueron muy abundantes. Herminia comienza a mostrar su obra con apenas quince años, presentando algunos lienzos en la VII Exposición de pintura, escultura, dibujo y fotografía de la formación Educación y Descanso en León en 1949. Casi todos los años exhibirá sus cuadros en muestras colectivas, donde recibe algunos galardones como hemos mencionado previamente, pero se detiene en 1962. Herminia no vuelve al panorama expositivo hasta 1978, con la Exposición Nacional de Artistas Plásticos

en el Museo Español de Arte Contemporáneo en Madrid y *Panorama 78* también en el citado museo<sup>168</sup>. En 1981 participa en la VI Bienal de Pintura Provincia de León; y diez años después en *Generación del 58* de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la Caja de Ahorros de Ávila. En ese año 1991 le llega su primera exposición individual en la Galería Urueña de Castrillo de los Polvazares (León), le siguen en 1993 la del ayuntamiento de Valdes, Luarca (Asturias); su Antológica en 1996 itinerante por León, Ponferrada, Bembibre, La Bañeza, Veguellina de Orbigo, Palencia, Valladolid y Zamora; la titulada *Aún aprendo* en el Auditorio de León en 2006; y la última en 2011 con motivo de la edición del catálogo razonado de su obra *Herminia de Lucas. El paisaje interior como viaje creativo (1950-2010)* en la Sala Provincia y el Centro Leonés de Arte (CLA). Dicha exposición se mostró nuevamente en 2013 en Astorga, dentro de las actividades organizadas desde *Marzo en Femenino* al ser nombrada nuestra protagonista por la Concejalía de Igualdad y las Asociaciones de Mujeres de Astorga como *Mujer Artista 2013*, avalado por sus más de cincuenta años de trayectoria artística y profesional.

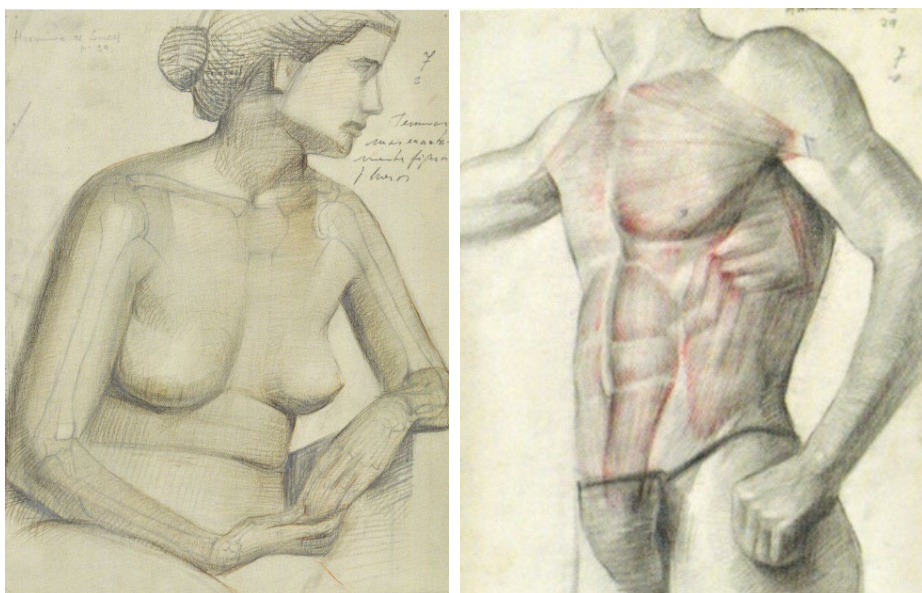


Figura 62. *Dibujo de anatomía* (1955). Herminia de Lucas. Grafito y lápiz color/papel

Si nos centramos en su obra propiamente dicha, podemos decir que Herminia recurre a temas clásicos: el retrato, el bodegón y sobre todo el paisaje, como

---

<sup>168</sup> Herminia de Lucas está dieciséis años sin exponer. No he encontrado ninguna otra razón para no hacerlo aparte de su labor docente, lejos de su León natal.

elementos estructurales de su proceso creativo. Muchas veces sus motivos son cercanos, a menudo domésticos, ella misma dice que en su pintura «prima lo intimista, objetos recordados, del entorno» (Serrano, 2011: 250). Su evolución pictórica personal se desarrolla de forma compleja, tratándose de «una transformación del más al menos, para conseguir con el menos lo máximo» como bien indica nuestra protagonista a Luis García Martínez, director del departamento de arte y de exposiciones del Instituto Leonés de Cultura (García Martínez, 2011: 11). Herminia de Lucas entiende su pintura como algo no rematado, pues unos cuadros se continúan en otros, y todos juntos conforman un todo (Serrano, 2011: 250), con idas y venidas, como seña de identidad del devenir del ser humano, ya que su obra no se entiende si separamos el mundo que la rodea y sus vivencias.

Las obras de los primeros años de formación de Herminia de Lucas, al igual que las de las otras protagonistas de este capítulo: Cecilia Martín y Petra Hernández, responden a las enseñanzas académicas de San Fernando. Cabe mencionar una serie de dibujos y estudios de anatomía realizados en esta primera etapa formativa, donde analiza la estructura interna, marcando músculos y huesos (figura 62); y un conjunto de obras de temática paisajística. Todas estas obras presentan una estructura geométrica acusada, rasgo que se convertirá en un elemento fundamental en las imágenes realizadas en técnica de litografía, durante sus años en Bellas Artes, y con las que ganó el Premio Nacional de Litografía. Las obras tituladas *El bebedor* (1960) o *Pescadores* (1959, figura 63) de gran simplicidad formal, se caracterizan por un acusado geometrismo, tal vez inspirado en la obra de Vázquez Díaz<sup>169</sup>, y de Aurelio Arteta: figuras sólidas, muy angulosas, ubicadas en los primeros planos, y múltiples puntos de vista.

También de este periodo son un conjunto obras con temáticas muy clásicas como las naturalezas muertas o vanitas, muy del gusto estético de la vertiente académica del momento: calaveras, jarrones, copas de cristal, platos, fruteros llenos de fruta, más otro tipo de comida (figura 64). Dichas obras están influidas por el postimpresionismo de Paul Gauguin y Paul Cézanne. La forma y la línea negra de dibujo dotan a los objetos de volumen y geometría, los cuales son mostrados desde múltiples puntos de vista (figura 65), influencia del cubismo. Común en todos ellos es una sobria paleta de color, donde el blanco está presente iluminando en cierta medida las lúgubres composiciones. En ocasiones adelgaza tanto su pintura que deja entrever la urdimbre del lienzo (figura 66).

---

<sup>169</sup> Daniel Vázquez Díaz (1882-1969) por aquel entonces, era catedrático de pintura mural en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando.

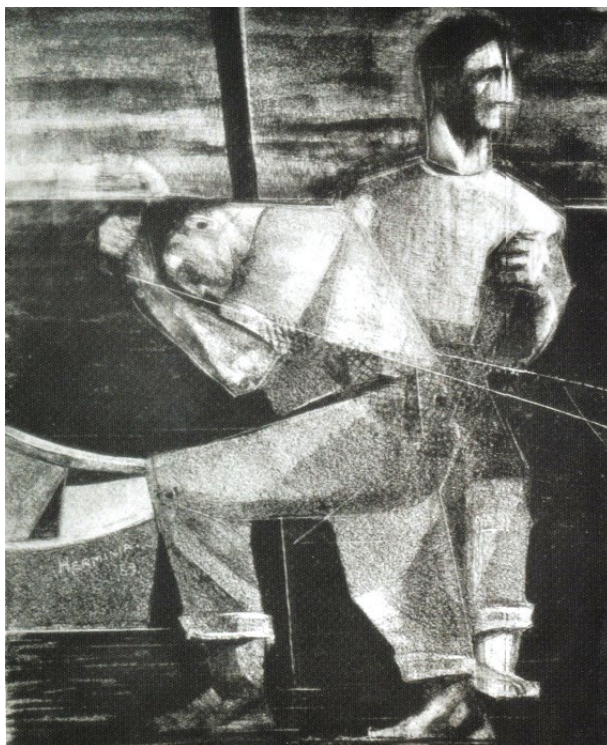


Figura 63. *Pescadores* (1959). Herminia de Lucas. Litografía/papel



Figura 64. *Bodegón* (1960). Herminia de Lucas. Óleo/lienzo

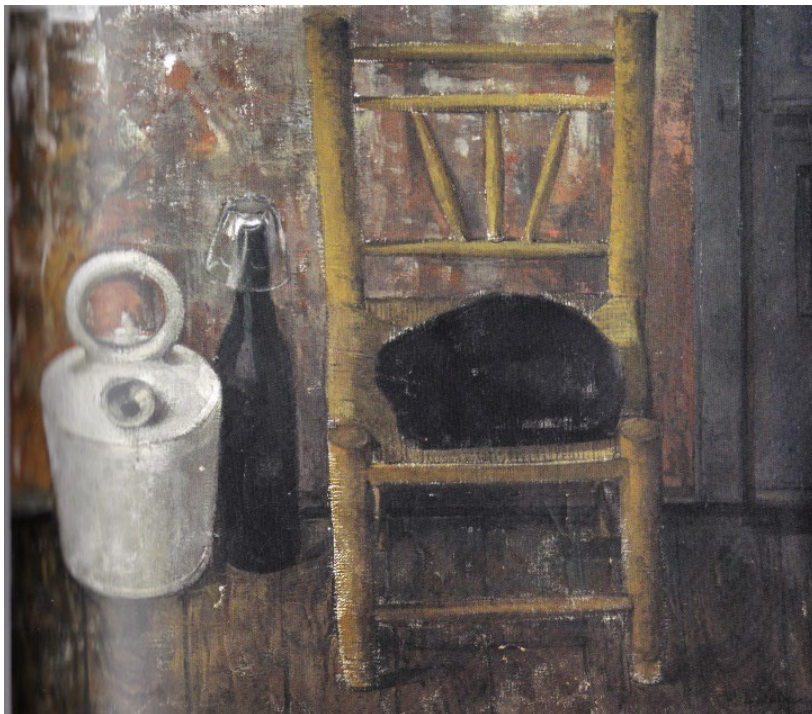


Figura 65. *Estudio* (1950). Herminia de Lucas. Óleo/lienzo



Figura 66. *Besugo* (1955). Herminia de Lucas. Mixta/liezo



Figura 67. *La Veracruz desde el Alcázar* (1957). Herminia de Lucas. Óleo/tabla

Ese geometrismo figurativo, que acabamos de comentar, lo podemos observar nuevamente en los paisajes que Herminia llevaba a cabo a finales de la década de los cincuenta, haciendo una síntesis de la estética poscezarianiana y cubista, con la volumetría de Vázquez Díaz. Casas cúbicas, tejados rectangulares, torres casi piramidales son la base de obras como *La Vera Cruz desde el Alcázar* (1957, figura 67), *La Hoz del Huécar* (1957), *Tejados* (1958) o *Desde el Ventano* (1959).

Por último, de este primer periodo, es pertinente señalar una colección de retratos de amigos, familiares o de personajes en cierto modo pintorescos, que encarnan anónimos arquetipos sociales. Estos retratos se caracterizan por estar ejecutados con un gran realismo y con una gran capacidad expresiva, tales como *La abuela* (1952, figura 69), *Pepín, el ciego* (1956), *Natalia la gitana* (1955), *La Boticcelli* (1955, figura 70), *Retrato de niño* (1955), o *Desconocida* (1955), entre otros.

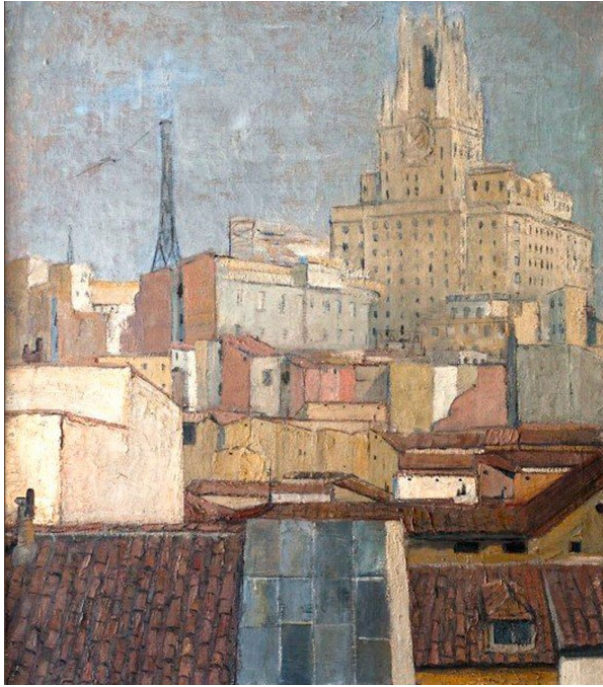


Figura 68. *Desde el ventano* (1959). Herminia de Lucas. Óleo/lienzo



Figura 69. (izquierda). *La abuela* (1952). Herminia de Lucas. Óleo/lienzo



Figura 70. (derecha). *La Boticelli* (1955). Herminia de Lucas. Óleo/táblex



Figura 71. (izquierda). *La maestra* (1960). Herminia de Lucas. Óleo/lienzo

Figura 72. (derecha) *Autorretrato* (1957). Herminia de Lucas. Mixta/arpillera

A partir de la década de los sesenta los retratos son más constructivos y esquemáticos. Por ejemplo *La Maestra* (1960, figura 71), donde la retratada se halla de pie, vestida de rojo y con unas hojas de papel en sus manos, con los pupitres del aula de fondo. Herminia de Lucas, al igual que hizo Cézanne en *Mujer con cafetera* (1890-1895), no pretendía ahora una reproducción fotográfica de la modelo, le basta la fisonomía simplificada de la mujer. La volumetría de la mujer es significativa, destacando la contundencia de su torso, brazos y manos, de proporciones desmesuradas y casi geométricas. Ese geometrismo volumétrico también lo apreciamos en *Autorretrato* (1957, figura 72) donde se muestra leyendo un libro; y en *Autorretrato* (1966, figura 73), de gran sencillez y sobriedad cromática.

El autorretrato es un tema muy repetido en la obra de Herminia de Lucas. Nuestra protagonista se representa a sí misma en numerosas ocasiones, desde sus inicios en la década de los cincuenta (figura 74) hasta los años ochenta (figura 76). Unos más realistas que otros, todos ellos suponen un análisis profundo de su persona, una exploración minuciosa de su rostro, de cada arruga, de cada gesto. Herminia se autorrepresenta principalmente de medio cuerpo, bien frontal o ligeramente girada, y con fondo neutro, sin referencias espaciales. Sin embargo, hay algunos ejemplos excepcionales en los que se muestra casi de cuerpo entero como en *Autorretrato* (1955, figura 75), vuelta hacia el espectador, portando la paleta y los pinceles frente a un caballete, situándonos con ello en un taller o sala de pintura. Los autorretratos

de la década de los noventa se presentan ante un lienzo en proceso de creación, en el que curiosamente hay pintado un autorretrato. Se autorretrata en el proceso de crear un autorretrato. Estas composiciones de la pintora ante su obra, esta doble representación, suponen una autoafirmación de su profesión como pintora.



Figura 73. (izquierda) *Autorretrato* (1966). Herminia de Lucas. Óleo/lienzo

Figura 74. (derecha). *Autorretrato* (1955). Herminia de Lucas. Óleo/tabla

No podemos pasar por alto una obra titulada *Reflejos al atardecer* (1996, figura 77), que, aunque no es un autorretrato al uso, Herminia «más pudorosa que el Velázquez de *Las Meninas*, se nos pinta en su cuadro [...] pero no directamente sino en reflejo» (Serrano, 2011: 242). Desde una ventana abierta, en su piso de León, Herminia pinta todo lo que tiene a su alcance, más algunos de sus recuerdos. La composición la podemos estructurar en tres partes: en el centro, el hueco de la ventana abierta, a través del cual vemos el edificio del Instituto Juan del Enzina y parte del patio, donde ella impartía docencia; a la izquierda está el cristal de la ventana abierta que ha ido hacia ese lado, donde se reflejan unos jardines, la torre de San Isidoro y otros edificios próximos; y en el lado derecho, el otro cristal de la ventana, con el reflejo de la pintora en primer plano.

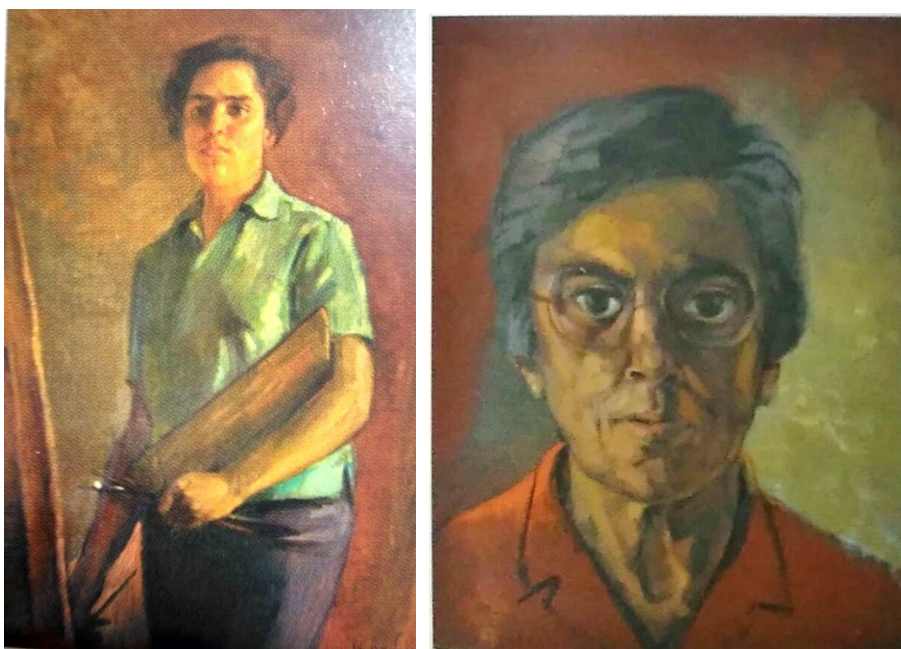


Figura 75. (izquierda). *Autorretrato* (1955). Herminia de Lucas. Óleo/lienzo  
Figura 76. (izquierda). *Autorretrato* (1980). Herminia de Lucas. Mixta/tabla



Figura 77. *Reflejos* (1996). Herminia de Lucas. Óleo/lienzo

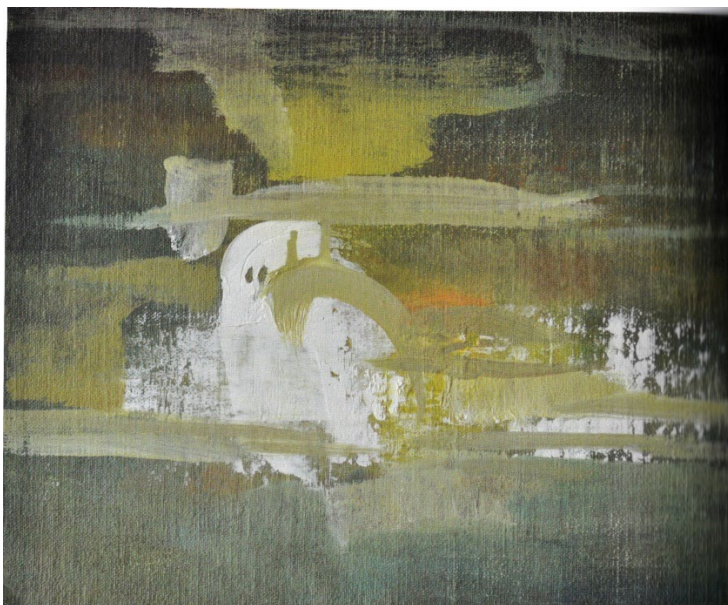


Figura 78. *Sin título* (1980). Herminia de Lucas. Óleo/tabla

En torno a la década de los años setenta, Herminia comienza a experimentar con la abstracción en obras de temática paisajística, en las que las formas de la naturaleza se desmaterializan, transformándose en manchas cromáticas y matéricas (figura 78). Poco a poco, ya en la década de los noventa y años posteriores, Herminia llegará a la plena abstracción, presentando configuraciones formales muy similares a las obras de Mark Rothko (1903-1970), donde el color, aplicado en amplias franjas horizontales, es el protagonista de sus lienzos (figura 78, figura 80). La horizontalidad también nos remite a la obra del palentino Juan Manuel Díaz Caneja (1905-1988) en algunas etapas. En estas obras Herminia enfatiza la expresividad de los colores, las formas y la materia, sin mostrar referencias directas de la realidad, con el fin de provocar emociones en el espectador:

mi pretensión en cuanto a concepto es LLEGAR al MÁS con MENOS, mediante la máxima simplificación, que ya MIES VAN DER ROHE, director un tiempo de la BAUHAUS, empezó a hacer realidad en sus arquitecturas a finales de los años 50 del pasado siglo. También MONDRIAN, MALÉVICH, que, tras una investigación persistente, llegó al SUPREMATISMO: reducción objetiva, “sustancia absoluta”, espíritu puro [...]. Y también ROTHKO, de grandes obras de confusas franjas horizontales [...]. “TODO HAY QUE REDUCIRLO A SU MÁXIMA SIMPLICIDAD” (De Lucas, 2011:15)

En esta dirección quiero estar, afirmaba Herminia, y lo ponía en práctica en sus obras.

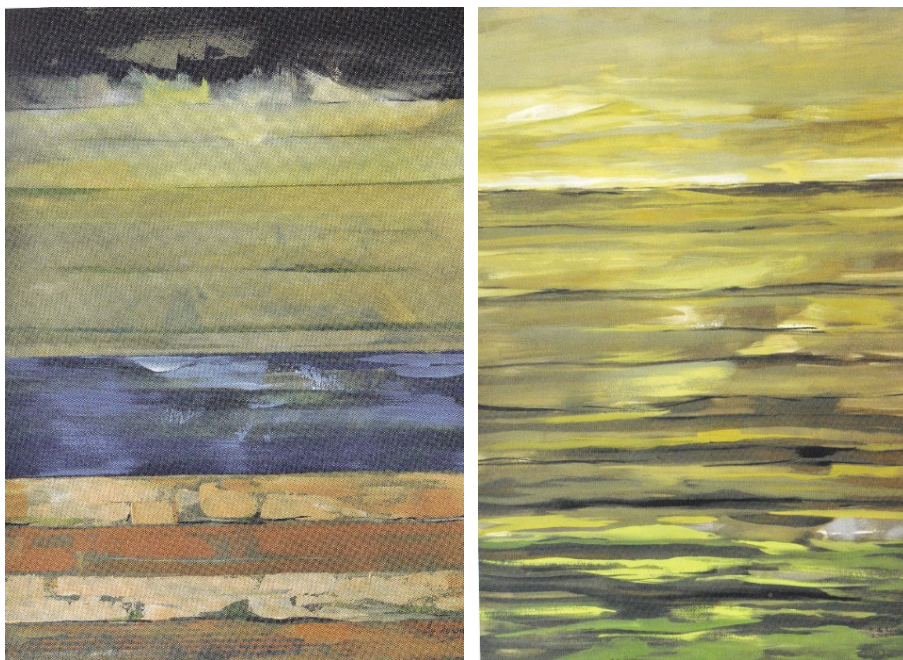


Figura 79. (izquierda). *Horizontes* (2010). Herminia de Lucas. Témpera/papel

Figura 80. (derecha). *Concavidades 05* (2005). Herminia de Lucas. Témpera/papel

A pesar de que en los últimos años Herminia se introduce en la abstracción lírica, no abandona del todo la figuración, pues sigue pintando paisajes en los que se intuyen los elementos de la naturaleza a través de pinceladas sueltas de color (figura 84). Los paisajes de Herminia están rescatados de su memoria, son recuerdos de sus viajes, de su tierra natal e incluso de su propia imaginación. El paisaje quizá sea en la obra de Herminia de Lucas el tema que más presencia tenga, mostrando todo tipo versiones desde las más realistas hasta las más sintéticas, con idas y venidas en el tiempo, como bien caracteriza su evolución pictórica. A Herminia no le preocupa su evolución, sino el ser consecuente con su obra, ya que un artista evoluciona sin pretenderlo «No se aprende a crecer, simplemente se crece» (Pastrana, 2009), como la propia artista afirma. Podemos ver en la obra de Herminia una amplia variedad de paisajes, como, por ejemplo: paisajes naturales, con abundantes árboles, plantas, ríos, montañas y otros elementos del mundo natural (figura 81); paisajes rurales a base de tierras de cultivo; paisajes urbanos, con vistas de ciudades, sus calles, plazas, tejados y demás elementos; paisajes culturales, como alguna iglesia, museo o edificio significativo; paisajes marinos (figura 82); y otros muchos.

Otro aspecto importante en la pintura de Herminia de Lucas, y que no debemos olvidar, es el color, que se convierte en «hilo conductor de esta experimentación y transición evolutiva, un camino que nos hará caminar desde la oscuridad cromática

hasta la máxima riqueza, intensidad y luminosidad» (García Martínez, 2011: 12). Sus primeras obras se caracterizan por una paleta de color reducida, compuesta básicamente por gamas de ocre y tierras, blancos, negros y algún rojo. Sin embargo, a medida que pasan los años, sobre todo en sus últimas obras, el color es más intenso, domina el plano pictórico alcanzando una gran intensidad lumínica (figura 83), donde «el dibujo desaparece para dar paso a las vibraciones del color y a la sugerencia» (Pastrana, 2009).

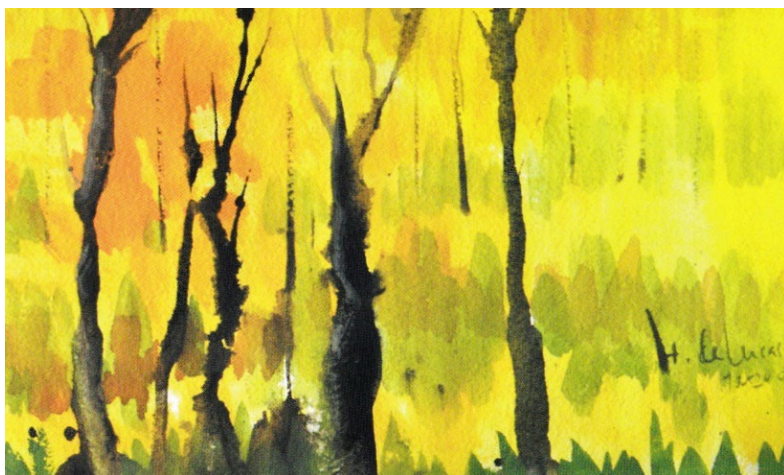


Figura 81. *Troncos* (2004). Herminia de Lucas. Témpera/papel



Figura 82. *Entrando a puerto* (2009). Herminia de Lucas. Témpera/papel

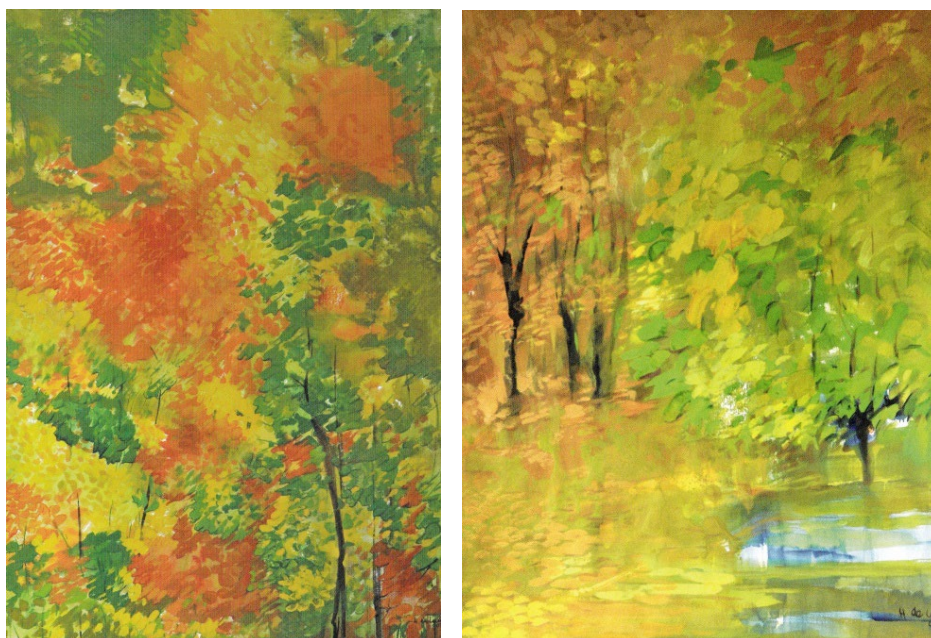


Figura 83. (izquierda) *Grito de otoño* (2005). Herminia de Lucas. Témpera/papel

Figura 84. (derecha). *Otoño de Montseny* (2004). Herminia de Lucas. Mixta/papel

Este recorrido a lo largo de la obra de Herminia de Lucas certifica que todas sus pinturas y todos sus dibujos conforman un viaje a su mundo interior, a las vivencias de su día a día, pues según nuestra protagonista «lo importante en pintura es tener algo que decir. La técnica, a veces, elimina la frescura» (Pastrana, 2009). Esto no quiere decir que Herminia no domine la técnica, pues ella tiene una gran destreza con los óleos, ceras, acrílicos o acuarelas, además de experimentar con múltiples soportes como el lienzo, la tabla, el táblex, el papel o la arpillera entre otros, como bien acabamos de analizar. Es una artista «siempre a la búsqueda de la luz en un mundo lleno de arquitecturas sombrías y de calles oscuras, pero con la luz suficiente para orientarse en él, para vivir en él, y disfrutar en él» (Miguel, 2011: 247), que además de enseñar e inculcar a los jóvenes estudiantes de arte el amor por la pintura ha sabido transformar su inspiración en obra artística, en expresión de su alma y de vocación creadora.

### 3.4. La escultura como profesión: Castorina Fe Francisco (1928-2019), Ana Jiménez (1926-2013) y Ana María García Cavero (1932-)

Es una sorpresa la aparición en un medio social elevado, de una gran escultora que se enfrenta varonilmente con el bronce y con el mármol [...]. Las artes plásticas requieren, para alcanzar su perfección, una entrega total, una dedicación absoluta que difícilmente es posible en la mujer (De Lozoya, 1974: 1-2).

La presencia de mujeres escultoras desde el Renacimiento hasta comienzos del siglo XX ha sido insignificante si lo comparamos con las pintoras, pues, en palabras del cronista francés Bergeret (1895), «la pintura [...] todo el mundo puede ejercerla, y a nadie se le exige responsabilidad por ello» (De Diego, 1987b: 240). Además, no contaron, en la mayoría de los casos, con el apoyo y el merecido reconocimiento por su destreza en este campo. Esta desigualdad viene determinada por la tradición, que, en base a los prejuicios sociales, ha considerado al trabajo escultórico como un oficio masculino, no apto para mujeres. Es decir, la creación escultórica no concordaba con los patrones de feminidad y delicadeza acordes con el modelo de mujer, ya que principalmente en ella estaba presente la fuerza o el esfuerzo físico para su ejecución, y una intensa vinculación con la esfera pública, por la importancia que históricamente tuvo la escultura pública y conmemorativa (Barrionuevo, 2004: 47). Ello contrasta con el carácter de los temas tratados por las escultoras, ya que, al estar la mujer relegada en la residencia familiar, a menudo las artistas realizaban la obra en su propia casa, tomando como modelos a familiares y amigos, y contando a través de las esculturas sus experiencias e inquietudes, que no eran otras que las que vivían en la intimidad de sus hogares (Barrionuevo, 2006a: 21). Esto llevó a que sus trabajos escultóricos fueran valorados como obras secundarias, y sus autoras no fueran consideradas escultoras de primera categoría, sino como —mucho— aficionadas

Estos hechos, unidos a los obstáculos que las mujeres tenían que sortear para llevar a cabo la práctica escultórica, como eran las trabas para alcanzar un aprendizaje oficial<sup>170</sup>, la falta de un taller y/o un espacio donde desarrollar sus esculturas, lo costoso de los materiales o la necesidad de un mecenas que sufragara los proyectos; hicieron que el perfil considerado adecuado para esta actividad no fuera el de una mujer.

Sin embargo, unas pocas mujeres en esos cuatro siglos trasgredieron las normas y se atrevieron a realizar esculturas, no como un pasatiempo sino como auténticas profesionales de «una profesión poco reconocida y mucho peor pagada» (Barrionuevo, 2009: 143). Ejemplo de ello son Properzia di Rossi (c. 1490-1530), Luisa Ignacia Roldán (1652-1704), Anne Seymour Damer (1748-1828), Marie-Anne

---

<sup>170</sup> La incompleta formación por estarles prohibido la asistencia a las clases del natural, conllevaba una limitación en el estudio de la anatomía y del modelado.

Collot (1748-1821), Harriet Hosmer (1830-1908), Camille Claudel (1864-1943) o Inocencia Arangoa (1884-1935), pero el silencio y el olvido recayó sobre la gran mayoría ellas y de sus obras, y en otros casos las críticas y comentarios despectivos sobre ellas dañaron su imagen y trayectoria.

A lo largo del siglo XX se fue fraguando en Europa una renovación de costumbres, y aunque en España no acabaron de arraigar por completo, coincidiendo con la proclamación de la II República, una nueva mujer artista irrumpía en los círculos profesionales y artísticos enfrentándose a los valores establecidos. En este contexto también aparecen mujeres escultoras, que con sus actitudes intentarán superar el rechazo de etapas previas y asentar las bases para su trabajo. Encontramos nombres como María Pérez-Peix (1879-1972), Eva Aggerholm (1882-1959), Helena Sorolla (1895-1975), Marga Gil Roësset (1908-1932), Elvira Medina (1911-1998) o Pilar Calvo Rodero (1916-1974), que, aunque no cambiaron el rumbo de la escultura, con sus obras abrieron el camino a generaciones posteriores. En su mayoría no lograron brillar con luz propia, pues la sombra de sus maestros o maridos<sup>171</sup> hizo que quedaran en un segundo plano. Pero su herencia permaneció ahí, sirviendo décadas más tarde de referente a las mujeres que se incorporaron a la práctica escultórica, y que conformarían la primera generación de escultoras profesionales en nuestro país (Barrionuevo 2012b): Luisa Granero (1924-2012), Emilia Xargay (1927-2002), Carmen Laffón (1934-), Elvira Alfageme (1937-), Elena Laverón (1938-) y las castellanas, protagonistas de este apartado Ana Jiménez López (1926-2013), Castorina F. Francisco Diego (1928-) y Ana María García Cavero (1932-). Todas ellas vivieron su infancia y/o adolescencia durante los años que duró la guerra civil española, formándose en la práctica escultórica en la década de los cuarenta. Será en los años cincuenta cuando esta generación de mujeres escultoras, irrumpa en el panorama artístico español. No son muchas, pues la práctica escultórica, como comentábamos anteriormente, por norma siempre contó con un menor número de seguidores en comparación con la pintura. A ello debemos sumar que en nuestro país hasta la década de los ochenta, hubo una participación muy minoritaria de artistas mujeres en las exposiciones. Señalar que en la década de 1950-1959 en el total de las exposiciones celebradas con apoyo oficial en España, sólo participaron un 2% de artistas mujeres. Sirva como ejemplo la exposición colectiva de 1956 *Un siglo de Arte Español (1856-1956)* que de entre los ciento cincuenta pintores y escultores sólo se encontraba una mujer, la pintora Julia Minguíñón. En la década de los ochenta, en 1984 se celebró la exposición titulada *Arte español en el Congreso*, que pretendía ofrecer una muestra del panorama artístico contemporáneo en España, con la

---

<sup>171</sup> Helena Sorolla era hija del pintor Joaquín Sorolla; el padre de Elvira Medina fue el poeta César de Medina Bocos y José Luis Medina su hermano; el maestro de Marga G. Roësset fue Victorio Macho; Eva Aggerholm se casó con el pintor Daniel Vázquez Díaz; Pilar Calvo Rodero contrajo matrimonio con el crítico y escritor Alfredo Marquerie; y María Pérez-Peix fue la esposa del ensayista y escritor Eugenio D'Ors.

invitación a la misma de cuatro mujeres: Carmen Laffón, Amalia Avia, María Moreno e Isabel Quintanilla, de entre cuarenta y ocho artistas<sup>172</sup>. Y otro ejemplo fue la *I Muestra de Arte Joven* de 1985, en la que se seleccionó a cincuenta artistas, de los que solo trece fueron mujeres, teniendo en cuenta que en los setenta el porcentaje de estudiantes de sexo femenino en Bellas Artes comenzaba a igualarse a los de sexo masculino (De la Villa Ardura, 2003). Muchas de las citadas muestras fueron concebidas bajo criterios sexistas, como también lo fue la celebrada en el Centro Cultural Conde Duque de Madrid, en 1984, bajo el título de *La mujer en el arte español (1900-1984)*, donde de las setenta y siete artistas, tan sólo trece eran escultoras, menos del 16%, con sólo una obra por artista, sin tener en cuenta su trayectoria ni su peso en la corriente histórica a la que pertenecía. Además, como apunta Rocío de la Villa, en ellas se pretendía exaltar «los supuestos valores del arte (naturalmente) “femenino” desde una perspectiva no solo patriarcal, sino incluso tardofranquista [...]» (De la Villa Ardura, 2003).

Conocer el camino que han seguido las escultoras, concretamente las castellanas, es importante para visualizar y valorar la totalidad de la actividad escultórica en esta región, junto con el análisis de sus trayectorias vitales que ponen de manifiesto la superación personal a través de la perseverancia y la innovación de los numerosos obstáculos que por el hecho de ser mujeres les había impuesto la sociedad.

La escultura de postguerra, como el resto de las artes, sufrió un retroceso respecto al periodo anterior en el que se desarrollaron las vanguardias artísticas en España. Recordemos que en los años 20 y 30 del siglo XX se abría una ligera brecha en contra del academicismo caduco divulgado en los Salones de las Exposiciones Nacionales, donde se exhibían mármoles y yesos blancos, magistrales en cuanto a la técnica, pero reiterativos y vacíos de contenido. Tímidamente llegaban a Madrid los ecos vanguardistas de Pablo Picasso (1881-1973), Julio González (1876-1942) o Pablo Gargallo (1881-1934), instalados en París desde hacía una década. La diversidad de opciones estéticas dentro de la escultura se hacía patente en este momento. Cada joven artista tomó la respuesta que mejor le ayudó a definir su propio estilo, partiendo pues de una manera nueva de concebir la escultura y de proponer una forma de percepción diferente. Así Alberto Sánchez (1895-1962), iniciador de la I Escuela de Vallecas junto a Benjamín Palencia, supo aunar en su obra elementos de inspiración popular con otros de las vanguardias europeas, como el surrealismo, lo constructivo o el tratamiento de nuevas técnicas y materiales. Ángel Ferrant (1891-1961), influido por el futurismo primero y después por el surrealismo tomó contacto con el grupo *Amigos de las Artes Nuevas* (ADLAN) y los logicofobistas (1936); o Cristino Mallo (1905-1989), que tras su paso por el surrealismo se volcó en las

---

<sup>172</sup> Además, esta exposición sirve para constatar la desigualdad entre las dos disciplinas, pintura y escultura, pues treinta y cuatro fueron obras pictóricas y trece escultóricas («El congreso reúne una antológica, de arte Español», 1984).

propuestas constructivas. La escultura mediterránea, fiel a la estética novecentista, interpretará el orden y el clasicismo con un sentido moderno, fundamentado en una «simplificación y limpieza forma que supone el triunfo de la forma llena y equilibrada, de volumen y del fuerte modelado» (Barrionuevo, 2012b). Algunos escultores de esta corriente fueron José Capuz (1884-1964), Juan Adsuara (1893-1973), Joan Rebull (1899-1981). Menos conocida fue la obra de las escultoras María Pérez-Peix (1879-1972), Eulalia Fábregas (1901-1992) o Helena Sorolla (1895-1975). En Castilla y León, los escultores profundizaron en la tradición y en el realismo para buscar nuevas perspectivas y una renovación en los géneros escultóricos. El bejarano Mateo Hernández (1884-1949), el palentino Victorio Macho (1887-1966) y el segoviano Emiliano Barral (1896-1936) son los tres escultores más importantes del momento. Con un estilo expresivo, rozando casi lo dramático, plasmaron la rudeza de la vida en los campos castellanos. Trabajaron la piedra como material básico y pueden relacionarse, especialmente los dos últimos, con el tarraconense Julio Antonio (1889-1919), a quien se considera el renovador de la escultura castellana de este primer tercio a través de la simplificación de volúmenes, de un marcado gusto geométrico y de la utilización de elementos decorativos eclécticos. Marga Gil Röesset (1908-1932) plasmó en sus obras un cierto expresionismo (*La mujer del ahorcado*, 1932), que se ve también en sus ilustraciones.

El estallido de la guerra civil española significó una parálisis casi total de la innovación de la práctica escultórica. Por un lado, el nuevo Estado se convirtió en el principal demandante de proyectos escultóricos, canalizando sus encargos hacia la exaltación del régimen y sus ideales (*Monumento de los Caídos*, Juan de Ávalos), excluyendo todo lo que oliera a vanguardia; a la vez que la Iglesia se volcaba por restaurar los estragos de la contienda, con obras piadosas de sobria estética academicista. Y, por otro lado, la desaparición del panorama plástico español de muchos escultores genuinos que se habían mostrado afines al régimen republicano justifica la parálisis de la escultura en este lapso de tiempo, estancándose ésta en su carácter tradicional, académico e ideológico.

Sin embargo, desde finales de los años cuarenta y a lo largo de los cincuenta coincidiendo con la ruptura del aislamiento internacional de España, se inicia una búsqueda hacia la recuperación del tiempo perdido en la cultura y en el arte. España se hace un hueco en muestras internacionales (La Habana, Venecia, Milán, Sao Paulo, Alejandría, etc.)<sup>173</sup>, y muchos son los artistas que viajan a Europa para formarse, y otros tantos los que regresan a España cargados de nuevas ideas. En esta década en España, entre tentativas y contradicciones, la plástica se aleja de la práctica

---

<sup>173</sup> Los artistas españoles obtienen importantes galardones para la escultura: en la Trienal de Milán de 1951 Ángel Ferrant recibió la Medalla de Oro de Escultura y Jorge Oteiza el Diploma de Honor del Certámen; en la III Bienal Hispanoamericana (1955) Pablo Serrano obtuvo el gran Premio “ex aequo” de Escultura; el premio de Escultura en la Bienal de Venecia de 1958 recayó sobre Educarado Chillida, etc. (Cabañas Bravo, 1991: 216).

académica, introduciéndose las tendencias abstractas como el informalismo, el cual se identificará con la modernidad por su carácter de rebeldía y de oposición contra lo tradicional y lo establecido. En la escultura se buscarán formas nuevas y expresivas, texturas variadas, y se utilizará todo tipo de materiales. Se gesta así un camino para una nueva etapa, el despertar de un arte nuevo e innovador, que se desarrollará a partir de 1960. Sin esta base de innovación, como apunta Raquel Barrionuevo, «no hubiera sido posible el desarrollo del informalismo, la abstracción analítica o la neofiguración entre otras tendencias» (Barrionuevo, 2012a :18) que triunfarán en los años sesenta y setenta del siglo XX de la mano de artistas como Jorge Oteiza (1908-2003), Pablo Serrano (1910-1985), Pablo Palazuelo (1916-2007), Eusebio Sempere (1923-1985), Eduardo Chillida (1924-2002), Marcel Martí (1925-2010), Martín Chirino (1925-), Andreu Alfaro (1929-2013), Agustín Ibarrola (1930-), Hortensia Núñez Ladevéze (1934-), Elvira Alfageme (1937-) o Teresa Eguíbar (1940-2000) entre otros muchos.



Figura 85. Ana Jiménez (1926-2013) y Castorina Fe Francisco (1928-2019)

En Castilla y León el escultor zamorano Baltasar Lobo (1910-1993) personifica la continuidad de las vanguardias, la modernidad escultórica, aunque alejado de su tierra. Sin embargo, los planteamientos estilísticos de los escultores de esta región serán más comedidos, alejados en la mayoría de los casos de la abstracción, como los proyectados por los vallisoletanos José Luis Medina (1909-2003), Antonio Vaquero (1910-1975), Crispín Trapote (1916-1977), o por el salmantino Venancio Blanco (1923-). En este clima artístico, se fraguará la primera toma de contacto de las escultoras castellanas Ana Jiménez López (1926-2013), Castorina F. Francisco (1928-2019) (figura 85) y Ana M<sup>a</sup> García Caverro (1932-), protagonistas de este capítulo.

Ana Jiménez López, con raíces castellanas, de madre zamorana y padre abulense, nació el 15 de noviembre de 1926 en La Coruña, lugar donde transcurrió su infancia.

Cuando tuvo nueve años, la familia se trasladó a Valladolid, ciudad en la que residían sus abuelos paternos. El 5 de noviembre de 1928, vino al mundo Castorina Fe Francisco en Astorga, en una familia humilde y de espíritu liberal. Era hija de Florentino Francisco, natural de Zamora y de Castora Diego, oriunda de la provincia de Salamanca. Cuatro años más tarde, en 1932, lo hacía Ana M<sup>a</sup> García Caveró, en Valladolid.

Desde muy pequeñas las tres sintieron inclinación por el dibujo y las artes, pues la cultura siempre estuvo presente en sus hogares, aunque fueran modestos. Los abuelos paternos de Ana Jiménez eran personas muy cultas, amigos de la familia Bonet Correa<sup>174</sup>, de hecho fue el abuelo de Ana quien quedó asombrado ante la destreza de la niña para el dibujo. Por su parte, Castorina tomó contacto con el arte a una edad temprana, como bien lo relatan sus palabras:

dibujábamos en los sobres comerciales que llegaban a casa, mi hermano y yo nos pegábamos por ellos, los abríamos, eran nuestro soporte para dibujar [...]. Con siete años estuve muy enferma, pasaba mucho tiempo en reposo, sin salir a la calle [...]. Me traían libros para leer, y una vela, y cuando la cera se iba consumiendo, se caía y yo la cogía y la moldeaba con mis manos<sup>175</sup>.

Encontró en su padre la fuente de inspiración de este mundo artístico, quien por afición se dedicó a la pintura, con obras propias y valiosas copias, y a la música, siendo capaz de tocar cualquier instrumento; también en su madre, que era una gran lectora y aficionada al teatro<sup>176</sup>:

en casa teníamos un ambiente muy bohemio. Mi padre [...] nos puso a todas a dibujar. A mí me dio un autorretrato de Rubens, no lo pude terminar delante de él. Me fui al desván [...]. Cuando vio mi dibujo lo miró mucho y finalmente afirmó: “tú ya estás lista” (Gaitero, 2015).

De Ana María García Caveró, apenas tenemos datos de sus inicios en la práctica escultórica. Hemos de suponer que creció en un ambiente culto, pues su familia insistió en que terminase sus estudios de Bachiller y reválida antes de acceder a la Escuela Superior de Bellas Artes de Madrid en 1967.

El estallido de la guerra civil y las posteriores represiones influirán negativamente en las familias de Ana Jiménez y de Castorina, pues ambas eran afines a la II República. En el caso de Ana, su padre militar republicano fue condenado a

---

<sup>174</sup> Ana fue compañera de juegos de su hijo Antonio, quien años más tarde llegaría a ser una de las personalidades más sobresalientes de la Historia del Arte en España (Baladrón Alonso, 2014).

<sup>175</sup> Castorina Fe Francisco, entrevistada por Cristina García Cuesta, el 21 de agosto de 2015.

<sup>176</sup> Participó frecuentemente en obras de teatro en casa de su padre, donde se tenía por costumbre organizar este tipo de actividades (García Martínez, 2006: 13).

muerte junto a Federico García Lorca, pero al contrario que el poeta, a él le salvó la buena amistad que mantenía con el gobernador civil de Granada, cumpliendo solo pena de cárcel (Ara Gil, 1993: 108). La madre de Ana, sumida en el dolor, murió en 1937, cuando la pequeña tenía tan solo 11 años («Ana Jiménez López 1926», 2003). Florentino, el padre de Castorina, fue destituido de su puesto de oficial de correos, por tener una ideología contraria al régimen franquista, haciéndose cargo a partir de ese momento, con muchos apuros económicos, de una pequeña fábrica de gaseosas, propiedad de su suegro. Además perdió a un hijo<sup>177</sup> con siete meses de vida: «hubo tiros, mi madre asustadísima, y le dio de mamar [...] y de eso dice el médico que murió, mamá todos los disgustos [...]»<sup>178</sup>. La familia tuvo que esconder muchos de los ejemplares de su biblioteca de autores prohibidos por el franquismo:

debajo de las tablillas del suelo, mi padre guardó con mucho cuidado libros de filosofía, de arte con imágenes de desnudos [...]. Obras de Miguel Hernández, Lorca y Jorge Guillén [...]. Lo destruían todo... y para nosotros la poesía era una manera de evadirnos [...]»<sup>179</sup>.

Sin embargo, el anhelo de estas mujeres de profundizar en el mundo de las artes no se vio interrumpido, pues la sociedad del momento seguía contemplando en la educación de las señoritas el estudio de la pintura, el dibujo, la música y algo de literatura «como un adorno necesario [...], un divertimento o una fórmula de pasar el tiempo» (Suárez, 1994: 510). Ana Jiménez se inició de esta manera en el dibujo, primero con su abuelo y después con su profesor particular, don Eugenio Ramos, que apoyaron y fomentaron las dotes creativas que demostraba; para finalmente ingresar en 1950 en la Escuela de Artes y Oficios de Valladolid y aprender la técnica del dibujo que hasta entonces había practicado de forma intuitiva. Castorina, junto a su hermana Tinita, cursó entre 1949 y 1953 solfeo y piano en el Conservatorio de Música Salamanca, estudios que abandonó por no sentirse cómoda. De la siguiente manera lo recuerda: «me di cuenta que ella [Tinita] tenía un memorión musical tremendo, y aquello me producía angustia, una especie de complejo, notaba mi deficiencia, y entonces dejé la música por las plásticas»<sup>180</sup>. Finalmente ingresó en la Escuela de Formación Profesional de Astorga en 1954, y estudió dibujo, figura y decoración.

A pesar de que no era común encontrar mujeres en la disciplina escultórica, Ana y Castorina encaminaron sus estudios hacia el conocimiento y dominio de la misma.

---

<sup>177</sup> Castorina tuvo seis hermanos: Mario, Sara, Castora, Florentina (Tinita), Yolanda, una hermana mayor que ella, que falleció en los años sesenta, y otro hermanito de siete meses que murió en 1936. Castorina Fe Francisco, entrevistada por... 2015.

<sup>178</sup> Castorina Fe Francisco, entrevistada por... 2015.

<sup>179</sup> Castorina Fe Francisco, entrevistada por... 2015.

<sup>180</sup> Castorina Fe Francisco, entrevistada por... 2015.

Como apunta Raquel Barrionuevo (2012a, 16), se observan dos vías para acercarse a la escultura: una autodidacta, libre, sin ningún tipo de formación reglada, tomando ideas de su entorno y experimentando con ello, como lo hicieron Elvira Medina de Castro<sup>181</sup> (1911-1998) y Carmen Rebanal Tablada (1927-2004)<sup>182</sup>; y otra a través de la enseñanza oficial, en las Academias de Bellas Artes y Escuelas de Artes y Oficios. Ana descubrió la técnica del modelado en barro en la Escuela de Artes y Oficios de Valladolid<sup>183</sup>, decantándose a partir de entonces por la práctica escultórica, como ella gráficamente describe: «fue encontrarme con el volumen, la arcilla, el barro que era con lo que se modelaba [...]; fue el gran hallazgo de mi vida. Me di cuenta que era donde tenía que estar para siempre» (Jiménez López, 2010). A Castorina siempre le gustó la escultura, como bien reflejan sus palabras «yo veía las revistas de mi padre, las cosas de Benlliure y de Aniceto Marinas, de Lobo, me gustaba, era poderoso, de Rodin, que las formas ocupen un espacio es una maravilla [...]. Lo tenía muy claro quería ser escultora»<sup>184</sup>.

La apertura cultural en España seguía siendo muy limitada, sin embargo, la presencia de mujeres a mediados del siglo XX en los ambientes intelectuales y artísticos de las grandes capitales españolas, como Madrid o Barcelona, era cada vez más abundante. Muchas de aquellas mujeres que tenían aspiraciones creativas vieron en Madrid su destino para alcanzar su meta, ante la cerrazón de la vida cultural de las pequeñas localidades o ciudades de provincia, como era el caso de Astorga. A pesar de las dificultades familiares, Castorina consiguió ir a Madrid en 1955 e ingresar por libre en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando, en la rama de dibujo, talla y escultura: «Yo lo tenía muy claro, tenía que ir a Madrid [...]. En mi casa les costó mandarme, económicamente casi no se lo podían permitir y además a estudiar

---

<sup>181</sup> Nacida en Valladolid, en el seno de una familia culta y sensible a las artes: su padre poeta César Medina Bocos, su hermano José Luis Medina escultor y su hermana Fuensanta pintora. Elvira no se dedicará profesionalmente a la escultura y a la pintura hasta la década de los cuarenta, de manera autodidacta, sin profesores, a través de los consejos de su hermano y las constantes visitas al Museo de Escultura.

<sup>182</sup> Nacida en Oviedo, en el seno de una familia con importantes pintores. De muy joven se trasladó a Valladolid para ocupar una plaza en la Magistratura de Trabajo de la ciudad, actividad que compaginó con la escultura, en la que profundizó de manera autodidacta. Algunos ejemplos de su obra en la capital vallisoletana son: *El espíritu y la pluma* o *Arco de toros*.

<sup>183</sup> Tuvo su origen dentro de la Real Academia de Bellas Artes de Valladolid, que nació el 28 de octubre de 1779, con el fin fue promocionar y fomentar las artes mediante la enseñanza de las matemáticas y el dibujo en la ciudad del Pisuerga. Con D. José Martí y Monsó, director entre 1871-1912, la Escuela de Valladolid compitió con las mejores de su género, además de ser pionera en la incorporación de la matrícula femenina. En 1891 la Escuela adquiere una entidad propia independiente de la Real Academia y en 1913 se divide en “Escuela Industrial” y “Escuela de Artes y Oficios”, es pionera en la incorporación de la matrícula femenina.

<sup>184</sup> Castorina Fe Francisco, entrevistada por...2015.

escultura... donde las chicas llevaban pantalones, fue extravagante para mis padres»<sup>185</sup>.

Aunque el dibujo fue el soporte inmediato de su inspiración, en Artes y Oficios de Valladolid Ana M<sup>a</sup> Jiménez obtuvo las primeras nociones de escultura de la mano de profesores como José Luis Medina, Antonio Vaquero<sup>186</sup> o Ángel Trapote Mateo, escultores encuadrados dentro de la tradición mediterránea. La escultura de posguerra se debatía entre las primeras inquietudes investigadoras de vanguardia y las experimentaciones dentro de las corrientes clasicistas. Ana se formó en un ambiente de tradición clasicista, como acabamos de mencionar, pero pronto se sintió atraída por la forma de hacer de Cristino Mallo, «maestro en la técnica del modelado que dentro de la tradición figurativa representaba la renovación formal» (Ara Gil, 1993: 18).



Figura 86. Castorina en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando. Álbum familiar

A mediados del siglo XX entrar en la Escuela Superior de Bellas Artes era toda una heroicidad, por la dureza de su examen. Castorina, hospedada en Madrid en casa de unos tíos que vivían en la calle Embajadores, preparó su ingreso por medio de visitas frecuentes al Museo de Reproducciones Artísticas, ubicado en el Casón del Buen Retiro, donde realizó apuntes de la estatuaria clásica, para enfrentarse a

un examen de cultura general equivalente a cuatro años de Bachiller, o sea de conocimientos [...]; y la figura, que era mancha de carboncillo era de metro y pico, se

<sup>185</sup> Castorina Fe Francisco, entrevistada por...2015.

<sup>186</sup> José Luis Medina y Antonio Vaquero habían coincidido con Baltasar Lobo en un taller de imaginiería de Valladolid, en el que hacían pasos procesionales para la Semana Santa de Zamora. Además, Medina y Vaquero habían obtenido medallas en Exposiciones de Nacionales de Bellas Artes.

rifaban los puestos, entonces era así [...]; y a mí me tocó la Venus de Milo, daban diez días para sacarlo<sup>187</sup>.

Allí se formó, por libre, hasta 1959 de la mano de escultores como Enrique Pérez Comendador, Eduardo Capa y Luis Marco Pérez entre otros (figura 86). El primero de ellos fue su profesor de modelado del natural y composición escultórica; el segundo, de policromía y procedimientos escultóricos; y Marco Pérez de talla, de modelado y vaciado.

A pesar de que en 1953 el 30% del alumnado de la Escuela Superior de Bellas Artes en España eran mujeres, en la especialidad de escultura el porcentaje seguía siendo mínimo. Por las aulas de escultura habían pasado años antes las aventajadas Pilar Calvo Rodero (1916-1974), Carmen Jiménez Serrano (1920-)<sup>188</sup> o Carmen Laffón (1934-)<sup>189</sup>. En el curso 1955-1956, Castorina fue la única mujer en la rama escultórica:

eran diecisiete chicos y yo sola [...], fui la primera mujer que vieron con pantalones [risas]. Los llevaba por comodidad, y un mandilón de rayas que me había hecho mi hermana. Te puedes imaginar, me tenían en palmitas [...] me consideraron siempre como a una hermana pequeña [...]. El primer año era común para pintura y escultura. En pintura sí había bastantes mujeres, sólo se modelaban cabezas [...]. Generalmente eran esculturas griegas, preciosas, maravillosas, y las modelaban y después pasaban a dar color. Y el escultor tenía que hacer el primer año de encajar, desencajar, dar la mancha<sup>190</sup>.

Continuamos observado el carácter paternalista hacia la figura de la mujer, en este caso el de los compañeros de Castorina, que veían en ella a una mujer menuda, insegura, necesitada de protección, como un ser débil, inferior al sexo masculino, que precisaba de mano de un varón para comenzar a andar. Ella misma comenta con estas palabras: «hasta que no saqué mi primera escultura, un busto de mi hermana Tinita, no me tuvieron en serio [...]; a partir de ahí ya me miraron como uno de ellos»<sup>191</sup>. Paralelamente, Castorina estudió dibujo en la Escuela Nacional de Artes y Oficios Artísticos de Madrid.

---

<sup>187</sup> Castorina Fe Francisco, entrevistada por... 2015.

<sup>188</sup> Primera mujer en lograr la cátedra de Modelado en España en 1949 y ser miembro de la Real Academia de Santa Isabel de Hungría de Sevilla en 1974 (García Sepúlveda y Navarrete Martínez, 2016: 246).

<sup>189</sup> En 1996 fue elegida como académica de número para la Sección de Pintura de la Real Academia de San Fernando, la segunda mujer en conseguir este galardón tras la mezzosoprano Teresa Berganza en 1994, en la sección de música (García Sepúlveda y Navarrete Martínez, 2016: 78, 253).

<sup>190</sup> Castorina Fe Francisco, entrevistada por... 2015.

<sup>191</sup> Castorina Fe Francisco, entrevistada por... 2015.

Doce años más tarde, cuando el porcentaje de mujeres matriculadas en las Escuelas de Bellas españolas alcanzó casi el 50%<sup>192</sup>, ingresó en la Escuela Superior de San Fernando Ana M<sup>a</sup> García Cavero, tras haber superado sus estudios de Bachiller y Reválida en Valladolid. Ana inauguró el curso de 1967 en el actual edificio de la calle El Greco número 2 en la Ciudad Universitaria. Primero hizo la especialidad de Escultura, y después las especialidades de Huelcograbadado y Medalla, de la mano de Francisco López Hernández. Además, paralelamente, acudió a clases de modelado y vaciado a la Escuela de Artes y Oficios, que impartía Julio López Hernández.

Una densa y exhaustiva preparación, en la que durante estos años de aprendizaje las tres futuras escultoras copiaron todos los modelos disponibles, siguiendo las pautas de sus profesores. Cabe mencionar que todavía, a mediados del siglo XX, la mayoría de los modelos que posaban desnudos en las clases eran mujeres, pues la contemplación de los desnudos masculinos por parte de las jóvenes alumnas alejaba a éstas de las pautas sociales de moralidad y decencia de la mujer en la España franquista<sup>193</sup>. Castorina se quejaba de ello, pues veía que la aproximación al estudio de la anatomía muscular humana no era del todo completa, porque los varones desnudos apenas estaban presentes, y si lo estaban muchos cubrían sus genitales. Al respecto ella recuerda una situación anecdótica durante una sesión en San Fernando:

estaban mis compañeros tomando apuntes del natural de un joven que posaba desnudo, y al entrar yo en la clase mis compañeros empezaron a rírse. ¿De qué se reirán éstos? Me preguntaba yo [...]. Debía ser porque el modelo se había puesto nervioso... al día siguiente acudió a clase con sus partes cubiertas con un taparrabos<sup>194</sup>.

La tradición mediterránea, de formas figurativas y clásicas, estuvo presente en la formación de nuestras protagonistas. Ana, Castorina y Ana M<sup>a</sup> aprendieron a captar la pureza de los volúmenes, la síntesis de las composiciones y la elegancia en las formas, donde un marcado realismo inundará sus creaciones primeras. Sin embargo, en ellas comenzó a surgir la búsqueda hacia unas formas propias, más personales, pues como apunta Castorina,

la academia aprisiona a uno bastante [...], sucesivamente se va notando la presión que ha ejercicio sobre ti la academia, estás un poco preso. Además las ideas se roban unos otros, es una cosa... hay personas muy creativas, hay otras que tienen un oficio perfecto y se complementaban, se va cogiendo de otros lo que a uno le faltaba y así

---

<sup>192</sup> En 1963 el 49% de los matriculados en las Escuelas Superiores de Bellas Artes españolas eran mujeres.

<sup>193</sup> Presupuestos de la sociedad victoriana, que aún estaban presentes en la España de mediados del siglo XX.

<sup>194</sup> Castorina Fe Francisco, entrevistada por... 2015.

sucesivamente, que al final todos hacíamos lo mismo y eso a mí no me gustaba, en definitiva nos copiábamos los unos a los otros [...]»<sup>195</sup>.

Es de recibo mencionar y repetir algunas cuestiones que avalan la importancia de sus iniciativas y su tesón por la lucha de una profesión cargada de más dificultades técnicas y sociales que otras disciplinas plásticas por el propio hecho de ser mujer, como se ha comentado anteriormente, y también por hacerse un hueco en un «mercado lleno de inclinaciones partidistas, rencores y zancadillas» (Barrionuevo, 2012a:10), fruto de los prejuicios establecidos entre la mujer y el hombre artista.

En primer lugar, su educación en familias y ambientes liberales les permitió romper en cierto modo con el modelo de mujer impuesto por el régimen, que respondía al de perfectas esposas y “reinas del hogar” (Scanlon, 1976: 337). Se seguía manteniendo la idea de una buena formación para las señoritas, no para su beneficio y superación personal, sino para estar mejor preparadas para el matrimonio y la maternidad:

la patria no necesitaba mujeres científicas, médicas o abogadas. Lo que se esperaba de una mujer que decidiera estudiar y ejercer una carrera profesional era que también atendiese sus deberes como madre y esposa: sus labores (Morcillo Gómez, 2015: 68).

Según Gregorio Marañón «no importa demasiado lo que aprendan [...] con tal de que facilite la coexistencia con el marido» (Morcillo Gómez, 2015: 141). Nuestras protagonistas eligieron ser escultoras, estudiar dibujo, modelado, talla, etc., para hacer de su deseo una realidad, una profesión remunerada que ejercer a lo largo de su vida. El acceso, no sin resistencias y críticas, de la mujer al trabajo remunerado fue aumentando. Sin embargo, no todos los sectores, ni profesiones, ni estudios estaban contemplados como aptos para las mujeres, por el determinismo biológico que impregnaba el discurso social. A principios de 1954 la revista *Teresa*, portavoz de la Sección Femenina, publicó un apartado titulado *Las mujeres quieren trabajar*, que presentaba a las mujeres españolas las opciones profesionales disponibles para ellas, es decir, aquellas que preservaban la idea de feminidad: niñeras, criadas, peluqueras, telefonistas, matronas, enfermeras, maestras, secretarias, auxiliares de laboratorio, archivistas y bibliotecarias dedicadas a la restauración de documentos, ya que «una vez restaurados los documentos, se cuelgan para que sequen, igual que se hace con la colada [...]»<sup>196</sup>, o diseñadoras de moda para desarrollar su buen gusto femenino (Morcillo Gómez, 2015: 386), entre otras. Dedicarse a la escultura no aparecía incluido en la lista de las calificadas como “profesiones femeninas”.

---

<sup>195</sup> Castorina Fe Francisco, entrevistada por... 2015.

<sup>196</sup> “Las mujeres quieren trabajar: La formación técnica de archiveros, bibliotecarios y arqueólogos” (marzo de 1956). *Teresa*, 40-41 (Morcillo Gómez, 2015: 386).

La independencia, desvincularse del yugo familiar, fue uno de los objetivos de todas ellas, como hicieron Castorina F. Francisco y Ana M<sup>a</sup> García Cavero, al dejar su ciudad natal e ir a estudiar a Madrid, donde la presencia de mujeres en los círculos artísticos e intelectuales era cada vez mayor: «buscaban en la gran ciudad sus sueños [...], un lugar en la calle y en el café y en la prensa junto a sus compañeros de generación» (Martín Gaité, 1987: 108). Ello supuso un periodo de independencia pleno, como relata Castorina:

iba al cine con los compañeros, siempre en grupo [...] salíamos a tomar una horchata, unos calamares..., y cuando cambiaban las exposiciones, cada quince días, allá íbamos todos, hablábamos de la luz, del color, de todo lo que nos había gustado, muy bohemio todo [...]. Me hice amiga de Antonio López<sup>197</sup>.

La búsqueda de la independencia económica fue común para todas ellas, pues como hemos visto en el apartado anterior<sup>198</sup>, ello les permitía seguir realizando lo que más les gustaba. Castorina, como no disponía de los medios suficientes para vivir en Madrid, ya que la Diputación Provincial de León no le había concedido una beca de estudios<sup>199</sup>, dio clases en la Escuela de Cerámica Española, y posteriormente en el Instituto de Enseñanza Media Obispo Mérida Pérez de Astorga<sup>200</sup>, además de preparar unos modelos para unos vestidos para el diseñador guipuzcoano Balenciaga: «llevé modelos a Balenciaga, llevé por lo menos quince, y me cogió dos, y sí sí me los pagaron, estaba en Alcalá [...]»<sup>201</sup>. Ana Jiménez obtuvo por oposición la plaza de profesora de modelado en 1964, cuando la Escuela de Artes y Oficios de Valladolid inauguraba su nuevo edificio. Allí permaneció hasta 1992, año de su jubilación: «cuando yo entré en la escuela de profesora, era la única mujer de toda la escuela, y cuando he salido había ya casi más mujeres que hombres [...]. Las mujeres tomaron conciencia de que tenían que tirar para adelante en todo, y en el arte también» (Jiménez López, 2010). Ellas amaban su trabajo de escultoras, pero con las exposiciones y algún que otro encargo particular no podían subsistir, y lo más afín a su vocación, que complementaba su trabajo, fue formar técnicamente a otros jóvenes, estimulando su imaginación y creatividad:

<sup>197</sup> Castorina Fe Francisco, entrevistada por... 2015.

<sup>198</sup> Capítulo 3.3. Entre la pintura y la docencia: María Cecilia Martín (1920-2020), Petra Hernández (1925-2014) y Herminia de Lucas (1934-2015), pp. 94-149.

<sup>199</sup> La Comisión de Educación de Deportes y Turismo de la Excelentísima Diputación Provincial de León, le negó una beca en 1955 para cursar estudios artísticos en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando en Madrid. En su lugar, le fue otorgada a Mariano González García, pintor de la Armunia (León) que, en la actualidad, es totalmente desconocido (García Martínez, 2006: 11).

<sup>200</sup> Durante el curso 1960-1961, y después desde 1966 hasta 1983. En el curso académico 1975-1976 también fue profesora en las Madres Escolapias de Astorga.

<sup>201</sup> Castorina Fe Francisco, entrevistada por... 2015.

las clases mías eran muy lúdicas [...]: salíamos fuera, a un parque, uno para un lado, otro para otro, y buscábamos los puntos de fuga [...]. Me gustaba simplificarles aquellas cosas que eran complejas [...]; no se sabe mirar, yo les educaba la mirada, un placer, disfrutaba muchísimo [...]. Los apuntes del natural siempre tienen una frescura, una espontaneidad<sup>202</sup>.

Una excepción fue Ana María García Cavero, que no se movió en el campo de la docencia, sin embargo compaginó su labor de escultora con una plaza dentro del cuerpo de funcionarios del Estado, ocupando diversos destinos, de los que cabe señalar su trabajo al frente del Departamento de Escultura del Museo Español de Arte Contemporáneo de Madrid, desde 1981, donde organizó archivos, catalogó fondos, investigó obras anónimas, organizó exposiciones, entre otros cometidos (Barrionuevo, 2012a: 131-132).

Otra cuestión interesante fueron los viajes. Estas salidas fueron un complemento en la formación de estas artistas, pues constituyeron una necesidad para todas aquellas mujeres que ansiaban ocupar un lugar en la ciencia y la cultura del futuro. Viajar era una oportunidad de salir de España y ver con sus propios ojos lo que se gestaba en Europa o en otros puntos del planeta. Castorina en 1962 viajó a París, donde continuó su formación artística, trabajando en el taller del restaurador Mr. Camat en Versalles «adiestrando su mano en el arte de la decoración y restauración de obras» (Barrionuevo, 2006b: 24), y entre 1963 y 1965 se instaló en Barcelona, donde cultivó la talla directa en piedra y practicó la técnica del sacado de puntos de obras románicas. Por su parte, Ana Jiménez también viajó a París, en el año 1968, donde pudo tomar contacto directo con la obra de Picasso, Henri Moore y Modigliani, que calarán muy hondo en su personalidad artística. Otros viajes a Grecia, Egipto o Italia influirán notablemente en su obra. Y por último, Ana Maía García Cavero viajó a Noruega en la década de los ochenta gracias a una beca para realizar un curso de arte gráfico en la Escuela de Voss en Fredrikstad (Aix, 1991: 1). En estos viajes, nuestras protagonistas contactaron con otras personas y descubrieron nuevas formas de ver el mundo.

Toda esta actividad va hacer que estas mujeres retrasen la edad a la hora de contraer matrimonio, e incluso que algunas de ellas opten por la soltería, como ya hemos comprobado con otras artistas en capítulos previos. Castorina no se casó hasta 1968<sup>203</sup>, con cuarenta años, y Ana Jiménez nunca contrajo matrimonio.

Posteriormente, se analizará de manera independiente la evolución de la obra de estas tres artistas: Castorina F. Francisco, Ana Jiménez López y Ana María García Cavero, dentro de la práctica escultórica.

---

<sup>202</sup> Castorina Fe Francisco, entrevistada por...2015.

<sup>203</sup> Castorina contrajo matrimonio con Alfredo, natural de Liegos (León), con el que tuvo dos hijos: Nuria y Oscar (†1988). Castorina Fe Francisco entrevistada por... 2015).

### 3.4.1. Castorina Fe Francisco (1928-2019): el material encontrado se hizo mujer

No me gusta una piedra muy blanda [...], en un momento dado te puede quitar la iniciativa que tenías. Sin embargo, en una piedra dura aquello que das, aquello queda, es increíble. A mí me gusta dar el golpe y que ese golpe se quede<sup>204</sup>.

El nombre de Castorina Fe Francisco (figura 85) no resuena tanto como el de Venancio Blanco (1923-), Benjamín Mustieles (1920-1996), Jesús Valverde (1925-1993), Ramón Lapayese (1928-1994) o Juan Haro (1932-). No obstante, Castorina se encuentra dentro de ese grupo de artistas españoles que retoman y renuevan la escultura figurativa de la segunda mitad del siglo XX. Partiendo de la tradición, muestra interés por representar la figura humana, en concreto la mujer, a través de un lenguaje propio, incorporando su vivencia personal y expresión plástica a través de la piedra principalmente.



Figura 87. *Tres mujeres dormitando* (2005). Castorina F. Óleo, sanguina/papel cartonné

Comenzó su obra artística en los años cincuenta del siglo XX, dentro de la creación escultórica. Pero no debemos dejar de lado su amplia trayectoria pictórica, aún menos conocida si cabe, pero de gran importancia para entender el desarrollo de su trabajo escultórico:

la escultura nace del dibujo, yo imagino mis dibujos en tres dimensiones, porque algún día acabarán por convertirse en esculturas. No todo el tiempo hay que estar

<sup>204</sup> Castorina Fe Francisco, entrevistada por... 2015.

tallando la piedra o modelando el barro, también hay que dejar que las ideas fluyan, y yo, cuando llegan, procuro dejarlas en papel, para que no se pierdan en el olvido (Cuevas, 2014c).

Como bien hemos señalado, paralelamente a su producción escultórica, Castorina desarrolla su trabajo pictórico, el cual se halla íntimamente relacionado con aquella, ya que algunos de sus dibujos son plenamente escultóricos (figura 89). Éstos reproducen modelos de un marcado carácter pétreo, donde sus formas redondeadas y el uso de la línea es el denominador común de las dos disciplinas, como podemos comprobar en *Mujeres con cestos* y *Tres mujeres dormitando* (figura 87).

Sus primeras obras escultóricas, entre 1953 y 1954, antes de pasar por la Escuela Superior de Bellas Artes de Madrid, fueron en barro:

yo modelaba desde los quince años. Modelaba cositas. Iba ahí a un teso, que era un barrero, ahora imposible, está todo construido, había un buen barro. Yo hacía retratos, hacía figuras un poco regionalistas, creo que todos empezamos con cosas así. Retratando a personas sencillas, que me gustaban, que me conmovían [...] <sup>205</sup>.

Estas figuras modeladas en barro, como bien explica en líneas previas Castorina, presentan un marcado carácter costumbrista, muy de la tradición de las escuelas regionalistas aún vigentes a finales de los cincuenta (Martínez García, 2006: 32). Sus personajes populares como los protagonistas de *La Orante*, *María la Boba*, *La señora Isabel* (figura 88), *Retrato de Charín* o *Maldición* entroncan con lo que Unamuno denominó lo “intrahistórico” o

la vida silenciosa de los millones de hombres sin historia que a todas las horas del día y en todos los países [...] van a sus campos a proseguir la oscura y silenciosa labor cotidiana y eterna, esa labor que como la de las madréporas suboceánicas echa las bases sobre que se alzan los islotes de la historia [...] (De Unamuno, 2005: 144-145).

En el arte, y concretamente en la escultura, en el primer tercio del siglo XX, esa cotidianeidad se plasmó en la figura del ser humano desempeñando sus quehaceres de la vida diaria, con un gran realismo, expresividad y sencillez, como llevaron a cabo Mariano Benlliure (1862-1947), León Barrenochea (1892-1947), Cristino Mallo (1905-1989) o Antonio Rodríguez García (1911-1936), entre otros.

Todas ellas son obras de pequeño tamaño, modeladas con gran frescura en arcilla, técnica característica de los procesos de iniciación de los artistas de esta época (García Martínez, 2006: 19). Ya podemos observar en estas obras la capacidad plástica y técnica de Castorina (*La procesión*, figura 89), con esquemas compositivos impecables, obteniendo una visión interesante de la pieza desde cualquiera de las

---

<sup>205</sup> Castorina Fe Francisco, entrevistada por...2015.

perspectivas de la misma, y otorgando un sentido virtual de movimiento y tensión contenida, que desarrollará más plenamente a partir de la década de los setenta.

En 1955 ingresó en San Fernando, y al curso siguiente se matriculó por libre debido a que no le convenía la orientación excesivamente conservadora que dominaba en las clases de algunos profesores: «La academia te da las bases, pero no te deja abrir las alas»<sup>206</sup>. Su primera escultura tallada en piedra, a la que nos hemos referido anteriormente, fechada en 1955, fue un retrato de su hermana Tinita (figura 90). Esta es una pieza de tamaño medio, en mármol negro de la zona de Aragón, en la que utilizó el sistema clásico del puntero y el cincel:

hice un modelado en barro previo de mi hermana y después usé una máquina de sacar puntos en el bloque de piedra [...]. Se fijaba tres puntos de referencia y se pasaba la máquina de un lado a otro, de un lado a otro, y una agujita que tiene te va indicando lo que tienes que quitar, algo sencillo, pero... era la primera vez, un lío. Yo tenía un miedo terrible en meter el puntero, y me decía el profesor “¡quite, desaloje, quite!”. Los chicos me miraban de reojo y se reían, pero lo conseguí<sup>207</sup>.

