

**ESPACIOS DE SORORIDAD
EN EL CAMPO ARTÍSTICO VALENCIANO
DURANTE EL FRANQUISMO**

***SPACES OF SORORITY
IN THE VALENCIAN ARTISTIC FIELD
DURING FRANCO'S DICTATORSHIP***

RESUMEN

El artículo aborda prácticas de cohesión artística entre mujeres a partir del estudio del campo artístico valenciano durante la dictadura franquista. Se analizan las diversas formas que tomó el asociacionismo femenino, entendiéndolo en términos distintos a los utilizados por la historiografía hegemónica. Se estudian, por un lado, las exposiciones colectivas de mujeres como espacio de reconocimiento y visibilización por medio de casos concretos que van desde una exposición en las salas de Lo Rat Penat en 1945 hasta la exposición *12 pintoras* organizada en 1975 en el Ateneo Mercantil con motivo del Año Internacional de la Mujer. Por otro lado, se estudia la creación de redes de apoyo entre mujeres, ya sea a partir de la creación de colectivos femeninos como el grupo Pintura o la creación compartida entre amigas en estudios privados o en excursiones al campo para pintar paisajes juntas.

Palabras clave: creación colectiva, colectivos artísticos, sororidad, artistas mujeres, franquismo.

ABSTRACT

The article deals with artistic cohesion practices among women through the study of the Valencian artistic field during the Franco dictatorship. It analyzes the various forms taken by women's associations, understanding them in different terms from those used by hegemonic historiography. On the one hand, the collective exhibitions carried out by women are studied as a space for recognition and visibility. They are studied by focusing on specific cases ranging from an exhibition in the galleries of Lo Rat Penat in 1945 to the exhibition *12 women painters* organized in 1975 at the Ateneo Mercantil on the occasion of the International Year of Women. On the other hand, the creation of support networks among women is also

1 Este artículo ha sido publicado gracias a un contrato posdoctoral Margarita Salas para la formación de jóvenes doctores del Ministerio de Universidades, enmarcado en el instrumento Europeo de Recuperación (Next Generation EU) dentro del Plan de Recuperación, Transformación y Resiliencia: «Modernización y digitalización del sistema educativo», en el Departamento de Historia del Arte de la Universitat de València. Además de gracias al proyecto I+D «Las artistas en la escena cultural española y su relación con Europa, 1803-1846» financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación, y al proyecto de investigación emergente Art, Historiografía i Feminismes (arthistFEM), CIGE2022/130, con una subvención GE 2023 de la Conselleria de Innovació, Universitats, Ciència i Societat Digital de la Generalitat Valenciana. Correo electrónico: clara.solbes@uv.es; ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7119-8294>.



studied, either from the creation of women's groups such as the Pintura (painting) group or the creation shared among friends in private studios or on trips to the countryside to paint landscapes together.

Keywords: Collective creation, Art collectives, Sorority, Women Artists, Franco's regime.

1. Introducción

Uno de los lemas utilizados por el feminismo anglosajón de la segunda ola, *sisterhood is powerful* (la hermandad es poderosa), muestra la importancia que ha tenido históricamente el asociacionismo como herramienta para construir cualquier tipo de conocimiento, también el artístico. En el caso de las mujeres fue, además, especialmente relevante para salir del aislamiento y la otredad a la que quedaban relegadas en los sistemas hegemónicos.

