

Monográfico Atrio 1



**no  
solo  
musas**  
mujeres creadoras  
en el arte iberoamericano

**Eunice Miranda Tapia, ed.**



**no solo  
musas**

**mujeres creadoras  
en el arte iberoamericano**

**Eunice Miranda Tapia, ed.**

© 2019

## Monográfico Atrio

1.º volumen

### Editora

Eunice Miranda Tapia

### Colaboración en la edición

Sandra Patricia Bautista Santos

### Revisión y corrección de textos en portugués

Fabiana Lourenço Díaz

### Corrección de resúmenes en inglés

Laura Dicochea

### Directoras de la colección

Ana Aranda Bernal

María de los Ángeles Fernández Valle

### Diseño y maquetación

Laboratorio de las artes

### Imagen de portada

Stéfani Agostini. *Cama de gato (Manjedoura)*, 2018.

Cortesía de la autora.

### Fotografías y dibujos

De los autores, excepto que se especifique el autor

© de los textos e imágenes: los autores

© de la edición:

## ÁREA DE HISTORIA DEL ARTE

### Departamento de Geografía, Historia y Filosofía

#### UNIVERSIDAD PABLO DE OLAVIDE

Carretera de Utrera km 1. 41013 Sevilla

E-mail: atrio.revista@gmail.com

Web: <https://www.upo.es/revistas/index.php/atrio/index>

ISBN: 978-84-09-17672-4

Depósito Legal: SE 324-2020

Materia: AB - Arte: aspectos generales y AF - Formas de expresión artística

2019, Sevilla, España

## EQUIPO EDITORIAL ATRIO

### Directoras

Ana María Aranda Bernal (Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España)

María de los Ángeles Fernández Valle (Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España)

### Secretaría técnica

Rafael Molina Martín (Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España)

Zara Ruiz Romero (Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España)

Victoria Sánchez Mellado (Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España)

### Comité editorial

José Manuel Almansa Moreno (Universidad de Jaén, España)  
M.ª del Valle Gómez de Terreros Guardiola (Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España)

Ramón Gutiérrez (Centro de Documentación de Arquitectura Latinoamericana, Buenos Aires, Argentina)

Francisco J. Herrera García (Universidad de Sevilla, España)  
Juan Manuel Monterroso Montero (Universidade de Santiago de Compostela, España)

Arsenio Moreno Mendoza (Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España)

Francisco Ollero Lobato (Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España)

Fernando Quiles García (Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España)

Graciela María Viñuales (Centro de Documentación de Arquitectura Latinoamericana, Buenos Aires, Argentina)

Periodicidad anual

Inicio de la publicación: 1988

Año de edición: 2019

ISSN: 0214-8293 (1988-2013)

Depósito Legal: SE-10-1989 (1988-2013)

eISSN: 2659-5230 (1988-)

Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons Attribution-Non-Commercial-ShareAlike 4.0 International License (CC BY-NC-SA 4.0).

*Atrio. Revista de Historia del Arte* se encuentra indexada en: REDIB, DOAJ, ISOC, Dialnet, PIO, BASE, e-revistas CSIC, Regesta Imperia y Recolecta. Está evaluada en: Erih Plus, Latindex, DICE, RESH, MIAR y CIRC. Además, se encuentra catalogada en: SUNCAT, Rebiun, Genamics JournalSeek, SUDOC, OCLC WorldCat, ZDB, OPAC Plus, Arhisticum.net y Dulcinea.

Esta es una publicación sometida al proceso de evaluación de pares ciegos, que facilita el acceso a su contenido bajo la licencia indicada, sin cobrar coste de ningún tipo por el envío, publicación o difusión de sus textos. Está asociada a *Atrio. Revista de Historia del Arte* (eISSN 2659-5230), disponible en:

<https://www.upo.es/revistas/index.php/atrio/index>

# Índice

|  |    |
|--|----|
| Prólogo  | 7  |
| <b>Ana Aranda Bernal</b>   |    |
| Presentación   | 10 |
| <b>Eunice Miranda Tapia</b>  |    |
| <b>CREADORAS Y TRANSGRESORAS</b>   |    |
| Mujeres en prácticas de creación colectiva en Valencia (1939-1975)   | 15 |
| <b>Clara Solbes Borja</b>  |    |
| Concha Méndez: poeta, impresora, editora y divulgadora cultural.<br>Del <i>Lyceum Club</i> a la sombra de sus contemporáneos en el exilio<br>(Madrid, 1898 - México, 1986) | 27 |
| <b>Esmeralda Broullón-Acuña</b>  |    |
| Libertad femenina en la obra de Malu Valerio y Mariana Sellanes  | 42 |
| <b>Edmara Elisa Jordán Montilla</b>  |    |
| Arte y feminismo en el espacio público: de lo perdurable a lo efímero.<br>Algunos ejemplos del siglo XXI en España   | 55 |
| <b>Laura Luque Rodrigo</b>   |    |
| Archivo Diverso Costa Rica. Primera parte.<br>Expresiones de arte transgresoras  | 67 |
| <b>Patricia Oliva Barboza</b>  |    |
| <b>ESTRATEGIAS DE PRODUCCIÓN: ANÁLISIS Y POSICIONAMIENTOS CRÍTICOS</b>   |    |
| La sombra femenina: un análisis de la estética del ocultamiento<br>en artistas femeninas contemporáneas  | 81 |
| <b>Elisa de la Torre</b>   |    |
| Acerca de mujeres y arte cubano  | 91 |
| <b>Carolina María Sánchez Abella</b>   |    |

|   |     |
|---|-----|
| Acciones femeninas:<br>análisis poético y político de la representación femenina en el espacio<br><b>Sara Elena Rodríguez Tovar</b>   | 103 |
| <i>Alter ego</i> como estrategia identitaria de resistencia frente a estereotipos<br>construidos en torno al imaginario de la mujer latinoamericana<br><b>Sandra Patricia Bautista Santos</b> | 114 |
| <b>EN PRIMERA PERSONA: MEMORIAS, REFLEXIONES<br/>Y DOCUMENTACIÓN SOBRE PROCESOS DE CREACIÓN</b>   |     |
| Figurar ausências: uma poética em pintura no campo expandido<br><b>Stéfani Trindade Agostini - Altamir Moreira</b>  | 128 |
| “mirar(nos)otras”: o desenho como ação e dispositivo de arte relacional<br><b>Natália Fernandes Brescancini</b>   | 142 |
| En búsqueda de otro cuerpo posible desde la práctica pictórica<br><b>Natalia Alarcón Pino</b>   | 156 |
| Reflexões sobre o meu processo criativo no ensaio <i>Peito de Pedra</i><br><b>Mari Gemma De La Cruz</b>   | 168 |
| Relación social, asociacionismo<br>y archivo como práctica artística contemporánea<br><b>Paul Parra Moreno</b>  | 182 |

# PRÓLOGO

**Ana Aranda Bernal**

Universidad Pablo de Olavide, Sevilla (España)

*NO SOLO MUSAS* constituye el primer volumen de la colección MONOGRAFÍAS ATRIO, asociada a la publicación periódica *Atrio. Revista de Historia del Arte*. Y más allá del indudable interés de los ensayos que componen esta obra, se ha querido celebrar con su edición un aniversario, los treinta años que ha cumplido la revista. Aprovechando para centrar la atención de manera simbólica en un asunto escasamente tratado entre los más de trescientos artículos y reseñas que se han publicado desde el nacimiento de *Atrio* en el año 1988.