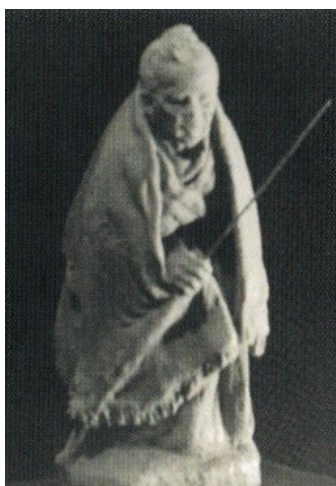


Figura 88. Izquierda. *La seña Isabel* (1953-54). Castorina F. Modelado barro

Figura 89. Derecha. *La procesión* (1953-54). Castorina F. Modelado barro

El resultado es una figuración sintética, centrándose en la esencia de las formas, con un gesto en la mirada «muy de mi hermana, una forma de mirar desde lo alto, que define muy bien la fuerte personalidad de Tinita»<sup>208</sup>. De similar resultado es *Retrato de Niña* (figura 91). De ambas obras emana intensa fuerza expresiva y luce

<sup>206</sup> Castorina Fe Francisco, entrevistada por...2015.

<sup>207</sup> Castorina Fe Francisco, entrevistada por...2015.

<sup>208</sup> Castorina Fe Francisco, entrevistada por... 2015.

un intenso juego de texturas en el acabado de la misma. Nos recuerda a la obra de algunos autores de principios del siglo XX, como Daniel González (1893-1969), cuyos retratos se caracterizan por una fuerte sensación volumétrica conseguida a través de grandes planos y por la forma, un tanto geométrica, de rematar el cuello: *Autorretrato* (1926), *La italiana* (1926); o la estatuaria de Emiliano Barral (1896-1936), por su realismo y la importancia de juegos de luces y sombras al combinar superficies pulidas y rugosas, no exentas de reminiscencias de arcaísmo: *Mujer segoviana* (1924) o *Busto de mujer* (1936).



Figura 90. Izquierda. Retrato de Tinita (1955). Castorina F. Talla mármol negro

Figura 91. Derecha. Retrato de niña (s/f). Castorina F. Talla en piedra

En 1956 Castorina obtuvo el premio a la composición escultórica en la Academia de Bellas Artes de San Fernando por su obra *Las aguadoras*, un relieve tallado en madera de aliso.

A esa formación académica, se sumaron sus experiencias en Versalles y en Barcelona entre 1962 y 1965:

ayudaba a un ebanista de aquí [Astorga], le hacía las tallas para los copetes de los armarios, de las camas. Le entregaba la obra y me la pagaba bien, sin más. Pero este señor se fue a París, y por mediación de él me llamaron a mí para ir a Versalles, al taller de este Mr. Camat, un decorador, una persona que entendía muchísimo y quería operarios de todas las destrezas. Me llamaron para hacer una biblioteca de estilo, igual que estaba la escayola del techo [...]. Aprendí mucho y conocí a gente interesante [...].

En Barcelona, trabajé mucho la piedra, hacía saca de puntos de obras románicas, una maravilla [...] <sup>209</sup>.

Con esas nuevas experiencias, poco a poco, Castorina se fue liberando del academicismo de San Fernando. Dejó de lado el punto de vista frontal como único para contemplar sus obras. Sus cabezas emergen de la piedra sin devastar, mostrando solo una parte del rostro, y quedando el resto escondido, como comprobamos en su obra *Sin título (Maternidad)* (figura 92), quizás influida por los primeros trabajos del escultor Constantin Brancusi (1876-1957), como su obra titulada *Sueño* (1908). Se centró en volúmenes cerrados, bien definidos, y otorgó un tratamiento monumental a la figura, más rotunda, más orgánica. Sus esculturas significan una renovación de la figuración realista de honda tradición peninsular, surgidas de la necesidad interior de sus vivencias y sentimientos más íntimos; en definitiva, una prolongación de su personalidad.



Figura 92. *Sin título (Maternidad)* (1958). Castorina F. Tala piedra caliza

Establecida en Astorga, desde el año 1965, compaginó su labor escultórica con la docencia y su familia. Su escultura se volvió intuitiva, espontánea, más libre: «Sin libertad no hay nada, es la palabra más bonita, pero es difícil» (Gaitero, 2015). Trabajó con destreza diversos materiales: el barro, la madera, el bronce, y sobre todo la piedra,

<sup>209</sup> Castorina Fe Francisco, entrevistada por... 2015.

en sus distintos colores, texturas y acabados. Dos procesos técnicos, opuestos entre sí, utilizó Castorina para llevar a cabo sus obras: por un lado, el sistema aditivo, en la técnica del modelado, basado en el método del pellizco, con el que alcanza un alto nivel de realización y expresión; y por otro, el sustractivo, expresado a través de la talla directa, tanto en madera como en piedra, con el que logra la máxima plenitud e intensidad de las obras (García Martínez, 2006: 16). No hay en su taller martillos neumáticos, ni radiales, ni sistemas láser, sólo herramientas tradicionales, como el puntero para devastar, la gradina para definir, el cincel para detallar, las bujardas, las limas y en ocasiones ácidos para los acabados, y las gubias para la madera.

Es de vital importancia en la obra de Castorina el azar, ya que el material: la piedra moralina del monte Teleno, la caliza de Novelda, la piedra de Cebreiro, Boñar o Riaño, los cantos rodados de un río, un fragmento de pizarra abandonado, un pedazo de madera, etc., con sus características particulares de forma y composición se convertirá en un campo de investigación y creación en sí mismo para la autora:

para mí la piedra es esencial y es ella la que muchas veces me indica y me guía a la hora de crear la obra; es un proceso lento, al que yo no cuento las horas. No pienso nunca en el valor material de las obras, simplemente cargo a las piezas de mi energía y así es como van funcionando (Mielgo, 2012: 94-97).

El conocimiento profundo de las potencialidades del material es inherente a todo buen escultor. Recordemos las palabras de Miguel Ángel Buonarroti (1475-1564), al que Castorina admiraba notablemente, que veía la escultura dentro del bloque sin labrar, antes de realizarla. Bastaba con eliminar la piedra superflua para lograr una gran obra.

Siguiendo el metalenguaje escultórico del artista italiano, Castorina establece una especie de diálogo entre el material encontrado y ella misma, dónde ésta respeta al máximo, en el caso de la piedra, el bloque pétreo, para eliminar de él lo sobrante, lo accesorio e innecesario, y descubrir la belleza intrínseca del mismo (García Martínez, 2006: 16), como podemos comprobar en estas obras: *Abrazo*, *El orvallo* (1995-1996), *Ternura* (1996) o *Maternidad* (1996, figura 93): «la piedra me la encuentro fortuitamente, y me adapto a esa forma, porque la naturaleza ya la ha modelado con el paso de los años, evito devastar mucho [...]. Casi siempre son directas, no hago ya ni modelo ni nada»<sup>210</sup>.

---

<sup>210</sup> Castorina Fe Francisco, entrevistada por... 2015.



Figura 93. *Maternidad* (1996). Castorina F. Talla canto rodado de Astorga



Figura 94. *Maternidad* (c.1990). Castorina F. Talla madera de peral

Es constante la idea de obra cerrada, donde la piedra sobrevive al personaje. En ocasiones utiliza la madera, de muy diversos tipos, también adaptándose al material encontrado, a la esencia de su forma: «cojo palitos que encuentro, me fijo en su forma y me vienen las ideas [...]»<sup>211</sup>. Testimonio de ello son casualmente cuatro obras en las que representa a una madre con un hijo, en maderas distintas: *Maternidad* (1965) en un trozo de madera de raíz de peral, *Maternidad* (1970-1971) en madera de

<sup>211</sup> Castorina Fe Francisco, entrevistada por...2015.

manzano, *Maternidad* (c.1990, figura 94) en madera de peral y *Maternidad* (s/f) en madera de vid.

Como podemos comprobar, la mujer tiene una presencia central en la obra de Castorina, como ella misma explica «la mujer es mi mundo, el que yo vivo a diario y en el que aún nos faltan muchos reconocimientos por lograr»<sup>212</sup>. En sus temáticas asume un compromiso social muy destacado, por ejemplo, rindiendo homenaje a la mujer trabajadora, a aquellas que desempeñan quehaceres también fuera del hogar; mujeres anónimas, cuyo esfuerzo y trabajo ha sido minusvalorado a lo largo de la historia. Muestra de ello son: *Las aguadoras* (1956), *Mujer pensativa* (1981), *Segadora* (1981, figura 95), *Campesina joven* (1985) o *Campesina gallega* (1983) y *Pescadora* (1996), mujeres que captaron la atención de Castorina durante una estancia de la artista en Galicia, por la rudeza y monotonía de su trabajo.



Figura 95. *Segadora* (1981). Castorina F. Fundido bronce

---

<sup>212</sup> Castorina Fe Francisco, entrevistada por...2015.



Figura 96. *Reprimida* (1984). Castorina F. Talla piedra moralina del Teleno

Castorina hace hincapié en las desigualdades que experimentan las mujeres con respecto a los varones, como observamos en las obras *Reprimida* (1984, figura 96) o *Mujer colmada* (1982, figura 97), tratando la íntima problemática de la mujer. Son dos piezas de pequeño tamaño, en bulto redondo, con un planteamiento mucho más expresionista, tanto por el efecto de las texturas, como por los gestos y el acabado primitivo de las formas. Con *Reprimida* (figura 96) formula una crítica a la falta de libertades de las mujeres, a través de una cabeza de mujer, de semblante contenido, con los ojos muy abiertos, el ceño fruncido y la boca tapada por una desproporcionada mano que ocupa el lugar del cuello; una composición muy similar a la que Juana Francés había representado en pintura en su obra *Silencio* de 1953 (figura 1). La expresión de angustia tanto del rostro como de la disposición de brazos y manos de la figura femenina cobran un gran protagonismo en *Mujer colmada* (figura 97). Se trata de un fragmento de piedra del que surge una figura femenina sentada sobre sí misma, con las piernas flexionadas, el torso desnudo, los brazos alzados, sin sobresalir del bloque pétreo, agarrándose los hombros, empequeñeciéndose ante el mundo. La cabeza se pliega hacia atrás, mirando hacia arriba, con boca entreabierta en gesto de dolor y/o súplica.

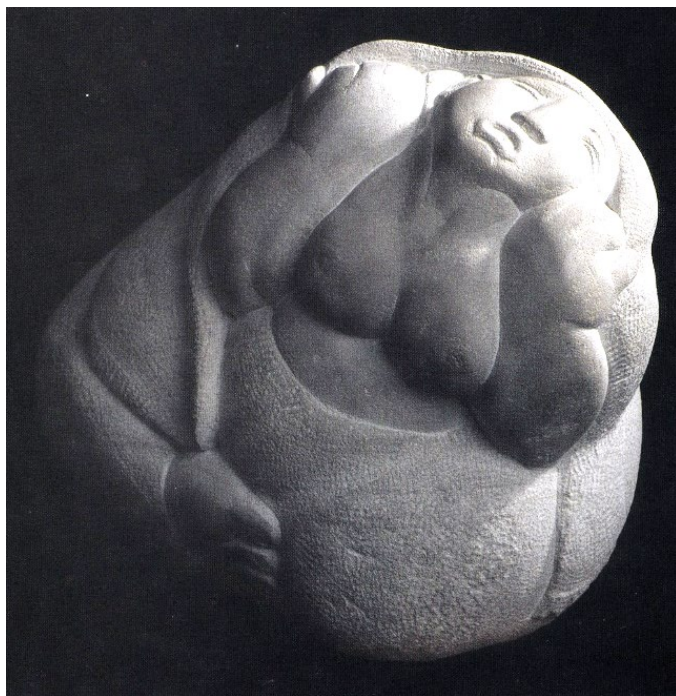


Figura 97. *Mujer colmada* (1982). Castorina F. Talla en piedra

Castorina también hace visible la voz del sufrimiento de las mujeres que padecen violencia a causa de las guerras, las revueltas, los conflictos sociales o las políticas gubernamentales. Testimonio de ello son las piezas tituladas *Mujeres de Kosovo* (1995, figura 98) o *Mujeres de Chiapas* (1994), donde una amalgama de rostros, manos, y cuerpos de mujeres y niños se entrelazan, hasta el punto casi de estar fusionados. Unidas, esas mujeres y sus hijos, podrán luchar contra la violencia sexual, la impunidad y la guerra. Los retorcimientos, casi convulsos de algunas figuras, junto a la expresividad de sus rostros relatan la tristeza, el dolor, en definitiva, el drama interior de todas ellas:

no podía quedarme de brazos cruzados, se lo debía, necesitaba expresar ese sufrimiento, que soportan los habitantes de un país asolado por las guerras o las dictaduras, donde desgraciadamente las mujeres y sus niños son los que más padecen, fijate, violaciones, secuestros, mucha pobreza, condiciones infrahumanas [...] <sup>213</sup>.

---

<sup>213</sup> Castorina Fe Francisco, entrevistada por... 2015.

También la pieza *América ofrecida* (1997) es un tributo a esas mujeres latinoamericanas que sufren, con rasgos primitivos, como si de una *Cabeza Olmeca* se tratase.

Su fascinación por el cuerpo humano hace que Castorina desarrolle una abundante escultura de desnudos femeninos. Cabe mencionar que fueron también un tema predilecto en sus pinturas. Una característica común en su pintura y escultura es que representa cuerpos potentes, de formas redondeadas, fuertes caderas y senos poderosos (figura 87). A pesar del reducido tamaño de las esculturas, éstas muestran un gran sentido monumental, como afirma Manolo Valdés en el catálogo de la exposición colectiva *Artistas Actuales Leoneses* de la Junta de Castilla y León (1986). Salvando las distancias, algunas piezas como *Sin título* (1989-90, figura 99) o *Desnudo* (1991) recuerdan por su disposición y formas globulares a las mujeres tumbadas de Henry Moore (1898-1986), inspiradas en la estatuaria precolombina.

Tomando como base unos dibujos de cuerpos de mujer con poses muy diferentes, la escultora realiza una serie de bronce (figura 100) para estudiar el movimiento y el cuerpo desnudo de la mujer:

hice nueve esculturitas en barro que después se pasaron a bronce, todas ellas son mujeres desnudas, unas recostadas, otras agachadas, boca arriba, de espaldas para estudiar bien el cuerpo y el movimiento de la mujer [...]. Se fundieron en pequeñas series de unas siete, nunca había realizado bronce en serie, pero mi amigo Amancio me animó [...]<sup>214</sup>.

A pesar de que lo figurativo está presente siempre en la obra de Castorina, en varias esculturas observamos un tratamiento más sintético, próxima a la abstracción orgánica de Baltasar Lobo (1910-1993), e incluso, a las esculturas biomórficas de Jean Arp (1886-1966). Los volúmenes globulares y una serie de líneas sobre el bloque de piedra determinan la configuración y síntesis formal de obras como *Desnudo* (1990), *Desnudo* (1991, figura 101) o *Mujer dormida* (1996).

---

<sup>214</sup> Castorina Fe Francisco, entrevistada... 2015.



Figura 98. *Mujeres de Kosovo* (1995). Castorina F. Talla en piedra

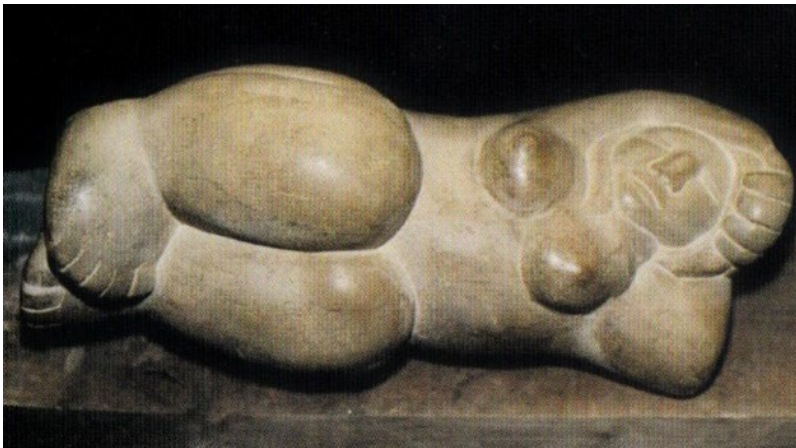


Figura 99. *Sin título* (1989-90). Castorina F. Talla en piedra del país

Siguiendo con la mujer como protagonista, el tema más reiterado en la obra de Castorina es la maternidad (figura 102). La representación de la maternidad ha sido una constante en el arte occidental: desde las primitivas Diosas-Madre del Paleolítico identificadas con la fertilidad, pasando por las idealizadas Madonas de la Edad Media y Moderna, como ejemplo de madre entregada a sus hijos en una familia ideal para todas las mujeres cristianas de aquel entonces, hasta las maternidades laicas del siglo

XIX que reflejaban el modelo burgués de mujer como “ángel del hogar”, destinada por su naturaleza a la maternidad y al cuidado de los suyos, hasta llegar a nuestros días. Las palabras de Lucía Sánchez Saornil en 1935 son una crítica de cómo se ha concebido socialmente la maternidad con respecto a la mujer:

[...] a través de todas las edades se ha venido practicando la exaltación mística de la maternidad; antes se exaltaba a la madre prolífica, paridora de héroes, de santos, de redentores o tiranos; en adelante se exaltará a la madre eugenista, a la engendradora, a la gestadora, a la paridora perfecta [...]. La madre es el producto de la reacción masculina [...]. (Sánchez Saornil, 1935: 2).



Figura 100. *Figuras de mujer* (2014). Castorina F. Fundido en bronce

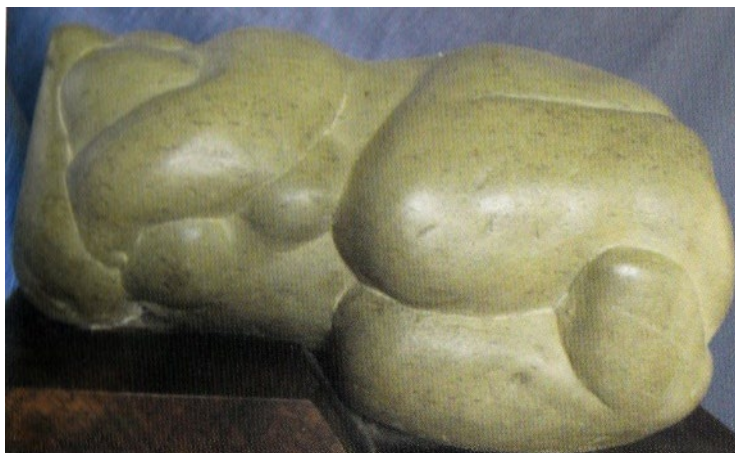


Figura 101. *Desnudo* (1991). Castorina F. Talla en piedra de Nistral (Astorga)

Desde el punto de vista de las artes, en la primera mitad del siglo XX muchos han sido los artistas plásticos, sobre todo varones, que han abordado la temática de la maternidad, en sus obras, tanto pictóricas como escultóricas: Mary Cassatt (1844-1926), Gustav Klimt (1862-1918), María Blanchard (1881-1932), Pablo Picasso (1881-1973), Marc Chagall (1887-1985), Ernst Barlach (1870-1938), Pablo Gargallo (1881-1934), Joan Miró (1893-1983), Emiliano Barral (1896-1936), Alberto Sánchez (1895-1962), y un largo etcétera. La mujer como dadora de vida, reflejo de amor, ternura y abnegación, o simplemente como una excusa para abordar el tema del desnudo femenino. Así se veía a la mujer en las composiciones de estos artistas plásticos, representada como madre, donde su individualidad como ser único, individual y pensante pasaba a un segundo plano o desaparecía. Algunos maestros de ideologías anarquistas, como Baltasar Lobo (1910-1993) o Eleuterio Blasco Ferrer (1907-1993), influidos por las ideas del movimiento libertario femenino *Mujeres Libres* (1936-1939)<sup>215</sup>, abrieron con sus maternidades una brecha hacia una nueva perspectiva de mujer-madre, defendiendo la libertad y el derecho a la decisión de la maternidad: «que las mujeres sean mujeres ante todo; sólo siendo mujeres tendréis después las madres que necesitáis» (Sánchez Saornil, 1935: 3). La cara oculta de la maternidad no se transmitía en la sociedad, ni mucho menos se plasmaba en el arte. Sin embargo, las artistas surrealistas como Frida Kahlo (1907-1954), Remedios Varo (1908-1963) o Dorothea Tanning (1910-2012) mostraron imágenes ciertamente perturbadoras de la realidad maternal (Caballero Guiral 2002, 89): el dolor, la soledad, el miedo, la violencia, el no encontrarse a sí misma (*Maternidad*, 1946. Dorothea Tanning) o el vacío (*Sustento celestial*, 1958. Remedios Varo). Ellas mismas fueron las protagonistas de sus obras, se autorrepresentaron en su propio parto (*Mi nacimiento*, 1932. Frida Kahlo), al borde de la muerte por un aborto (*Henry Ford Hospital*, 1932. Frida Kahlo), reivindicando siempre al individuo mujer. Con sus planteamientos se convirtieron en un icono del feminismo en la primera mitad del siglo XX, revisando y recreando la iconografía de la maternidad en relación con la identidad femenina.

La brutal afirmación del naturalista alemán Lorenz Oken (1779-1851) «la mujer no es el fin, sino el medio de la naturaleza; el único fin y objeto es el hombre» (Sánchez Saornil, 1935: 2), que entendía la maternidad como un hecho biológico, fue un argumento que había impregnado el pensamiento occidental y estaba muy presente en la sociedad española de posguerra manteniéndose hasta hace un par de décadas. La ciencia se unió a los dictámenes de la Iglesia relacionados con la naturaleza femenina y el papel de las mujeres en la familia. Un pensador que reprodujo este sistema de pensamiento fue Gregorio Marañón que, en 1927, analizó la cuestión en un ensayo titulado *Maternidad y feminismo*, argumentando de este modo su discurso:

---

<sup>215</sup> *Mujeres Libres* fue un movimiento que luchó por la emancipación de la mujer. La compañera sentimental de Baltasar Lobo fue Mercedes Comaposada Guillén (1901-1994), abogada y pedagoga, cofundadora de la citada organización femenina libertaria, junto a Lucía Sánchez Saornil (1895-1970) y Amparo Poch y Gascón (1902-1968).

para nosotros es indudable que la mujer debe ser madre, ante todo, con olvido de todo lo demás si fuera preciso; y por ello, por inexcusable obligación de su sexo [...]. Oigamos otra vez la voz de Dios, insistente y eterna: “Tú, mujer parirás, tú, hombre, trabajarás” (Marañón, 1927: 82);

la ciencia se supedita así a la creencia.



Figura 102. Izquierda. *Maternidad* (1978). Castorina F. Talla piedra moralina de Teleno

Figura 103. Derecha. *Ofrecimiento* (1988). Castorina F. Talla en piedra

Años más tarde, en 1951, hizo una revisión a su ensayo, e incluyó algunas modificaciones para adecuarla a los nuevos tiempos, pero seguía manteniendo «que las mujeres estaban llamadas a ser madres, y que en el cumplimiento de esa función han de sacrificar todo otro aspecto de su existencia, siendo este, a su juicio, el imperativo biológico» (Morcillo Gómez, 2015: 141). También Antonio Vallejo-Nájera, el psiquiatra que intentó justificar los ideales sociales del régimen franquista, contribuyó con su obra de 1946 *Eugenesia de la Hispanidad y regeneración de la raza*, donde dictaminó en términos biológicos que los cuerpos de las mujeres eran depositarios del deber de la reproducción:

a la mujer se le atrofia la inteligencia como las alas a las mariposas de la isla de Kerguelen (antes denominadas como islas de la Desolación), ya que su misión en el mundo no es la de luchar en la vida, sino acunar la descendencia de quien tiene que luchar por ella (Vallejo Nájera, 1944: 44).

Sin embargo, a partir de la segunda mitad del siglo XX comenzó a cambiar la lectura de la maternidad, sobre todo tras el arraigo de los movimientos feministas, que se cuestionaron esa noción de la maternidad entendida exclusivamente como un hecho biológico, que absorbía a la mujer otorgándole un valor pasivo. Promovieron con otro discurso el protagonismo de las madres, de las mujeres, pues como apunta Irati Fernández «la maternidad es una construcción social, cultural e incluso política» (Ruiz De Garibay, 2014).

Todos estos cambios los vive Castorina. La maternidad según ella es «un canto de libertad, de alegría y de vida»<sup>216</sup>. Este tema se halla presente desde el inicio de su obra plástica, y se acrecentará a partir de la pérdida de su hijo Oscar en 1988:

durante la enfermedad de mi hijo, una enfermedad muy dura, yo le hacía dibujos a grafito mientras dormía [...]. Cuando nos dejó, la angustia, el dolor que sentía lo canalicé en mis obras. La primera obra que yo hago es una maternidad y la título *Ofrecimiento* (figura 103), una madre que ofrece a su hijo, como yo había hecho, ofrecerlo a la muerte<sup>217</sup>.

La mujer es el centro de sus composiciones, desde la gestación hasta el parto, llegando a la crianza de los hijos, y el cariño que profesa por ellos. Para Castorina la mujer-madre no es una idea superficial de la maternidad, ni tampoco es exclusivamente una idea del amor de una madre, sino que es la protagonista en primera persona de un montón de sensaciones placenteras y a la vez de tensiones oscuras. Ese concepto lo plasma en sus obras pictóricas y escultóricas. Por un lado, observamos maternidades donde madre e hijo se funden en un abrazo, irradiando gran alegría y amor, como en las obras *Maternidad* (1978, figura 102), *Maternidad* (1993) o *Maternidad* (1995). La madre poderosa, fuerte, que protege a su hijo entre sus brazos, como también representó de manera simbólica Louise Bourgeois (1911-2010) en *Maman*, en homenaje a su madre, capaz de tejer la tela de los afectos y también quedar atrapada en ellos. Por otro lado, muestra esos aspectos menos bellos, esas tensiones oscuras que aludíamos previamente, como el dolor del parto, la angustia de perder a un hijo, el miedo a la soledad, etc. Ejemplos que lo ilustran son las inquietantes pinturas de *Alegoría del parto (su grito)* (2003, figura 104) o *El dolor de la vida* (2005, figura 105), y la citada escultura *Ofrecimiento* (1988, figura 103) o *Sin título* (1986). Esa fuerza expresiva, ese grito contenido, tal vez se aproxima a obras de Käthe Kollwitz (*La Pietá*, 1939; *Lamentación*, 1938) o de Ernst Barlach

---

<sup>216</sup> Castorina Fe Francisco, entrevistada por... 2015.

<sup>217</sup> Castorina Fe Francisco, entrevistada por... 2015.

(*Madre e hijo*, 1935). En estas obras como apunta Javier Hernando, en un comentario publicado en el *Blog Castorina: La Poeta Creativa*, revela un «mundo apasionado y a la vez torturado, cómo los retorcimientos de los cuerpos plegados unos sobre otros, hasta alcanzar una adaptación que parece tornar la multiplicidad en unidad, fuesen la exteriorización del dolor intenso».



Figura 104. *Alegoría del parto (su grito)* (2003). Castorina F. Pastel y goma/papel guarro

Por otra parte, Castorina también reinterpreta temas bíblicos, generalmente en relieve y en su material preferido, piedra. Algunos ejemplos son: *Danza Salomé* (1995-1996), *Sagrada familia* (1993), *Tránsito místico* (1990, figura 106), *Piedad* (1995) o las repetidas imágenes de San Francisco de Asís. Según Cristina Martínez, estos personajes están vistos desde una perspectiva más mística que religiosa, donde la imaginación y las posibilidades de los materiales hacen que el elemento simbólico cobre mayor presencia (Martínez García, 2006: 32).



Figura 105. *El dolor de la vida* (2005). Castorina F. Sanguina/papel guarro



Figura 106. *Tránsito místico* (1995-96). Castorina F. Relieve en piedra

Más de 700 producciones, de las que casi doscientas son esculturas, avalan la trayectoria, aún en activo, de más de sesenta años dedicada al mundo de la creación. La escultora ha mostrado su obra desde la década de los setenta en numerosas

exposiciones, la mayoría en las provincias de Castilla y León<sup>218</sup>. Algunas de las exposiciones colectivas más significativas fueron: la primera aparición en *Artistas Maragatos* organizada por la Caja de Ahorros y monte de Piedad de León en 1974; el *I Encuentro con el Arte de la Mujer de Castilla y León* en Valladolid en 1980, donde consiguió un galardón otorgado por el Ministerio de Cultura por su obra *Maternidad, Pintores y Escultores de Castilla y León*, en la Exposición Universal de Sevilla de 1992; en 2006 *Re-existencias. Escultoras del siglo XX*, comisariada por Raquel Barrionuevo, que se inauguró en Sevilla y posteriormente se trasladó a Madrid; y quizá la de mayor impacto mediático ha sido en 2012-2013 *Genealogías femeninas en el arte español (1960-2010)*, en el MUSAC, coordinada por Patricia Mayayo y Vicente Aliaga. En 1983 realiza la primera exposición individual de su obra *Exposición de dibujo y escultura* en la sala de la Nueva Biblioteca Municipal de Astorga; a ella le siguen otras tantas como la de Galería Abril de Madrid (1985) o en la Sala Cultural de Caja España de Valladolid (1994). Su obra en León se hace esperar, pues no es hasta el año 2006 cuando se lleva a cabo una retrospectiva de su obra en la Sala Provincia organizada por el Instituto Leonés de Cultura: «el caso es llegar, y aquí está la obra»<sup>219</sup>. Las últimas apariciones individuales han sido en la Fundación Cerezales Antonino y Cinia (Cerezales de Condado, León) con la muestra *Castorina. Autorretrato* (2011-2012), que después se exhibió en Astorga; en la Galería Ámaga de León (2014) y por último en 2015 su obra ha viajado a Toluca (México), al centro Cultural Universitario Casa de las Diligencia, con el título de *Maternidades. Canto a la libertad y al futuro*.

Su obra se halla repartida la gran mayoría en colecciones privadas, en menor medida en museos, como el Museo de los Caminos de Astorga o el Bello Piñeiro en El Ferrol (La Coruña), instituciones como la Diputación de León y fundaciones como la de Cerecinos Antonio y Cinia en Cerezales del Condado.

No debemos olvidar la obra pública de Castorina, un capítulo breve pero interesante en la trayectoria escultórica de esta artista. En 1986, el Ayuntamiento de Astorga encargó a Castorina una escultura conmemorativa de la fundación de Astorga por Augusto, titulada *Bimilenario Astorga* (figura 107), ubicada en la Calle Padres Redentoristas, contigua a la Plaza de San Bartolomé. En ella la autora representa a través de rostros muy expresivos a los miembros de una familia, que simbolizan el pasado de un pueblo, que dejó su huella, pero quedó atrás, una vez rotas las cadenas, dando paso hacia la libertad del presente y hacia la esperanza del futuro, encarnando al niño pequeño (Barrionuevo Pérez 2012a, 105-106). La propia autora así lo explica:

---

<sup>218</sup> Astorga, Valladolid, Zamora, Salamanca, Burgos, Palencia, Ávila, La Bañeza, Bembibre, Ponferrada y León.

<sup>219</sup> Castorina Fe Francisco, entrevistada por... 2015.

«cantan a la libertad, a la vida, al futuro, aunque es un canto tan desgarrador como la parte de la lucha que conlleva la existencia»<sup>220</sup>.

Se trata de un monumento al *Cofrade* (2008) en la plaza Eduardo de Castro, junto al Palacio Episcopal de Gaudí y la Catedral. Es una escultura de bronce de más de trescientos kilos, donde representa a dos cofrades: el de la izquierda con los pies descalzos, como símbolo de penitencia; y el de la derecha porta un estandarte, en referencia a distintas cofradías. En medio de ellos, aparece un niño, el cual muestra el testigo que se va pasando de generación en generación. Por detrás los escudos de las ocho cofradías de Astorga. Y en la plaza Obispo Alcolea, una gran escultura, titulada *Maternidad* (figura 108) de unos tres metros de alto, en mármol negro, con diseño original de Castorina, realizada públicamente en colaboración con el escultor leonés Amancio González durante los meses de julio y agosto de 2013<sup>221</sup>. Con esta obra, la sensibilidad y la hondura de la obra de Castorina queda definitivamente ligadas al paisaje urbano de Astorga.



Figura 107. Detalles del monumento escultórico del *Bimilenario de Astorga* (1986). Castorina F. Talla piedra caliza de Novelda

Por encargo de la Diputación de León, Castorina y el Grupo Scapellino realizan la pieza *Mujer en reposo* (2007, figura 109) para el Parque Escultórico del Monte San Isidro, un área de esparcimiento inaugurado en abril de 2007, a unos tres kilómetros de la ciudad de León, en dirección a la localidad de Carbajal de la Legua. El Grupo Scapellino tomó como modelo para el cambio de escala la obra de Castorina

<sup>220</sup> Comentario del discurso de Castorina en la jornada inaugural del Bimilenario (Barrionuevo Pérez, 2012a: 106).

<sup>221</sup> La financiación de la obra se realizó mediante fondos públicos y aportaciones privadas tanto de particulares como de empresas locales.

titulada *Desnudo* (1990). Junto a la escultura de Castorina se levantan cuatro obras más de tres artistas leoneses<sup>222</sup>.

Por último, Castorina realizó una *Maternidad* (2009, figura 110) en la zona ajardinada de la Fundación Cerezales Antonino y Cinia, en Cerezales del Condado, otra obra en la que se aplicó el cambio de escala, esta vez de la mano del japonés Tanadori Yamaguchi, tomando como referencia la obra homónima *Maternidad* (1995).



Figura 108. *Maternidad* (2013). Castorina F. y Amancio González. Mármol negro de Calatorao

<sup>222</sup> *Reencuentro* (2005), de José Luis Casas Paramio (León, 1979-); *Asterión* (2000) y *Gárgola que mira al sur* (2000), de Juan Carlos Uriarte (León, 1947-); y *Trinitas Aequalis* (2007), de Juan Villoria (Gondocillo, 1957-).



Figura 109. *Mujer en reposo* (2007). Castorina F y Grupo Scapellino. Talla en piedra de Moka, Portugal



Figura 110. *Maternidad* (2009). Castorina F. y T. Yamaguchi. Talla en mármol blanco

A pesar de la edad, Castorina ha continuado haciendo esculturas, a un ritmo pausado, hasta sus últimos días<sup>223</sup>. Su pasión por la escultura y su trayectoria artística es digna de alabar, pues ha contribuido al desarrollo de la plástica creativa castellanoleonesa. Un ejemplo vivo de una de esas mujeres artistas que han abierto

---

<sup>223</sup> Castorina Fe Francisco fallece el 18 de febrero de 2019 en Astorga, a los 91 años de edad.

camino para las siguientes generaciones de artistas, y que, sin embargo, fuera de Castilla y León sigue siendo una gran desconocida.

### 3.4.2. Ana Jiménez López (1926-2013): la materia cobra vida

En la obra tampoco importa el material, la obra está ahí, el cambiar de materiales es como decir lo mismo, pero en diferente idioma (Jiménez López, 2010).

La escultora Ana Jiménez López, al igual que Castorina Fe Francisco, se halla en la lista de artistas españoles que reanudaron, durante la segunda mitad del siglo XX, la escultura figurativa con un punto de vista más libre, más desenfadado. Esta escultora, fallecida en 2013, que fue muy conocida en los círculos artísticos de Valladolid, pues fue en la capital del Pisurgra donde desarrolló su carrera creativa, es también una total desconocida fuera de Castilla y León. Precisamente, como comentábamos en la introducción de este capítulo, las artistas que se formaron en los años centrales del siglo XX, durante la dictadura franquista, fueron si cabe las más olvidadas. Como señala Rocío de la Villa (2013):

mientras “las Modernas” siguen siendo recuperadas y también se comienza a investigar sobre las artistas en España a partir de la década de los setenta, el olvido se cierne implacable sobre éstas, quizás las que se enfrentaron a las más permanentes adversidades para desarrollar su obra, durante ese largo periodo en el que la mujer debía quedarse en casa “con la pata quebrada”.

Ana Jiménez no dio importancia a las limitaciones impuestas debido a su condición de mujer para la práctica de la escultura. De hecho, ella aseguraba que no había fronteras en el terreno de la creación, y así lo demostró desde el principio, haciendo de la escultura algo muy necesario en su día a día, pues la creación suponía para ella el motor que empujaba su vida: «para mí el arte es vida [...] siempre he disfrutado mucho de mi oficio y he creído y creo en mi obra como lo más auténtico de mí» («Fallece a los 87 años la escultora Ana Jiménez», 2013).

La obra de Ana Jiménez ha experimentado a lo largo del tiempo una evolución desde el clasicismo idealizado de su etapa formativa hasta la monumentalidad dentro del paisaje urbano, un continuo renovarse, con un ir y venir de ideas y temáticas. La propia artista explicó que en su trayectoria «esa evolución es lo normal de la vida. Con el paso del tiempo uno va pensando de otra forma y cambian las formas de expresión de la escultura. Se dice lo mismo pero de otra manera» («Ana Jiménez concibe escultura», 2008). En palabras de Julia Ara Gil (1993: 17), catedrática de Historia del Arte de la Universidad de Valladolid,

la obra de Ana Jiménez es el resultado de una capacidad innata para captar los rasgos esenciales de la realidad que percibe, de una gran intuición para descubrir y plasmar la fuerza vital de la naturaleza, de fantasía para crear formas nuevas, y a la vez de experimentación que la llevan bruscamente a terrenos insospechados.

Su trabajo se sitúa al margen de los convencionalismos, ya que es reflejo de su propia personalidad. Incluyo las palabras de la autora al respecto: «una figurativista bastante libre, pero también tengo abstracciones» («Ana Jiménez concibe escultura», 2008).

Destaca su dominio del dibujo, el cual se refleja en su producción escultórica. Ana Jiménez parte del dibujo, como ella bien explica su proceso creativo «de entrada son unos dibujos, después muchas veces bocetos en escayola o poliespán. Bocetos que después ya se llevan a efecto en el material elegido» (Jiménez López, 2010). Trabajó con materiales tradicionales como el bronce, el barro o la piedra, pero también se aventuró en el uso de materiales no convencionales como el alambre, el plástico, la tela metálica o el papel.

Sus primeras obras, basadas en la figuración realista, desprenden un cierto clasicismo, influido por las obras de José Luis Medina (1909-2003) y Antonio Vaquero (1910-1974), sus profesores en la Escuela de Artes y Oficios. Ejemplo de ello son los retratos que realiza a sus compañeros de la Escuela y a sus familiares, los cuales poseen un gran parecido físico con el modelo, además de una fuerte carga psicológica (figura 113). Se desprende de ellos un carácter intemporal, como apunta la doctora Julia Ara (1993: 17) «sugridor a la vez del hermetismo egipcio y del naturalismo romano». Todos ellos los modeló en arcilla, algunos se han conservado en ese material, y otros fueron fundidos en bronce.



Figura 111. Izquierda. *Enrique López* (1956-59). Ana Jiménez. Piedra

Figura 112. Centro. *Pili* (1957). Ana Jiménez. Terracota

Figura 113. Derecha. *Germán* (s/f). Ana Jiménez. Bronce

Hay una clara idealización en los retratos de las jóvenes adolescentes de esta primera época (figura 112, 114). Sin embargo, en los masculinos observamos una fuerte caracterización, tanto de los rasgos físicos como de los gestos. Es el caso del retrato que realiza a su abuelo *Enrique López Urquiza* (1956-59, figura 111), terminado una vez fallecido el protagonista, como si de una *imago maiorum* romana se tratase, donde los signos de la edad son evidentes, un ejemplo veraz de naturalismo. El tema del retrato lo cultivó a lo largo de toda su carrera artística. La última obra que realizó en este género fue la cabeza titulada *Leur* (1993, figura 115), donde trabajó la materia con gran libertad y viveza en un intento de aproximarse a la realidad, y de la que se desprende un contenido dramatismo deudor de las esculturas helenísticas.

Por otro lado, vemos una mayor libertad de ejecución en sus personajes infantiles, temática muy trabajada por la artista, por la que sentía gran predilección y afecto, como ella afirmaba: «He resuelto el tema de la infancia con cariño» (Jiménez López, 2010). Se ve influida por la obra de Cristino Mallo (1905-1989), escultor al que ella siempre admiró, que dentro de la tradición figurativa representó la renovación formal en la segunda mitad del siglo XX. Sus niñas y niños muestran la cara amable de la vida, en sus poses y juegos. Son figuras de tamaño menor al natural, de cuerpos sólidos y formas redondeadas (figura 119). Muestra de ello es su obra *las Niñas del molinillo* (figura 116), realizada primero en madera y después fundida en bronce; refleja la espontaneidad de un juego, donde el movimiento y a la vez la tensión, se hallan en equilibrio.



Figura 114. Izquierda. *Mª Carmen* (1953). Ana Jiménez. Terracota

Figura 115. Derecha. *Leur* (1993). Ana Jiménez. Bronce

En estos años de actividad ya se advierte uno de los rasgos más significativos y constantes en la obra de Ana Jiménez, la primacía del modelo femenino: «el tema femenino ha sido a lo largo de mi obra el que más se ha repetido. He tratado a la mujer como algo muy importante de la naturaleza, siempre como muy poderosa, muy importante [...], lo he tratado siempre como con más fuerza» (Jiménez López, 2010). Esa fuerza se ve reflejada en sus mujeres, niñas o adolescentes, al definir las con una gran solidez, lo cual se acentúa al elegir un punto de gravedad muy bajo para ellas, siendo la masa escultórica mucho más sustancial en la mitad inferior del cuerpo, que en el resto. Son figuras de volúmenes rotundos, con caderas redondeadas y gruesas piernas, la mayoría con los pies descalzos, fuertemente ancladas en la tierra (Ara Gil, 1993: 19), para acentuar más esa imagen de mujer llena de vida. En su obra *Muchacha sobre la hierba* (1955, figura 117) se observan las características expuestas anteriormente, y el prototipo de belleza clásica, estereotipada y vacía de valores humanos, se ha desvanecido. La escultora presenta una perspectiva artística distinta, un tratamiento personal del cuerpo femenino diferente de la factura académica, sin erotismo implícito. Salvando las distancias, las esculturas femeninas de Ana Jiménez, al igual que los autorretratos y retratos de mujeres de la pintora Paula Modersohn-Becker (1876-1907),

son la manifestación plástica de una mirada de mujer que no ve el cuerpo femenino como mero objeto sexual del cual puede apropiarse el artista para recrearlo y constituyen una aportación icónica que rompe con las estereotipadas imágenes que, multiplicadas hasta la saciedad, han educado nuestra mirada desde lo masculino (Ibero, 1992: 26).



Figura 116. *Niñas del molinillo* (1957). Ana Jiménez. Bronce



Figura 117. *Muchacha sobre la hierba* (1955). Ana Jiménez. Terracota

A este mismo concepto responde *Mujer calceteando* (1955, figura 118), una escultura muy compacta, de curvadas formas, en la que se funden la figura de mujer y el basamento que sirve de asiento a la misma. En sus rostros advertimos expresión de ternura y serenidad, mientras realizan labores cotidianas o disfrutan de su tiempo.

Las obras de este momento acreditan un impecable dominio técnico. Independientemente del material que emplee para realizar sus esculturas, el trabajo de modelado fue sumamente importante para insinuar los detalles y otorgar un aire atemporal a sus obras, alejándose del clasicismo que pervivió en la escultura española durante buena parte del siglo XX. A ello se suma el tratamiento del material utilizado, caracterizado por superficies sin pulir que van tomando forma a través de un leve modelado. La luz incide en su obra realzando la suavidad del material, captando el ritmo y armonía del cuerpo. Sin embargo, durante este periodo Ana lleva a cabo algunas obras en las que tiene que adaptarse al gusto y deseo de los comitentes, como fue un relieve de 1966 que reproducía la obra de Mariano Benlliure *Los Cazadores de Alcántara* ubicada delante de la Academia de Caballería de Valladolid, el cual fue entregado a Juan Carlos, entonces príncipe de Asturias, durante una visita a la capital del Pisuerga.



Figura 118. Izquierda. *Mujer calceteando* (1955). Ana Jiménez. Bronce

Figura 119. Derecha *Niña* (1957). Ana Jiménez. Bronce

El realismo idealizado que caracterizó a las obras de su periodo de aprendizaje y años sucesivos se fue desvaneciendo tras un viaje a París en 1968. En esos años Ana se sintió atraída por las nuevas corrientes ideológicas que se abrían paso entre la juventud (Baladrón Alonso, 2014), y su mirada se transformó al profundizar en la escultura de Pablo Picasso, Henry Moore y Amadeo Modigliani. Ana se decantó por unas formas más estilizadas, donde las superficies planas y ciertas oquedades configuran un juego de volúmenes limpios y angulosos. Su obra *Al vent del mond* (1968, figura 120) es un buen ejemplo de este cambio de tendencia estilística y de pensamiento. Esta obra es un grupo escultórico, en el que cuatro jóvenes unidos alzan sus brazos al viento en firme actitud de proclama, de deseo de libertad, del mismo modo que lo hace la canción de cantautor valenciano Raimond, de título similar *Al vent*, compuesta en 1959 y publicada en 1963. Su letra transmite la búsqueda de la luz, de la paz, y la vivencia de encontrarse libre, inmerso en el viento. Un grito magistral al espíritu de liberación de un pueblo, que llegó a convertirse en la década de los sesenta en símbolo de oposición a la dictadura franquista en España. El escritor

José Manuel de la Huerga vio en esta reunión humana de Ana Jiménez a unos «pájaros remontando el vuelo sobre un amanecer de meseta, alzándose de puntillas en busca de la térmica [...]» (De la Huerga, 2013). Una metáfora más, pues los pájaros, como el viento, son uno de los símbolos de libertad. Este grupo escultórico fue concebido como proyecto inicial para un monumento de parque que no llegó a materializarse, pero de él se conserva una réplica en pequeño formato de yeso y chapa de estaño, en los fondos que atesora a día de hoy la Junta de Castilla y León en el Museo de Valladolid.

La década de los años setenta se inauguró en la trayectoria de Ana Jiménez con una nueva orientación estilística, esta vez inspirada en el organicismo inglés. Utilizó un lenguaje plástico próximo al trabajo de Henry Moore o Barbara Hepworth, donde las esculturas se conforman en masas redondeadas, cerradas en sí mismas, de acabados brillantes, que toman forma de cuerpo orgánico irreal. Ejemplo de ello es su obra *Nudos* (1973, figura 121), de superficies perfectamente terminadas y trazado curvilíneo y sinuoso que convierten lo estático en dinámico. A pesar de que la figuración pasa a un segundo plano y su obra se establece en los límites de la abstracción, no llega a desprenderse totalmente de la figura. Se trata de una pseudo-figuración, pues sigue mostrando connotaciones que evocan objetos o seres vivos. En su obra *Halcón* (1975, figura 122), paradigma de la gran capacidad de síntesis de la autora, los transmisores directos del contenido serán los elementos expresivos de las formas y la materia, es decir, de las superficies curvas conseguidas con la menor cantidad de elementos posibles, junto a la superficie pulida del bronce. Recuerda, a otro nivel y con su propio estilo, al acercamiento a la esencia que hace Constantin Brancusi en *La foca* (1943).

En la misma línea organicista, de volúmenes definidos y turgentes, realizó una serie de piezas sobre el reino animal, como: *Foca* (1977), *Pájaro* (1980), *Pelicano* (s/f), *Pingüino* (f/n), *Paloma y palomo* (c. 1980, figura 123) o una colección de sesenta pájaros para José Luis Blanco como imagen de la firma comercial Novostil (Ara Gil, 1993: 25). Las aves son el tema más abundante y dentro de ellas lo es la paloma, así lo afirmó en varias ocasiones nuestra protagonista: «cuando no tengo que hacer, hago palomas». La paloma, como señala Noemí Solís, dentro del reino animal es el equivalente a la figura femenina (Niño, 2015). Esta ave será tan recurrente que se convertirá en un juego entre sus manos.



Figura 120. *Al vent del mond* (1968). Ana Jiménez. Yeso y chapa de estaño



Figura 121. Izquierda. *Nudos* (1973). Ana Jiménez. Piedra artificial

Figura 122. Derecha. *Halcón* (1975). Ana Jiménez. Bronce



Figura 123. *Paloma y palomo* (c. 1980). Ana Jiménez. Bronce y poliester

A lo largo de la década de 1980 Ana vuelve a interesarse por la figura humana, pero con diferentes planteamientos, tanto estéticos como de contenido, a los de su primera etapa de naturalismo. Se centró en el cuerpo humano, principalmente el femenino, en extraer de él la mayor expresividad y su vinculación con el paisaje. Cuerpos de formas macizas, que se quiebran y deforman al emerger de la tierra, de rasgos esbozados, prescindiendo en ocasiones de las extremidades inferiores, que adquieren por sí mismos la independencia necesaria y una gran monumentalidad. La ondulación o los cortes angulosos de las formas nos evocan todo tipo de paisajes, en sintonía con la forma de hacer del escultor Henry Moore, al que la autora admiraba plenamente como ya hemos mencionado en líneas anteriores. Ejemplos significativos son: *Aida Mais* (1980, figura 124) donde las formas graníticas configuran la estructura corporal, *Mujer reclinada en dos piezas* (1980), dividida en dos fragmentos como también hacía Moore, o *Gemma* (1981, figura 125).

El gusto de Ana por la estatuaria grecolatina se incrementó tras su viaje a Grecia, como podemos observar en la serie de terracotas que expuso en conjunto en la Galería Carmen Durango en Valladolid en 1980. Eran un total de treinta y seis figuras de pequeño formato, que representan torsos femeninos semidesnudos, en barro cocido envueltos en telas de finos pliegues, blanqueadas con un engobe alcalino (Baladrón Alonso, 2014). Nos recuerdan a las tanagras helenísticas, esas pequeñas figurillas en arcilla que encarnan perfiles de mujeres en su entorno cotidiano (figura 126). También de ecos fidíacos es su obra *Castilla II* (1982, figura 127), donde al diseño esbozado del cuerpo y de la cabeza, se une «la necesidad irrefrenable de fragmentar los cuerpos y cortar con un plano las cabezas» (Ara Gil, 1993: 24), sugerencias que nos remiten a Picasso y a las figuras rotas de la Acrópolis de Atenas.



Figura 124. *Aida Maïs* (1980). Ana Jiménez. Piedra de Sepúlveda

Figura 125. *Gemma* (1981). Ana Jiménez. Bronce

A partir de este momento, el gusto por el arte clásico y los cuerpos fragmentados de derivación picassiana serán una constante en la obra futura de Ana Jiménez: *Sirena* (1980), *Victoria mutilada* (1987, figura 128), *El Juicio de Paris* (1985), *Negra Filomena* (1986) o las esculturas dedicadas a dos importantes mujeres de la historia de España como *Doña Juana* (1981) que compuso para una exposición de trabajos en torno a Juana I en Tordesillas, o *Marianita* (1981, figura 129), en homenaje a Mariana Pineda.

En el sentido de figura-paisaje, cabe destacar su obra *Ávila*, un hombre (figura 132) y una mujer (figura 133), donde sus formas evocan a los Berrocales de Ávila, paraje de formaciones graníticas, en el que la autora se inspiró para su creación.



Figura 126. Izquierda. *Mujer* (1980). Ana Jiménez. Terracota  
 Figura 127. Derecha. *Castilla II* (1982). Ana Jiménez. Terracota



Figura 128. Izquierda. *Victoria mutilada* (1987). Ana Jiménez. Bronce  
 Figura 129. Derecha. *Marianita* (1982). Ana Jiménez. Cemento



Figura 130. Izquierda. *Torso* (c. 1980). Ana Jiménez. Bronce

Figura 131. Derecha. *Torsos* (1985). Ana Jiménez. Bronce

Paralelamente a esta línea de trabajo, Ana Jiménez mantuvo abierta su inquietud por investigar sobre las posibilidades que ofrecían los nuevos materiales que le permitieran innovadoras técnicas y lenguajes formales. Su fase experimental creció a partir de mediados de la década de los ochenta, cuando en la Escuela de Artes y Oficios de Valladolid se hizo cargo de los Cursos Experimentales de Volumen, pretendiendo utilizar como ella misma explica a su amiga Pilar Marco Tello (2014: 35): «materiales que yo he estado utilizando en la Escuela con mis alumnos y que yo también quería adoptarlos para mis esculturas».

El plástico, el papel, las chapas recortadas, los alambres y el poliéster entre otros fueron su campo de actuación y, a pesar de que estos nuevos materiales carecían de la nobleza de la piedra o el bronce, «en todos ellos he descubierto otro encanto, otro discurso, es como si dijeras lo mismo en otro idioma» («Fallece a los 87 años la escultora Ana Jiménez», 2013), explica Ana Jiménez. Frente a la importancia del volumen que había destacado en su producción escultórica hasta el momento, se abrió a partir de entonces su interés por el volumen. Ejemplos de ello son sus *Las manos del alba* (1988, figura 134), realizadas en malla metálica, material con el que consigue una corpulencia casi veraz; o sus *Pájaros Faik* (1993) en chapa policromada. Con estos nuevos materiales Ana logró llevar al límite su capacidad de sintetizar las formas como en *Agrupados* (1993) cuyo trabajo del alambre simula los contornos de un grupo de figuras. Sus diseños de joyas responden también a ese deseo experimental, donde la simplificación de las formas se lleva hasta el extremo. Éstas

reciben nombres de algunas de sus mascotas<sup>224</sup>: *Safo*, *Stela*, *Zasca*, *Eva* y *Maya* (figura 135).



Figura 132. *Ávila-hombre* (1980). Ana Jiménez. Cemento



Figura 133. *Ávila-mujer* (1980). Ana Jiménez. Cemento

---

<sup>224</sup> Por ejemplo, *Safo* era un perro, *Maya* una gata (Marco Tello, 2014: 35).

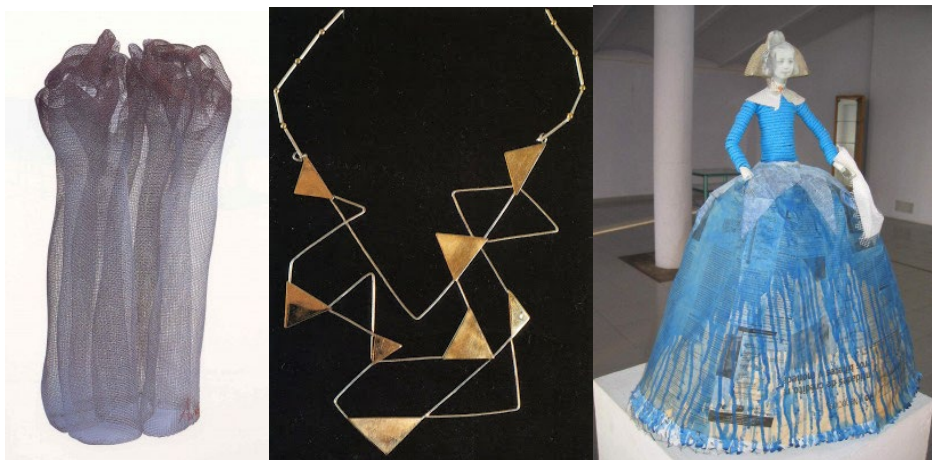


Figura 134. Izquierda. *Las manos del alba* (1988). Ana Jiménez. Malla metálica

Figura 135. Centro. *Maya* (s/f). Ana Jiménez. Gargantilla de oro

Figura 136. Derecha. *Cuando yo era una menina azul* (1997). Ana Jiménez. Alambrea papel

Con láminas de plástico llevó a cabo *Friso de los mutantes* (1993), *El grupo* (1993) y *Caballito rojo* (1993), donde las formas esquemáticas surgen con plena autonomía del propio material. Otras obras en materiales no convencionales, de factura muy atrevida fueron: *Cuando yo era una menina azul* (1997, figura 136), *Los visitantes* (2004), o *Negras de Mali* (1997) que fue colocada en el Campus de Ponferrada de la Universidad de León durante las actuaciones de EMBARRARTE 2010, donde se abordó la compleja relación entre arte contemporáneo y naturaleza.

Además de su pericia técnica, sus vivencias y la imaginación están presentes a la hora de conjugar el plástico, el alambre, el poliéster, etc. Todo ello cobra vida, como ella misma afirma: «hay obras que quieren salir por encima de todo [...]. Te ha elegido a ti y tenías que ponerte a trabajar [...]. Todas esas cosas surgen por vivencias, no hay nada estudiado [...]» (Jiménez López, 2010).

Dentro de la experimentación con los nuevos materiales, surgen composiciones esporádicas donde reaparecen las formas compactas y las figuras relacionadas con el paisaje, como *Las Berroqueñas* (1993, figura 137) en poliéster, y *Mingorría* (1993) en poliuretano, ambas alusivas al paraje granítico abulense.



Figura 137. *Las Berroqueñas* (1993). Ana Jiménez. Poliéster

Los temas de sus obras están relacionados con el mundo que le rodea, son sus propias vivencias. Comprometida con las desigualdades sociales, Ana Jiménez utilizó la escultura como medio de expresión, incluso de denuncia de las mismas: la violencia, la pobreza, la marginación, etc. La presencia femenina en su obra, como acabamos de comprobar, es plena, otorgando a la mujer siempre un papel protagonista, cargada de fuerza y expresión rotunda. Luchadora por la igualdad, sus figuras femeninas se muestran en el mismo nivel de condiciones y contextos que las de los varones. En sus últimas obras se acrecientan aún más esas inquietudes sociales de Ana, temas «resueltos con profundidad, pero sin retórica, contados “humanamente”» (Marco Tello, 2014: 35), con materiales no habituales. Prueba de ello son *Malos tratos* (2007), una serie de denuncia hacia la violencia machista integrada por relieves y esculturas de técnica mixta; o *El color de la pobreza* (1993, figura 138) una escultura que aborda el problema de la pobreza, en la que se visualiza un texto de María Zambrano (Ara Gil, 1993: 27), primera mujer en recibir el Premio Cervantes en 1988.

Preocupada también por la naturaleza y el medio ambiente, formula una crítica ante las escasas medidas tomadas para proceder a la disminución o eliminación de la contaminación acústica en los núcleos urbanos, con obras como *El ruido* (1993, figura 139), encarnada por un deforme personaje, que sufre las consecuencias del exceso de ruido a su alrededor, pues recordemos que la contaminación acústica perturba la convivencia humana, el sueño, el descanso, la concentración y el aprendizaje, degenerando en enfermedades de tipo nervioso y cardiovascular; o *Deliberando en torno al ruido* (1993, figura 140), un grupo escultórico cargado de ironía.



Figura 138. Izquierda. *El color de la pobreza* (1993). Ana Jiménez. Técnica mixta

Figura 139. Derecha. *El ruido* (1993). Ana Jiménez. Técnica mixta

El dominio de la técnica unido a su capacidad creativa proporcionó a Ana Jiménez un elevado número de encargos de diversa índole, que siempre

ha llevado con toda su autenticidad “haciéndolos suyos”, que su impronta siempre apareciera, fuese un trofeo, o una gran escultura, sus amigos, o hijos de amigos se podían reconocer en muchas de sus obras, siempre pasando por una estilización [...] (Marco Tello, 2014: 35).

Restauró obras artísticas, principalmente escultóricas, y realizó obras para algunos comercios vallisoletanos, hoy día desaparecidas; retratos para particulares como los de *Gabriel*, *Antonio* o *Fito*<sup>225</sup>; imágenes para iglesias como una *Santa Teresa* (1971) en altorrelieve<sup>226</sup> para la Parroquia de Santa Teresa de Jesús en el Barrio de la Rondilla (Valladolid), o un *Cristo* para una iglesia de Santander (1977); y sobre todo copiosos encargos institucionales y de colectivos. Muestra de ello fue el temprano busto de *Isabel la Católica* (1962) para los carlistas, quienes se lo regalaron

<sup>225</sup> Hijo de Adolfo Sarabia, pintor vallisoletano y Académico de la Purísima Concepción.

<sup>226</sup> Que finalmente no fue aceptada.

a Irene de Holanda y Carlos Hugo de Borbón-Parma. En 1985 diseñó la medalla de entrega para los Juegos Internacionales de Gimnasia Rítmica, celebrados ese año en la capital del Pisuerga. Para ella eligió la cabeza de una mujer, con la cabellera flotante silueteada, a la que tituló *La Walkiria*. Al año siguiente su obra *Atleta* (1986) fue el modelo para la medalla que habría de entregarse a los ganadores de los concursos deportivos de la Diputación de Valladolid. En ese mismo año de 1986 el Ministerio de Educación y Ciencia le encargó una obra para el grupo escolar de Enseñanza Primaria de Mayorga de Campos, que resolvió con un móvil llamado *Bandada*, formado por tres mallas de tela metálica, con aplicaciones en forma de palomas, que al ser movidas simulan el vuelo de las mismas. También fue elegida entre otros candidatos para realizar el encargo del *Módulo para el congreso Hispano-Americano de terminología de la edificación* (1986), donde el volumen se unía con el espacio: de un ladrillo de metacrilato, compacto pero a la vez transparente, salían los contornos de cinco columnas de alambre simbolizando los cinco siglos del descubrimiento de América (Baladrón Alonso, 2014).



Figura 140. *Deliberando en torno al ruido* (2007). Ana Jiménez. Técnica mixta

En 1992 la Diputación de Valladolid le encargó el diseño de un trofeo para los premios de teatro, el cual tituló *La dualidad del actor* (1992,), realizado en bronce y cuya idea está expresada con formas abstractas, mediante dos mitades perfectamente encajadas. La serie de obras por encargo continúa en 1997 con el trofeo para Periodistas y Medios de Comunicación a petición de la Junta de Castilla y León; el trofeo para los Premios de la Comunidad de Castilla y León al Cooperativismo en 2006, cuyo tema denominado *Asamblea* es un relieve, a la manera de un friso clásico;

y en 2007 nuevamente la Junta le encargó realizar en gran formato la obra de 1993 *Deliberando en torno al ruido* (figura 140), una obra de denuncia a la contaminación acústica, destinada para el nuevo edificio de las Cortes, donde actualmente se encuentra instalada en la planta baja junto a la entrada al Salón de Actos. La obra está constituida por diez elementos verticales, de dos metros de altura, en poliéster policromado, que simulan la reunión de un grupo de personas, que adoptan formas animalísticas de reptiles, con amplias bocas, interactuando entre ellas.

Ana Jiménez tuvo la oportunidad de materializar su deseo de ver sus obras en la calle, de «poblar los jardines de esculturas» como en alguna ocasión comentó la artista. El primer encargo fue de la Sociedad de Amigos de la Historia de Roa (Burgos), un *Monumento al Cardenal Cisneros* (1995, figura 141) en recuerdo al lugar donde éste murió el 8 de noviembre de 1517 cuando se dirigía al encuentro de Carlos V. El conjunto se compone de un alto pedestal de piedra caliza del que surge pensativa la figura de busto del cardenal franciscano en bronce. En parte posterior del podio de piedra, en la zona inferior, se escapa el pie descalzo de bronce del cardenal, una acertada fusión de los elementos que componen la obra: la figura y el basamento. Se halla ubicado en el Paseo del Espolón de la citada villa burgalesa, un mirador al Duero y sus campiñas.

Después, en 1996 el Ayuntamiento de Valladolid le encargó una escultura para la Plaza de la Ribera de Castilla, en el barrio de la Rondilla. En este caso la composición fue una niña sentada en un columpio, *Candía* (figura 142), que fue fundida en bronce. Las cuerdas que sostienen el columpio están sujetas a argollas ancladas a dos pilares, rematados por palomas, en los que se contemplan esquemáticos grabados de pájaros, flores, escaleras, espirales, el título de la obra *Candía...* y unos versos de Santiago Montes<sup>227</sup>: «subiendo, bajando caracol del tiempo».

En ese mismo año de 1996, tuvo un nuevo encargo por parte del Ayuntamiento de Valladolid, que dio como resultado las figuras de los tres niños a tamaño natural jugueteando, *Bimbis* (figura 143), alrededor del globo terráqueo de la Fuente del Mundo en la Plaza España de la capital, entre las dos marquesinas. En estas esculturas, tanto *Bimbis* como *Candía*, retorna a su primigenia idealización de la infancia.

Años más tarde, en 2005 realizó una placa en bronce conmemorativa para el *IV Centenario de la edición de El Quijote* (2005), patrocinado por la Diputación de Valladolid, que se instaló en el muro inferior la Casa Cervantes en la calle Miguel Iscar de la capital, junto a otras cinco placas más, de escultores reconocidos de la provincia: Julio Isla, Ignacio Guerra, Concha Gay, Montse Montero y Belén González. La obra de Ana, al igual que las de sus compañeras y compañeros de profesión es un bajorrelieve fundido en bronce, con un tamaño de 50 x 80 centímetros, con notas

---

<sup>227</sup> Santiago Montes (Valladolid 1937 – Madrid 1989) fue un pintor, escultor, poeta, dramaturgo, filósofo, antropólogo y profesor universitario. Dejó una copiosa obra en todos los campos de su creatividad y actividad intelectual.

textuales de la obra de Cervantes alusivas a lugares de Valladolid. En la placa de Ana Jiménez aparecen las efigies de Miguel de Cervantes y otro personaje en primer plano en la parte de la derecha, entre un montón de libros, leyendo la novela *Don Quijote de la Mancha*. La mano de uno de ellos apunta a un texto que es reproducido en la mitad de la izquierda: «Por esto será famosa / desde Henares a Jarama, / desde el Tajo a Manzanares, / desde PISUERGA hasta Arlanza»<sup>228</sup>. En la parte de arriba pájaros y cabezas de mujeres con sus cabelleras al viento, dos temas muy repetidos en la producción de la artista.



Figura 141. Monumento al Cardenal Cisneros (1995). Ana Jiménez. Bronce. Paseo del Espolón, Roa (Burgos)

Por encargo de la Diputación de León, Castorina y el Grupo Scapellino realizan la pieza *Mujer en reposo* (2007, figura 109) para el Parque Escultórico del Monte San Isidro, un área de esparcimiento inaugurado en abril de 2007, a unos tres kilómetros de la ciudad de León, en dirección a la localidad de Carbajal de la Legua. El Grupo Scapellino tomó como modelo para el cambio de escala la obra de Castorina

<sup>228</sup> Segunda parte de *Don Quijote de la Mancha*, capítulo XLIV.

titulada *Desnudo* (1990). Junto a la escultura de Castorina se levantan cuatro obras más de tres artistas leoneses<sup>229</sup>.



Figura 142. *Candía* (1996). Ana Jiménez. Bronce. Plaza de la Ribera de Castilla, Valladolid

Por último, Castorina realizó una *Maternidad* (2009, figura 110) en la zona ajardinada de la Fundación Cerezales Antonino y Cinia, en Cerezales del Condado, otra obra en la que se aplicó el cambio de escala, esta vez de la mano del japonés Tanadori Yamaguchi, tomando como referencia la obra homónima *Maternidad* (1995).

Ana Participó también en otros tantos concursos y proyectos para monumentos públicos, que no llegaron a verse realizados. Por ejemplo, compitió con un proyecto en un concurso nacional convocado por la corporación vallisoletana en 1969 para la realización de un *Monumento conmemorativo del V Centenario del matrimonio de*

<sup>229</sup> *Reencuentro* (2005), de José Luis Casas Paramio (León, 1979-); *Asterión* (2000) y *Gárgola que mira al sur* (2000), de Juan Carlos Uriarte (León, 1947-); y *Trinitas Aequalis* (2007), de Juan Villoria (Gondocillo, 1957-).

*los Reyes Católicos*. Ciñéndose a las características de las bases de la convocatoria<sup>230</sup>, sobre un alto pedestal, se erigían las efigies de Fernando e Isabel, en una composición muy sintética, apoyando sus manos unidas en una espada que se hundía en la base del mismo. Una imagen simbólica de la unidad de España durante el reinado de estos monarcas. Completaban esa imagen simbólica los relieves del basamento: la bula matrimonial, Isabel entrando en Granada, la reina entregando las joyas a Colón, y la unión de los reinos hispánicos a través de la repetición de cabezas reales. Se presentaron al concurso ocho proyectos<sup>231</sup>, resultando ganador el de Antonio Vaquero. En la década de los ochenta, se presentó al concurso para la realización del *Monumento a Jorge Manrique* en Paredes de Nava (1981), del cual se conservan algunos dibujos preparatorios; y en 1995 realizó un proyecto para un *Monumento al obispo Juan del Pino* en Santo Domingo de la Calzada (La Rioja).



Figura 143. *Bimbi* (1996). Ana Jiménez. Bronce. Fuente del Mundo de la Plaza España, Valladolid

<sup>230</sup> «Se asentará cobre una base de granito de unos dos metros de altura y contará, por lo menos, con las dos figuras de los Reyes Católicos, que se presentarán con un tamaño entre dos y tres metros en bronce o piedra natural (ó mármol), resistente a los agentes atmosféricos».

<sup>231</sup> Guillermo Paredes Santiago, Ángel Trapote Mateo, José Luis Medina de Castro, Bernardino Rodríguez Paredes, Ana Jiménez López, Antonio Vaquero, Julián Cebrián Prieto y Ángel Orensanz (el único escultor ajeno a Valladolid).

A Ana Jiménez, una escultora pionera en un mundo de hombre, los premios y reconocimientos públicos a su carrera artística le vinieron muy temprano, como ella misma afirma: «A mí me han considerado muy bien la gente y más esta ciudad que me ha dado premios muy pronto, he tenido muchos premios» (Jiménez López 2010). El primero de ellos fue, mientras estaba estudiando, el Premio de Escultura *Martí y Monsó* otorgado en 1956 por la Escuela de Artes y Oficios de Valladolid por su expediente académico y la totalidad de la obra realizada. Al año siguiente consiguió el premio *Fernández Araoz* de escultura por un retrato en terracota titulado *Pili* (1957, figura 114), así como una Medalla Nacional de Escultura en la Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid, por su obra *Niña* (1957, figura 112). La década de los sesenta fue muy fructífera en condecoraciones: en 1963 obtuvo el Primer Premio de Pintura del Ministerio de Información y Turismo con una tabla sobre tema navideño; en 1964 se hizo con el Premio Nacional de Escultura con el relieve *Maternidad* eligiendo un formato que recuerda a las estelas funerarias griegas, donde una joven madre lleva de la mano a su hijo; y en 1965 fue premiada en el concurso *Nueva Navidad*, celebrado por el Ayuntamiento de Valladolid, por un relieve policromado con el tema del Belén. Más adelante, en 1999 recibió el *Premio Racimo de Escultura* de 1998 del Ayuntamiento de Rueda, entre otros.

El año 2004 fue verdaderamente importante para la carrera artística de Ana Jiménez. Le fue concedido el Premio Castilla y León de las Artes 2003, un galardón anual conferido a los castellanos y leoneses que contribuyen a la exaltación de los valores de la Comunidad en diferentes ámbitos, en este caso, por su valía y labor en el campo de las artes. Desde su inauguración en 1984, en veinte años, ninguna mujer lo había recibido antes, siendo Ana Jiménez la primera premiada: «Este galardón no cabe duda que fue muy importante para mí [...]. Les dije que ya era hora que premiaran a una mujer, que era la primera, y que había muchas en condiciones de premiarles [...]; fui un poco dura» (Jiménez López, 2010). Ana abrió el camino para que el trabajo de otras mujeres artistas castellanas fuera reconocido públicamente en su comunidad, Castilla y León. Sin embargo, éstas tuvieron que esperar todavía otros diez años más, para estar entre las artistas galardonadas: las actrices Concha Velasco y Lola Herrera (2013), nacidas en Valladolid, la diseñadora de moda burgalesa Amaya Arzuaga (2014) y la pintora palentina Águeda de la Pisa (2015).

Por último en diciembre de 2007 Ana Jiménez fue designada Premio *Provincia de Valladolid* a la Trayectoria Artística 2006<sup>232</sup>, instituido por la Diputación de

---

<sup>232</sup> El premio Trayectoria Artística Provincia de Valladolid, que fue creado en 2006, tiene por objeto distinguir y resaltar el trabajo de las personas, grupos e instituciones vinculadas a la provincia cuya labor u obra de creación artística haya contribuido a enriquecer y ensanchar el patrimonio cultural de la provincia. Asimismo, busca reconocer los méritos de las personas naturales de la provincia o con estrecha vinculación a ella que hayan contribuido al desarrollo artístico o literario universal en el marco de las Bellas Artes y la Literatura. Otros premiados después de Ana Jiménez fueron: el pianista Pedro Zuloaga (2007), el pintor Félix Cuadrado Lomas (2008), el escritor y periodista Godofredo Garabito (2010), el

Valladolid, en su primera edición «por su original labor escultórica desarrollada en la provincia vallisoletana [...] entregada vocación docente en el campo de las artes plásticas» («La escultora Ana Jiménez, Premio Provincia de Valladolid», 2007). Todo ello lo avalan sus casi cuatro décadas como profesora en la Escuela de Artes y Oficios de Valladolid, donde ejerció una importante labor formativa en varias generaciones de alumnas y alumnos, convirtiéndose en un referente artístico de muchos de ellos, como es el caso de Concha Gay (1953-), que explica como «Ana Jiménez fue mi profesora. Desde entonces la conozco y siempre quise ser como ella» (Niño, 2013); o Mary Maroto (1943-) que así la recuerda: «Cuando Ana llegó a la Escuela fue una renovación, por su entrega a la docencia [...]; volcaba su saber en los demás [...], consiguió una generación de alumnos que la queremos muchísimo» (Niño, 2013).

Por otra parte, su labor expositiva también fue extensa, lo que acreditó aún más el prestigio de nuestra protagonista, sobre todo en Valladolid. Algunas de las muestras más representativas de la obra de Ana Jiménez fueron en 1962 una exposición de tablas religiosas en la Sala del Palacio de Santa Cruz, con relieves en madera policromada. En 1980 inauguró una muestra titulada *Terracotas a Picasso* en la Galería Carmen Durango de Valladolid, donde exhibía sus figuras de mujer en terracota (figura 126) junto a unos grabados eróticos de Picasso. Las voluminosas y tiernas mujeres de Ana Jiménez contrastan con las atrevidas y sexuales imágenes del pintor malagueño. Participó en 1986 en las exposiciones nacionales de Madrid, Barcelona, Salamanca y Valladolid, y en 1988 en la colectiva de los profesores de la Escuela de Artes y Oficios de Valladolid, que se celebró en la Caja de Ahorros Provincial, con su obra *Las manos del alba* (1988, figura 134).

La preparación de la exposición antológica de Ana Jiménez, organizada y patrocinada por la Junta de Castilla y León en colaboración con la Diputación de Valladolid, vio la luz en 1993. La presencia de la escultora Ana Jiménez era ya un hecho constatado en Castilla y León, pues sus esculturas viajaron a todas las capitales de la comunidad autónoma durante 1994. Tres años después, en 1997 se inauguró la Fundación Ana Jiménez, con sede en un antiguo edificio industrial situado en frente de su casa-estudio, en la calle Traductores número 14; fue un espacio expositivo y un punto de difusión de las artes plásticas, además de un apoyo a los jóvenes artistas que intentaban abrirse camino en la década de los noventa. En el acto de apertura se pudieron ver obras suyas como *Negras de Mali*, las *Puertas del desierto*, *Cuando yo era una menina azul* (figura 136) y *El pájaro que canta*; todas ellas se exhibieron junto a los trabajos de otros artistas. Durante varias navidades en la Fundación se organizó un mercado de arte. Colaboró en proyectos filantrópicos de sus amigos, como la Fundación Segundo y Santiago Montes en 2004, donde exhibió la obra *Los*

---

torero Roberto Domínguez (2011), la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción (2013) o el grupo musical Candeal (2015).

*Visitantes*, formada por esculturas y dibujos. En noviembre de 2005 expuso en la céntrica Galería Lorenzo Colomo en Valladolid los relieves policromados de *Penélope y Ulises*, y en la misma galería en 2007 inauguró una nueva exposición (noviembre-diciembre 2007) sobre los *Malos tratos*, de coloridas figurillas de materiales reciclados, muy gráficas que aludían a la violencia y a la vez a la denuncia de este hecho: «era increíble ver como una mujer de ochenta y tres años se enfrentaba a esa violencia con una expresión genial. Es digna de admirar su capacidad [...], para trascender en su arte aún con materiales reciclados» (Niño, 2013), según palabras del pintor y galerista Lorenzo Coloma.

Así como lo constata su trayectoria vital y artística, la escultora Ana Jiménez, una hija más de la posguerra española, logró sobrevivir a ese periodo histórico, ejerciendo la escultura como una profesión<sup>233</sup>. Investigó en nuevos materiales y formas y siempre se mantuvo vinculada a la vida y a las realidades sociales. Contó con un estudio propio donde ejecutar sus obras, lo cual le dio plena independencia si seguimos las indicaciones de Virginia Woolf. A mediados de la década de los cincuenta, como artista ya independiente, se instaló en la calle María de Molina y después en la Plaza San Miguel. Posteriormente en los sesenta se trasladó a la calle Cardenal Torquemada, en el barrio de la Rondilla. En 1974 se estableció en la localidad vallisoletana de Renedo, a escasos doce kilómetros de la capital. Finalmente regresó en 1983 a Valladolid para ubicarse definitivamente en su casa-estudio en la calle Traductores.