Ya en el siglo XIX contamos con un ejemplo que, aunque hoy es referente, no pudo serlo para las artistas que abordaremos en este artículo por su obliteración historiográfica. A pesar de ello, no obstante, el ejemplo resulta revelador. Se trata de la sociedad parisina *Union des femmes peintres et sculpteurs*, fundada en 1881 por la escultora Madame Léon Bertaux. Tamar Garb estudió en *Sisters of the Brush* (1994) el primer decenio de la organización y mostró la importancia que tuvo como aglutinadora de mujeres que no se sentían representadas ni tenían un hueco en las instituciones oficiales. Surgió para organizar exposiciones anuales, inicialmente en salas alquiladas del *Cercle des Arts Libéraux*. Una década más tarde, cuando la asociación reunió a más de quinientas socias, llegaron a ocupar el *Palais de l'Industrie*. Madame Bertaux tenía claro que juntas en una organización, fuerte en número y unida en propósitos, aquellas artistas podrían conseguir algo que por separado e individualmente les resultaría imposible.² Unos años antes, en Reino Unido, se habían producido fenómenos similares. En la década de 1850 Bessie Parkes, Anna Mary Howitt, Barbara Leigh Smith y Jane Benham configuraron una suerte de hermandad prerrafaelita femenina: *The Sisters in Art*.³ En 1855, apareció la *Society of Female Artists*, que en 1857 organizó su primera muestra anual con 358 obras expuestas y que aún sigue activa hoy bajo la denominación de *Society of Women Artists* (acuñada en 1899). Asimismo, entre 1888 y 1893, expusieron cuatro veces en Bruselas las artistas que configuraban el *Cercle des femmes peintres*.⁴ Muy poco después, entre finales del siglo XIX y los primeros años del XX, en Estocolmo, Hilma af Klint desarrollaba su trayectoria formando parte de distintas agrupaciones de mujeres, entre las que destacó el grupo teosófico *Las Cinco* (*De Fem*, en sueco), junto a Anna Cassel, Sigrid Hedman, Cornelia Cedeberg y Mathilde. En las sesiones

2 Garb, Tamar (1994). *Sisters of the Brush*, New Haven London: Yale University Press, p. 3.

3 Véase Ramírez Blanco, Julia (2022). *Amigos, disfraces y comunes. Las hermandades artísticas del siglo XIX*, Madrid: Cátedra, pp. 116-127.

4 Lorente, Jesús Pedro (2013). «Asociaciones de artistas y sus espacios expositivos en el siglo XIX» en Lacarra Ducay, María del Carmen (2013). *Arte del siglo XIX*, Zaragoza: Institución Fernando el Católico, pp. 279-312.

del grupo, la artista empezó a practicar el dibujo automático, así como una pintura que la llevaría a ser la primera pintora abstracta del arte occidental conocida hasta la fecha.⁵ La unión de artistas de género exclusivamente femenino en esta época no nos sorprende dada la separación de esferas que caracterizó la cultura burguesa decimonónica, lo cual propiciaba «amistades intensas entre personas del mismo sexo» y la creación de hermandades casi siempre homosociales.⁶ Si bien, no obstante, la inmensa mayoría de hermandades fueron masculinas como reacción al incipiente feminismo que surgía con fuerza en el siglo XIX. Julia Ramírez Blanco lo expresa como sigue: «las fraternidades reaccionaron en contra de este proceso, creando esferas donde poder ignorarlo y revertirlo».⁷

Volviendo a París y avanzando un poco en el tiempo, en las primeras décadas del siglo XX, ha sido estudiada una red de mujeres que aún hoy en día es poco atendida por los relatos histórico-artísticos de las vanguardias: se trata de las que Shari Benstock denominó «les femmes de la rive gauche» (1992), en las que encontramos artistas como Claude Cahun o Romaine Brooks, a quienes hoy podríamos considerar referentes *queer* del arte moderno. Junto a otras artistas, escritoras e intelectuales, tejieron una red afectiva de apoyo, aunque no tanto un movimiento homogéneo ni plástica ni conceptualmente. El abandono historiográfico de este grupo de mujeres y personas de género no binario evidencia el sesgo heteropatriarcal de los relatos que nos han llegado sobre la modernidad, la cual sí ha atendido de manera amplia muchos otros movimientos de vanguardia y grupos que en las primeras décadas del siglo XX proliferaron para subvertir la tradición artística.