Porque este libro coordinado por la profesora Eunice Miranda, se ocupa de dar visibilidad a la producción artística, material e intelectual de las mujeres creadoras, de reconocer sus discursos y posicionamientos reflexivos, en este caso, en el contexto contemporáneo iberoamericano.

Sin embargo, es necesario retroceder hasta la década de los setenta para comprender que, entre las diferentes perspectivas sociales que se abordaron en los estudios de Historia del Arte, fue afianzándose el interés por la Historia de las Mujeres, que unas cuantas estudiosas centraron en la práctica artística femenina. Naturalmente el punto de partida fue el ensayo *¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?*, publicado en 1971 por Linda Nochlin, al que siguieron los estudios de Rozsika Parker y Griselda Pollock, Whitney Chadwick o Joan Scott, todos ellos editados en el siglo XX.<sup>1</sup>

Con ello se avanzó en el conocimiento, porque abordar el pasado y el presente de la mitad de la población mundial resulta imprescindible para obtener una visión completa de la realidad. Pero, sobre todo, se identificó la perspectiva de género como una categoría de análisis histórico, paralelamente a que el asunto alcanzase relevancia política cuando la ONU

---

1. Linda Nochlin, "Why Have There Been No Great Women Artists?," *ARTnews*, v. 69, no. 9 (1971): 22-39 y 67-71. Rozsika Parker y Griselda Pollock, *Old Mistresses: Women, Art and Ideology* (London: Routledge & Kegan Paul, 1981). Whitney Chadwick, *Women, Art and Society* (London: Thames and Hudson, 1990). Joan W. Scott, "El género: una categoría útil para el análisis histórico," en *Historia y género: las mujeres en la Europa moderna y contemporánea* (Valencia: Institució Anfon el Magnànim, 1990).

auspició la celebración de la Conferencia Internacional sobre la Población (El Cairo, 1994) y la Conferencia Mundial sobre la mujer (Beijing, 1995).

También durante la década de los noventa comenzaron a desarrollarse en España algunas actividades y estudios sobre la imagen de las mujeres en las representaciones artísticas, el segundo ámbito de interés cuando se considera la diferencia sexual en la reflexión histórico-artística, pero fue necesario esperar hasta comienzos del siglo XXI para que se acelerara en nuestro país el proceso de investigación con perspectiva de género.<sup>2</sup>

Con esto quiero incidir en que, hacia el final de los años ochenta, cuando se publicó el primer número de *Atrio*, apenas se estaban poniendo en marcha en España las investigaciones feministas, una de las perspectivas que más ha contribuido a ofrecer nuevos modelos de interpretación en la Historia del Arte.

Pero el tiempo ha pasado y hemos alcanzado cierta madurez en el análisis y los enfoques metodológicos. Se ha superado la idea inicial de reconstruir un inventario de autoras para incorporarlas al discurso oficial de estilos y obras, e incluso una segunda fase en la que se desentrañaron los impedimentos que vencían las artistas que consiguieron alcanzar una situación profesional. Paralelamente a los cambios sociales y al cuestionamiento de la situación de las mujeres en la hegemonía patriarcal, se ha visto la necesidad de revisar el paradigma de la creación artística y las metodologías de la Historia del Arte que han imperado hasta ahora, porque surgieron con un punto de vista exclusivamente masculino que hasta ahora hemos considerado la norma y, en ese sistema, las prácticas femeninas son una excepción.

Siguen siendo muchos los asuntos pendientes, especialmente la diferente situación entre el avanzado estado de la investigación y de las actividades creativas, por un lado, y la escasa transferencia de esos conocimientos a la sociedad. Y los factores que frenan esa transmisión son diversos, como el hecho de que nos hayamos ocupado de ella mayoritariamente las mujeres y eso impide que se perciba como un asunto de interés general. O el hecho de que sectores reaccionarios de la sociedad pasen por alto la utilidad de la perspectiva de género en el análisis científico y hayan introducido en su discurso esa etiqueta de "ideología de género" que utiliza el Vaticano desde comienzos de siglo para oponerse a los movimientos feminista y LGBT.<sup>3</sup>

---

2. Amparo Quiles Faz y Teresa Sauret Guerrero, *Luchas de género en la historia a través de la imagen: Ponencias y comunicaciones* (Málaga: CEDMA, 2002). Patricia Mayayo, *Historias de mujeres, historias del arte* (Madrid: Cátedra, 2003).

3. *Lexicon. Términos ambiguos y discutidos sobre familia, vida y cuestiones éticas*, a cargo del Consejo Pontificio para la Familia, Congregación para la Doctrina de la Fe, 2003, tomado de Andrea Puggeli, "¿Qué es y para qué sirve la ideología de género?," *Blog 1 de cada 10 de 20 minutos*, octubre de 2018, consultada el 10 de noviembre de 2019, <https://blogs.20minutos.es/1-de-cada-10/2018/01/10/la-ideologia-de-genero-para-que-sirve/> y Paula Álvarez López, "¿Qué es la ideología de género?," *La Pluma Violeta*, no. 3, 2019, consultada el 10 de noviembre de 2019,

No obstante, a pesar de las dificultades, el amor por el conocimiento y el empeño de investigadores, docentes, artistas y público son grandes fortalezas que no han flaqueado en todos estos años. Y esperamos que este libro ayude a avanzar en este viaje al que queda mucho camino por delante.



# PRESENTACIÓN

**Eunice Miranda Tapia**

Universidad Pablo de Olavide, Sevilla (España)

El presente libro surge de la necesidad de crear un espacio para la divulgación de estudios que analizan distintos aspectos entorno a la creación artística generada por mujeres en el ámbito iberoamericano. Se ha considerado en este amplio espectro, no sólo el estudio de movimientos artísticos dirigidos por mujeres o el análisis de obras y proyectos que se elaboran desde una perspectiva de género, sino también se ha querido incluir la voz de las mismas creadoras, abriendo así una pequeña ventana hacia la reflexión y el análisis del proceso de creación redactado en primera persona.

Los trabajos aquí presentados, transitan distintas geografías así como diferentes aproximaciones metodológicas y manifestaciones artísticas. Se localizan así valiosas aportaciones en torno a la creación literaria, pictórica, de *performance* o video y también a la creación individual, colectiva, las prácticas del asociacionismo y la divulgación.