Sin embargo, el desconocimiento de la obra de Ana Jiménez fuera de nuestra comunidad autónoma es una realidad. A excepción de una muestra organizada por la Institución Cultural el Brocense de la Diputación de Cáceres (1980); o de su participación ocasional en las exposiciones nacionales de Madrid y Barcelona, su trabajo no ha recorrido el resto de España, y su nombre no resuena en el panorama de las artes plásticas tanto como el de sus compañeros varones, a pesar de que ella siempre estuvo bien posicionada entre los artistas de su generación y personas próximas a los círculos de arte de Valladolid:

era muy joven cuando conocí a Ana, una gran amiga y espléndida artista [...]. Con ella hice mis primeros viajes internacionales a Grecia, Egipto [...]. Su casa era lugar de reunión, asiduos éramos Lourdes Tejedor, Ricardo Duque, Asunción... Pilar Marco y más<sup>234</sup>.

Ana Jiménez falleció tras una operación quirúrgica el 10 de noviembre de 2013, a los 87 años de edad, y Rocío de la Villa, docente y crítica de arte, al enterarse de la

---

<sup>233</sup> No olvidemos que su actividad escultórica estuvo siempre compaginada con su labor docente en la Escuela de Artes y Oficios de Valladolid.

<sup>234</sup> María Calleja (amiga de Ana Jiménez y Gestora social y cultural), entrevistada por Cristina Cuesta, el 10 de marzo de 2016.

noticia expresó su indignación ante el escaso eco de la noticia en los medios y las pocas iniciativas propuestas para recordar y mantener viva su obra:

hace unos días, me entero por La Vanguardia del fallecimiento de la escultora Ana Jiménez, cuya noticia ha tenido bastante eco en los medios vallisoletanos, allí donde transcurrió toda su vida, pero apenas en medios especializados [...]. Cada vez que leo en estas revistas de arte la nota de un fallecimiento, a no ser que el personaje sea muy conocid@ o bien, alguien muy próxim@ a la redacción del medio, me deja congelada la ostensible desafección de la comunidad artística y la frialdad del obituario, que normalmente apenas pasa de la mera mención (De la Villa Ardura, 2013).

De este modo, el olvido acechaba sigilosamente sobre la obra de Ana Jiménez, al igual que la de otras artistas formadas en los años cincuenta de la dictadura. El deseo de nuestra protagonista fue que su obra no se dispersase y que fuera donada a un espacio museístico de Valladolid. Fue la gestora cultural Noemí Solís, vecina y amiga de Ana, la que llevó a cabo el inventario de aproximadamente unas quinientas piezas, albergadas en una nave en Cigales (Valladolid), y como ella misma explica

sobre todo, se trata de escultura pequeña, de réplicas en bronce, “porex”, barro, escayola. Muchos son trabajos previos a la escultura, en una escala menor, con materiales baratos para ensayar. A veces se trata de ejercicios de modelado [...], hay algo de documentación de su paso por la Escuela de Artes y Oficios [...]. También hay carpetas de algunos de los proyectos [...] (Niño, 2013).

Y Lourdes Tejedor fue la encargada de hacer cumplir el deseo de Ana Jiménez, es decir, iniciar los trámites para la donación voluntaria de su obra completa a la Junta de Castilla y León.

En estos cinco años, tras la defunción de la escultora, que recibió como hemos mencionado en líneas anteriores, el premio a las Artes de Castilla y León, tan solo se ha llevado a cabo dos exposiciones póstumas de reconocimiento a su trayectoria artística. Una de ellas tuvo lugar en la Galería Lorenzo Colomo de Valladolid, de la que ella era asidua, y llevó por título *Recordando a Ana Jiménez. Homenaje a una artista casi niña*, celebrada del 2 al 29 de octubre de 2014. Y la otra en la Sala de Exposiciones del Archivo General de Castilla y León en el Palacio del Licenciado Butrón de Valladolid, titulada *Los mejores de los nuestros. Ana Jiménez*, celebrada del 28 de octubre de 2016 al 10 de enero de 2017, con 54 piezas que ofrecen un panorama general de la obra de la artista.

La obra de la escultora Ana Jiménez fue oficialmente donada por su heredera Lourdes Tejedor a la Junta de Castilla y León en septiembre de 2015, para que formase parte de los fondos del Museo de Valladolid (Palacio Fabio Nelli) y estuviese a disposición del público e investigadores. Actualmente la colección no se exhibe por falta de espacio en el citado museo («El Museo de Valladolid custodiará el legado», 2016). Dicho legado está formado por 518 piezas: esculturas o placas de pequeño

formato en bronce, en poliéster, en yeso y chapa de estaño, en piedra, en barro, algunas en alambre y chapa, o lana y porexpan, además de moldes de escayolas y siliconas, y una colección de dibujos y bocetos sobre papel («El Palacio Butrón muestra a Valladolid la obra», 2016).

### 3.4.3. Ana M<sup>a</sup> García Cavero (1932-): una apuesta firme por captar la realidad

No son frecuentes aquí los escultores que exponen y menos aún las mujeres artistas que se atreven a presentar sus obras ante el público para decir lisa y llanamente “aquí estoy” [...] («Exposición de Ana María García Cavero» 1978).

Como señala Raquel Barrionuevo podría decirse que la obra de Ana María García Cavero, no cambia el camino de la plástica escultórica española, pero ella «se ha entregado a su actividad escultórica y ha puesto su grano de arena en el desarrollo del realismo intimista, destacando de manera clara en el campo del relieve y la medalla» (Barrionuevo, 2012a: 128).

Ana María, como hemos comentado en líneas anteriores, después de cursar estudios de bachiller y reválida en Valladolid, trasladó en 1967 su residencia a Madrid para estudiar la especialidad de escultura en Escuela de Bellas Artes de San Fernando. Ese mismo año presentó la tesina para la convalidación del título de Profesora de Dibujo por el de Licenciada en Bellas Artes, con el trabajo *El relieve a través de la Historia del Arte* (Barrionuevo Pérez y Arañó Gisbert, 2006: 187). Completó sus estudios, desde 1973 y cuatro años más, con las especialidades de grabado en hueco, de la mano del profesor Francisco López Hernández (1932-). Y paralelamente ingresó en la Escuela de Artes y Oficios de Madrid para estudiar modelado y vaciado, clases que fueron impartidas por Julio López Hernández (1930-). Observamos que la formación que recibió Ana María García, primero en San Fernando y después en Artes y Oficios, y el entorno en el que se movió nuestra protagonista fue de corte tradicional. Sus principales y más influyentes maestros, los hermanos Francisco y Julio López Hernández, formaron parte del histórico y generacional grupo de artistas llamado de los *lópeces* (Navarro, 2015: 12), constituido por pintores y escultores que habían vivido y trabajado en Madrid entre finales de los cincuenta y mediados de los setenta, unidos por vinculaciones tanto formativas y de trabajo, como por sus relaciones personales y familiares, con la constante de elegir el realismo como alternativa al informalismo imperante<sup>235</sup>. Entendieron el arte, en palabras de Francisco López como una «representación de la realidad que aparece entre nuestros ojos» (Castaños Alés, 2008), aunque al mismo tiempo estaban esperanzados en poder «decir cosas nuevas con el lenguaje de siempre» (Castaños Alés, 2008).

---

<sup>235</sup> También llamados *realistas madrileños*.

Además de los dos hermanos citados previamente, entre los componentes del grupo de Realistas de Madrid se encontraban sus cónyuges, Esperanza Parada (1928-2011) de Julio e Isabel Quintanilla (1938-) mujer de Francisco, también el matrimonio formado por Amalia Avía (1930-2011) y Lucio Muñoz (1929-1998), y María Moreno (1933-) y su esposo Antonio López (1936-)<sup>236</sup>. Herederos del saber tradicional, técnicamente académicos, llevaron a cabo una obra de carácter intimista, referida al entorno próximo de cada uno de ellos y ellas, cargada de un verismo extremo, hasta tal punto que el crítico valenciano Aguilera Cerni explica que «a fuerza de ser realista —temática y pictóricamente hablando— aparece rodeada de un halo de misterio e irrealidad [...]» (Aguilera, 1970: 113), al referirse a la pintura de Antonio López. La sensación de tiempo congelado, la luz blanquecina, el ensimismamiento de los personajes, los interiores vacíos, los objetos usados, etc. nos trasladan a un mundo conocido, donde algunos críticos han querido ver un retrato social de la España del desarrollismo (Marzo y Mayayo, 2015: 284).

Esta estela de realismo intimista caló hondo en Ana María, fruto de su relación artística con los hermanos López Hernández. Sin olvidar la esencia que la llevó a crear, realizó una figuración de signo social, introduciendo en sus personajes un logrado trasfondo sentimental (Barrionuevo, 2012a: 129), reflejo fiel de su intimidad y de cuantos acontecimientos le han servido de estímulo. Un realismo sin concesiones a idealismos, siguiendo «la más pura estirpe castellana [...], pero con concesiones a lo poético, a un cierto sentido mágico, en ocasiones melancólico, siempre próximo, cercano, íntimo, al margen de los grandes temas» (Aix, 1997: 3), como puntualizaba Josefina Aix al comentar la obra de nuestra protagonista.

A pesar de que en los años setenta la mayoría de los artistas adoptan posturas más revolucionarias, en busca de la innovación formal y de experimentación con nuevos materiales, Ana se interesó en el ser humano, en sus emociones y pensamientos, y trabajó con materiales tradicionales como el barro, con el que modeló sus obras antes de su fundido en bronce, también la madera y a veces la piedra.

Esa presencia de la figura humana, íntima y cercana, en obra de Ana María García Cavero entronca con la de Elena Lucas (1929-) y con las primeras esculturas de Ana Jiménez (1926-), ya que las tres comparten la elección de personajes tanto de su entorno familiar como personalidades de la cultura para ser los protagonistas de sus piezas. Las tres encumbran el género del retrato, al intentar ser lo más fiel posible al modelo, además de resaltar lo expresivo del rostro y del interior de cada uno. Por ejemplo, en la obra *María Pía* (figura 144), tallada en madera de enebro, Ana María García nos presenta a su sobrina, una niña de escasos siete años, en actitud tranquila

---

<sup>236</sup> Era el primer grupo de artistas españoles en el que las mujeres ocuparon un lugar destacado. Sin embargo, una vez más, fueron ellos los que engrosaron las páginas de los manuales de arte y recibieron las principales menciones.

dispuesta en un ligero contraposto, y con mirada profunda, donde esa lozanía de la edad emana de la escultura. En ese sentido se acerca a lo que hizo Ana Jiménez en obras como *María Carmen* (figura 114) o el de su abuelo *Enrique López Urquiza* (figura 111), que además de captar el parecido físico, ahonda en la profundidad psicológica del protagonista. Y a Elena Lucas, la escultora de las miradas, que tiene obras como *Retrato de Sr. Arnero*, un hombre maduro en actitud pensativa y mirada concentrada, en cuyo rostro se refleja el paso de los años, a través de unas finas arrugas y la flacidez de los pómulos. Entre los personajes célebres y/o del mundo de la cultura que estas artistas han retrato, con las mismas características que los anteriores, han sido los de *Federico García Lorca*, *Antonio Machado* y *Tchaikovski* (figura 148) obra de Ana María García; *Vicente Alexander* o *Adolfo Suárez* de Elena Lucas; y el retrato de *Adolfo Sarabia*, hijo del Catedrático emérito de la Universidad de Valladolid, realizado por Ana Jiménez.

La escultura de *María Pía* (1970, figura 144) de Ana María García Caveró fue expuesta en Valladolid en 1996, y dos años más tarde el Ayuntamiento de Valladolid le encargó realizar una réplica en bronce, la cual se erigió sobre un pedestal de piedra en la plaza de San Juan de la capital.

Las imágenes infantiles protagonizan muchas de sus esculturas de bulto y relieves (figura 145), pues como ella misma afirma «de siempre me han gustado. Dan trabajo para posar. ¡Pero son tan expresivos!» («Ana Caveró. Escultora ecologista», 1979: 23). Con ellas nos transporta a los recuerdos de la infancia y del juego, vistos desde el mundo imaginario de un adulto, con total naturalidad.

Ese realismo intimista que caracteriza al grueso de la producción escultórica de Ana María García Caveró se ve, ocasionalmente, interrumpido por una obra titulada *Pareja* (figura 146), un grupo escultórico en mármol, donde el grado de simplificación de las formas se aleja de la realidad. Esta línea de investigación la retomará con más fuerza a finales de los ochenta y sobre todo a partir de los años noventa, destacando sus esculturas de animales (figura 147), que, conjugando diversos materiales como madera, piedra o metal, de modo muy sintético sugiere las formas de estos seres vivos, trascendiendo «el rígido figurativismo [...], desde una perspectiva nueva y plenamente moderna» en palabras de Josefina Aix (1997: 5).



Figura 144. Izquierda, *María Pía* (1970), madera. Derecha, *María Pía* (1998), bronce, Plaza de San Juan, Valladolid. Ana Mª García Caveno



Figura 145. *Juegos prohibidos* (1976). Ana Mª García Caveno. Relieve en bronce

Figura 146. *Pareja* (1973). Ana Mª García Caveno. Mármol



Figura 147. *Perry* (1995). Ana M<sup>a</sup> García Cavero. Madera de olivo

Uno de los campos más significativos de su trabajo escultórico fue el modelado de medallas. Cabe mencionar que la medalla siempre ha sido considerada como un elemento conmemorativo, asociado a ocasiones solemnes o muy especiales, donde el valor de obra de arte no era del todo pleno, ya que muchas de ellas eran hechas por artesanos, a los que previamente se les había entregado el diseño de la misma (Barrionuevo, 2012a: 131). En España la medalla tiene una influencia directa en la escultura, ya que a diferencia de otros países como Francia, Bélgica o Alemania donde hay artistas medallistas que se dedican en exclusiva a esta disciplina, los españoles son escultores que, en momentos puntuales, llevaron a cabo medallas. En la mayoría de los casos, los escultores españoles trabajarán por encargo, condicionados por los dictados del cliente, pero tienen en su haber algunos ejemplos de medallas realizadas por su propio interés e iniciativa. Estas últimas son las más interesantes, pues en ellas utilizarán un lenguaje plástico acorde con su personalidad y con las tendencias artísticas de nuestro tiempo, con cabida a las más sorprendentes e imaginativas innovaciones. Artistas como Eduardo Chillida, Pablo Palazuelo, Carmen Laffón, Antonio López, Julio López Hernández, Susana Solano, y también nuestra protagonista Ana María García Cavero son algunos de los españoles que han elevado y fomentado el arte de la medalla en nuestro país, como un elemento o soporte más para la creación artística. Ana María cuenta con un gran prestigio y reconocimiento nacional, con magníficas creaciones en medallas. Por cuenta ajena, y sobre todo por encargo de la Fábrica Nacional de Moneda y Timbre, para la que realizó diversas medallas.



Figura 148. Anverso y reverso *Moneda dedicada a Tchaikovsky* (1976). Ana M<sup>a</sup> García Cavero. Bronce

Entre los diferentes temas que protagonizaron las medallas, el retrato ocupó un lugar preeminente, ya fuese el rostro o la figura completa, siguiendo la tradición de las artes mayores. Ana dedicó monedas a importantes personajes de la cultura como Tchaikovsky, Machado, Rosalía de Castro, Delibes, García Lorca, entre otros muchos: «les dedica su tiempo e imaginación, ya que para realizar una buena medalla hay que conjugar dominio técnico capacidad inventiva y talento [...] nos transmite una aura emotiva y poética» (Barrionuevo, 2012a: 130). La moneda en bronce dedicada al compositor Tchaikovsky (figura 148), en el anverso aparece la efigie del personaje conmemorado, de cuerpo entero, sentando y meditabundo; y el reverso una alegoría del ballet, en recuerdo a obras magistrales del compositor como *El Cascanueces* o *El lago de los cisnes*.

Otras de sus medallas evocan rincones de su Valladolid natal, y elementos de la naturaleza, además de acompañarse de fragmentos de la obra de algunos de sus literatos predilectos. Por ejemplo, entre las dos rojas se jalonan los versos de un poema de Gabriela Mistral: «piecitos heridos por los guijarros todos»<sup>237</sup>.

Su actividad expositiva es amplia, aunque mayormente desconocida (Barrionuevo Pérez y Arañó Gisbert, 2006: 187). Desde 1976 participó en diversas exposiciones y certámenes por toda España, como el *Concurso exposición de medallas en homenaje a Federico García Lorca* en la fundación Rodríguez Acosta de Granada (1976); en la itinerante por diversas ciudades españolas *Homenaje a Antonio Machado en el 40 aniversario de su muerte* (1978); Concurso exposición de la Caja de Ahorros de Guadalajara (1978); en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid con el título *La escultura contemporánea en Valladolid* (1980); en la Sala de Exposiciones de la

<sup>237</sup> *Piecitos*, de Gabriela Mistral (1889-1957).

Asociación Cultural de Arquitectura de Madrid (1981); en la colectiva de la sala expositiva del Café la Unión de Madrid (1982); en la titulada *Medallistas españoles y franceses* en la Casa Velázquez de Madrid (1984); o en la exposición *La mujer en el arte español* (1900-1984) en el Centro Cultural Conde Duque de Madrid (1984), entre otras. Participó también en exposiciones colectivas fuera de España como la Exposición internacional de FIDEM en la fundación Calouste Gulbenkian de Lisboa (1979), en la Exposición internacional de la *Medalla Contemporánea* en el Palacio Medici-Ricardi de Florencia (1983, XIX Congreso FIDEM), en Estocolmo (1985, XX Congreso FIDEM) y en Colorado Spring, USA (1988, XXI Congreso FIDEM).

La primera exposición individual de Ana tuvo lugar en 1977 en su Valladolid natal, en la Institución Cultural Simancas de la Diputación provincial. Al año siguiente en la Galería de Exposiciones del Palacio de Benacazón de Toledo, con «cinco esculturas, ocho relieves y doce medallas, casi todos en bronce, salvo dos tallas en madera y una en terracota [...]» («Exposición de Ana María García Caveró», 1978: 34). En 1979 en la Galería Club Financiero Génova de Madrid. En la Sala de Arte Art-Press del Diario Pueblo de Madrid (1980), en la Sala de Exposiciones de la Asociación Cuartel de Montaña de Madrid (1982), en Valladolid en la Sala del Banco Bilbao (1985) y en el Palacio Pimentel (1997), y en la itinerante *García Caveró: realidades y significaciones*, a lo largo del año 1998, en los casinos culturales de Bilbao, Castellón, Valencia, Murcia, Teruel, Villena Córdoba, Pamplona, Ponferrada y Ávila, etc.

Fue invitada a participar, en varias ediciones en el concurso de medallas *Tomás Francisco Prieto* (1976, 1979, 1980, 1982, 1983 y 1984), sin embargo, no logró ningún premio. Pero sí le concedieron el *Premio de Escultura Mariano Benlliure* de Premios Villa de Madrid en dos ocasiones (1994 y 2000).

Sus exposiciones, concursos y galardones avalan la trayectoria de esta escultora vallisoletana afincada en Madrid. Y aunque su obra no participó de manera activa en la renovación de la plástica española del momento, su actitud luchadora y la constancia en su trabajo servirán de ejemplo a muchas nuevas generaciones de artistas.

No abandonó su profesión, se mantuvo fiel a la práctica escultórica como una verdadera artista, a pesar de las dificultades extra que agravaban sobre esta disciplina, tales como su aprendizaje, lo costoso de los materiales e incluso el poder disponer de un espacio lo suficientemente grande para poder trabajar: «Ana María no se desanimó, se entregó terca a su tarea creadora, modelando día a día su alma como sus esculturas» (Martín Descalzo, 1977: 5). Por ello, merece ser rescatada del olvido y que se le reconozca su amplia labor en artes plásticas, junto al resto de sus compañeros y compañeras de profesión.

### 3.5. El despertar de una conciencia (Proto)Feminista: Isabel Villar (1934-):

Desde el primer momento, Isabel supo que quería pintar de otra manera. Pintar como mujer [...], oponerse al mundo de los hombres que dominaba el arte de la época y pelear por encontrar un sitio [...] (Anaut, 2018: 5).

En España la eclosión del movimiento feminista se sitúa muy tardíamente con respecto a otros países. El año de 1975, declarado por la ONU *Año Internacional de la Mujer*, supuso para España una gran transformación, pues después de cuatro décadas de régimen autoritario, empezaba a ser inminente un cambio político y social. En la década de los setenta, el movimiento de mujeres progresistas estaba ya en plena efervescencia, y tras la muerte del General Franco el 20 de noviembre de 1975, decidieron aprovechar la situación del momento, organizando en Madrid a finales de año las Primeras Jornadas por la Liberación de la Mujer (6, 7 y 8 de diciembre de 1975). A ellas acudieron más de quinientas mujeres de toda España, siendo la primera vez que un grupo de mujeres debatía y tomaba conciencia de sí mismas en voz alta desde julio del 36.

Sin embargo, antes de todo lo expuesto cabe mencionar que, desde mediados del siglo XX, las mujeres de manera tímida, lenta pero progresiva se van incorporando en movimientos clandestinos de lucha por su propia liberación, influidas por el resurgimiento del feminismo europeo y americano. En este contexto María Laffitte publica el ensayo *La secreta guerra de los sexos* en la Revista de Occidente en 1948, abriendo un frente en torno a la ausencia femenina en la historia y otras cuestiones ciertamente desafiantes para la sociedad española del momento. Además, algunas mujeres artistas como Esther Boix (1927-2014), María Antonia Dans (1927-1988), Ana Peters (1932-2012), Amelia Riera (1934-), Isabel Villar (1934-) o Esther Ferrer (1937-) entre otras, deciden romper con la tradición y plasmar en sus obras el mundo que les rodea de una forma diferente, bajo su propio punto de vista. Estas artistas abren así una brecha para visibilizar y reivindicar la presencia activa de las mujeres en el arte. A pesar de no existir una genealogía propia, todas ellas a través de sus obras y trabajos críticos introdujeron nuevas miradas y preguntas desde la conciencia de ser mujeres que crean, estableciendo un sustrato para el desarrollo futuro del arte feminista en España.

El feminismo encontrará en la Historia del Arte un material importante, desde el que reclamar la presencia activa de las mujeres y en romper estereotipos fijados. Desde siempre, todas las imágenes han partido de una visión patriarcal del mundo, el cual negaba a la mujer tanto la capacidad de controlar las decisiones como de tener el dominio sobre su imagen, pues estaba relegada por la Historia del Arte al lugar de objeto de representación. El arte feminista, gestado a partir de los años sesenta en la mayor parte de Europa y EE.UU., dentro del movimiento feminista, comenzó primordialmente examinando las representaciones de las mujeres en el arte y

catalogando el arte producido por mujeres. Cabe aclarar que el arte feminista no es una metodología, ni mucho menos un estilo definido, es una posición ideológica que promueve «una revisión de conceptos desde una voluntaria alteridad que hace saltar por los aires convenciones y jerarquías» (Serrano de Haro, 2000: 105), siendo la obra de arte el resultado de una vivencia, de una reflexión personal, de un alegato a favor de las mujeres. En España, por lo complicado de la situación política, el arte feminista apenas tuvo proyección pública en esos años sesenta y setenta. Las prácticas artísticas de signo feminista en nuestro país fueron esporádicas y difusas, además «se ignoraban en las lecturas de las obras “aquellos aspectos que interpelan a la identidad sexual y genérica”» (Alario Trigueros, 2008: 97), sufriendo entonces dichas obras una invisibilización constate. Sin embargo, sí estaban presentes los discursos feministas en las obras de las citadas artistas Esther Boix (1927-2014), María Antonia Dans (1927-1988), Ana Peters (1932-2012), Amelia Riera (1934-), Isabel Villar (1934-) o Esther Ferrer (1937-), denunciando el silencio, las injusticias y la violencia contra la condición femenina y visibilizando la presencia de la mujer como sujeto activo de la Historia. Todas ellas, consideradas las primeras artistas profeministas en los años setenta en España, sirven de nexo de unión con la generación posterior de artistas plenamente feministas, que desarrollarán su arte a partir de finales del siglo XX.



Figura 149. Isabel Villar. Álbum familiar

La protagonista de este capítulo es una de estas artistas calificada de profeminista, la castellana Isabel Villar (figura 149). A través del doble análisis de su vida y de su obra, definiremos su historia de vida y los factores que han influido y condicionado su identidad como mujer y artista: la formación de su personalidad,

su actitud ante la vida, las relaciones con otros compañeros y compañeras de profesión, con su marido, el también pintor Eduardo Sanz, así como su temperamento creador y su personalidad artística, pues «una mujer no debe de olvidar su condición de mujer aunque pinte» (Brasas Egido, 1997: 58).

Isabel Villar Ortiz de Urbina nace en Salamanca el 8 de marzo de 1934, en el seno de una familia burguesa acomodada, siendo la tercera de cinco hijos del matrimonio formado por el ingeniero de montes Miguel Villar Rodríguez y María Teresa Ortiz de Urbina Mirat. Su infancia transcurre, en plena guerra civil y la inmediata posguerra, a caballo entre Salamanca y Ávila, ciudad esta última a la que fue destinado su padre en 1941. Con estas palabras lo relata Isabel:

[...] como a mi madre Ávila no era del todo de su agrado, decía que hacía demasiado frío y que no tenía ambiente... los meses de invierno los pasábamos en Salamanca [...]. Íbamos a la Plaza Mayor y allí nos juntábamos con los primos, y jugábamos a las muñecas<sup>238</sup>.

Años después, dichas muñecas aparecerán como protagonistas de sus lienzos, conformando su universo pictórico.

Estos continuos viajes, idas y venidas entre Salamanca y Ávila, dieron lugar a que Isabel y sus hermanos tuvieran una profesora particular en su propia casa (Brasas Egido, 1997: 9), hasta cumplidos los diez años. Después ella y sus hermanas ingresan en las Teresianas, estudiando medio curso en Ávila y el otro medio en Salamanca (Savater, 1978: 94). Isabel recuerda esos años como una época oscura, donde sus malas calificaciones y su acusada timidez e introversión la hacían sentirse sola y lejos del mundo que la rodeada. Así relata la experiencia:

fui una mala estudiante, las matemáticas para mí fueron una tortura [...]. No es la infancia la época más bonita, y en mi casa me sentía “la del medio”, porque mi hermana la mayor era la guapa (siempre hacía de Virgen en las fiestas de la Teresianas, de Poveda), y la pequeña, tres años menor que yo, era el bebé (Brasas Egido, 1997: 10).

El dibujo y la pintura estuvieron muy presentes en la infancia de Isabel, comenzando a pintar con destreza a la temprana edad de siete años. «La pintura fue para mí una necesidad prácticamente desde mi nacimiento, me refugiaba en ella inconscientemente... estaba siempre con el lapicero en la mano»<sup>239</sup>, apunta nuestra protagonista y continúa:

[...] a mí esto de la pintura me viene de familia, mi padre era un gran dibujante y mi tío Manolo dibujaba que era una maravilla, además de ser un gran aficionado al arte,

<sup>238</sup> Isabel Villar, entrevistada por Cristina García Cuesta, el 22 de agosto de 2018.

<sup>239</sup> Isabel Villar, entrevistada por...2018.

me traía catálogos de artistas... de Picasso y de otros [...]; yo los ojeaba, y ojeaba, no me cansaba de mirarlos... desde aquel entonces tuve muy claro que quería pintar, que quería ser pintora, y mi familia lo sabía, yo se lo dejé muy claro, aunque al principio no les gustó [...]<sup>240</sup>.

El rechazo a que las jóvenes se dedicaran profesionalmente a la pintura es algo reiterado en la conservadora sociedad española del franquismo, dados los prejuicios existentes en el mundo artístico y «su escasa idoneidad para lo que entonces se consideraba el normal desarrollo de la vida de una mujer honesta» (Alario Trigueros, 2006: 185). Tanto las familias como la sociedad en general seguían considerando a la pintura o la música como “un adorno” para las mujeres de buena posición social, pero no como una posible profesión. Hay que tener en cuenta que, si el ideal de mujer bajo el franquismo era el de madre y esposa, este modelo se podía cumplir con más facilidad cuando los recursos económicos, por herencia y/o matrimonio, estaban asegurados<sup>241</sup>.

Ante esa primera oposición familiar, Isabel estuvo apoyada en todo momento por su abuela Ana Mirat, quien le cedió un trozo de la galería de la casa en la plaza Mayor de Salamanca para instalar su estudio, interesándose por sus creaciones. Isabel adoraba pintar, se sentía verdaderamente a gusto entre sus lapiceros y cuartillas, plasmando el mundo que la rodeaba, su mundo de sueños infantiles.

En 1948, con catorce años de edad, y todavía cursando estudios de bachillerato en las Teresianas de Salamanca, Isabel acude por las tardes a clases de dibujo a la célebre Escuela de Bellas y Nobles Artes de San Eloy. Las clases de dibujo eran muy simples, el profesor colocaba algunos objetos para que fueran reproducidos con la mayor fidelidad (Meliá, 1973: 14). «Me acuerdo como que fuera ayer, cuando iba a San Eloy, con el uniforme de las Teresianas. Manolo Gracia era muy buen maestro, me ponía una cosa para dibujar, y luego otra, porque terminaba rápido las tareas»<sup>242</sup>. Otros de sus profesores fueron Faustino Martín y Andrés Abraido del Rey. Al año siguiente abandona los estudios de bachillerato, y como afirman sus palabras: «me liberé del lastre de las matemáticas y del latín, y comencé a disfrutar de lo que verdaderamente me interesaba en la vida, mi vocación, la pintura»<sup>243</sup>. Allí toma contacto con otras jóvenes artistas salmantinas como María Cecilia Martín (1920-2020), Malocha Pombo (1932-), María Victoria Alcántara, Teresa Gaité, Pilar Blas, Matilde Marcos o Concha Pérez Daza que se preparaban el ingreso en la Academia de San Fernando en Madrid. En la citada escuela de arte salmantina Isabel declara sentirse muy a gusto, acordándose de las excursiones al campo para pintar, de las

---

<sup>240</sup> Isabel Villar, entrevistada por...2018.

<sup>241</sup> Algo similar, unos años más tarde, le sucede a la palentina Águeda de la Pisa (1942-) al proceder también de una familia acomodada.

<sup>242</sup> Isabel Villar, entrevistada por...2018.

<sup>243</sup> Isabel Villar, entrevistada por...2018.

conversaciones a la salida de las clases, de los comentarios de los profesores y de la falta de exposiciones en Salamanca (Brasas Egido, 1997: 11). En 1952 Isabel obtiene el Premio de Pintura y Dibujo de la Escuela, al finalizar sus estudios.

Con el fin de ampliar y perfeccionar los estudios artísticos, Isabel parte hacia Madrid, donde aprueba el examen de acceso a la androcéntrica Escuela de Bellas Artes de San Fernando en 1953 «a la primera, sí sí... pues iba bien preparada de San Eloy, aprobaríamos unas sesenta personas»<sup>244</sup>, como bien apuntan sus palabras. Tras una fallida experiencia en una Residencia de un Instituto Secular (Meliá, 1973: 15), se instala en el Colegio Mayor de Santa Teresa de Jesús<sup>245</sup>, junto a tres salmantinas más: Pilar Blas, Teresa Gaité y Matilde Marcos, y a partir de ese momento pasan a ser conocidas como “las chicas de salamanca” (Meliá, 1973: 16), pues juntas iban a todos los sitios.



Figura 150. Alumnos y alumnas del curso 1954-55 de la Escuela de San Fernando durante una excursión. Álbum familiar

El salto a Madrid supuso un cambio radical en la vida de Isabel, dejando de lado el aburguesado ambiente en el que se había criado. La gran ciudad ofrecía un elenco de posibilidades que chocaban con los principios básicos de su educación. Isabel, una muchacha introvertida, lejos de su familia se sumerge por completo en la pintura.

Éramos sólo diez chicas en San Fernando, el resto todo varones, y los profesores también hombres [...] la escuela era una institución bastante arcaica, dominada por

<sup>244</sup> Isabel Villar, entrevistada por...2018.

<sup>245</sup> Antigua Residencia de Señoritas, en la madrileña calle Fortuny.

esquemas académicos, lo más positivo es que convivías con la gente que su vocación era ser pintor [...] <sup>246</sup>.

Aunque las posibilidades para que las mujeres pudieran formarse artísticamente habían incrementado a mediados del siglo XX, la presencia de éstas en las aulas seguía siendo muy irrisoria. Como se desprende de las palabras de Isabel Villar, de las sesenta personas que aprueban el acceso a la Escuela de Bellas Artes de San Fernando en el curso de 1953-54, tan sólo diez son mujeres. A pesar del número tan bajo de alumnas, y que la mujer era vista socialmente todavía como un objeto, cuya propiedad estaba siempre disputada, y su sitio estaba de puertas a dentro <sup>247</sup> de su hogar, «es cierto que durante la carrera con nuestros compañeros de curso no había una gran discriminación sino que se respiraba un ambiente de camaradería» (Perera, 2018: 25) (figura 150). Algo estaba cambiando, las mujeres comenzaban a ser recibidas como iguales por parte de sus compañeros, porque ellas mismas empiezan a tomar conciencia de su identidad como mujeres, a verse como un sujeto activo en la historia. La célebre frase «Me veo, luego existo» de fotógrafa francesa Claude Cahun, determina la importancia de la mirada en la autoconstrucción de la identidad, y especialmente para las mujeres a las que tradicionalmente se les ha negado ese control (Alario Trigueros, 2008: 11). El testimonio de Isabel sobre su actitud a su llegada a San Fernando, es un ejemplo patente de autoconstrucción de su identidad como mujer pintora:

cuando llegué a San Fernando en aquel tiempo, cuando un compañero te invitaba a bailar, te lo tomabas como una ofensa. No consentíamos que se nos tratase como “a una niña que pinta”; queríamos que se nos acogiera como compañeras [...]. Las mujeres pintaban en grises y negros para compensar ese complejo, para parecer más duras que los hombres. Yo también pasé por esa etapa (Alameda, 1981: 13)

Isabel vive intensamente la pintura, y además de las clases en San Fernando, visita las galerías madrileñas donde exponía la vanguardia y los artistas mejor valorados de esos años: *Abril*, *Estilo*, *Buchholz*, *El Ateneo* o la *Sala Negra de la Castellana* entre otras. Conoce a los miembros del grupo *La Cepa* <sup>248</sup>: Manolo Alcáin, Manuel Alcorlo, Vicente Vela, Ángel Doreste, Antonio Zarco y Eduardo Sanz, todos compañeros de promoción, y se integra en el mismo a partir del segundo año de carrera. Participa de sus amenas tertulias, acude a las excursiones a las afueras de Madrid para pintar paisajes, y

---

<sup>246</sup> Isabel Villar, entrevistada por...2018.

<sup>247</sup> Título de la obra autobiográfica de una coetánea suya (Avia Peña, 2004).

<sup>248</sup> Nombre de una taberna que estaba en la calle de la Aduana, a medio camino entre la Puerta del Sol y el estudio de Manuel Alcorlo junto al Congreso de los Diputados.

al salir de clases en San Fernando íbamos a tomarnos unos vinos y a charlar con algunos compañeros. Incluso Manolo Alcorlo pintó un cuadro muy bonito sobre aquello, que luego le dieron una medalla nacional y que está en un museo de Jaén [...]; es como una última cena y yo estoy yo sentada con varios compañeros [...] (Perera, 2018: 23).



Figura 151. *La Cepa* (1957). Manolo Alcorlo. Óleo/lienzo. Museo de Jaén

La citada obra de Alcorlo lleva por título *La Cepa* (1957, figura 151), y como bien apunta Isabel Villar, ella se halla representada con sus compañeros varones, siendo la única mujer «pidiendo una oportunidad al tiempo nuevo» (Meliá, 1973: 18). Es significativo el papel que ella tiene en la composición, no sólo por hallarse su figura en el centro de la misma, sino por el color amarillo de su jersey que funciona como contrapunto de las figuras masculinas, en las que dominan colores terciarios, apagados. Queda patente en esta imagen esa especie de “soledad en grupo” en que vive Isabel, y que ella misma pone en evidencia continuamente con sus palabras, al hablar del grupo y de las actividades llevadas a cabo: «y también hicimos la Exposición de Primavera al aire libre en el Retiro, en la que yo expuse con varios de ellos como única mujer. Como en aquella época había pocas pintoras, casi siempre en mis colectivas era yo la única mujer» (Perera, 2018: 23).

Esta circunstancia la comparten otras artistas de la década de los años cincuenta, donde su presencia en exposiciones o colectivos artísticos se ha tratado como algo excepcional, muy minoritario respecto al grueso de los miembros y obras expuestas por los artistas varones. Es la situación de la artista plástica Juana Francés (1924-1990) única mujer del grupo El Paso, y de la pintora y grabadora Jacinta Gil Roncalés (1917-2014), única mujer del grupo Parpalló. Existieron casos excepciones de colectivos artísticos donde hubo una mayor presencia femenina, como fue el grupo de *Los realistas de Madrid* constituido por cuatro mujeres: Esperanza Parada (1928-

2011), Amalia i (1930-2011), Isabel Quintanilla (1938-2017) y María Moreno (1933-); y tres hombres: Antonio López (1936-), Julio López Hernández (1930-2018) y Francisco López Hernández (1932-2017). Sin embargo, la voz dirigente del mismo era liderada por los varones, ante la actitud apocada de las citadas artistas. Así lo corroboran las palabras de la pintora Amalia Avia, una de las integrantes:

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 [...]. La verdad es que constituimos un grupo bastante conformista y aceptábamos sin rechistar nuestro papel de segundas. Esto era precisamente lo que buscaban los hombres en las mujeres, y los artistas no constituían una excepción [...]. Jamás nos enfrentábamos contra lo establecido por la familia y por la sociedad (Avia Peña, 2004: 207-208).

Interpretamos esa aceptación de “segundas” como un mecanismo de resistencia de estas mujeres, para intentar entrar y permanecer en el panorama artístico, un terreno masculinamente dominante (Tejeda Martín, 2012: 210).

El matrimonio, destino universal para las mujeres del momento, provocaría que algunas de las jóvenes estudiantes en la Escuela Central de Bellas Artes de San Fernando o en Academias privadas abandonasen su vocación nada más terminar sus estudios. No fue el caso de nuestra protagonista, pero sí de algunas de sus compañeras. En el curso de Isabel:

estaba Teresa Gaité, prima de Carmen Martín Gaité, gran pintora pero se casó muy joven con un médico y se fue a Galicia y no sé si siguió pintando pero ya dejó de hacer exposiciones. También estaba Amalia Avia, que se casó con Lucio Muñoz, e Isabel Quintanilla, que se casó con el escultor Francisco López, pero era un poco más joven y empezó más tarde a hacer exposiciones» (Perera, 2018: 24).

Como hicieron otras compañeras de profesión citadas en líneas previas y en otros capítulos, Isabel se casó con un artista, su camarada Eduardo Sanz, con el que había compartido aulas en San Fernando y tertulias en el grupo artístico La Cepa. En la sociedad sexista de mediados de siglo, tal como argumenta Isabel Tejeda (2012: 210),

resulta razonable que estas artistas prefirieran encontrar compañero sentimental en la escena creativa, aparentemente menos retrógrada [...]. Una vez fuera de la universidad, sus parejas pasaban de ser colegas de facultad a ser pigmaliones en muchas de sus actividades públicas.

Sin embargo, Isabel no contrae matrimonio hasta 1963, cuando la pintora cuenta con 29 años, con sus estudios artísticos terminados y un breve bagaje expositivo en competiciones colectivas y alguna que otra individual en las que su

quehacer en ocasiones pasa desapercibido y en otros casos resulta positivamente criticado, recibiendo incluso premios, sin el influjo o la protección de un varón.

«Yo tenía claro que iba a ser pintora, que mostraría mi obra. Nunca di clases, no saqué el título cuando acabé la carrera porque sólo se exigía para ser docente, y yo desde el principio hice pintura [...]»<sup>249</sup>. Sin embargo, no era lo normal, ya que cabe precisar, que la mayor parte de las artistas compaginaron y compaginan aún la creación artística con la docencia, por la dificultad añadida para vivir del arte que tienen las mujeres, ya que venden menos y más barato.

La primera exposición colectiva de Isabel Villar tuvo lugar en marzo de 1957, en la Casa de Salamanca en Madrid (Brasas Egido, 1997: 12), donde un nutrido grupo de jóvenes salmantinos y salmantinas, en pleno período formativo en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando<sup>250</sup>, muestran casi medio centenar de obras de temática variada, repitiéndose los retratos y el paisaje. La crónica de Fernando Villalobos en *El Adelanto* dice así:

Isabel Villar, dotada de envidiables y soberbias cualidades, ha de darse cuenta de la responsabilidad que por ello tiene contraída consigo misma. Y tal vez por culpa de esas cualidades, de las que le fluye tan fácilmente la ejecución de sus inspiraciones, no toma muy en serio su pintura, cuando ésta, a nuestro entender, es una cosa muy seria. Valiente y de recio estilo; de rápida, enérgica y segura pincelada, tiene tal vigor sus figuras que adquieren, por obra y gracia genial de su autora, cualidades murales y hasta escultóricas (Villalobos, 1957: 4)

También en 1957 le fue concedida la beca de El Paular por parte de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, un galardón del que ya habían disfrutado otras artistas castellanas como María Cecilia Martín. Esta vez la beca consistía en pasar los tres meses de verano entre Sepúlveda, Aranjuez y Segovia para pintar paisajes (figura 152), junto a otros jóvenes artistas entre los que se encontraban: su futuro marido Eduardo Sanz, la leonesa Hermina de Lucas, Antonio Zarco, Andrés Cerezo, Antoni Pedrola, Miguel Gutiérrez y Agustín Alcón. La amistad entre Isabel y Eduardo se afianza, ya que como afirma nuestra protagonista,

pasábamos mucho tiempo juntos... todo el día, salíamos a pintar al campo, por las calles, él me ayudaba y yo también a él, surgió entre nosotros una admiración recíproca [...]. Los profesores alababan nuestros trabajos, pero en ocasiones nos reprochaban que

---

<sup>249</sup> Isabel Villar, entrevistada por...2018.

<sup>250</sup> Entre los artistas que exponían estaban: Pilar de Blas, Teresa Gaité, María Victoria Alcántara, Malocha Pombo, Manolo Marcos, Manolo Martín Sánchez, Luis González Sierra y Jacinto Orejudo (Brasas Egido 1997, 13).

se parecían mucho, ¡claro! usábamos los mismos colores, los mismo modelos, los mismos soportes... estábamos muy compenetrados<sup>251</sup>.



Figura 152. *Paisaje de Segovia* (1957). Isabel Villar. Óleo/cartón

Terminada la pensión, los becados expusieron los paisajes en la Casa de los Picos de Segovia, una exposición organizada por Enrique Lafuente Ferrari, entonces catedrático de Historia de las Bellas Artes en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Posteriormente, en el mes de octubre, la muestra se expuso también en la Escuela de Bellas Artes de Madrid (Cereceda Gatón, 2015: 38).

En el verano de 1958 Isabel concluye sus estudios en la Escuela de San Fernando. Su paso por la citada institución proporciona a Isabel los conocimientos técnicos necesarios, dentro de una sólida formación académica, la cual será desestimada por nuestra protagonista nada más terminar. La propia artista así lo narra años después:

nos pasábamos el día despoticando contra todos y contra todo. Pensábamos que cuando se salía de la Escuela nada nos iba a servir, nada nos sería útil. Cuando acabé los estudios pasé varios años tratando de olvidar todo aquello que sabía, buscaba mi camino... (Brasas Egido, 1997: 66).

<sup>251</sup> Isabel Villar, entrevistada por...2018.

Sus obras, orientadas desde el principio hacia la figuración, rechazan el enfoque puramente académico, y también las últimas corrientes de vanguardia ya que «pese a moverme entre el informalismo, la abstracción, etc., todo aquello no me atraía» (Brasas Egido, 1997: 66). Si observamos los paisajes que llevó a cabo en Segovia (figura 152) o Madrid apreciamos una cierta síntesis de influencias cubistas y rasgos expresionistas, bajo una estética fresca y juvenil, en busca de su estilo personal.

Isabel ese mismo verano del 58, regresa a Salamanca, separándose de su amigo y confidente Eduardo Sanz, quien se dispone a disfrutar de su premio fin de estudios, una beca de ayuda universitaria de ocho mil pesetas, viajando por Sevilla, Granada y París (Cereceda Gatón, 2015: 44): «De todos los compañeros de San Fernando Eduardo fue el que más veces me invitó a copas [risas] sí, era una costumbre cada vez que uno vendía un cuadro, pintaba abstracto y eso gustaba más»<sup>252</sup>. Raramente las mujeres recién tituladas ostentaron dichas recompensas, no porque sus calificaciones fueran mediocres o sus lienzos no estuvieran a la altura de los de sus colegas varones, sino porque socialmente se había admitido que la mujer tenía que regresar al círculo familiar, bien a la casa de sus padres o con su marido.

Sin embargo, a Isabel le espera una grata recompensa en su Salamanca natal: su primera exposición individual, una verdadera prueba de fuego. «Su aprendizaje había terminado y ahora estaba en la búsqueda de sí misma [...] ofrecía así un horizonte de promesas y esperanzas» (Brasas Egido, 1997: 15). Coincidiendo con la apertura del curso escolar, se inaugura la citada exposición en la Sala Miranda, con veintitrés obras todas figurativas: jarrones de flores, paisajes de la Alberca, y figuras de niños y arlequines, «todos ellos trabajados con sutilidad y un cuidado muy femenino» (Brasas Egido, 1997: 15). No podemos pasar por alto estas palabras de la crítica hacia la obra de Isabel Villar, pues en ellas observamos la pervivencia del galanteo y de los calificativos sexistas. Éstos, lejos de describir la destreza artística de la pintora y su buen hacer, muestran adjetivos banales relacionados con el modelo de mujer impuesto en la sociedad patriarcal: sutil, cuidado, femenino.

Unos meses después, Isabel lleva esta misma exposición a Béjar, a la sala de exposiciones del Casino Obrero. La muestra suscita un gran interés entre el público salmantino, como ella misma declara con orgullo que «la primera exposición la vendí entera»<sup>253</sup>. Concluida la citada exposición, Isabel decide seguir ampliando sus estudios, y vuelve a viajar a Madrid, donde se matricula en un curso en la Escuela Superior de Grabado. Cuando éste finaliza a principios de 1959 retorna a la capital del Tormes, con la intención que quedarse allí definitivamente, creyendo que allí encontraría un ambiente adecuado para desarrollar su carrera: «lo tenía todo en Salamanca, mi familia, mi estudio en la Plaza Mayor donde trabajaba incansable

---

<sup>252</sup> Isabel Villar, entrevistada por...2018.

<sup>253</sup> Isabel Villar, entrevistada por...2018.

para convertirme en una pintora profesional [...]»<sup>254</sup>. Integrada en el ambiente artístico salmantino, Isabel se relaciona con el *Grupo Koiné* y el *Grupo Tormes*, responsables de la renovación artística de Salamanca. Este último además de impulsar la actividad artística en la ciudad, facilitó a sus integrantes la posibilidad de exponer fuera de ella. Así Isabel expuso de manera individual en octubre de 1959 la Sala Ares de Castellón y en diciembre en el Ateneo de Santander. Y de manera colectiva expuso en Castellón con el título *el Arte actual: el Grupo Tormes en 1959*, y en Málaga en 1960 como *Grupo Tormes de Salamanca*.

Además, por esas fechas, en octubre de 1959, Isabel es galardonada con el premio de pintura *Sésamo* de Madrid, «un premio modesto pero que ha, adquirido ya bastante renombre en los medios artísticos del país» («Miscelánea del día», 1959: 11). Según palabras de la autora «no me gustaban nada las competiciones, nada de nada, me horrorizaban [...] sin yo enterarme, un tío mío envió un cuadro mío al concurso»<sup>255</sup>. En la publicación del fallo del jurado<sup>256</sup> correspondiente al tercer trimestre de ese año de 1959, ante los cuarenta y cinco cuadros presentados procedente de toda España y algunos países extranjeros, el primer premio del mismo aparece reflejado para «J. Villar»<sup>257</sup>. En *La Gaceta* salmantina ya aparece el nombre de Isabel Villar, y el título del cuadro presentado por el que recibe la recompensa: *Maternidad* («Premio Sésamo de pintura a una artista salmantina», 1959: 3) (1959, figura 153). Una pintura de aires expresionistas, con líneas muy gruesas y formas sintéticas y angulosas, que representa a una mujer amamantando a su hijo.

Inaugurada la década de los años sesenta, en medio de un ambiente claramente provinciano, donde los ecos de modernidad se asomaban tímidamente de la mano de los pintores de la Escuela de Madrid y otros jóvenes artistas salmantinos, Isabel continúa con sus exposiciones. En el octubre de 1960 exhibe en la Sala Artis una colección de retratos, género que no había hecho público hasta la fecha. Exactamente fueron doce retratos, en su mayoría de personas muy conocidas en la ciudad y de miembros de su familia, cuyos modelos, a excepción de dos, fueron mujeres. Según la crítica eran «lienzos en los que se ha rehuido el camino fácil, dibujados con singular pericia, compuestos con originalidad [...] dando a cada retratado el tratamiento adecuado para extraer de él, no un parecido, sino una expresión [...]» (Brasas Egido, 1997: 18).

---

<sup>254</sup> Isabel Villar, entrevistada por...2018.

<sup>255</sup> Isabel Villar, entrevistada por...2018.

<sup>256</sup> Entre los integrantes del jurado, todos varones, se encontraban: Pancho Cosío, Francisco Arias, Pedro Mozos, Álvaro Delgado, Juan Esplandiú, Sócrates Quintana o Agustín Redondela (Alfonso Grosso Ramos premio Sésamo de cuentos, 1959: 29).

<sup>257</sup> («Fallo de los Concursos Sésamo», 1959: 45-46) («Los premios Sésamo Fallo de los jurados de pintura y cuentos», 1959: 11).

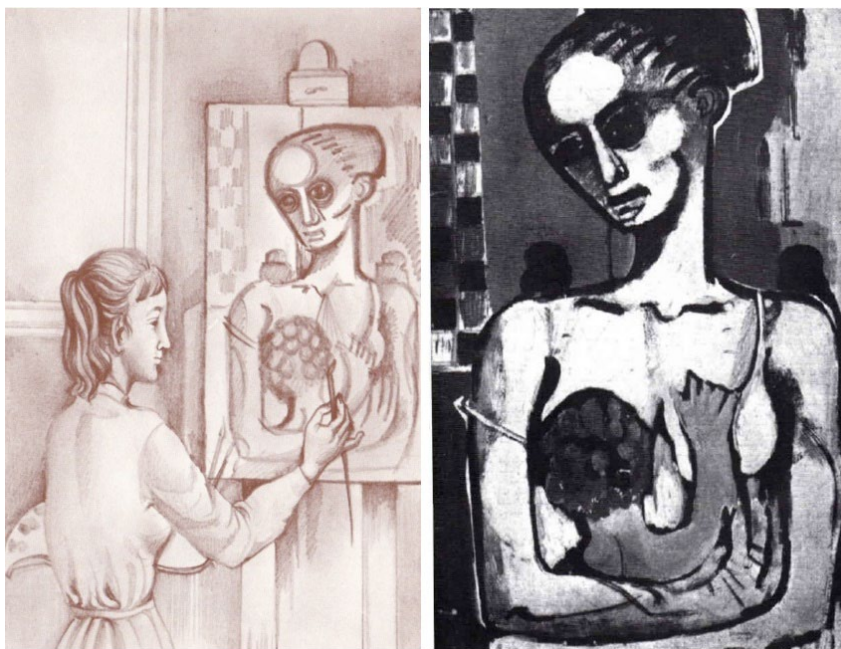


Figura 153. Izquierda, *Autorretrato pintando el cuadro Maternidad* (1959), dibujo. Derecha, *Maternidad* (1959). Premio de Pintura Sésamo. Isabel Villar

En 1961 vuelve a exponer en la Sala de Arte del Ateneo en Salamanca catorce obras, en los que la figura femenina es la protagonista. Temáticas como las maternidades, las niñas o gitanas se hacen con el grueso de la presentación, y años más tarde continuarán presentes en su obra. En 1962 obtiene con el cuadro *Gitana* (Brasas Egido 1997, 19), el tercer premio en el I Certamen de Provincial de Artes Plásticas, un verdadero acontecimiento en la ciudad del Tormes, que supuso el reconocimiento oficial de nuestra protagonista y la búsqueda de su estilo personal.

Al acabar Bellas Artes, se produjo el boom de la pintura abstracto, si no eras abstracto era un pecado [...] a mí me gustaba mucho la pintura de Millares o la de Saura... pero siempre quise pintar algo que fuera mío, que se viera enseguida que es mío, que no tuviera nada que ver con la moda<sup>258</sup>.

Además de las exposiciones en esta primera etapa pictórica, Isabel lleva a cabo una serie de encargos particulares, como son las pinturas de las iglesias de Santa Teresa y Santa Inés, dos poblaciones de nueva creación en la provincia de Salamanca en el verano de 1960. En Santa Teresa, realizó una gran pintura de la santa titular pintada directamente sobre la pared con técnica mixta; y en Santa Inés, con la misma

<sup>258</sup> Isabel Villar, entrevistada por...2018.

técnica realizó tres paneles: el central lo ocupó la Virgen de Fátima y a ambos lados los pastorcillos (Brasas Egido, 1997: 18). También por esas fechas Isabel realiza unas artesanías con ayuda de unas primas de Salamanca. Se trata de unos manteles individuales con panes de oro y dibujos de flores, que «se venden muy bien en las boutiques de Madrid» (Alameda, 1981: 13). Sin embargo, todo ello no era suficiente para subsistir económicamente. La ayuda familiar es la que en todo momento está presente para que pueda seguir creando. La independencia económica tendrá que esperar.

Una nueva etapa en la vida de Isabel Villar comienza tras su matrimonio con Eduardo Sanz, su antiguo compañero de estudios. Tras regresar de París, Eduardo se establece en Santander en 1959 y decide ponerse en contacto por carta con Isabel «para lo que utiliza como excusa una cuestión de técnica pictórica» (Cereceda Gatón, 2015: 54). Este acercamiento les sirve para retomar su amistad y comenzar a cartearse. «Yo iba para solterona; nunca había pensado en casarme, ni siquiera de niña. Y de pronto me cazó, porque no me decía tontadas» (Alameda, 1981: 14), afirma nuestra protagonista. Reiteramos aquí la cuestión de las relaciones sentimentales entre iguales, en este caso entre artistas, una tradición que desde la Edad Media está vigente, posibilitando la profesionalización de las mujeres en el ámbito artístico (Tejeda Martín, 2012: 211), como bien explica Isabel: «yo me casé con un pintor porque quería seguir pintando» (Alameda, 1981: 14). Los vínculos de afinidad se transforman pronto en afectivos, pues como continúa diciendo Isabel, «Eduardo y yo nos enamoramos con la pintura [...] Eduardo me valoró y me aceptó como pintora [...] éramos, como decía un amigo nuestro, amigos noviosos, porque estábamos muy independizados [...]»<sup>259</sup>. Finalmente, la pareja decide casarse al final del verano de 1963. El 7 de septiembre se celebra el matrimonio en la parroquia de San Juan de Sahagún en Salamanca, sin haberse superado cierta oposición por parte de la familia de Isabel, que no veía segura la boda de su hija con un pintor (Brasas Egido 1997, 20). La nueva familia establece su domicilio en Santander, ciudad natal de Eduardo, en un piso de la calle Lealtad (Cereceda Gatón, 2015: 54), próximo a la catedral.

Durante el primer año en Santander Isabel trabaja intensamente, pintando y preparando una exposición individual en la galería Illescas de Bilbao, que después traslada a la Casa de España en Mieres. También participa en una exposición colectiva, en las ciudades francesas de Toulouse y Burdeos titulada *10 Artistas Españoles*, en la que estaba Eduardo Sanz su marido.

El 20 de julio de 1964 nace Sergio, el único hijo del matrimonio<sup>260</sup>. El pequeño llega en un momento complicado económicamente, pues apenas se vende obra. Isabel, como hicieron otras mujeres artistas coetáneas suyas como Juana Francés o Amalia Avia, sacrifica de manera temporal su carrera a favor de la de su pareja,

---

<sup>259</sup> Isabel Villar, entrevistada por...2018.

<sup>260</sup> Sergio Sanz Villar (1964-) artista plástico.

colocándose en un segundo plano artísticamente hablando. Esta idea de posponer el proyecto personal por las exigencias de la ética de los cuidados, de la casa y de los hijos, se veían como "naturales" en las mujeres, como una condición idónea de su personalidad. Isabel así relata su experiencia:

yo aposté por la pintura de Eduardo y no me importó esperar un poco para hacerlo mío. Además, en aquella época había nacido mi hijo y estaban las cosas de la casa. Y también había otra cosa: llevaba una pequeña racha, dos o tres años, que casi no pintaba, ni estaba metida en el barullo de hacer mi propia obra. Titubeaba, no tenía claro lo que quería hacer. Eduardo sí. Y mientras tanto me sirvió para ir pensando, para dar vueltas a lo que quería (Anaut, 2018: 6)

Para resolver los apuros económicos, Isabel decide hacer trabajos de artesanía en hojalata y pintura, piezas como espejos, relojes, marcos, biombos, apliques, cabeceros de cama, etc. No era la primera vez que hacía artesanías, ya que ella recuerda con nostalgia.

Desde chica, se me dieron muy bien las manualidades [...]. Antes de casarme había hecho cosas así con las primas de Salamanca, era algo que me divertía mucho. Lo de la hojalata era más importante, Eduardo me ayudaba, aunque oficialmente la artesana era yo<sup>261</sup>.

Gracias a las ganancias producidas con la comercialización de estos objetos, la familia sale adelante. Esta facilidad para lo artesano y minucioso lo podremos observar en su obra a partir de 1970: en sus pinturas de frondosos paisajes, en las florecillas y en los personajes que las integran las composiciones, cuidando al milímetro todos los detalles. Además, aprovechó su habilidad manual, como veremos a continuación, realizando unas pequeñas esculturas femeninas, que colocará en diversos escenarios reales como el jardín de su casa o fingidos.

En 1966 Isabel hace su primer viaje a Italia, con motivo de la exposición de la obra de Eduardo en la XXXIII Bienal de Venecia de ese año, uno de los escaparates del arte contemporáneo más importantes del mundo. La obra artística de Eduardo y su persona, eran conocidas internacionalmente, ocupando ya su espacio en la historia del arte, la cual aún no sabía nada de la pintura de Isabel Villar, ni mucho menos de ella como pintora. Isabel tendría aún que esperar.

Este viaje a Italia fue así mismo la primera salida al extranjero para Isabel, resultando ser una experiencia sumamente enriquecedora. Después de Venecia, Isabel y Eduardo viajan a Florencia, Roma, Nápoles y Milán, visitando iglesias y museos: «recuerdo nuestras largas caminatas y agotamientos en Roma: lo queríamos ver todo en el poco tiempo que teníamos» (Brasas Egido, 1997: 22).

---

<sup>261</sup> Isabel Villar, entrevistada por...2018.

En 1967 el matrimonio Sanz-Villar traslada su residencia a Madrid<sup>262</sup>, éxodo obligado para todos los pintores de provincia. Allí Eduardo aprovecha la oportunidad incorporándose rápidamente a la vida artística madrileña: pronto llegan las exposiciones, las ventas y el consabido éxito. En 1970, la economía familiar se recupera e Isabel decide que es el momento de reanudar su carrera artística como pintora. Han pasado varios años de silencio, que dejaron atrás a una Isabel titubeante que buscaba su sitio en el panorama pictórico; y surge con fuerza una nueva pintora, que aunque en esos años de inactividad siguió con mucho interés a la vanguardia del momento, ahora trata de alejarse de las corrientes en boga, de evitar cualquier tipo de influencia, para definir su propio lenguaje pictórico.

Instalada en su estudio en el jardín, de la casa familiar en la calle Emilio Rubín, en plena Ciudad Lineal (Anaut, 2018: 9), Isabel comienza a desarrollar su catálogo de temas: sus mujeres desnudas, los niños y niñas sacadas como de otras épocas, los frondosos parajes, los animales fantásticos, y un largo etcétera. Así recuerda Isabel su habitación propia donde su imaginación fluía y desarrollaba su arte:

yo tenía mi espacio, mi estudio estaba en el jardín, ahora ya no es mi estudio, ahora es el almacén donde guardamos cuadros, y otras cosas. Eduardo pintaba en el sótano [...]. Siempre me consideró de igual a igual [...]; compartíamos consejos, pero nadie enseña a nadie, porque éramos muy distintos, él hacía una pintura muy vanguardista [...]. No éramos para nada como esos matrimonios que pintan parecido<sup>263</sup>.

Cabe señalar, la actitud valiente y luchadora de Isabel por su vocación y profesión, pues a diferencia de otras artistas que hicieron un parón en sus trayectorias y jamás regresaron a los pinceles y a las exposiciones, Isabel se reincorpora en su totalidad. Como anunció Josep Meliá (1973: 24) «una cosa parece ya segura, su vocación está salvada. Seguirá pintando mientras viva». El retorno de Isabel al mundo artístico es pleno, así justifica las circunstancias que la rodeaban en ese momento, y sus prioridades: «he tenido sólo un hijo porque sabía que si tenía cinco se iba a complicar mucho mi vida. O sea que he organizado mi vida de forma que me permitiera seguir con esto [la pintura]»<sup>264</sup>. Sin embargo, las obligaciones familiares de Isabel, como madre y esposa adscritas a su sexo, continúan estando muy presentes, teniendo que compaginarlas con carrera artística:

la pintura ocupa la mayor parte de nuestro tiempo. Y la casa. A mí también me preocupa la casa. Yo no bajo a pintar si antes no he dejado hecha la camita y la comidita

---

<sup>262</sup> Primero se instalan en un piso de alquiler en el Barrio del Niño Jesús y meses después pasaron a ocupar una casa con jardín en la Ciudad Lineal (Meliá 1973, 23-24).

<sup>263</sup> Isabel Villar, entrevistada por...2018.

<sup>264</sup> Isabel Villar, entrevistada por...2018.

preparada. Tengo que hacerlo así porque, de otro modo, me pongo a pensar en el desorden y no puedo pintar [...]. (Alameda, 1981: 14)



Figura 154. *Mujeres en el jardín* (1969). Isabel Villar. Óleo/tabla

Como acabamos de comentar, Isabel retoma su carrera artística, y después de una muestra colectiva en mayo de 1970 en la madrileña Galería *Sen* del barrio de Salamanca, en diciembre de 1971 en la misma galería celebra su primera exposición individual, tras su reincorporación al panorama artístico<sup>265</sup>. Es el momento en el que Isabel halla su propio camino y muestra al mundo su personal manera de pintar. Sus lienzos y varias esculturas llenan las dos salas de la citada galería, inundando su espacio por completo de mujeres desnudas en diversas poses: de pie, sentadas o tumbadas, con las miradas perdidas en el horizonte y dispuestas en bucólicos campos (figura 154). La crítica dio una buena acogida a la colección de Isabel, quedando en cierta medida asombrada y sobrecogida por la sencillez de las mismas, según argumenta Vicente Aguilera Cerni:

he aquí las obras de Isabel Villar. ¿Qué son? ¿Qué significan? Contienen algo inmediatamente cautivador y comunicativo, algo accesible y directo. [...]. Aquí hay

<sup>265</sup> Y a partir de esa fecha de suceden las exposiciones, tanto colectivas como individuales, hasta la fecha actual, pues como Isabel señala en la entrevista «tengo 84 años y sigo pintando todos los días, por la mañana, no dejo de pintar» en Isabel Villar, entrevistada por... 2018. La última exposición individual celebrada tuvo lugar en enero de 2018, en la Galería Fernández-Braso de Madrid, con el título *Isabel Villar. Pinturas: 1970-2017*, comisariada por Alberto Anaut.

algo más, mucho más que estas muñecas, que estas figurillas grávidas, inmóviles, colocadas en una naturaleza hecha de partículas repetidas, ordenadas, proliferantes. La sencillez empieza a parecernos un engaño [...]. Y sólo es el comienzo. Porque las estupendas obras de Isabel Villar, tan sabiamente ingenuas y turbadoras, por ser poesía son pluralidad y apertura<sup>266</sup>.

Es verdad, que, al contemplar la obra de Isabel Villar, a primera vista ésta desprende una sencillez extrema. Pero no debemos confundirnos, pues detrás de esa aparente facilidad y frescura en la superficie, está un arduo trabajado de depuración y refinamiento de fondo, que solo el talento y la pasión por el arte pueden producir. Esta sencillez engañosa es fruto de una pasión por la pureza del arte y por el mundo de las mujeres, las cuales ocupan un lugar protagonista en su obra.

Como señala Alberto Anaut (2018: 5), desde siempre «Isabel supo que quería pintar de otra manera. Pintar como mujer [...]». Es decir, enfocar la pintura desde otra perspectiva, desde su punto de vista de mujer, elegir los temas y colores sin justificaciones, alejarse de la abstracción que era lo en ese momento vendía, en definitiva, oponerse al mundo de los hombres que dominaba el panorama pictórico. El hecho de ser mujer, como explica la propia Isabel influye en la madera de contemplar la realidad y después de llevarla al lienzo, por eso «una mujer no puede olvidar su condición de mujer, aunque pinte. [...] Siempre habrá una diferencia respecto a la pintura masculina, porque es natural que la mujer exprese en su obra su femineidad, que no hay que confundir en ningún momento con sensiblería»<sup>267</sup>.

Lo tuve yo muy claro, porque en mi época las mujeres que pintaban firmaban con la inicial y el apellido, para disimular que eran mujeres [...]. Se escondían. Incluyo yo firmé algunas cosas “I. Villar”. En un momento me dije, nada de eso, yo soy Isabel Villar, soy una mujer y punto [...] (Del Arco, 2018).

Podemos observar el cambio de la firma de Isabel, comparando una de las primeras obras que llevó a cabo en San Fernando titulada *Desnudo* (1954, figura 155), con la firma en el ángulo superior izquierdo como «I. VILLAR»; con otra obra dos años después como *Retrato* (1956, figura 156) donde aparece ya su nombre completo como firma «Isabel Villar» en el ángulo inferior derecho. Sin embargo, otras artistas de estos años intentaron que en sus lenguajes o en los temas abordados no se trasluciera que eran mujeres, para que sus obras fueran aceptadas sin impedimentos y valoradas por el mismo rasero que las de los hombres.

---

<sup>266</sup> Texto del crítico Vicente Aguilera Cerni, uno de los más influyentes e internacionales de su época, incluido en el Catálogo de la exposición de la Galería Sen en Madrid, en diciembre de 1971 (Anaut, 2018: 7).

<sup>267</sup> Isabel Villar, entrevistada por...2018.

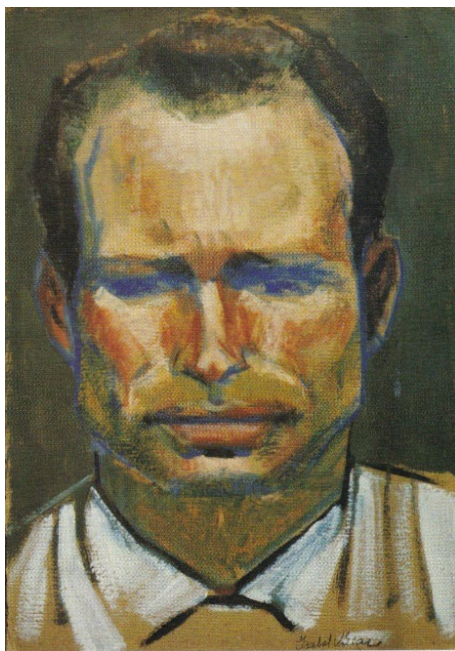
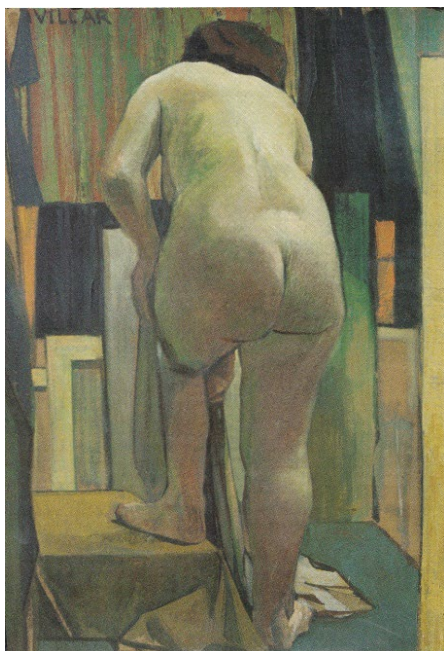


Figura 155. Izquierda. *Desnudo* (1954). Isabel Villar. Óleo/cartón. Firma en el ángulo superior izquierdo «I. VILLAR»

Figura 156. Derecha. *Retrato* (1956). Isabel Villar. Óleo/cartón. Firma en el ángulo inferior derecho «Isabel Villar»

La crítica en ocasiones ha calificado de “masculinas” las obras de algunas artistas mujeres, como sinónimo de razón, dureza o verosimilitud. Sirvan de ejemplo las palabras de Francisco Nieva sobre las pinturas y destrezas de las integrantes del grupo realista madrileño, comparándolas con artistas hombres, y grandes genios, de un modo intencionado, en un intento de ensalzarlas.

Las pintoras fueron las más audaces, hasta cierto sentido las más masculinas, ya que en todas hay un curioso desafío: en Amalia hay algo de Zola [...]. En María Moreno e Isabel Quintanilla lo objetivo no es frío, es coloreado pero implacable [...], dibujan como Vermeer o Ingres, acogidas a la línea más dura del realismo, la que pasma por su concentración o exactitud. “Unos señores maestros” (Nieva, 1992: 13-25)

El adjetivo «masculino» que se utiliza en principio con un propósito halagador, en realidad oculta una amarga sorpresa como señala Isabel Tejada (2012, 208). Tal elogio se utiliza para destacar la devaluación de lo femenino frente al genio, masculino por esencia, ya que cuando se afirma que su obra parece hecha por la mano de un hombre,

es casi seguro que esa obra tiene un parentesco con la producción de un artista masculino. La mujer en el arte es por predisposición imitativa, aún sin darse cuenta de ello; no es capaz de crear su propia obra con rotundidad de femineidad y menos de presentar camino<sup>268</sup>.

Pero en el caso de Isabel Villar no se da, pues ni su marido ni otros compañeros siguieron un estilo similar.

La actitud de Isabel de ir contra corriente y de elegir una pintura aparentemente ingenua y femenina, supuso toda una revolución en la España de mediados de siglo, pues aún se ponía en duda, como acabamos de comprobar, la capacidad creadora de las mujeres. «Elegí las flores porque era una veredita, un camino mínimo; al lado de aquel otro gran camino, maravillosamente lleno de hombres [...] seguramente por llevar la contraria, porque que me divertía» (Alameda, 1981: 14). Isabel opta por este lenguaje de manera consciente, aun sabiendo que la crítica calificaría su obra con adjetivos tales como «femenina», «intimista», «ingenua» o «sensible». Tales epítetos encierran en sí mismo ciertas connotaciones peyorativas, aludiendo a obras de calidad inferior, no comparables a las hechas por un hombre. En definitiva, eran fórmulas triviales para indicar que la autora de esas piezas era una mujer, y por lo tanto eran obras «devaluadas» por lo que presuponía debilidad o dulzura natural en las mujeres.

Sin embargo, Isabel apuesta por hacer una pintura con temas donde mujeres y niñas se mueven aparentemente en escenas bucólicas (figura 157), argumentando:

yo no quería ocultar nada, no me gustaba que confundiesen la pintura, y la hacía femenina adrede [...]. Una obra de una artista es igual o mejor que la de un hombre, la calidad no depende del sexo [...]. Me ponía enferma participar en concursos y que no distinguiesen si un cuadro era de una mujer. Yo nunca disimulé mi manera de pintar, soy una mujer y como tal pinto<sup>269</sup>.

Isabel se atreve a desafiar al mundo de la plástica con su obra. Más allá del contenido o de las formas de sus lienzos, lo que revoluciona el mundo del arte es el carácter rupturista de los mismos «en la medida que están asociados a una mano de mujer» (Muñoz Pérez, 2014: 356). Es decir, su obra estaba encargada de poner en evidencia las fisuras del patriarcado a través de una mirada de mujer, a desmentir esas palabras de Boccaccio que se creyeron al pie de la letra desde el siglo XIV haciendo un daño irreparable a millones de mujeres anónimas, las cuales decían que «el arte es ajeno al espíritu de las mujeres, pues esas cosas solo pueden realizarse con mucho talento, cualidad casi siempre rara en ellas».

---

<sup>268</sup> Sentenciaba el crítico de arte Manuel Sánchez Camargo a propósito de Esther Boix (Tejeda Martín, 2012: 209).

<sup>269</sup> Isabel Villar, entrevistada por...2018.



Figura 157. *Embarazada en un campo verde* (1970). Isabel Villar. Acrílico/tabla

En 1973 el periodista José Meliá afirmaba que «La obra de Isabel Villar debe invitar a la reconsideración de muchos de los prejuicios que coartan la consagración del arte femenino en una sociedad que trata de aferrarse al inmovilismo social» (Meliá, 1973: 59). La obra de Isabel, por lo tanto, constituye una llamada a la recuperación de los trabajos de tantas mujeres artistas olvidadas por la historia, un nexo de unión con las artistas antecesoras y las artistas futuras, en definitiva, la llave para crear una genealogía femenina de artistas que conecte a aquellas que empezaron a desarrollar su arte en la década de los cincuenta, a esas hijas de la postguerra, con las artistas de los años noventa y posteriores. El reclamo de un linaje artístico materno, como apunta Mira Schor (2007: 113) es necesario para validar y legitimar el arte llevado a cabo por mujeres, ya que la historia

ha hecho aparecer el trabajo y el pensamiento de las mujeres como esporádico, errante, huérfano de cualquier tradición [...]. En estas condiciones, recoger, seleccionar, antologizar textos es dar textura a la memoria crítica del feminismo: es ya de por sí una tarea emancipatoria (Amorós, 1993: 7).

Esta idea se materializa en el año 2012 en la exposición *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010* en el MUSAC de León, comisariada por Juan Vicente Aliaga y Patricia Mayayo, en la que se incluía una obra de Isabel Villar (figura 157).

Analicemos ahora el proceso evolutivo y temático en la obra de Isabel. Como hemos anticipado en líneas previas, en su pintura se observan dos grandes etapas: una de aprendizaje y transición hasta 1964 fecha en la que nace su hijo,

produciéndose un parón en su actividad creativa; y otra, a partir de 1970, en la que retoma su actividad pictórica, y en la que define su estilo más personal.

La etapa pictórica de juventud de Isabel Villar, abarca aproximadamente diez años, desde sus años como alumna en San Fernando (1954-1958) hasta 1964. Esta fase «revela una cierta desorientación, se caracteriza por una búsqueda de su propio camino y un deseo de hallar un lenguaje personal, dentro de una línea de constante exigencia y renovación» (Brasas Egido, 1997: 65). Desde el principio opta por la figuración, con un estilo actual, renovado, lejos del enfoque académico que fijaba la Escuela de San Fernando, y lejos también del realismo imperante en ese momento y las últimas corrientes de vanguardia, pues como ella misma afirma «al acabar mis estudios en Madrid, todos pintaban abstracto, a mí no me atraía [...]; tampoco el realismo, me aburre esto de hacer la cosas tal cual, nunca me ha llamado la atención»<sup>270</sup>.

El grueso de las obras de estos años son paisaje, retratos y flores. Los paisajes muestran vistas de Segovia, realizados durante su beca de El Paular en el verano de 1957, también de los alrededores de Madrid donde viajaba con sus compañeros de promoción y de La Alberca, población cercana a su tierra natal. En ellas apreciamos una suma de influencias, donde la geometría del cubismo (figura 152), las sugestivas notas de color y una factura un tanto violenta de signo expresionista están presentes en estas obras de su primera producción. Igualmente, en los retratos advertimos esa influencia expresionista (figura 158, figura 159). Suele trabajar los rostros en primer plano, sobre fondos neutros, distorsionando y exagerando las formas para ahondar en las características psicológicas o anímicas del retratado. Utiliza una paleta de tonalidades sobrias: tierras, ocre, amarillos, apagados verdes, entre otros.

Dentro del grupo de los retratos, cabe volver a mencionar el titulado *Maternidad* (1959, figura 153), con cierto matiz social, representa de manera dramática a una mujer que según cuenta Isabel la recordaba a «las mujeres de esos países con situaciones tremendas y niños hambrientos» (Perera, 2018: 24). Obra con la que obtiene el premio *Sésamo* de pintura en 1959.