Más adelante en el tiempo, en los años setenta, fue relevante el caso de la *Womanhouse*, un proyecto efímero creado por Judy Chicago y Miriam Shapiro en Los Ángeles. El proyecto duró un mes, estuvo ubicado en una casa abandonada de un estudio hollywoodense y supuso la introducción de un conjunto de performances e instalaciones en las habitaciones de la mansión: «temas como la alimentación (el mito de la madre nutricia) fueron albergados en la cocina, mientras que el baño hospedaba una reflexión sobre la menstruación».⁸ En este caso, la unión no tenía como único fin la configuración de una red de apoyo, sino también el cuestionamiento explícito de las convenciones patriarcales.

Aunque no conocemos redes de esta magnitud en el contexto español, sí pudieron funcionar como impulsores de apoyo entre mujeres los salones femeninos de la Sala Parè de Barcelona (1896 y 1897), que imitaban los pabellones instalados en las Exposiciones Mundiales de Filadelfia y Chicago (1876 y 1893, respectivamente) y el Salon des Femmes (1882) impulsado por la citada Union des Femmes

5 Véase Müller-Westermann, Iris y Widoff, Jo (dirs.) (2013). *Hilma af Klint. Pionera de la abstracción*, Málaga: Museo Picasso.

6 Ramírez Blanco, Julia (2022). *Amigos, disfraces y comunes. Las hermandades artísticas del siglo XIX*, Madrid: Cátedra, p. 13.

7 *Idem*.

8 Mayayo, Patricia (2003). *Historias de mujeres. Historias del arte*, Madrid: Cátedra, pp. 97-101.

Peintres et Sculpteurs.⁹ En esta misma línea se inscribirían la I Exposición Feminista instalada en la madrileña Sala Amará (1903); la propuesta de la revista *Feminal* de abrir un Pabellón de la Mujer en la I Exposición Regional Catalana (como había ocurrido en la Exposición Universal de Bruselas de 1910); la I Exposición de Pintoras del *Heraldo de Madrid* (1929), o la muestra inaugurada en la Librería Internacional de Mujeres de Zaragoza (1934), que acogió a algunas de las mujeres sin cuyos nombres no podríamos escribir hoy la historia de las vanguardias españolas (Maruja Mallo, Ángeles Santos, Rosario de Velasco o Norah Borges, entre otras).¹⁰ Sobre esta última exposición escribió una crítica la artista valenciana Manuela Ballester, en la que se manifestaba en contra de la realización de exposiciones grupales femeninas por considerar que estas encasillaban en una suerte de gueto a las mujeres. En este sentido, Manuela Ballester tendía un puente con el presente, dado que, todavía hoy, es un debate abierto la pertinencia de la realización de exposiciones de mujeres por el hecho de ser mujeres, sin que estas tengan necesariamente un discurso feminista explícito.¹¹

Aunque estos casos todavía no cuentan con un estudio que los analice en profundidad, existen otros ejemplos de asociacionismo femenino más divulgados por la reciente recuperación de las mujeres de la generación del 27, denominadas por Tania Batlló «Las Sinsombrero».¹² Son varios los estudios que han incorporado en su corpus de investigación los casos del Lyceum Club Femenino o la Residencia de Señoritas de Madrid, espacios de sociabilidad femenina (y, en ocasiones, también explícitamente feminista) paradigmáticos de la Edad de Plata española.¹³ Estas investigaciones han puesto sobre la mesa que dichas instituciones no solo sirvieron como «espacio propio» de sociabilidad para las mujeres (algo fundamental teniendo en cuenta que no eran bien recibidas en los espacios masculinos), sino que también sirvieron como plataforma de visibilización e intercambio artístico a través de debates, conferencias o exposiciones dedicadas a artistas como Marisa Roësset Velasco, Aida Uribe, las hermanas María y Helena Sorolla o Victorina Durán.