El libro se ha organizado en tres apartados. En el primero de ellos, *Creadoras y transgresoras*, se ubican trabajos en los que se acentúa una posición de contrapeso, en el que las artistas/creadoras analizadas han significado no sólo una valiosa aportación en su ámbito específico de creación, sino que su propio discurso reporta un desafío, ya sea a la tradición creadora heteropatriarcal, como a los propios mecanismos de creación imperantes en el arte establecido.

En el segundo apartado, *Estrategias de producción: análisis y posicionamientos críticos*, se engloban los trabajos que aportan reflexiones sobre diversos procesos creativos, que comprenden desde estrategias teóricas aplicadas a proyectos artísticos, así como el análisis de distintas estrategias que versan desde aspectos de identidad, feminidad o de la relación del cuerpo de la mujer con el espacio, la ciudad y los mecanismos de consumo, símbolo de las sociedades contemporáneas.

Por último, en el tercer apartado, *En primera persona: memorias, reflexiones y documentación sobre procesos de creación*, se ha dado espacio para que las propias creadoras expongan un análisis crítico sobre su producción. Considerando que son pocos los momentos en los que la artista tiene espacio para su voz, se ha aprovechado esta publicación precisamente para abrir el espacio al pensamiento de la artista y que sea ella misma quien vierta sus propias reflexiones en cuanto al proceso creativo, la conceptualización y la ejecución de sus obras.

Para finalizar, es fundamental agradecer la invitación brindada por el profesor Fernando Quiles para poder desarrollar este proyecto, así como a Sandra Bautista por su valioso apoyo en la primera fase de edición del libro. Y por supuesto, agradecer al equipo del área de Historia del Arte de la Universidad Pablo de Olavide, que de una manera u otra participó para hacer posible esta publicación, de manera especial a María Ángeles Fernández Valle y Victoria Sánchez Mellado.

Como bien lo comenta antes la profesora especialista en arte y género, Ana Aranda Bernal, *No solo musas* es un pequeño paso en este largo camino que urge andar, por eso, subrayamos el esfuerzo de todas y todos los investigadores aquí presentes, sin cuya labor ese paso no se habría dibujado en el camino. Para todas estas personas —y para las mujeres que inspiraron sus valiosas contribuciones— el más profundo agradecimiento y reconocimiento por su labor.

# **Creadoras y transgresoras**

# Mujeres en prácticas de creación colectiva en Valencia (1939-1975)

*Women Working Towards Collective Production in Valencia (1939-1975)*

**Clara Solbes Borja**

**Universitat de València, Valencia (España)**

clara.solbes@uv.es

<https://orcid.org/0000-0001-7119-8294>

## Resumen

El artículo se propone mostrar de forma panorámica la vinculación de las mujeres a los colectivos artísticos durante la dictadura franquista en la ciudad de Valencia, partiendo de una primera generación de grupos en los que encontramos a artistas como Carmen Pérez Giner, Begoña Villate, Dolores Marqués o Rosa Fagoaga; pasando por las aportaciones de Jacinta Gil o Soledad Sevilla a colectivos que impulsaron la abstracción valenciana; y llegando finalmente a analizar las relaciones que se establecieron entre Ana Peters, Pilar Espinosa Carpio, Carmen Calvo, Isabel Oliver, Rosa Torres o Consuelo Niño con los colectivos del realismo crítico valenciano en los años sesenta y setenta.

**Palabras clave:** mujeres artistas; género; historiografía feminista; colectivos artísticos; franquismo; arte valenciano.

## Abstract

*The purpose of this article is to present a panoramic view of the association of women and the artist collective during Franco's Regime in the city of Valencia. Firstly, an analysis of first-generation groups is implemented, in which artists like Carmen Pérez Giner, Begoña Villate, Dolores Marqués o Rosa Fagoaga are included, followed by Jacinta Gil o Soledad Sevilla's contributions to groups that promoted Valencian Abstraction. Lastly, it highlights the relationships that developed between Ana Peters, Pilar Espinosa Carpio, Carmen Calvo, Isabel Oliver, Rosa Torres o Consuelo Niño of the collectives of critical realism in Valencia during the 1960s and '70s.*

**Keywords:** female artist; gender; feminist historiography; artist collective; Franco's Regime; Valencian Art.

Este trabajo ha sido realizado gracias a un contrato de Formación del Profesorado Universitario del Ministerio de Ciencia, Innovación e Universidades (convocatoria de 2016) en el marco de una tesis doctoral dirigida por Rafael Gil Salinas y Mireia Ferrer Álvarez en el Departamento de Historia del Arte de la Universitat de València.

Cómo citar este trabajo / How to cite this paper:

Solbes Borja, Clara. "Mujeres en prácticas de creación colectiva en Valencia (1939-1975)." En *No solo musas. Mujeres creadoras en el arte iberoamericano*. Monográfico Atrio 1, editado por Eunice Miranda Tapia, 15-26. Sevilla: Universidad Pablo de Olavide, Atrio, 2019.

© 2019 Clara Solbes Borja. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0. International License (CC BY-NC-SA 4.0).

## Introducción

Durante la dictadura franquista, proliferaron a lo largo y ancho de la cartografía española numerosos colectivos artísticos como núcleos de investigación, creación, resistencia y compromiso político y cultural. Aunque ya en la década de los cuarenta aparecieron grupos de relevancia nacional como Dau al set, es en la segunda mitad de los cincuenta cuando el asociacionismo artístico toma impulso con la aparición de El Paso en Madrid, el Equipo 57 en Córdoba o el Grupo Parpalló en Valencia, entre otros. Aunque seguía imperando el prototipo de 'genio individual', potenciado por corrientes como el informalismo,<sup>1</sup> el trabajo colectivo constituyó una tendencia relativamente generalizada en la segunda mitad del siglo XX.

Esta amalgama de experiencias colectivas arraigó en la ciudad de Valencia, la cual destacó por la gran cantidad y variedad de grupos que se consolidaron como impulsores de la modernidad.<sup>2</sup> Tras la Guerra Civil y las experiencias esfumadas de la II República, surgieron el Grupo Z, el Grupo de los Siete y otros de menor calado que supusieron el reinicio del anti-academicismo en Valencia. A estos los siguieron otros que han tenido mayor peso en la historiografía tradicional: el ya citado Grupo Parpalló, Estampa Popular, el Equipo Crónica, el Equipo Realidad o Antes del Arte. Aunque las mujeres quedaron aisladas en la mayoría de proyectos y apenas se ha visibilizado su participación, algunos sí que contaron con ellas en sus filas y otros las contrataron como ayudantes de taller o colaboradoras esporádicas. En las líneas que siguen nos proponemos visibilizar las contribuciones de estas mujeres a los colectivos con los que colaboraron, partiendo de una primera generación de grupos en los que encontramos a artistas como Carmen Pérez Giner, Begoña Villate, Dolores Marqués o Rosa Fagoaga; pasando por las aportaciones de Jacinta Gil o Soledad Sevilla a colectivos que impulsaron la abstracción valenciana; y llegando finalmente a analizar las relaciones que se establecieron entre Ana Peters, Pilar Espinosa, Carmen Calvo, Isabel Oliver, Rosa Torres o Consuelo Niño con los colectivos del realismo crítico valenciano en los años sesenta y setenta.