Sus jarrones de flores se alejan totalmente de lo académico y de la copia de la realidad. Isabel capta la esencia de los objetos, mostrándolos según su visión, aunando puntos de vista diferentes nos presenta: búcaros prismáticos, sin detalles, colocados en espacios indefinidos o sobre una mesa que se separa de la pared gracias a una línea profundamente marcada (figura 161); en ellos dispone de manera arbitraria las flores, que adquieren formas también geométricas, donde el color es el protagonista, expresión de su estado de ánimo (figura 162). La pintura de flores constituye uno de los temas más recurrentes de la historia de la pintura, sin embargo, la historiografía artística no la ha valorado objetivamente. Aunque grandes artistas varones trataron este género, como Edgar Degas, se generalizó como propia de

---

<sup>270</sup> Isabel Villar, entrevistada por...2018.

mujeres y aprendices, convirtiéndose así en un género menor, sin trascendencia. Isabel volverá a abordar esta temática a partir de 1970 en un par de ocasiones.



Figura 158. Izquierda. *Retrato de Eduardo Sanz* (1956). Isabel Villar. Óleo/ocume

Figura 159. Derecha. *Retrato de Alicia* (1956). Isabel Villar. Óleo/papel

A comienzos de los años sesenta, cuando Isabel incrementa su actividad pictórica y expositiva, esa influencia expresionista y de otras vanguardias pasadas, van quedando atrás. Isabel fue liberándose poco a poco de aquellas experiencias estéticas, para hacer lo que realmente ella quería: «lo primero que tuve claro es que quería pintar como me diera la gana, una pintura que no oscureciera que yo era una mujer»<sup>271</sup>. Como ella continúa diciendo en otra entrevista, su intención era «manifestar las cosas de una manera simple, lo más sencillamente posible» (Brasas Egido, 1997: 67). Esa pintura renovada no llegará hasta la década siguiente.

Siguiendo esa línea, Isabel aborda como temática escenas de la vida ordinaria, de carácter popular, como procesiones religiosas, cortejos fúnebres, romerías, corridas de toros, fiestas castizas, competiciones deportivas, entre otras. Algunos títulos son: *Tarde triunfal*, *La fiesta* (figura 162), *Ciclista llegando a la meta*, *Procesión de la Virgen del Carmen*, *La Visitación* o *Cinco monjitas*. Las composiciones son sencillas, con pocos personajes, los cuales muestran contornos bien definidos. Cabe señalar una ausencia

<sup>271</sup> Isabel Villar, entrevistada por...2018.

de perspectiva y la utilización de colores luminosos, irreales en la mayoría de las situaciones. Con estas características, pronto estas obras fueron catalogadas como naif, calificativo que nuestra protagonista desdeñará continuamente, ya que «naif es el señor que no ha estudiado nunca pintura, y se nota [...] Yo no soy naif» según señala en una entrevista realizada por Miguel Ángel del Arco (2018). Utiliza técnica mixta, mancha al óleo, con matices en témpera, toques de tizas o carbón sobre distintos soportes.



Figura 160. Izquierda. *Florero azul* (1957). Isabel Villar. Técnica mixta/cartón

Figura 161. Derecha. *Florero amarillo* (1957). Isabel Villar. Técnica mixta/cartón

Las mujeres, principales protagonistas de estos lienzos, aparecen representadas de manera frontal, inexpressivas, con formas primitivas y arcaizantes, recordando a las figuras femeninas del pintor italiano Massimo Campigli (1895-1971) (Brasas Egido 1997, 67), cuya obra Isabel admiraba por aquel entonces<sup>272</sup>. También vemos paralelismos con la obra de Marc Chagal (1887-1985), en la mirada misteriosa como sacada de un sueño.

<sup>272</sup> El conocimiento de la obra de Campigli en la España de posguerra fue posible gracias a la publicación de varios artículos en revistas, así como de la contemplación directa de algunas de sus obras en exposiciones celebradas en España (Ara Fernández, 2009: 649).



Figura 162. *La fiesta* (1964). Isabel Villar. Técnica mixta/lienzo

Justo antes del nacimiento de su hijo Sergio en 1964, lleva a cabo alguna que otra obra en la que la densidad pictórica (figura 163), alcanza casi calidades de relieve, muy decorativas. Algo novedoso, pero aislado, ya que parafraseando a Laura Muñoz (2009: 277) «mientras sus obras no se desembaracen del considerable aliento decorativo que las domina, su universo no será auténticamente personal [...] aunque el germen de su genuina pintura ya se esté fraguando en esta adolescencia artística».

Tras el lapso de seis años de prácticamente inactividad, Isabel Villar retoma en 1970 su carrera pictórica, reanudando su trabajo y exposiciones. Comienza así la segunda etapa artística en la trayectoria de Isabel, donde cristalizan los ensayos anteriores. Su estilo pasa a estar claramente definido, libre de influencias externas, tan solo es personal y de muy difícil clasificación. La crítica no se pone de acuerdo, bien la incluyen dentro de la pintura ingenuista, y también «la han llamado neofigurativa, neosurrealista, microrrealista, naif, erótica o feminista» (Del Arco, 2018), aunque el feminismo artístico no presupone unas líneas estilísticas concretas. Lo que parece claro, como veremos a continuación, es que su pintura es original, plenamente reconocible y personal e inimitable. Por derecho propio, su pintura ocupa un puesto importante en la plástica de la segunda mitad del siglo XX hasta la actualidad. Como bien afirma Isabel: «han pasado tantos años y no evoluciono demasiado, hay bastante unidad en mis obras»<sup>273</sup>, refiriéndose a aquellas pinturas realizadas a partir de 1970. Sin embargo, en ellas aparecen motivos diversos, escenarios distintos, connotaciones varias y numerosos temas que pasaremos a ahondar más profundamente a

<sup>273</sup> Isabel Villar, entrevistada por...2018.

continuación. Todo un universo figurativo, donde nuestra protagonista ha creado su propio mundo pictórico, al que invita a compartir.

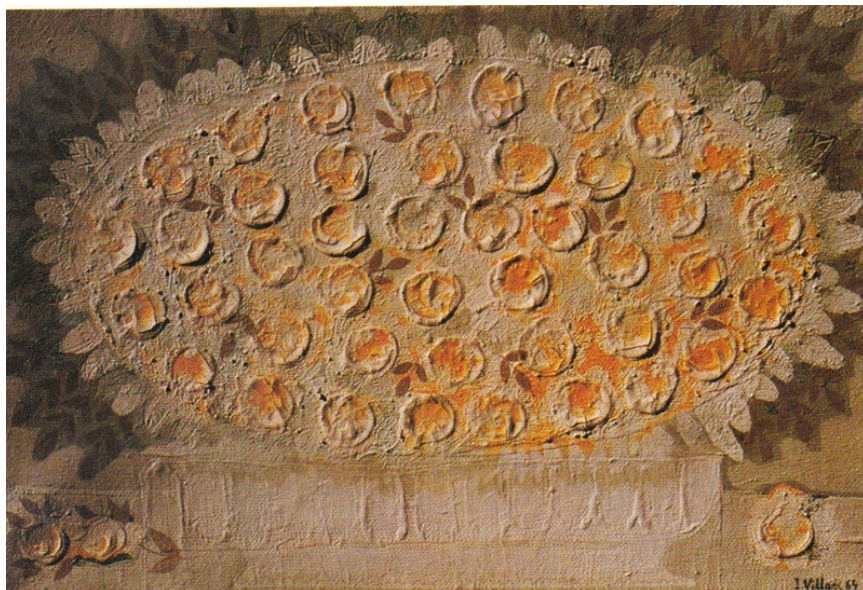


Figura 163. *Flores blancas* (1964). Isabel Villar. Técnica mixta/lienzo

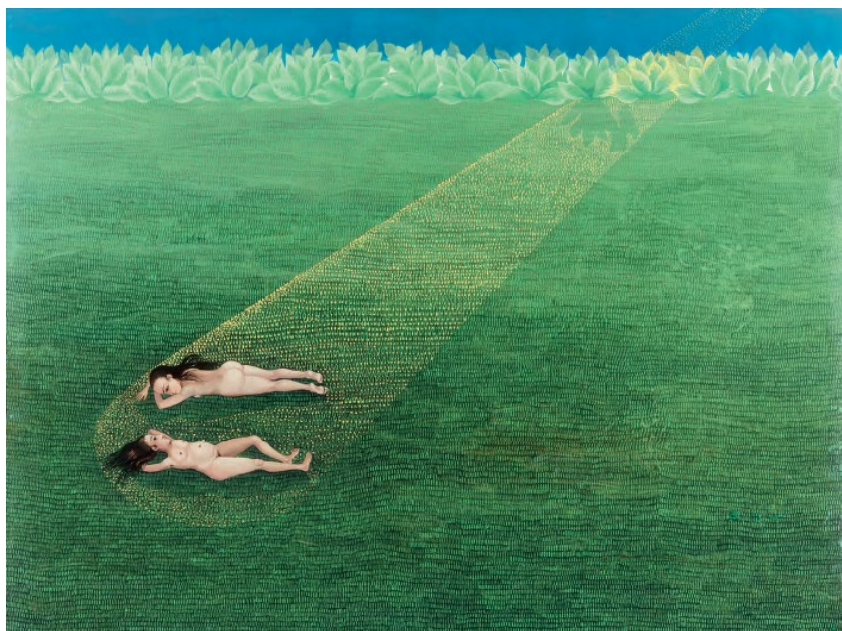


Figura 164. *Rayo de sol* (1973). Isabel Villar. Acrílico/tabla

Isabel da a conocer su estilo renovado en la recién inaugurada galería Sen en Madrid, que bajo la dirección de Eugenia Niño, se había convertido en un espacio expositivo abierto para los nuevos artistas. Las protagonistas de las obras expuestas son mujeres, exclusivamente mujeres. Solas o en grupo (figura 164), estas mujeres se hayan desnudas, algunas embarazadas con el vientre abultado (figura 157, 165), ofreciendo una imagen que contrasta con las visiones tópicas de la maternidad. Mujeres de pelo largo y liso, de rostros impassibles, hieráticos, parcos de expresión, distantes, que posan en los primeros planos, y en muchos casos desplazadas del centro compositivo, en jardines de exuberante vegetación, «metáfora tradicional de la generosa feminidad de la naturaleza» (Chadwick, 1992: 96). Se disponen de pie, arrodilladas, sentadas sobre la hierba (figura 165) o en sillas de madera plegables o sillones de mimbre, también tumbadas sobre lechos de flores, alejadas de todo, solo están ellas. Estas mujeres representan la libertad personificada. Su desnudez explica cómo han vencido al lastre social y a los prejuicios que caen sobre ellas, por el mero hecho de nacer mujeres. Se hallan en un paraíso, un lugar idílico con césped, hojitas y diminutas flores pintadas con implacable minuciosidad. «Siempre he pintado así» decía la propia Isabel a principios de los 70,

con flores por todas partes y cosas limpias e ingenuas. Yo quiero, por medio de mi pintura, alejar a la gente de la mala intención, del odio. Que se vuelvan un poco como niños, con ojos nuevos. Es en cierto modo una llamada a la bondad, pero no a la bondad tontona y estúpida, sino inteligente, responsable. Quiero descubrir las cosas nobles que tiene el ser humano (Brasas Egido, 1997: 68).



Figura 165. *Mujer embarazada en campo verde* (1969). Isabel Villar

Isabel reivindica con estas palabras la ingenuidad desde el punto de vista de la sencillez, de la simplicidad, de lo natural, de lo accesible; nunca en relación con la pintura naif, la cual rechaza siempre públicamente: «es que yo a mi pintura no la considero naif [...]; lo que sí tiene es una aparente ingenuidad por la elección de los temas, del colorido, las posiciones hieráticas [...]. Es un ingenuismo “porque me da la gana”» (Rubio, 1981).

No cabe duda, que estas obras de Isabel Villar, a pesar de su aparente simplicidad, se nos muestran enigmáticas, como si guardasen celosamente algún secreto irrevelable. Aunque nos remiten a un mundo irreal, relacionado quizás con los sueños, no por ello se las puede adscribir tan ligeramente dentro del surrealismo, pues como apunta José Carlos Brasas Egido (1997: 69) «no aparece ninguna semántica aberrante de la realidad».

Esta misma temática pictórica, Isabel la traslada también a la escultura, un campo nuevo en el que experimentar. Se trata de unas curiosas piezas, de pequeño tamaño, de unos 40 por 40 centímetros, en madera tallada y policromada, como si fueran escenarios de jardines exóticos o bosques frondosos, en los que se colocan sus figuras femeninas, desnudas e inexpressivas, en bulto redondo independientes (figura 166). Con estas palabras las recuerda Isabel:

unas esculturitas de unos desnudos para unos cuadros en la década de 1970; primero hice los bocetos y los dibujos [...]. Terminé las esculturas; hice bastantes porque me divertía mucho la combinación de pintura y escultura. Ahora tengo algunas guardadas, pero en el Reina Sofía tienen precisamente una de estas piezas, que son árboles con una rosaleta y dos figuritas de mujeres (Perera, 2018: 25)

El tema del desnudo suscitó cierta controversia en el momento, hasta tal punto que en televisión no apareció ni uno, «los pobres periodistas me llamaron para decirme que les habían censurado a las mujeres porque estaban desnudas ¡qué cosa más absurda!»<sup>274</sup>. En algunas de estas obras, escondido entre la vegetación, aparece de manera esporádica un hombre (figura 167) que observa la desnudez de estas mujeres, cuyos cuerpos quedan inconscientemente expuestos. Isabel, sirviéndose de la iconografía clásica de Susana y los viejos hace una crítica a «la cosificación voyerista del cuerpo femenino» (Tejeda Martín, 2012: 218), ya que «estas mujeres del jardín no desprenden nada de erotismo, son antieróticas diría yo, están desnudas y ya, yo veo lirismo y pureza, sencillez [...]»<sup>275</sup>. Sin embargo, algún que otro crítico vio sensualidad y erotismo en las mujeres desnudas de Isabel, incluyendo su pintura dentro del llamado arte erótico<sup>276</sup>. No debemos extrañarnos, pues la experiencia de

---

<sup>274</sup> Isabel Villar, entrevistada por...2018.

<sup>275</sup> Isabel Villar, entrevistada por...2018.

<sup>276</sup> Su obra se incluyó en la Exposición “*Arte Erótico*” en Galería Vandrés en Madrid (1971) (Brasas Egido, 1997: 70, 83).

la mirada se halla cargada de connotaciones de género, siendo las imágenes el reflejo de la experiencia y los deseos de los hombres, únicos protagonistas reconocidos de la historia (Alario Trigueros, 1997: 88).



Figura 166. De izquierda a derecha y de arriba abajo. *En la piscina* (1972), *Manola* (1973), *Ángel en río* (1975), *En el jardín* (1972), *Mujer en el jardín* (1975). Isabel Villar. Técnica mixta, acrílico/madera.



Figura 167. *El mirón II* (c. 1970). Isabel Villar. Acrílico/lienzo

En las pinturas de Isabel la mujer no es cuerpo, es símbolo. Como argumenta Josep Meliá, las mujeres desnudas de Isabel Villar son «un punto de referencia de las posibilidades de la condición femenina y de la necesidad de que todos seamos conscientes de la urgencia con que hay que acometer la destrucción de las cadenas que crean su situación colonial» (Meliá, 1973: 52). Se ha despertado en Isabel una conciencia feminista. Como reflejo de su condición de mujer, reivindica y se rebela contra la opresión y el patriarcado que sigue viendo a las mujeres como objetos con propiedad, algo exclusivamente decorativo y erótico. Isabel utiliza su pintura como arma para lanzar este mensaje liberador, mostrándonos un mundo poblado exclusivamente por mujeres. Hemos podido comprobar, que en el mundo de Isabel la mujer «ya no es víctima, sino persona libre» (Meliá, 1973: 52).

Isabel, en otras ocasiones, hace acompañar a esas mujeres desnudas de algún animal salvaje, eligiendo como marco espacial los frondosos jardines y bosques comentados previamente, además de otros escenarios totalmente opuestos como son los parajes desérticos. Leones (figura 168), monos, cebras, tigres o mapaches descansan plácidamente junto a estas mujeres desnudas, distantes y absortas. En este mundo idílico los animales no representan ningún peligro para las mujeres. A pesar de ser animales salvajes aparecen como domésticos a su lado, adoran a la mujer, conviven en plena armonía, con la intención de emular un verdadero paraíso terrenal, donde la mujer es dueña absoluta.



Figura 168. *Mujer y león* (1972). Isabel Villar. Acrílico/tabla



Figura 169. *Niña y león* (c. 1973). Isabel Villar. Acrílico/tela

Tras esta primera etapa de mujeres desnudas, solas o acompañadas de animales salvajes, en las pinturas de Isabel surgen niñas, también ubicadas en la naturaleza. Un tipo de niña irreal, fantástica, según Brasas Egido (1997: 71): «parecen sacadas de la célebre obra de Lewis Carroll Alicia en el País de las Maravillas». Tienen cara de muñeca, bucles dorados en el pelo y visten un largo camisón blanco que no deja ver sus pies (figura 169). Rara vez aparecen solas, ya que la mayoría de las veces están acompañadas o rodeadas de animales exóticos. Se hallan dormidas sobre la hierba, recostadas en la ribera de un río o simplemente de pie en el mismo jardín frondoso o parque, que hemos visto en las primeras obras comentadas de mujeres desnudas. Destaca sobre todo el colorido brillante y el detallismo de los elementos que componen la escena: hojas, matorrales, flores, vestidos, pelo, animales... Unos años después estas mismas niñas seguirán presentes en la obra de Isabel, pero cambiarán el camisón por unos ridículos vestidos blancos cargados de encajes y organdís, pasados de moda. En todas ellas podemos observar una insólita fauna, todo un bestiario real: simios, jirafas, tigres, guepardos, cebras, pájaros exóticos o lobos aullando (figura 170), como recién sacados de un manual de zoología. Éstos reposan tranquilos, sin señal de agresividad, representados como amigos o cuidadores de estas niñas. La pintora juega con este contraste, busca provocar la sorpresa en el espectador. «Me intrigaba hacer convivir personas con animales salvajes [...]; no pinto gatos ni perros ni gallinas porque es algo que ya está incorporado al mundo de lo humano, pero mezclar las fieras con las personas siempre me ha gustado» (Perera, 2018: 25).



Figura 170. *Niña dormida* (c. 1973). Isabel Villar. Acrílico/lienzo

Después de la representación de estas ingenuas niñas con animales, una nueva temática es protagonista en los lienzos de Isabel Villar: los retratos de familias.

La idea de representar estas familias la tenía en mente desde hacía tiempo y puede decirse que lo he guardado hasta ahora. Por una parte, el tema lo veía ya tan fuera de la realidad -el sistema patriarcal- y al tiempo consciente de que aún tenemos estas células vivas en nuestra sociedad, quise darle presencia plástica, crítica y bonita al tiempo, es decir encajada en mi forma de hacer (Brasas Egido, 1997: 72).

En estas palabras de análisis de Isabel Villar aflora su conciencia feminista, haciendo una crítica a una sociedad patriarcal que tiene sus raíces en el pasado y en las que ella va ahondando a través de las fotografías, láminas y demás. Dichas imágenes hacen referencia a la presencia de la familia tradicional, como modelo dentro de la sociedad patriarcal del franquismo, y por ello la negación de la libertad de las mujeres dentro de la misma. El sistema patriarcal institucionalizó la subordinación femenina dentro de la familia, y por extensión el dominio masculino sobre las mujeres en la sociedad (Lerner 1990: 340). Para Lerner (1990: 27),

el patriarcado instaura con los años una devaluación simbólica de las mujeres: de estar vinculadas a la tierra y lo divino pasaron a ser subordinadas gracias al monoteísmo como metáfora de base de la civilización occidental [...]; la subordinación de las mujeres se vuelve “natural” y, por lo tanto, se torna invisible.

Esto mismo lo comprobamos en la obra de Isabel Villar: primero sus mujeres libres, desnudas en esos frondosos prados, dueñas de su espacio y de sus vidas; y

después la mujer presa de la sociedad, de la familia, en estos lienzos de retratos de familias antiguas que veremos a continuación. Sin embargo, en la obra de Villar la mujer siempre está presente, reivindicando su espacio.



Figura 171. *Familia y bisonte* (1977). Isabel Villar. Acrílico/tela

Isabel para llevar a cabo estas obras de retratos se inspira en fotografías antiguas de principios de siglo XX. Como ella misma explica, parecen sacadas «[...] de un álbum de mi abuela de su juventud, que encontré. Eran estupendas, muy sugestivas, todos tan bien colocaditos, tan estáticos [...]. Me divertí mucho»<sup>277</sup>. La pintora reproduce estas instantáneas familiares, remitiéndonos a un mundo pasado, que aprovecha para hacer crítica social. Nuestra protagonista recuerda que «en una exposición en Kreisler-Dos, cuando existía Kreisler-Dos en Madrid, que se vendió entera [...] a toda mi familia, porque eran pues mi padre con el ayo de niño, mi abuela con sus hermanos» (Villar, 2018b).

En estas obras, Isabel nos presenta a las personas, miembros de familias burguesas, hieráticos y frontales, vestidos con sus mejores trajes, y como telón de fondo esos frondosos paisajes y alguna fiera domesticada a sus pies, elementos reconocidos ya de la obra de Isabel (figura 171). «Mezclo personas con animales, una utopía tremenda claro, que los animales se llevan divinamente con las personas, cosa que no hacemos las personas con las personas [...]; si se puede pintar utopías

<sup>277</sup> Isabel Villar, entrevistada por...2018.

pues se pintan»<sup>278</sup>. Se mezclan señores encorbatados, con levita, bombín y bastón, con señoras recatadamente vestidas con miriñaque, niños con puntillas, y hasta el clero, con ropas reconocibles (figura 172).



Figura 172. *La familia del obispo* (1975). Isabel Villar. Acrílico/tela

En la típica fotografía de matrimonio que Isabel encontró de sus abuelos, el hombre aparece sentado y la mujer de pie junto a él, una disposición habitual en las fotos de principios de siglo, indicando así la preponderancia del hombre como un ser dominante, es decir, la máxima autoridad en la familia. Isabel, con cierto sarcasmo, reinterpreta la fotografía, alterando las posiciones: ahora la mujer está sentada y el hombre se halla de pie (figura 173), disposición que repite en otras tantas composiciones familiares más. Con ello, Isabel reivindica el papel visible de la mujer dentro de la familia, pues ella, la mujer, es la que dirige las relaciones entre las y los integrantes de la misma, la que lleva los remos de la barca familiar, porque sus decisiones como cabeza de familia, influyen sobre los demás.

La crítica social, como comentábamos previamente, se halla como telón de fondo de muchas de estas instantáneas familiares. En la titulada *Familia en el chalet del Sardinero* (1977, figura 174), hace alusión a la falta de control de la natalidad, donde aparece la madre vestida de negro, sentada, ya que tiene dominio sobre la educación de los hijos, y alrededor suyo trece pequeños, de edades muy escalonadas, y al fondo la gran casa, sobre la que también tiene responsabilidad. La infidelidad (figura 175), donde el cabeza de familia se ha ausentado, dejando vacío su consabido

<sup>278</sup> Isabel Villar, entrevistada por...2018.

asiento entorno a su familia que está colocada para inmortalizar el momento; pero su falta es delatada a través de la imagen de la ventana de la casa que asoma entre los árboles.



Figura 173. *Retrato de boda* (1976). Isabel Villar. Acrílico/tela



Figura 174. *Familia en el chalet del Sardinero* (1977). Isabel Villar. Acrílico/lienzo

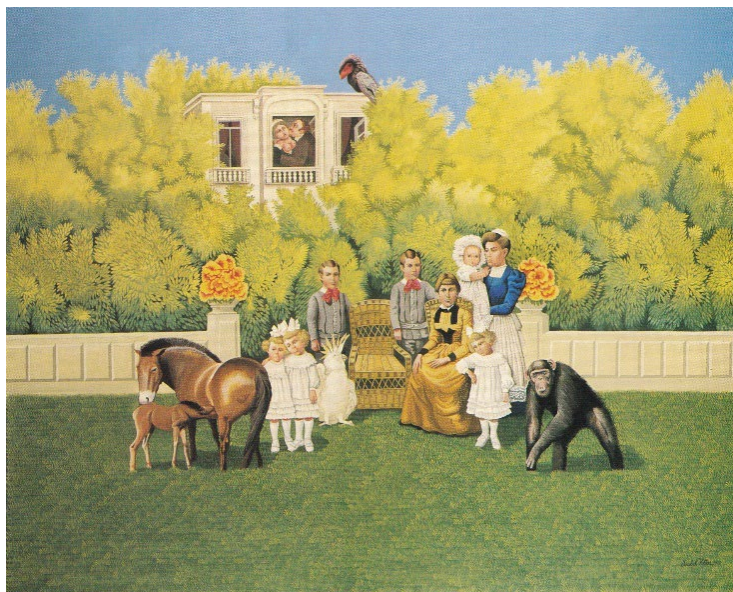


Figura 175. *La familia del balcón* (1977). Isabel Villar. Acrílico/tela

Estos retratos de familias decimonónicas, que llevó a cabo hasta finales de la década de los setenta, sirvieron para cimentar la ya notoria importancia de la pintura de Isabel Villar en los círculos artísticos:

Camilo José Cela fue a ver una exposición a Mallorca, le gustaron muchísimo estas pinturas de retratos, hasta tal punto que me llevó al día siguiente una fotografía de su familia para que la reprodujese igual [...] la obra creo que está en la fundación Camilo José Cela en Galicia<sup>279</sup>.

La evolución de estos temas se observa en un perfecto dominio de los espacios escénicos y de una mayor riqueza cromática. Las mujeres desnudas, las candidas niñas, los animales salvajes y los frondosos jardines abordados con ese estilo personal, entre ingenuista, simbólico, surrealista, eran sin duda alguna los principales protagonistas de la iconografía de Isabel, signo de su identidad pictórica.

Al inicio de la década de los años ochenta, Isabel aborda un nuevo tema con un escenario pictórico diferente: la serie de la mujer desnuda en la playa. Con un pie en Madrid y otro en Santander, con Eduardo Sanz pintando marinas, la arena y el mar sustituyen a los verdes prados y jardines. Este escenario sirve de fondo a mujeres desnudas, con las que Isabel vuelve a reivindicar la libertad. Nada tienen que ver estas imágenes de mujer con las rígidas figuras de la anterior década. Isabel

<sup>279</sup> Isabel Villar, entrevistada por...2018.

construye una nueva imagen femenina, más sensual, «en las que a veces se perciben ecos de las venus venecianas de Tiziano o de los deliciosos desnudos de la pintura galante francesa» (Brasas Egido, 1997: 74). Jóvenes muchachas, tumbadas en la dorada arena, que miran al espectador, acompañadas también de animales salvajes, y con el mar y el cielo al fondo (figura 176). El detallismo de las flores y las hojitas, ha pasado ahora a los finos granos de arena y a la espuma del mar.

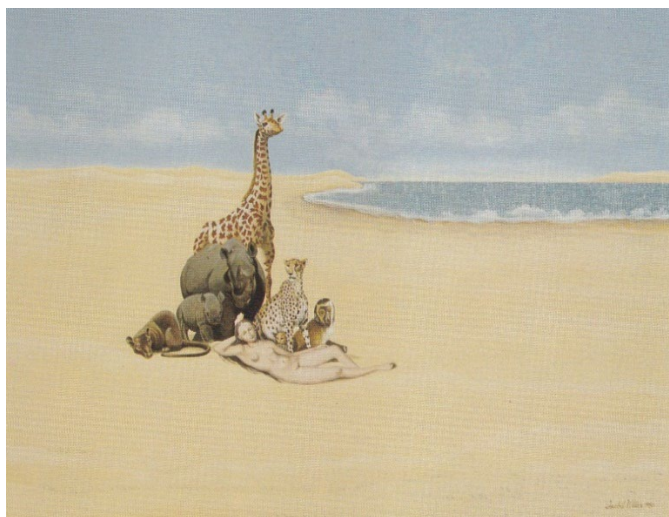


Figura 176. *La playa* (1987). Isabel Villar. Acrílico/lienzo

Con el mar de fondo, son habituales también en esta década, la representación de reuniones familiares (figura 177): junto a la playa, en el paseo marítimo, en el balneario, en el yate, de crucero, etc. Las instantáneas familiares cobran ahora mayor naturalidad en las poses y gestos, aunque se sigue respirando cierto aire de estatismo.

A mediados de los ochenta Isabel lleva a cabo una serie de obras que muestran escenas pastoriles y campestres. En medio de bucólicos parajes, surgen pastores tocando la guitarra y cantando, rodeados de ovejas, también mujeres desnudas tendidas sobre la hierba entre corderos y lobos aullando (figura 178)<sup>280</sup>, parejas de enamorados que se besan con ovejas tumbadas a sus pies o niñas que pasean por el prado junto a una oveja. Estos bóvidos, estáticos, se hallan presentes en las composiciones de estos años.

<sup>280</sup> *El Lobo*, formó parte de una serie de obras dedicadas a las ovejas que la artista llevó a la primera edición de la Feria Internacional de Arte Contemporáneo (ARCO). Actualmente se halla en el Museo de la Naturaleza, de Carrejo (Cabezón de la Sal).

Al mismo tiempo, aparece en la obra de Isabel Villar una de las temáticas más divertidas: las escenas de la España Cañí, de la España más castiza. Sus obras se llenan de toreros con trajes de luces en el coso, tomando la alternativa (figura 179), en el brindis pero sin aparecer el toro, o triunfales a caballo después de la corrida; flamencas con trajes de volantes y caracolillos en la frente; manolas con peineta y mantones de Manila; e incluso mujeres toreras (figura 180), hecho poco usual en este mundo taurino tan machista<sup>281</sup>. Estos personajes se ubican en los habituales paisajes paradisiacos, junto con algún animal exótico e incluso fantástico como el mítico minotauro. Esta temática evolucionará en años sucesivos, con escenas más complejas y más número de personajes, estando presente siempre ese detallismo, esa minuciosidad de las cosas que componen la escena (figura 181).



Figura 177. Izquierda. *Los novios* (1981). Isabel Villar. Acrílico/lienzo

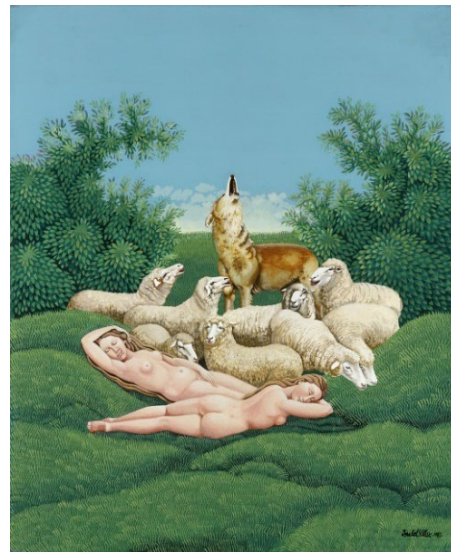


Figura 178. Derecha. *El lobo* (1983). Isabel Villar. Acrílico/lienzo

<sup>281</sup> Las mujeres toreras han estado presentes en la tauromaquia desde el siglo XVII, siempre en un segundo plano y duramente criticadas por sus compañeros de profesión que se oponían a torear con ellas. En algunos momentos de la historia incluso se les prohibió torear a las mujeres. Algunas mujeres toreras: la rejoneadora Francisca García (s. XVIII), Nicolasa Escamilla, la Pajeruela (s. XIX) retratada por Goya, Dolores Sánchez la Fragosa (s. XIX), Juana Cruz (1933), M<sup>a</sup> de los Ángeles Hernández (1964), entre otras.



Figura 179. Izquierda. *La alternativa* (1987). Isabel Villar. Acrílico/tabla

Figura 180. Derecha. *La torera* (1985). Acrílico/tela



Figura 181. *La boda del torero* (1996). Isabel Villar. Acrílico/tela

A comienzos de 1990 dará paso su serie de ángeles. En el mundo de Isabel Villar irrumpe toda una cohorte de seres alados, sobre todo mujeres con pechos, largas cabelleras rubias y alas multicolores, que conviven en idílicas selvas, verdes jardines o doradas playas con algún animal salvaje. Además, practican todo tipo de deportes (figura 182), hacen música, cantan, cuidan del ganado e incluso visitan ciudades lejanas (figura 183). «Lo de los ángeles deportistas tiene una explicación, los hice para la olimpiada de Barcelona y creo que los hice practicando todos los deportes: tenis, fútbol, baloncesto, atletismo hasta juegan al golf»<sup>282</sup>. Esta temática angelical coincide con una oleada a nivel mundial, proveniente de Estados Unidos, en la que los ángeles eran reconocidos como amigos invisibles y protectores de los hombres, dentro de una nueva cultura estético-filosófico-musical, propia de final del milenio (Brasas Egido, 1997: 76). Lucía Bosé y Paola Dominguín reconvirtieron en septiembre del año 2000, una antigua fábrica de harinas de Turégano (Segovia) en un Museo del los Ángeles, un centro de arte contemporáneo dedicado a estos seres alados.

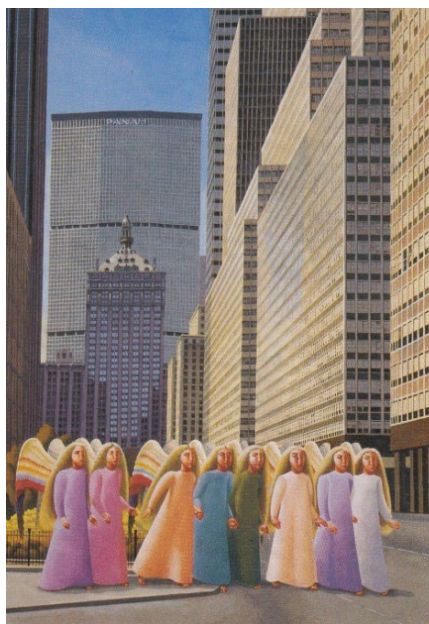


Figura 182. Izquierda. *Magnífica parada* (1992). Isabel Villar. Acrílico/tela

Figura 183. Derecha. *Los ángeles llegando a la gran ciudad* (1990). Isabel Villar. Acrílico/tela

<sup>282</sup> Isabel Villar, entrevistada por...2018.

No faltan tampoco los querubines, rubios y regordetes, que vuelan sobre los elefantes y las cebras, y juegan con los monos, jirafas, camellos o hipopótamos y de más animales salvajes (figura 184). Ya lo hemos mencionado previamente, pero cabe volver a resaltar el realismo con el que están tratados los citados animales, pues como Isabel comenta: «los animales los suelo sacar de libros, para que sean lo más realistas posibles [...]. A mí no me gusta copiar, pero los animales sí, necesito que sean lo más fieles posible a la realidad, con sus manchas, melenas, colores [...]»<sup>283</sup>.

Por esos años, Isabel realiza unos lienzos que tienen a las flores como protagonistas, las cuales siempre han estado presentes en sus obras, invadiéndolo todo, pero de manera secundaria. Ahora lleva a cabo una serie de floreros y maceteros, con generosos ramos de flores, colocados en primer plano, muchas veces sobre balcones con vistas al mar (figura 185). Unas obras muy vistosas y decorativas, en los que Isabel aprovecha para colocar junto a las exuberantes flores algún que otro animalillo: mariposas, jaguares, bienteveos, tucanes, aves del paraíso, babuinos o uacarís.



Figura 184. *Todos juntos* (1993). Isabel Villar. Acrílico/tela

<sup>283</sup> Isabel Villar, entrevistada por...2018.

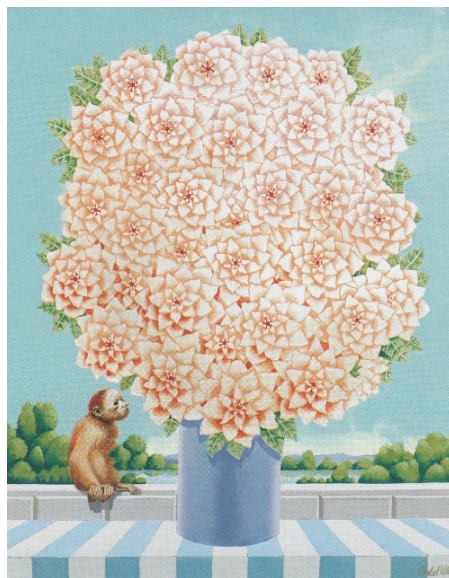


Figura 185. Izquierda. *Flores en la Magdalena* (1996). Isabel Villar. Acrílico/lienzo  
Figura 186. Derecha. *Uacari y florero* (2007). Isabel Villar. Acrílico/lino



Figura 187. Izquierda. *Cinco mujeres en el río* (2008). Isabel Villar. Acrílico/lienzo  
Figura 188. Derecha. *La boda del torero* (2010). Isabel Villar. Acrílico/lienzo

A partir del año 2000 y hasta la fecha actual, Isabel continúa su labor, trabajando con la misma ilusión y entrega de siempre «no concibo mi día a día sin dedicar un ratito a pintar [...] no pinto como antes, por la edad y esas cosas, pero me sigue gustando mucho, me divierte... el día que me aburra dejaré de pintar»<sup>284</sup>. Isabel retoma temas anteriores, como son los floreros (figura 186), las mujeres desnudas en boscosos espacios (figura 187), retratos de personajes castizos (figura 188), familias decimonónicas (figura 189) que nos miran quietos, absortos en nuestra propia contemplación, o ángeles afeminados distraídos que pasean por paradisíacas playas (figura 190) o por tierras castellanas acompañados de animales salvajes (figura 191): «Incorporé mis personajes de siempre a los Campos de Castilla, a esas inmensas llanuras cerealistas, con motivo de la exposición itinerante que realicé» (Santos, 2003), patrocinada por la Junta, en el año 2000. «Creo que la incorporación de los ángeles, las mujeres y las fieras al paisaje castellano ha tenido un resultado sorprendente y gratificante. Ver caminar un tigre o un rinoceronte por la meseta es, desde luego, sorprendente» (Santos, 2003). Todos estos temas están abordados con la misma iconografía y el mismo lenguaje característico que identifica al estilo a Isabel Villar, perfeccionando siempre detalles y enriqueciendo aspectos en cada una de las piezas.



Figura 189. *Juntos en el jardín* (2016). Isabel Villar. Acrílico/lienzo

<sup>284</sup> Isabel Villar, entrevistada por...2018.



Figura 190. *Playa plateresca* (2002). Isabel Villar. Acrílico/lienzo

En los últimos años, Isabel también nos sorprende con nuevos detalles de su universo íntimo personal, como por ejemplo las niñas mariposa, que crea entre 2014 y 2016 (figura 192). Son pequeñas criaturas rubias, de aspecto cursi, con vestidos blancos plisados y acampanados, y alas de mariposa en su espalda, que vuelan por el aire, surcando sus escenarios ajardinados «como cometas empujadas por la brisa [...] evocando la magia del retorno, el regreso a la infancia, a los paraísos perdidos de nuestra niñez» (Torrens Soler, 2016: 4). Las mariposas son un símbolo de la transformación y de evolución. Igual que ellas maravillosamente cambian de oruga a mariposa, así se transforman las niñas en mujeres, e Isabel Villa deja constancia de ello. Niñas que vuelan libres, sin ataduras, que en el futuro serán mujeres independientes.

Además de los espacios de jardines y frondosos bosques, y de las playas de arena dorada, que sirven de fondo a sus fantásticas y misteriosas criaturas incorpora otros escenarios como: los paisajes marinos con faros encendidos (figura 193) y olas rompiendo en las rocas. Estos paisajes tampoco están vacíos, pues siempre fluyen o descansan en ellos sus personajes favoritos: ángeles, niñas y mujeres desnudas.

Después de este recorrido estilístico y temático de la obra de Isabel, destacamos y reiteramos su gran habilidad técnica, caracterizada por una minuciosa y plana pincelada, casi puntillista, su correcto dibujo, donde el hieratismo y la frontalidad están presentes como si de una pintura románica se tratase, y sus colores intensos, vivos y alegres que confieren a sus escenarios una gran luminosidad.

Todas las playas o jardines que pinto son paisajes inventados; rara vez pinto interiores. Siempre pinto jardines y espacios naturales, nunca una calle, porque no me gusta pintar el paisaje urbano; pintando jardines, siento un espacio de libertad (Perera, 2018: 25).



Figura 191. Izquierda. Detalle *San Pedro del Arroyo* (2002). Isabel Villar. Acrílico/lienzo

Figura 192. Derecha. *Cinco niñas mariposas* (2017). Isabel Villar. Acrílico/lienzo

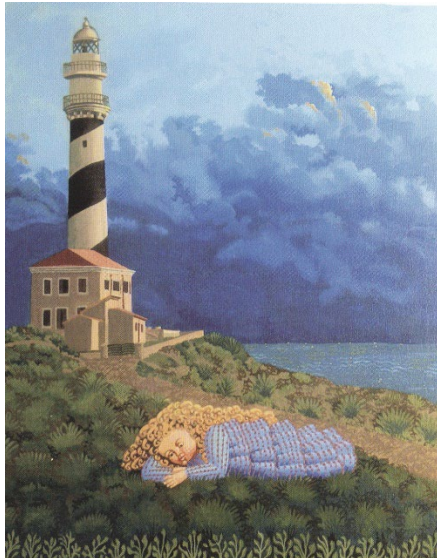


Figura 193. Izquierda. *Faro de Favaritx* (2007). Isabel Villar. Acrílico/tela

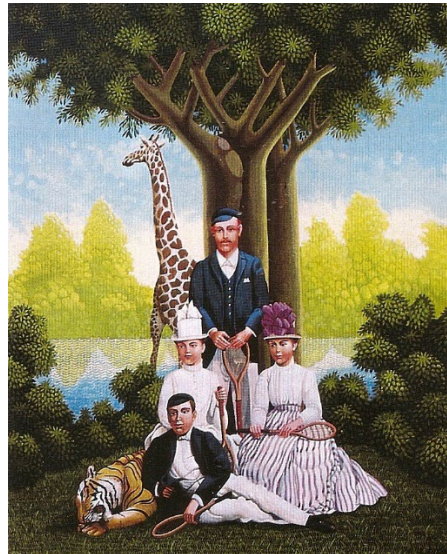


Figura 194. Derecha. *Después del partido* (c. 1980). Isabel Villar. Acrílico/tela

Estos escenarios: jardines, bosques, desiertos, playas o campos, esconden y protegen a las criaturas de su universo particular, el mundo de Isabel Villar, donde las mujeres están muy presentes como acabamos de comprobar. Las mujeres, las niñas, las gitanas o “las ángeles” son las protagonistas de sus escenarios, junto a esos animales salvajes, de un realismo extremo. Allí es donde dice Manuel de Lope que «los hombres tenemos la impresión de que Isabel Villar nos ha expulsado del Paraíso. Nos hemos quedado fuera [...] y con la boca abierta» (De Lope, 2009: 6). Una situación que han sufrido continuamente las mujeres dentro de la sociedad patriarcal a la que están sometidas. Todas aquellas que aspiraban a ser algo más que madres y venerables esposas, como hemos comprobado en capítulos anteriores, su vida era una auténtica carrera de obstáculos (Greer, 2005), hasta llegar a conseguir lo que ellas deseaban. En el campo de las artes también, no hay excepción, y la discriminación está presente, aunque nuestra protagonista afirma:

nunca me he sentido discriminada cuando exponía con ellos, porque casi siempre exponía con hombres [...]. Tengo que reconocer que yo he tenido bastante suerte. Otra cosa es que los premios siempre se han dado más a los hombres y reconozco que la mujer, aunque hemos avanzado bastante, sigue ocupando una especie de segunda categoría<sup>285</sup>.

La obra pictórica de Isabel Villar ha sido calificada, en muchas ocasiones, injustamente como naif. Un calificativo como hemos observado previamente que desdeña nuestra protagonista, ya que la pintura naif es aquella que desempeñan un grupo de artistas aficionados de manera autodidacta, sin formación técnica. En un primer golpe de vista, observamos ciertas similitudes con la obra de Henri Rousseau (1844-1910), apodado *el aduanero*, pionero del movimiento naif y sobre todo precursor del arte moderno: por su intuición, simpleza, primitivismo, espontaneidad y frescura. Recordamos algunas obras de Rousseau en las que vemos algunos detalles en común con Isabel Villar: *El Sueño* (1910), donde una mujer desnuda, hierática, yace distraída en medio de la selva, como las mujeres de Isabel, ajenas a las miradas; los inconfundibles retratos de grupo como *La calesa del tío Juniet* (1908) y *La boda* (1904) donde los protagonistas posan impassibles igual que los de Villar tomados de ese álbum antiguo de fotografías (figura 194); o *La gitana dormida* (1897) con la presencia de un león velando los sueños de una mujer, tal como Isabel presenta a sus domesticados felinos, cuidando a las mujeres de sus lienzos. Además, todas las escenas se ambientan en frondosas vegetaciones, primero jardines, luego selvas, donde la naturaleza invade la composición, conformando un marco inquietante y misterioso, al igual que en las obras de Isabel Villar.

«Isabel pinta, con la minuciosa mano del aduanero, las más leves y finas hierbas, las hojas de los árboles, el pubis y las axilas de las niñas adolescentes, la melena del león y los hilos de los bordados [...]» (Westerdahl, 1979). Por lo demás,

---

<sup>285</sup> Isabel Villar, entrevistada por...2018

nada tiene que ver con la obra de Rousseau, ya que «la sabiduría, el ejercicio técnico de Isabel la separa de la pintura naif» (Westerdahl, 1979). La pintura de Isabel es cuidadosamente meditada y elaborada con una gran maestría técnica. Observamos una equilibrada composición, un gran dominio del dibujo, donde combina perspectivas y planos escalonados superpuestos, lo que nos demuestra que no puede encuadrarse en lo primitivo y *naif*. Isabel ha elegido conscientemente los motivos para evocarnos un mundo que oscila entre el paraíso habitado por mujeres libre y el mundo real con sus estructuras de poder, pleno de sugerencias, luminosidad y poesía.

Intelectualmente, la obra de Isabel Villar ha sido incomprendida y pervertida (Tejeda Martín, 2012: 218). Su pintura, con sus figuras de sencilla apariencia y sus vistosos escenarios, guarda un mensaje, que la propia Isabel explica:

mis pinturas nos son tan ingenuas como parecen [...]; me gusta que el espectador entre en mis cuadros, que mi pintura les transporte a otras edades, a otros lugares, que salgan de la vida cotidiana, que sean libres [...], que entren en un mundo donde las mujeres están presentes, muy presentes<sup>286</sup>.

Fernando Savater, ha sido de los pocos críticos, que en 1978 realiza una lectura profunda del contenido de la obra de Isabel Villar, llegando a la conclusión que Isabel nos muestra el espacio de las mujeres, o mejor dicho, *el jardín de una madre*<sup>287</sup>. El propio Savater expone que es

esa imagen plástica del mundo de la mujer, del reino de la madre que yo al menos he captado en sus cuadros. Aparte de consideraciones éticas y de otros tiempos en las que no tengo competencia, a mí me pareció en aquellas imágenes descubrir una visión muy aguda de lo que entiendo por feminidad, visión que además me parece muy acertada. Y también la mirada que lo femenino lanza sobre el mundo, sobre el orden del padre» (Pereda, 1979)

En Isabel se despierta muy temprano la conciencia feminista al reclamar en sus obras un espacio propio para las mujeres, donde éstas se sientan absolutamente libres. A pesar de que «las mujeres no son las dueñas del parque, porque tanto la posesión como la conquista les son perfectamente ajenas» (Savater, 1978: 10) por una extraña razón en las obras de Isabel Villar el mundo las pertenece de una manera inexplicable, del mismo modo que es «nuestra la sombra que proyectamos o el suspiro que se nos escapa [...], las mujeres son el jardín» (Savater, 1978: 11-12). Isabel abandona el modelo patriarcal, y remite a otro arquetipo, el de la Madre, que a diferencia del Padre, no ejerce su influencia a través del poder ni la subordinación de los otros en el mundo.

---

<sup>286</sup> Isabel Villar, entrevistada por...2018.

<sup>287</sup> Título de la monografía (Savater, 1978).

Como ya hemos anticipado y hemos podido comprobar, la obra de Isabel Villar desprende un talante que podríamos calificar como protofeminista<sup>288</sup>. Nos muestra modelos alternativos de vida y convivencia, donde las mujeres son protagonistas, sin estar bajo la tutela de los hombres. Mujeres que vuelan, porque «la libertad de volar, de huir y desaparecer cuando no te gusta demasiado algo que hay en este mundo [...]; es primordial para estar a gusto con nosotras mismas»<sup>289</sup>. Su pensamiento se anticipa en cierto modo a los conceptos y movimientos sociales modernos. La relación de la mujer con la naturaleza y la convivencia pacífica con los animales en la obra de Isabel Villar, me lleva a pensar en el ecofeminismo, una filosofía y práctica feminista que nace de la proximidad de las mujeres y la naturaleza, y de la subordinación de ambas a la acción del hombre, varón. El objetivo de la filosofía ecofeminista para Alicia Puleo «es una redefinición del ser humano que implica una redefinición de los demás seres vivos para habitar más pacíficamente la Tierra» (Martínez Pita, 2018), de manera similar a lo que ocurre en el universo de Isabel Villar.

Desde la fecha de 1973, en que Josep Meliá dedica a Isabel Villar el número 66 de la Serie de Artistas Españoles Contemporáneos y después de 1978 con la citada obra de Fernando Savater, la personalidad artística de Isabel Villar ha sido alabada tímidamente por autores como Vicente Aguilera Cerni (1970), Carmen Martín Gaité (1977), Rosa M<sup>a</sup> Pereda (1979), Sol Alameda (1981), Marcos Ricardo Barnatán (1991), Alberto Anaut (1990) o entre otros nombres significativos de la literatura y la crítica de arte. Savater insinuó en su monografía *Isabel Villar. En el jardín de la madre* el talante comprometido de la obra de Isabel, que no fue reconocido formalmente hasta 2012 cuando fue considerada como una de las pioneras del feminismo artístico español en la exposición *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010* en el MUSAC de León, comisariada por Juan Vicente Aliaga y Patricia Mayayo.

Una exposición muy importante la del museo de León. Siempre te gusta que las feministas te pongan por bandera, ¡qué bobada! Eso satisface porque las mujeres estamos como estamos [...]. Una pintora amiga mía me decía “es que eres ejemplo para nosotras” y otra, “¿sabes que ahora las feministas te están poniendo de modelo?”. Lo curioso es que eran los temas de mujeres solas que he pintado desde el principio, siempre pinté mujeres libres» (Del Arco, 2018).

Porque desde el principio su pintura fue así, libre, es necesario reivindicar el arte y la persona de Isabel Villar, para que ésta sirva de modelo de inspiración de generaciones venideras. Que las artistas actuales no estén más huérfanas, que éstas

---

<sup>288</sup> Ante la carencia de textos feministas en los años sesenta (a excepción de *El segundo sexo* de Simone de Beauvoir en 1957) que fundamentaran y ahondaran en la teoría y el movimiento feminista, todas las iniciativas por la liberación, visibilidad y lucha por la igualdad fueron calificadas de protofeminismo, aunque no podía nombrarse ni mucho menos definirse como tal en aquel momento (Aliaga, 2012: 64).

<sup>289</sup> Isabel Villar, entrevistada por...2018.

puedan mirar hace atrás y descubrir en la pintura de Isabel Villar un universo único, visibilizando así el trabajo de otras tantas que quedaron en el anonimato.

A lo largo de las más de cinco décadas, la labor expositiva de Isabel Villar es suficientemente amplia, avalada por más de dos centenares de exposiciones en su haber, tanto en España, como en países extranjeros como Francia, Alemania, Portugal, Suiza, Italia, EE.UU., Venezuela o México. De todas ellas un total de sesenta y seis han sido exposiciones individuales, siendo las dos últimas sendas retrospectivas del trabajo de Isabel Villar: primero *Isabel Villar. En un lugar que yo veo* celebrada del 23 de julio al 28 de agosto de 2016 en la Sala de Arte Robayera en Miengo (Cantabria); y después *Isabel Villar. Pinturas 1970-2017* en la Galería Fernández-Braso de Madrid entre enero y marzo de 2018. Ambas reivindican el papel de la pintora en la historia del arte español del último medio siglo como todo un referente de independencia y libertad. Del grueso de las muestras colectivas en las que participó Isabel, ella «casi siempre exponía con hombres [...]. Las exposiciones solo de mujeres... no me han gustado demasiado, creo que tenemos que estar completamente a la par» (Pereda, 2018). Algunas exposiciones exclusivas de mujeres artistas en las que intervino fueron: *Mujeres en el arte* en la Galería Lolás Velasco de Madrid (1974), *12 Pintoras en homenaje a María Blanchard* en la Galería Artis de Salamanca (1983); *Mujeres en el arte español (1900-1984)* en el Centro Cultural del Conde Duque en Madrid (1984), las cuales estuvieron

a cargo de comisarios tan peregrinos y faltos de criterio que, bajo el pretexto de la “discriminación positiva”, podían hacer tabla rasa de tendencias y trayectorias, ninguneando su historia y devaluando la visión de la actualidad artística para el público español [...]» (De la Villa Ardura, 2005: 8-13).

Sin embargo, participó muy acertadamente en *Territorios Indefinidos* en Elche y Valencia (1995), que suponía una mirada sobre el arte hecho por mujeres durante la década de los 90 en España, y «una muestra en la que se desvelaron, entre otros, discursos claramente feministas [...]» (Tejada Martín, 2011: 4). Entre las obras expuestas estaba *Mujer y tigre* (1972) de Isabel Villar «Un cuadro que vinculaba femineidad y naturaleza, y que podía acercarse a las lecturas de la figura femenina como origen de la tierra [...] y me permitía hacer un guiño a la generación invisible, la de las artistas de los años 70» (Tejada Martín, 2011: 5). Dicha generación imperceptible por fin se hizo verdaderamente visible en la ya citada *Genealogías feministas* del año 2012 en el MUSAC de León, con obra de Isabel Villar y Castorina Fe Francisco entre otras artistas pertenecientes a la citada genealogía.

Destacar también su participación en *ARCO 1996*, un verdadero escaparate de arte contemporáneo español e internacional; en la I y II Bienal Internacional de Deporte (1965, 1969); en homenajes a Picasso (1973), Tiziano (1976), Miró Joan (1978) o Miguel Hernández (1978); y en *Tan cercanos, tan distintos* en Santander (2013), junto a la obra de su Eduardo Sanz y a la de su hijo Sergio Sanz Villar, madre,

padre e hijo, unidos y dedicados al arte, pero con una forma diferente de concebirlo. Tampoco podemos olvidar las múltiples veces que su obra fue incluida en exposiciones de corte naif como: en *El arte de los naifs* en Munich (1974) y Zurich (1975), en *Pintura naif española* en el Banco de Bilbao en Madrid (1984), en *Homenaje al naif* en la Galería Peinroncely en Madrid (1986) u *Homenaje a los naifs de los pintores afines* en la Galería Pirancel de Madrid (1996) entre otras. A pesar de que a Isabel nunca le gustó, y así lo expresa:

el que me llamen naif nunca me ha gustado, porque es no entender lo están viendo, no es naif lo que yo pinto. Me dieron una vez en Basilea un premio naif, pero en aquella misma exposición había también cuadros de Botero porque lo consideran dentro de ese mundo (Del Arco, 2018).

Además, la obra de Isabel Villar está representada en una treintena de museos y colecciones españolas, desde el Museo Reina Sofía de Madrid hasta la Graphische Sammlung Albertina de Viena o los Museos Vaticanos en Roma, pasando por el Museo de Arte Contemporáneo de Villafamés (Castellón), el Centro de Arte Faro Cabo Mayor de Santander, el Museo de Arte Contemporáneo de Toledo o la Colección Carmen Thyssen-Bornemisza. No podemos olvidar, que Isabel Villar, sí es profeta en su tierra, y su obra está incluida en el Museo Art Nouveau y Art Déco Casa Lis, en el Museo de San Eloy, en el Ayuntamiento de Salamanca y en los fondos de la Junta de Castilla y León.

No podemos olvidar, al tiempo que pinta y participa en exposiciones, las diferentes colaboraciones artísticas que lleva a cabo Isabel Villar como: portadas de libros (figura 195)<sup>290</sup>, portadas de discos<sup>291</sup>, portadas de publicaciones periódicas<sup>292</sup>, carteles, y otros<sup>293</sup> (figura 196). En ellos vemos también su lenguaje más característico.

---

<sup>290</sup> Algunas portadas de libros ilustradas por Isabel: *El niño hoy: desarrollo humano y familia*, de Jerome Kagan (1987); *La refundación de la Europa burguesa*, de Charles S. Maier (1989); *Veinte años de canción en España* (1963-1983), de Fernando González Lucini (1989); *La forma de la noche*, de Juan Pedro Aparicio (1994).

<sup>291</sup> Algunas portadas de discos ilustradas por Isabel: *Homenaje a Falla*, Estévez, Larrauri, Otero y F. Álvarez (1979); *Caminemos*, María Dolores Pradera (1996).

<sup>292</sup> Algunas portadas de publicaciones periódicas ilustradas por Isabel: *Cuadernos para el diálogo* (14/10/1973); *Triunfo mensual*, año XXXV n° 4 (febrero 1981); o *El País Semanal*, n°640 (16/07/1978).

<sup>293</sup> Algunos carteles y otros ilustrados por Isabel: Cartel XXVII Congreso del PSOE (1976); Cartel de la película *Mientras el cuerpo aguante* de Fernando Trueba (1982); o Calendario del Ministerio de Cultura (1985).

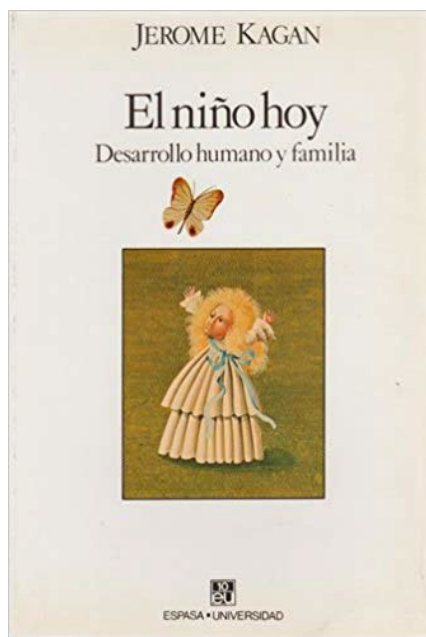


Figura 195. Izquierda. Ilustración del libro *El niño hoy* (1987). Isabel Villar.

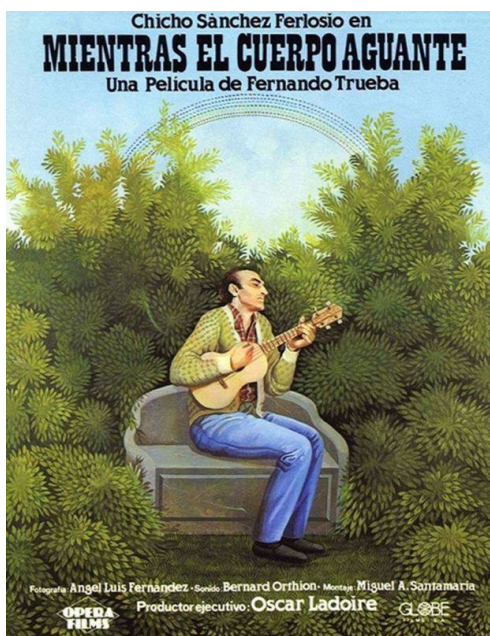


Figura 196. Derecha. Ilustración del cartel de la película *Mientras el cuerpo aguante* (1982). Isabel Villar.

Tras este recorrido por la trayectoria vital y artística de nuestra protagonista, confirmamos que Isabel Villar posee un perfecto dominio y conocimiento de su oficio de pintora, de artista plástica. Profesión que, a día de hoy, a sus ochenta y cinco años, sigue desempeñando, pues como ella misma declara «a decir verdad, pintar para mí, además de una profesión [...], es una libertad» (Brasas Egido, 1997: 61). Su pintura, según puso de manifiesto Savater, resiste el tránsito fugaz de la moda, haciendo surgir la sorpresa y generando un mundo propio, puramente original, que nos transporta a una nueva realidad pictórica llena de magia y ensoñación, algo inquietante. La estética de la pintura de Isabel Villar se aleja de las corrientes de vanguardia innovadoras, oponiéndose al modelo dominante masculino, pues como ella misma explica «en 1968 [...] yo llegué pintando cositas ingenuas: muñequitas sentadas en un tapiz verde. Lo opuesto. Seguramente por llevar la contraria» (Alameda, 1981: 14). Como ya hemos aclarado en líneas anteriores, el calificativo ingenuo en la obra de Isabel, aunque la crítica se haya empeñado en contadas ocasiones de incluirlo dentro de la pintura naif, es sin embargo sinónimo de sencillo, llano o natural. La unidad estilística y temática en su obra es constante, pudiéndose definir con precisión el estilo personal de Isabel Villar pues «quería que al

contemplar un cuadro hecho por mí supieran que es mío sin lugar a dudas, que lo había hecho una mujer, de lo cual estoy muy orgullosa»<sup>294</sup> declara Isabel.

La mujer, las mujeres, las niñas, si algo verdaderamente define la obra de Isabel Villar son ellas: desnudas, embarazadas, solas, en grupo, tumbadas, sentadas, volando por el cielo, todas hablan de una libertad femenina en estado puro. A mediados del siglo XX, en un momento donde la independencia de la mujer estaba en un alejado segundo plano, y la mujer artista contaba aún con ciertas trabas que dificultaban su presencia en el panorama artístico, Isabel toma conciencia de su historia y decide mostrar su identidad femenina como argumento de sus lienzos (Serrano de Haro, 2000: 97): «la independencia de la mujer estaba en un segundo plano, y yo la pasé al primer plano. Quería demostrar que yo era una mujer y pintaba como tal» (Aguilar, 2018) afirma nuestra protagonista en más de una ocasión. En la actitud de Isabel Villar y en su pintura a partir de 1970 se detecta un claro discurso feminista, al no aceptar los modelos establecidos de feminidad y al disponer en un lugar protagonista a las mujeres, en el centro de sus historias, como hemos visto a lo largo del análisis de su obra. Además, no podemos obviar en muchas de sus obras la crítica hacia la sociedad patriarcal dominante que subyuga a las mujeres, y hacia las anquilosadas tradiciones impuestas que rebajan al sexo femenino. Nos referimos sobre todo a esos rígidos retratos grupales de familias decimonónicas, para los que Isabel se sirve de antiguas fotografías sepia sacadas de álbumes familiares, cargados de ironía como bien hemos comprobado previamente.

Isabel Villar utiliza su pintura, aparentemente primitiva e inocente, como medio de expresión y crítica, y como ella misma declara: «si pudiera contar hablando lo que cuento pintando, todo sería más fácil, creo, pero a lo mejor no pintaba» (Perera, 1979). Su estética, su temática de género y en definitiva su actitud y su manera de hacer en el arte, es fruto de una personalidad o sensibilidad profeminista, que ha sido profundamente mal interpretada e incluso ignorada por la crítica. Esta incompreensión ha estado vigente hasta el año 2012, que como ya hemos comentado, su obra fue incluida en la exposición *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010* en el MUSAC de León. En la citada muestra se reivindicaba su papel visible como una de las pioneras en el arte feminista junto a otras contemporáneas suyas también mal interpretadas como Esther Boix (1927-2014), María Antonia Dans (1927-1988), Ana Peters (1932-2012) o Amelia Riera (1934-) entre otras, que mostraron y analizaron en sus obras la situación discriminatoria de las mujeres españolas en el franquismo. Isabel Villar nunca ha militado en nada, ni públicamente en sus declaraciones hay un claro posicionamiento feminista, pero tampoco lo rechaza. Su pintura es clave como hemos podido comprobar, ya que al igual que sus coetáneas antes citadas, «sigue el camino de la crítica social, tan pertinente durante esos años, pero sirviéndose de un lenguaje

---

<sup>294</sup> Isabel Villar, entrevistada por...2018.

en apariencia inocente para colarse de rondón [...]» (Tejeda Martín, 2012: 218), en el lugar que siempre le ha corres-pondido, la Historia del Arte.

### 3.6. En busca de nuevos horizontes plásticos: Blanca Prieto (1934-), Gloria Torner (1934-), Gloria Alcahud (1937-) y Teresa Gancedo (1937-).

En España eras mujer. No eras nadie, no pintabas. La consideración como pintora la logré en Alemania. Pintora, no mujer [...] <sup>295</sup>



Figura 197. De izquierda a derecha. Blanca Prieto, Gloria Torner, Gloria Alcahud y Teresa Gancedo

Como ya hemos adelantado en otros apartados, cualquiera de las nueve provincias que conforman la actual comunidad autónoma de Castilla y León, a mediados del siglo XX se hallaban lejos de los focos donde el arte de vanguardia comenzaba a despuntar de nuevo. Esa larga distancia, junto al menor tamaño del núcleo poblacional y unas arraigadas tradiciones, hacía que en dichas ciudades castellanas se respirara un ambiente muy conservador, casi caduco, donde el gusto estético seguía anclado en el siglo XIX.

En este escenario nacerán nuestras siguientes protagonistas: Blanca Prieto, Gloria Torner, Teresa Gancedo y Gloria Alcahud. Blanca Prieto López nace en 1934<sup>296</sup> en Villarramiel, un pueblo de la comarca de Tierra de Campos en la provincia de Palencia. Gloria García Torner lo hace ese mismo año de 1934<sup>297</sup> en Arijia, una población del norte Burgos, donde aún no se había construido el embalse del Ebro. Unos años más tarde viene al mundo Gloria Navarro Alcahud en 1937<sup>298</sup> en

<sup>295</sup> Palabras de Isabel Quintanilla (Riaño 2017).

<sup>296</sup> El 2 de diciembre de 1934, hija de Procopio Prieto y Candelas López, los encargados del cine de Villarramiel. Blanca Prieto López, entrevistada por Cristina García Cuesta, el 18 de noviembre de 2018.

<sup>297</sup> El 31 de marzo de 1934, hija de Arsenio García Terradillos de oficio delineante, y María Torner Gutiérrez, conocida familiarmente como Maruca, maestra de profesión, siendo la mayor de dos hermanas. Gloria Torner, entrevistada por Cristina García Cuesta, el 21 de diciembre de 2019.

<sup>298</sup> Hija de Anastasio-Andrés Navarro del Olmo y de María Gloria Domínguez-Alcahud Sánchez, la mayor de tres hermanos.

Valladolid; trasladándose a los pocos años su familia a León, donde transcurre su infancia entre la capital y el pueblo de Villaquejada. Y también en 1937<sup>299</sup> nace María Teresa González Gancedo en la localidad leonesa de Tejedo del Sil, en la comarca de Laciana.

Asimismo, surgirán en Castilla sus primeras inquietudes artísticas, que como veremos a continuación, para llevarlas a cabo tendrán que dejar sus lugares de origen, ya que como afirma una de ellas «en aquellos años de la posguerra, ser mujer de un pequeño pueblo castellano y querer ser pintora, artista era algo casi casi imposible [...]. Había que salir. No era bien visto ni bien entendido»<sup>300</sup>. No sin dificultades dejaron Castilla en busca de nuevos horizontes plásticos, donde ellas y su profesión de artistas tuvieran cabida y aceptación.

### **3.6.1. Blanca Prieto López (1934-): una aproximación a lo auténtico, a lo verdadero**

Blanca Prieto desde niña siente cierta inclinación por el dibujo y la pintura, afición que cuenta en todo momento con el apoyo de su madre. Sin embargo, pronto aparecerán las dificultades y los obstáculos para cumplir con su vocación. El entorno, un pueblo castellano, no era el ambiente más propicio para desempeñar sus inquietudes, y su padre no veía con buenos ojos que su hija marchara a Madrid a estudiar Bellas Artes pues «al principio lo consideraba una tontería»<sup>301</sup>.

Blanca, firme en sus convicciones, viaja por primera vez a Madrid en 1953 apoyada principalmente por su madre. Allí reside durante un año, hospedada en un internado de monjas, y acude a clases de dibujo y pintura «a un estudio particular que había en la calle San Bernardo»<sup>302</sup>. Por esos años Blanca participa en la I Exposición de Pintores Palentinos organizada por el Ayuntamiento de la capital, mostrando al público sus creaciones por primera vez: «yo llegué con una ristra de ajos, y todas las cosas que hacía de bodegones, y eso que pintaba a los personajes, y ahí es cuando me dieron la beca para estudiar en Bellas Artes en San Fernando»<sup>303</sup>, siendo calificada por la crítica de promesa en el arte.

Sin embargo, por oposición familiar no pudo aprovechar dicha beca de estudios, ya que como ella misma relata

Observamos que, a mediados del siglo XX, seguía presente un excesivo proteccionismo de las familias y de la sociedad hacia las mujeres que deseaban

---

<sup>299</sup> Hija de Atilano González y de Flora Gancedo, la segunda de cuatro hermanos. Teresa Gancedo, entrevistada por Cristina García Cuesta, el 31 de octubre de 2019.

<sup>300</sup> Blanca Prieto López, entrevista por... 2018.

<sup>301</sup> Blanca Prieto López, entrevista por... 2018.

<sup>302</sup> Blanca Prieto López, entrevista por... 2018.

<sup>303</sup> Blanca Prieto López, entrevista por... 2018.

formarse en una disciplina y hacer una vida más allá de los muros de sus casas. Una vez más, esa salvaguarda les impedía ser libres en sus decisiones, y acatar los mandatos impuestos con resignación: «no era bien visto ni bien entendido. Yo no culpo a nadie, es que eran épocas tan poco buenas»<sup>304</sup>.

Ante la negativa paterna, abandona la idea de estudiar en San Fernando, y regresa a Villarramiel. Pero, en su pueblo Blanca no desiste en seguir formándose y practicando la pintura, por lo que se hace con un estudio, un espacio donde poder pintar y leer libros de arte y revistas especializadas que le llegan por correo postal<sup>305</sup>. La tenacidad de Blanca y su destreza artística la llevan en 1958, a exponer de manera individual en la Sala de Información y Turismo de la capital, con veintidós óleos y una serie de cartulinas en color y al carbón, predominando los retratos y los bodegones, «modelo de sencillez y de acierto, compositivo y colorista [...], porque en el mundo de los pequeños horizontes, de las pequeñas cosas, tenga Blanca Prieto su gran mundo»<sup>306</sup>. Se inicia así su andadura expositiva de Blanca. En 1960 exhibe su obra en la Diputación Provincial de León y en 1961 en la Caja de Ahorros de Oviedo.

Pronto se da cuenta nuestra protagonista que necesita salir nuevamente de Villarramiel, para afianzar de alguna manera sus conocimientos artísticos, y en 1962 regresa a Madrid. Blanca acude esta vez a la Academia de Eduardo Peña para continuar su formación en el dibujo y la pintura, una notoria entidad por la que ya habían pasado años antes otras artistas como Petra Hernández, Amalia Avia, Esperanza Parada o Gloria Alcahud como veremos más adelante. Blanca recuerda con estas palabras esos años:

había un ambiente estupendo, yo muy bien [...]. Estaba pintando y pintando, y... me dijo Eduardo Peña quédate ahora que ahora son la figura y... él vio que yo tenía más posibilidades. Y entonces había una mujer como con una sábana blanca, y yo pensaba ¿qué vamos a pintar?, ¿qué vamos a pintar? y se quitó la sábana y era un desnudo... nada estupendo, me callé esta vez... yo disfruté mucho<sup>307</sup>.

Además, Blanca asiste con asiduidad a dibujar al círculo de Bellas Artes y participa en los ambientes culturales madrileños como el Café Gijón, donde conoce a los pintores Benjamín Palencia, Daniel Vázquez Díaz y a su paisano Juan Manuel Díaz Caneja. Esta mezcla de influencias postcubistas la observamos en sus obras (figura 198, figura 199) por: el tratamiento de la figura, la simplicidad de líneas y los volúmenes geométricos derivados del cubismo. Blanca visita los museos y las galerías más importantes de Madrid, dándole dos de ellas la oportunidad de mostrar

<sup>304</sup> Blanca Prieto López, entrevista por... 2018.

<sup>305</sup> Como la *Revista de Arte GOYA*. Blanca López Prieto, entrevista por... 2018.

<sup>306</sup> Obras como *Niña con globos*, *María Covadonga* y *Bodegón con flores* (Buisán Citores, 1958: 8).

<sup>307</sup> Blanca Prieto López, entrevista por... 2018.

su obra: la Galería Toisón y la Galería Albiac, en 1962. Parte de la crítica ve también en las obras de los primeros años de la década de los sesenta una cierta deuda

de Solana y su escuela, una pintura recia, con preocupaciones, en la que se alternan los contrastes [...]. Colores que conjugan sus reflejos en una paleta matizada. Obra que encuentra deformaciones porque la autora desconfía de que la belleza externa pueda contenerlo todo (Baratario, 1962).

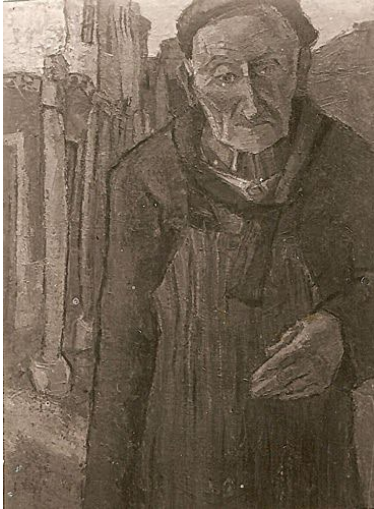


Figura 198. Izquierda. *Anselmo el Carnicero* (c.1962). Blanca Prieto. Óleo/lienzo  
Figura 199. Derecha. *Mujeres con delantal* (c. 1962). Blanca Prieto. Óleo/lienzo

En cuanto a la temática siguen la misma línea de sus comienzos, centrándose en motivos tradiciones, es decir, temas costumbristas de interiores, escenas de matanza, de trabajo en el campo (figura 201), bodegones, retratos de familia, tipos populares (figura 200), etc. La figura humana está muy presente en la obra de Blanca, y más concretamente la femenina, ya que como ella misma argumenta:

yo a las que pintaba con más gusto era a las mujeres, con el delantal y el pañuelo que pasaban, y al carnicero que iba con la lechera y a... esas gentes así, del pueblo que era un poco expresionismo ¿sabes? lo que apuntaba yo... me gustaban esos personajes, los auténticos<sup>308</sup>.

<sup>308</sup> Blanca López Prieto, entrevista por... 2018.

En estas primeras obras de tipos populares, tomados de la calle, se conjugan una mezcla de herencias de las primeras vanguardias, como la base del aprendizaje artístico de nuestra protagonista.



Figura 200. *Mujeres con mantón a comprar pan* (c. 1962). Blanca Prieto. Óleo/lienzo

Figura 201. *Faenando* (c. 1962). Blanca Prieto. Óleo/lienzo

En Madrid, en un momento donde las corrientes figurativas más tradicionales dialogan con las experiencias más vanguardistas, Blanca no encuentra su sitio. En su deseo de buscar nuevos horizontes pictóricos, decide abandonar España y viajar a Hispanoamérica en 1963, dónde «familiares de mi madre se fueron de emigrantes [...] buscando otra vida a Brasil, a Argentina»<sup>309</sup>. Brasil será su primer destino, residiendo en las ciudades de Sao Paulo y Río de Janeiro. En Sao Paulo, Blanca toma contacto con un grupo de artistas catalanes que trabajan temas publicitarios, lo que «me permitió descubrir nuevas facetas en el campo artístico [...]; aprendí mucho con ellos»<sup>310</sup>. Expone dieciséis de sus obras en las galerías La Ruche (1963) y Selearte (1963), dos importantes espacios expositivos de la ciudad. Así lo recoge la prensa:

Galería La Ruche (Rua Luiz Coêlho 162) – El 18 de junio, se inauguró la exposición de 16 óleos de Blanca Prieto (Gómez Sicre, 1962: 54)

<sup>309</sup> Blanca Prieto López, entrevista por... 2018.

<sup>310</sup> Blanca Prieto López, entrevista por... 2018.

Blanca Prieto con el arte magnífico de sus pinturas españolas ha expuesto en “Selearte” la mejor y más afamada galería de arte de esta capital. Entre sus creaciones presentadas [...] en mi opinión merecen destaque especial son: “Madrigal de las Altas Torres” y “Las Capeas” [...] (García Guillén, 1963: 6).

Tres artistas españoles están exhibiendo en la galería Selearte. Concha Shell [...] Jesús Casaus [...] y Blanca Prieto expresionista de paisajes [...] Blanca Prieto es una pintora auténtica y autónoma, cuyos dones plásticos se desarrollan en la línea de Solana y Permeke [...] (Geraldo Vieira, 1963).

En Río de Janeiro, la Embajada Española la promociona una exposición con motivo del día de la Hispanidad, además de mostrar su obra en la Galería de Arte GEAD (1963) y en La Escuela de Artes Decorativas (1964). Su trabajo es recompensado con dos galardones: la Medalla de Plata en el Salón Paulista de Arte Moderno de San Paulo (1963) y una Medalla de Oro en San Bernardo de Brasil (1963).