Sin embargo, la historiografía (a pesar de la actual pujanza de los estudios feministas)¹⁴ tiene todavía una cuenta pendiente con el estudio del asociacionismo

9 Véase Lomba, Concha (2023). «Las exposiciones feministas en Europa, 1800-1939» en Lomba, Concha, Alba, Ester, Castán, Alberto e Illán, Magdalena (coords.) (2023). *Las mujeres en el sistema artístico, 1804-1939*, Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, pp. 91-112.; y Tejada, Isabel (2023). «Una habitación propia... compartida. Primeras exposiciones de artistas mujeres en España» en Lomba, Concha, Alba, Ester, Castán, Alberto e Illán, Magdalena (coords.) (2023). *Las mujeres en el sistema artístico, 1804-1939*, Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, pp. 113-129.

10 *Idem*.

11 Tejada, Isabel (2020). «Exposiciones de mujeres y exposiciones feministas en España. Un recorrido por algunos proyectos realizados desde la II República hasta hoy, con acentos puestos en lo autobiográfico» en *Espacio, tiempo y forma. Serie VII, Historia del arte*, n.º 8, pp. 29-46.

12 Así tituló el documental distribuido por Radio Televisión Española en 2015 los libros publicados por Espasa en 2016 y 2018 y la exposición inaugurada en el Teatro Fernando Fernán Gómez de Madrid (19 de octubre de 2022-15 de enero de 2023).

13 Es el caso de los estudios de Susan Kirkpatrick (2003) o de Shirley Mangini (2001), así como las más recientes aproximaciones de Raquel Vázquez Ramil (2010) o de Idoia Murga (2015).

14 Lorente, Jesús Pedro (2013). «Asociaciones de artistas y sus espacios expositivos en el siglo XIX» en Lacarra Duca, María del Carmen (2013). *Arte del siglo XIX*, Zaragoza: Institución Fernando el Católico, pp. 279-312.

artístico femenino, ya fuera fruto de la militancia política o de una voluntad no politizada que, sin embargo, era sintomática de la necesidad de apoyo entre mujeres y del rechazo hacia las mismas en el sistema oficial del arte. La intención de este artículo es mostrar, a partir del análisis de un contexto particular (el de València durante la dictadura franquista), qué vías pudieron encontrar las mujeres para generar redes desde las que operar en el campo artístico, ya fuera desde el centro o desde los márgenes del mismo.

2. La exposición colectiva en Lo Rat Penat

En València, en el marco cronológico que nos ocupa, no tenemos constancia de la existencia de colectivos artísticos sólidos de mujeres ni mucho menos con una reivindicación feminista intrínseca en su producción, pero sí que encontramos algunas prácticas que dotaron de espacios propios a las mujeres. Durante la época de la autarquía, es reseñable la exposición *Pintoras Valencianas*, que tuvo lugar en las salas de Lo Rat Penat en mayo de 1945, según recogió la publicación artística *Ribalta*, por iniciativa de la Sección Femenina de la Falange.¹⁵

Las artistas que participaron fueron la mayoría antiguas estudiantes de San Carlos, que habían estudiado antes de la guerra civil o inmediatamente después de la misma: Consuelo Matoses (València, 1911), Mercedes Clara Baró, Encarna Gandul (València, 1921), Fina Vivó (València, 1913), María Madrona, Dolores López Trigo, Lola Bosshard (Zurich, 1922-Thallwil, 2012), Filomena Bernal, María Teresa Fernández, María Luisa Palop (València, 1900), Fina Mataix (València, 1927), Amparo Sancho, Mercedes Olcina, Pérez Arinas, Pilar Catalán, Caridad Martínez y Amparo Escrivá (València, 1934). De la mayoría apenas conocemos información sobre su trayectoria artística, más allá de lo que se refleja en su expediente académico de la Escuela de Bellas Artes de San Carlos y de lo que apunta Francisco Agramunt¹⁶ en su diccionario sobre artistas valencianos del siglo xx. La mayoría cultivaron la pintura de bodegón o naturalezas muertas, retratos o paisajes, con la excepción de Lola Bosshard, que presentó una pintura expresionista que nos muestra el rumbo de su trayectoria antes de llegar a la abstracción geométrica. Es destacable, por otro lado, que, en las entradas del diccionario de Agramunt relativas a estas artistas, solamente se menciona en la mayoría de los casos su participación en la exposición de Lo Rat Penat, sin especificar mucho más sobre su trayectoria. Además, apenas encontramos referencias a la mayoría de dichas artistas en el panorama expositivo valenciano de las siguientes décadas, por lo que deducimos que probablemente abandonarían la pintura profesionalmente, con las excepciones de Lola Bosshard, quien estuvo muy presente en el panorama expositivo valenciano en la década de los sesenta, y Amparo Escrivá Palacios, también activa desde Madrid.