## "Buenas esposas"

Utilizamos el título de la novela decimonónica de Louisa May Alcott, reeditada y difundida en la España de posguerra, como introducción a lo que suponía ser mujer durante el franquismo y las dificultades que ello conllevaba a la hora de profesionalizarse, en este caso concreto, en el campo artístico. La ideología nacionalcatólica trató de eliminar del imaginario colectivo aquella mujer moderna que empezaba a definirse durante la efímera II República y retomó con fuerza el modelo del ángel del hogar decimonónico. Para que dicho modelo fuera calando en

1. Véase Andrea Fernández Alonso, *Cuando la esencia es masculina. Género y sexo en el Informalismo y Expresionismo abstracto* (Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2008).

2. Julia Barroso Villar, *Grupos de pintura y grabado en España (1939-1969)* (Oviedo: Departamento de Arte de la Universidad de Oviedo, 1979), 175.

la sociedad, el régimen instauró lo que se denominaron ‘medidas mitigadoras’, como fueron “la mejora de la remuneración del trabajador ‘que se case con mujer también trabajadora y que deje de serlo para atender el hogar’ y la ‘prohibición de empleo de la mujer casada a partir de un determinado ingreso que perciba su marido’.”<sup>3</sup> Paralelamente, se pusieron en marcha medidas más sutiles a través de medios como la publicidad, el cine, programas de radio como el exitoso consultorio de Elena Francis y, más tarde, también la televisión.

En el caso concreto de aquellas que decidían estudiar Bellas Artes, se encontraban al ingresar en la escuela con cierto aislamiento con respecto a sus compañeros varones, especialmente las primeras generaciones. Este aislamiento, sumado a la juventud de las estudiantes, propiciaba que, al finalizar los estudios, en la mayoría de los casos no se plantearan profesionalizarse y se vieran abocadas al matrimonio y al cuidado de sus familias. Isabel Tejada lo expresa en los siguientes términos: “su papel como amas de casa, esposas y madres se consideraba prioritario, entendiéndose que su dedicación artística era una veleidad secundaria. Además, arrastraban la consideración social, extendida desde el siglo XIX, de eternas aficionadas, y esto pese a su formación superior.”<sup>4</sup>

De este modo, mientras sus compañeros varones mantenían el contacto entre ellos y estaban al día de las novedades artísticas que iban llegando a Valencia, ellas, en la mayoría de los casos, se casaban y emprendían la vida que se esperaba de ellas dejando atrás ese periodo de relativa libertad que vivían durante los años de formación en San Carlos.

La transición entre la escuela y el mundo artístico profesional es reflejado, desde la óptica masculina, por el pintor Custodio Marco, fundador del Grupo Z, en una reflexión publicada en 1990:

Los últimos cursos en la Escuela se caracterizaron por una intensa y exaltada comunicación de ‘descubrimientos’ e intuiciones entre un pequeño grupo de alumnos en el que, afortunadamente, me encuentro. Esta relación continúa después de terminados los estudios: rotativamente nos reunimos en los Estudios respectivos y son largas las horas de discusiones apasionadas, que, en ocasiones, nos hacen llegar a verdaderas situaciones de catarsis colectivas. Pero en ese momento ya nos encontramos solos. Sin el vínculo integrador y aglutinador que había constituido para nosotros la Escuela de San Carlos, e inmersos en unas circunstancias de aislamiento cultural y de horizontes profesionales realmente dramáticas. De estas circunstancias surgió el ‘Grupo Z’: era el nuevo vínculo con el que intentábamos defendernos del

3. Giuliana Di Febo, “‘La Cuna, La Cruz y la Bandera’. Primer franquismo y modelos de género,” en *Historia de las Mujeres en España y América Latina*, dir. Isabel Morant, (Madrid: Cátedra, 2006), 4:222.

4. Isabel Tejada, “Artistas españolas bajo el franquismo. Manifestaciones artísticas y feminismos en los años sesenta y setenta,” en *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010*, eds. Juan Vicente Aliaga y Patricia Mayayo, (León: MUSAC, Junta de Castilla y León, 2013), 182.

entorno y de la disgregación: no sabíamos muy bien lo que pretendíamos ni a donde nos dirigíamos: lo único que estaba claro era lo que rechazábamos.<sup>5</sup>

Tal y como plasma la reflexión de Custodio Marco, aunque por lo general los recién salidos de la escuela se sentían desprotegidos o aislados al perder el contacto diario que les ofrecían las paredes del antiguo convento del Carmen, se combatía este aislamiento con reuniones asiduas en estudios de compañeros. Los grupos artísticos surgieron de esa necesidad de contacto, de intercambio de ideas y de regeneración del panorama artístico. Sin embargo, salvo contadas excepciones, las mujeres quedaban excluidas de estas reuniones. Aurora Valero afirma que, aunque sabía de la existencia de esos grupos y reuniones, no se planteaba formar parte de ellas: “con los chicos me llevaba bien, pero era una amistad personal, no artística. Ellos se reunían y nosotras no formábamos parte de esas reuniones. Ellos no nos invitaban, pero a mí tampoco se me ocurría pensar que podía ir con ellos. ¿Qué iba a hacer yo con todos esos hombres?”<sup>6</sup>

En este sentido, es representativo que Estrella de Diego describe una situación muy similar con respecto a las artistas españolas del siglo XIX: “no había puntos de comparación, ni había estudiantes con los que hablar de arte, no había tabernas ni borracheras, había solo frustración y soledad.”<sup>7</sup> La situación no había cambiado demasiado transcurrido un siglo.

## Mujeres en los primeros intentos colectivos de renovación plástica

El panorama mostrado hasta el momento se refleja poco esperanzador, pero es cierto que algunas rompieron esa barrera social que las aislaba y consiguieron integrarse en grupos o, al menos, formar parte de ellos eventualmente. El Grupo Z o El Grupo de los Siete, surgidos en la Valencia de posguerra, no siguieron una estética uniforme, pero sirvieron como aglutinadores de una juventud interesada en superar el academicismo de la Escuela de Bellas Artes.<sup>8</sup> En el Grupo Z (1947-1950) encontramos varias mujeres presentes en la exposición llevada a cabo en noviembre de 1947 en la librería Faus: la alcoyana Carmen Pérez Giner y Jacinta Gil, cuyas parejas sentimentales también formaban parte del grupo, Manuel Benet y Manolo Gil, respectivamente. Además, Dolores Marqués fue invitada a participar, junto con otros compañeros, en la segunda muestra del grupo, la *I Exposición de Grabados y Dibujos en homenaje a D. Ernesto Furió* en diciembre de 1947.