En 1964 Blanca se traslada a Argentina, y en Buenos Aires lleva a cabo una exposición en la Galería Witcomb (mayo 1964), una de las más importantes del país, con un sonado éxito de crítica y de público.

En la sala II de la Galería Witcomb, Florida 760, inauguró una exposición de óleos la pintora española Blanca Prieto [...]. El cuadro número 3 “Casas” estimamos que está resuelto con particular acierto, así como “Mujeres”, obra en la que es más rico el tratamiento del color. Las cuatro interpretaciones que la expositora denomina “Manchas” tienen inobjetable factura y son singularmente atractivas [...] («Artes plásticas. Prieto en la Galería Witcomb», 1964).

Su severa y expresiva sobriedad en la reducción de las formas a sus esquemáticos caracteres plásticos, sus registros colorísticos también son sobrios y austeros [...]. Se trata, en suma, de una pintora generosamente dotada de un espíritu inclinado a buscar los rumbos de la expresión [...] (Córdova Iturburu, 1964).

Después de su experiencia por Hispanoamérica, a pesar de su éxito cosechado, Blanca decide regresar a España en 1965, «a la casa de mis padres en Villarramiel otra vez, pero por poco tiempo esta vez»<sup>311</sup>. La vida en el pueblo no se ajusta a las necesidades e inquietudes artísticas de Blanca, trasladándose de nuevo a Madrid en 1966. Sin dejar de lado la pintura, en esos años acude como alumna libre a la Escuela de Cerámica Rosales<sup>312</sup>, debido al interés que siempre había despertado en nuestra protagonista el trabajo relacionado con el mundo de la cerámica. Comienza a presentar sus trabajos en Madrid en la Galería Grife&Escoda (1966), en Valladolid

---

<sup>311</sup> Blanca Prieto López, entrevista por... 2018.

<sup>312</sup> Blanca Prieto López, entrevista por... 2018.

en la Caja de Ahorros Provincial (1966), en Oviedo en la Caja de Ahorros de Asturias (1966), en Burgos en la Galería Mainel (1968), entre otras.

En 1967 Blanca traslada su residencia a Aranjuez, lugar en el que reside desde entonces. Allí conoce al que será su marido, Antonio Moreno Cepeda: «nos encontramos fijate pintando en el jardín de Aranjuez, él lo hacía con una pintura naif... era secretario del ayuntamiento, y bueno coincidimos, congeniamos [...]»<sup>313</sup>. Blanca se casa con Antonio en 1970, cuando tenía treinta y seis años, una edad avanzada para la mentalidad de la época. Sin embargo, ese hecho es común en otras compañeras artistas, que como hemos visto en otros capítulos de este estudio, antepusieron sus estudios y futuro profesional a la formación de una familia.

A partir de ese momento, Blanca compagina su trabajo artístico con la familia y el mantenimiento de la casa, tarea que lamentablemente recaía sobre las mujeres, aunque éstas trabajasen también fuera del hogar. «Después cuando me casé y tuve las dos hijas era peor, pero sacaba tiempo [...]. Una casa estupenda, tenía arriba una terracita y ahí estaba el estudio, una maravilla pintar ahí. Y ahí pasé los mejores años de mi vida»<sup>314</sup>.

En 1974 Blanca monta un taller, donde imparte clases pintura y cerámica. Al mismo tiempo que funda «un colectivo cultural de acción... que se llamaba el CRAC (Colectivo Ribereño de Acción Cultural), encargado de potenciar la escasa actividad cultural de la zona. Y venían... tan cerca de Madrid, traíamos a pintores de primera línea a la galería...»<sup>315</sup>. Así lo recuerda uno de sus alumnos:

Aranjuez entonces era un “desierto” cultural, había algunos buenos pintores como Manuel Saavedra pero Blanca era una figura internacional [...]. Abrió un primer taller encantador en su casa de la calle de la Reina con la calle Sóforas, allí dibujábamos del natural y aprendíamos cerámica, Blanca tocaba todos los oficios del Arte. Luego abrió otro en la Casa de la Regalada en el que aprendíamos no sólo el oficio sino otros aspectos de la cultura como la poesía, el cine y el teatro (Serrano, 2005)

En 1980, por mediación del ayuntamiento de Aranjuez, Blanca dará clases de pintura en la Escuela Municipal de Plástica y en el taller de pintura de la Universidad Popular del Real Sitio<sup>316</sup>. A partir de 1993 y hasta su jubilación se dedica plenamente a la pintura, mostrando siempre el mismo interés por seguir experimentando con las nuevas vías artísticas.

Centrándonos ahora en su obra, ésta evoluciona de una figuración de estructura geométrica y en diversos planos influida por el cubismo como hemos visto en sus

---

<sup>313</sup> Blanca Prieto López, entrevista por... 2018.

<sup>314</sup> Blanca Prieto López, entrevista por... 2018.

<sup>315</sup> Blanca Prieto López, entrevista por... 2018.

<sup>316</sup> Blanca Prieto López, entrevista por... 2018.

obras de los años sesenta (figura 201), pasando por un marcado expresionismo hasta aproximarse a las corrientes informalistas matéricas, por el interés de Blanca en experimentar con todo tipo de materiales, obteniendo diversas texturas: «su técnica de superponer pigmentos, partiendo de un fondo más oscuro, le permitía obtener resultados brillantes en el color con predominio de ocre verdosos y de blancos muy sutilmente coloreados» («Artes plásticas. Prieto en la Galería Witeomb», 1964). Sin adscribirse a ningún istmo, en su obra dialoga la figuración y la abstracción, resultando una pintura plenamente personal.



Figura 202. Izquierda. *Retrato de sociedad* (1969). Blanca Prieto. Óleo/lienzo

Figura 203. Derecha. *Tras la ventana* (c.1969). Blanca Prieto. Óleo/lienzo

La obra de Blanca a partir de los años setenta se libera de la influencia cubista. Se desdibujan los negros contornos, y usa una pincelada suelta, muy fluida, a base de manchas de color (figura 202). Predominan en la obra de Blanca los tonos cálidos (figura 203), a base de marrones, naranjas y amarillos, que acercan la obra al espectador y al mismo tiempo plasman ese mundo sencillo e interior que pretende mostrarlos la pintora.

A partir de 1980 las figuras y los objetos se van diluyendo, pero sin perder nunca el referente de la realidad. Blanca suele comenzar sus obras con la aplicación de empastes sobre el soporte pictórico con la ayuda de colas para conseguir un efecto de relieve. Comienza usando el acrílico para colorear dichos relieves y en ocasiones el óleo. Ella misma así lo describe:

primero trabajo con acrílico luego metía la espátula y raspaba cuando la mancha quedaba a mi gusto, y la mancha me sugería, pues trabajaba sobre esa mancha ya con óleo, y volver a raspar y raspar. Pero al principio lógicamente acrílico, y después el óleo y las veladuras, eso. Una técnica compleja, elaborada, pero muy rica, hasta pegaba telas, algo de collage, o sea, yo no sé si inventada, vista o que lo sentía así<sup>317</sup>.



Figura 204. *Bodegón con frutas* (c. 1985). Blanca Prieto. Mixta/lienzo

Dentro de la temática abordada son habituales los bodegones constituidos con objetos tales como libros, relojes (figura 204), menaje y mobiliario de cocina y algún que otro alimento como las frutas (figura 205). Más allá de su aparente sobriedad, los bodegones de Blanca Prieto encierran una rica simbología estrechamente ligada con las corrientes filosóficas y literarias de siglos pasados. Los objetos representados en ellos aluden al carácter transitorio de la existencia humana, al paso del tiempo y a la proximidad de la muerte; siendo una auténtica invitación a cumplir el tópico del *carpe diem*. En ocasiones, dentro de estos bodegones Blanca incluye alguna figura de aspecto fantasmagórico (figura 206), con las que pretende enfatizar aún más ese tema de la fugacidad del tiempo, ya que como ella misma afirma «los bodegones me apasionan, en ellos hago una auténtica reflexión sobre la vida y la muerte, el paso del tiempo reflejado en lo frágil de la belleza carnal y en lo marchito de los alimentos. El tiempo lo devora todo»<sup>318</sup>.

<sup>317</sup> Blanca Prieto López, entrevista por... 2018.

<sup>318</sup> Blanca Prieto López, entrevista por... 2018.



Figura 205. *Bodegón* (c. 1985). Blanca Prieto. Mixta/lienzo



Figura 206. *Sobre la mesa* (c. 1985). Blanca Prieto. Mixta/lienzo

La figura humana siempre ha estado muy presente en la obra de Blanca, desde sus inicios hasta la actualidad. La imagen femenina se convierte en la más representada (figura 207). Sobresalen en primer lugar los retratos, concretamente un conjunto de retratos que nuestra protagonista lleva a cabo a finales de la década de los sesenta, y que luego expuso en el Casino de Aranjuez para darse a conocer entre los ribereños/as<sup>319</sup> (figura 202, figura 208). Las modelos fueron seis mujeres de su círculo de amistades que «se prestaron a posar... que yo recuerde fueron seis, y bueno unas eran más agraciadas... pero esta Mari Carmen es que era muy guapa, quizá por

<sup>319</sup> Gentilicio por el que se conoce a los habitantes de Aranjuez.

eso me explayé yo más [...]. Yo la escoté un poquitín más, y así quedó. Pero nadie, nadie compró»<sup>320</sup>.



Figura 207. *Merceditas* (c. 1969). Blanca Prieto. Mixta/lienzo

Otro grupo de obras, donde la mujer es la protagonista en la obra de Blanca Prieto es en su colección de desnudos. Blanca nos presenta a la mujer en primer plano, sin tapujo alguno, mostrando su cuerpo desnudo al espectador (figura 209). Los rasgos de estas mujeres aparecen difuminados, llenos de sombras, por la importancia que la autora concede a la materia plástica, siendo «el resultado de unos rostros y cuerpos deformados, que solo enseñan claramente alguna parte estratégica de su cuerpo»<sup>321</sup>. También es frecuente la representación de una mujer anciana, que actúa de acompañante del personaje principal, estableciendo una dualidad y contraste entre la vejez y la juventud (figura 210).

No debemos olvidar, dentro de la producción pictórica de Blanca Prieto, el tema

de la mujer en el interior. Yo miraba fotografía de mujeres en interiores, sobre una mesa, que hay fruta... y las mujeres por detrás, en la penumbra... ahí yo, sin saberlo, era un poco feminista diría yo, me gustaba la presencia de las mujeres en mis obras [...] las mujeres antes, tenían un valor... que tendencia tan poco aprovechada entonces<sup>322</sup> (figura 212).

<sup>320</sup> Blanca Prieto López, entrevista por... 2018.

<sup>321</sup> Blanca Prieto López, entrevista por... 2018.

<sup>322</sup> Blanca Prieto López, entrevista por... 2018.



Figura 208. Izquierda. *Retrato de Mari Carmen Juan* (1969). Blanca Prieto. Óleo/lienzo

Figura 209. Derecha. *Sin título*. (c. 2000). Blanca Prieto. Mixta/lienzo

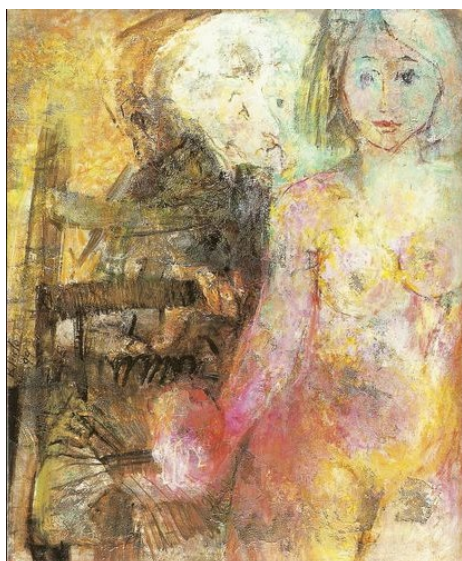


Figura 210. Izquierda. *La juventud* (c. 2000). Blanca Prieto. Mixta/lienzo

Figura 211. *Portada*. (c. 2000). Blanca Prieto. Mixta/lienzo



Figura 212. *Interior* (c. 2000). Blanca Prieto. Mixta/lienzo

El espacio de la mujer dentro de la sociedad franquista era el interior del hogar, recluida tras las paredes de su casa. Blanca con estas pinturas se hace eco del testimonio todas aquellas mujeres: madres, abuelas y bisabuelas silenciadas, que vivieron ocultas en la penumbra, y pasaron desapercibidas a ojos de la historia. Sin rebasar el umbral de las puertas, era otro lugar dónde Blanca coloca a sus figuras femeninas (figura 211), una imagen inspirada en sus vivencias de juventud en Villarramiel: «en mi pueblo había esas medias puertas, esas medianías, y las mujeres se asomaban a las puertas a ver pasar, apoyadas de pechos en las puertas.

Dentro de este capítulo de motivos dedicados a lo figura humana está también la representación de los toreros. Un tema que a Blanca le suscita cierta curiosidad, pues desde pequeña esa afición ha estado presente en la familia: «tenía un tío que era muy aficionado a los toros, y estaba suscrito Al Ruedo, esas revistas de los toreros, y en mi casa había un capote de torero [...]. Cuando eran las fiestas sacaban esto, el capote y tal»<sup>323</sup>. Blanca en sus pinturas utilizará el mundo taurino como excusa para establecer «un juego, una dualidad entre la luz-sombra, el valor-miedo, la vida-muerte, los opuestos siempre»<sup>324</sup>. En ocasiones aparecen solos (figura 213), otras veces acompañados de su cuadrilla y en otras ocasiones detrás de ellos surge un esqueleto que lo vigila atentamente (figura 214). En este caso trasciende el realismo para representar el miedo o el destino a través de esa imagen de la muerte. Vestidos con sus trajes típicos y demás atavíos de su profesión se ubican en un espacio ambiguo, sin referente alguno, y al igual que la representación de las mujeres, los

<sup>323</sup> Blanca Prieto López, entrevista por... 2018.

<sup>324</sup> Blanca Prieto López, entrevista por... 2018.

rostros y ciertas partes del cuerpo están difuminados, por la importancia concedida a la materia plástica, antes comentado.



Figura 213. Izquierda. *Torero* (c. 1995). Blanca Prieto. Mixta/lienzo

Figura 214. Derecha. *La muerte peinando al torero* (c. 1995). Blanca Prieto. Mixta/lienzo

Otro tema tratado por Blanca es el paisaje. La pintora nos ofrece una panorámica del entorno rural, espacio que conoce demasiado bien. Toma como referente pueblos reales mostrándonos sus plazas porticadas de pies derechos y zapatas de madera (figura 215), vistas del entramado de sus calles y casas, y también los campos de labranza con el caserío al fondo, sobresaliendo la torre de la iglesia (figura 216). Blanca los denomina *pueblos perdidos*<sup>325</sup>, por la apariencia casi fantasmal de los mismos, sin la presencia de la figura humana. A través de estos paisajes nos trasmite la sensación de aridez, dureza e incluso abandono, todo ellos elementos que forman parte de su Castilla natal. En ocasiones, incluye la niebla dentro de sus vistas rurales, originando una doble sensación: por un lado, nos muestra una atmósfera llena de misterio poético y por otro un sentimiento melancólico (Prieto López, 2018). Igual en los bodegones, predominan las gamas cálidas, de tierras, rojizos y anaranjados, con reminiscencias a la madre tierra, a los pueblos de abobe. En la representación de estos pueblos observamos el recuerdo de Díaz Caneja, con una apariencia de masa informe de casas en el campo y una distribución en franjas horizontales (figura 217).

<sup>325</sup> Blanca Prieto López, entrevista por...2018.

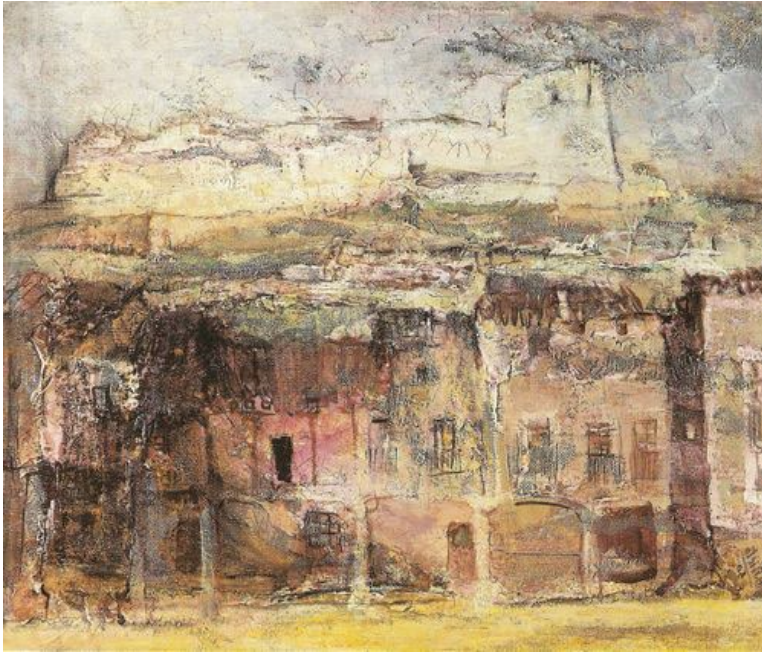


Figura 215. *Atienza*. (c. 1995). Blanca Prieto. Mixta/lienzo



Figura 216. *Pueblo de Castilla* (c. 1990). Blanca Prieto. Mixta/lienzo

En los últimos años, Blanca dedica una serie de obras a edificios románicos, en los que se recrea pintando la decoración de canecillos, capiteles, arquivoltas y demás frisos que enmarcan las portadas de acceso. «Es que el románico me apasionaba... Viajamos mucho Antonio y yo, íbamos de aquí para allá. Fuimos a Leire, al monasterio de Leire e hice una portada preciosa. Yo buscaba esos sitios que en fin, me motivaban»<sup>326</sup>. Blanca como acabamos de comprobar se inspira en ejemplos directamente del natural, que ella bien conoce por ser representativos de su provincia (figura 218) o por lugares emblemáticos de España, desplegando un magnífico alarde técnico al unir la forma y la luz, creando fuertes contrastes. Los seres fantásticos del románico (figura 219) son un punto de atención en estas obras de Blanca, donde se conjuga lo humano con lo monstruoso.



Figura 217. *Tierra de Campos* (c. 1990). Blanca Prieto. Mixta Lienzo

La labor expositiva de Blanca a partir de los setenta, cuando se afianza definitivamente en Aranjuez, es extensa sobre todo en España. Cabe mencionar algunas muestras<sup>327</sup> en: la Galería Universal de Madrid (1972), la Galería Lambert de Sevilla (1975), la Galería Besaya de Santander (1976), la Galería Picasso de Málaga (1977), la Caja de Ahorros y Monte de Piedad en Palencia (1978), la Caja de Ahorros y Monte de Piedad en Aranjuez (1979), la Caja de Ahorros en Cuenca (1982), *la Casa de Cultura Palencia* (1984)<sup>328</sup>, *la Caja Postal de El Escorial* (1990),

<sup>326</sup> Blanca Prieto López, entrevista por...2018.

<sup>327</sup> Más información acerca de sus exposiciones (Prieto López 2018).

<sup>328</sup> Con el título *Artistas palentinos contemporáneos* en Casa de la Cultura de Palencia, del 21 de mayo al 10 de junio de 1984.

la *Galería Arnal de Villalba* (1992), la *Galería Aitor en Vitoria* (1993), el *Instituto Cervantes de Marruecos* (1995), la *Fundación Díaz Caneja* en Palencia (1999)<sup>329</sup>, la *Galería D'art Toranto* de Barcelona (2000), la *Galería de Arte Ángeles Penche* de Madrid (2001), la *Fundación Isabel Frontela* de Palencia (2011) o la *Sala de Exposiciones Juan de Villanueva* de Aranjuez (2018).



Figura 218. Izquierda. *Iglesia de Frómista* (c. 2000). Blanca Prieto. Mixta/lienzo  
 Figura 219. Derecha. *Santa María del Camino* (c. 2000). Blanca Prieto. Mixta/lienzo

Además de esa larga lista de exposiciones, Blanca recibe importantes premios a lo largo de su carrera (Prieto López, 2018). Ya mencionamos en líneas previas la Medalla de Oro de la Exposición Sindical de Palencia (1962), la Medalla de Plata en el Salón Paulista de Arte Moderno de San Paolo (1963) y la Medalla de Oro en San Bernardo, Brasil (1963). A partir de 1970 y hasta la fecha su reconocimiento en el campo de las artes plásticas ha sido premiado con más de una decena de galardones: la Medalla de Plata Día de la Provincia de León (1966), el Primer Premio de la Excma. Diputación Provincial de Madrid (1971), el Tercer Premio Caja de Ahorro de Toledo (1973), el Segundo Premio del Certamen del Vino de Medina del Campo (1974), el Segundo Premio Concurso Villa de Guardo (1975), el Primer Premio Certamen casino de Aranjuez (1977), el Segundo Premio Fiesta del Olivo de Mora (1978), el Tercer Premio Certamen Alcázar de San Juan (1979), el Premio Empetrol de Puertollano (1980), el Accésit Centro Isabel D. Farnesio de Aranjuez (1998), el Premio de Honor de la Cultura 2015 en la Gala Espiral Espacio Cultural de Aranjuez (2015) o su nombramiento como Hija Ilustre de Villarramiel, su pueblo natal.

<sup>329</sup> Una exposición individual, celebrada entre el 19 de noviembre al 12 de diciembre de 1999.

A pesar de todos esos méritos y distinciones, Blanca Prieto López sigue siendo una desconocida en su tierra, en Palencia. Aunque no se prodigue demasiado por estos lugares, pues como hemos visto Blanca ha desarrollado su carrera artística fuera de Palencia, tal como hicieron otros y otras artistas plásticas, es el momento de devolver el lugar que le corresponde a nuestra protagonista dentro del panorama artístico castellano y palentino también, de la misma manera que lo ocupan Pedro Mozos (1915-1982), Jesús Meneses (1922-2004), Ángel Cuesta (1930-2020), Rafael Oliva (1932-2004), Narciso Maisterra (1933-2022) o Águeda de la Pisa (1942-).

### **3.6.2. Gloria Torner (1934-): el mar como inspiración, protagonista de sus obras**

Con tan solo dos años, en noviembre de 1936 Gloria García Torner pierde a su padre Arsenio García, asesinado durante la guerra civil<sup>330</sup>. Su madre Maruca Torner, junto a sus dos pequeñas hijas, Gloria y Ana María, se ven obligadas en 1938 a dejar Arija, el pueblo burgalés donde vivían, y a marchar a Cantabria. Allí tendrán que subsistir con el precario sueldo de maestra de la madre, recorriendo diferentes escuelas rurales en La Riva, Campoo, Villasuso, Heras, Gornazo, Mompía y también en Santander capital entre otros, «pero los veranos siempre íbamos al pueblo, decían allí ya viene Maruca y las niñas, tengo muy buenos recuerdos de Arija»<sup>331</sup>.

A principios del año 1941 Maruca acude a Santander a examinarse para obtener la plaza de maestra en propiedad<sup>332</sup>, llevando consigo «una maleta llena de libros que después se quemaron con el incendio tan tremendo que hubo en Santander [...], en la casa de tía Mónica junto a la catedral donde vivíamos»<sup>333</sup>. Su hija mayor Gloria de seis años la acompaña, y juntas van a ver el mar, causándola tal impresión que su imagen y bravura quedan grabadas para siempre en su mente y en su retina: «Ella me llevó a ver el mar desde los muelles de madera de la grúa de piedra, y se oía debajo, con todo su ímpetu. Yo temblaba como un flan. El mar siempre me dio mucho miedo» (Arconada, 2003: 6) recuerda Gloria.

Gloria comienza sus estudios de Bachillerato en el Colegio internado de las Teresianas de Santander en 1945, obteniendo siempre la calificación de sobresaliente en la asignatura de dibujo (García Guinea, 1979: 15). La habilidad de Gloria para las

---

<sup>330</sup> Asesinado el 5 de noviembre de 1936 en Reinosa por el bando republicano. De profesión delineante y Presidente de la Juventud Católica (Gutiérrez Flores 2006, 566).

<sup>331</sup> Gloria Torner, entrevistada por... 2019.

<sup>332</sup> El 1 de agosto de 1942 se convierte en Propietaria Provisional con destino en la Escuela de Santander Ramón Pelayo (Del Amo Benaite, 2007).

<sup>333</sup> El incendio al que se refiere ocurrió en la madrugada del 15 al 16 de febrero de 1941, arrasando todo el centro de la ciudad. Gloria Torner, entrevistada por... 2019.

artes plásticas<sup>334</sup> sobresale entre el resto de compañeras de estudio, pues según relata ella «vieron que dibujaba más fácil, y un verano yo creo que me castigaron aposta, para que me quedara y dibujara allí, en la Teresianas de Menéndez Pelayo el mes de agosto solo»<sup>335</sup>.

Terminado el bachiller, Gloria siente un cosquilleo mayor por la pintura al ver a

un niño pintando algo en la cuesta de la Atalaya [...]. Fui a Negrete a comprar mis primeros seis colores primarios y empecé a tocar en los papeles y me gustaba mucho. Allí en Negrete compré las primeras pinturas los primeros lienzos, el caballete. Me hice con una bata, como la de los vendedores de las tiendas, y con esa bata bajaba a pintar a Puertochico [...], tendría 16 años o así<sup>336</sup>.

Sin embargo, su madre no ve con buenos ojos que su hija mayor marche a estudiar lejos de la familia, y para colmo elegir una profesión, la de artista, que como ya hemos mencionado en otros epígrafes seguía siendo, a mediados del siglo XX, mayoritariamente masculina y privada de estabilidad económica. Gloria acepta con resignación los deseos de su progenitora, ya que «las mamás de antes... por lo menos ésta decía: primero se hace una cosa de estudiar aquí cerca y luego ya veremos»<sup>337</sup>; y decide entonces seguir los pasos de su madre, e ingresa en la Escuela de Magisterio de Santander<sup>338</sup>. Durante sus años de estudio universitario siente predilección por la psicología y el dibujo, asignatura esta última impartida por el pintor Juan José Cobo Barquera<sup>339</sup>, quien mantuvo viva en Gloria la vocación de artista plástica.

En 1952, Gloria acaba los estudios de magisterio y empieza a impartir algunas clases en escuelas de la capital y también de la provincia, ya que «en más de una ocasión fui a la escuela de Mompía a sustituir a mi madre, que estaba de salud bastante delicada»<sup>340</sup>. Pero su afición por la pintura aflora con más ganas en estos momentos, y con dieciocho años comienza a pintar al óleo y mucho al carbón, sin profesor alguno, valiéndose de copias, como por ejemplo de las fotografías de los calendarios «a mí me parecían preciosas esas fotos de los calendarios, e intentaba reproducirlas. Todavía me acuerdo una con el lago de Como. Ahora cuando vemos a

---

<sup>334</sup> «En Arijá empecé a colorear fotografías [...]. Yo pintaba... y algunas las rellenaba con coloritos». Gloria Torner, entrevistada por... 2019.

<sup>335</sup> Gloria Torner, entrevistada por... 2019.

<sup>336</sup> Gloria Torner, entrevistada por... 2019.

<sup>337</sup> Gloria Torner, entrevistada por... 2019.

<sup>338</sup> Al igual que su hermana Ana María dos años después.

<sup>339</sup> Pintor no adscrito a ninguna vanguardia, nacido en Comillas (Cantabria) en 1902, que fue alumno de Daniel Vázquez Díaz en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando en Madrid. Su pintura era particularmente figurativa, predominando los retratos, paisajes y escenas costumbristas.

<sup>340</sup> Gloria Torner, entrevistada por... 2019.

un mal pintor decimos es un “pintor de calendarios”, pues a mí me gustaban»<sup>341</sup>. Hasta ese momento ni el ambiente en que se movía en Santander, ni su formación inicial favorecían una visión vanguardista de la pintura en esos años.

En la década de los cincuenta Santander, a pesar de ser una capital periférica, participa de las tendencias artísticas del momento. Además de los espacios expositivos existentes en la primera década del siglo XX como el Ateneo, el Ateneo Popular, la Casa Lemaur, la Cámara de Comercio, la Casa del Mar (Brihuega, 1981: 91) y la Biblioteca Municipal, en 1952 Manuel Arce inaugura la Galería y Librería Arte Sur, gran promotora del arte y de la cultura. En esta galería tenía cabida obra de artistas europeos de vanguardia, de artistas españoles consolidados y también de jóvenes artistas españoles que comenzaban a despuntar en el panorama artístico con ideas innovadoras. No olvidemos que en Santander se gestó la destacada Escuela de Altamira, el grupo Proel y su intento de agrupación literaria, además del I Congreso de Arte Abstracto en 1953. Estos hechos tan relevantes cristalizaron como herramientas para el impulso de la regeneración vanguardista española, posicionando a Santander como un foco importante en lo que a la evolución vanguardista española se refiere (San Martín Vasallo, 2018: 276). Gloria visita las exposiciones celebradas en estos espacios que acabamos de enumerar, y toma contacto con los pintores santanderinos del momento: Agustín de Celis (1932-), Jerónimo Gómez Cagigas (1925-2006), Carmen Álvarez Lavín (1926-1984), Rosendo Lorient (1934-2017), Pilar Acebedo (1935-1989) o Eduardo Sanz (1928-2013) entre otros.

Gloria quiere ir más allá, ansía ingresar en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando en Madrid, como algunos de sus colegas artistas. En 1958 viaja a la capital de España, con su hermana Ana María, y se hospedan en casa de un familiar<sup>342</sup>. Al no disponer de beca, tiene que ayudarse económicamente dando clases de básica en una academia, haciendo diseños de carteles y mapas para el Instituto Nacional de Industria «que ponían... Villanueva del Caudillo, no sé cuantos del Caudillo, todo era del Caudillo [...]; para cuando se inauguraban los pantanos»<sup>343</sup>, y también en la televisión por las mañanas colaborando en los dibujos de Pablo Núñez (García Guinea 1979, 17, 19). Nos explica Gloria, que

eran los primeros dibujos animados que se ponen en Madrid, eh, y me acuerdo que decían ¿y cómo se mueven las manos? y digo que una mano haga un recorrido de

---

<sup>341</sup> Gloria Torner, entrevistada por... 2019.

<sup>342</sup> «Al principio todos a casa del tío Vicente, al principio todos a casa de tío Vicente [...], nos dejaba dormir en su casa [...]. Su casa era en Fernando de los Ríos 92 primero, en frente del cine Pelayo muy cerca del Ministerio del Aire y del Parque del Oeste [...]. Luego alquilamos, nos íbamos haciendo más mayores, un piso». Gloria Torner, entrevistada por... 2019.

<sup>343</sup> Gloria Torner, entrevistada por... 2019.

izquierda a derecha hay que hacer seis veces la mano, ta ta ta, y pasarla deprisa... así se une y así queda una mano que se mueve<sup>344</sup>

El ingreso en San Fernando era duro. Para ello Gloria asiste de oyente a las clases y pinta hasta diez horas diarias. Además, por mediación de unos amigos artistas acude al taller de Josep Manaut Viglietti, un discípulo de Sorolla, donde se ejercita en el dibujo de esculturas y relieves clásicos: «iba un ratito por la noche. Íbamos a su estudio a dibujar un poquito, y luego también dibujaba como copista en el Museo del Prado<sup>345</sup> [...]; aún conservo el carné [...]. Trabajaba todas las horas del día, que no sé cómo me daba tiempo a vivir»<sup>346</sup>.

En 1960 Gloria ya preparada, se presenta al examen de ingreso con otros doscientos aspirantes más. Sólo logran pasar treinta, y entre ellos nuestra protagonista con un dibujo ejecutado en barra conté: «una escultura que es muy bonita... el Discóbolo de Mirón, de Mirón el escultor griego [...]. Que echaba el brazo para atrás para el lanzamiento de disco»<sup>347</sup>. Los dibujos de los aceptados se exhibieron en una exposición colectiva, en la que robaron el dibujo de Gloria<sup>348</sup>, y a día de hoy no se conserva.

Otros dibujos que Gloria realizó en esos años (figura 220) confirman lo excelente dibujante que es y avalan su aprobado en San Fernando. En ellos observamos la gran destreza de esta pintora en captar con pocos trazos la esencia del paisaje, y en los retratados su psicología interior (figura 221). Gloria se muestra libre, independiente, en la ejecución de estos los bocetos y apuntes.

Al ser alumna de San Fernando ya puede optar a las pensiones de la Diputación y del Ayuntamiento de Santander, por lo que ese mismo año de 1960 Gloria obtiene por oposición la beca de la Excelentísima Diputación de Santander, «con un cuadrito de Puertochico, que había barcos, barcos en la dársena de Puertochico»<sup>349</sup>. De este modo su estancia en Madrid está garantizada. Gloria alterna las clases oficiales con las visitas al Museo del Prado estudiando la pintura italiana y a los clásicos españoles entre ellos a Velázquez y su capacidad de crear atmósferas. Su etapa de formación académica se ve influida por el dibujo y el sentido constructivista de Daniel Vázquez Díaz; por la técnica de la ténpera italiana de su profesor de pintura mural Manuel López-Villaseñor, quedando en ella una predilección por los materiales mates, sin barnices ni aceites; por el paisaje de Francisco Arias; y también las enseñanzas de

<sup>344</sup> Gloria Torner, entrevistada por... 2019.

<sup>345</sup> Ver Libros de Copistas del Museo del Prado 23 (1958-1961, 420).

<sup>346</sup> Gloria Torner, entrevistada por... 2019.

<sup>347</sup> Gloria Torner, entrevistada por... 2019.

<sup>348</sup> Gloria Torner, entrevistada por... 2019.

<sup>349</sup> Gloria Torner, entrevistada por... 2019.

colorido, desnudo, retrato o historia del arte de otros tantos profesores como Eduardo Acosta, Joaquín García Donaire o Lafuente Ferrari calaron hondo en Gloria Torner.



Figura 220. Izquierda. *Apuntes arco de la Universitaria* (1959). Gloria Torner. Lápiz/papel

Figura 221. Derecha. *Mamá* (1960). Gloria Torner. Lápiz/papel

Estas primeras obras de Gloria, que tienen al mar y los barcos como principales protagonistas, se inscriben dentro de una figuración academicista tal como acabamos de describir, emplea colores sobrios, atemperados. Cabe destacar el lienzo titulado *Barcas* (1960, figura 222), que a día de hoy cuelga en un despacho del Parlamento de Cantabria, en el que a través de las leyes de la perspectiva Gloria consigue captar la profundidad en el paisaje, colocando las barcas en los primeros planos, el muelle en un plano intermedio y al fondo el cielo y las montañas. Preocupada por las sombras que generan los objetos, plasma esa inquietud generando con ello la tercera dimensión. En *La Turbonada* (1960, figura 223), Gloria representa una fuerte tormenta en el mar, donde apreciamos el fuerte viento que arrastra a las nubes cargadas de agua. Pronto comienzan las primeras gotas, y del cielo al fondo asoman estelas luminosas de relámpagos. Un paisaje plumizo, con un mar agitado que nos envuelve, que muchas veces habrá contemplado nuestra protagonista.

A comienzos de 1960, la presencia de mujeres en las aulas de Bellas Artes había crecido con respecto a décadas anteriores<sup>350</sup>. Sin embargo, éstas seguían siendo una minoría entre el grueso de alumnado masculino. Gloria recuerda que éramos pocas «[...] a lo mejor recuerdo a ocho o así [...]. Coincidió con Tony que su padre era el dueño de los coches Detroit [...]. Antonia Sánchez Escalona era la mejor, y otra que no me acuerdo de su nombre [...], hasta una monja»<sup>351</sup>; pero declara no haberse

<sup>350</sup> En 1953 las mujeres cubrían el 30 % de su matrícula, pasando a ser el 50 % a finales de la década de los sesenta (De la Villa Ardua 2012, 180).

<sup>351</sup> Gloria Torner, entrevistada por... 2019.

sentido «discriminada no, no, yo no lo he sentido así. Quizá una discriminación positiva, que a mí me ha ayudado»<sup>352</sup>.



Figura 222. *Las Barcas* (1960). Gloria Torner. Óleo/lienzo



Figura 223. *La Turbonada* (1960). Gloria Torner. Óleo/tabla

---

<sup>352</sup> Gloria Torner, entrevistada por... 2019.

Esta sensación de no apreciar exclusión o discriminación durante sus años de estudio, es común a otras pintoras de su generación, como hemos visto en Isabel Villar (1934-) y Blanca Prieto (1934-), y también lo sentirán así Teresa Gancedo (1937-) y Gloria Alcahud (1937-)<sup>353</sup>, como veremos más adelante.

El ambiente cultural madrileño de esos años de estudio en San Fernando fue totalmente enriquecedor para Gloria. Las idas y venidas por la calle Alcalá, las clases, las salidas con los compañeros y compañeras de Bellas Artes<sup>354</sup>, la participación en tertulias, reuniones y demás cafés intelectuales. Ella misma lo recuerda como

una época fabulosa [...] la cafetería de Filosofía era un centro de reunión, allí conocí a los mejores pintores, a los pintores más importantes de mi vida... Jorge Castillo [...]. Íbamos al cafetín existencialista que se llamaba, Las cuevas de Sésamo, en la calle Príncipe cerca de la plaza de Santa Ana... había un pianistuco que tocaba abajo lo que fuera, y nosotros allí dibujábamos [...]. Teníamos otro sitio de estar, que era en la calle, en la Puerta del Sol había otro cafetillo, donde había café cantante, con un tabladito... y ahí vamos un poco a parecer que éramos liberadas [...]. También íbamos atrás, en la Cuba era un baruco de atrás en la misma calle, ésa que está detrás de Bellas Artes que se salía por la puerta de atrás, y nos dejaban tomar una cervecita si dejábamos un dibujo allí. Y también en el Arco de Cuchilleros pintamos mucho para ellos, y también el otro sitio... al Comunista de Princesa hombre... Había que ir a muchos sitios<sup>355</sup>.

En Madrid toma contacto con escritores y varios pintores de la Escuela de Madrid, sintiéndose atraída por lo que hacen: «Íbamos todos al Gijón, un cafezuco pequeño. También a la Austriaca, la gran mayoría. En el Gijón había una ventana donde se sentaba Gerardo Diego, y muchos pintores y escritores»<sup>356</sup>.

En los veranos Gloria regresa a su casa de Santander. Por esas fechas, época de mucho debate entre la figuración y la abstracción, traba amistad con el escultor Manolo Raba (1928-1983) y con el pintor Julio de Pablo (1917-2009), dos artistas que apostaban en ese momento por lo abstracto en sus obras. Descubre la pintura de Pancho Cossío (1894-1970), el maestro de las veladuras y los blancos, que investiga con todo tipo de materiales, quedándose a un paso de la abstracción (De la Hoz y Madariaga, 1990: 145). Y también conoce al pintor Gerardo de Alvear (1887-1964) que realiza una pintura de corte naturalista, de influencia impresionista (López

---

<sup>353</sup> «Los compañeros no hacían discriminaciones y veían con toda naturalidad que una mujer tuviera sus mismas o parecidas inquietudes a nivel de comunicación expresiva». Palabras de Gloria Alcahud (Martínez de Lahidalga, 1979: 12).

<sup>354</sup> «Íbamos Chinchón a ver dónde se habían hecho las corridas de Goya, las goyescas. La plaza se cerraba con carros, y se celebraba una corrida [...] los domingos [...] otras veces íbamos a las murallas de Ávila a dibujar... Un día pudimos ir a la Fallas de Valencia». Gloria Torner entrevista por... 2019.

<sup>355</sup> Gloria Torner, entrevistada por... 2019.

<sup>356</sup> Gloria Torner, entrevistada por... 2019.

Sobrado, 2012: 10), con el que congenia a la perfección y asiste a sus tertulias de Lago (García Guinea, 1979: 22).

En enero de 1964 Gloria lleva a cabo su primera exposición individual, en el Ateneo de Santander, sin haber terminado todavía sus estudios. Según Miguel Ángel García Guinea, «Sus cuadros tienen la influencia de la Escuela de Madrid -ocres de Arias, Beulas o Lapallet-, y sus desnudos provocan un cierto escándalo en una época excesivamente moralista» (García Guinea, 1979: 22). El Museo de Bellas Artes de Santander adquiere de dicha exposición el cuadro *Malecón de puerto chico* (1964, figura 224).



Figura 224. *Malecón de puerto chico* (1964). Gloria Torner. Óleo/lienzo

Gloria regresa a Madrid para cursar su último año en San Fernando. Su promoción hace el viaje fin de carrera a Egipto, para ello «hicimos una exposición a favor de la presa de Asuán... en una galería de la plaza de España [...]; nos pagaba el barco el embajador de Egipto»<sup>357</sup>. Pero Gloria no pudo ir, porque en esas fechas tenía fijado ya su matrimonio. Se casa en el verano de 1965, con Juan Antonio Pereda de la Reguera (1922-2012), un editor, miembro del Centro de Estudios Montañeses (CEM), iniciándose una nueva etapa en la vida y en el arte. En 1966 nace su única hija, la hoy artista plástica Gloria Pereda.

Ante Gloria se presenta el gran dilema por el que pasaron otras artistas al decidir casarse y tener hijos. A pesar de que la gran mayoría de estas mujeres involucradas en el panorama de las artes posponen la edad de matrimonio a pasados los veinticinco

<sup>357</sup> Gloria Torner, entrevistada por... 2019.

años<sup>358</sup>, una vez terminada su formación y demás estudios, ante ellas surge la disyuntiva de seguir haciendo lo que realmente desean y para lo que se han formado vocacionalmente, o someterse a las reglas del patriarcado, en definitiva del mundo, y abandonar la pintura de forma profesional. Aunque Gloria no ha dejado de pintar nunca, si que se mantenían ese momento concreto ciertas rémoras que le hicieron plantearse su situación. Sus palabras testimonian las dificultades existentes para conseguir la profesionalización artística siendo mujer: «Fui a buscar una galería y me dijeron que muy bien por la mañana, y por la tarde no, porque era mujer»<sup>359</sup>. Este hecho puntalmente marcó a nuestra protagonista, que continúa diciendo que «llegué a dudar de mi propio valer... Santander no era Madrid... llegué a pensar que mi paso por San Fernando había sido un simple juego dentro de un bello sueño, pero Arias me abrió los ojos»<sup>360</sup>. Nuevamente vemos el tema del “ego dañado” llamado así por Germaine Greer (2005: 337), común en las historias de vida de otras artistas de este estudio como ya hemos comentado, por la falta de un referente femenino, por la negación de la igualdad, en contexto que no favorecía la vida profesional de las artistas, especialmente en capitales de provincia.

Apareció en mi casa el pintor Francisco Arias, de la Escuela de Madrid, y pasó ese verano con nosotros. Eran dos casas juntas, dos pisitos. Vivíamos arriba y veíamos la salida del mar, del río Pas a la bahía, precioso... [...]. Mantuve serias conversaciones con él que me ayudaron a pensar... ¡asómame a la venta!, cualquier cosa puede pintarse me decía, no hay que buscar, lo ves ahí, todo es un motivo... sirviéndome sus palabras y su sinceridad de empujón para afirmarme como pintora, para quererme a mí misma y a lo que iba a hacer a partir de ahora<sup>361</sup>.

Desde entonces Gloria comienza a compaginar la pintura con la familia y la docencia en los institutos de Santa Clara y Menéndez Pidal de Santander impartiendo la asignatura de dibujo durante siete años (García Guinea, 1979: 24-25). La docencia, como hemos comprobado en capítulos anteriores, era una práctica común entre las artistas como apoyo para su independencia económica, ya que la profesión de pintora y/o escultora, y la venta de sus creaciones difícilmente les permitían sobrevivir. Recordemos, que este trinomio pintura, familia y docencia, en ocasiones difícil de mantener, estuvo presente en la vida de las artistas castellanas de generaciones anteriores como Marcelina Poncela (1864-1917) o María Romero (1885-1998), y también de su misma generación: María Cecilia Martín (1920-2020), Petra Hernández

---

<sup>358</sup> Casi el 90% de las mujeres española de mediados de siglo contraían matrimonio antes de los 25 años. (Cachinero Sánchez, 1982: 87).

<sup>359</sup> Gloria Torner, entrevistada por... 2019.

<sup>360</sup> Gloria Torner, entrevistada por... 2019.

<sup>361</sup> Gloria Torner, entrevistada por... 2019

(1925-2014), Herminia de Lucas (1934-2015), Ana Jiménez (1926-2013), Castorina Fe Francisco (1928-2019) o Teresa Gancedo (1937-).

Centrándonos en sus creaciones, a finales de la década de los sesenta, Gloria continúa con una serie de lienzos de vistas de la bahía y del puerto de Santander (figura 225), esta vez con múltiples variaciones de luz y color, como hicieron en su momento los impresionistas. Lo geométrico también se halla presente en estas obras, casas, ventanas, tejados y puertas acentúan sus formas lineales, en algunas ocasiones mostrándonos más de un punto de vista (figura 226). «Siempre me ha interesado lo constructivo [...]. Algunos críticos sí, calificaron estas obras de... un poco postcubistas sí»<sup>362</sup>.



Figura 225. *Barcos en el casetón* (1968). Gloria Torner. Óleo/lienzo

<sup>362</sup> Gloria Torner, entrevistada por... 2019



Figura 226. *Tejados y calima* (1967). Gloria Torner. Óleo/tabla

En 1970 tiene ya un buen número de cuadros pintados siguiendo la misma línea estilística de los años anteriores, y los expone en la vanguardista Galería Sur de Santander. El éxito alcanzado es pleno, afianzándose así su decisión definitiva de dedicarse enteramente a la pintura: «Sí dejé las clases... era una liada, porque ya hacía exposiciones»<sup>363</sup>. A partir de esta fecha, durante toda la década de los setenta, Gloria participa en múltiples exposiciones colectivas y cada año en una o dos individuales favoreciendo la proyección nacional e internacional de su obra: en 1971 en la Sala Arte en Bilbao; en 1972 en la Sala Edafla primera en Madrid de la mano de Enrique Azcoaga<sup>364</sup>; en 1973 en la Galería Sur de Santander y en la Galería Glaub de Colonia (Alemania), una importante muestra que Gloria recuerda con estas palabras:

A Alemania... fui por la UIMP [Universidad Internacional Menéndez Pelayo], nuestra relación con la UIMP hizo casi todas las demás relaciones de España [...]. Venían Camón Aznar y todos estos directores de museos de todas partes [...]. Margaret Trauman, una ministra alemana, era de Colonia... y conoce a los de la Glaub, que tenían una galería en Colonia, y ahí expuse [...]; y la inauguró Heinrich Böll [...]; y hasta el Embajador de España vino a visitar la exposición<sup>365</sup>.

<sup>363</sup> Gloria Torner, entrevistada por... 2019.

<sup>364</sup> Gloria Torner, entrevistada por... 2019.

<sup>365</sup> Gloria Torner, entrevistada por... 2019.

En 1974 de nuevo expone en la Sala Arte de Bilbao; en 1975 en la Galería Castilla en Valladolid y en la Galería Kreisler de Madrid; en 1976 en la Galería Echeverría de San Sebastián; en 1977 en la Galería Amics de Alicante y en Murcia en la Galería Zero; en 1978 en la Casa del Siglo XV de Segovia; y en 1979 otra vez en Kreisler en Madrid, entre otras. Museos y organismo oficiales comienzan a demandar obra suya, como la Diputación de Santander y el Museo Español de Arte Contemporáneo (MEAC). Desde 1976 Gloria es nombrada presidenta del Ateneo de Santander en su sección de artes plásticas, cargo que desempeñará hasta 1982.

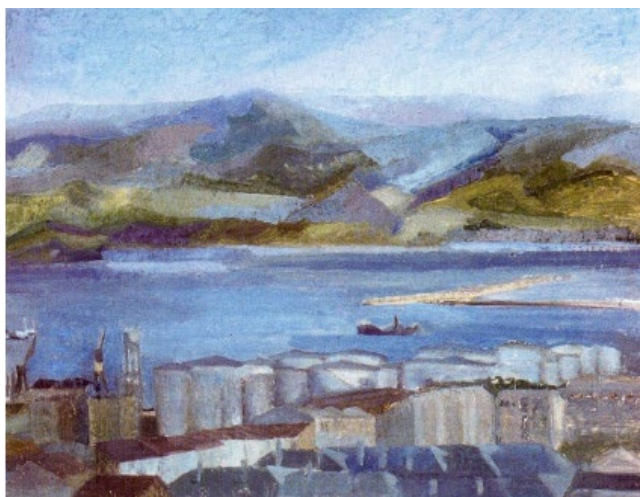


Figura 227. *Paisaje de mar* (1969). Gloria Torner. Óleo/tabla

Las obras de Gloria Torner de la década de los setenta además de las representaciones del mar y de la bahía santanderina donde vemos barcos, grúas y demás accesorios del puerto (figura 227), incorporan nuevos temas como el bodegón (figura 228), los animales (figura 231) y la figura femenina (figura 229). La gama cromática empleada en todos ellos se vuelve más fría, siendo protagonistas los azules, seguidos de los grises, rosas y blancos, pues «empiezo a ver que el azul es un color especial, abandono el ocre de Madrid, porque es que Madrid era ocre, todos pintaban ocre»<sup>366</sup>. Los contornos se desvanecen entre la bruma que parece existir en estas composiciones, pues «tiende al esfumado del color y del dibujo con notable acierto en procedimiento que puede aproximarse a la blandura» (Rodríguez Alcalde, 1975: 3). El mar sigue presente en casi todas las composiciones de Gloria, tal vez sugestionada por las vistas que diariamente se ofrecían ante sus ojos. Por ejemplo, en la representación de los animales, los floreros y las solitarias mujeres podemos

<sup>366</sup> Gloria Torner, entrevistada por... 2019.

observar claramente el mar de fondo (figura 230). Las figuras se ubican en los primeros planos, y detrás el paisaje marítimo recortado tras el hueco de una ventana. Su pintura, como veremos en la década siguiente, se encamina poco a poco hacia una síntesis de formas, prescindiendo de muchos elementos, porque para Gloria «el arte es una aventura y en parte un juego: las cosas van surgiendo a su aire, sin que por mi parte sienta que hay un camino previo ni un triunfo seguro de lo que en cada momento voy sintiendo» (Pereda, 1979).



Figura 228. *Flores rojas* (1978). Gloria Torner. Óleo/lienzo

La crítica reconoce y aplaude el trabajo creativo de Gloria en estos años, pero en algunas de ellas sigue existiendo un tono paternalista, incidiendo en cualidades tópicas atribuidas a la feminidad:

Paisajes y algunos bodegones en esta muestra de la delicada y sensible pintora Gloria Torner. Se trata de una pintora lírica, entonada en azules, en verdes y en violetas. El registro de esos tonos en la retina y en la sensibilidad de la pintora es amplísimo [...] Una delicada geometría construye con rigor sus cuadros. Y el resultado es una pintura amable, poética, con notable calidad plástica (Bengoechea, 1974: 5).

Un tópico, que bajo la apariencia de alabarlas, las desvalorizaba por completo. Las mujeres artistas tenían que seguir lidiado aún con ello en los años setenta del siglo XX, como observamos en las declaraciones de muestra protagonista, que siendo consciente de ello dice irónicamente: «la palabra amable asociada a ese concepto es la que menos me gusta. Con lo amable que soy yo, ¿verdad?» (Arconada, 2003: 8).

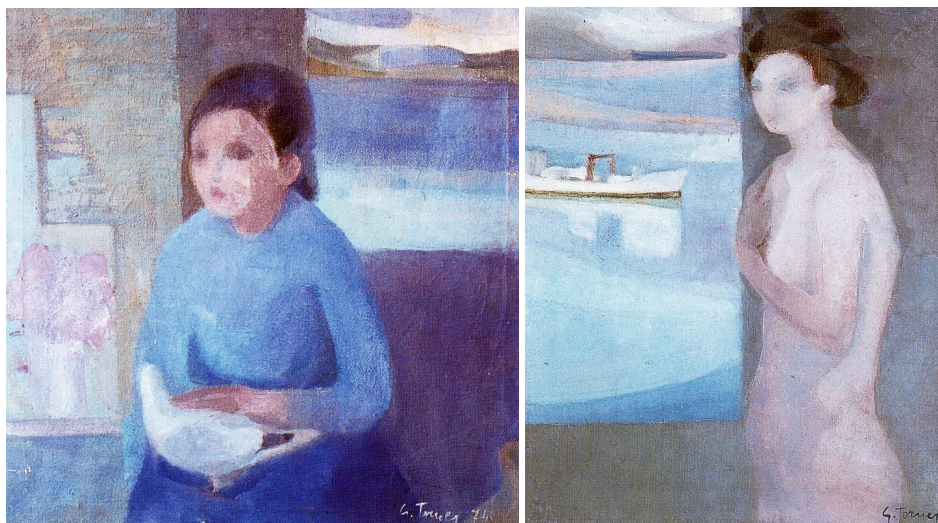


Figura 229. Izquierda. *Niña y paloma* (1974). Gloria Torner. Óleo/lienzo

Figura 230. Derecha. *Día azul* (1975). Gloria Torner. Óleo/lienzo

Cabe mencionar aquí, que la obra de Gloria Torner conecta íntimamente con la poesía. Poetas como Gerardo Diego o José Hierro se inspiran en sus lienzos y le dedican *Balcón de Miranda* y *Fábula sobre la bahía de Santander*, respectivamente. En 1975, Ángel Caffarena presenta en Madrid la publicación *Gloria Torner en la voz de los poetas*, con poemas de Jorge Guillén, Gerardo Diego, Alejandro Gago, Gloria Fuertes (figura 232), Carmen Bravo Villasante, Vicente Aleixandre, Manuel Arce, José Gerardo Manrique de Lara, Marcos Ricardo Barnatan y otros muchos.

En la década de los ochenta Gloria sigue realizando numerosas exposiciones, y comienzan los reconocimientos públicos, como su nombramiento de *Personalidad Montañesa del Año* por el Ateneo de Santander y otras instituciones cántabras en 1984 en honor a su trayectoria en el panorama del arte. Algunas de las muestras colectivas en las que participa Gloria Torner son: en 1980 *Pintores Contemporáneos Cántabros* en el Centro Cultural de la Villa de Madrid y la Casa de Colón en Las Palmas de Gran Canaria; en 1983 *Homenaje De Cézanne Á Matisse* en El Grand Palais de París, Francia; en 1984 *Mujeres en el arte español (1900-1984)* en el Centro Cultural Conde Duque, Madrid; y en 1986 *Mujeres en el Arte Español Actual* en Cajas Confederadas de España. También lleva a cabo exposiciones individuales, como la titulada *Espacios para el pensamiento* de 1982 mostrada en el Museo de Bellas Artes de Santander y en la Casa de Goya en Burdeos, Francia; y en 1987 *En torno a un espacio intuido. Diez años en la obra de Gloria Torner*, en el Museo de Bellas Artes de Santander.



Figura 231. *Tibio vuelo cautivo* (1976). Gloria Torner. Óleo/lienzo

*Sentadita en su balcón  
y yo la estaba mirando,  
porque Gloria estaba en Gloria  
con su pincel en la mano.  
Con su pincel en la mano  
-de tantos blancos y azules-,  
Se la convertía en nardo-.  
Con su pincel en la mano,  
Gloria está escribiendo versos  
De colores sobre un cuadro  
[...]  
En época de odios y tanques en  
la playa...  
¡Qué cuadros de paz pinta mi  
tocaya!*



Figura 232. *De Gloria Fuertes, en niña, a Gloria Torner, en pintora*. Poema de Gloria Fuertes incluido en *Gloria Torner en la voz de los pintores*. Fotografía de Gloria Torner junto a Gloria Fuertes comiendo una marmita de bonito con patatas, álbum familiar

La producción artística de Gloria Torner en la primera parte de los años ochenta cambia sustancialmente. Sin abandonar del todo la figuración, la obra de Gloria se aproxima a la abstracción. Se trata de las series *Ventanas al infinito* o *Espacios para el pensamiento*, donde las texturas lo acaparan todo, forma y fondo. La composición de estas obras se establece a base franjas horizontales de colores simulando un paisaje marino, en las que incluye algún que otro elemento del mar: conchas, caracolas, estrellas de mar, fósiles, rocas, etc. (figura 233).

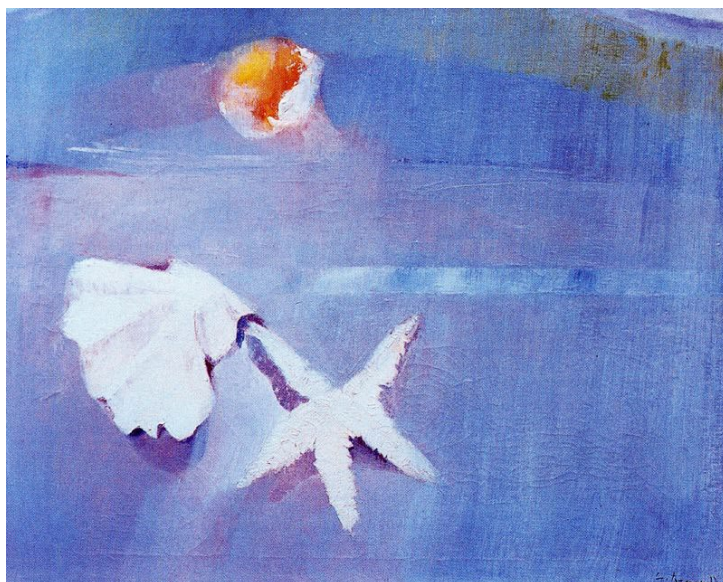


Figura 233. *Evolución* (1984). Gloria Torner. Óleo/lienzo

En la segunda mitad de los ochenta Gloria se dedica casi exclusivamente a acometer una serie de encargos de difícil resolución, como la ejecución de unos grandes murales cerámicos. Entre ellos podemos destacar: el *Arlequín* (1985), de 60 m<sup>2</sup> para la homónima fábrica conservera de Santoña, inspirado en los peces y barcos. El mural conmemorativo del *V Centenario de Juan de la Cosa* (1987, figura 234) también en Santoña, compuesto por más de doscientas cincuenta piezas cerámicas, y dividido en cuatro partes, que suman 18 m<sup>2</sup>: la preparación de viaje del Descubrimiento, la presentación del mapamundi a Isabel la Católica, la representación de la propia carta y el homenaje al marino Juan de la Cosa. Y el mural *Cabo Mayor* (1988) de 40 m<sup>2</sup>, con técnica mixta sobre madera, que supone una alegoría a la bahía de Santander, con rocas, fósiles, gaviotas, fauna marina, cascos de barcos y dos figuras al fondo (Badía, 1988: 46). Estos murales cerámicos de gran formato son obras de difícil ejecución porque los pigmentos cambian de gama durante la cocción cerámica, pero el resultado final es espectacular. La artista no

dejará ya este tipo de trabajos en las décadas siguientes. En 1992 realizará un mural cerámico para el Colegio de la Salle de Santander y el mural de América para el Pabellón de Cantabria de la Expo-92 de Sevilla, entre otros.



Figura 234. *Mural V Centenario Juan de la Cosa* (1987). Gloria Torner. Paseo marítimo de Santoña, inaugurado en 2003. Mural cerámico

Gloria inicia la década de los noventa con una serie de pinturas donde las protagonistas son mujeres, principalmente desnudas en un entorno intuido de paisaje marítimo (figura 235). Son bañistas que pasean, que descansan, que cuidan de sus hijos en la playa, colocadas en un primerísimo plano para dejar ver detrás de ellas un paraje casi abstracto, en el que distinguimos elementos relacionados con el mar: velas de barcos (figura 236), estrellas de mar, el color azul del agua, etc. En algunas de ellas incorpora esculturas del mundo helénico<sup>367</sup> (figura 237), como es el caso del torso desnudo, sin brazos ni cabeza, identificado con Afrodita, la diosa griega de la belleza y del amor; también cariatídes y ondinas.

Poco a poco desaparecen las figuras para dejar nuevamente pleno protagonismo al paisaje. Se trata de un paisaje costero, la bahía de Santander, cada vez más abstracto (figura 238), pues Gloria lleva a cabo una síntesis de lo que ve cada día, ahondando en la esencia de las cosas, pero sin abandonar del todo ciertas referencias de realidad. El color azul, en todas sus gamas, será el principal protagonista de estas obras, sirviendo de fondo de todos los elementos que nuestra protagonista incluye. También cultiva Gloria el tema del bodegón (figura 239), con paisaje marino de fondo.

<sup>367</sup> Realiza un viaje a Grecia sufragado por su madre, donde contempla entre otras cosas la estatuaria griega en el Museo de la Acrópolis de Atenas. «Cuando se jubila [mamá], vende la casita y se va a vivir a casa de mi hermana, y entonces con el dinero nos saca billetes a siete para ir a Grecia, porque dice que nosotros, que nuestra base es la cultura de Grecia y de Roma... y nos fuimos a Grecia a ver el Partenón, tenemos fotos con ella muy graciosas... y por toda Italia». Gloria Torner, entrevistada por... 2019.

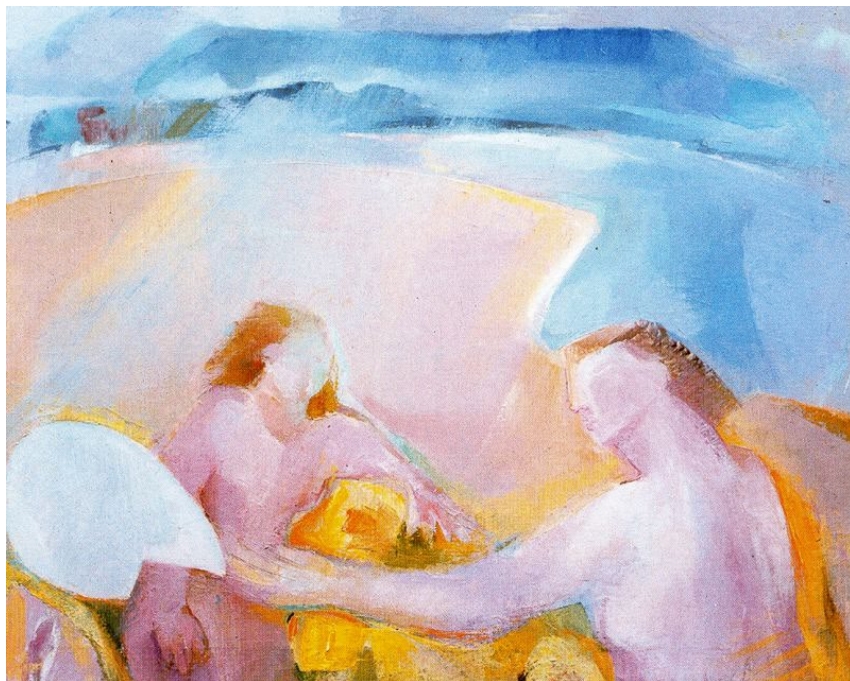


Figura 235. *Maternidad* (1990). Gloria Torner. Óleo/lienzo

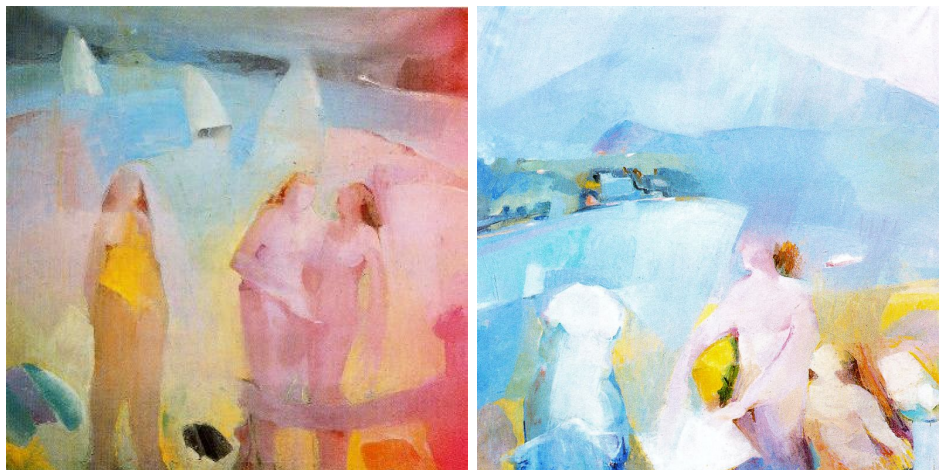


Figura 236. *Bañistas* (1992). Gloria Torner. Óleo/lienzo

Figura 237. *Historia, bahía* (1991). Gloria Torner. Óleo/lienzo



Figura 238. *Cometa blanca y bahía* (1996). Gloria Torner. Mixta/artesanal



Figura 239. *Copa roja* (1996). Gloria Torner. Mixta/lienzo

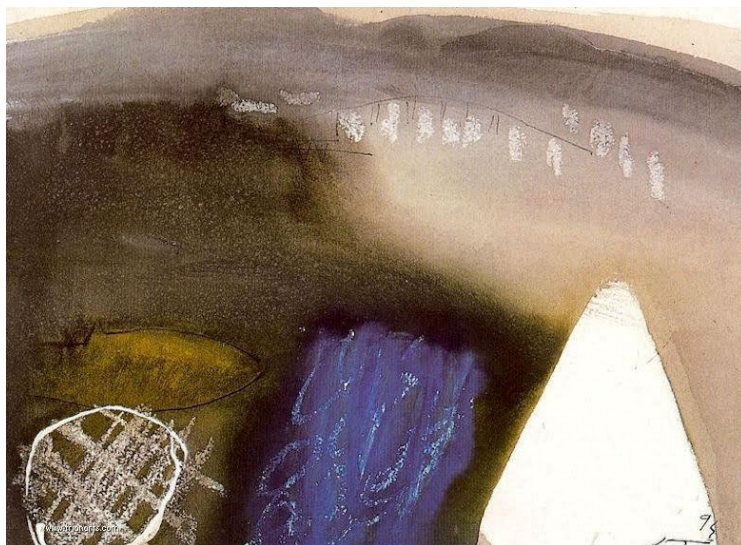


Figura 240. *Vela y azul* (1994). Gloria Torner. Mixta/artesanal

Entre esas obras coloristas, donde prima el color azul, se cuelan sus llamadas *Pinturas negras*, calificadas así por pasar a ser el negro el color principal (figura 240). La crítica explicó este cambio como fruto de una etapa de crisis personal de la autora, que la obligara a abandonar su tradicional serenidad, rompiendo con lo anterior al usar el negro. Pero Gloria da otras razones: «Julio de Pablo y Pisano que me decían [...], “¡Gloria, no sólo hay que pintar con blanco, también se puede pintar hasta con vino y con negro!”». Pinturas negras, porque lo negro tenía mucha fuerza. El negro valora tanto el blanco»<sup>368</sup>. A esto unimos el interés de la autora por la obra de Goya, que tantas veces contempló en el Museo del Prado, junto con la curiosidad por conocer la obra de los primeros grabadores griegos que vienen a Madrid, y utilizar un nuevo soporte, ya que

empiezo a ver qué se puede pintar sobre papel... y me intereso por el soporte papel, porque en Bellas Artes se utiliza el lienzo de Velázquez de verdad [...]. En Madrid por la parte de... dónde estaba el Reina Sofía... por las calles esas de atrás, había arquitectos que hacían papel sólo para pintores<sup>369</sup>.

A finales de los noventa Gloria trabaja con grandes formatos que sobrepasan el metro y medio de largo. Ejemplo de ello son *Macrobahías* (figura 241), un conjunto de cuadros entre la figuración y la abstracción, donde la pintora plasma una visión

<sup>368</sup> Gloria Torner, entrevistada por... 2019.

<sup>369</sup> Gloria Torner, entrevistada por... 2019.

aérea de la bahía de Santander, a base de franjas horizontales de color, con elementos planos, geométricos, sin volumen, que desprenden gran luminosidad.

Fruto de sus investigaciones, Gloria realiza su primera incursión en el campo de las nuevas tecnologías, trabajando con el escáner y el ordenador en la serie *Espacios Pintados y Arte Digital* (figura 242, figura 243), que expuso en la Sala Luz Norte de la Consejería de Cultura y Deporte de Santander. Según nuestra protagonista, las nuevas tecnologías

me facilitan las cosas: en el escáner pongo una concha que he encontrado en la playa, la fotografío y logro los más mínimos detalles. Mire aquella gaviota escaneada, negra como si fuera un negativo, me recuerda a Matisse. Con la tijera hago formas y geometrías que luego llevo al escáner, y si además está manchado con restos de pintura, puede producirse la sorpresa (Arconada, 2003: 8).



Figura 241. *Espacio amarillo II* (1998). Gloria Torner. Óleo/lienzo

Además, se arriesga con nuevos materiales y soportes, como bastidores de madera, en papel vegetal, collages y recortes que remiten a los *paper cuts* de Matisse. Sin embargo, «me empezaron a intrigar mucho y a asustarme de verdad... no tenía ningún horario, y la luz me hacía mucho daño. Tuve una crisis, pero grave, eh, tuve

que ir a Valdecilla, ingresada. Me descerebré intentando hacer cosas»<sup>370</sup> explica Gloria. Este percance no le impide seguir pintando, no hay parón en la trayectoria artística de Gloria Torner, que estando en el hospital utiliza la pintura como medicina para reponerse «mi hija me traía unos periódicos para no manchar y la caja pequeña de pinturas, y yo pintaba... lo necesitaba [...]»<sup>371</sup>.

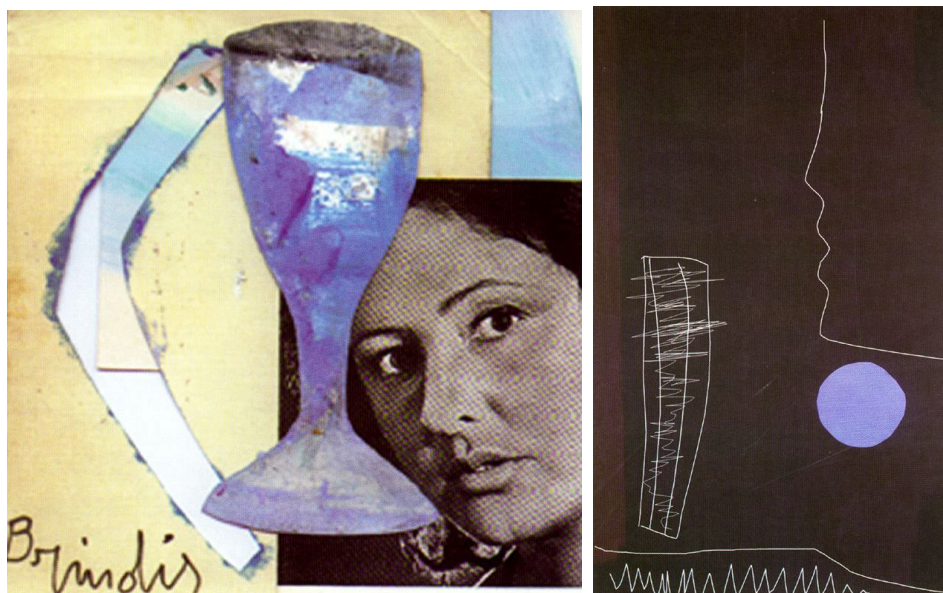


Figura 242. Izquierda. *Brindis* (1999). Gloria Torner. Montaje sobre escáner.

Figura 243. Derecha. *Sonidos* (1999). Gloria Torner. Dibujo digital

Las exposiciones en las que participa Gloria Torner en los noventa siguen siendo numerosas, entre ellas mencionamos: *10 Años del Arte Español* en la Casa de Goya en Burdeos, Francia, en 1991, y ese mismo año, una individual en la Galería Kreisler de Madrid, con *Señales del mar*. En 1995 es invitada por la Confederación Española de Organizaciones Empresariales (CEOE) a exponer sus *Pinturas Negras* en la Connecticut Gallery de Washington EEUU. En 1996, expone *Espace a Bleu* en el Lycée Octave Feuillet de París, y el secretario de la Unesco dijo «estas bahías de Gloria Torner son del mar Cantabric toute pleine, ella nos coge de la mano y nos lleva a su mar interior»<sup>372</sup>. Importantes son también las exposiciones en torno a la figura del poeta Gerardo Diego, con *Gerardo Diego y los pintores* en el Centro Cultural de

<sup>370</sup> Gloria Torner, entrevistada por... 2019.

<sup>371</sup> Gloria Torner, entrevistada por... 2019.

<sup>372</sup> Gloria Torner, entrevistada por... 2019.

La Villa de Madrid y *Gerardo Diego y las Vanguardias* en la Fundación Santillana del Mar. Destacar en 1997 la itinerante *Paisaje de un Siglo* desde La Casa del Cordón de Burgos, pasando por otros espacios emblemáticos para el Arte en España. También en 1997 realiza un taller de pintura para los cursos de verano de El Escorial, organizados por la Universidad Complutense. Y en 1999 Gloria expone *Un mar singular* en la Galería El Cantil y en la Sala Luz Norte, ambas en Santander.

El siglo XXI se inicia para nuestra protagonista con un gran homenaje. El Museo de Arte de Santander (MAS) organiza una Exposición dedicada a la pintora Gloria Torner, con la que revisa toda la trayectoria artística de la pintora y aprovechando la misma para entregarla una placa conmemorativa del Ayuntamiento. Le siguen otros galardones como en 2003 la distinción *Emboque de Oro 2003* por su trayectoria como artista; en el 2004 la *Placa de Pintora Ilustre* de la Asociación de Escritores y Artistas Españoles; en 2016 el *Premio Pick a los Valores Humanos* por el club de Prensa de Santander a su papel de mujer artista en la cultura, y de lucha contra la discriminación; también ese año Gloria es nombrada *Hija Predilecta de Arija*, su pueblo natal, en la provincia de Burgos; y en 2019 la *Medalla de Plata de la Ciudad*, en reconocimiento a la calidad de su trabajo, que la lleva a ser reconocida como una de las pintoras con mayor proyección nacional e internacional del arte en Cantabria, y en España, en los siglos XX y XXI.



Figura 244. *Ave migratoria* (2008). Gloria Torner. Mixta/papel

Las vistas de la bahía de Santander, con el mar de fondo, siempre inabarcable, siempre detrás de su mirada, sigue siendo el protagonista de las obras de Gloria Torner en el siglo XXI (figura 244). Un tema que no cambia, y a la vez siempre es distinto. El horizonte marino captado desde diferentes puntos de vista, con sus características veladuras, atmósferas brumosas y esa paleta de tonos suaves, se puebla de barcos, pájaros, peces, fósiles u objetos de naturalezas muertas, como si hubieran sido arrastrados por la marea. Sus palabras, con motivo de estas creaciones son toda una declaración de principios sobre su proceso creativo:

delante del lienzo empiezo a sentir la forma. ¿Va a recoger el color sentido? El olor del mar, sonido de barcos trazando estelas... óxido de cascos - rojo inglés. Es el acto de pintar... El soporte tiene ya varias capas de pigmento y está mordiente, es el momento para formas inconcretas, no sé si las pinté antes, no necesito conocerlas, las siento como nuevas. Sólo empieza el baile del color, sensitivamente pasa rodeando la forma o la integra, ola provoca desde su cráter interno...; si vale, se afianza y reclama un espacio casi definitivo en la estructura del cuadro. Todo un panorama que en las gamas de grises se prepara para el nacimiento de un fósil, figura, mancha -barco...playa... (Balbana, 2006).

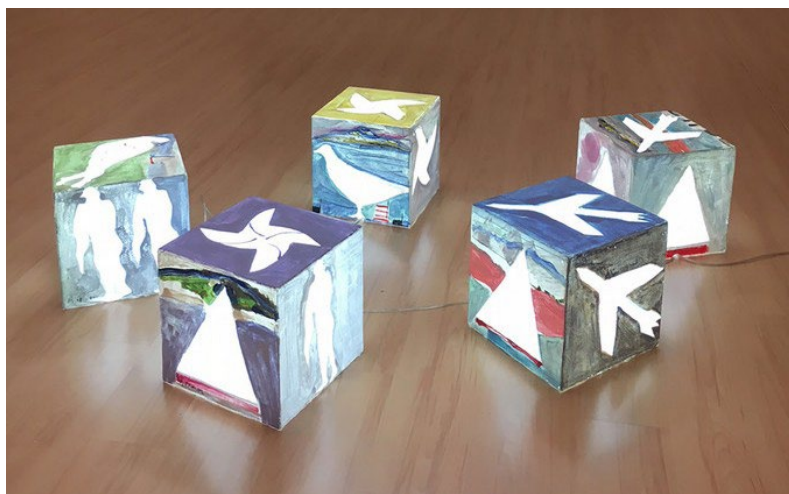


Figura 245. *Cubos de luz* (2013). Gloria Torner. Esmalte/polietileno/led

Las exposiciones que avalan el trabajo artístico de Gloria Torner en estos años del siglo XX son muchas, tales como las muestras: *Entre la luz de la naturaleza y la luz de la razón* en 2003 en la Sala de Arte Robayera en Miengo, Cantabria; *Lo que vino con la marea* con pinturas de paisajes y una instalación de *esculturas de aire* en el Molino de Santa Olaja en Arnauero, Cantabria, en 2006; *Ave migratoria* en la Galería Del Sol St. Santander en 2009; *Gloria Torner: pájaro, ángel, avión, pintora*

*del hiperespacio. Homenaje a Maruja Mallo*<sup>373</sup>, celebrada en el Palacete del Embarcadero, por la Universidad Internacional Menéndez Pelayo y la Autoridad Portuaria de Santander en 2010, en que recuerda sus vivencias con Maruja Mallo a finales de los setenta, y dónde lo aéreo, lo volador, estaba muy presente; *El Triunfo del Color Blanco* en el Centro Nacional de Fotografía José Manuel Rotella, Torrelavega, en 2011; *Geometrías para un Castillo* en el Castillo de Argüeso, en el municipio de Hermandad de Campoo de Suso, Cantabria, en 2013, donde presenta una instalación de ocho piezas geométricas de madera, papel vegetal, collage, esmalte y pintura mixta. Son los cubos de una fortaleza, que se mezclan con una iconografía de elementos de la naturaleza como conchas, pájaros, veleros, el mar (figura 245).