15 «Pintoras Valencianas», *Ribalta*, N.º 19, mayo de 1945.

16 Agramunt, Francisco (1999). *Diccionario de Artistas Valencianos del Siglo xx*, tomo I, València: Albatros; Agramunt, Francisco (1998). *Diccionario de Artistas Valencianos del Siglo xx*, tomo II, València: Albatros; Agramunt, Francisco (1999). *Diccionario de Artistas Valencianos del Siglo xx*, tomo III, València: Albatros.

En cualquier caso, la exposición que organizó Lo Rat Penat es un ejemplo de cómo las muestras colectivas sirvieron como espacio de reconocimiento para las mujeres de una manera más habitual que las exposiciones individuales. No está tan claro, no obstante, que ese espacio de reconocimiento fuera también un espacio de legitimación, ya que, como se verá en otros ejemplos más adelante, la exposición colectiva podía difuminar la relevancia que se otorgaba a los y las artistas expuestos individualmente.

3. Espacios «sororos»

Por otro lado, es necesario analizar otros puntos de encuentro que sirvieron como espacio «sororo» para las artistas. En este sentido, contamos con diversos ejemplos historiográficos cercanos geográficamente que nos permiten aproximarnos de un modo distinto a los espacios artísticos. María Rosón analizó los encuentros en el estudio o taller de las artistas como práctica de sororidad a través del álbum fotográfico de Esperanza Parada¹⁷ y María Lluïsa Faxedas estudió la relación epistolar entre las artistas catalanas Emilia Xargay y Esther Boix leyendo «la amistad como refugio».¹⁸ Julia Ramírez Blanco, por su parte, incluye en su estudio sobre las hermandades artísticas decimonónicas un «decálogo de la hermandad artística» en el que uno de los rasgos definitorios de las asociaciones de artistas es «la amistad como forma asociativa». En palabras de la historiadora:

Aquellos que forman parte de una hermandad artística no son en realidad hermanos. Son amigos. Así, estas hermandades funcionan en algunos sentidos como una pandilla juvenil: son grupos de pequeño tamaño y tienden a una jerarquía informal, con formas de liderazgo basadas en el carisma. Los que pertenecen a ellas a menudo sueñan con prolongar para siempre esta forma afectiva, imaginando la unión entre amigos como una estructura fija y permanente. Proponen el modelo de la amistad como una manera de federarse en el arte y en la existencia.¹⁹

Siguiendo estas líneas de investigación, podemos considerar que la amistad entre artistas mujeres y el hecho de compartir momentos de creación juntas debe ser entendido también como práctica artística colectiva. Antonia Mir (Catarroja, 1928) y Ana Peters (Bremen, 1932-València, 2012), por ejemplo, mantuvieron una buena amistad que les permitió visitar sus estudios y salir juntas a pintar paisajes como ejercicio de aprendizaje, pero también, según recordaba Tomàs Llorens, «perquè disfrutaven molt».²⁰ Solían perderse por la pedanía valenciana de Benimàmet o incluso cogían el *trenet* para explorar paisajes que quedaban más al interior de la

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

18 Faxedas, María Lluïsa (2020). «Hacer mucho o no hacer nada». La relación epistolar entre Esther Boix y Emilia Xargay» en Ramos, Eva María (dir.) (2020). *Géneros y subjetividades en las prácticas artísticas contemporáneas*, Sevilla: Arcibel Editores, pp. 190-203.