5. Custodio Marco Samper, “La pintura contemporánea: recuerdos y reflexiones,” *Archivo de arte valenciano*, no. 71(1990): 147.

6. Aurora Valero, entrevista de la autora, 4 de junio de 2018.

7. Estrella de Diego Otero, *La mujer y la pintura del siglo XIX español (cuatrocientas olvidadas y algunas más)* (Madrid: Cátedra, 2009), 106-7.

8. Véase Manuel Muñoz Ibáñez, *La pintura valenciana de posguerra hasta el Grupo Parpalló (1939-1956)* (Valencia: Diputación de Valencia, 1996).

El Grupo Z se reunió en tertulias y expuso en la librería Faus sin demasiados cambios desde sus comienzos hasta marzo de 1948, cuando se trasladó a la galería de Arte Abad. Tras una primera muestra en el nuevo espacio expositivo en noviembre de ese mismo año, el grupo sufrió varias bajas, entre ellas la de Carmen Pérez Giner por motivos que desconocemos. Su rastro se pierde desde ese momento, pero su marido, Manuel Benet, continuaba en el grupo, de modo que lo más probable es que la artista abandonara desde entonces la pintura profesional para centrarse en su familia y pintar, parafraseando a Amalia Avia, "de puertas adentro."<sup>9</sup> No obstante, otra mujer, Begoña Villate, apareció en las muestras del grupo realizadas en mayo de ese mismo año. Las obras de todas ellas expuestas en las colectivas entroncaban con la tónica general del grupo, que englobaba bodegones, paisajes y retratos que intentaban romper con el academicismo imperante.

Cuando el Grupo Z daba sus últimos coletazos, apareció el segundo colectivo que marcó el panorama artístico de posguerra, el Grupo de los Siete (1949-1954). Aunque en su fundación no encontramos a ninguna mujer, a partir de 1953 se incorpora Ángeles Ballester, amiga de Manolo Gil desde que coincidieron en la Escuela de San Carlos.<sup>10</sup> Es significativo que las tres mujeres que consiguieron hacerse un hueco en colectivos artísticos en aquellas primeras décadas de la dictadura franquista estaban unidas, en la mayoría de los casos sentimentalmente,<sup>11</sup> a un artista que, de algún modo, les abría las puertas de las tertulias con sus colegas de profesión. De hecho, Ángeles Ballester pudo asistir a las reuniones del Grupo de los Siete siempre acompañada de un varón de su círculo familiar, su hermano primero y su marido una vez ya casada,<sup>12</sup> ya que no hubiera sido moralmente aceptado que acudiera sola. Carmen Pérez Giner y Jacinta Gil, por su parte, acudían acompañadas de sus parejas, también pintores e integrantes del Grupo Z. La participación de las mujeres a estos primeros colectivos artísticos quedaba, por lo tanto, limitada en gran medida por su relación con compañeros varones y por la flexibilidad de sus familias.

### **De MAM y el Grupo Parpalló a Antes del Arte: mujeres en las experiencias colectivas entre la figuración y la abstracción**

En 1956, de manera casi paralela, aparecieron dos nuevos colectivos artísticos que en ocasiones compartieron miembros y que también desaparecieron prácticamente al mismo tiempo en 1961, pero que tenían diferencias sustanciales entre sí. Nos referimos al Movimiento Artístico del Mediterráneo y al Grupo Parpalló. El primero nunca pretendió actuar como grupo,

9. Amalia Avia, *De puertas adentro: memorias* (Madrid: Taurus, 2004).

10. Susana Vilaplana y Ángeles Ballester. *Imatge de la dona en la pintura* (Valencia: Universitat de Valencia, 2003), 21.

11. Aunque no siempre, como es el caso de Ángeles Ballester, unida a Manolo Gil por una relación de amistad.

12. Vilaplana y Ballester, 22.



sino más bien como una asociación de agentes artísticos, promovida y coordinada por Juan Portolés, que posibilitó exposiciones por toda la geografía española con el fin de promover artistas mediterráneos.<sup>13</sup> El Grupo Parpalló, aunque también ecléctico, sí que se definió como ente unitario, ya que redactó una 'Carta abierta' donde se explican sus objetivos y publicó periódicamente la revista *Arte Vivo*, entre otros hechos artísticos. La única valenciana<sup>14</sup> que participó en ambos colectivos activamente fue Jacinta Gil, aunque su presencia se difumina tras la traumática muerte de su esposo e ideólogo del Grupo Parpalló, Manolo Gil, en 1957, con la excepción de la muestra que tuvo lugar en el Club Urbis de Madrid en 1960. Jacinta Gil, por lo tanto, ya no formó parte de lo que Pablo Ramírez denomina "el definitivo Grupo Parpalló."<sup>15</sup>

Más allá de MAM y el Parpalló, existieron otros grupos que, aunque han sido prácticamente inexistentes para la historiografía,<sup>16</sup> también contribuyeron a consolidar la vanguardia valenciana y el trabajo artístico colectivo. Los grupos Neos, Art Nou<sup>17</sup> y Rotgle Obert, aglutinadores de artistas recién salidos de la Escuela de Bellas Artes de San Carlos, nacieron en 1957 y sus miembros participaron generalmente en otros grupos con más peso en aquel momento. En estos colectivos, encontramos dos mujeres: Rosa Fagoaga y Carmen Labajos. Aunque conocemos poco sobre la trayectoria y la obra de estas artistas, podemos afirmar que Fagoaga fue la única mujer de los once integrantes del grupo Neos, en el que realiza "un tipo de paisajes urbanos dotados de gran realismo de color, sobrio y expresivo."<sup>18</sup> El grupo Rotgle Obert fue la continuación natural del Neos, pero Fagoaga ya no participó en él. En cuanto a Carmen Labajos, fue la directora de la sala que dio nombre al grupo Art Nou, situada en la calle Conde Altea.<sup>19</sup>

En 1968, aparece el último grupo que abordaremos en este apartado, Antes del arte, el cual bebería de las tentativas del Grupo Parpalló, pero, a diferencia de este, sí que se decantaría exclusivamente por la abstracción geométrica. El Parpalló había organizado en marzo de 1960 la Primera Exposición Conjunta de Arte Normativo Español, pero esta no tuvo continuidad en Valencia hasta la llegada de Antes del arte, ocho años más tarde. Los objetivos del grupo pasaban por vincular el arte a la ciencia y, en definitiva, a la sociedad moderna y sus progresos. Los integrantes más activos fueron Joaquín Michavila, Ramón de Soto y José

13. Pascual Patuel Chust, *El Moviment Artístic del Mediterrani (1956-1961)* (Valencia: Consell Valencià de Cultura, 1998), 39.