Figura 246. Izquierdo. *Bahía con limón y concha* (2014). Gloria Torner. Óleo/lienzo

Figura 247. Derecho. *Bahía amarilla* (2010). Gloria Torner. Mixta/papel

También presenta óleos y pinturas sobre papel en los que hay un claro interés por las alturas, representando tejados, aviones, pájaros y vistas del Alto Campoo (figura 246, figura 247). Su pintura se instala en el espacio «en estructuras de polietileno, un material sólido, ligero y más actual. Geometrías buscando el paso de

<sup>373</sup> Estas fueron las palabras de Maruja Mallo para referirse a Gloria Torner, cuando vino a la UIMP en 1981 para participar en un curso sobre surrealismo, movimiento del que había formado parte.

la luz y el color»<sup>374</sup>, como afirma nuestra protagonista. En 2014 en el Centro de Acción Social y Cultural de Caja Cantabria (CASYC) expone *Joie de vivre* (alegría de vivir), un recopilatorio de sus últimos trabajos realizados entre 2013 y 2014, compuesto por una serie de pinturas sobre papel y cubos de luz, «obras llenas de energía, de factura directa, con la síntesis y la belleza que permite este material, con el conocimiento y la experiencia, unidas a la juventud creadora de sus ochenta años» (Balbona, 2014). En 2016 en el Aula de Cultura santanderina La Venencia, una muestra será objeto de una nueva publicación sobre su obra a cargo de Salvador Arias Nieto (2017), ocupando el volumen número 10 de la colección *Artistas Plásticos del siglo XXI*. En 2018 presenta *El viaje. Siempre nos quedará París* en el Espacio Garcilaso de Torrelavega. Y en 2019 *La mer toute entiere/ Todo el mar* su última muestra en la Sala el Torco en Suances (figura 248).

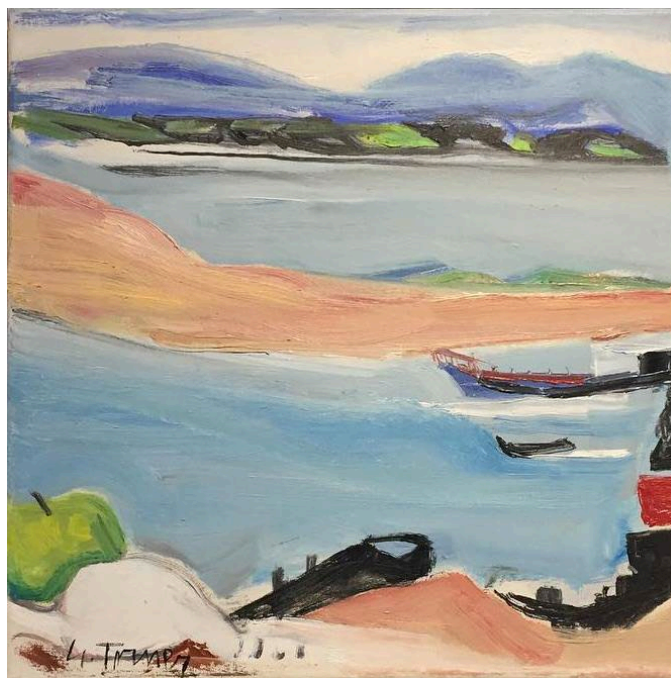


Figura 248. *Bahía* (2018). Gloria Torner. Mixta/lienzo

Junto a su obra pictórica, hemos visto que Gloria Torner trabaja otras técnicas y formas de expresión como: murales cerámicos, instalaciones, escultura o arte digital. Hay que señalar también su obra gráfica, con colaboraciones en la carpeta *Homenaje a Gerardo Diego* (1987) con textos y cuatro serigrafías, o en la carpeta *Homenaje a*

<sup>374</sup> Gloria Torner, entrevistada por... 2019.

Ataúlfo Argenta en la Galería Santiago Casar de Santander (2008); y la realización de carteles como el del Festival Internacional de Santander (1982), la serigrafía de Navidad del Parlamento de Cantabria (2000), el cartel de la Feria Taurina del Norte (2001), el calendario de la Consejería de Medio Ambiente de Cantabria (2002) o el cartel de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo (2004).

Con más de cien exposiciones a lo largo de su trayectoria artística y múltiples premios como acabamos de detallar, y con obra en más de una decena de museos y colecciones<sup>375</sup>, Gloria Torner es reconocida como una de las pintoras de mayor proyección nacional e internacional, que a día de hoy sigue desarrollando su arte. Una pintura inspirada en el mar, en la que se mezcla lo intelectual y lo pasional, en la que mantiene bastantes símbolos y un color sin contaminar, «un color con letras mayúsculas»<sup>376</sup>, como le decían sus profesores de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando.

Grandes y significativos han sido los cambios en la trayectoria artística Gloria Torner. Partiendo en sus inicios de una pintura de corte figurativa academicista poco a poco nuestra protagonista va aumentando los formatos, sintetizando las formas y simplificando los contenidos, alzando los horizontes, componiendo en bandas horizontales, y con ello aproximándose a representaciones más abstractas y a soluciones más especulativas (Zamanillo Peral, 2003: 4). La utilización del ordenador, el escáner, la fotografía digital y el collage con fines artísticos irrumpe con fuerza en la obra tardía de Gloria, lo que supone para ella toda una revolución para el color y el tratamiento de la materia más contrastada y de la forma aún más abstracta. Como acabamos de observar, su capacidad de investigación en formas y técnicas le hace más decidida cuánto más mayor es, al surgirle la necesidad de contar siempre aquellas cosas, pero nunca de la misma manera.

### 3.6.3. Gloria Alcahud (1937-): un mundo de inquietantes flores

Sin antecedentes artísticos familiares, pronto se despierta en la pequeña Gloria Navarro Alcahud una extraordinaria afición por el dibujo. Con apenas siete años, y tras el colegio acude a recibir sus primeras lecciones artísticas al estudio que el

---

<sup>375</sup> Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía; Museo de Bellas Artes de Santander; Museo Marítimo de La Diputación de Santander; Museo Redondo de Santander; Museo Casa de Colón, Las Palmas de Gran Canaria; Museo de Guinea Ecuatorial; Museo de Bellas Artes de Córdoba, Argentina; Museo del Quijote, Guanajuato, Méjico; Museo Pictórico El Barril, Murcia; Museo de Arte Contemporáneo de Villafamés; Museo del Grabado Español Contemporáneo, Marbella; Colección Asamblea Regional de Cantabria; Colecciones del Gobierno de Cantabria; Colección Norte, Gobierno de Cantabria; Colección Caja Cantabria; Pinacoteca Ayuntamiento de Santoña; Colección de la Xunta de Galicia; Colección Ateneo de Santander; Colección Glaub Köln, Alemania; Colección Strahumann, Berlín; Colección Presidente de Méjico, Sr. Lamadrid; Embajada de España en Washington; Fundación Rey Juan Carlos, Nueva York; Pinacoteca Casa de España en París.

<sup>376</sup> Gloria Torner, entrevistada por... 2019.

conocido pintor villafranquino Demetrio Monteserín tenía en León. Durante siete años consecutivos Gloria asistirá a estas clases, coincidiendo en los últimos momentos con Áurea Rueda Molina (1935-) y Herminia de Lucas (1934-2015).

Hacia 1951 Gloria marcha a Madrid, y continúa su formación plástica en la Academia de Eduardo Peña, a la que también había acudido su paisana Petra Hernández unos años antes. La Academia Peña había alcanzado una buena reputación entre los jóvenes que no optaban por estudiar en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando o se preparaban para su ingreso, como fue el caso de la antes mencionada Petra Hernández y de Herminia Lucas. «Peña tenía en la misma casa otro estudio mucho menos bonito, lleno de estatuas de escayola donde preparaba para el ingreso en la escuela de Bellas Artes de San Fernando [...]» (Avia, 2004: 1985).

En el entorno de la Academia Peña, Gloria conoce a Amalia Avia (1930-2011) y a Esperanza Parada (1928-2011) que era ya «toda una institución allí» (Asensio Castañeda, 2015: 442), entablado una gran amistad con ellas. La academia privada, donde el alumnado en su mayoría era femenino<sup>377</sup>, ofrecía un espacio en el que Gloria y sus compañeras podían formarse como pintoras, fuera del ámbito oficial de San Fernando, como antes comentábamos.

Además de la Academia Peña, las tres estudiantes asisten por libre a las clases nocturnas en el Círculo de Bellas Artes, junto a Esperanza Nuere (1935-), donde coincidieron con artistas de la Escuela de Bellas Artes, como Lucio Muñoz, Isabel Quintanilla, Antonio López o Julio López Hernández. Gloria compagina los estudios también con asiduas visitas al Casón del Buen Retiro madrileño para dibujar escayolas.

Finalmente, en 1954, Gloria Alcahud decide abandonar la Academia Peña, y junto a Amalia Avia, Esperanza Parada y Coro Solís, alquilan un estudio primero «en la calle de Conde de Peñalver y cuando nos vieron llegar con nuestras batas y los pinceles, en seguida nos echaron. Alquilamos otro estudio en la calle de Béjar. Era la habitación de los depósitos del agua del edificio» como describe Amalia Avia (Aguilar, 2004). Un inmueble poco confortable para pintar, que sin embargo convirtieron en un lugar donde reinaba el espíritu de trabajo. Para estas jóvenes artistas seguía siendo una ardua lucha encontrar ese “espacio propio” del que hablaba Virginia Woolf para seguir creciendo como artistas

Se conservan unas fotografías que pertenecen al álbum personal de Esperanza Parada (Rosón Villena, 2014: 2, 189-194), en las que visualizamos la vida en el estudio, como una especie de reportaje. Aparece Gloria en unas imágenes junto a sus tres compañeras vestidas con ropas de faena, trabajando en sus lienzos y también

---

<sup>377</sup> Existían otros centros no oficiales en la formación artística de la capital española, como el estudio de la pintora Marisa Roësset, dedicado solamente a la formación de mujeres a la manera de los Salones de París o Londres, que estuvo en activo desde finales de la década de los veinte hasta el final de la de los sesenta (Capdevila-Argüelles, 2013: 117).

posando con la paleta y los pinceles y delante de sus creaciones, en un intento de dar testimonio tanto al rol de artista como a la veracidad de su trabajo. Siguiendo a María Rosón estas fotografías podrían ser «una afirmación de identidad más allá de la experiencia» o un intento de «recuperar lo que, si no se guardaba, podía llegar a convertirse en un espejismo» (Rosón Villena, 2014: 1, 312).

Ignoramos la autoría de dicho reportaje, pero es probable que fuera algún amigo, ya que como recuerda Gloria «con frecuencia nos visitaban amigos y compañeros» (Martínez de Lahidalga, 1979: 11). Sin embargo, los varones quedan fuera de estas imágenes, pues inmortalizan, como acabamos de comentar, su espacio. Un espacio compartido por mujeres artistas y a la vez protegido del exterior, en un tiempo en que ser mujer y artista «era mal vista, y se la calificaba como algo fuera de lo común que implicaba un juicio negativo sobre su manera de vivir, moralidad y costumbres, que se interpretaban como casquivanas o bohemias» (Martínez de Lahidalga, 1979: 11) según explica la propia Gloria.

Las cuatro artistas participan de la efervescencia artística de esos años en España. Mientras que Esperanza Parada, Coro Solís y Amalia Avia se decantan por un lenguaje figurativo firme, Gloria Alcahud evoluciona hacia la abstracción, lo que demuestra que ambos lenguajes convivieron sin problema alguno en el estudio. Conoce a los integrantes del grupo *El Paso*, y gracias a ellos se aproxima al informalismo, la vanguardia más rupturista en aquellos momentos en España, aquella que prescinde de lo irrelevante para expresar lo esencial, otorgando así preeminencia a los materiales, a los colores, a la mancha.

Tras unos años de búsqueda y de trabajo continuado en solitario, ya que no se adhiere a ninguna corriente artista, ni tampoco forma parte de ningún grupo, lleva a cabo su primera exposición individual en 1964, patrocinada por el Ateneo de Madrid. Con el título de *Maderas poéticas de Gloria Alcahud* la muestra recorrerá un amplio itinerario por diversas ciudades españolas. Haciendo alusión al título, la madera no es solo un soporte, ya que la incorpora una posibilidad pictórica: «Gloria pule la plancha previamente, la tinta dejando ver el veteado natural e inscribe sobre el mismo formas apenas figurantes que vienen a definir la suave intervención del color, sugeridor de una incipiente atmósfera extraña y poética» (Martínez de Lahidalga, 1979: 43). Entrevemos flores, máscaras, estructuras antropomorfas, evocadoras de cierto primitivismo. Con esta obra participa en el I, II y III Salón de Otoño de la pintura leonesa, un escaparate de la plástica local, con una gran afluencia de público (Olmos Criado, 2009: 98).

Acto y seguido Gloria decide conocer el ambiente cultural y artístico de otros países, lo que la lleva a viajar a París. En la capital del Sena permanecerá un año, donde residirá en un barrio próximo a la Torre Eiffel. Allí acude por libre a las clases que despiertan su interés en la Escuela de Bellas Artes, se relaciona con la colonia de pintores españoles afincados allí y que se reúnen en el Café Flor y visita los museos

parisinos, contemplando en primera persona la obra de los impresionistas y de Picasso (Martínez de Lahidalga, 1979: 13).

En 1965 Gloria viaja a Roma, donde continúa sus estudios también en la Escuela de Bellas Artes. Conoce Pisa, Milán, y otras ciudades, con las que va enriqueciendo su espíritu (Martínez de Lahidalga, 1979: 13), pero sin embargo Italia no llena sus ansias de conocimiento. Como ella misma recuerda:

Roma es un recuerdo grato, pero no demasiado trascendente para mi sensibilidad. De París no puedo decir lo mismo. El simple hecho de pasear junto al Sena, la emancipación vital que fluye de la ciudad es algo que no olvido y que me hace vibrar y sentirme a gusto» (Martínez de Lahidalga, 1979: 13).

A su regreso a España, establece su residencia en Madrid, por existir en la capital de España un ambiente más idóneo para desarrollar su carrera profesional que en su Castilla natal. Alquila un estudio, ya individual, pues «pronto pude darme cuenta de que para pintar, para trabajar, lo ideal era hacerlo en solitario» (Martínez de Lahidalga, 1979: 12), en el kilómetro 7 de la carretera de Andalucía, donde permanece hasta su traslado al de la calle Virgen del Puerto unos años después.

En 1965 Gloria expone en la madrileña galería Grin Gho, con *Flores y figuras*, consolidando su técnica. La materia está muy trabajada, Gloria tiñe de rosa claro la madera, dejando entrever las calidades del material y otorgando un aspecto sedoso (Martínez de Lahidalga 1979, 46). Una extraña vegetación de flores inventadas inunda las composiciones, unas veces de fondo y otras próximas al espectador. Junto a ellas encontramos «ataúdes, sombras chinescas de curioso atavío, damitas melancólicas, perros callejeros y cúpulas de remotas arquitecturas [...]» (Martínez de Lahidalga, 1979: 45), constituyendo un escenario mágico, próximo al surrealismo.

En 1966 muestra su trabajo en la sala del ayuntamiento de San Sebastián y en la galería Pasarela de Sevilla. En 1967 interviene en varias exposiciones colectivas, entre ellas: la Nacional de Bellas Artes, el Primer Certamen Femenino en Barcelona, la Exposición inaugural del Círculo 2 de Madrid, en Galería Bique en Madrid y en la Galería Pasarela con el título *Los 24 abstractos*.

Gloria cada vez depura más sus cuadros. Elimina elementos anecdóticos, pues se propone «buscar una mayor pureza en el color y una más amplia dilatación de las formas. Creo que hasta aquí le di todo hecho al espectador, pero en adelante tendrá que buscar más para encontrar el misterio de mi pintura» (Martínez de Lahidalga, 1979: 47). Sus palabras se hacen patentes en la exposición que tiene lugar en 1968 en la galería Neblí de Madrid, en la que presenta entre otros su serie *Cosmos y flores para un mirlo* (figura 249). Se han eliminado las figuras, las arquitecturas y demás elementos macabros, para centrarse en el universo vegetal, donde el color y las texturas conseguidas transmiten expresividad. En estas obras el monocromatismo es muy intenso: rojo, azul, morado, con múltiples matizaciones. Algo onírico encierran

todos estos cuadros, no en la temática, pero sí en el ambiente pictórico, donde «los sueños se mutaron en estallido de color, en sinfonía de luces indirectas o en llamarada fogosa [...]» (Martínez de Lahidalga, 1979: 48). Ese mismo año recibe el premio Neblí a la mejor exposición del año celebrada en la galería; y al siguiente en 1969 es galardonada con el tercer premio de la Bienal de León, valorado en 50.000 pesetas (Campoy, 1969: 35).



Figura 249. *Cosmos y flores para un mirlo* (1968). Gloria Alcahud. Acrílico, yeso/tela

En 1970 Gloria recibe una beca de la Fundación Juan March para estudiar grabado en Ámsterdam, donde permanecerá seis meses. Allí «acudía diariamente al Taller de Grabado del Museo de Arte Contemporáneo, pero puede decirse que trabajaba por mi cuenta experimentando la técnica del agua fuerte, prácticamente sin ningún profesor al lado [...]» (Martínez de Lahidalga, 1979: 14). En Ámsterdam participa en una exposición colectiva en la galería Jurka, con los grabados realizados entonces. Después de esta estancia, visita diversas ciudades y a su vuelta a España pasa por Bélgica y París.

La década de los setenta la inicia Gloria con la serie *Mecanismos de cartas celestes* (figura 250), obras en las que predominan las formas geométricas: círculos, cuadrados, poliedros. El color se vuelve menos vivo: grises, ocre, marrones; aplicado en manchas que dejan entrever la calidad directa de la tabla.

Poco a poco Gloria va dejando de lado las formas geométricas, hasta sustituirlas otra vez por las flores, elementos que ella misma reivindica como motivos de inspiración e investigación, y que a partir de ahora estarán presentes en su obra. Gloria en una entrevista en el diario *El País* explica:

me interesa el mundo vegetal [...] Al elegir la flor como tema no he obrado arbitrariamente. El mundo de las flores es un mundo vivo y fascinante, de gran riqueza plástica y sensual, pleno de sugerencias inquietantes, como el espectáculo que ofrece una simple flor observada a través de un microscopio [...] No me canso de volver una y otra vez sobre las flores (Carrasco, 1980).



Figura 250. *Mecanismos de cartas celestes* (s/f). Gloria Alcahud. Mixta/madera

Flores a las que, nuestra protagonista llama “organismos vivientes”, y tienen un punto ambiguo de agresividad que provoca cierta inquietud.

Las flores en la obra de Alcahud (figura 251), como ella misma expone, constituyen su mundo pictórico. Pero como ya nos ha anticipado a finales de los sesenta, no son flores figurativas, sino que «mis flores son algo más. Pueden convertirse en máquinas o en animales, o volver a ser flores después de haber experimentado varias transmutaciones» (Martínez de Lahidalga, 1979: 18). Con ello Gloria actualiza un tema que estaba desacreditado en la pintura moderna, destruyendo así el tópico de las flores relacionadas con lo sensible, lo delicado, lo femenino. Son flores extrañas, recortadas, desmaterializadas e ingravidas, que sirven de pretexto a Gloria para indagar en la materia como vehículo expresivo de su recuerdo, de lo

vivido. El tratamiento minucioso del soporte, que raspa, araña y cubre de pintura, y del color en sus diferentes gamas y tonalidades, fruto de su propia elaboración, dotan a sus creaciones de personalidad propia. Un estilo particular y reconocible (figura 252), donde «de la pugna entre figuración e informalismo, se ha quedado con lo más interesante de ambas tendencias y ha sabido aglutinar en sus obras el compendio de conclusiones que, de ambos postulados artísticos se desprendiera» como apunta Joaquín Castro Beraza (1974).



Figura 251. *Organismos vivientes* (s/f). Gloria Alcahud. Mixta/madera

Según palabras de la autora, pinta preferentemente al atardecer y en su estudio, con luz artificial y música de jazz de fondo (Martínez de Lahidalga, 1979: 16-17). Sus obras están muy trabajadas, no son fruto de la casualidad, sino de un concienzudo estudio. Así Gloria describe su proceso de creación:

pinto generalmente colocando el soporte sobre el suelo, debido a que ello me facilita el tratamiento de mi pintura que requiere una minuciosa atención artesanal. Aproximadamente tardo un mes en realizar un cuadro de formato medio, y aun cuando trabajo con luz artificial, el resultado de si he logrado o no lo que quería me lo da el juicio emitido a la luz natural. Es entonces cuando estoy en acuerdo o en desacuerdo con lo hecho (Martínez de Lahidalga, 1979: 17).



Figura 252. *Organismos vivos* (s/f). Gloria Alcahud. Mixta/madera



Figura 253. *Organismos vivos* (s/f). Gloria Alcahud. Mixta/madera

Su universo vegetal participa en múltiples exposiciones, muchas de ellas internacionales, como su intervención en la Bienal de Johannesburgo (Sudáfrica) en 1972. Con motivo de esta muestra, y por invitación oficial, permanece un mes recorriendo todo el territorio junto a otros pintores europeos. «Allí fue, precisamente, donde pude percibir la sensación de la planta o de la flor como un ser vivo con capacidad creadora y destructora, capaz también de experimentar cambios morfológicos rotundos» (Martínez de Lahidalga, 1979: 19), explica Gloria. Algunas de estas flores, organismos vivientes, remiten consciente o inconscientemente a los órganos genitales femeninos, como fuente de vida.



Figura 254. Izquierda. *Organismos vivientes (s/f)*. Gloria Alcahud. Mixta/madera

Figura 255. Derecha. *Lirio blanco nº 7 (1957)*. Georgia O'Keeffe. Óleo/lienzo

Al llegar a este punto observamos en la pintura de Gloria Alcahud (figura 253, figura 254) una aproximación a la obra de la artista estadounidense Georgia O'Keeffe (1887-1996), con sus abstracciones de motivos vegetales, vistos a través de una lente de aumento. Las flores de O'Keeffe nada tienen que ver con los bodegones de flores y floreros de un rancio realismo, que hasta la fecha habían llevado a cabo las mujeres artistas con preferencias por esta temática. O'Keeffe presenta flores de gran formato, situándolas en un primerísimo plano (figura 255): lirios, orquídeas, violetas, amapolas o tulipanes; y sin ninguna referencia espacial, que, a base de aumentar la lente, como si de un microscopio se tratase, obtiene una mirada distinta de las formas y texturas interiores de las flores, potenciadas por el color. Las más de doscientas obras de flores de Georgia O'Keeffe a menudo se han explicado en clave de género, casi siempre interpretadas como órganos sexuales femeninos: útero, vagina, vulva o

vientre, en el sentido de fuente de vida, símbolos de fertilidad y vida. Sin embargo, esta interpretación sexual fue rechazada sistemáticamente por la autora, quien apelaba a contemplar sus flores sin condicionantes externos.

Volviendo a la labor expositiva de Gloria Alcahud en los años setenta, nuestra protagonista muestra su obra en las galerías más importantes del país, donde el éxito la sonríe. Expone en Zaragoza en la galería Atenas, en Madrid en Ramón Durán y Rottengurg, en Luska en San Sebastián, en Decar en Bilbao, en Trivet en Alicante, en Ausias March en Barcelona, y es invitada en 1974 a una muestra colectiva organizada por el Ministerio de Cultura titulada *Arte Fantástico* en Viena. En 1976 lleva a cabo una exposición itinerante por Alemania, recorriendo: Stuttgart, Frankfurt, Bonn, Cologne, Düsseldorf, y Hamburg; y en verano de 1977 viaja a Londres, despertando nuevamente su admiración por Veermer, al que había contemplado ya en Ámsterdam.

En la década de los ochenta continúan presentes sus organismos vivientes, en los que observamos variaciones en torno a la flor (figura 256) como tema único, con cambios de forma y colores. Flores que se abren, flores que parecen pájaros, flores similares a máquinas, flores animales, flores del mal y flores de la bondad. Todas ellas conviven en reposo, sobre indefinidos horizontes, sin alusiones a la realidad. Cortinas de color, en su mayoría monocordes, sirven de fondo: malvas, grises, azules, granates, naranjas. Gloria se mantiene fiel a su búsqueda inicial a través de la forma, el color y el tema vegetal.

Una de las exposiciones colectivas más relevantes de las que participa en estos años es la celebrada en 1985 en el Círculo de Bellas Artes, que lleva por título *Juana Mordó por el Arte (1899-1984)* en homenaje a la gran galerista y marchante de arte del siglo XX. En 1987 Gloria recibe el premio Ron Bacardí por su obra *Lapso fugaz* (Sesmero Ruiz, 2009: 29).

Sin abandonar el mundo vegetal, Gloria Alcahud inaugura la década de los noventa con unas obras de mayor tamaño, su serie *Mecanismos terrestres (1990-1992)*, donde muestra interés por el estudio de la atmósfera que nos rodea, como ella misma explica «la observación de la transformación espacial es la base de mi obra» («La pintora Gloria Alcahud presenta su obra», 1992). Gloria observa del cielo (figura 257), y producto de ello y de sus vivencias e imaginación se traduce en una explosión de color. Colores como el azul, el rojo, el gris y el amarillo (figura 258), con los que Alcahud inventa los matices que caracterizan a su trabajo.



Figura 256. *Organismos vivos* (s/f). Gloria Alcahud. Mixta/madera



Figura 257. *Mecanismos terrestres* (1990-92). Gloria Alcahud. Mixta/madera



Figura 258. *Mecanismos terrestres* (1990-92). Gloria Alcahud. Mixta/madera

A finales de los noventa, Gloria traslada su residencia y estudio a Villaquejada (León), instalándose en la que fuera la empresa harinera y casa de su familia. Cabe destacar sus paisajes inventados (figura 259), que se muestran mágicos, llenos de mensajes e interrogantes, inmensos como su Castilla, son poemas de color donde mezcla sus miradas hacia la tierra, sin olvidarse del mar o de los aires duros del frío y el vacío. Son paisajes abiertos, ilimitados, dominados por una uniformidad tonal. Aunque el color azul es su preferido (figura 260), todas las tonalidades tienen su sitio en estas grandes pinturas. Los inmensos mares de los que surgen islas misteriosas (figura 261) y los cielos llenos de brillos sugerentes, siempre al borde de la abstracción. Estos últimos paisajes atmosféricos son producto de una fuga, de un cierto vaciamiento material (Hernando Carrasco, 2000: 13), que ofrecen un ambiente sosegado.

La obra de Gloria Alcahud bebe en las fuentes del informalismo desde su origen, interesándose de manera particular por la exploración de los valores de la madera, material que usará como soporte de sus obras, y en ocasiones como fondo activo de las imágenes. Gloria pinta el espacio, recreándolo o bien inventándolo a través del color, el gesto, la luz o la materia; y siempre nos ofrece una visión de aspecto notablemente calmado, en la mayoría de las ocasiones «un espacio eminentemente contemplativo que nos aleja de los avatares mundanos» (Hernando Carrasco, 2000: 15).



Figura 259. Atmósferas (1995). Gloria Alcahud. Mixta/madera



Figura 260. Atmósferas (1995). Gloria Alcahud. Mixta/madera



Figura 261. *Sin título* (2014). Gloria Alcahud. Mixta/madera

Gloria Alcahud, a pesar de ser considerada por la crítica como una de las grandes pintoras de la segunda mitad del siglo pasado, en León, su tierra, no termina de ser reconocida.

Expuse ya hace bastantes años en la desaparecida galería Maese Nicolás, algo a lo que pocos artistas leoneses tenían acceso, era una de las salas de exposición punteras en España, también en la sala de la Delegación de la Junta, en el tiempo de Luis Aznar, y en algunas galerías comerciales, pero me siento ignorada (Cuevas 2014).

Así argumenta nuestra protagonista en 2014, y continúa argumentando su queja:

por ejemplo, en todos los años que lleva funcionando el MUSAC, sus responsables nunca me han enviado ni una invitación para que vaya a ver sus exposiciones. Y por cierto que mis cuadros, de dimensiones considerables, tendrían un buen escenario en las enormes paredes del museo (Cuevas, 2014).

Debemos señalar que en 2015 su obra es incluida en la exposición *El Grupo El Paso. Informalismo leonés y derivaciones* en el Museo de la Industria Harinera de Castilla y León (MIHACALE) en la localidad leonesa de Gondocillo. Una muestra donde dialogan artistas leoneses vinculados o con ciertas influencias informalistas y

algunos de los integrantes del grupo *El Paso*<sup>378</sup>. Como señala Luis García Martínez, Gloria Alcahud presenta una obra de pequeño formato sobre papel, realizada con técnica mixta, en la que

podemos captar perfectamente ese mundo creativo interior, tremendamente enriquecedor, de sentido mágico, cósmico, en el que se insinúan parcialmente conformaciones objetuales, terrestres y planetarias, entre corrientes de vientos, neblinas y transparencias de gran delicadeza que producen evocaciones de formas irreales. Su obra aparece dotada de un tremendo sentido pictórico y significación textural (García Martínez, 2015).

Como ya hemos comentado y vemos en líneas previas, la crítica alaba la obra de Gloria Alcahud, la cual se encuentra repartida por una decena de museos y colecciones privadas españolas y extranjeras. Sin embargo, Gloria al igual que otras artistas coetáneas suyas, se halla a la espera de realizar una exposición antológica en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía referente del arte contemporáneo español.

Yo realicé una de mis primeras exposiciones en la Biblioteca Nacional, que en aquel tiempo era comparable al Reina Sofía actual, y por eso quiero mostrar allí lo mejor de mí ya larguísima trayectoria profesional. Las mujeres debemos reivindicar nuestro puesto (Cuevas, 2014),

Con estas palabras, reivindica Gloria Alcahud el espacio que en el panorama artístico le corresponde por su obra y bagaje en la plástica española de la segunda mitad del pasado siglo XX y del actual.

### 3.6.4. Teresa Gancedo (1937-): una pintura multisensorial

Al igual que el resto de sus contemporáneas pintoras, temprano surgió el interés de Teresa González Gancedo por las artes. A los tres o cuatro años, según sus propias palabras «prefería pintar que salir a jugar por ahí, una fiebre sí... prueba de ello es que no sé nada de juegos, no sé patinar, no sé montar en bicicleta, yo siempre prefería pintar [...]»<sup>379</sup> añadía. Siendo una niña su familia se traslada a Madrid. Su infancia transcurre entre Madrid y el pueblo donde nació Tejado del Sil, lugar de residencia de sus abuelos, en un entorno movido por las costumbres y la religión. La pequeña Teresa durante los veranos acude a misas, procesiones y demás romerías religiosas

---

<sup>378</sup> Participan en esta exposición, entre el 31 de julio y el 22 de noviembre de 2015: los leoneses Alejandro Vargas Aedo, Andrés Vitoria, Ramón Villa Camero, Manuel Jular, Gloria Alcahud, Miguel Ángel Febrero, Modesto Llamas, Antonio Redondo, Ángela Merayo y Herminia de Lucas; y los integrantes del *El Paso*, Antonio Saura, Manuel Viola, Manuel Millares, Lucio Muñoz, Luis Feito, Rafael Canogar, Martín Chirino y Antonio Suárez (García Martínez, 2015).

<sup>379</sup> Teresa Gancedo, entrevistada por... 2019.

que se celebran en el pueblo, dejando en ella una huella imborrable (Otero, 2017: 13). «En Madrid fui bastante infeliz, tenía las amigas, pero nunca como en mi pueblecito» (Gaitero, 2019).

Teresa comienza sus estudios de bachillerato en un internado de monjas en Madrid, a la vez que continúa dibujando, actividad que no deja de practicar durante todos esos años. «En Madrid cuando pasaba por una tienda, al lado de donde mi padre tenía el negocio, una tienda de dibujo y tal, ya me querían tanto, que me decían “ven, ven, entra, entra”, y me regalaban a lo mejor dos lápices. Es que era locura lo que tenía por el dibujo [...]»<sup>380</sup>. De hecho, su pasión por dibujar le valió más de un castigo y la etiqueta de “alumna mala” en el colegio:

[...] ponía una hoja en el medio mientras las demás tomaban apuntes, y las monjas llamaban a mis padres. Le decían que no quería aprender nada porque me gustaba dibujar. “¿Qué tiene de malo eso?”, les decía mi padre. “Como no es tonta, ya aprenderá” (Gaitero, 2019).

Ante la insistencia de Teresa por adentrarse en el mundo de las artes, a los trece años acude a clases de dibujo con un profesor particular.

Pintaba a mi aire, pero luego [...]. Mi padre al ver que me gustaba tanto, me puso un profesor, que además era muy bueno, Veurás, un paisajista de Huesca, muy majo. Era mayor que yo claro, yo entonces tenía trece y él tenía treinta. Aprendí bastante con él. Mi ilusión era que acabara el colegio pronto e ir para las clases de dibujo [...]. Les decía a mis padres “esta niña pinta muy bien” [...]”<sup>381</sup>.

Entre las pinturas que la pequeña Teresa realizó bajo la tutela de Veurás, se halla una copia de una obra de su maestro. De este modo recuerda esta etapa nuestra protagonista:

cuando volvió de Roma [Veurás] me hizo unos halagos... Después hice una obra, un retrato de mi hermana pequeña, que aparte de lo guapa, le hice un retrato de perfil al estilo de este señor, lo que me había enseñado este pintor [...]. ¡Me quedó tan bonito este retrato!, de los mejores retratos que he hecho<sup>382</sup>.

Esa pasión por el arte estuvo incentivada por las asiduas visitas a los museos madrileños en compañía de su familia, como ella misma recuerda: «A mi padre le gustaba mucho el arte, nos llevaba, a mí y a mis hermanos, casi todos los domingos al Museo del Prado, decía que nunca se acababa, que siempre íbamos a ver algo

<sup>380</sup> Teresa Gancedo, entrevistada por... 2019.

<sup>381</sup> Teresa Gancedo, entrevistada por... 2019.

<sup>382</sup> Teresa Gancedo, entrevistada por... 2019.

nuevo, pero yo siempre le pedía ir a ver al Bosco [...]»<sup>383</sup>. Ese derroche de fantasía de la obra del pintor holandés quedará grabado en la retina de nuestra protagonista, trasladándolo años más tarde al lienzo, como veremos más adelante.

En 1958, siguiendo las pautas sociales de la época, Teresa contrae matrimonio con tan solo veintiún años; y en 1960 se traslada a Barcelona con su marido, que era ingeniero de caminos, y tiene dos hijos. Pero aquí surge «el malestar que no tiene nombre»<sup>384</sup> como llamó Betty Friedan a ese sentimiento que embargaba a muchas mujeres de la clase media. Debería ser feliz, pero le faltaba algo, pues ella quería pintar y hacerse camino en el arte. Teresa recuerda que «cuando ya vine a Barcelona, me sentía deprimida, no tenía sitio para pintar, y no sabía qué hacer... finalmente me preparé para Bellas Artes y me pasaron dos cursos, pues lo hacía muy bien para entrar en ingreso»<sup>385</sup>. Aconsejada por un psiquiatra, Teresa acude la Escuela Massana de Barcelona y después se matricula en la Escuela de Bellas Artes de Sant Jordi, carrera que termina cuando cuenta con casi treinta años. Al concluir sus estudios la dieron la Medalla de la escuela de Dibujo, la materia más difícil y la que mejor se le daba a esta leonesa, aunque ya antes había empezado a obtener algunos premios.

En la España de la década de los sesenta, el régimen franquista no necesitaba mujeres artistas, ni tampoco abogadas o científicas, sólo mujeres entregadas a su hogar; y que en el caso de que éstas se decidieran por estudiar, que priorizaran sus obligaciones como madre y esposa (Morcillo Gómez, 2015: 68). Sin embargo, algunas mujeres rompen con ese modelo tradicional de mujer abnegada de la casa y de su marido, introduciéndose en el campo de las artes y haciendo de ello su profesión como ya hemos comprobado en las historias de vida de Blanca Prieto, Gloria Alcahud o Gloria Torner, y en el caso de Teresa Gancedo también. El apoyo familiar, primero de sus padres y después de su marido, junto a la voluntad creadora de Teresa, fueron fundamentales para adentrarse plenamente en el campo de las artes y triunfar.

Yo tuve mucha suerte, porque tuve un marido que le gustaba, me seguía mucho. Le gustaba la música, tenía muchos hobbies, era un intelectual, siempre con sus libros [...] Siempre me he sentido muy apoyada, por mi marido y también por mis padres [...] y con ayuda de una chica muy maja que me vino de León, me ayudaba con los niños, y bueno muy bien<sup>386</sup>.

No obstante, las trabas y demás impedimentos seguían presentes en las trayectorias de las artistas, pues Teresa recuerda, la situación de algunas colegas

---

<sup>383</sup> Teresa Gancedo, entrevistada por... 2019.

<sup>384</sup> Es el título del primer capítulo del libro *La mística de la feminidad* publicado por Betty Friedan en Estados Unidos en 1963.

<sup>385</sup> Teresa Gancedo, entrevistada por... 2019.

<sup>386</sup> Teresa Gancedo, entrevistada por... 2019.

suyas: «Yo sé que compañeras mías que eran buenas, han tirado la toalla [...]. Este mundo es difícil, muy difícil el arte. Una tarea difícil, ¡qué le vamos hacer!»<sup>387</sup>.

En la Escuela de Bellas Artes de Sant Jordi de Barcelona, Teresa comparte aulas con alguna que otra mujer como Fina Miralles (1950-)<sup>388</sup>, entre el gran grueso de alumnos varones. Recuerda que eran pocas chicas estudiando en la universidad, solo hoy «hay dos o tres [mujeres] de mi curso que siguen todavía pintando. Había una que era conceptual, una chica, y no la he vuelto a ver, no era muy amiga suya, pero bueno lo hacía muy bien... se llamaba Fina Miralles, era conceptual [...].»<sup>389</sup>. En esos años de estudios recibe una formación artística tradicional, ligada a los contenidos y gusto de las Academias. Entre sus profesores

me acuerdo de uno que me decía «tú, te vas a estar cuatro meses sin venir, tú ahora vas a casa y te pintas en casa lo que quieras y me lo traes. Porque haces una pintura muy íntima, y aquí con tanto jaleo de gente que entra y sale no te concentras», era un encanto de hombre. Éste se llamaba Moisan... había profesores muy buenos. Había otro, al que yo quería mucho también, Sancho [...]; profesoras sí, alguna sí sí. No muchas<sup>390</sup>.

La labor expositiva de Teresa Gancedo es muy amplia, ya que «empecé a hacer exposiciones, ya cuando estaba en la facultad. Había concursos que salían... yo me presenté a un concurso y gané un premio y así empezó la cosa [...]»<sup>391</sup>. Tras su participación en la colectiva X Salón Femenino de Arte Actual en 1971, la primera exposición individual de Teresa tiene lugar en 1972 en la Sala Provincia de León, invitada por Antonio Gamoneda que gestionaba la institución cultural de la Diputación provincial de León. Para Teresa Gancedo «fue como una especie de bendición, pues a raíz de entonces comenzaron a buscarme las galerías y el marchante de arte Vijande contactó conmigo»<sup>392</sup>. Expuso individualmente cada año de esa década en centros y salas de arte españolas como: la Sala de Cultura de la Caja de Ahorros Provincial de Pamplona (1973), la Sala Ausiàs March de Barcelona (1974)<sup>393</sup>, la Galería Ovidio de Madrid (1975), la Galería Val i 30 de Valencia (1976), Galería Ciento en Barcelona (1977)<sup>394</sup>, la Galería Vandrés de Madrid (1977)<sup>395</sup>, la

<sup>387</sup> Teresa Gancedo, entrevistada por... 2019.

<sup>388</sup> Perteneciente a la primera generación de artistas conceptuales de Cataluña.

<sup>389</sup> Teresa Gancedo, entrevistada por... 2019.

<sup>390</sup> Teresa Gancedo, entrevistada por... 2019.

<sup>391</sup> Teresa Gancedo, entrevistada por... 2019.

<sup>392</sup> Teresa Gancedo, entrevistada por... 2019.

<sup>393</sup> Exposición titulada "*Teresa Gancedo*", en la Sala Ausiàs March de Barcelona, entre el 14 de noviembre y el 8 de diciembre de 1974.

<sup>394</sup> Exposición titulada "*Teresa Gancedo, Obra sobre papel*", en Galería Ciento de Barcelona entre febrero y marzo de 1977.

<sup>395</sup> Exposición titulada "*Teresa Gancedo, Oleos y Dibujos*" en la Galería Vandrés de Madrid, del 4 de octubre a 9 de noviembre de 1977.

Sala Pelaires en Palma de Mallorca (1978)<sup>396</sup> o en el Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla (1979)<sup>397</sup> entre otras. También en esos años Teresa expuso fuera de España, en la Sociedad de Bellas Artes de Lisboa (1978).

Su obra comienza a ser conocida en los círculos artísticos españoles, hasta tal punto que la comisaria internacional Margit Rowell (1937-), que entre 1978 y 1980 recorría España de norte a sur, en busca de los mejores jóvenes artistas locales para montar una exposición en Nueva York, la selecciona

Margit Rowell, que era una profesional de mujer, se habló mucho de aquella exposición, salió en televisión, aunque la recriminaron mucho que solo había llevado a gente de Vijande, y no era verdad. A mí me vio la obra en la Ciento, en la Galería Ciento de aquí de Barcelona, la vio y la gustó y nada más [...]. Se hablaba de enchufes, y es que la galería de Vijande era donde estaba la modernidad [...]. Luego ella publicó un comunicado donde explicaba cómo había pasado todo, su ir y venir por España para seleccionar a los artistas entre las más de cien galerías que visitó, se movió muchísimo [...]<sup>398</sup>.

Teresa, junto a diez creadores españoles más<sup>399</sup>, son los elegidos para participar en la muestra titulada *New Images from Spain* en el museo Guggenheim de Nueva York, entre el 21 de marzo y el 11 de mayo de 1980 (figura 262). La comisaria Margit Rowell pretendía con esta exposición sorprender al público neoyorquino con un arte español renovado, cargado de aire fresco. Se convierte así, Teresa Gancedo, junto a la artista Carmen Calvo (1950-), en la primera española en exponer en el célebre museo de Nueva York. Teresa recuerda que «Cuando fui a Nueva York éramos dos mujeres y ocho hombres. Eso siempre era así, porque ya sabemos que la mujer se ha dedicado siempre a otras cosas [...]», explicando así lo que tristemente seguía siendo una realidad en la España de la década de 1980. Continúa diciendo, sin embargo, que la experiencia fue inolvidable, y conserva

un recuerdo fantástico. Fue donde me di cuenta que tratan bien al creador o sea tenía una sensación de que eras como importante, no importante en el sentido de más, sino importante en el sentido que respetaban a la persona, porque es muy difícil destacar

---

<sup>396</sup> Exposición titulada *Teresa Gancedo, Obra reciente* en la Sala Pelaires. Palma de Mallorca entre mayo y junio de 1978.

<sup>397</sup> Exposición *Teresa Gancedo, Discurso sobre la realidad. Obra 1976-1979* en Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla del 15 de mayo al 9 de junio de 1979.

<sup>398</sup> Teresa Gancedo, entrevistada por... 2019.

<sup>399</sup> Exposición celebrada entre el 20 de marzo y el 14 de mayo en la que se exhibieron un centenar de piezas de los artistas: Sergi Aguilar, Carmen Calvo, Teresa Gancedo, Antoni Muntadas/Germán Serrán Pagán, Miquel Navarro, Guillermo Pérez Villalta, Jordi Teixidor, Darío Villalba y Zush, añadiéndose a ellos José Luis Alexanco.

en una cosa donde hay mucha gente [...]. Conocí a mucha gente. Allí dejan hacer, o sea allí dejan hacer a la persona y te respetaban<sup>400</sup>.

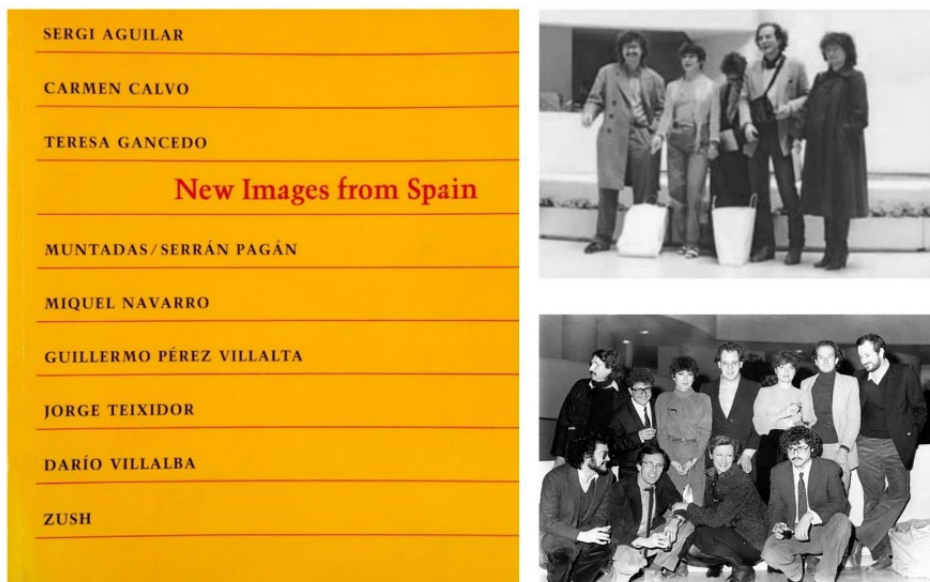


Figura 262. Cartel de la exposición *New Images from Spain* junto a los y las artistas participantes en la misma

En 1979 comienza su relación profesional con el citado galerista Fernando Vijande (1930-1986) quien la incluye en su cartera de artistas<sup>401</sup> e impulsa su carrera a nivel nacional e internacional. Teresa lo recuerda con estas palabras,

exponía en una galería nueva que había abierto hacía poco una chica de Burgos muy amable, Marisa, y allí fue donde me vio también Vijande, y me cogió para su galería. Primero en Madrid en Vandrés y después en Barcelona<sup>402</sup>, y continúa diciendo que «cuando estuve con Vijande había muy pocas mujeres en la nómina de artistas. Fue el único galerista que pagó a los artistas cada mes<sup>403</sup>.

A partir de ese momento la carrera artística de nuestra protagonista se consolida plenamente, con más de un centenar de exposiciones hasta la fecha, en las que no dudó en ir a contracorriente, apostando por la figuración en una época dominada por

<sup>400</sup> Teresa Gancedo, entrevistada por... 2019.

<sup>401</sup> Compuesta por un grupo de jóvenes artistas que justo empezaban sus carreras como Robert Llimós, Antoni Muntadas, Darío Villalba, Luis Lugán, Carmen Calvo, Zush y Teresa Gancedo.

<sup>402</sup> Teresa Gancedo, entrevistada por... 2019.

<sup>403</sup> Teresa Gancedo, entrevistada por... 2019.

las corrientes abstractas, aunque sin dejar de lado las notas conceptuales, presentes en ese momento también.

La pintura abstracta me dice muy poco, te lo digo sinceramente. No es que sea ni mala ni buena, es que no me dice nada. La pintura de Rothko, yo no le veo lo que mucha gente le ve. Y sin embargo, por ejemplo, voy a Alemania o los pintores suizos... como Arnold Böcklin, [...], me apasionan<sup>404</sup>.

La obra de Teresa Gancedo llega a distintos países europeos y americanos, y a los más prestigiosos museos y colecciones como The Solomon R. Guggenheim Museum de Nueva York, el Museo de Arte Contemporáneo de León (MUSAC), el Museu d'Art Modern de Barcelona, el Museo Español de Arte Contemporáneo de Madrid o el Museo de Arte Contemporáneo Vicente Aguilera Cerni de Villamafés (MACVAC), entre otros<sup>405</sup> atesoran sus creaciones.

En 1982 Teresa ingresa como docente en la Facultad de Bellas Artes de Barcelona, donde hacía unos años ella había estudiado y donde escribe su tesis doctoral sobre *La pintura religiosa en el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona* (Otero, 2017: 13). Tras opositar y obtener su plaza Teresa ha trabajado como profesora titular hasta jubilarse, compaginándolo siempre con sus proyectos creativos. Otras mujeres artistas, María Cecilia Martín (1920-), Petra Hernández (1925-2014) o Herminia de Lucas (1934-2015), como se ha visto en capítulos previos, optaron por la docencia como medio de sustento para seguir dedicándose a lo que más ansiaban, a la pintura. El poder vivir exclusivamente del arte era complicado, y si añadimos el condicionante del género, aún más siendo mujer. Por eso la elección de la enseñanza es tan común entre nuestras artistas, permitiéndoles seguir ligadas al campo de las artes, además de financiarse económicamente una trayectoria artística. Teresa recuerda con estas palabras:

[...] en la docencia me pusieron en el último curso, que eran chicos que sabían bastante, entonces no era aquello de empezar desde el principio que hasta que dibujaban un poco era horroroso, eran ya chicos que algunos lo hacían fenomenal... venían de muchos sitios [...]. Aprendí mucho de los errores de los muchachos, pues eran los

---

<sup>404</sup> Teresa Gancedo, entrevistada por... 2019.

<sup>405</sup> The Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York; Museo de Arte Contemporáneo, Villafamés; Museo de Arte Contemporáneo, Sevilla; Museu d'Art Modern, Barcelona; Museu d'Art Contemporani dels Països Catalans, Banyoles; Museu d'Art Contemporani, Ibiza; Museo de Arte Contemporáneo, León; Museo de Arte Contemporáneo, Santa Cruz de Tenerife; Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid; Colección Junta de Castilla y León, Valladolid; Chase Manhattan Bank. EUA; Col.lecció Peter Stuyvesant, Amsterdam; Colección Arango, Madrid; Colección Arango, Los Angeles; Colección CAMPSA, Madrid; Fundación José Suñol, Barcelona; Col.lecció Lambert, Bruselas; Diputació d'Alacant; Museo de Álava; Colección Askenazi de California; Colección Almirall, Barcelona; Colección Francesc Macià, Barcelona.

mismos que podía tener yo. He tenido muchos alumnos, los he querido mucho a todos. Pasé unos años muy buenos allí<sup>406</sup>.

Unos años, en los que de forma paralela continuó con su creación artística, abarcando múltiples disciplinas: pintura, escultura, vidriera, cerámica, grabado o dibujo. Con estas palabras lo explica nuestra pintora:

para mí la pintura es el arte de mayor dificultad. En un plano tienes que contar una historia, crear un espacio, crear perspectiva, aunque no la uses [...]. La escultura me gusta, pero no tanto. Si le metes pintura aún me gusta más [...]. El dibujo es más sencillo que una pintura, tiene menos registros, pero también me vuelve loca (Otero, 2017: 14).

Cincuenta años dan cuenta de la amplia trayectoria artística de Teresa Gancedo desde los años setenta del siglo pasado hasta hoy. Aunque es difícil definir periodos estilísticos, podemos establecer distintas etapas cronológicas que marcan su itinerario creativo hasta el presente: la década de los setenta, la de los ochenta y la de los años noventa en adelante. En todas ellas

se puede decir que mi intención no es cuestionar la problemática del arte, sino más bien usar el arte como contenedor de sentimientos y poner al espectador en la búsqueda de un código para interpretarlos [...]. Mis obras no quieren ser ni críticas ni reflexivas; solo quiero constatar una realidad que ha estado, está, o puede llegar a estar en este mundo nuestro, una realidad que yo asumo serenamente y que me gustaría mostrar como un cuestionario lírico de la noción de la vida (Gancedo, 1979).

Siempre narrado de una manera natural, cercana, pues «a mí me gustan las cosas que son muy íntimas, muy personales»<sup>407</sup>.

En la primera mitad de la década de los setenta, la pintura de Teresa Gancedo se basa en la figuración, donde según la propia artista «muestro aspectos realistas con connotaciones conceptuales muy en auge en la época» (Oliveira, 2018: 6). Técnicamente son collages, en los que cobra mucha importancia el dibujo, además de la incorporación de recortes, fotografías (figura 263) y otros materiales como plástico, hilo o telas. «Mezclo collage con dibujo, dibujo muchísimo. Dibujo a lápiz, es lo que usé más sobre todo en la primera época que tuvo un éxito tremendo»<sup>408</sup>. Cabe señalar que en ellas casi siempre hay algo de narrativo, con referencias reales, donde se desprende una temática triste, doliente. Como ella misma expresa, trata de

asir la realidad [...], asumirla, interiorizarla, pasarla por el tamiz de mis experiencias, recuerdos, parte inconsciente de mi ser, y mostrarla luego con todos esos

<sup>406</sup> Teresa Gancedo, entrevistada por... 2019.

<sup>407</sup> Teresa Gancedo, entrevistada por... 2019.

<sup>408</sup> Teresa Gancedo, entrevistada por... 2019.

extraños hallazgos que surgen de la fusión de las dos realidades: la externa dada y la interna sentida (Gancedo, 1979).

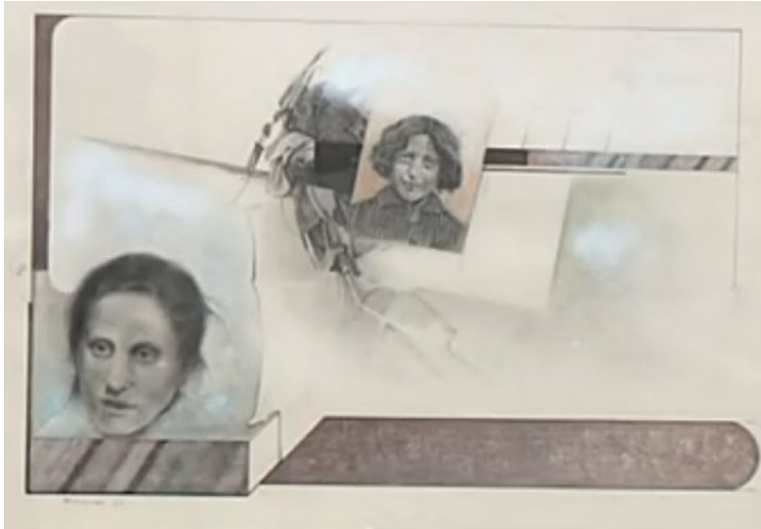


Figura 263. *Madre e hija* (1975). Teresa Gancedo. Lápiz/papel

En estas obras, Teresa recoge los momentos duros del tardofranquismo, como la opresión, plasmado en la obra *La Escuela* (1974-1975, figura 264) en la que se presenta de manera análoga la educación o mejor dicho el adoctrinamiento de los niños con la sumisión de los animales salvajes dentro de una jaula de un parque zoológico; el éxodo a través de la presencia de maletas; el dolor físico con accidentes de tráfico, hospitales, quirófanos, jeringuillas y tijeras (figura 265); la muerte con la representación de cementerios, nichos, cruces o cráneos de animales; y también la fugacidad de vida, el elemento tiempo, con obras estructuradas en cuatro partes, en las que el objeto va cambiando de aspecto al pasar por distintas fases, hasta llegar a su fin (figura 266). El tema de la muerte es abordado por Teresa como el fin de un proceso acaecido por el paso del tiempo, el final de una etapa o camino, plasmado desde un punto de vista simbólico, como ella misma argumenta,

tuve una época que he pensado mucho en la muerte, cuando murió mi abuela y eso, un momento triste que plasmaba en mis lienzos [...]. Eran como unas viñetas, muy bonitas en las que ponía nichos, cementerios, cruces, flores marchitas o nada... en otros animales, partes de ese animal y finalmente un fósil, el paso del tiempo lo hace todo [...], el principio y el fin [...]. Lo mío no es dramático, es cómo te diría yo... es el simbólico, sereno. La muerte es como un estadio más de la vida, un ciclo que tiene que acabar<sup>409</sup>.

<sup>409</sup> Teresa Gancedo, entrevistada por... 2019.

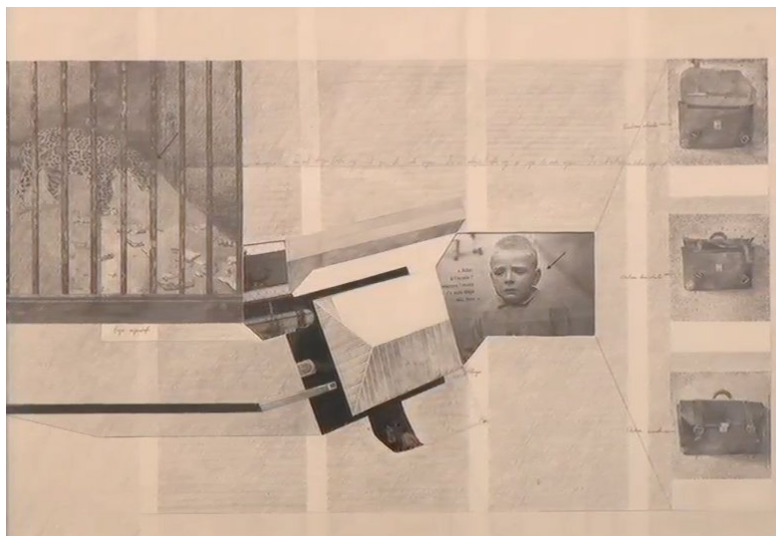


Figura 264. *La Escuela* (1974-75). Teresa Gancedo. Lápiz/cartón

La temática religiosa, fruto del recuerdo de sus vivencias de niña en Tejedo del Sil, está muy presente en sus obras: altares, crucificados, cruces (figura 267). En ellas el fondo pictórico es plano, sin referencias espaciales, en un color blanquecino, debido al soporte utilizado cartón o papel. Sobre ese fondo predominan los tonos grisáceos y crema, y en ocasiones salpicados por azules o verdes.

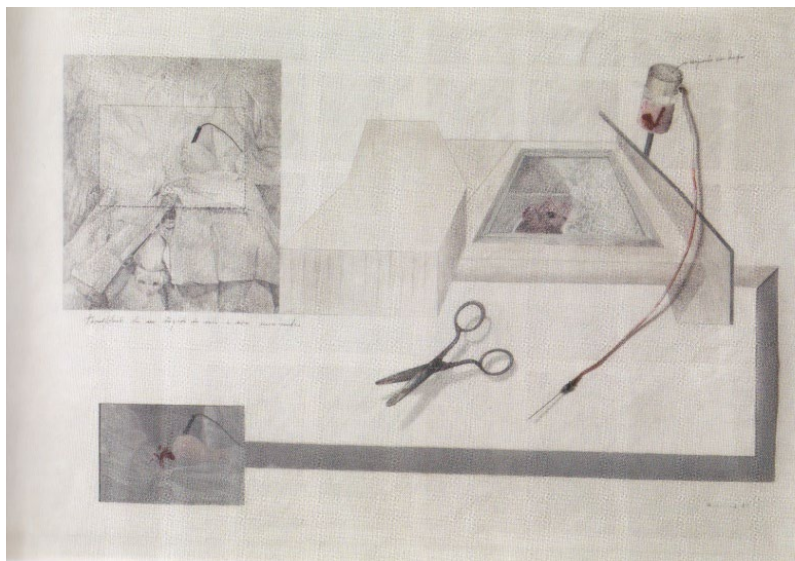


Figura 265. *La operación* (1977). Teresa Gancedo. Lápiz, tela/cartón



Figura 266. Izquierda. *Proceso mortal* (1977). Teresa Gancedo. Fotografía, óleo/tabla

Figura 267. Derecha. *Restos de una procesión* (1981). Teresa Gancedo. Acrílico/cartón

Como estamos viendo, en estos primeros años Teresa, como ella misma declara «Hacia mucho más dibujo que pintura, en la que no me introduje hasta los años 1977 y 1978. El dibujo me gustaba muchísimo pero siempre queriendo y esperando pintar» (Del Río, 2018: 30). A partir de esa fecha, la pintura pasa a ser un valor constante en toda su obra. La primera pintura que realiza Teresa Gancedo es la titulada *El árbol caído* (1977, figura 268), que dedicada a su madre.

Pasado el tiempo, a mediados de la década de los ochenta la obra de Teresa Gancedo es principalmente pintura, con la técnica del óleo. Ésta se vuelve más gestual en el trazo, con una paleta más empastada y una mayor intensidad cromática, ganando así en fuerza expresiva. Recrea espacios con referencias arquitectónicas: restos arqueológicos, ruinas, muros, arcos, pavimentos, que el espectador percibe generalmente desde una perspectiva frontal, y que en ocasiones contienen inscripciones indescifrables. Sobre todo, se repiten las escenas de temática religiosa, extraídas en este caso de la iconografía cristiana, que surgen de un mundo onírico o de fábula. Destacamos las obras pertenecientes a la serie de *Figuras de la Biblia* fechadas entre 1984 y 1987 (figura 269).



Figura 268. *El árbol caído* (1977). Teresa Gancedo. Óleo/lienzo

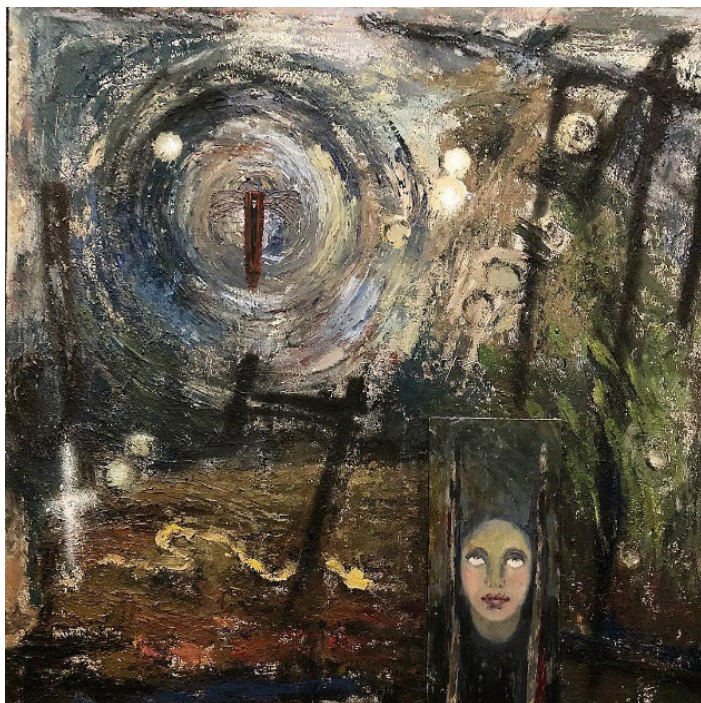


Figura 269. Serie *Figuras de la Biblia* (1987). Teresa Gancedo. Óleo/madera



Figura 270. *El Visitante I* (1987). Teresa Gancedo. Óleo/tabla



Figura 271. *El Visitante II* (1987). Teresa Gancedo. Óleo/tabla

En este periodo artístico, en la obra de Teresa Gancedo se mezclan las experiencias vividas con el subconsciente, lo espontáneo y el mundo de los sueños, como acabamos de mencionar. De este modo ella misma argumenta «casi toda la pintura de mujeres tiene algo de surrealismo [...] porque en nuestra obra hay una cierta ensoñación, nos gusta un ambiente muy íntimo para trabajar» (Díaz, 2018). Además, el surrealismo permite explorar los pensamientos y sentimientos más recónditos, y con ello construir la identidad de la artista a través de las experiencias

pasadas y presentes, los deseos, las esperanzas o los miedos, otorgándola así libertad e independencia creativa, del mismo que hicieron otras artistas de la generación anterior como Maruja Mallo (1902-1995), Ángeles Santos (1911-1913) o Remedios Varo (1908-1963), cuya pintura le interesaba bastante. Teresa nos presenta personajes esquemáticos (figura 270, figura 271), vestidos de negro con la cabeza cubierta, otras veces desnudos y también seres angelicales con grandes alas rojas, que portan símbolos de la pasión, danzan o interactúan con el paisaje del que surgen extraños elementos: ojos, montañas que echan fuego, escaleras sinuosas, llamaradas, etc. La presencia de objetos descontextualizados como en la obra *La Esfinge* (1986, figura 272), donde la imagen del sarcófago etrusco de los esposos preside la composición de paisaje.



Figura 272. Izquierda. *La esfinge* (1989). Teresa Gancedo. Óleo/lienzo

Figura 273. Derecha. Serie *Anforas* (1992). Teresa Gancedo. Encáustica/tela

Al inicio de los años noventa, Teresa Gancedo aclara su paleta (figura 273). Es en estos años cuando su arte alcanza una plena definición conceptual y formal, a pesar de que nunca dejará de evolucionar. Comienza a trabajar en series modulares, repetitivas con pocas variaciones, sirviéndose de recursos propios del movimiento simbolista. Nos invita a imaginar mundos y a recorrer nuevos territorios. Signos y símbolos de su memoria personal mezclados con animales y plantas, y envueltos por motivos ornamentales pueblan a partir de ahora sus trabajos (figura 274). Se repiten en sus obras muchos elementos como son figuras dentro mandorlas o círculos, filigranas vegetales y fondos indefinidos, todos ellos constituyen una especie de

código iconográfico identificador de sus cuadros, cargados de una energía telúrica que conlleva la tendencia a las composiciones simétricas.

Para mí el círculo es importantísimo las formas geométricas también me gustan. Me gustan las pinturas como que fueran espejo; que si le doy la vuelta se ve igual de un lado que de otro. En la mitad pongo una cosa que reflejado es lo mismo que la otra como el reflejo de un espejo. En muchos casos es una pintura bastante central [...] <sup>410</sup>.



Figura 274. Izquierda. Serie *Vitrina* (1991). Teresa Gancedo. Óleo/madera, metal.

Figura 275. Derecha. *El abrazo* (1996). Teresa Gancedo. Mixta, collage, objetos/madera

La superficie pictórica de estas obras se convierte en un verdadero laboratorio de ensayo, pues son una pura experimentación técnica de materiales, apropiaciones y collages (figura 275).

Tengo la idea cogida, ya lo tengo en la mente. A veces utilizo papeles de colores, para luego pintarlo, y guiarme [...] Es bastante elaborada. Es lo que quiero hacer. Primero pienso como lo hago, con que lo hago y... después pongo una mancha, que pienso que va a ser lo importante y a partir de ahí fluye mi mente <sup>411</sup>.

<sup>410</sup> Teresa Gancedo, entrevistada por... 2019.

<sup>411</sup> Teresa Gancedo, entrevistada por... 2019.

Cabe mencionar una obra de grandes dimensiones fechada en 1998 (figura 276), concretamente es un tapiz intervenido pictóricamente, en el cual Teresa se adueña de la imagen clásica, modificándola como ella cree conveniente: entabla un diálogo con ella y genera una nueva realidad plástica y creativa de gran interés.



Figura 276. *Tapiz intervenido* (1998). Teresa Gancedo. Mixta/tela

Siguiendo a Manuel Olveira, en un gran número de obras de Teresa la autora plantea cuestiones básicas acerca el sentido de la vida o el después de la muerte, y otras que entroncan con necesidades primordiales del ser humano: la fertilidad, el alimento, el bienestar espiritual «que, en su caso, se formulan con una difusa perspectiva feminista y esencialista» (Olveira, 2018: 14). La mujer muy a menudo es la protagonista de sus obras. Una mujer primitiva, esquemática, desnuda, que se muestra vinculada o en relación con la naturaleza, a la que se aferra a través de raíces y formas globulares (figura 277). Estas formas que surgen de sus cuadros, conectan con la idea de útero, vulva o matriz generadora de vida que «remiten al mito del matriarcado que anhela volver a la felicidad de una fabulosa edad de oro» (Olveira, 2018: 14). La mujer y la naturaleza tienen en su interior la génesis y la regeneración, la metamorfosis; siendo por lo tanto ambas biológicamente esenciales. Y así de principales se hallan en la obra final de Teresa Gancedo: mujeres junto a flores, semillas, crisálidas, libélulas, ramas, hojas, raíces, frutas y otras formas orgánicas (figura 278, figura 279). Un lenguaje propio, con un vocabulario universalmente entendido.

Destacamos además que Teresa elige algunos materiales como hilos, telas, maderas o cerámicas, prototípicamente asociados con lo femenino (figura 280). Esto nos lleva a relacionar su obra con lo que Miriam Schapiro y Melissa Meyer denominaron en los setenta *femmeage*: todo trabajo realizado por mujeres con técnica

y materiales tradiciones como la tela, el hilo, la cerámica, papel, etc. Elementos que Teresa Gancedo incluye habitualmente en sus collages.



Figura 277. Izquierda. *El amor y el ángel* (1997). Teresa Gancedo. Óleo/tela y madera

Figura 278. Derecha. *Los mundos de Eva* (2010). Teresa Gancedo. Mixta/tela



Figura 279. *Sin título* (c. 2016). Teresa Gancedo. Mixta/tela

Teresa no finge en su creación, no oculta su manera de ser y de sentir:

soy mujer, entonces es una cosa que digo que soy mujer en todo el ser. Soy mujer, y nunca he querido aparentar ser hombre [...] los hombres no tienen por qué pintar mejor [...]. Lo que pasa es que, en las mujeres, se nota un poco, algo en su obra como más personal, más vivencial [...]. Algo que nos denota que somos mujeres. No lo hacemos porque se note que somos mujeres, o para demostrar que somos mujeres... es algo que está ahí, se nota como también hay una pintura de niño o de adolescente [...]<sup>412</sup>.

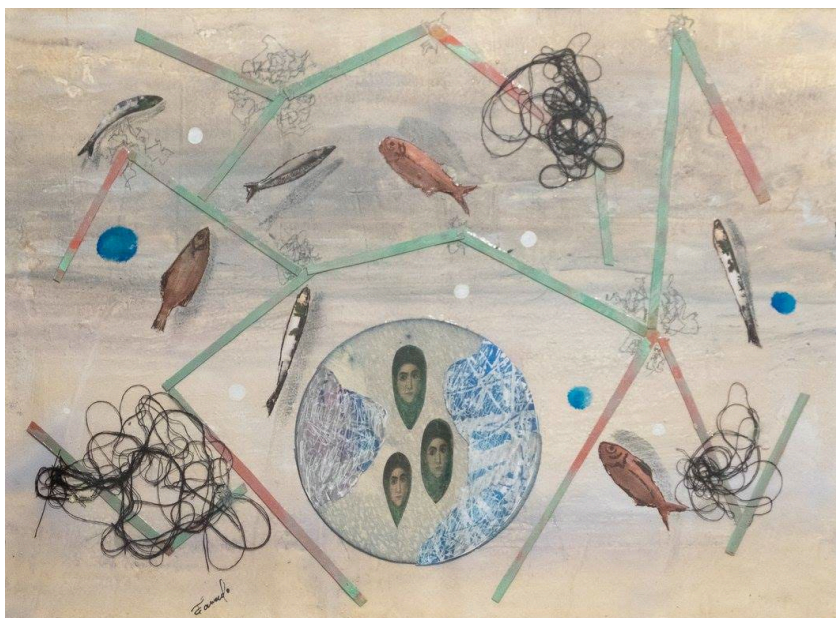


Figura 280. *Sin título* (c. 2016). Teresa Gancedo. Collage

A demás de su obra pictórica, el trabajo artístico de Teresa Gancedo hasta la actualidad se compone de grabados, dibujos, esculturas, instalaciones (figura 282), objetos (figura 281, figura 283) e incluso decoraciones de mobiliario de alguna casa particular, como la de Juana Almirall, una de sus más fieles coleccionistas en Granollers, Barcelona. Las instalaciones llevadas a cabo por Teresa no son una obra aislada, ya que siempre están dentro del espacio expositivo, junto a la obra exhibida en el museo. «En mis exposiciones siempre hago una pequeña instalación, porque la instalación que hago es como un compendio de lo que he querido hacer [...]»<sup>413</sup> explica nuestra protagonista. Y en lo referente a los objetos, Teresa confiesa que su

<sup>412</sup> Teresa Gancedo, entrevistada por... 2019.

<sup>413</sup> Teresa Gancedo, entrevistada por... 2019.

estudio llegó a parecerse a un cuarto trastero, debido al elevado número de recuerdos y pertenencias que había recabado con los años. Así que

un día me puse a pensar... con todas esas cosas que tengo guardadas y tiradas por ahí: un piano pequeñín, de juguete, una antigua tabla de lavar, paletas de pintura, caballetes, moldes de zapatero, huevos de avestruz, esferas de cristal, cajas y armaritos... entre un sinfín de objetos. ¡A ver qué hago yo con esto! Así fueron saliendo estas obras, realizadas a partir de objetos muy del pueblo, a partir de cosas muy populares (Otero, 2012: 2).



Figura 281. *Exvotos* (2010). Teresa Gancedo. Óleo, objetos incorporados/madera, tela

Y así Teresa a través de la pintura convirtió las maderas en maletas y pequeños exvotos, las hormas de zapatero en bonitos zapatos y botines, las paletas en mesitas, las cajas en curiosos altares, etc. (figura 283). «En un primer momento yo guardo sin un sentido cosas, también me las traen... no me dicen nada, pero con el tiempo, conviviendo con ellas me piden su sitio, y me cuentan sus secretos... y yo les doy forma... yo luego pinto, restauro, adapto a lo que yo quiero»<sup>414</sup>. En definitiva, lo popular convertido en arte, como rezaba el título de la exposición en la que los dio a conocer en el año 2012 en la Galería Ármaga de León.

Esta gran pluralidad de Teresa en los medios de expresión artística aparte de tener en común la misma estética y actitud, conforman un todo muy personal, donde «Todo es pintura» afirma nuestra protagonista, y «[...] Mi pintura es algo muy íntimo

<sup>414</sup> Teresa Gancedo, entrevistada por... 2019.

y muy especial, que nadie, ni yo misma, ha sido capaz de encasillar en un estilo concreto» (Cuevas, 2012), continúa diciendo «es bastante personal, o sea, no conocerás a gente que haga algo parecido a lo mío»<sup>415</sup>.

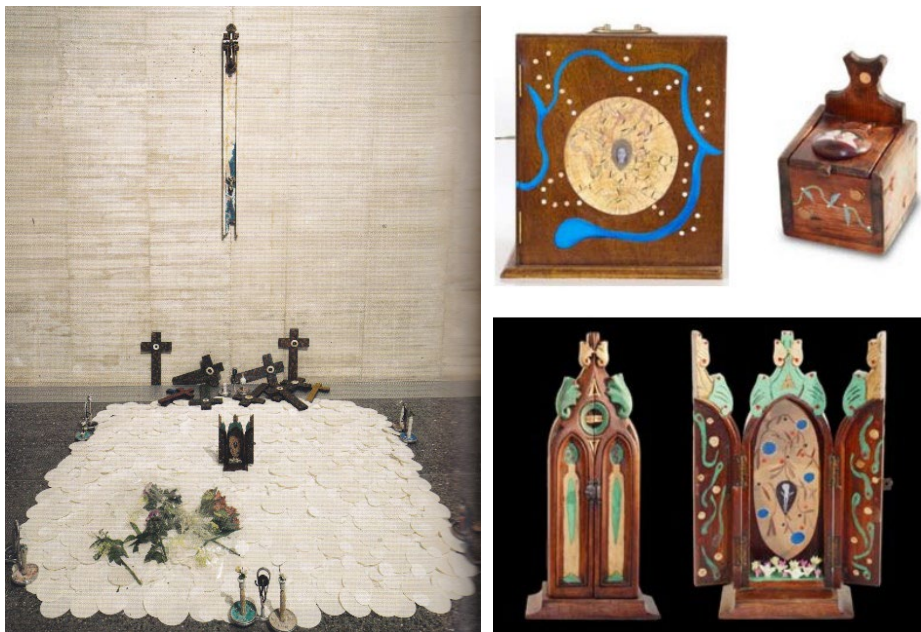


Figura 282. Izquierda. *El oratorio* (1980-2018). Teresa Gancedo. Instalación, cruces de madera, objetos encontrados

Figura 283. Derecha. *Sin título* (2011). Teresa Gancedo. Objetos encontrados policromados

A día de hoy, con sus más de ochenta años, Teresa Gancedo sigue pintando diariamente, pues como ella misma afirma «me encuentro muy bien, soy mayor [...] puedo pintar todos los días. [Pintar] Me apetece más que estar merendando con mis amigas, que es lo que hace la gente mayor»<sup>416</sup>. Teresa continúa ofreciéndonos con sus pinturas y demás creaciones un mundo simbólico, cargado de referencias vividas, soñadas o incluso imaginadas. En sus obras siguen estando presentes los elementos religiosos y de la naturaleza, junto a la figura humana, principalmente la mujer (figura 284), y las aves. Con ello, nos aproxima a un universo único, personal, donde las sensaciones afloran por doquier. Poetas como Antonio Gamoneda, Antonio Colinas, Eloísa Otero, Tomás Sánchez Santiago, Mareva Merayo o Jorge Pascual han recogido esas emociones de la pintura de Teresa Gancedo en bellos poemas: «Estoy

<sup>415</sup> Teresa Gancedo, entrevistada por... 2019.