19 Ramírez Blanco, Julia, op. cit., p. 13.

20 Tomàs Llorens. Entrevistado el 11 de marzo de 2018.

provincia. Llorens afirma que esos momentos eran importantes para ellas, que continuaron haciéndolo incluso después de iniciar su noviazgo y que era un espacio que quedaba reservado para ellas en el que él no interfería: «va continuar fent-ho mentre érem novios, però això era el seu territori i anaven on volien»²¹. También llegaron a realizar viajes al Valle de Jerte en Extremadura o a Eivissa, cuando tenían a alguien que las llevara.²² Las excursiones juntas, por lo tanto, dotaban de cierta libertad a las mujeres («anaven on volien», recordaba Llorens) y de un espacio propio en el que pintar desde la amistad y el placer de compartir un tiempo a caballo entre el ocio y el trabajo.

Asimismo, solían reunirse junto con otras amigas como Julia Mir (València, 1931) en el estudio de Antonia Mir, ubicado en el céntrico pasaje Rex de València. Antonia Mir recuerda tener un espacio propio de trabajo como todo un lujo: «tenia jo un estudio i entonces tindre un estudio era... I se reuníem i ens coneixíem».²³ Dos décadas más tarde, ya en los setenta, el estudio de Cristina Navarro (Ceuta, 1949) también sirvió como «espacio de sororidad», ya que habitualmente invitaba a María Montes (València, 1948) para enseñarle a grabar con su tórculo.²⁴ En el caso de la ceramista Carmen Sánchez (San Sebastián, 1945), compartía estudio y horno con otras amigas de la Escuela de Artes y Oficios Artísticos para realizar sus propias creaciones de cerámica una vez finalizados los estudios. Era una forma de ahorrar gastos, pero también una oportunidad para compartir momentos de creación y hallazgos con amigas.²⁵

4. El grupo Pintura

Retomando las reuniones de Antonia Mir, Julia Mir y Ana Peters, de ellas surgió una exposición junto con otras tres amigas en el Ateneo Mercantil de València, del 13 al 21 de marzo de 1961, que sería el germen de un colectivo artístico femenino. Aunque el grupo fue efímero, resulta muy interesante analizarlo y tenerlo en cuenta en los relatos historiográficos del arte valenciano de la época, normalmente centrados en colectivos como el Grupo Parpalló, el Equipo Crónica o el Equipo Realidad, pero poco permeables a otras formas de creación colectiva en las que las mujeres pudieron trabajar más cómodamente.²⁶

Así, Jacinta Gil (Benimàmet, 1917-València, 2014), Antonia Mir, Adela Balanzá (València, 1937), Ana Peters, Julia Mir y Lola Bosshard unieron sus obras (y sus fuerzas) para, en palabras de Antonia Mir, «marcar la pauta un poc i dir que ací estem nosaltres, que també comptem».²⁷ Ese «aquí estamos nosotras» que reivindi-

21 *Idem*.

22 Antonia Mir. Entrevistada el 4 de junio de 2018.

23 *Idem*.

24 María Montes. Entrevistada el 18 de febrero de 2019.

25 Carmen Sánchez. Entrevistada el 10 de abril de 2019.

26 Sobre la participación de mujeres en colectivos artísticos valencianos durante el franquismo véase: Solbes Borja, Clara (2019). «Mujeres en prácticas de creación colectiva en Valencia (1939-1975)». *Atrio. Revista de Historia del Arte*, n.º Monogr. 1 (junio). Sevilla, España: pp. 15-26.