14. En exposiciones del Movimiento Artístico del Mediterráneo participan también ocasionalmente las catalanas Magda Ferrer, Carme Rovira, Maria Assumpció Raventós y Maty Tarrés. En el Grupo Parpalló, por otro lado, aparece, junto con Jacinta Gil, una segunda mujer como firmante en la "Carta abierta del Grupo Parpalló". Se trata de Teresa Marco, cuya aparición en la carta como secretaria del Instituto Iberoamericano de Valencia fue, según Pablo Ramírez, "meramente coyuntural." Pablo Ramírez, *El Grupo Parpalló: la construcción de una vanguardia* (Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 2000), 30.

15. Ramírez, *Grupo Parpalló*, 51.

16. Véase Pascual Patuel Chust, "Los grupos 'Neos', 'Art Nou' y 'Rotgle Obert' en la Valencia de los años 50," *Saitabi: revista de la Facultat de Geografia i Història*, no. 45 (1995): 315-30.

17. Según Patuel "Art Nou" puede ser tenido en cuenta como grupo dado que su obra se expondría conjuntamente de forma permanente. En Patuel Chust, "Los grupos," 8.

18. Patuel Chust, "Los grupos," 6.

19. Patuel Chust, 7.

María Yturralde, que se reunían periódicamente en casa de Aguilera Cerní. Aunque tampoco encontramos mujeres en ninguna de las tres exposiciones que el grupo llevó a cabo entre 1968 y 1969, Soledad Sevilla y Elena Asins sí que colaboraron en la experiencia colectiva cuando ésta se trasladó al Centro de Cálculo de la Universidad Complutense de Madrid durante los cursos 1968-1969 y 1969-1970. Se llevaron a cabo seminarios con la pretensión de “formalizar la descripción objetiva de la obra y realizar un análisis de su semántica, junto al establecimiento de una serie de puntos de partida para la utilización de los ordenadores en la tarea artística.”<sup>20</sup>

## Miembros, colaboradoras y seguidoras del realismo crítico

El inicio de la década de los sesenta fue el caldo de cultivo de una nueva tendencia plástica, opuesta a la abstracción, que se materializaría en 1964 con la aparición del grupo Estampa Popular y del Equipo Crónica, englobados junto con el Equipo Realidad en la tendencia Crónica de la Realidad.<sup>21</sup> Resultan especialmente interesantes desde una perspectiva de género Estampa Popular y en el Equipo Crónica, cuya diferencia fundamental yace en que mientras el primero se centró en los objetivos políticos, el segundo primó también las aspiraciones de renovación plástica.<sup>22</sup>

La única mujer vinculada a Estampa Popular en Valencia fue Ana Peters,<sup>23</sup> pareja del reconocido crítico valenciano Tomàs Llorens. Encontramos otra pareja de artistas en el grupo, Rafael Martí Quinto y Eva Mus, pero ella no llegó a participar en Estampa a diferencia de su marido. Mus afirma que mantuvo una relación personal y de amistad con algunos miembros del grupo, pero nunca profesional: “Yo sabía que se reunían y que tenían algo entre manos, pero nunca me enteré muy bien hasta que vi exposiciones que se hicieron.”<sup>24</sup> No obstante, y aunque no contaron con ella a la hora de conformar el grupo, sí que hizo de intermediaria para que se llevara a cabo la primera exposición del mismo en el Seminario Metropolitano de Moncada, que tuvo lugar en octubre de 1964:

20. José Garnería, *Antes del Arte* (Valencia: IVAM, 1997), 91.

21. Sobre los colectivos artísticos en Valencia entre 1964 y 1976 véase Román De la Calle y Joan Ramón Escrivá, *Collectivus artísticos a València sota el franquisme (1964-1976)* (Valencia: IVAM, 2015).

22. Véase Tomàs Llorens, *Equipo Crónica* (Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2015).

23. En el resto de grupos de Estampa Popular que proliferaron por la geografía española encontramos otras mujeres como María Dapena en el País Vasco, Elvira Martínez en Galicia y María Girona y Esther Boix en Cataluña, aunque, como apunta Noemí de Haro, la historiografía tradicional obvió todos sus nombres: “Valeriano Bozal no menciona a ninguna de las mujeres que formaron parte de Estampa Popular en su libro *Arte del siglo XX en España. Pintura y escultura 1939-1990* (Espasa-Calpe, Madrid, 1995) a pesar de que es evidente que, como mínimo, sabía de la participación de María Dapena y Ana Peters en esta iniciativa”. Noemí De Haro, “Mujeres artistas e imágenes de la opresión femenina en el realismo crítico. Revisando la historia oficial del antifranquismo,” en eds., Juan Vicente Aliaga y Patricia Mayayo, *Genealogías feministas*, 156.

24. Eva Mus, entrevista de la autora, 9 de junio de 2018.

Yo tenía un amigo que se metió en el seminario y entonces me dijeron que si podía hablar con mi amigo para que ellos pudieran exponer allí, y yo fui allí a negociar la exposición de Estampa, pero nunca participé. Posiblemente no habría encajado porque me costaba adaptarme a cosas programadas. Yo estaba haciendo lo que podía.<sup>25</sup>

La que sí que formó parte de las reuniones en el estudio de Valdés en las que se gestó el grupo el verano de 1964 fue Ana Peters, quien, además, participó en dos de las cinco exposiciones que éste llevó a cabo. En la primera muestra en el Seminario, no obstante, Peters no pudo participar debido a que el 25 de septiembre había nacido su primer hijo “y no tuvo tiempo de preparar nada.”<sup>26</sup> Sí que participó en las dos muestras llevadas a cabo en diciembre de ese mismo año 1964: la primera fue en la Facultad de Medicina de la Universidad de Valencia y la segunda en el Centre Cullerenc de Cultura, para la cual realizó el cartel anunciador utilizando recursos del pop y convirtiéndolo en uno de los primeros ejemplos que encontramos en la península de utilización de imágenes extraídas del cómic y los *mass media*.<sup>27</sup> En el reverso de dicho cartel apareció el texto de Tomàs Llorens *Perquè es fa un art popular*, considerado como el segundo manifiesto del grupo.<sup>28</sup>

Por otro lado, Peters colaboró en los calendarios distribuidos por el grupo en Concret Llibres entre 1966 y 1968. Concretamente, realizó tres linografías para el calendario de 1966, correspondientes a los meses de enero, octubre y diciembre, y dos serigrafías para el de 1968. Tal y como ha apuntado María Jesús Folch, es destacable que, mientras que el resto de sus compañeros firmaron las planchas con sus nombres, ella lo hizo con un anagrama, lo cual era una práctica habitual entre las artistas para esconder su sexo.<sup>29</sup>

Ana Peters participaría también, junto con otros integrantes de Estampa Popular —Mensa, Martí Quinto, Toledo, Valdés y Solbes— en la que ha sido considerada la primera exposición del Equipo Crónica, que tuvo lugar en el Ateneo Mercantil de Valencia en noviembre de 1964 y que versó sobre la emigración y el turismo, aunque finalmente solo los tres últimos miembros mencionados firmaron el manifiesto fundacional.<sup>30</sup> La obra de Peters no terminó de cuajar entre sus compañeros y ella tampoco se sentía identificada con las propuestas del equipo, por lo que decidió emprender una trayectoria en solitario con una exposición en la Galería Edurne de Madrid sobre la imagen de la mujer en la sociedad de consumo que, sin

---

25. Eva Mus, entrevista de la autora, 9 de junio de 2018. Sobre su no participación en Estampa Popular también dejó constancia la artista en Román de la Calle, *Eva Mus. Retrospectiva* (Valencia: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 2016), 93: “podemos preguntarnos, constatando un hecho evidente, por las causas de la poca participación de mujeres en dicho colectivo, que debe explicarse/contextualizarse, una vez más, en la historia del momento.”