<sup>416</sup> Teresa Gancedo, entrevistada por... 2019.

muy contenta porque gusta mucho mi obra a los poetas [...] Todos buenísimos los conozco a casi todos, pero Antonio Colinas es fantástico, estudió toda la obra mía, dio una conferencia fabulosa y me dedicó un poema precioso [...]»<sup>417</sup>, titulado *Frente a los laberintos-firmados de Teresa Gancedo*:

Deja que pase de mi dolor al cuadro.  
 Deja que entre en él para probar  
 que los labios nos queman,  
 que sentimos en ellos arder la dulzura  
 de cuanto es humano por sagrado,  
 de cuanto es sagrado por humano:  
 la grisura de los nichos funerarios  
 y la calma del ángel.  
 [...] Deja que esa ventana del cuadro,  
 la que nos asoma a otra vida absoluta,  
 sea Unidad preciosa, paraíso alcanzado  
 en el vacío-lleño, en el silencio  
 de tus mandalas<sup>418</sup>



Figura 284. *Ángeles sobre flores* (2019). Teresa Gancedo. Óleo, collage/tela

<sup>417</sup> Teresa Gancedo, entrevistada por... 2019.

<sup>418</sup> Poema de Antonio Colinas *Frente a los laberintos-firmado de Teresa Gancedo* (Gancedo, s.f.).

Cuarenta y seis años después de su bautizo en la Sala Provincia de León, instituciones como el Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (MUSAC) se interesa por su obra. Entre octubre de 2018 hasta enero de 2019, el MUSAC acogió una exposición retrospectiva de la artista leonesa, dando cuenta de la amplia trayectoria artística y méritos alcanzados en el panorama de las artes, reconociéndola y situándola a la cabeza de la nueva figuración en España. Acto y seguido, el Departamento de Arte y Exposiciones del Instituto Leonés de Cultura de la Diputación de León, organizó una exposición itinerante por la provincia de León, con cuarenta y cinco de sus obras, con el fin de mostrar la obra de esta leonesa afincada en Barcelona por toda su tierra natal. El título de la muestra es *La espiritualidad poética de Teresa Gancedo*, siendo el Museo de la Industria Harinera de Castilla y León (MIHACALE) en Gordoncillo es la primera parada (del 8 al 30 de junio de 2019) de este viaje.

Con la agenda llena de citas y compromisos,

este año estoy haciendo una exposición muy grande aquí en Requena, al lado de Valencia, en el Museo de Arte Contemporáneo de Florencio de la Fuente [*Universum Mágica*, del 21 de septiembre de 2019 al 9 de febrero de 2020], un museo muy bonito. [...]. Y luego el 12 de diciembre tengo una exposición aquí en Barcelona en la Galería N2, una galería buena, muy grande, que está en un sitio muy bueno, en la calle Granados<sup>419</sup>.

Los proyectos expositivos continúan para Teresa Gancedo, quien ha demostrado a lo largo de su trayectoria artística un ahínco y una fuerza incansable de trabajo, forjándose así un hueco en la plástica española contemporánea. Sin embargo, reconoce que a día de hoy «el arte sigue siendo un mundo dominado por hombres, ahora en la pintura va tirando la mujer, pero sigue siendo difícil»<sup>420</sup>, concluye.

---

<sup>419</sup> Teresa Gancedo, entrevistada por... 2019.

<sup>420</sup> Teresa Gancedo, entrevistada por... 2019.

## 4. EPÍLOGO

Todos los ojos, incluidos los nuestros, son sistemas perceptivos activos que construyen traducciones y maneras específicas de ver, es decir, formas de vida [...] (Haraway, 1995: 327).

Las artistas protagonistas de esta publicación no son todas las que “están”, pero sí una amplia y significativa representación de las que constituyeron esa generación de artistas que iniciaron su andadura en la plástica española a mediados del siglo XX. No son casos aislados, aleatorios, sino tejidos cuidadosamente para construir un entramado firme, que muestre a una identidad artística en femenino en Castilla y León de postguerra. Porque «es importante y necesario encontrar una historiografía cercana a nosotras, que nos pueda servir de genealogía [...]» como explicaba hace unos años la artista plástica e investigadora Carmen Navarrete (Debate II, 2008: 246). Una genealogía femenina que valga de referente y/o herencia a otras generaciones inmersas en el campo de las artes plásticas de nuestra comunidad autónoma, para que comprueben que no son ni están huérfanas, que antes de ellas existieron otras muchas mujeres que se expresaron a través del arte. Con la evidencia de su creación se niega cualquier tipo de ruptura generacional con las artistas castellanas que se inician en el arte a partir de la década de los años setenta y ochenta, tales como: Ángela Merayo (León, 1939-), Águeda de la Pisa (Palencia, 1942-), Pilar Hernández (Salamanca 1943-), Mery Maroto (Zamora, 1943-2019), Toyi Pereira (Zamora, 1944-), Paloma Navares (Burgos, 1947-), Eloísa Sanz (Soria, 1952-), Concha Gay (Olmedo, 1953), Fátima Chico (Burgos, 1953-), María Gómez (Salamanca, 1953-), Carmen Mayor (Zamora, 1958-) entre otras.

La historia de vida es una de las metodologías cualitativas más utilizada en Ciencias sociales y Humanidades, ya que en el sujeto estudiado «se concreta cada grupo social a que ha pertenecido y toda la cultura en la que ha transcurrido su existencia; al conocer al sujeto, se conoce el grupo y la cultura tal como se dan en

concreto, de manera subjetiva, vivida» (Moreno, 1996: 260). Para ello nos hemos apoyado en el método de la biografía situada para analizar las trayectorias de nuestras protagonistas, con las que hemos podido reflexionar, «ejercitar la crítica y comprender las discriminaciones y subalteridades [...]» como explica Marián López Fernández Cao (2014: 32, 33), además de darnos pie a «la posibilidad de hablar de creatividad, valentía, audacia, resiliencia, frente a situaciones injustas [...]». Con ello pretendemos evitar elaborar un listado exhaustivo de nombres y biografías de mujeres artistas aisladas, pues esa línea es insuficiente para su visibilización, como explicábamos en la introducción.

Esta generación de artistas hace alusión a las nacidas a partir del primer cuarto del siglo XX hasta 1937<sup>1</sup>, que vivieron su infancia y/o adolescencia durante los años que duró la guerra civil española, y que comenzaron su andadura en las artes en plena posguerra española. La vida y obra estas artistas sobrepasa las fechas límites de estudio, sin embargo, no hemos interrumpido ni cortado el discurso de sus historias de vida, ya que como hijas de la posguerra que son, viven y experimentan unas circunstancias concretas en la historia y en el campo de las artes plásticas, que sin ellas no podríamos entender los modos de actuar de las generaciones de artistas siguientes. Para su estudio, se ha pretendido cruzar información, analizar e interpretar las circunstancias sociales, culturales e históricas que les tocó vivir a cada una, cuestionando los discursos y prácticas androcéntricas. Nos hemos acercado a sus obras, intentando darles una lectura propia, dentro del contexto de la plástica española de postguerra, buscando las relaciones con otros artistas coetáneos, tanto hombres como mujeres y sus influencias en generaciones futuras. Con ello, se ha elaborado una síntesis, con los argumentos que justifican los resultados que hemos obtenido a través de las historias de vida de las protagonistas, buscando conexiones entre ellas mismas, hilando muy fino hasta conseguir una buena urdimbre, una verdadera genealogía, compuesta por: María Francisca Dapena (1924-1995), María Cecilia Martín (1920-2020), Petra Hernández (1925-2014), Ana Jiménez (1926-2013), Castorina Fe Francisco (1928-2019), Ana María García Caveró (1923-), Herminia de Lucas (1934-2015), Isabel Villar (1934-), Blanca Prieto (1934-), Gloria Torner (1936-), Teresa Gancedo (1937-) y Gloria Alcahud (1937-).

Estas artistas viven una doble orfandad, ya que a partir de abril de 1939 las mujeres pierden los derechos a los que accedieron durante la andadura republicana y una capa de olvido cubre los nombres de las obras más vanguardistas de las artistas de la generación anterior, volviendo a quedar huérfanas y carentes de referentes femeninos sólidos en quien inspirarse. La guerra había silenciado a todas aquellas que despuntaron en las vanguardias, y en la década de los cincuenta tienen que abrirse

---

<sup>1</sup> Se ha establecido el año de 1937 como fecha tope de nacimiento de las artistas, ya que más avanzado en el tiempo, se sobrepasan los límites cronológicos de nuestro estudio.

camino solas, sin referentes próximos. Su labor dará sus frutos a partir de las décadas siguientes, cuando los movimientos feministas adquieran resonancia en nuestro país<sup>2</sup>.

Como otras muchas, dejarán Castilla para iniciarse en las artes plásticas o seguir formándose. Es preciso aclarar que en la década de los cincuenta habían aumentado para las mujeres las posibilidades de ingreso en los centros formativos de arte. La gran mayoría accede a la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando, aunque el número de mujeres seguía siendo minoritario respecto al de sus compañeros varones: un 30% de alumnas frente a un 70% de alumnos aproximadamente. En esta década estudian con éxito en San Fernando las castellanas: Petra Hernández entre 1948 y 1953, María Celia Martín en 1949 y 1954, Isabel Villar en 1951-1956, Castorina Fe Francisco en 1955-1959, Herminia Lucas en 1955 y 1958, Gloria Torner entre 1959 y 1964, Áurea Rueda Molina en 1960 y Ana María García Cavero en 1967; Teresa Gancedo se formó en la Escuela de Bellas Artes en Barcelona en 1960. Otras optaron por una enseñanza más libre en Escuelas de Artes y Oficios y/o academias privadas. Tal es el caso de la Academia Peña de Madrid, un gran referente, donde el alumnado en su mayoría era femenino, entre ellas: Gloria Alcahud, Blanca Prieto, Herminia de Lucas y Petra Hernández.

Casi todas ellas eligieron la pintura como disciplina plástica a desempeñar. Sin embargo, algunas de ellas como Castorina Fe Francisco, Ana Jiménez, María García Cavero optarán por la escultura como medio de expresión. Debemos señalar que la escultura presentaba dificultades extra tales como lo costoso de los materiales e incluso el poder disponer de un espacio lo suficientemente grande para poder trabajar. En momentos puntuales de sus trayectorias también harán escultura Francisca Dapena e Isabel Villar.

Al terminar sus estudios en Madrid, ante ellas se presentaba un gran dilema: quedarse en la capital de España y desarrollar su arte en un ambiente artístico receptivo o regresar a sus lugares de origen y abrirse camino en un medio más complejo. María Cecilia Martín, Petra Hernández, Castorina Fe Francisco, Isabel Villar o Blanca Prieto regresaron a Castilla al finalizar sus estudios, fundamentalmente por razones familiares: una familia que les espera, una boda o un marido. A mediados del siglo XX, en Castilla y León, mantenía cierto retardo cultural respecto al ámbito nacional<sup>3</sup>, no existía un ambiente cultural y artístico propicio para el desarrollo profesional de estas mujeres, ya que cuanto más alejados estaban y de menor tamaño era los núcleos poblacionales, más difícil resultaba ser aceptadas por su profesión de artistas, y vivir de ello. Esto las llevó

---

<sup>2</sup> La ONU declara en 1975 el Año Internacional de la Mujer. En España se llevan a cabo actividades por parte del régimen que delega en la Sección Femenina para su organización; y al margen, fuera de los marcos oficiales, el feminismo comenzaba a reorganizarse, creando redes de mujeres, empezando por las I Jornadas de Liberación de la Mujer en Madrid (diciembre 1975), las de Barcelona (1976), Granada (1979) y Bilbao (1977, 1984, 1986) (Tejeda 2012, 219).

<sup>3</sup> En esta comunidad se daba un mayor seguidismo de las políticas del régimen, caracterizándose por un hermetismo y provincianismo artístico, así como un conservadurismo cultural.

a compaginarlo con la docencia, actividad que ya habían desempeñado las artistas del cambio de siglo, en busca de una independencia económica. Tal era el ambiente asfixiante de Castilla que algunas, deciden volver de nuevo a Madrid e incluso viajar más lejos, a Latinoamérica, como hizo Blanca Prieto. También Isabel Villar deja Salamanca al casarse con el también pintor Eduardo Sanz, estableciendo su residencia primero en Santander y después en Madrid.

Otras artistas, al terminar sus estudios, no contemplaron la idea de regresar a su Castilla natal, bien porque ya no residían allí como fue el caso de María Francisca Dapena que vivía en Bilbao, Gloria Torner en Santander, Teresa Gancedo en Barcelona y Ana María García Cavero en Madrid; o bien porque decidieron seguir formándose fuera y viajando. Herminia de Lucas, Gloria Alcahud y otras castellanas como Aurea Rueda Molina o Ángela Merayo continuaron fuera de Castilla su trayectoria artística, con mayores posibilidades de éxito y de ser aceptadas como lo que eran, artistas. La región a mediados de la centuria sufrió una verdadera “fuga de creatividad”, lo que resintió considerablemente el panorama artístico castellano en las décadas siguientes.

El peso de las familias sigue recayendo sobre las mujeres de esta generación. Tuvieron que retrasar o supeditar sus carreras profesionales por cuidar a sus hijos, o a favor de las de sus parejas sentimentales, colocándose en un segundo plano artísticamente hablando. Isabel Villar apostará por la carrera artística de su marido Eduardo Sanz y Petra Hernández hizo lo mismo con la pintura de su cónyuge Modesto Llamas, lo cual dificultó en gran medida que consiguiesen construirse una trayectoria artística autónoma. El éxito recayó sobre ellos, quedándose ellas al margen, posponiendo el reconocimiento de su obra. Esta situación seguía siendo muy habitual, de modo que otras coetáneas suyas, que se mantuvieron a la sombra que proyectaba sus respectivas parejas fueron: Amalia Avia (1930-2011) casada con Lucio Muñoz, María Moreno (1933-2020) con Antonio López, Juana Francés (1924-1990) con Pablo Serrano, Elvireta Escobio (1932-) con Manolo Millares o Magda Bolumar (1936-) casada con el escultor Moisés Villèlia. Esta idea de posponer el proyecto personal por las exigencias de la ética de los cuidados, de la casa y de los hijos, se veían como "naturales" en las mujeres, como una condición idónea de su personalidad aún en la segunda mitad del siglo XX.

Desde el punto de vista de su arte no podemos hablar de homogeneidad entre ellas, pues sus manifestaciones se mueven entre el realismo, la figuración más o menos expresionista o postcubista, y la búsqueda de nuevos lenguajes, técnicas y procedimientos, en un panorama artístico complejo de un país regido por una dictadura y con pocas libertades. Sin embargo, cabe destacar que en sus obras sí hay una serie de temáticas comunes, que se repiten con asiduidad. Algunas artistas como María Cecilia Martín, Petra Hernández, Herminia de Lucas, Gloria Toner o Blanca Prieto, continúan la línea de sus predecesoras con géneros como el retrato, el paisaje, el bodegón y las escenas de interior dónde la o las protagonistas son mujeres. Otras

como Gloria Alcahud y Castorina Fe Francisco reinterpretaran temas tradicionales como la maternidad desde su propio punto de vista y experiencia, sobrepasando los códigos impuestos. La maternidad era un tema recurrente abordada desde la óptica de artistas masculinos como Picasso, Sorolla, Sunyer, Klim, Gauguin o Chagall que mostraron una imagen idealizada, religiosa y casi idolatrada de la relación entre la madre y el hijo. Para la escultora Castorina en la mujer-madre se funden sensaciones placenteras y a la vez de tensiones oscuras. En sus obras, por un lado, observamos maternidades donde madre e hijo se unen en un abrazo, irradiando gran alegría y amor; y otras que rompen el mito que enaltece la experiencia de ser madre, mostrando aspectos menos bellos como el dolor del parto, el desgaste de la gestación y la lactancia, la angustia de perder a un hijo o el miedo a la soledad. Las solitarias mujeres gestantes de Isabel Villar, desnudas en mitad de un idílico paisaje contrastan con las visiones típicas de la maternidad. También señalar el tema de las flores, protagonistas de muchos cuadros llevados a cabo por las artistas, impuestas por el patriarcado como género idóneo para ellas por su meticulosidad y paciencia, cualidades innatas de las mujeres. Sin embargo, Gloria Alcahud reinterpreta este asunto identificando a la flor con la mujer; de igual modo que la flor o la planta es un ser vivo con capacidad creadora, la mujer puede gestar y de parir, al ser sus genitales fuente de vida.

A partir de los años setenta<sup>4</sup>, otras artistas con su obra darán voz a las desigualdades, las injusticias y la violencia contra la condición femenina, hecho que se acentuó a la muerte del dictador. Francisca Dapena, integrante de Estampa Popular de Vizcaya, además de denunciar los problemas que padecía la sociedad vasca bajo el régimen fascista, mostró con actitud crítica en sus grabados y pinturas las pésimas condiciones de las presas en las cárceles franquistas. La represión y el silencio lo vemos representado también en dos piezas escultóricas de Castorina Fe Francisco: *Reprimida* (1984, figura 96) y *Mujer colmada* (1982, figura 97):

«[...] la mujer es mi mundo, el que yo vivo a diario y en el que aún nos faltan muchos reconocimientos por lograr, y desigualdades que superar. La violencia que sufren las mujeres... No podía quedarme de brazos cruzados, se lo debía, necesitaba expresar ese sufrimiento»<sup>5</sup>

Y la violencia machista en la serie *Malos Tratos* (2007) de la escultora Ana Jiménez. Isabel Villar aboga por la búsqueda de la libertad de las mujeres, y para ello utiliza su identidad femenina como argumento de sus obras: mujeres desnudas, embarazadas, solas, en grupo, tumbadas, sentadas, volando por el cielo, todas hablan de una independencia femenina en estado puro. Para ello Isabel Villar eligió un

---

<sup>4</sup> La proyección del feminismo en España era cualitativamente menor que en otros países, pero las reivindicaciones sobre la discriminación de las mujeres españolas estuvieron presentes en distintos sectores.

<sup>5</sup> Castorina Fe Francisco, entrevistada por... 2015.

lenguaje propio, aparentemente ingenuo y femenino, pues como ella misma afirma «[...] Yo nunca disimulé mi manera de pintar, soy una mujer y como tal pinto»<sup>6</sup>. Desafió a la crítica que utilizaba el adjetivo femenino asociado a coletillas como “sensible”, “delicado”, “íntimo”, etc., para arremeter con un claro discurso feminista, al no aceptar los modelos establecidos de feminidad y al disponer en un lugar protagonista a las mujeres, una lectura crítica de la sociedad patriarcal dominante que las subyuga, de las anquilosadas tradiciones impuestas que rebajan al sexo femenino, y una denuncia de la cosificación voyerista del cuerpo femenino.

Es de verdadera importancia la obra e intención de Isabel Villar, ya que como hemos explicado previamente en este trabajo, con ella se apela a una visión (proto)feminista del arte, y a la recuperación de los trabajos de tantas mujeres artistas olvidadas por la historia. Su obra es el nexo de unión con las artistas antecesoras y las artistas futuras, en definitiva la llave para crear una genealogía femenina de artistas que conecte a aquellas que empezaron a desarrollar su arte en la década de los cincuenta, a esas hijas de la postguerra, con las artistas de los años setenta y ochenta que pueden leerse desde una perspectiva de género como: Esther Ferrer (1937-), Concha Jerrez (1941-), Mari Chordà (1942-), Angels Ribé (1943-), Eugènia Balcells (1943-), Isabel Oliver (1946-), Eulàlia Grau (1946-), Paloma Navares (1947-), Fina Millares (1950-) o Carmen Calvo (1950-)<sup>7</sup>.

Regresando a las artistas castellanas formadas en los años cincuenta, tenemos que aclarar que a priori no se identificaron con un arte feminista, a excepción de Isabel Villar como acabamos de explicar. En la mayor parte de los casos las artistas no creen que exista una diferencia de género en el arte y es común que nieguen cualquier vinculación con el feminismo, asumiendo un discurso descafeinado sobre la situación de la mujer en el arte contemporáneo, de igual forma que hicieron contemporáneas suyas como Juana Francés (1924-1990)<sup>8</sup>, Sofía Morales (1917-2005) o Isabel Quintanilla (1938-2017). A la pregunta formulada en las entrevistas personales, «¿Tu condición de mujer te ha influido como pintora? ¿Has notado

---

<sup>6</sup> Isabel Villar, entrevistada por...2018.

<sup>7</sup> Estas tres últimas enlazarán con la generación siguiente de artistas que desarrollarán su obra bajo la mirada feminista en los años noventa, siendo el cuerpo y la identidad los principales ejes temáticos: Elena del Rivero (1952-), Eulalia Valldosera (1963-), Marina Núñez (1966-), Ana Laura Alaez (1965) o Pilar Albarracín (1968). Éstas a su vez enlazarán con una nueva generación nacida a principios del siglo XX que continuará con un arte en su mayoría de contenido feminista: Cristina Lucas (1973-), María del Castillo (1975-) o Victoria Diehl (1978-) entre otras (Torrado Zamora 2012, 196-199).

<sup>8</sup> «No hay que trabajar como mujer o como hombre, hay que trabajar como ser pensante, como persona [...] Si nosotros logramos mentalizarnos como personas, imponiendo nuestra vocación, sea cual sea, con todos sus riesgos, obtendremos por añadidura el respeto y el reconocimiento debido, cueste lo que cueste. Así que... todo está en nuestras manos». Parte de las respuestas que Juana Francés envía por escrito a la entrevista de P. Prats en 1975, con motivo del Año Internacional de la Mujer. Archivo Juana Francés del Instituto Aragonés de Arte y cultura contemporáneos Pablo Serrano de Zaragoza (Tejeda 2012, 207-208).

discriminación por ello? ¿Percibes diferencias con la obra que llevan a cabo los artistas varones?», sirvan algunas respuestas como ejemplo a lo anterior expuesto:

Teresa Gancedo: [...] soy mujer en todo el ser. Soy mujer, y nunca he querido aparentar ser hombre. Yo no soy feminista, claramente no soy feminista. Yo soy una persona que le ha tocado vivir siendo mujer y vivir las cosas buenas y las malas que tiene [...] Lo que sí te puedo decir que los hombres no tienen por qué pintar mejor, yo he sido profesora y he tenido mujeres muy buenas, de las mejores de la clase, no tiene nada que ver [...] Lo que pasa es que, en las mujeres, se nota un poco, algo en su obra como más personal, más vivencial [...]. Algo que nos denota que somos mujeres. No lo hacemos porque se note que somos mujeres, o para demostrar que somos mujeres... es algo que está ahí [...]<sup>9</sup>

Gloria Torner: [...] yo pienso que no me ha ido tan mal fijate [siendo mujer]... que soy muy fuerte en el fondo [...] discriminada no, no, yo no lo he sentido así. Quizá una discriminación positiva, que a mí me ha ayudado [...]. Hay diferencias de personalidad, de estilo, pero no por ser mujer o hombre, no creo en una pintura femenina, no con cualidades femeninas<sup>10</sup>

Blanca Prieto: El ser hombre o mujer no tiene que importar, lo que se requiere es destreza, buen dibujo, digo yo, no por ser mujer eres mejor y viceversa<sup>11</sup>

María Cecilia Martín: Yo soy mujer, y me gusta representar a la mujer, quizás porque es lo mejor que conozco, y sobre todo porque ella está ahí, porque es importante, y porque forma parte de las historias, del día a día [...] El arte es expresión de uno mismo, y da igual que seas hombre o mujer, es arte a secas. Y de discriminación... yo creo que no, que hoy en día no hay discriminación en ese tema, antes sí<sup>12</sup>

Observamos con respecto a otras generaciones anteriores, que estas creadoras plásticas tienen una mayor presencia expositiva y museística, aunque todavía es muy insignificante si lo comparamos con sus compañeros varones<sup>13</sup>. Fue a partir de la década de los años sesenta cuando estas mujeres comienzan a exhibir sus obras en público, llegando a sobrepasar el medio centenar de exposiciones individuales y

<sup>9</sup> Teresa Gancedo, entrevistada por... 2019. En la última frase de Teresa Gancedo se denota una cierta duda con respecto a este tema.

<sup>10</sup> Gloria Torner, entrevistada por... 2019.

<sup>11</sup> Blanca Prieto López, entrevista por...2018.

<sup>12</sup> María Cecilia Martín Iglesias, entrevistada por...2013.

<sup>13</sup> Esta acusada desigualdad, de la presencia de las mujeres en los museos y demás espacios expositivos sigue presente en el año 2020. Según datos del MAV las exposiciones individuales de las artistas no superan el 31%, y museos como el Reina Sofía que de los 4.697 artistas sólo 629 son mujeres (14,5%). Destacar la labor del MUSAC, que cuenta con un 32% de mujeres artistas en su colección, convirtiéndose en el centro de arte más paritario de España.

colectivas a lo largo de sus trayectorias artísticas<sup>14</sup>, tanto en galerías privadas, salas de arte y en menor medida ferias de arte y museos.

En menor medida, como mencionábamos anteriormente, algunos de los museos que albergaron en sus salas, aunque de manera temporal, obras de estas artistas fueron: el Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla, el Museo de Arte Contemporáneo de Villafamés (Castellón), el Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Santander (MAS), el Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (MUSAC) en León, el Museo de la Industria Harinera de Castilla y León (MIHACALE) en Gordoncillo (León), el Museo Nacional de Escultura de Valladolid, o el Museo Guggenheim de Nueva York, entre otros.

Los museos siempre han aportado más prestigio y una mayor visibilidad en relación con otros espacios expositivos, ya que es en los museos dónde se construye la colección, y con ella la historia de un territorio. Las mujeres artistas, en la mayoría de las ocasiones quedaban fuera de esta realidad, evidenciando una gran desigualdad expositiva respecto a sus compañeros varones, fruto del discurso de sesgo androcéntrico con el que se habían conformado dichas instituciones. Parece que de un tiempo a esta parte algunos museos españoles cuidan la adquisición de obras de mujeres y su presentación, pero las cifras de las colecciones permanentes aún arrastran un notable desequilibrio. De todas las artistas de esta generación tan solo cuatro: Francisca Dapena, Isabel Villar, Gloria Torner y Teresa Gancedo, tienen obra en museos de arte contemporáneo españoles representativos. Son el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía con obra de las dos primeras<sup>15</sup>, el Museo de Arte Contemporáneo de Villafamés (Castellón) con obra de las tres últimas<sup>16</sup>, y el Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (MUSAC) solo con obra de Teresa Gancedo<sup>17</sup>.

Como acabamos de ver, la presencia de estas artistas castellanas en los museos estatales y de la comunidad es irrisoria, un número que no es representativo de estas generaciones de artistas. Son las galerías privadas y principalmente las colecciones particulares las que atesoran sus obras, de puertas adentro. Esto agrava aún más su invisibilidad, ya que «lo que no se ve no existe, no es importante [...]». En la sombra yace todo lo que dejó de importar [...]»<sup>18</sup>, y el olvido es inmediato. Podemos afirmar, que muchas artistas castellanas de este trabajo son unas desconocidas, no sólo entre

<sup>14</sup> Algunas como Teresa Gancedo o Gloria Torner superan el centenar de exposiciones.

<sup>15</sup> Obra de Francisca Dapena: *Y al tiempo de guerrear se perdió la verdadera...* (1962) y *Mineros* (1962); y de Isabel Villar *La familia en el estanque* (1975), en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

<sup>16</sup> *Bahía habitada* (1992) de Gloria Torner, *Sin título* (1975) de Teresa Gancedo, y *Mujer embarazada en campo verde* (1969) de Isabel Villar.

<sup>17</sup> *Figuras de la Biblia* (1987), *Huevo* (2018), *La escuela* (1974-1975), *Mosaico III* (2010-2014), *Mosaico IV* (2010-2014) y *Principio y fin* (1977).

<sup>18</sup> Fragmento de un poema de Laura Mequinenza.

el público en general, sino también entre una gran parte del colectivo artístico, y entre ellas mismas, como aseguran sus propias palabras:

Cristina. [...] A lo mejor te suena Gloria Alcahud...

Blanca Prieto. No me doy cuenta...

C. ¿Y Teresa Gancedo?

B. No sé... me quieren sonar, pero no...»<sup>19</sup>

Cristina. [...] ¿Herminia Lucas y Petra Hernández no te suenan?

Teresa Gancedo. Petra Hernández me suena más.

C. Son leonesas, ya murieron las dos hace un par de años. Petra es figurativa y Herminia tiene cosas abstractas. Petra es la mujer de Modesto Llamas

T. Modesto Llamas, a ése le conozco [...]»<sup>20</sup>

Cristina: ¿A Teresa Gancedo la conociste?

Castorina. La conozco de palabra... vamos de oídas

C. ¿Y a Petra Hernández?

Ca. A Petra Hernández sí [...]

C. ¿A Gloria Alcahud?

Ca. No

C. Y Cecilia, ¿María Cecilia Martín?

Ca. Serán más jóvenes [...] No la conozco, ni la he oído»<sup>21</sup>

Ante este desconocimiento, es prácticamente imposible acceder al verdadero legado artístico que ellas aportan al panorama cultural y del arte español, y más concretamente castellano. Las voces de estas mujeres exigen ya ser escuchadas y su obra dada a conocer, para formar parte del entramado artístico del país, en una reescritura de nuestra historia. Aquí se cumple el segundo objetivo planteado, aportando información para la creación de una genealogía de artistas mujeres en España, como ya propusieron Estrella de Diego y/o Patricia Mayayo. Una genealogía de artistas que corrobore la existencia de las mujeres en el arte, es decir de antecesoras, que sirvan de ejemplo para las generaciones venideras que se inician en las artes.

Aunque físicamente, las artistas de este estudio no formen un grupo como tal, constituyen una verdadera genealogía de artistas en femenino, con notas en común.

<sup>19</sup> Blanca Prieto López, entrevistada por Cristina García Cuesta, el 18 de noviembre de 2018.

<sup>20</sup> Teresa Gancedo, entrevistada por...2019.

<sup>21</sup> Castorina Fe Francisco, entrevistada por... 2015.

Son mujeres nacidas en Castilla o relacionadas con este espacio, en su mayoría alejadas de los círculos artísticos más relevantes. Cuanto menor es el tamaño del núcleo poblacional, y están más aislados o alejados de los círculos artísticos, más conservadoras serán las respuestas y actitudes de la sociedad, ocasionando dificultades de progreso y aceptación a los intereses de las mujeres artistas.

El camino que tienen que seguir estas artistas hasta conseguir el éxito no fue fácil. Entiéndase como éxito la participación asidua a exposiciones colectivas e individuales, una buena crítica, ventas favorables de sus obras en el mercado del arte, y reconocimiento social. En principio ellas siempre expusieron menos que los artistas varones. Los precios de sus obras, en relación al de sus pares masculinos, son más bajos y el número de ventas menor, lo que hace que la mayoría de estas artistas compaginen su actividad artística creadora con la docencia para lograr la independencia económica que la pintura o la escultura no les facilitaba.

Como hemos podido observar a partir de la década de los setenta del siglo XX, fuera de los límites cronológicos de este estudio<sup>22</sup>, coincidiendo con un mayor aperturismo y la irrupción de los movimientos feministas en nuestro país, las artistas de esta generación son un poco más libres. Toman conciencia firme de su profesión<sup>23</sup>, tienen libertad a la hora de plasmar sus ideas, su experiencia, su punto de vista en las obras, de elegir y combinar técnicas y soportes, en definitiva de hacerlas únicas y personales, con un estilo propio e inconfundible. Tal es el caso de la original y característica obra de Isabel Villar con sus escenas protagonizadas por solitarias mujeres, niñas-mariposa y ángeles en medio de utópicos jardines y playas; los grabados con figuras de mineros, arrantzales, presos y presas... acompañados con fragmentos de poemas de María Francisca Dapena; las misteriosas flores de Gloria Alcahud; los paisajes de la bahía de Santander de Gloria Torner; las mujeres de cuerpos potentes y formas redondeadas de Castorina Fe Francisco; o el universo vegetal de raíces, ramas, hojas, flores, semillas, crisálidas, libélulas, frutas y otras formas orgánicas que envuelven a esquemáticas mujeres en la obra de Teresa Gancedo.

A la pregunta que nos hacíamos de ¿han superado estas artistas los obstáculos surgidos por su condición de mujeres?, la respuesta es no. La llegada de la democracia y la igualdad formal entre mujeres y hombres no hizo que se normalizara de manera inmediata la situación de las artistas en el panorama plástico español. Las mujeres artistas que se mueven próximas a los círculos del arte más activos, paulatinamente van sorteando trabas, y poco a poco van curando egos dañados, es decir, restableciendo la autoestima perdida. Sin embargo, en aquellas artistas de círculos más alejados y reservados costarán aún más su plena confianza. Petra

---

<sup>22</sup> Se han completado las historias de vida de las artistas de este trabajo, aunque sobrepasasen cronológicamente la fecha de 1959, para comprobar cómo evolucionan sus trayectorias artísticas y vitales.

<sup>23</sup> En este sentido, recuperan la autonomía profesional que habían probado las artistas de la generación que las precedió, aquellas que vivieron durante los años de la II República.

Hernández en 1978 en una entrevista en el Diario de León declaraba: «tengo suficiente obra para exponer, sin embargo, me asusta pensar que tengo que hacerlo [...]» (Victoria, 1978a).

Los reconocimientos públicos, las exposiciones retrospectivas, así como los premios y otros galardones en la mayoría de los casos llegan tarde, póstumamente o ni siquiera se contemplan. Las artistas de esta generación, las nacidas entre 1920 y 1937, a pesar de desempeñar sus carreras artísticas en la segunda mitad del siglo XX e incluso en el siglo XXI, y de ser diferentes los escenarios y el contexto político y social en el que se desenvuelven, la tónica de la omisión y el silencio sigue estando presente a la hora de los reconocimientos públicos y las exposiciones conmemorativas. Petra Hernández (1925-2014), Ana María García Caveró (1932-), Blanca Prieto (1934-) o Gloria Alcahud (1937-) son algunas de las artistas castellanas que no han recibido hasta la fecha mención por parte de entidades museísticas e instituciones. La obra de María Francisca Dapena (1924-1995), veinticinco años después de su muerte, tan solo se ha exhibido en cuatro ocasiones, siendo su primera retrospectiva *Mari Dapena. El compromiso de una artista* en el Museo de las Encartaciones Sopusuerta (Vizcaya) en 2016, fecha que la localidad de Balmaseda le concedió su nombre a unos jardines. Compañeras suyas como María Cecilia Martín Iglesias (1920-2020), Herminia de Lucas (1934-2015), Castorina Fe Francisco (1928-2019), Isabel Villar (1934-), Gloria Torner (1934-) y Teresa Gancedo (1937-) corrieron mejor suerte y han sido protagonistas de galardones y exposiciones conmemorativas llevadas a cabo por museos de la comunidad como el MUSAC, Junta de Castilla y León, diputaciones provinciales, ayuntamientos y fundaciones públicas y privadas la fundación. Cabe señalar el Premio Castilla y León de las Artes 2003, concedido a la escultora Ana Jiménez, por su valía y labor en el campo de las artes, siendo la primera mujer en recibirlo desde su inauguración en 1984. Estos premios, conmemoraciones y demás exposiciones ponen en valor las trayectorias de las artistas, alimentando su memoria histórica, que no debe caer en el olvido.

A pesar de que hoy en día nos es inaudito contemplar un contexto artístico ajeno al arte producido por mujeres, los sesgos androcéntricos no han desaparecido por completo de la sociedad, ni de muchos de los ámbitos de la cultura. Desde el origen de los tiempos el arte y la cultura han estado marcados por un discurso de género, una jerarquización de lo masculino sobre lo femenino, que se ha transmitido hasta nuestros días. Y también la historia del arte ha sido escrita desde el androcentrismo, centrado únicamente en la mirada de los creadores varones, lo decía Linda Nochlin cuando se cuestionaba “¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?” Dicha pregunta y las muchas otras que de ella derivan, cómo ya hemos comentado, nos han servido para plantearnos y dar la pauta a esta investigación, con la que hemos visibilizado y dado luz a una genealogía de artistas relacionadas con el entorno artístico y cultural de Castilla y León en la postguerra. Mujeres castellanas que dedicaron su vida a ser artistas.



## BIBLIOGRAFÍA

- Abad Buil, Irene (2004), *Las mujeres de presos republicanos: movilización política nacida de la represión franquista*. Madrid, Fundación 1º de Mayo.
- Adán Villamarín, Carme (2006), *Feminismo y Conocimiento. De la experiencia de las mujeres al cibernético*. A Coruña, Spiralía Ensayo.
- «Agitadores comunistas juzgados en Consejo de Guerra» (1962). ABC Sevilla, 22 de septiembre, 1.
- Aguilar, Andrea (2004). «Entrevista: Amalia Avia». El País, 11 de abril. Disponible en: [https://elpais.com/diario/2004/04/11/cultura/1081634404\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2004/04/11/cultura/1081634404_850215.html) (fecha de consulta: 01/07/2019).
- Aguilar, Andrea (2018). «Las mujeres libres de Isabel Villar». El País, 18 de marzo. Disponible en: [https://elpais.com/elpais/2018/03/19/eps/1521451763\\_728088.html](https://elpais.com/elpais/2018/03/19/eps/1521451763_728088.html) (fecha de consulta: 12/06/2018).
- Aguilera Cerni, Vicente (1970), *Isabel Villar*. Madrid, Galería SEN.
- Aguirre Arriaga, Imanol y Carmen Martínez Gorriarán (1995), *Estética de la diferencia. El arte vasco y el problema de la identidad. 1882-1966*. Irún, Alberdania.
- Aguirre Romero, Eduardo (2005), *Monteserín*. León, Fundación Vela Zanetti.
- Agulló Díaz, Carmen (1999), «Azul y rosa: Franquismo y educación femenina», en Alejandra Mayordomo (coord.), *Estudios sobre la política educativa durante el franquismo*, Valencia, Universitat de Valencia, pp. 243-295
- «Marzo en femenino recuerda a la pintora Petra Hernández» (2014). Diario de León, 18 de marzo. Disponible en: [http://www.diariodeleon.es/noticias/provincia/marzo-femenino-recuerda-pintora-petra-herandez\\_875610.html](http://www.diariodeleon.es/noticias/provincia/marzo-femenino-recuerda-pintora-petra-herandez_875610.html) (fecha de consulta 30/08/2018).
- Aix, Josefina (1997), *Ana García Caveró. Escultura 1977-1997*. Sala de Exposiciones Palacio Pimentel. Valladolid, Servicio de Educación y Cultura, Diputación de Valladolid.
- Alameda, Sol (1981), «Isabel Villa, pintora». El País Semanal, 6 de noviembre, pp. 12-14.

- Alario Trigueros, María Teresa (1997), «La imagen: un espejo distorsionador», en *Persona, género y educación*, María Teresa Alario Trigueros y Carmen García Colmenares (coord.), Salamanca, Amarú, pp. 87-102.
- Alario Trigueros, María Teresa (2006). «María Romero y Águeda de la Pisa. Pintoras», en Carmen García Colmenares (coord.), *Intelectuales Palentinas del siglo XX*, Palencia, Cálamo, pp. 137-201.
- Alario Trigueros, María Teresa (2008), *Arte y Feminismo*. San Sebastián, Nerea.
- Alario Trigueros, María Teresa (2009a), «Sobre museos y mujeres. Un nuevo diálogo». *HER&MUS*, nº 3, pp. 21-26. Disponible en: [http://www5.uva.es/catedraestudiosgenero/IMG/pdf/teresa\\_alario\\_museos\\_y\\_mujeres.pdf](http://www5.uva.es/catedraestudiosgenero/IMG/pdf/teresa_alario_museos_y_mujeres.pdf) (fecha de consulta 20/04/2018).
- Alario Trigueros, María Teresa (2011a), «Miradas cruzadas desde la teoría de género», en María Bolaños et al, *Figuras de la exclusión*, Valladolid, Museo Nacional de Escultura y Museo Patio Herreriano de Arte Contemporáneo, pp. 127-138.
- Alario Trigueros, María Teresa (2011b). «Sin una habitación Propia. Creadoras en la plástica española del siglo XX», en Cristina Rosa Cubo (coord.), *Trabajo, creación y mentalidades de las mujeres a través de la historia: una visión interdisciplinar*, Valladolid, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Valladolid, 195-215.
- Alario Trigueros, María Teresa y Ana de Miguel Álvarez (2007), «Comentario de la obra de Mary Beth Edelson. Algunas artistas norteamericanas vivas/ La última cena», en Xabier Arakistain y Silvia García Lusa, *Kiss Kiss Bang Bang. 45 años de arte y feminismo*, Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 190-210.
- Alcahud, Gloria (1964), Gloria Alcahud. Serie Divulgación nº10, Madrid, Cuadernos de Arte de Publicaciones Españolas.
- Alcahud, Gloria (1971), Gloria Alcahud: del 16 de febrero al 8 de marzo de 1971, folleto, Madrid, Ramón Durán D.L.
- Alcahud, Gloria (1975), Exposición Gloria Alcahud, folleto, Barcelona, Sala de Arte Ausias March.
- Alcahud, Gloria (1977), Gloria Alcahud: del 1 al 12 de febrero de 1977, folleto, Valladolid, Castilla Galería de Arte.
- Alcahud, Gloria (1980), Gloria Alcahud, catálogo de la exposición, Madrid, Dirección General de Patrimonio Artístico, Ministerio de Cultura.
- Alcahud, Gloria (1992), Gloria Alcahud: Mecanismo Terrestres, catálogo de la Exposición, Paracuellos del Jarama, Madrid, Grafur.
- Alcahud, Gloria (1996), Gloria Alcahud: junio-julio 1996, catálogo de la exposición, Paracuellos del Jarama, Madrid, Salas de Exposiciones del Ministerio de Educación y Cultura, antiguo Museo de Arte Contemporáneo.
- Alcahud, Gloria (2000), Gloria Alcahud: León, del 17 de octubre al 16 de noviembre de 2000, Sala Lucio Muñoz, catálogo de la Exposición, León, Junta de Castilla y León.
- Alcahud, Gloria (2000), Gloria Alcahud, catálogo de la exposición, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada.

- «Alfonso Grosso Ramos premio “Sésamo” de cuentos» (1959), ABC Sevilla, 20 de octubre, p. 29.
- Aliaga, Juan Vicente (coord.) (2007), *La batalla de los géneros*, Santiago de Compostela, Centro Galego de Arte Contemporánea.
- Aliaga, Juan Vicente (2012a), «Lo que las obras rezuman. Un recorrido informado por la producción artística de Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010». Juan Vicente Aliaga y Patricia Mayayo (coord.), *Genealogías feministas del arte español (1960-2010)*, Madrid, This Side Up, pp. 51-88.
- Aliaga, Juan Vicente (2012b). «Del paradójico reforzamiento (y descrédito) de la categoría mujer a su erosión en las prácticas y discursos artísticos en el Estado español», *Desacuerdos* 7, pp. 196-213. Disponible en: [https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/revista/pdf/des\\_c07.pdf](https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/revista/pdf/des_c07.pdf) (fecha de consulta 17/04/2018).
- Aliaga, Juan Vicente y Patricia Mayayo (coords.) (2013), *Genealogías feministas del arte español: 1960-2010*, Madrid, This Side Up.
- Alonso, Adel (coord.) (1999), *Ezkerraldea Plastika: Ezkerraldeko eta Meatzaldeko artista plastikoak / Artistas plásticos de la Margen Izquierda y Zona Minera*. catálogo 12, Bilbao: Bizkaiko Foru Aldundia, Kultura Saila / Diputación Foral de Bizkaia, Departamento de Cultura.
- Alonso Benito, Luis Enrique (2007), «Sujetos y Discurso: el lugar de la entrevista abierta en las prácticas de la sociología cualitativa», en José Manuel Delgado y Juan Gutiérrez (coord.), *Métodos y técnicas cualitativas de investigación en Ciencias Sociales*, Madrid, Editorial Síntesis, pp. 225-240.
- Alonso Pimentel, Carmen (2006), «La pintura y las artes gráficas en el País Vasco entre 1939-1975» en *Ondare: Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales* nº 25, pp. 103-147.
- Álvarez del Manzano, Mariano (1956), *Grupo Koiné*. catálogo Presentación de la Sala Miranda en 1956, Salamanca, Artes Gráficas Visión.
- Álvarez Emparanza, Juan María (1973), *Origen y evolución de la pintura vasca. Euskal pinturaren sorrera eta eboluzioa*, San Sebastián: Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa.
- Amador Carretero, María Pilar y María del Rosario Ruiz Franco (2003), *Representación, construcción e interpretación de la imagen visual de las mujeres*, X Coloquio Internacional de la AEIHM. Instituto de Cultura y Tecnología Miguel de Unamuno, Sevilla, Archiviana.
- Amelang, James S. y Mary Nash (eds.) (1990), *Historia y género: las mujeres en la Europa Moderna y Contemporánea*, Valencia, Ediciones Alfons El Magnánim.
- Ameztoy, Mercedes, Adelina Moya y María Purificación Herrero (1979), *Euskal Grabatzaileak-Grabadores Vascos*, Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao, Caja de Ahorros Vizcaína.
- Amorós, Celia (1993), «Presentación» a Alicia H. Puleo (ed.), *La ilustración olvidada. La polémica de los sexos en el siglo XVIII*, Barcelona: Anthropos, pp. 5-15.
- Amorós, Celia (1998), «El punto de vista feminista como crítica», en Carmen Bernabé Ubieta, (dr.), *Cambio de paradigma, género y eclesiología*, Navarra, Verbo Divino, pp. 21-26.

- Amorós, Celia. (2005), «Feminismo e multiculturalismo», en Celia Amorós y Ana de Miguel (coord.), *Teoría feminista: de la ilustración a la globalización*, 3, 215-264. Madrid, Minerva.
- Amorós, Celia y Ana de Miguel, A. (coords.) (2005), *Teoría feminista: de la ilustración a la globalización*. 1, 2 y 3, Madrid, Minerva.
- «Ana Cavero. Escultora ecologista» (1979), ABC, 10 de octubre, p. 23.
- «Ana Jiménez concibe escultura como forma expresión que evoluciona con tiempo» (2008). Soitu.es., 25 de enero. Disponibles en: [http://www.soitu.es/soitu/2008/01/25/info/1201293701\\_408949.html](http://www.soitu.es/soitu/2008/01/25/info/1201293701_408949.html) (fecha de consulta 10/05/2019).
- «Ana Jiménez López (1926): Siembra de belleza las ciudades» (2003), Fundación Saber.es Biblioteca Digital Leonesa. Disponible en: [http://www.saber.es/web/biblioteca/libros/mejores-premios-castilla-y-leon-1984-2006/html/textos/mejores\\_121.php](http://www.saber.es/web/biblioteca/libros/mejores-premios-castilla-y-leon-1984-2006/html/textos/mejores_121.php) (fecha de consulta 01/07/2018).
- Anaut, Alberto (1990), «La Familia del arte», *El País Semanal*, 3 de marzo, pp. 62-92.
- Anaut, Alberto (2018), «Isabel Villar en el país de las maravillas», en Isabel Villar: *Pinturas 1970-2017*, catálogo de la exposición, Madrid, Galería Fernández-Braso.
- Anderson, Bonnie S. y Judith P. Zinsserm (2007 [1988]), *Historia de las Mujeres: Una historia propia*, Instituto de Investigaciones Feministas de la Universidad Complutense de Madrid, Barcelona, Crítica.
- Angulo Barturen, Javier (1978), Ibarrola, ¿un pintor maldito? *Arte vasco de postguerra. 1950-1977 de Aranzazu a la Bienal de Venecia*, San Sebastián, L. Haranburu.
- Antolín Paz, Mario, José Luis Morán y Martín y Wifredo Rincón García (dirs.) (1994-2002), *Diccionario de pintores y escultores españoles del siglo XX*, Madrid, Forum Artist.
- Ara Fernández, Ana (2009), «La influencia de Massimo Campigli en el arte español de posguerra», *Artígrama* nº 24, pp. 647-666. Disponible en: <https://www.unizar.es/artigrama/pdf/24/3varia/14.pdf> (fecha de consulta 26/02/2019)
- Ara Gil, Julia (texto) (1993), Ana Jiménez. *Exposición itinerante en Castilla y León*, Valladolid, Junta de Castilla y León.
- Aramburu, Nekane, Piedad Solans y Rocío de la Villa (coords.) (2012), *Mujeres en el sistema del arte en España*, Madrid, Exit Publicaciones y MAV.
- Arakistain, Xabier y Silvia García Lusa (coords.) (2007), *Kiss Kiss Bang Bang. 45 años de arte y feminismo*, Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao.
- Arce, Manuel (1964), Isabel Villar, *Cuadernos de Arte*, Serie Divulgación nº11, Madrid, Publicaciones Españolas.
- Arcediano Salazar, Santiago e Iñaki Ruiz de Eguino (coords.) (1996a), *Pintores vascos en las colecciones de las Cajas de Ahorros 5*, Bilbao Bizkaia Kutxa; Gipuzkoa Donostia Kutxa; Vitoria-Gasteiz Vital Kutxa.
- Arconada, Armando (2003), «Gloria Torner desde el balcón del Miranda». *La Revista de Cantabria* (julio-septiembre 2003). Disponible en: <https://www.arija.org/es/images/2/27/RC112-06.pdf> (fecha de consulta 15/05/2019)

- Arias Nieto, Salvador (2017), Gloria Torner. Artistas Plásticos del siglo XXI 10, Santander, Aula de Cultura La Venencia.
- Arrechea Miguel, Julio et al. (2000), Arte Contemporáneo, en Francisco Javier de la Plaza Santiago y Simón Marchán Fiz (dirs.), Historia del Arte de Castilla y León 8, Valladolid, Ediciones Ámbito.
- Arriaga Flórez, Mercedes (coord.) (2006), Mujeres, espacio y poder, Sevilla, ArCiBel Editores.
- Arribas, María José (1979), 40 años de arte vasco, 1937-1977: historia y documentos, San Sebastián, Erein, D.L.
- Arriero Ranz, Francisco (2011), «El movimiento Democrático de Mujeres: del antifranquismo a la movilización vecinal y feminista». Historia, Trabajo y Sociedad nº 2, pp. 33-62 Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3798815> (fecha de consulta 01/06/2019).
- «Artistas palentinos contemporáneos: 25 pintores y 2 escultores» (1984), catálogo de la exposición, Casa de la Cultura, Palencia, Ayuntamiento de Palencia.
- «Artistas en Marzo en femenino» (2014), Astorga Redacción, 17 de marzo. Disponible en: <http://astorgaredaccion.com/art/4208/artistas-en-marzo-en-femenino> (fecha de consulta 22/05/2020).
- Asensio Castañeda, Eva María (2015), Amalia Avia: Personalidad creadora e Identidad femenina, tesis Doctoral, UNED. Disponible en: [http://e-spacio.uned.es/fez/eserv/tesisuned:GeoHis-Emasensio/ASENSIO\\_CASTANEDA\\_Eva\\_M\\_Tesis.pdf](http://e-spacio.uned.es/fez/eserv/tesisuned:GeoHis-Emasensio/ASENSIO_CASTANEDA_Eva_M_Tesis.pdf) (fecha de consulta 01/05/2018)
- Atkinson, Robert (1998), The life story interview, Qualitative Research Methods Series 44, Londres, Sage.
- Avia, Amalia. (2004), De Puertas adentro. Memorias, Madrid, Madrid.
- Aznar Almazán, Yayo (ed.) (2003), La memoria pública, Madrid, UNED.
- Badía, Javier (1988), «Santander: azules secuencias en la alegoría de la bahía total». ABC, 2 de septiembre. Disponible en: <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1988/09/02/046.html> (fecha de consulta 01/07/2019).
- Baladrón Alonso, Javier (2014), «La escultora Ana Jiménez (1926-2013)», Arte en Valladolid. <http://artevalladolid.blogspot.com.es/2014/01/la-escultora-ana-jimenez-1926-2013.html> [blog] (fecha de consulta 31/03/2020)
- Balbona, Guillermo (2006), «Lo que vino con la marea», El Diario Montañés, 24 de julio. Disponible en: [https://www.eldiariomontanes.es/prensa/20060724/cultura/vino-marea\\_20060724.html](https://www.eldiariomontanes.es/prensa/20060724/cultura/vino-marea_20060724.html) (fecha de consulta 29/04/2020).
- Balbona, Guillermo (2014), «Gloria Torner suma su *Joie de vivre* a la juventud creadora a sus ochenta años», El Diario Montañés, 11 de diciembre. Disponible en: <https://www.eldiariomontanes.es/culturas/201412/11/gloria-torner-suma-joie-20141211000326-v.html> (fecha de consulta 01/07/2019).
- Baratario (1962), «Óleos de Blanca Prieto en la Galería Albiac». Amanecer Madrid, 3 de abril.
- Barcino, Juan (1953), «Arte y artistas: La decena de Arte Abstracto de Santander», La Vanguardia, 18 de agosto.

- Barcino, Juan (1954), «Arte y artistas: La II Bienal Hispanoamericana de Arte. Ojeada general sobre el conjunto de las aportaciones española», *La Vanguardia*, 13 de julio.
- Barnatán, Marcos Ricardo (1991), «El retorno de los ángeles», *Guadalimar: revista bimestral de las artes* n° 109, diciembre-enero: 49.
- Barrio Marro, Javier y Arantxa Pereda Angulo (2016), *Mari Dapena. El compromiso de una artista*, Bilbao, Juntas Generales de Bizkaia.
- Barrios, Antonio (coord.) (1988), *Pintores Contemporáneos. Diciembre-enero 1987-1988*, Madrid, Sala de Cultura Asociación de la Prensa de Madrid.
- Barrionuevo Pérez, Raquel (2004), «Escultoras: obstáculos y nuevas estrategias de intervención en el espacio público», en Mercedes Arriaga Flórez (coord.), *Mujeres, espacio y poder*, Sevilla: ArCiBel Editores, pp. 46-56.
- Barrionuevo Pérez, Raquel (2006a), «Apuntes sobre una marginalidad resistida». En Raquel Barrionuevo Pérez, y Juan Carlos Arañó Gisbert (coord.), *Escultoras del siglo XX: Reexistencias*, Sevilla, Junta de Andalucía, Consejería de Empleo y Desarrollo Tecnológico, pp. 20-24.
- Barrionuevo Pérez, Raquel (2006b), «Relieves de una pasión», En Luis García Martínez (dir.), *Castorina*, León: Instituto Leonés de Cultura. Diputación de León, pp. 23-27.
- Barrionuevo Pérez, Raquel (2009), «Escultoras andaluzas: Traspasando el umbral de lo convencional», en Isabel Vázquez Bermúdez (coord.), *Investigación y género, avance en las distintas áreas de conocimiento: I Congreso Universitario Andaluz Investigación y Género*, Sevilla: Universidad de Sevilla, pp.143-156
- Barrionuevo Pérez, Raquel (2012a), *Hijas de la posguerra: escultoras de la transición*, Madrid, Visión.
- Barrionuevo Pérez, Raquel (2012b), «Las pioneras. Escultoras españolas en la II República». *Revista Internacional de Culturas & Literaturas* n° 12. Disponible en: <http://archive.is/jzaw9> (fecha de consulta 09/07/2018).
- Barrionuevo Pérez, Raquel y Arañó Gisbert, Juan Carlos (coords.) (2006), *Escultoras del siglo XX: Reexistencias*, Sevilla, Junta de Andalucía, Consejería de Empleo y Desarrollo Tecnológico.
- Barroso Gutiérrez, Cristina (2017), *Los copistas del Museo del Prado. La revalorización de la copia de maestros en el aprendizaje del artista. La importancia de la copia*, tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10486/679907> (fecha de consulta 16/05/2018).
- Barta, Eli (comp.) (1998), *Debates en torno a una metodología feminista*, México, UAM-Xochimilco.
- Belenda Galán, Manuel (2003), *Manual del arte español: introducción al arte español*, Madrid, Sílex.
- Bengochea, Javier (1974), «Gloria Torner en la Sala Arte», *Gaceta del Norte Bilbao*, 20 de abril.
- Bernabé, Carmen (dir.) (1998), *Cambio de paradigma, género y eclesiología*, Navarra, Verbo Divino.

- Biglia, Bárbara (2005), *Narrativas de mujeres sobre las relaciones de género en los movimientos Sociales*, tesis doctoral, Universidad de Barcelona. Disponible en: <https://www.fbofill.cat/sites/default/files/1634.pdf> (fecha de consulta 02/06/2017).
- Biglia, Bárbara y Jordi Bonet-Martí (2009), «La construcción de narrativas como método de investigación psico-social. Prácticas de escritura compartida». *Forum: Qualitative Social Research* 10 nº1, art. 8, pp. 1-25. Disponible en: <http://www.qualitative-research.net/index.php/fqs/article/viewFile/1225/2666> (fecha de consulta 12/06/2017)
- Blázquez Graf, Norma (2008), *El retorno de las brujas. Incorporación, aportaciones y críticas de las mujeres a la Ciencia*, Colección Debate y Reflexión. México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Borderías, Cristina, Mónica Borrel, Jordi Ibarz y Conchi Villar (2003), «Los eslabones perdidos del sindicalismo democrático: la militancia femenina en la CCOO de Catalunya durante el franquismo». *Historia Contemporánea* nº 26, pp. 161-206. Disponible en: <https://www.ehu.es/ojs/index.php/HC/article/view/5443/5297> (fecha de consulta 02/06/2017).
- Bosco, Roberta (2007), «La gran batalla del arte de postguerra». *El País*, 4 de octubre. Disponible en: [https://elpais.com/diario/2007/10/04/cultura/1191448805\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2007/10/04/cultura/1191448805_850215.html) (fecha de consulta 21/05/2018).
- Bosch Fiol, Esperança y Victoria A. Ferrer Pérez (1997), *El model de dona a la Secció Femenina. Implantació a les Illes Balears (1939-1975)*, Palma, Universidad Islas Baleares.
- Bosch Fiol, Esperança y Victoria A. Ferrer Pérez (comp.) (2007), *Los feminismos como herramientas de cambio social (II): De la violencia de contra las mujeres a la construcción del pensamiento feminista*, Palma, Universidad de las Islas Baleares.
- Bosch Fiol, Esperança, Victoria A. Ferrer Pérez y Capillas Navarro Guzmán (comp.) (2006), *Los feminismos como herramientas de cambio social (I). Mujeres tejiendo redes históricas en el espacio público y estudios de las mujeres*, Palma, Universidad de las Islas Baleares.
- Bozal, Valeriano (ed.) (1996), *Historia de las ideas estéticas y teorías del arte contemporáneo*, 1 y 2, La Balsa de Medusa, Madrid, Visor.
- Brasas Egido, José Carlos (1997), Isabel Villar, Salamanca, *Obra Social y Cultural Caja Salamanca y Soria*.
- Bray, Xavier, Bill Scott y Juliet Wilson Bareau (2002), *Mujeres impresionistas. La otra mirada (2001-2002)*, Bilbao, Museo de Bellas Artes.
- Buisán Citores, Félix (1958), «El gran mundo pictórico de Blanca Prieto», *Diario Palentino*, p. 8.
- Bultó, Loles et al. (1987). *Profesores de la Escuela de Artes y Oficios de Valladolid: Loles Bultó, Fátima Chico, Juan Cruz de la Fuente Hermosa, Adela Gandarillas, Jesús García, Miguel Angel Gómez, Ana Jiménez, Fernando Morán, Luis Carlos Rodríguez García, Pablo Sarabia, Jaime Seoane, Wladimiro*, Valladolid, Caja de Ahorros Provincial de Valladolid.
- Caballero Guiral, Juncal (2002), *La mujer en el imaginario surreal. Figuras femeninas en el universo de André Breton*, Colección Sendes, Castelló de la Plana, Universitat Jaume I.
- Cabanillas Casafranca, África. (2005), «Carmen de Burgos “Colombine”, crítica feminista de arte», *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, Historia del Arte*, nº 18-19, pp. 385-406.

- Disponible en: <http://revistas.uned.es/index.php/ETFVII/article/view/1490/1372> (fecha de consulta 18/04/2017)
- Cabanillas Casafranca, África (2013), *Las pioneras de la crítica de arte feminista en España (1875-1936)*, tesis doctoral, Universidad Nacional de Educación a Distancia, UNED.
- Cabanillas Casafranca, África y Amparo Serrano de Haro (2019), «La mujer en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando (1873-1964)», *Academia* nº 121, pp. 111-136. Disponible en: <https://eprints.ucm.es/id/eprint/61941/> (fecha de consulta 01/06/2020).
- Cabañas Bravo, José Miguel (1991), *La primera Bienal Hispanoamericana de Arte: arte, política y polémica en un certamen de los años cincuenta*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid. Disponible en: <http://www.ucm.es/BUCM/tesis/19911996/H/0/AH0003501.pdf> (fecha de consulta 15/06/2017).
- Cabañas Bravo, José Miguel (1996), *La política artística del franquismo: el hito de la Bienal Hispanoamericana de Arte*, Colección Biblioteca de Historia, 30, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas
- Cabañas Bravo, José Miguel (coord.) (2001), *El arte español del siglo XX: su perspectiva al final del milenio*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Cachinero Sánchez, Benito (1982), «La evolución de la nupcialidad en España (1887-1975)», *Reis* nº 20. Disponible en: [http://ih-vm-cisreis.c.mad.interhost.com/REIS/PDF/REIS\\_020\\_05.pdf](http://ih-vm-cisreis.c.mad.interhost.com/REIS/PDF/REIS_020_05.pdf) (fecha de consulta 18/05/2019).
- Caffarena, Ángel (ed.) (1979), *Gloria Torner: en la voz de los poetas*, Málaga, Librería Anticuaria El Guadalhorce.
- Caffarena, Ángel y José Agudo (1977), *Gloria Torner y Julio de Pablos: dos pintores montañeses*, catálogo de la exposición, Alicante, Librería Anticuaria El Guadalhorce.
- Campelo Tenreira, María de la O. (2013), *Manuela Ballester y Gerda Taro: mujeres, arte y política en la guerra civil española*, Trabajo Fin de Máster en Estudios Feministas, Universidad Complutense de Madrid. Disponible en: <https://eprints.ucm.es/26000/1/Mariola%20Campelo.%20Ballester-Taro.%20Mujeres%20arte%20pol%C3%ADtica%20y%20guerra%20civil%20%281%29.pdf> (fecha de consulta 11/05/2020).
- Campoy, Antonio Manuel (1969), «I Bienal de Pintura de León», *ABC*, 23 de mayo, p. 35.
- Capdevila-Argüelles, Nuria (2013), *Artistas y precursoras. Un siglo de autoras Roësset*, Madrid, Horas y Horas.
- Carrasco, Bel (1980), «El universo vegetal de Gloria Alcahud», *El País*, 6 de marzo. Disponible en: [https://elpais.com/diario/1980/03/06/cultura/321145204\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1980/03/06/cultura/321145204_850215.html) (fecha de consulta 01/07/2019).
- Carretero Rebés, Salvador y Javier Díaz López (1999), *La pintura de Cantabria en la modernidad (1919-1957)*, Santander, Museo de Bellas Artes-Ayuntamiento de Santander.
- Carro Fernández, Susana (2010), *Mujeres de ojos rojos. Del arte feminista al arte femenino*, Gijón, Ediciones Trea.

- Casado Lobato, Concha (2002), «La Cabrera», en Petra Hernández. En la luz del tiempo, catálogo de la exposición, León: Junta de Castilla y León. Delegación Territorial de León, Servicio Territorial de Cultura, pp. 32-33.
- Castañeda Saldado, Martha Patricia (1998), Metodología de la investigación feminista, México, Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades de la Universidad Autónoma de México. Fundación Guatemala.
- Castaños Alés, Enrique (2008), «Un método de la representación de la realidad», Diario Sur, 13 de septiembre. Disponible en: <http://www.diariosur.es/20080913/cultura/metodo-representacion-realidad-20080913.html> (fecha de consulta 17/05/2018).
- Castells Arteché, Miguel (1978), «Epílogo», en María Francisca Dapena Rico, ¡Sr. Juez! (soy presa de Franco), San Sebastián, Haramburu, pp. 221-229.
- Castro Beraza, Joaquín (1974), «Gloria Alcahud», La Gaceta del Arte, nº 16, marzo.
- Catalina, Severo (1864 [1861]), La mujer. Apuntes para un libro, Madrid: A. de San Martín Edictor.
- Ceán Bermúdez, Juan Agustín (1800), Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España, 6 volúmenes, Madrid: Imprenta de la Viuda de Ibarra.
- Cereceda Gatón, Ruth Miriam (2015), La trayectoria artística de Eduardo Sanz. Catálogo razonado y estudio de su obra, tesis doctoral, Universidad de Oviedo. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10651/34544> (fecha de consulta 22/08/2018).
- Chadwick, Whitney (1992), Mujer, arte y sociedad, Barcelona, Destino. Barcelona.
- Chávarri, Raúl et al. (1984), Mujeres en el arte español (1900-1984), Madrid: Centro Cultural Conde Duque.
- Cixous, Hélène (1995), La risa de la medusa, Ensayos sobre escritura. Prólogo de Ana M<sup>a</sup> Moix, Barcelona, Editorial Anthropos.
- Collins, Georgia y Renee Sandell (1997), «Feminist research: themes, issues and applications in Art education», En Sharon LaPierre y Enid Zimmerman (eds.), Research Methods and Methodologies for Art Education, Reston, VA, National Art Education Association, pp. 193-222.
- Coderch, Marion (2011), «Escapando de la molición mujeril: virtudes femeninas y atributos de género en los tratados de defensa de las mujeres (siglos XIV y XV)», en Cristina Segura Graña (coord.), La Querrela de las Mujeres III. La Querrela de las Mujeres antecedente de la polémica feminista, Madrid, Almudayna, pp. 75-91.
- Combalía, Victoria (1998), Como nos vemos. Imágenes y arquetipos femeninos, Centro Cultural Tecla Sala Hospitalet de Llobregat, Barcelona, Ayuntamiento de Hospitalet de Llobregat.
- Combalía, Victoria (2006), Amazonas con pincel. Vida y obra de las grandes artistas del siglo XVI al siglo XXI, Madrid, Destino.
- Connelly, F. Michael y D. Jean Clandinin, (1995), «Relatos de Experiencia e Investigación Narrativa», en Déjame que te cuente. Ensayos sobre narrativa y educación, editado por Jorge Larrosa et al. (coord.), Barcelona, Laertes, pp. 11-59.
- Cordero, Karen e Inda Sáenz (comp.) (2007), Crítica feminista en la Teoría e Historia del Arte, México, Universidad Iberoamericana.

- Córdova Iturburu, Cayetano (1964), «La austera España de los cuadros de Blanca Prieto», *La Nación*, Buenos Aires, el 17 de mayo.
- Costa Araújo, Helena y María José Magalhaes (2001), *Retazos De vidas. Perspectivas biográficas, profesoras y ciudadanía*, Lisboa, Comissao para a Igualdades e para os Direitos das Mulheres.
- Creswell, Jonh W. (1998), *Qualitative inquiry and research design. Choosing among five traditions*, Londres, Sages.
- Creswell, Jonh W. (2009), *Research Design: Qualitative, Quantitative, and Mixed Methods Approaches*, Los Ángeles, Sage Publications, Inc.
- Cruz, Fátima (2006), *Género, psicología y desarrollo rural: la construcción de nuevas identidades*, Madrid, Ministerio de Agricultura, Pesca y Alimentación.
- Cruzado Rodríguez, Ángeles y Amalia Ortiz de Zárate Fernández (eds.) (2008), *Feminismo e interculturalidad*, V Congreso Internacional de la Asociación Universitaria de Estudios de las Mujeres (AUDEM), Sevilla, Arcibel Editores.
- Csikszentmihalyi, Mihaly (1998), *Creatividad. El fluir y la psicología del descubrimiento y la invención*, Barcelona, Paidós Ibérica.
- Cuesta Bustillo, Josefina (dir.) (2003), *Historia de las Mujeres en España. Siglo XX, 1*, Madrid, Instituto de la Mujer, Ministerio de Cultura.
- Cuevas, Marcelino (2012), «Teresa Gancedo despliega sus objetos mágicos en Árgama», *Diario de León*, 6 de diciembre. Disponible en: <https://www.diariodeleon.es/articulo/cultura/teresa-gancedo-despliega-objetos-magicos-armaga/201212060400021305824.html> (fecha de consulta 02/07/2019).
- Cuevas, Marcelino (2014a) «Solmene silencio para quien mejor retrató el León rural», *Diario de León*, 14 de febrero. Disponible en: [http://www.diariodeleon.es/noticias/cultura/solemne-silencio-quien-mejor-retrato-leon-rural\\_867116.html](http://www.diariodeleon.es/noticias/cultura/solemne-silencio-quien-mejor-retrato-leon-rural_867116.html) (fecha de consulta 02/07/2019).
- Cuevas, Marcelino (2014b), «La leonesa Gloria Alcahud prepara una gran muestra en el Reina Sofía», *Diario de León*, 11 de agosto. Disponible en: <https://www.diariodeleon.es/articulo/cultura/leonesa-gloria-alcahud-prepara-gran-muestra-reina-sofia/201408110400001453561.html> (fecha de consulta 02/07/2019).
- Cuevas, Marcelino (2014c), «Cuando la juventud es eterna», *Diario de León*, 29 de octubre. Disponible en: <https://www.diariodeleon.es/articulo/cultura/cuando-juventud-es-eterna/201410290400001470876.html> (fecha de consulta 02/07/2019).
- Dapena Rico, María Francisca (1978), *¡Sr. Juez! (soy presa de Franco)*, San Sebastián, Haramburu.
- De Basaldúa Gaminde, José María (ed.) (1974), *17 poetas de Bilbao*, Bilbao, Ediciones de Arte y Literatura.
- De Beauvoir, Simone (2017 [1949]), *El segundo sexo*, traducción de Alicia Martorell, Madrid, Ediciones Cátedra.
- De Castro Arines, José (texto) (1971), *María Paz Jiménez*, San Sebastián, Galería de Arte Huts.
- De Diego, Estrella. (1987a), *La mujer y la pintura en la España del siglo XIX. Mujeres pintoras de Madrid: 1868-1910, 1 y 2*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid.

- De Diego, Estrella (1987b), *La mujer y la pintura del XIX español: Cuatrocientas olvidadas y alguna más*, Madrid, Ensayos de Arte Cátedra.
- De Diego, Estrella (1996). «Figuras de la diferencia», en Valeriano Bozal Fernández (eds.), *Historia de las ideas estéticas y teorías del arte contemporáneo 2*, Madrid, Visor, pp. 346-363.
- De Diego, Estrella (2012a), «Arte firmado por mujeres», *El País*, 10 de marzo. Disponible en: [http://cultura.elpais.com/cultura/2012/03/07/actualidad/1331123676\\_215082.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2012/03/07/actualidad/1331123676_215082.html) (fecha de consulta 14/04/2018).
- De Diego, Estrella (2012b), «Demasiadas artistas excluidas», *Una habitación propia*, blog. Disponible en: <http://ocburgos.tumblr.com/post/50814577724/demasiadas-artistas-excluidas> (fecha de consulta 04/04/2020).
- De Diego, Rosa y Lidia Vázquez (2002), *Figuras de mujer*, Madrid, Alianza Editorial.
- De Haro García, Noemí (2010a), *Estampa Popular: un arte crítico y social en la España de los años sesenta*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid. Disponible en: <https://eprints.ucm.es/9767/> (fecha de consulta 13/07/2017).
- De Haro García, Noemí (2010b), *Grabadores contra el franquismo*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- De Haro García, Noemí (2013), «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 (coord.), *Genealogías feministas del arte español (1960-2010)*, Madrid, This Side Up, pp. 161-192.
- De la Hoz, Ángel y Benito Madariaga (1990), *Pancho Cossío. El artista y su obra*, Santander, Ayuntamiento de Santander y otros.
- De la Huerga, Jose Manuel (2013), «Al vent del mond. A Ana Jiménez in memoriam», en *Ultimo Cero: periodismo sin red en la red*, 13 de noviembre. Disponible en: <http://anterior.ultimocero.com/blog/la-garza-gris/al-vent-del-mon> (fecha de consulta 20/07/2019).
- De la Plaza Santiago, Francisco Javier et al. (1998), «Del Neoclasicismo al Modernismo», en Francisco Javier de la Plaza Santiago y Simón Marchán Fiz (dirs.), *Historia del Arte de Castilla y León*, 7. Valladolid, Ediciones Ámbito.
- De la Villa Ardura, Rocío (2003), *Crítica feminista y arte de género*. Conferencia impartida en Jaca, Universidad de verano de Zaragoza, 9 de junio. Disponible en: <http://rociodelavilla.blogspot.com.es/2009/08/critica-feminista-y-arte-de-genero.html> (fecha de consulta 04/04/2017).
- De la Villa Ardura, Rocío (2005), «Mujeres, Arte y Feminismo en España», *EXIT Express* nº 12, pp. 8-13. Disponible en: <http://rociodelavilla.blogspot.com/2009/08/arte-y-feminismo-en-espana.html> (fecha de consulta 25/02/2019).
- De la Villa Ardura, Rocío (2012), «Artistas y arquitectas entre los feminismos, de 1900 a hoy», en Oliva María Rubio e Isabel Tejada (dirs.), *100 años en femenino. Una historia de las mujeres en España*, Madrid, Acción Cultural Española, Centro Conde Duque, pp. 169-193.
- De la Villa Ardura, Rocío (2013a), «Crítica de arte desde la perspectiva de género», *Investigaciones feministas* nº 4, pp.10-23. Disponible en: <https://revistas.ucm.es/index.php/INFE/article/view/41874/39892> (fecha de consulta 02/06/2017).

- De la Villa Ardura, Rocío (2013b), «In Memoriam. Ana Jiménez», El Blog de M-arte y cultura visual. Disponible en: <http://blog.m-arteyculturavisual.com/in-memoriam/> (fecha de consulta 02/06/2017)
- De la Villa, Rocío, Carmen Gallardo, Guillermo Solana y Amelia Valcárcel (2011), Catálogo de la Exposición Heroínas, Madrid, Fundación Colección Thyssen-Bornemisza y Fundación Caja Madrid.
- De Lope, Manuel (2009), «A Isabel Villar de su amigo Manuel de Lope», en Isabel Villar, Centro de Arte Faro de Cabo Mayor, Santander, Autoridad Portuaria de Santander, p. 6.
- De Lozoya, Marqués (1974), Eulalia Fábregas Sentmenat, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, Dirección General de Bellas Artes. Comisaría General de Exposiciones.
- De Lucas, Herminia (2011), Herminia de Lucas. El paisaje interior como viaje creativo, León, Instituto Leonés de Cultura, Diputación de León.
- De Madariaga, Luis (1970), Pintores vascos, San Sebastián, Auñamendi.
- De Miguel, Ana (2012), Historia crítica del feminismo español (I). Las pioneras, vídeo-documental, UNED, 7 de diciembre. Disponible en: <https://canal.uned.es/video/5a6f6921b1111f303e8b4573> (fecha de consulta 02/04/2020).
- De Pantorba, Bernardino (1948), Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España, Madrid, Alcor.
- De Retana, Martín (ed.) (2000), 300 poetas cantan a Bilbao, Bilbao, Gran Enciclopedia Vasca.
- De Unamuno, Miguel (2005 [1895]), En torno al Casticismo, Madrid, Cátedra.
- De Vega, Eulalia (2002), La mujer en la Historia, Biblioteca Básica de Historia, Monografías, Madrid, Anaya.
- «Debate II: Jesús Martínez Oliva, Carmen Navarrete, Chelo Matesanz y Assumpta Bassas Vila» (2008), en Juan Vicente Aliaga (coord.), A voz e a palabra. Coloquio sobre A batalla dos xéneros, Santiago de Compostela, Centro de Galego de Arte Contemporánea, pp. 238-254.
- Del Amo Benaite, Alfonso (2007), «Recordando a María Torner, mi maestra», opinioneslibres.es. Disponible en: <http://opinioneslibres.es/apuntesdeeducacion/?p=173> (fecha de consulta 14/09/2019).
- Del Arco, Miguel Ángel (2018), «Isabel Villar, pintora», Contexto nº 181. Disponible en: <https://ctxt.es/es/20180808/Culturas/20333/Miguel-Angel-del-Arco-isabel-villar-pintura-arte-machismo.htm> (fecha de consulta 25/02/2019).
- Del Río, Blanca (2018), «Teresa Gancedo. Años setenta los inicios de una vida dedicada a la pintura», en Teresa Gancedo, catálogo de la exposición, León, Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, MUSAC, pp. 26-33.
- Del Río, Isabel (2010), Las chicas del óleo. Pintoras y escultoras anteriores a 1789, León, Akron.
- Delgado, José Manuel y Gutiérrez, Juan (coords.) (2007), Métodos y técnicas cualitativas de investigación en Ciencias Sociales, Madrid, Editorial Síntesis.
- Díaz, Henar (2016), «El Museo de Valladolid custodiara el legado artístico de Ana Jiménez», ABC Castilla y León, 5 de abril. Disponible en: [https://www.abc.es/espana/castilla-leon/abci-museo-valladolid-custodiara-legado-artistico-jimenez-201604051457\\_noticia.html](https://www.abc.es/espana/castilla-leon/abci-museo-valladolid-custodiara-legado-artistico-jimenez-201604051457_noticia.html) (fecha de consulta 15/05/2018).