26. Tomàs Llorens, entrevista de la autora, 11 de marzo de 2019.

27. Ricardo Marín Viadel, *El realismo social en la plástica valenciana (1964-1975)* (Valencia: Nau llibres, 1981), 134.

28. María Jesús Folch, *Ana Peters. Mitologías políticas y estereotipos femeninos en los sesenta* (Valencia: IVAM, 2015), 16.

29. Folch, 19.

30. Dos años más tarde Toledo abandonaría el equipo, que quedó definitivamente constituido por Solbes y Valdés hasta su disolución en 1981 tras la muerte del primero.

embargo, no agradó a la crítica. Tomàs Llorens afirma lo siguiente al respecto: “la poética de Ana en ese momento era tan dura, tan fría, que incluso el Equipo Crónica se quedó helado. Consideraron que estaba demasiado cerca de la imagen comercial. En realidad, hay un componente lírico y conceptual muy importante en esas obras, pero no la supieron ver.”<sup>31</sup> A la explicación de Llorens debemos añadir que, además, la producción de Ana Peters se centraba, como hemos mencionado anteriormente, en la crítica a la imagen de la mujer en la sociedad de consumo y en la publicidad. Ese ‘componente conceptual’ —crítico con la sociedad patriarcal— del que habla Llorens en la entrevista, no debió de interesar demasiado ni a los miembros del Equipo Crónica ni al resto de agentes artísticos del momento. Tras el rechazo de sus antiguos compañeros y las duras palabras de críticos como Santos Amestoy, según el cual “la artista estaba mitificando tanto los *mass media* como la situación de la mujer,”<sup>32</sup> Peters abandonó la pintura y se dedicó a la crianza de sus tres hijos y a la gestión de un jardín de infancia. Finalmente, como era habitual, las responsabilidades familiares, la alejaron del mundo artístico, pero también en este caso la plástica y el contenido crítico y feminista de sus obras.

Tras el intento fallido de Peters en esa primera exposición del Equipo Crónica en el Ateneo Mercantil, nos debemos trasladar ya a la década de los setenta para encontrar otras mujeres vinculadas al equipo. Aunque no formaron parte del mismo como miembros, artistas jóvenes como Carmen Calvo, Pilar Espinosa, Isabel Oliver, Rosa Torres y Consuelo Niño colaboraron contratadas por Solbes y Valdés para pintar la serie de múltiples que en ese momento estaban llevando a cabo. Ricardo Marín Viadel identifica a Ángela García Codoñer como una colaboradora más dado que está presente en la serie *Oficios y oficientes*, basada en una foto en la que efectivamente aparece la artista junto con Rosa Torres,<sup>33</sup> Paco Alberola (fotógrafo y amigo del equipo), Jordi Teixidor (pintor y amigo), F. Llopis (serigrafo), Juan Vicente (colaborador) y Valdés.<sup>34</sup> No obstante, tal y como nos ha confirmado la propia artista, ella era amiga del equipo e iba asiduamente por el taller —lo que explica su presencia en la fotografía y en las obras que surgieron a partir de la misma— pero nunca colaboró con ellos, como sí hicieron sus compañeras. Lo que sí que es cierto es que la obra de García Codoñer de esos años setenta se inspira, como también la de Torres y Oliver, en la estética pop del Equipo Crónica, que marcaría a toda una generación de artistas en Valencia.<sup>35</sup>

31. Tomàs Llorens, entrevista de la autora, 11 de marzo de 2019.

32. Santos Amestoy, “Crítica de exposiciones. Ana Peters,” *Artes*, no. 76 (05/1966), 29. Esta crítica es también citada en: Noemí De Haro, “Mujeres artistas,” 163.

33. Marín Viadel identifica inversamente a Rosa Torres como la mujer que aparece a la derecha y a Ángela García Codoñer como la que se ubica a la izquierda. Ricardo Marín Viadel, *Equipo Crónica: pintura, cultura y sociedad* (Valencia: Alfons el Magnànim, 2002), 106.

34. Según Marín Viadel, Solbes estaría tomando la fotografía y por ello no aparece en la misma. Viadel, 105.

35. La producción de García Codoñer y de Oliver, además, tendría un sólido componente crítico feminista, insólito en la España de Franco, pero apenas ha sido reflejado en la historiografía valenciana. Pascual Patuel y Wenceslao Rambla mencionan el feminismo de las obras de Oliver en “Provocación en el realismo valenciano,” *Recerca. Revista de pensament i anàlisi*, no. 5 (1995): 127. Más recientemente, ha sido puesto en valor en exposiciones como *Genealogías feministas en el arte español*

Retomando la actividad de las artistas que sí colaboraron con Solbes y Valdés, en el taller se llevaba un horario estricto de trabajo, de 9h a 14h y de 16h a 19h, siguiendo el modo de funcionamiento tradicional de los talleres de artesanía, que por aquél entonces aún no se habían perdido en Valencia.<sup>36</sup> Tras la intensa jornada, sus colaboradoras se quedaban en el estudio para trabajar en su propia obra. Rosa Torres realizó obras próximas al Op Art alejadas del compromiso político, mientras que Isabel Oliver iniciaba su serie “La mujer”, de clara inspiración pop. Oliver fue más allá de la crítica política antifranquista para focalizar el contenido de sus obras en el cuestionamiento de la situación de la mujer en la sociedad occidental, sumida en el consumo de productos de belleza y la cirugía estética.