- Díaz, Henar (2018), «Casi toda la pintura de mujeres tiene algo de surrealismo», ABC Castilla y León, 16 de noviembre. Disponible en: [https://www.abc.es/espana/castilla-leon/abc-casi-toda-pintura-mujeres-tiene-algo-surrealismo-201811261427\\_noticia.html](https://www.abc.es/espana/castilla-leon/abc-casi-toda-pintura-mujeres-tiene-algo-surrealismo-201811261427_noticia.html) (fecha de consulta 02/07/2019).
- Dickinson, Eleanor (1979), «Sexist Text Boycotted», *Woman Artist News* 5, nº 4.
- Diez, Raúl Alberto (coord.) (1975), *La mujer en la cultura actual: artes plásticas, literatura, música, catálogo de la Exposición*, Palacio de Fuensalida Toledo, Madrid, Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural.
- Domenech Jiménez, María Isabel (2016), *Las maestras de la Guerra Civil y el Primer Franquismo en la provincia de Alicante*, tesis doctoral, Universidad de Alicante. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10045/54766> (fecha de consulta 12/02/2018).
- Doña Jiménez, Juana (1978), *Desde la noche y la niebla (mujeres en las cárceles franquistas)*. Novela-testimonio, Madrid. Ediciones de la Torre.
- Duby, Georges y Michelle Perrot (dirs.) (1991), *Historia de las mujeres en Occidente*, 6 volúmenes, Madrid, Taurus.
- Ecker, Gisela (ed.) (1986), *Estética feminista*, Barcelona, Icaria, Barcelona.
- «El congreso reúne una antológica, de arte Español» (1984), *El País*, 17 de enero. Disponible en: [https://elpais.com/diario/1984/01/17/cultura/443142004\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1984/01/17/cultura/443142004_850215.html) (fecha de consulta 09/04/2020).
- «El Palacio Butrón muestra a Valladolid la obra y la cara más personal de la escultora Ana Jiménez» (2016), *La Vanguardia*, 28 de octubre. Disponible en: <https://www.lavanguardia.com/vida/20161028/411402792986/el-palacio-butron-muestra-a-valladolid-la-obra-y-la-cara-mas-personal-de-la-escultora-ana-jimenez.html> (fecha de consulta 15/05/2018).
- «Artes plásticas. Prieto en la Galería Witeomb» (1964), *La Prensa*, Buenos Aires, 10 de mayo.
- Falcón, Lidia (1977), *En el infierno. Ser mujer en las cárceles de España*, Barcelona, Vindicación Feminista.
- «Fallece a los 87 años la escultora Ana Jiménez, Premio Castilla y León a las Artes 2003» (2013), *El Día de Valladolid*, 11 de noviembre. Disponible en: (<https://www.eldiadevalladolid.com/noticia/zc2a27017-dcda-b9f0-51ecfcf224093f89/20131111/fallece/87/politica/politica/privacidad>) (fecha de consulta 15/05/2018).
- «Fallece a los 87 años la escultora Ana Jiménez, autora de *La bola del mundo*» (2013), *El Día de Valladolid*, 12 de noviembre. Disponible en: <https://www.eldiadevalladolid.com/Noticia/zd8102970-d1bc-b428-435c942ad698b958/20131111/Fallece-a-los-87-anos-la-escultora-Ana-Jimenez-autora-de-la-bola-del-mundo> (fecha de consulta 15/05/2018).
- «Fallo de los Concursos Sésamo» (1959), *ABC*, 20 de octubre, pp. 45-46.
- Faraldo, Ramón (1955), «Figuras sobresalientes en la III Bienal», *Ya*, 13 de noviembre.
- Fernández, Fulgencio (2015), «Las señoritas que no querían ser floreros», *La Nueva Crónica*, 10 de junio. Disponible en: <https://www.nuevacronica.com/senoritas-que-no-querian-ser-florero> (fecha de consulta 09/04/2018).

- Fernandez, Jorge Juan (2003), *Museos y colecciones de Castilla y León*, Valladolid, Ámbito Ediciones.
- Fernández Álvarez, Manuel (1968), María Cecilia Martín, Madrid, Cuadernos de Artes de Publicaciones Españolas.
- Fernández Álvarez, Manuel (2012), *Entre amigas: María Cecilia Martín, Concha Ibáñez y Pilar Hernández*, Palacio de la Salina, catálogo de la exposición, Salamanca, Ediciones de la Diputación de Salamanca.
- Fernández Bustos, Cecilio (2009), «Blanca III. Mensaje plástico de Blanca Prieto», en *Unas palabras dichas*, blog, 6 de junio. Disponible en: <https://cecibustos.wordpress.com/2009/06/06/blanca-prieto-iii/> (fecha de consulta 01/06/2020).
- Fernández Bustos, Cecilio (2011), «Blanca Prieto. Exposición en Palencia», en *Unas palabras dichas*, blog, entra del 8 de noviembre. Disponible en <https://cecibustos.wordpress.com/2011/11/08/blanca-prieto-exposicion-en-palencia/> (fecha de consulta 01/06/2020).
- Ferrer Pérez, Victoria A. y Esperanza Bosch Fiol (2007), «El papel del movimiento feminista en la consideración social de la violencia contra las mujeres: el caso de España», *Estudios Feministas Labrys* nº 10. Disponible en: <http://www.mujaresenred.net/spip.php?article881> (fecha de consulta 08/09/2017).
- Ferrer, Esther (1986), «Curt Asker Sans toit ni loi», *Lápiz: revista internacional de arte* nº 35, pp. 48-52.
- Fidalgo, Ángel María (2005), «Demetrio Monteserín. Memoria entrañable de un pintor leonés», en Eduardo Aguirre Romero et al. (eds.). *Monteserín*, Fundación Saber.es. Disponible en: <http://www.saber.es/web/biblioteca/libros/monteserin/html/monteserin04.html> (fecha de consulta 01/04/2020).
- Flores Kaperotxipi, Mauricio (1954), *Arte vasco: pintura, escultura, dibujo y grabado*, Ekin, Buenos Aires,
- Forcadell, Carlos, Carmen Frías, Ignacio Peiró y Pedro Rújula (coords.) (2002), *Usos Públicos de la historia. Comunicaciones al VI Congreso de la Asociación de Historia Contemporánea 1*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico.
- Forest, Eva (1975), *Diario y Cartas desde cárcel*, París, Edition de Femmes.
- Forest, Eva (1977), *Testimonios de lucha y de resistencia*, Hendaya, Ediciones Mugalde.
- «Francisca Dapena y Portugalete» (2016), *El Mareometro*, Portugalete, blog. Disponible en: <http://mareometro.blogspot.com.es/2016/04/maria-franciska-dapena-y-portugalete.html> (fecha de consulta 04/04/2020).
- Francisco, Castorina (s.f.). «La Poeta Creativa», blog. Disponible en: <http://castorina.blogspot.com/> (fecha de consulta 01/04/2020).
- Friedan, Betty (2009 [1963]), *La mística de la feminidad*, Traducción de Magalí Martínez Solimán, Madrid, Cátedra.
- Fusi Aizpurúa, Juan Pablo (1996), «Educación y cultura», en Raymond Carr (coord.), *La Época de Franco (1939- 1975)*. *Sociedad, vida y cultura 2*, Madrid, Espasa Calpe, pp. 423-492.
- Gaitero, Ana (2015), «El verdadero éxito es hacer lo que te dé la gana. Entrevista a Castora Fe Francisco». *Diario de León*, 11 de octubre. Disponible en: <https://www.diariodeleon.es/>

- <articulo/afondo/el-verdadero-exito-es-hacer-gana/201510110400001546391.html> (fecha de consulta 17/04/2018).
- Gaitero, Ana (2017), «Leonasas de ayer y de hoy: Teresa González Gancedo», Diario de León, 23 de mayo. Disponible en: <https://www.diariodeleon.es/articulo/afondo/de-nina-preferia-pintar-ir-jugar-es-como-fiebre/201705230400001685085.html> (fecha de consulta 17/04/2018).
- Gaitero, Ana (2019), «La mujer disfruta del pequeño éxito, el hombre cree que merece más», Diario de León, 11 de enero. Disponible en: <https://www.diariodeleon.es/articulo/cultura/la-mujer-disfruta-pequeno-exito-hombre-cree-merece-mas/201901110400011820858.html> (fecha de consulta 01/09/2019).
- Gallego, Henar y Mónica Bolufer (eds) (2016), ¿Y ahora qué? Nuevos usos del género biográfico, Barcelona, Icaria.
- Gallego Méndez, María Teresa (1983), Mujer, Falange y franquismo, Madrid: Taurus.
- Gancedo, Teresa (s.f), «Todo Es Pintura», blog. Disponible en: <https://teresagancedo.wordpress.com/> (fecha de consulta 09/04/2020).
- Gancedo, Teresa (1974), Teresa Gancedo, catálogo de la exposición, Barcelona, Sala Ausiàs March de Barcelona.
- Gancedo, Teresa (1977), Teresa Gancedo: obra sobre papel, Texto de Álvaro Egidio, catálogo de la exposición, Barcelona, Galería Ciento.
- Gancedo, Teresa (1977), Teresa Gancedo: dibujos y óleos, catálogo de la exposición, Madrid, Galería Vandrés.
- Gancedo, Teresa (1978), Teresa Gancedo, Obra reciente, catálogo de la exposición, Palma de Mallorca: Sala Pelaires.
- Gancedo, Teresa (1979), «Mi trabajo plástico», en Teresa Gancedo Discurso sobre la realidad. Obra realizada entre 1976-1979, catálogo de la exposición, Sevilla: Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla.
- Gancedo, Teresa (1981), Teresa Gancedo, Texto de José Coredor Matheos, catálogo de la exposición, Madrid, Galería Vandrés.
- Gancedo, Teresa (1987), Teresa Gancedo, Texto de Aurora García, catálogo de la exposición, Madrid, Galería Oliva Mara.
- Gancedo, Teresa (1988), Teresa Gancedo: pinturas y dibujos (1980-1987), catálogo de la exposición, Pamplona, Obra Social Sala de Ahorros Municipal.
- Gancedo, Teresa (1988), Teresa Gancedo, catálogo de la exposición, Valencia, Galería Luis Adelantado.
- Gancedo, Teresa (1991), Teresa Gancedo Antológica (1977-1990), Texto de Antonio Colina, catálogo de la exposición, León, Caja España.
- Gancedo, Teresa (2012), Teresa Gancedo. Lo popular en el Arte, Texto de Eloísa Otero, catálogo de la exposición, León, Galería Árgama.
- Gancedo, Teresa (2017), Teresa Gancedo todo es pintura, Textos de Eloísa Otero et al., catálogo de la exposición. León, Galería Ármaga.

- Gancedo, Teresa (2018), Teresa Gancedo, Textos de Manuel Olveira, Antonio Gamoneda, Teresa Blanch y Blanca del Río, catálogo de la exposición, León, Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, MUSAC.
- Gandía Casimiro, José (coord.) (1996), Estampa Popular, Exposición itinerante celebrada en el Centre Julio González del IVAM de Valencia (del 11 de abril al 2 de junio de 1996).
- García, María Ángeles (2020), «Las pinoras que no irán al Prado», El País, el 15 de abril. Disponible en: [https://elpais.com/cultura/2020/04/14/babelia/1586882700\\_635883.html](https://elpais.com/cultura/2020/04/14/babelia/1586882700_635883.html) (fecha de consulta 15/04/2020).
- García Colmenares, Carmen (2000), «Identidad e identidades de género: de la exclusión a la complejidad», TABANQUE: revista pedagógica, nº 15, pp. 39-48. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=127608> (fecha de consulta 7 de abril de 2020).
- García Colmenares, Carmen (2011), Las primeras psicólogas españolas. Itinerarios vitales y profesionales, Colección Feminae nº 27, Granada, Universidad de Granada.
- García Colmenares, Carmen (2015), «Por una genealogía de contra-subjetividades alternativas», en Alicia H. Puleo (ed.), Ecología y género en diálogo interdisciplinar, Madrid, Plaza y Valdés Editores, pp. 321-340.
- García Colmenares, Carmen y Sanmartín Polo, Natalia (2008), La enseñanza, una ilusión compartida: Sofía Polo y Arturo Sanmartín, Zaragoza, Autoeditor. Zaragoza.
- García Colmenares, Pablo (coord.) (2003), Historia de Palencia, 2. De la Época Moderna al Tiempo Presente, Palencia, Cálamo.
- García Colmenares, Pablo (2004). «Memoria de la represión en una comunidad laboral vigilada: Los mineros de Barruelo y de Orbó, Palencia (1934- 1945)», en Justo G. Beramendi y María Jesús Baz Vicente, (coord.), VII Congreso Asociación de Historia Contemporánea, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, pp.1678-1700.
- García Colmenares, Pablo (coord.) (2007), Historia y memoria de la Guerra Civil y el primer franquismo en Castilla y León, Valladolid, Secretariado de publicaciones e intercambio editorial, Universidad de Valladolid.
- García Colmenares, Pablo (2011), Víctimas de la Guerra Civil en la provincia de Palencia (1936-1945), Palencia, ARMH Palencia y Ministerio de la Presidencia.
- García Colmenares, Pablo, Javier Moreno Lázaro y José Luis Sánchez García (coords.) (1996), Historia de Palencia, Siglos XIX y XX, Palencia, El Norte de Castilla.
- García Cuesta, Cuesta (2017), «Sin protagonismo y enmudecidas. La mujer en el franquismo y su silencio en el arte», Raudem, revista de Estudios de las Mujeres nº 5, pp. 22-42. DOI: <http://dx.doi.org/10.25115/raudem.v5i0.1975>
- García Figuerola, Miguel et al. (2013), Exposición 4 x 90. Palacio de la Salina, catálogo de la exposición, Salamanca, Ediciones de la Diputación de Salamanca.
- García Guatas, Miguel (1976), Pintura y arte aragonés (1885-1951), Zaragoza, Librería General.
- García Guillén, Mario (1963), «Blanca Prieto, española con sus pinturas», Información y Crítica, 6. Disponible en: [https://www.blancaprieto.com/wp-content/uploads/2012/11/img\\_8.jpg](https://www.blancaprieto.com/wp-content/uploads/2012/11/img_8.jpg) (fecha de consulta 16/05/2020).

- García Guinea, Miguel Ángel (1979), Gloria Torner, Colección Artistas españoles Contemporáneos nº 155, Madrid, Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia.
- García-Landarte Puertas, Valeria (2005). «Estampa Popular de Vizcaya. El realismo social de los años 60 del País Vasco», Ondare, Cuadernos de artes plásticas y monumentales nº 25, pp. 393-401. Disponible en: <http://hedatuz.euskomedia.org/3874/1/25393401.pdf> (fecha de consulta 18/04/ 2017)
- García Martínez, Luis (2006), «La poética creativa de Castorina», en Luis García Martínez (dir.), Castorina, León, Instituto Leonés de Cultura, Diputación de León, pp. 9-21.
- García Martínez, Luis (2015), «El grupo El Paso y el informalismo leonés dialogan en el Museo de Gordoncillo», Tam Tam Press, 31 de julio. Disponible en: <https://tamtampress.es/2015/07/31/el-grupo-el-paso-y-el-informalismo-leones-dialogan-en-el-museo-de-gordoncillo/> (fecha de consulta 02/07/2019).
- García Martínez, Luis (2011), «Herminia de Lucas. El paisaje como viaje creativo», en Herminia de Lucas. El paisaje interior como viaje creativo, catálogo de la exposición, León: Instituto Leonés de Cultura, Diputación de León, pp. 8-13.
- García Osuna, Carlos (2000), Gloria Torner: un mar muy personal, Galería el Cantil. Santander, Sociedad de Artes Gráficas J. Martínez.
- García Sepúlveda, María Pilar y Esperanza Navarrete Martínez (2016), Relación General de Académicos (1752-2015), Madrid, Real Academia de San Fernando.
- García Simón, Agustín (ed.) (1995a), Castilla y León en la Historia de España. Historia de una Cultura 1, Valladolid, Junta de Castilla y León.
- García Simón, Agustín (ed.) (1995b), La singularidad de Castilla. Historia de España 2, Valladolid, Junta de Castilla y León.
- García Simón, Agustín (ed.) (1995c), Las Castillas que no fueron. Historia de España 3, Valladolid, Junta de Castilla y León.
- García Simón, Agustín y José Ortega Valcárcel (eds.) (1995), Castilla y León / Informe. Historia de España 4, Valladolid, Junta de Castilla y León.
- Geraldo Vieira, José (1963), «Artes Plásticas. Intermezzo Espanhol», La Folhada Ilustrada, Sao Paulo, 23 de junio.
- Germán Bés, Concha (2004), «Género y Enfermería», Index de Enfermería 13, nº 46. Disponible en: [http://scielo.isciii.es/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1132-12962004000200001&lng=es](http://scielo.isciii.es/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1132-12962004000200001&lng=es) (fecha de consulta 15/07/2018).
- Gil Andrés, Carlos y Casanova, Julián (2009), Historia de España en el siglo XX. Barcelona, Ariel.
- Gil Pecharromán, Julio (2008), Con permiso de la autoridad. La España de Franco (1939- 1975), Madrid, Temas de Hoy.
- Gil Roncalés, Jacinta (2007), Vivir en las cárceles de Franco: Historia de una presa, Valencia, Servei Publicacions Universitat de Valencia.
- Gimeno, María (s.f.). María Gimeno. Queridas viejas, web. Disponible en: <https://www.mariagimeno.com/QUERIDAS-VIEJAS-PROYECTO> (fecha de consulta 10/05/2020).

- Gimeno De Flaquer, Concepción (1877), *La mujer española. Estudios acerca de su educación y sus facultades intelectuales*, Madrid, Imprenta y Librería Miguel Guijarro.
- Glaser, Barney y Anselm Strauss (1967), *The discovery of grounded theory: strategies for qualitative research*, Chicago, Aldine Publishing Company.
- Goldsmith Connelly, Mary (1998), «Feminismo e investigación social. Nadando en aguas revueltas», en Eli Barta (comp.), *Debates en torno a una metodología feminista*, México: UAM-Xochimilco, pp. 35-62.
- Gómez Sicre, José (1962), *Boletín de Artes Visuales* nº 10, Washington, Unión Panamericana.
- González, Begoña (coord.) (1998), *Arte de mujeres 1998*, Sevilla, Instituto Andaluz de la Mujer y Junta de Andalucía.
- González Ruano, César (1960), «Nada menos que una pintora muy pintor», *ABC*, 26 de febrero, 13.
- Gracia, Jordi y Miguel Ángel Ruiz Carnicer (2001), *La España de Franco (1939-1975). Cultura y vida cotidiana*, Madrid, Síntesis.
- Greer, Germaine (2005 [1979]), *La carrera de obstáculos. Vida y obra de las pintoras antes de 1950*, Madrid, Bercimuel.
- Guasch, Ana María (1985), *Arte e ideología en el País Vasco (1940-1980)*, Madrid, Akal.
- Gutiérrez Flores, Jesús (2006), *Guerra Civil en Cantabria y pueblos de Castilla*. Edición digital, Libros Red.
- Haraway, Donna J. (1995 [1991]), *Ciencia, ciborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*, Madrid: Ediciones Cátedra, Universitat de València e Instituto de la mujer.
- Harding, Sandra (1986), *The Science Question in Feminism*, Ithaca, Cornell University Press.
- Harding, Sandra (ed.) (1987), *Feminism and Methodology*, Bloomington, Indiana University Press.
- Harding, Sandra (1996), *Ciencia y feminismo*, Madrid, Ediciones Morata.
- Hazan, Olga (2010), *El mito del progreso artístico. Estudio crítico de un concepto fundador del discurso sobre el arte desde el Renacimiento*, Madrid, Akal.
- Heilbrun, Carolyn G. (1994), *Escribir la vida de una mujer*, Madrid, Megazul D.L.
- Henares Cuéllar, Ignacio Luiz, José Castillo Ruiz, Gemma Pérez Zalduondo y María Isabel Cabrera García (coords.) (2001), *Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956): actas del congreso 1*, Granada, Universidad de Granada.
- Hernández, Petra (1974), *Exposición de Petra Hernández*, folleto, León, Sala Provincia.
- Hernández Petra et al. (1974). *Exposición colectiva, catálogo de la exposición, León, Inauguración de la Sala Bernesga (del 8 al 31 de julio y del 1 al 30 de septiembre de 1974)*.
- Hernández, Roberto, Carlos Fernández y Pilar Baptista (2003 [1991]), *Metodología de la investigación*, México DF., McGraw-Hill Interamericana Editores.
- Hernández, Petra (2002), *Petra Hernández. En la luz del tiempo*. Sala Lucio Muñoz, catálogo de la exposición, León: Junta de Castilla y León, Delegación Territorial de León, Servicio Territorial de Cultura.
- Hernández García, Pilar (2008), *La pintura de María Cecilia Martín*, Salamanca, Diputación de Salamanca y Caja Duero.

- Hernández Holgado, Fernando (2015), «Juana Doña y el manantial de la memoria. Memorias de las cárceles franquistas de mujeres (1978-2007)», *Arenal* 22, nº 2, pp. 283-309. Disponible en: <https://revistaseug.ugr.es/index.php/arenal/article/view/2386/3842> (fecha de consulta 01/12/2018).
- «I Exposición Bienal Hispano-Americana de Arte» (1951), Catálogo Pintura, Escultura. Palacio de Exposiciones del Retiro, Madrid, 1. S.L.: s.n.
- «II Exposición Bienal Hispano-Americana de Arte» (1951), Catálogo Pintura, Escultura y Arquitectura. Museo Nacional de Arte Moderno y Museo Arqueológico, Madrid, 2. S.L.: s.n.
- «II Exposición Bienal Hispano-Americana de Arte» (1954), Catálogo General, La Habana, Impresora Mundial.
- Ibarrola, Agustín (2014). Agustín Ibarrola, web: Disponible en: <http://www.agustinibarrola.com/portfolio/grabados/> (fecha de consulta 01/04/ 2020).
- Ibiza I Osa, Vicent (2004), *Dona i art a Espanya: artistes d'abans de 1936. Obra exposada-obra desapareguda*, [tesis doctoral, Universitat de València. Disponible en: <https://es.calameo.com/read/000089035e8fc3cd181b7> (fecha de consulta 23/01/2006).
- Iglesias, Venancio (2011), «Palabras para Herminia. Rabat, 4 de septiembre de 1996», en Herminia de Lucas. *El paisaje interior como viaje creativo*, catálogo, León, Instituto Leonés de Cultura, Diputación de León, p. 238.
- Illán Martín, Magdalena (2006), «Las mujeres en el espacio público de la creatividad en la España de la Posguerra: Carmen Laffón y Carmen Martín Gaité», en Esperança Bosch Fiol, Victoria A. Ferrer Pérez y Capilla Navarro Guzmán (coord.), *Los feminismos como herramientas de cambio social 1*, Palma, Universidad de las Islas Baleares, pp. 189-205.
- Irigaray, Luce (1985), *El cuerpo a cuerpo con la madre. El otro género de la naturaleza. Otro modo de sentir*, Traducción de Mireia Bofill y Ana Carvallo, Barcelona, La Sal.
- Irigaray, Luce (1992), *Yo, tú, nosotras*, Traducción Pepa Linares, Madrid, Cátedra.
- Jiménez López, Ana (2010), «Hablando con... Ana Jiménez», en Charo Vergaz, *Silencio se lee*, programa 36, el 17 de junio de 2010. Disponible en: [https://www.youtube.com/watch?v=R\\_FKKMrp7Ic](https://www.youtube.com/watch?v=R_FKKMrp7Ic) (fecha de consulta 03/05/2020).
- Jiménez Navarro, Cristina y Concepción Lomba Serrano (coords.) (2009), *El arte del Siglo XX, XII Coloquio del Arte Aragonés*, Zaragoza, Instituto Fernando el Católico, Universidad de Zaragoza.
- Jover Zamora, José María (dir.), *Historia de España Menéndez Pidal, La Época de Franco (1939-1975)*. Sociedad, vida y cultura 41, Madrid, Espasa Calpe.
- Kaplan, Temma (1990), «Conciencia femenina y acción colectiva: el caso de Barcelona, 1910-1918», En James S. Amelang y Mary Nash (eds.), *Historia y género: las mujeres en la Europa Moderna y Contemporánea*, Valencia, Ediciones Alfons El Magnánim, pp. 267-295.
- Lafuente Zorrilla, Isaias (2003), *Agrupémonos todas: la lucha de las españolas por la igualdad*, Madrid, Aguilar.
- Lagarde, Marcela (1998), *Claves feministas para el poderío y la autonomía de las mujeres*, Managua, Fundación Puntos de Encuentro.

- Lagarde, Marcela (1999), «Desde el umbral, una mirada a El Segundo sexo», *Géneros*, Año 6 n° 18, pp. 50-54. Disponible en: [http://bvirtual.ucol.mx/descargables/681\\_desde\\_el\\_umbral.pdf](http://bvirtual.ucol.mx/descargables/681_desde_el_umbral.pdf) (fecha de consulta 01/06/2017).
- «La escultora Ana Jiménez, Premio Provincia de Valladolid a la Trayectoria Artística 2006» (2007), Europa Press, 5 de diciembre. Disponible en: <https://www.europapress.es/castilla-y-leon/noticia-escultora-ana-jimenez-premio-provincia-valladolid-trayectoria-artistica-2006-20071205192228.html> (fecha de consulta 15/05/2018).
- «La pintora Gloria Alcahud presenta su obra Mecanismos terrestres» (1992), *El País*, 19 de diciembre. Disponible en: [https://elpais.com/diario/1992/12/19/cultura/724719602\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1992/12/19/cultura/724719602_850215.html) (fecha de consulta 03/07/2019).
- Larrea, Diana (2019a), Tal día como hoy, Facebook. Disponible en: <https://www.facebook.com/diana.larrea.31> (fecha de consulta 10/09/2020).
- Larrea, Diana (2019b), Tal día como hoy. Mujeres del Arte, web. Disponible en: <https://taldiacomohoy.es/> (fecha de consulta 10/09/2020).
- «Las mujeres quieren trabajar: La formación técnica de archiveros, bibliotecarios y arqueólogos» (1956), Teresa, noviembre, pp. 38-39.
- Lather, Patty (1992), «Critical frames in educational research; Feminist and post-structural perspectives», *Theory into Practice* 31, pp. 87-99.
- Lerner, Gerda (1990 [1986]), *La creación del Patriarcado*, Barcelona, Crítica S. A. Editorial
- Llano Gorostiza, Manuel (1965), *Pintura vasca*, Bilbao, Artes Gráficas Grijelmo.
- Linares Rivas, Álvaro (1974), «Petra Hernández expone en la Sala Provincia. Una muestra dedicada por completa a León», *Proa*, 25 de mayo, p. 9.
- López Castellón, Enrique (coord.) (1983), *Historia de Castilla y León 8 y 10*, Madrid, Reno.
- López Cobo, Azucena y Nere Basabe Martínez (2007), «La Residencia de Señoritas. La contribución de la JAE a la educación de la mujer», *Circunstancia: Revista de Ciencias Sociales del Instituto Universitario de Investigación Ortega y Gasset* n° 14, pp. 1-19. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2361467> (fecha de consulta 31/03/2017).
- López de la Cruz, Laura (2002), «La presencia de las mujeres en la Universidad española», *Revista de Historia de la Educación Latinoamericana* n° 4, pp. 291-299. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2480643> (fecha de consulta 01/06/2017).
- López Fernández Cao, Marián (s.f.), «Metodologías para la investigación sobre arte y género: Una propuesta posible», *Arte2 O Revista digital Universitaria*. Disponible en: <http://webs.ucm.es/info/arte2o/documentos/investigacionmarian.htm> (fecha de consulta 12/06/2017).
- López Fernández Cao, Marián (coord.) (2000), *Creación artística y mujeres. Recuperar la memoria*, Madrid, Narcea.
- López Fernández Cao, Marián (ed) (2001), *Geografías de la mirada: género, creación artística y representación*, Madrid, Editores Universidad Complutense de Madrid.

- López Fernández Cao, Marián (2006), *La imagen de la mujer en la pintura española (1890-1914)*, Colección La Balsa de la Medusa, 152, Madrid, Antonio Machado Libros.
- López Fernández Cao, Marián (2012a), «Hacia una educación museográfica en equidad: la biografía situada como eje educativo», en Marián López Fernández Cao, Antonia Fernández Valencia y Asunción Bernárdez Rodal (eds.), *El protagonismo de las mujeres en los museos*, Madrid, Fundamentos, pp. 31-52.
- López Fernández Cao, Marián (coord.) (2012b), *El hilo de Ariadne. Intervención con migrantes a través del arte*, Madrid, Eneida.
- López Fernández Cao, Marián (2013), «El mundo del arte, la industria cultural y la publicidad desde la perspectiva de género», en Capitolina Díaz Martínez y Sandra Dema Moreno (coords.), *Sociología y género*, Madrid, Tecnos, pp. 271-300.
- López Fernández Cao, Marián (2014), «Aplicando metodologías feministas para analizar la creación: propuestas en educación artística desde la experiencia de las mujeres», *Dossiers Feministes* nº 19, pp. 31-55. Disponible en: <http://repositori.uji.es/xmlui/handle/10234/141785> (fecha de consulta 20/04/2020).
- López Fernández Cao, Marián (2015), *Para qué el arte. Reflexiones en torno al arte y su educación en tiempos de crisis*, Madrid, Fundamentos.
- López Fernández Cao, Marián y Noemí Martínez Díez (2000), *Pintando el mundo. Diccionario de artistas latinoamericanas y españolas (1850-1950)*, Madrid, Horas y Horas.
- López Fernández Cao, Marián, Antonia Fernández Valencia y Asunción Bernárdez Rodal (eds.) (2012), *El protagonismo de las mujeres en los museos*, Madrid, Fundamentos.
- López Hernández, Julio (2007), *Lucio Muñoz (1929-1998), Identidad plástica de una generación*, catálogo de la Exposición, Madrid, Museos de Madrid.
- López Manzanares, Juan Ángel (2006), *Madrid antes de El Paso: la renovación artística en la postguerra madrileña (1945-1957)*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid. Disponible en: <https://eprints.ucm.es/7406/> (fecha de consulta 28/10/2017).
- López Sobrado, Esther (2012), *Pintura cántabra en París (1900-1936). Entre la tradición y la vanguardia*, tesis doctoral, Universidad de Valladolid. Disponible en: <http://uvadoc.uva.es/handle/10324/1899> (fecha de consulta 02/10/2017).
- Llamas Gil, Modesto (2013), *Modesto Llamas Gil (1945-2013)*, León, Instituto de Estudios Leoneses, Diputación de León.
- Llorente, Ángel (1995), *Arte e ideología en el franquismo (1936-1951)*. Colección La Balsa de la Medusa, nº 73, Madrid, Visor.
- «Los premios Sésamo: Fallo de los jurados de pintura y cuentos» (1959), *La Vanguardia*, 23 de octubre.
- Lucie-Smith, Edward (1999), *Vidas de los grandes artistas del siglo XX*, Barcelona, Poligrafía.
- Lumbreras Cañadas, Juan Manuel (2013), «El origen de la Agrupación de Acuarelistas Vascos», *EUSKALAK.COM.*, pp. 1-11. Disponible en: <http://www.euskalak.com/pdf/Historia%20de%20la%20asociacion.pdf> (fecha de consulta 21/06/2017).
- Luzán, Julia (2005), «La pintora errante», *El País*, 20 de noviembre. Disponible en: [http://elpais.com/diario/2005/11/20/eps/1132471612\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2005/11/20/eps/1132471612_850215.html) (fecha de consulta 05/06/2019).

- Macazaga Lanas, Leire (2014a), «La obra gráfica de María Francisca Dapena durante el tardo franquismo y la transición. La única artista integrante de estampa Popular de Vizcaya», *Artigrama: Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, nº 29, pp. 433-450. Disponible en: <http://www.unizar.es/artigrama/pdf/29/3varia/08.pdf> (fecha de consulta 08/04/2020).
- Macazaga Lanas, Leire (2014b), «El difícil panorama artístico al que debieron hacer frente los grabadores vascos durante el tardofranquismo y la transición», *AAAC Digital: Revista de la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte* nº 27. Disponible en: <http://www.aacadigital.com/contenido.php?idarticulo=974> (fecha de consulta 30/06/2018).
- «Madrid: Consejo de Guerra contra diez acusados de actividades subversivas» (1962), *La Vanguardia Española*, 22 de septiembre, p. 6.
- Marañón, Gregorio (1927), *Tres ensayos sobre la vida sexual*, Madrid, Espasa Calpe.
- Marco Tello, Pilar (2014), «Una mirada a la obra de Ana Jiménez», *Revista Atticus* nº 24, pp. 34-41. Disponible en: <https://www.dropbox.com/s/d87ueujpp4jz8hl/Revista%20Atticus%2024.pdf> (fecha de consulta 03/05/2018).
- Martiarena, Ascensio (1960), *Exposición-homenaje al pintor Ascensio Martiarena*, Salas Municipales de Arte, folleto, San Sebastián, Ayuntamiento de San Sebastián (del 15 al 30 de octubre de 1960).
- Martín Descalzo, José Luis (1977), *Ana María García Caveró: un arte para el corazón*, catálogo de la exposición, Sala de Exposiciones y Patio anexo de la Institución Cultural Simancas, Valladolid, Diputación de Valladolid.
- Martín Gaité, Carmen (1987), *Usos amorosos de la postguerra española*, Barcelona, Anagrama.
- Martín Gaité, Carmen (1992), *Desde la ventana. Enfoque femenino de la literatura española*, Madrid, Espasa Calpe.
- Martín Iglesias, María Cecilia (1970), *María Cecilia Martín*, catálogo de la exposición, Salamanca, Escuela de Nobles Artes de San Eloy.
- Martín Iglesias, María Cecilia (1988), *Exposición de pintura y de dibujo de María Cecilia Martín*, Escuela de San Eloy y Palacio Garci-Grande, catálogo de la exposición, Salamanca, Caja Salamanca.
- Martínez De Lahidalga, Rosa (1979), *Gloria Alcahud*, Colección Artistas españoles Contemporáneos nº 165, Madrid, Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia.
- Martínez García, Cristina (2006), «Castorina, un paisaje de rostros», en Luis García Martínez (dir.), *Castorina*, León, Instituto Leonés de Cultura, Diputación de León, pp. 29-33.
- Martínez Pita, Isabel (2018), «Ecofeminismo, un movimiento con papel fundamental en el cuidado de la naturaleza», *EFE VERDE*, 14 de febrero. Disponible en: <https://www.efeverde.com/noticias/ecofeminismo-movimiento-mujer-cuidado-naturaleza/> (fecha de consulta 20/07/2019).
- Marzo, Jorge Luis (2007), *Arte moderno y franquismo. Los orígenes conservadores de la vanguardia y de la política artística en España*, Girona, Fundació Espais d'Art Contemporani.

- Marzo, Jorge Luis y Patricia Mayayo (2015), *Arte en España 1939-2015, ideas, prácticas, políticas*, Madrid, Cátedra.
- Mayordomo, Concha (s.f.), *Mujeres en el arte*, web. Disponible en: <http://conchamayordomo.com/mujeres-en-el-arte/> (fecha de consulta 02/04/2020).
- Mayayo, Patricia (2003), *Historias de mujeres, historias del arte*, Madrid, Ensayos de Arte Cátedra.
- Mayayo, Patricia (2013a), «Imaginando nuevas genealogías. Una mirada feminista a la historiografía del arte español contemporáneo», en Juan Vicente Aliaga y Patricia Mayayo (eds.), *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010*, Madrid, This Side Up, pp. 19-37.
- Mayayo, Patricia (2013b). «Después de “Genealogías feministas”. Estrategias feministas de intervención en los museos y tareas pendientes», *Investigaciones Feministas: papeles de estudio e mujeres feministas y de género* 4, pp. 25-37. Disponible en: <https://revistas.ucm.es/index.php/INFE/article/view/41875/39894> (fecha de consulta 02/09/2019).
- Meliá, Josep. (1973), *Isabel Villar, Serie Artistas Españoles Contemporáneos nº 66*, Madrid, Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia.
- Méndez Baiges, Maite (2007), «La estrategia del camuflaje en el arte de las mujeres», en Lidia Taillefer de Haya (coord.), *Avanzado hacia la igualdad en las Humanidades*, Málaga, Asociación de Estudios Históricos sobre la Mujer, pp. 155-165.
- Méndez Baiges, Maite (ed.) (2017), *Arte escrita. Texto, imagen y género en el arte contemporáneo*, Granada, Comares.
- Méndez Baiges, Maite (2019), «Afinidad selectiva. El arte de las vanguardias europeas», en ¿Malditas o poderosas? *Relatos del arte moderno en femenino*, Conferencia impartida en el curso de primavera, el 21 de mayo en el Museo Carmen Thyssen de Málaga. Disponible en: <https://www.carmenthysseomalaga.org/multimedia/video/131> (fecha de consulta 01/06/2020).
- Merino, Ana (1999), «El mensaje plástico de Blanca Prieto», en Blanca Prieto, catálogo de la exposición en la Fundación Díaz Caneja, Palencia, Ayuntamiento de Palencia.
- Mielgo, Javier (2012), «Castorina», *Lados Magazine* nº 21, pp. 94-97. Disponible en: [https://issuu.com/ladosmagazine/docs/lados\\_21\\_nick\\_lowe\\_issue](https://issuu.com/ladosmagazine/docs/lados_21_nick_lowe_issue) (fecha de consulta 03/05/2018).
- Miguel (2011), «Herminia Lucas. León, 31 de marzo de 1997», en Herminia de Lucas. *El paisaje interior como viaje creativo*, catálogo, León, Instituto Leonés de Cultura, Diputación de León, pp. 247-248.
- Miradas de Mujer (2013), *Miradas de mujeres: marzo 2013*, Madrid, MAV Mujeres en las Artes Visuales.
- Miradas de Mujer (2014), *Miradas de mujeres: marzo 2014*, Madrid: MAV Mujeres en las Artes Visuales.
- «Miscelánea del día» (1959), *La Vanguardia*, 18 de octubre, p. 11.
- Mistral, Gabriela (1999), *La tierra tiene la actitud de una mujer*, Selección y prólogo Pedro Pablo Zegers, Santiago de Chile, RIL Editores.

- Molet Chicot, Carme (2014), «Lo no dicho: reflexión metodológica en torno a una investigación sobre arte y feminismos», *Athenea Digital* n° 14, pp. 237-259. Disponible en: <https://atheneadigital.net/article/view/v14-n4-molet/1324-pdf-es> (fecha de consulta 12/06/2017).
- Molins, Patricia (2012), «La heterogeneidad como estrategia de afirmación. La construcción de la mirada femenina antes y después de la Guerra Civil», *Desacuerdos*, 7, pp. 64-145. Disponible en: [https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/revista/pdf/des\\_c07.pdf](https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/revista/pdf/des_c07.pdf) (fecha de consulta 17/04/2018).
- Montero, Rosa (2007 [1995]), *Historias de mujeres*, Madrid, Alfaguara.
- Moore, Henrietta L. (2009 [1991]), *Antropología y feminismo*, Madrid, Cátedra.
- Moradiellos García, Enrique (2000), *La España de Franco (1939-1975). Política y sociedad*, Madrid, Síntesis.
- Morcillo Gómez, Aurora (2015), *En cuerpo y alma. Ser mujer en tiempos de Franco*, Madrid, Siglo XXI.
- Moreno, Alejandro (1996), «El método de historias de vida», en Miguel Martínez M., *Comportamiento humano. Nuevos Métodos de Investigación*, Venezuela, Trillas, pp. 259-284.
- Moreno Galván, José María (1960), *Introducción a la pintura actual*, Madrid, Publicaciones Españolas.
- Moreno Galván, José María (1969), *Pintura Española. La última vanguardia*, Madrid, Magius.
- Moreno Nieto, Luis (1978), «Exposición de Ana María García Caverio en el Palacio Benacazón de Toledo», *ABC*, 22 de junio.
- Marrodán, Mario Ángel (1989), *Diccionario de pintores vascos*, 5 volúmenes, Madrid, Beremar.
- Muñoz López, Pilar (2003), *Mujeres españolas en las artes plásticas*, Madrid, Síntesis.
- Muñoz López, Pilar (2004), «Espacio de creatividad femenina en el arte español», en Mercedes Arriaga Florez(coord.), *Mujeres, espacio y poder*, Sevilla, Arcibel Ediciones, pp. 443-460.
- Muñoz López, Pilar (2008a), «Mujeres artistas en España durante los siglos XIX y XX: Análisis y evolución de las prácticas artísticas femeninas», en José María Ortiz de Orruño Legarda (coord.), *Movimientos Sociales en la España Contemporánea*, Vitoria, Abada, pp. 292-293.
- Muñoz López, Pilar (2008b), «Mirada de género en la creación plástica de las artistas españolas», en Mercedes Arriaga Cruzado y Amalia Ortiz de Zárate Fernández (coord.), *Feminismos e interculturalidad. V Congreso de la Asociación Internacional Universitaria de Estudios de las Mujeres (AUDEM)*, Sevilla, ArCiBel Editores, pp. 301-322.
- Muñoz López, Pilar (2009), «Mujeres en las artes plásticas», *Arte, Individuo y Sociedad* n° 21, pp. 73-88. Disponible en: <https://revistas.ucm.es/index.php/ARIS/article/viewFile/ARIS0909110073A/5759> (fecha de consulta 01/06/2018).
- Muñoz López, Pilar (2012), «Las mujeres como creadoras en las artes plásticas según los textos de hombres y mujeres en la España de la primera mitad del siglo XX», *Arenal* 19, n° 2, pp. 393-413. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4162411> (fecha de consulta 02/05/2020).

- Muñoz Pérez, Laura (2009), «Salamanca y el arte de vanguardia en la sociedad de los años 50», *Revista de Estudios (Salamanca)* n° 47, pp. 257-280. Disponible en: <http://www.dipsanet.es/documentacion/revistadeestudios/Revista/0212-7105-593.pdf> (fecha de consulta 20/04/2018).
- Muñoz Pérez, Laura (2014), «Mujer y artista en una capital de provincia española del siglo XX: el caso de Salamanca», *Arenal* 21, n° 2, pp. 343-362. Disponible en: <https://revistaseug.ugr.es/index.php/arenal/article/view/2636/2773> (fecha de consulta 20/04/2018).
- Navarrete, Carmen (1998), «Diferencia sexual y representación: fragmentos de un análisis», en Begoña González (coord.), *Arte de mujeres 1998*, Sevilla, Instituto Andaluz de la Mujer y Junta de Andalucía, pp. 11-17.
- Navarrete, Carmen, María Ruido y Fefa Vila (2005), «Trastornos para devenir: entre artes y políticas feministas y queer en el Estado español», *Desacuerdos* 2, pp. 158-187. Disponible en: [https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/revista/pdf/des\\_c02.pdf](https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/revista/pdf/des_c02.pdf) (fecha de consulta 17/04/2018).
- Navarro, Leandro (2015), Francisco López, Madrid, Galería Leandro Navarro.
- Nelken, Margarita (1917), *Glosario (Obras y artistas)*, Madrid, Librería Fernando Fe.
- Nelken, Margarita (1919), *La condición social de la mujer en España*, Barcelona, Minerva.
- Nieva, Francisco (1992), «Una muestra fundamental», en *Otra realidad. Compañeros en Madrid*, catálogo de la exposición, Madrid, Ed. Fundación Humanismo y Democracia, Caja de Madrid, pp. 13-25.
- Niño, Victoria M. (2013), «El lujo de conocerla», *El Norte de Castilla*, 12 de noviembre. Disponible en: <https://www.elnortedecastilla.es/20131112/cultura/lujo-conocerla-201311121142.html> (fecha de consulta 15/05/2018).
- Niño, Victoria M. (2015), «Las próximas vidas de Ana Jiménez», *El Norte de Castilla*, 6 de agosto. Disponible en: <https://www.elnortedecastilla.es/culturas/201508/06/proximas-vidas-jimenez-20150801220414.html> (fecha de consulta 15/05/2018).
- Nochlin, Linda y Ann Sutherland Harris (1976), *Women Artists, 1550-1950*, Nueva York, Alfred Knopf.
- Nochlin, Linda (2007 [1971]), «¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?» en Karen Cordero y Inda Sáez (comp.), *Crítica Feminista en la Teoría e Historia del Arte*, México, Universidad Iberoamericana, pp. 17-43.
- Núñez Izquierdo, Sara (2014), *El arquitecto Francisco Gil González (1905-1962) y la arquitectura salmantina del segundo tercio del siglo XX*, Colección Vitor, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.
- Núñez Targa, Mercedes (1967), *Cárcel de Ventas*, París, Editions de la Librarie du Globe.
- Oakley, Ann (1981), «Interviewing women: a contradiction in terms», en Helen Roberts (ed.), *Doing Feminism Research*, Londres, Routledge and Kegan Paul, pp. 30-61.
- Olmos Criado, Rosa María (2009), *Corrientes informalistas en León*, tesis doctoral, Universidad de León. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10612/1576> (fecha de consulta 02/07/2020).

- Olveira, Manuel (2018), «El mundo en manos de Teresa Gancedo», en Teresa Gancedo, catálogo de la exposición, León, Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, MUSAC, pp. 3-23.
- Oropesa María y María Toral (coords.) (2015), *En cuerpo y en alma: mujeres artistas de los siglos XX y XXI*, catálogo de la exposición, Sala Kubo, Donostia-San Sebastián, Fundación Kutxa.
- Ortiz De Orruño Legarda, José María, Javier Ugarte Tellería y Antonio Rivera Blanco (coords.) (2008), *Movimientos Sociales en la España Contemporánea*, Vitoria, Abada.
- Otero, Eloísa (2012), «Lo popular en el arte», en Teresa Gancedo. *Trabajos 2012*, catálogo de la exposición, León, Galería Árgama, pp. 1-2.
- Otero, Eloísa (2017), «Las cosas íntimas», en Teresa Gancedo *todo es pintura*, catálogo de la exposición, León, Galería Árgama, pp. 13-15.
- Palomares Ibáñez, Jesús María et al. (1986), *El siglo XX: Tiempo de reto y esperanza 10, Historia de Castilla y León*, Valladolid, Ediciones Ámbito, Junta de Castilla y León.
- Palomares Ibáñez, Jesús María (1992), *El asociacionismo minero en el primer tercio del siglo XX. El sindicalismo minero de Barruelo (1900-1936)*. Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses, nº 63, Palencia, Diputación Provincial de Palencia.
- Panera Cuevas, Francisco Javier (2001), «El grupo Koiné y los inicios de la pintura informalista en Salamanca (1955-1959)», en Ignacio Luis Henares Cuéllar, José Castillo Ruiz, Gemma Pérez Zalduondo y María Isabel Cabrera García (coords.), *Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956): actas del congreso*, Granada, Universidad de Granada, pp. 745-760.
- Parada y Santín, José (1903), *Las pintoras españolas*, Madrid, Imprenta del Asilo de Huérfanos del Sagrado Corazón de Jesús.
- Parada y Santín, José (1904), *Pintoras granadinas 7*, Granada: La Alhambra.
- Parker, Lee D. y Bet H. Roffey (1997), «Methodological themes back to the drawing board: revisiting grounded theory and the everyday account's and manager's reality», *Accounting, Auditing and Accountability Journal* 10, nº 2, pp. 212-247.
- Parker, Rozsika y Griselda Pollock (1981), *Old Mistresses. Woman Art and Ideology*, Londres, Pandora Press.
- Pastrana, Ana Cristina (s.f.), Ana Cristina Pastrana, web. Disponible en: <https://anacristinapastrana.wixsite.com/arte> (fecha de consulta 31/03/2020).
- Peña, María del Carmen (ed.) (1984), *La imagen de la mujer en el arte español*, Actas de las III Jornadas de Investigación Interdisciplinaria, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid.
- Pereda, Rosa María (1979), «Fernando Savater: Isabel villar pinta la mirada de lo femenino sobre el mundo del padre», *El País*, 17 de enero. Disponible en: [https://elpais.com/diario/1979/01/17/cultura/285375606\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1979/01/17/cultura/285375606_850215.html) (fecha de consulta 12/06/2018).
- Pereda, Rosa María (1979), «Gloria Torner: La pintura está unida a la literatura», *El País*, 3 de mayo. Disponible en: [https://elpais.com/diario/1979/05/03/cultura/294530404\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1979/05/03/cultura/294530404_850215.html) (fecha de consulta 28/04/2020).

- Perera, Marga (2018), «Isabel Villar. Regreso al Paraíso», *Tendencias del Mercado del Arte*, n° 113, pp. 22-25. Disponible en: [http://www.tendenciasdelarte.com/wp-content/uploads/pdf/2018-05\\_tendencias.pdf](http://www.tendenciasdelarte.com/wp-content/uploads/pdf/2018-05_tendencias.pdf) (fecha de consulta 26/02/2019).
- Peralta Sierra, Yolanda (2007), «Algunas de las ventajas de ser mujer artista: aproximación a la historia del arte desde una perspectiva feminista», *Clepsidra: revista de estudios de género y teoría feminista* n° 6, pp.109-121. Disponible en: [https://riull.ull.es/xmlui/bitstream/handle/915/14912/CL\\_06\\_%282007%29\\_07.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://riull.ull.es/xmlui/bitstream/handle/915/14912/CL_06_%282007%29_07.pdf?sequence=1&isAllowed=y) (fecha consulta 18/04/2018).
- Pérez-Neu, Carmen. (1964), *Galería universal de pintoras*, Madrid, Editora Nacional.
- Pérez Sánchez, Alfonso E. (1984), «Las mujeres pintoras en España», en María del Carmen Peña (ed.). *La imagen de la mujer en el arte español: actas de las III Jornadas de Investigación interdisciplinaria*, Madrid, Universidad Autónoma, pp. 73-102.
- Pernas, Begoña y Fefa Vila Núñez (2002), «Comer o ser comidas», en Darío Corbeira (coord.). *Comer o no comer, o las relaciones del arte con la comida en el siglo XX*, Salamanca, Consorcio de Salamanca, pp. 207-218.
- Pevsner, Nikolaus (1982), *Academias de Arte: pasado y presente*, Madrid, Cátedra.
- Pinilla, Ramiro (1979), *La obra de María Francisca Dapena Rico*, Bilbao, Caja de Ahorros Vizcaína.
- Plinio Segundo, Cayo (1995), *Historia Natural, Libro XXXV*, Traducción y notas de Antonio Fontán, Ana María Moure Casas, Biblioteca Clásica Gredos n° 206, Madrid, Gredos.
- Pollock, Griselda (1988), *Vision and Difference. Femininity, feminism and histories of art*, Londres y Nueva York, Routledge.
- Pollock, Griselda (1994), «Histoire et politique: ¿l'histoire de l'art peut-elle survivre au féminisme?», en Yves Michaud (dir.), *Féminisme, art et histoire de l'art*, París, Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, pp. 64-90. Traducción al castellano de Ana Navarrete (s.f.), *Historia y Política: ¿Puede la historia del arte sobrevivir al feminismo?*, pp. 1-26 disponible en: <http://genero.bvsalud.org/lildbi/docsonline/get.php?id=1126> (fecha de consulta 16/05/2020).
- Pollock, Griselda (2002), «Disparar contra el canon. Acerca de cánones y guerras culturales», *Mora: revista del Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género*, n° 8, pp. 29-49.
- Pollock, Griselda (2007a), «Visión, voz y poder: historias feministas del arte y marxismo», en Karen Cordero y Inda Sáez (comp.), *Crítica Feminista en la Teoría e Historia del Arte*, México: Universidad Iberoamericana, pp. 45-79.
- Pollock, Griselda (2007b), «Diferenciando: el encuentro del feminismo con el canon», en Karen Cordero y Inda Sáez (comp.), *Crítica Feminista en la Teoría e Historia del Arte*, México, Universidad Iberoamericana, pp. 141-158.
- Pollock, Griselda (2007c), «La heroína y la creación de un canon feminista. Las representaciones de Artemisia Gentilechi de Susana y Judith», en Karen Cordero y Inda Sáez (comp.), *Crítica Feminista en la Teoría e Historia del Arte*, México: Universidad Iberoamericana, pp. 161-195.
- Pollock, Griselda (2007d), «El feminismo: un fenómeno mundial que llegó incluso a la universidad. Reflexiones sobre la influencia del feminismo en el pensamiento y el arte

- desde 1970», en Juan Vicente Aliaga (coord.), *La batalla de los géneros*, Santiago de Compostela, Centro Galego de Arte Contemporánea, pp. 96-127.
- Pollock, Griselda (2015 [1988]), *Visión y diferencia: feminismo, feminidad e historias del arte*, Buenos Aires, Fiordo.
- Porqueres, Bea. (1994), *Reconstruir una tradición. Las artistas en el mundo occidental*, Cuadernos inacabados, nº 13 especial, Madrid, Horas y Horas.
- Porqueres, Bea (1995), *Diez siglos de creatividad femenina. Otra historia del arte*. Colección Cuadernos para la Coeducación. Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, Institut de Ciències de l'Educació.
- Porqueres, Bea (2001), «La biografía como forma de aproximación a las artistas del pasado», en Marián López Fernández Cao (ed.), *Geografías de la mirada: género, creación artística y representación*, Madrid, Editores Universidad Complutense de Madrid, pp. 23-36.
- «Premio Sésamo de pintura a una artista salmantina» (1959), *La Gaceta*, 22 de octubre, p. 3.
- Prieto López, Blanca (1993), *Blanca Prieto* exposición, Madrid, Zenhid Sala de Exposiciones.
- Prieto López, Blanca (2018), *Blanca Prieto*, web. Diapponible en: <https://www.blancaprieto.com/> (fecha de consulta 24/03/2020).
- «Pintura moderna por esos pueblos» (1956), *El Correo*, 12 de junio, p. 3.
- Puerto, José Luis (2002), «Petra Hernández: posos de silencio», en *Petra Hernández. En la luz del tiempo*, catálogo de la exposición, León, Junta de Castilla y León. Delegación Territorial de León, Servicio Territorial de Cultura
- Pujadas Muñoz, Joan Josep (2000), «El método biográfico y los géneros de la memoria», *Revista de Antropología Social* nº 9, pp. 157-198. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=157925> (fecha de consulta 02/06/2017).
- Puleo, Alicia H. (1993), *La ilustración olvidada. La polémica de los sexos en el siglo XVIII*, Barcelona, Anthrosos.
- Puleo, Alicia H. (2000), *Filosofía, género y pensamiento crítico*, Valladolid, Servicio de publicaciones de la Universidad de Valladolid.
- Puleo, Alicia H. (ed.) (2015), *Ecología y género en diálogo interdisciplinar*, Madrid, Plaza y Valdés.
- Puleo, Alicia H., Georgina Aimé Tapia González, Laura Torres San Miguel y Angélica Velasco Sesma (coords.) (2015), *Hacia una cultura de la sostenibilidad análisis y propuestas desde la perspectiva de género*, Valladolid, Departamento de Filosofía de la Universidad de Valladolid y Cátedra de Estudios de Género de la Universidad de Valladolid.
- «Reapertura de la Sala Artis» (1974), *La Gaceta Regional*, 26 de septiembre, p. 4.
- Repollés Llauradà, Jaime (2011), *Genealogías del arte contemporáneo*, Madrid, Akal.
- Restrepo, Alejandra (2016), «La genealogía como método de investigación feminista», en Norma Blazquez Graf y Martha Patricia Castañeda Salgado (coord.). *Lecturas críticas en investigación feminista*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 23-42.
- Riño, Peio H. (2017), «El vaso de Isabel Quintanilla, retrato de una pintora ignorada», *El Español*, 29 de octubre. Disponible en: [https://www.elespanol.com/cultura/arte/20171027/257475162\\_0.html](https://www.elespanol.com/cultura/arte/20171027/257475162_0.html) (fecha de consulta 09/05/2019).

- Riera, Josep. María y Elena Valenciano (1991), *Las mujeres de los 90: el largo trayecto de las jóvenes hacia su emancipación*, Madrid, Morata S.A.
- Rivera Blanco, Javier, Francisco Javier de la Plaza Santiago y Simón Marchán Fiz (2000), *Historia del Arte de Castilla y León. Arte Contemporáneo*, 8. Valladolid, Ámbito.
- Rodet Villa, Roberto (s.f.). Roberto Rodet Villa, web. Disponible en: <https://rodetvilla.com/> (fecha de consulta 31/03/2020).
- Rodrigo Alsina, Miquel (2009), «La identidad como patchwork», *I/C - Revista Científica de Información y Comunicación* n° 6, pp. 285-305. Disponible en: <https://idus.us.es/bitstream/handle/11441/33434/La%20identidad%20como%20patchwork.pdf;jsessionid=42E2A61931AC2BC42DB363EFF477FE42?sequence=1&isAllowed=y> (fecha de consulta 12/06/2017).
- Rodríguez Alcalde, Leopoldo (1975), «Gloria Torner», *Diario Alerta*.
- Rodríguez Calatayud, María Nuria (2007), *Archivo y memoria femenina. Textos de la mujer artista durante las vanguardias (1900-1945)*, tesis doctoral, Universidad Politécnica de Valencia. Disponible en: <https://riunet.upv.es/handle/10251/1954> (fecha de consulta 25/08/2017).
- Rodríguez Gómez, Gregorio, Javier Gil Flores y Eduardo García Jiménez (1996), *Metodología de la investigación cualitativa*, Málaga, Aljibe.
- Rosón Villena, María (2014), *La construcción visual de identidades en la España franquista a través de los medios (1938-1953)*, 1 y 2, tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10486/660741> (fecha de consulta 16/05/2017).
- Rubio, Cristina (1981), «Isabel Villar. Pinto lo que necesito», *Triunfo* n° 9-10, pp. 139-140. Disponible en: <http://www.triunfodigital.com/mostrador.php?a%Fl=XXXV&num=9-10&imagen=139&fecha=1981-07-01> (fecha de consulta 25/02/2019).
- Rubio, Oliva María e Isabel Tejada (dirs.) (2012), *100 años en femenino. Una historia de las mujeres en España*, Madrid, Acción Cultural Española, Centro Conde Duque.
- Ruido, María (2000), *Históricas, visionarias, seductoras. Género y representación entre dos finales de siglo*, tesis doctoral, Universidad de Vigo.
- Ruido, María (2003), «Plural-líquida. Sobre el pensamiento feminista en la construcción de la(s) identidad(es) y en los cambios de la representación postmoderna», en Sagrario Aznar Almazán (ed.), *La memoria pública*, Madrid, UNED.
- Ruiz De Garibay, Carmen (2014), «Entrevista a Irati Fernández Pujana», *Revista Emakunde* (15-9-2014). Disponible en: [http://emakunde.blog.euskadi.eus/wp-content/uploads/2014/09/emakunde\\_docs\\_06\\_CAST.pdf](http://emakunde.blog.euskadi.eus/wp-content/uploads/2014/09/emakunde_docs_06_CAST.pdf) (fecha de consulta 25/02/2019).
- Ruiz Romero, Ramón (1982), «María Francisca Dapena Rico (1924)», en José María Marín de la Retana (dir.), *Biblioteca: Pintores y Escultores vascos de ayer, hoy y mañana*, 24, pp. 2-15. Bilbao, La Gran Enciclopedia Vasca.
- Sáenz de Gorbea, Xabier (2012), *ERTIBIL BIZKAIA. Muestra Itinerante de Artes Visuales, XXIX Edición*, Bilbao, Departamento de Cultural. Diputación Foral de Vizcaya.
- Sanmartín Vasallo, Andrea (2018), «El horizonte artístico de Santander a comienzos de los años cincuenta del siglo XX: la Galería y Librería Arte Sur y su eco en el *Diario Alerta*», *Santander. Estudios de Patrimonio* n° 1, pp. 273-290. Disponible en:

- <https://santanderestudiospatrimonio.unican.es/index.php/sanespat/article/view/14/20> (fecha de consulta 18/04/2018).
- Sánchez Saornil, Lucía (1935), «La cuestión femenina en nuestros días», *Solidaridad Obrera*. 15 de octubre, p. 2. Disponible en: <http://www.escriptorasenlaprensa.es/wp-content/uploads/2013/09/L.S.S.-La-cuestion-femenina.pdf> (fecha de consulta 09/04/2020).
- Santos, M. C. (2003), «La pintora Isabel Villar expone en la galería de Arte Lancia: Pintando sueños», *Diario de León*, 4 de mayo. Disponible en: <https://www.diariodeleon.es/articulo/cultura/pintando-suenos/20030504000000659338.html> (fecha de consulta 09/04/2020).
- Savater, Fernando (1978), *Isabel Villar: En el Jardín de la madre*, Madrid, Ediciones Rayuela.
- Sau Sánchez, Victoria (1986), *Ser mujer. El fin de una imagen tradicional*, Barcelona: Icaria.
- Sayago, Camino (2013), «Herminia de Lucas: un viaje hacia lo esencial de la pintura», *Tam Tam Press*, 7 de marzo. Disponible en: <https://tamtampress.es/2013/03/07/herminia-de-lucas-viaje-hacia-lo-esencial-de-la-pintura/> (fecha de consulta 29/08/2018).
- Sayago, Camino (2017), «El CLA muestra el legado de una familia unida por la creación», *Tam Tam Press*, 28 de diciembre. Disponible en: <https://tamtampress.es/2017/12/28/el-cla-muestra-el-legado-de-una-familia-unida-por-la-creacion/> (fecha de consulta 30/08/2018).
- Scanlon, Geraldine M. (1976), *La polémica feminista en la España contemporánea (1868-1974)*, Traducción de Rafael Mazarrasa, Madrid, Ed. Siglo XXI.
- Schor, Mira (2007), «Linaje paterno», en Karen Cordero e Inda Sáez (comp.), *Crítica Feminista en la Teoría e Historia del Arte*, México: Universidad Iberoamericana, pp. 111-140.
- Segura Graiño, Cristina (coord) (2011), *La Querella de las Mujeres III. La Querella de las Mujeres antecedente de la polémica feminista*, Madrid, Al-Mudayna.
- Sepúlveda Sauras, María Isabel (2005), *Tradición y modernidad: arte en Zaragoza en la década de los años cincuenta*, Colección humanidades nº 52, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Serrano, Enrique (2005), «La pintora BLANCA PRIETO, Premio de Honor ante el aplauso coral de Aranjuez», *Focus Aranjuez*, 2 de junio. Disponible en: <https://www.facebook.com/FocusAranjuez/posts/682585091871636/> (fecha de consulta 04/04/2020).
- Serrano, Eugenia (1950), «Una Bial de Arte Hispanoamericano en Madrid. Bial de Arte Hispanoamericano», *Correo Literario* nº 11, 1 de noviembre, pp. 6-7.
- Serrano, Joaquín (2011), «Polifonía y sugerencia», en *Herminia de Lucas. El paisaje interior como viaje creativo*, catálogo, León, Instituto Leonés de Cultura, Diputación de León, p. 250.
- Serrano de Haro Soriano, Amparo (2000), *Mujeres en el arte. Espejo y realidad*, Barcelona, Plaza y Janés.
- Sesmero Ruiz, Julián (2009), *Diccionario de pintores y grabadores en Málaga siglo XX*, Málaga, Real Academia de Arte de San Telmo.
- Sierra González, Ángela (2009), «Una aproximación a la teoría queer: el debate sobre la libertad y la ciudadanía», *Cuadernos del Ateneo* nº 26, pp. 29-42. Disponible en: <https://mdc.ulpgc.es/cdm/ref/collection/cateneo/id/698> (fecha de consulta 04/04/2020).

- Strauss, Anselm y Juliet Corbin (1994), «Grounded theory methodology: An overview», en Norman K. Denzin e Yvonna S. Lincoln (eds.), *Handbook of qualitative research*, editado por, Londres, Sage Publications, p. 273-285.
- Tejeda Martín, Isabel (2011), *La exposición Territorios Indefinidos (1995): Una mirada sobre el arte hecho por mujeres durante la década de los años 90 en España*, II Jornadas del Centro Interdisciplinario de Investigaciones en Género, La Plata, Memoria Académica Universidad de La Plata. Disponible en: [https://webs.um.es/istejeda/miwiki/lib/exe/fetch.php?media=territorios\\_indefinidos\\_argentina.pdf](https://webs.um.es/istejeda/miwiki/lib/exe/fetch.php?media=territorios_indefinidos_argentina.pdf) (fecha de consulta 25/04/2020).
- Tejeda Martín, Isabel (2012), «Artistas españolas bajo el franquismo. Manifestaciones artísticas y feminismos en los años sesenta y setenta», en Juan Vicente Aliaga y Patricia Mayayo (coords.), *Genealogías feministas del arte español (1960-2010)*, Madrid, This Side Up, pp. 193-220.
- Turner, Gloria (1975), *Gloria Turner*, catálogo de la exposición, Madrid, Galería Kreisler.
- Turner, Gloria (1979), *Gloria Turner*, catálogo de la exposición, Madrid, Galería Kreisler.
- Turner, Gloria (1982a), *Gloria Turner, Sala de exposiciones, Palacio La Torre*, Texto de Carlos Areán, catálogo de la exposición, Real Valle de Camargo, Ayuntamiento.
- Turner, Gloria (1982b), *Gloria Turner, XXXI Festival Internacional de Santander*, texto de José Hierro, catálogo de la exposición, Santander, Museo Municipal de Bellas Artes de Santander (septiembre 1982).
- Turner, Gloria (1983), *Gloria Turner, Sala Goya*, Textos de José Hierro y M. García Viño, catálogo de la exposición, París, Casa de España en París.
- Turner, Gloria (1984), *Gloria Turner*, catálogo de la exposición, Madrid, Galería Kreisler.
- Turner, Gloria (1987), *Gloria Turner (1970-1987)*, catálogo de la exposición, Santander, Museo Municipal de Bellas Artes de Santander.
- Turner, Gloria (1996), *Gloria Turner*, catálogo de la exposición, París, Lycée Octave Feuillet.
- Turner, Gloria (1997), *Gloria Turner*, catálogo de la exposición, A Coruña, Galería Atlántica.
- Turner, Gloria (2018), *Gloria Turner: Siempre nos quedará París*, textos de Mariano Gómez de Vallejo y Guillermo Balboa, catálogo de la exposición, Torrelavega, Cantabria, Sala de Arte Garcilaso.
- Turner, Gloria (2019), *La mer toute entiere / Todo el mar*. Sala el Torco, folleto, Suances, Sala el Torco, Concejalía de Cultura, Ayuntamiento.
- Torrado Zamora, Laura (2012), «Fotografía y arte feminista en España (1990-2010)», en Pilar Amador, M<sup>a</sup> Rosario Ruiz Franco, Teresa López Pellisa y Jaime Cubas (eds.), *Imagen, Cultura y Tecnología: medios, usos y redes*, Actas del II Congreso Internacional sobre Imagen, Cultura y Tecnología, Madrid: Universidad Carlos III, pp. 1991-201. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10016/14042> (fecha de consulta 22/06/2020).
- Torrens Soler, Pedrona (2016), «Con Isabel en el Paraíso», en Isabel Villar, en un lugar que yo veo, Sala de Arte Robayera, catálogo de la exposición, Cudón-Miengo, Ayuntamiento de Miengo, Consejería de Educación, Cultura y Deporte Gobierno de Cantabria, pp. 6-7.
- Torres López, Matilde (2007), *La mujer en la docencia y en la práctica artística en Andalucía durante el siglo XIX*, tesis doctoral, Universidad de Málaga. Disponible en:

- <http://www.biblioteca.uma.es/bbl/doc/tesisuma/17114913.pdf> (fecha de consulta 05/06/2017).
- Torres López, Matilde (2009), *Diccionario de Mujeres Pintoras de Andalucía. Siglo XIX*, Málaga, Servicio de Publicaciones de la Fundación Unicaja.
- Torres López, Matilde (2010), *Artistas andaluzas: docencia y creación artística en el siglo XIX*, Málaga, Diputación Provincial de Málaga.
- Trasforini, María Antonietta (2009), *Bajo el signo de las artistas: mujeres, profesiones de arte y modernidad*, Valencia, Universidad de Valencia.
- Ureña, Gabriel (1982), *Las vanguardias artísticas en la postguerra española (1940-1959)*, Colección Fundamentos nº 73, Madrid, Istmo.
- Uzanne, Octave (1912), *The Modern Parisienne*, Londres, Heinemann.
- Valdés Fernández, Manuel (1984), *Exposición colectiva de pintores leoneses: 10 artistas leoneses*, Sala de Exposiciones de Ponferrada, folleto, León, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de León.
- Valdés Fernández, Manuel (1986), *Artistas actuales leoneses, exposición itinerante Castilla y León 1986-1987*, catálogo de la exposición, León, Junta de Castilla y León.
- Valdés Fernández, Manuel (1986), *Exposición Artistas plásticos leoneses*, catálogo de la exposición, Astorga, Ayuntamiento de Astorga.
- Vallejo-Nájera, Antonio (1944), *Psicología de los sexos*, Bilbao, Ediciones Conferencias y Ensayos.
- Vallejo-Nájera, Juan Antonio (1974), *Isabel Villar*, Zaragoza, Galería Luzán.
- Vasari, Giorgio (1997 [1558]), *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, Roma, Newton Compton.
- Vergniolle, Michelle (2008), *La palabra en silencio: pintura y oposición bajo el franquismo*, traducción de María Sirera Conca, Valencia, Universitat de València.
- Victoria (1978a), «Petra Hernández el arte de las cosas sencillas y cotidiana», *Diario de León*, 8 de abril.
- Victoria (1978b), «La Primavera y las artistas leonesas. Petra Hernández: el arte de las cosas sencillas y cotidianas», *La Hora Leonesa*, 8 de abril, p. 11.
- Vila Tejero, María Dolores y Tomás Sánchez Santiago (eds.) (2018 [2004]), *Delhy Tejero, Los Cuadernines (Diarios 1936-1968)*, León, Eolas Ediciones.
- Villamuza Manso, Ana (2018), «Tejiendo la historia (2016-2017)». Disponible en: <http://lasquehabitan.com/wp-content/uploads/2018/02/PDF-Tejiendo-la-historia.pdf> (fecha de consulta 21/06/2019).
- Villar, Isabel (1975), *Isabel Villar*, Textos de Daniel Giralt Miracle, catálogo de la exposición, Barcelona, Galería de Arte Sarrió.
- Villar, Isabel (1970), *Isabel Villar*, Textos de Vicente Aguilera Cerni, folleto exposición, Madrid, Galería Sen.
- Villar, Isabel (1974), *Isabel Villar*, Textos de Juan Antonio Vallejo Nájera, catálogo de la exposición, Madrid, Galería Sen.
- Villar, Isabel (1975), *Isabel Villar*, folleto, Madrid, Galería Kreisler Dos.

- Villar, Isabel (1977), Isabel Villar, Galería de Exposiciones Banco de Granada, catálogo de la Exposición, Granada, Banco de Granada.
- Villar, Isabel (1981), Isabel Villar, Textos de Miguel Logroño. Sala Luzán, catálogo de la exposición, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada
- Villar, Isabel (1983), Isabel Villar, Textos de Francisco Calvo Serraler, catálogo de la exposición, Palma de Mallorca, Sala Pelaires.
- Villar, Isabel (1986), Isabel Villar (1970-1985), Textos de Francisco Calvo Serrale, Francisco Sabater y Miguel Logroño, catálogo de la exposición Casa Lis, Salamanca, Casa de Cultura.
- Villar, Isabel (2000), Isabel Villar: Obra 1977-2000, catálogo de la exposición, Valladolid, Consejería de Educación y Cultura, Junta de Castilla y León.
- Villar, Isabel (2009), Isabel Villar, catálogo de la exposición, Centro de Arte Faro de Cabo Mayor, Santander, Autoridad Portuaria de Santander.
- Villar, Isabel (2016), Isabel Villar, en un lugar que yo veo, catálogo de la exposición, Sala de Arte Robayera, Cudón-Miengo, Ayuntamiento de Miengo, Consejería de Educación, Cultura y Deporte Gobierno de Cantabria
- Villar, Isabel (2018a), Isabel Villar: Pinturas 1970-2017, catálogo de la exposición, Madrid, Galería Fernández-Braso.
- Villar, Isabel (2018b), «Isabel Villar: Pintura de mujer», entrevista por Ana Morente, La Radio tiene ojos, el 28 de enero 2018. Disponible en: [https://mediavod-ivlt.rtve.es/resources/TE\\_RLRTJSS/mp3/3/7/1517148500673.mp3](https://mediavod-ivlt.rtve.es/resources/TE_RLRTJSS/mp3/3/7/1517148500673.mp3) (fecha de consulta 22/05/2020).
- Villegas Moreno, Gladys (2004), «Resignificación de las mujeres en el arte», Revista Entreumanos, año 2, nº 3 y 4, pp. 1-7. Disponible en: <https://gladysvillegasm.wordpress.com/2015/07/09/2004-resignificacion-de-las-mujeres-en-el-arte-revista-entreumanos-universidad-veracruzana-ano-2-no-3-y-4-agosto/> (fecha de consulta 19/07/2017).
- Villalobos, Fernando (1957), «Exposición de jóvenes pintores salmantinos en la Casa de Salamanca», El Adelanto, Salamanca, 3 de marzo.
- Viñuela Suárez, Laura (2003), «La construcción de las identidades de género en la música popular», Dossiers Feministes 7: No me arrepiento de nada: mujeres y música, pp. 11-32. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/118124> (fecha de consulta 21/06/2017).
- Weigel, Sigrid (1986), «La mirada bizca: sobre la historia de la escritura de las mujeres», Gisela Ecker (ed.), Estética feminista, Barcelona, Icaria, pp. 69-90.
- Westerdahl, Eduardo (1979), «Isabel Villar y Eduardo Sanz: la realidad y el hermetismo», El País, 27 de noviembre. Disponible en: [https://elpais.com/diario/1979/11/27/cultura/312505206\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1979/11/27/cultura/312505206_850215.html) (fecha de consulta 12/06/2018).
- Woods, Peter (1987), La escuela por dentro, Barcelona, Paidós/MEC.
- Woolf, Virginia (2008 [1929]), Una habitación propia, Traducción del inglés por Laura Pujol, Barcelona, Seix Barral.

- Zambrini, Laura y Paula Ladevito (2007), *Pensamiento posestructuralismo y miradas en torno al sujeto femenino*, XXVI Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología, Guadalajara, Asociación Latinoamericana de Sociología.
- Zamanillo Peral, Fernando (2003), «Entre la luz de la naturaleza y la luz de la razón», en Gloria Torner, *Sala de Arte Robayera*, catálogo de la exposición, Cudón-Miengo: Ayuntamiento de Miengo, pp. 4-5.





M<sup>a</sup> Cecilia Martín (1920-2020), M<sup>a</sup> Francisca Dapena (1924-1995), Petra Hernández (1925-2014), Ana Jiménez (1926-2013), Castorina F. Francisco (1928-2019), Ana M<sup>a</sup> García Caveró (1932-), Herminia de Lucas (1934-2015), Isabel Villar (1934-), Blanca Prieto (1934-), Gloria Torner (1934-), Teresa Gancedo (1937-) y Gloria Alcahud (1937-)... no están todas las que realmente son, pero sí una significativa muestra de artistas castellanoleonesas que iniciaron su andadura en la plástica española de postguerra, viviendo una doble orfandad: huérfanas de privilegios por el mero hecho de ser mujeres; y huérfanas de un modelo sólido de mujer artista, en quien inspirarse. Todas ellas, junto a sus historias de vida y trayectorias artísticas, cuidadosamente tejidas, constituyen una genealogía femenina de artistas que sirve de referencia y/o herencia a otras generaciones posteriores de mujeres inmersas en el campo de las artes plásticas en España, y más concretamente en Castilla y León, para que comprueben que no son, ni están huérfanas.



EDICIONES  
Universidad  
Valladolid