Con respecto a la relación que mantenían las colaboradoras con los miembros del equipo y el interés que estos mostraban por su obra, Isabel Oliver afirma que “yo me consideraba igual a ellos, pero había un pelín de machismo. Si nos hubieran considerado como ellos, nos habrían apoyado más. Lo que yo hacía no les interesaba nada.”<sup>37</sup> Algo parecido opina Ángela García Codoñer sobre el interés de sus compañeros por la temática de su producción artística:

La gente de izquierdas era igual de machista que la de derechas. A mis compañeros les importaba *un pijo* lo que yo hacía; decían que qué interesante, qué bien, pero no les importaba, les parecían nimiedades. Ellos tenían la lucha política, la importante, la lucha contra el franquismo.<sup>38</sup>

A pesar de ello, la colaboración con los Crónica fue fundamental en la trayectoria de las artistas, ya que las puso en contacto con las nuevas tendencias plásticas —inexistentes en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos— y con el ambiente artístico valenciano. De hecho, hasta que el Equipo Crónica llegó a su fin tras la muerte de Solbes en 1981, Rosa Torres e Isabel Oliver continuaron colaborando con ellos con mayor o menor frecuencia. Torres y Oliver, además, se propusieron ejecutar juntas un proyecto de creación colectiva, siguiendo los pasos de sus maestros. Cuando Solbes y Valdés abandonaron el taller de la calle En Blanch, las artistas se quedaron en él compartiendo gastos, pero el intento de creación colectiva no dio los frutos esperados, según relatan las artistas, debido a que tenían intereses plásticos muy distintos. Sí que llegaron, no obstante, a presentar sus obras conjuntamente en la Galería Atenas de Zaragoza en 1973.

---

(Patricia Mayayo y Juan Vicente Aliaga, MUSAC, 2012), *The world goes Pop* (Flavia Frigeri, Tate Modern, 2015-2016), *A contra-tiempo. Medio siglo de artistas valencianas (1939-1980)* (Isabel Tejada y María Jesús Folch, IVAM, 2018) o *Fuera del canon. Las artistas Pop en España* (MNCARS, Colección 2, 2019).

36. Marín Viadel, *Equipo Crónica*, 107.

37. Isabel Oliver, entrevista de la autora, 25 de octubre de 2018.

38. Ángela García Codoñer, entrevista de la autora, 17 de julio de 2018. Esta circunstancia es expresada por la artista también en Isabel Tejada, “Ángela García y la pintura feminista de los años 70 en España. Del tuyo al yo,” en comp. Juan Bautista Peiró, *Punto y seguido. Ángela García* (Valencia: UPV, 2004), 25-48.

## A modo de conclusión

Como hemos podido comprobar a lo largo de este breve recorrido, la participación de mujeres en los colectivos artísticos que marcaron la plástica valenciana del periodo franquista fue escasa, pero no inexistente. Las que lo consiguieron fueron por lo general o bien mujeres ligadas a un agente masculino —artista o crítico— o bien mujeres con mucho temperamento e inquietudes, que se consiguieron colar en un entramado cultural que desconfiaba de ellas y que no apoyaba sus preocupaciones plásticas. La extensión de este artículo no nos permite profundizar en cada uno de esos grupos o equipos, como tampoco en las trayectorias de las mujeres mencionadas y todas sus aportaciones a los colectivos con los que colaboraron o de los que formaron parte, pero esperamos haber esbozado una panorámica general que abra paso a estudios más exhaustivos.

## Bibliografía

- Avia, Amalia. *De puertas adentro: memorias*. Madrid: Taurus, 2004.
- Barroso Villar, Julia. *Grupos de pintura y grabado en España (1939-1969)*. Oviedo: Departamento de Arte de la Universidad de Oviedo, 1979.
- Diego Otero, Estrella de. *La mujer y la pintura del siglo XIX español (cuatrocientas olvidadas y algunas más)*. Madrid: Cátedra, 2009.
- De Haro, Noemí. "Mujeres artistas e imágenes de la opresión femenina en el realismo crítico. Revisando la historia oficial del antifranquismo." En *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010*, editado por Juan Vicente Aliaga y Patricia Mayayo, 149-69. León: MUSAC, Junta de Castilla y León, 2013.
- . *Grabadores contra el franquismo*. Madrid: Grupo de Investigación de Historia del Arte, Imagen y Patrimonio Artístico, CSIC, 2010.
- De la Calle, Román, y Joan Ramón Escrivá. *Collectius artístics a València sota el franquisme (1964-1976)*. Valencia: IVAM, 2015.
- De la Calle, Román. *Eva Mus. Retrospectiva*. Valencia: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 2016.
- Di Febo, Giuliana. "La Cuna, La Cruz y la Bandera'. Primer franquismo y modelos de género." En *Historia de las Mujeres en España y América Latina*, vol. 4, dirigido por Isabel Morant, 217-38. Madrid: Cátedra, 2006.
- Fernández Alonso, Andrea. *Cuando la esencia es masculina. Género y sexo en el Informalismo y Expresionismo abstracto*. Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2008.
- Folch, María Jesús. Ana Peters. *Mitologías políticas y estereotipos femeninos en los sesenta*. Valencia: IVAM, 2015.

- Gandía Casimiro, José. *Estampa Popular*. Valencia: IVAM, 1996.
- Garnería, José. *Antes del Arte*. Valencia: IVAM, 1997.
- Llorens, Tomàs, y Boye Llorens Peter. *Equipo Crónica*. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2015.
- Marco Samper, Custodio. "La pintura contemporánea: recuerdos y reflexiones." *Archivo de arte valenciano*, no. 71 (1990): 146-49.
- Marín Viadel, Ricardo. *El realismo social en la plástica valenciana (1964-1975)*. Valencia: Nau llibres, 1981.
- . *Equipo Crónica: pintura, cultura y sociedad*. Valencia: Alfons el Magnànim, 2002.
- Morgan, Jessica, y Flavia Frigeri. *The world goes pop: the EY exhibition*. Londres: Tate Publishing, 2015.
- Muñoz Ibáñez, Manuel. *La pintura valenciana de posguerra hasta el Grupo Parpalló (1939-1956)*. Valencia: Diputación de Valencia, 1996.
- Patuel Chust, Pascual. "Los grupos 'Neos', 'Art Nou' y 'Rotgle Obert' en la Valencia de los años 50." *Saitabi: revista de la Facultat de Geografia i Història*, no. 45 (1995): 315-29.
- Patuel Chust, Pascual. *El Moviment Artístic del Mediterrani (1956-1961)*. Valencia: Consell Valencià de Cultura, 1998.
- Rambla, Wenceslao, y Pascual Patuel. "Provocación en el realismo valenciano," *Recerca. Revista de pensament i anàlisi*, no. 5 (1995): 91-132.
- Ramírez, Pablo. *El Grupo Parpalló: la construcción de una vanguardia*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 2000.
- Tejeda, Isabel, y María Jesús Folch. *A contratiempo. Medio siglo de artistas valencianas (1929-1980)*. Valencia: IVAM, 2018.
- Tejeda, Isabel. "Ángela García y la pintura feminista de los años 70 en España. Del tuyyo al yo." En *Punto y seguido. Ángela García*, compilado por Juan Bautista Peiró, 25-48. Valencia: UPV, 2004.
- . "Artistas españolas bajo el franquismo. Manifestaciones artísticas y feminismos en los años sesenta y setenta." En *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010*, editado por Juan Vicente Aliaga y Patricia Mayayo, 179-206. León: MUSAC, Junta de Castilla y León, 2013.
- Vilaplana, Susana. *Ángeles Ballester. Imatge de la dona en la pintura*. Valencia: Universitat de Valencia, 2003.