27 Antonia Mir. Entrevistada el 4 de junio de 2018.

ca Mir es sin duda todo un alegato ante la necesidad de visibilizar la presencia de mujeres en el entramado artístico. También el titular de la noticia que informó de la exposición en el diario *Levante*, firmada por «Eva», recalca que «seis pintoras exponen en el Ateneo».²⁸ La entrevista coral del artículo evidencia, asimismo, que el origen de la muestra no es otro que la amistad entre las pintoras y que su concepción no responde a una idea individual sino colectiva:

Es difícil decir a quién se le ocurrió la idea y cuándo. Somos buenas amigas, y todas tenemos la ilusión de exponer, de superarnos... Además, el Ateneo nos ofreció la sala, y ahora la pone a nuestra disposición para otras ocasiones.²⁹

También queda claro que «el grupo» queda abierto a recibir a otras «pintoras», en femenino, y que sirve como red de apoyo para impulsarlas profesionalmente, ya que cuentan con proyectos futuros a corto plazo como exposiciones en Bilbao, Madrid y Almería. Es especialmente interesante que la periodista, al preguntarles «¿qué se entiende equivocadamente por pintura femenina?», afirma:

En el grupo se arma una pequeña revolución de protestas, de frases burlonas. Todas están de acuerdo en opinar que la pintura no es ni femenina ni masculina. Si es buena, no debe tener ningún elemento subjetivado de diferenciación sexual. Si es mala, no cuenta ni como pintura ni como nada porque los valores que ordinariamente se consideran femeninos en el arte son negativos.³⁰

Las pintoras del grupo, por lo tanto (ante una pregunta que evidentemente les afecta y produce debate entre ellas), se declaran en contra, aunque no de manera explícita, del feminismo de la diferencia o de que exista cierta esencialidad genérica en la pintura, al tiempo que reconocen que el criterio de calidad hegemónico considera los «valores femeninos» como negativos.

«Para todas, amigas, mucho éxito»,³¹ se despedía la periodista, y parece ser que el «éxito», al menos a corto plazo, las acompañó. Como aventuraban en el artículo, realizaron otra exposición en la Sala Abril de Madrid (aunque esta vez sin la participación de Jacinta Gil ni de Lola Bosshard) en la que expusieron catorce obras en total. También publicaron un catálogo de la muestra en València, en el que Carola Reig, Catedrática de Lengua del Instituto Nacional de Enseñanza Media Luis Vives, apuntaba lo siguiente sobre las tendencias pictóricas de las seis artistas:

Su obra está perfectamente diferenciada, no sólo por la acusada personalidad de cada una, sino porque su forma de expresión las individualiza haciéndolas tomar caminos distintos para alcanzar una meta común, el logro de la belleza artística. Así, junto a la pintura figurativa de Antonia y Julia Mir, vemos la expresión rota de Adela Balanzá, la pintura de Ana Peters en la que lo figurativo apenas

28 Eva (1961). «Seis pintoras exponen en el Ateneo», *Levante*, 16-03-1961.

29 *Idem*.

30 *Idem*.

31 *Idem*.

es un pretexto, nos lleva ya al mundo absolutamente abstracto de Jacinta Gil y Lolita Bosshard. En todas ellas encontraréis una gran fuerza y una extraordinaria sinceridad unidas a una gran calidad pictórica. Ninguna de ellas, aunque jóvenes, es novel, y los que conocen algo de su obra anterior, presentada en diversas exposiciones, podrán apreciar la evolución y avance de su obra. Esperemos que el público sabrá apreciarla en todo su valor.³²

Adela Balanzá, artista que formó parte del colectivo, dedica en el borrador de su tesis doctoral (iniciada y nunca finalizada en los años ochenta) un apartado a la «formación del grupo Pintura como colectivo de mujeres», lo cual es sintomático de que efectivamente el grupo se constituyó con una clara voluntad de posicionarse desde su condición de mujeres en un sistema que ejercía violencia simbólica hacia ellas. Por el valor histórico de este documento inédito, transcribimos parte de su contenido a continuación:

En el año 1961, ocurriría un suceso innovador por lo que representaría para la mujer y su espacio en el arte. Algunas pintoras, conscientes del espacio desolador que tenían ante sí, al no vislumbrar asomo de solución para su actividad artística —ante el menosprecio generalizado en medio de un mundo masculino que favorecía a su postergación— comenzarían por hacerse preguntas que no poseían atisbo de respuesta.

En este estado de cuestiones comenzaría a tomar consistencia la idea de su integración en grupo, para poder participar en un proyecto artístico en común, realizando exposiciones conjuntas.

Esta agrupación estuvo formada en principio, por las pintoras Jacinta Gil, Ana Peters, Lola Bosshard, Antonia Mir, Adela Balanzá y Julia Mir. Cada una de ellas, estaba en posesión de los correspondientes estudios académicos, y, por consiguiente, del título adjudicado en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos que las acreditaba como profesionales de Bellas Artes y de su doble funcionalidad, como profesoras de la enseñanza del dibujo.

La primera exposición que inauguraba este colectivo de mujeres obtendría el respaldo de dos buenas profesionales: la profesora de lenguaje y literatura, la conocida Carola Reig —entre las escasas profesoras intelectuales de esos años—, y la periodista M.^a Ángeles Arazo, que comenzaba su andadura como profesional del periodismo. Curiosa amalgama femenina en años del desierto de profesionales en activo pertenecientes a dicho sexo. Esta exposición se realizaría en la sala Sorolla del Ateneo Mercantil de Valencia.

[...]

La exposición del grupo que fue nominado en su día con el nombre genérico de Pintura presentaría unos lenguajes artísticos de concepción y ejecución innovadora.

Como bien indicó la profesora Carola Reig, Lola Bosshard y Jacinta Gil estuvieron representadas por medio de sobrias abstracciones de signo matérico en la obra de cada una de ellas. Ana Peters, que mostraría unas concepciones figurativas de índole conceptual, Adela Balanzá, de exposición espontánea de

32 Reig, Carola (1961). *Pintura*, València: Ateneo Mercantil de València.

fuerza y factura expresionista, Antonia y Julia Mir, que presentaron sus estudios consecutivos dentro de la figuración.³³

La voluntad de posicionarse como mujeres en el mundo artístico viene reforzada además por la elección explícita de mujeres para escribir los textos del catálogo, teniendo en cuenta que contaban con críticos de arte reconocidos en el momento y próximos a las artistas, como es el caso de Tomàs Llorens. En lugar de ello, el grupo Pintura decidió contar con una intelectual ajena al mundo del arte, Carola Reig, y con una joven María Ángeles Arazo, a quien en los años siguientes encontraremos habitualmente firmando artículos sobre la actualidad artística en la prensa diaria.

5. Otras exposiciones colectivas

En mayo de 1965, Ana Peters repetiría la experiencia de unirse a otras compañeras en una exposición colectiva, pero esta vez a Aurora Valero (Alboraia, 1940) y Camelia López, en la Sala Martínez Medina, un espacio dedicado a la decoración de interiores. La exposición llevó por título *Tres mujeres: Camelia, Aurora Valero, Ana Peters*, el cual reforzaba de nuevo la importancia del género de las protagonistas. El catálogo contiene un texto de Tomàs Llorens en el que el crítico de arte se muestra muy comprometido con la lucha feminista y reivindica de manera explícita la inserción de las mujeres en el mundo del arte. De hecho, llega a cuestionar la práctica habitual de exponer la obra de las artistas conjuntamente, en lugar de en exposiciones individuales, ya que, según afirma, «parece que tal fórmula es particularmente adecuada para despertar el interés del público».³⁴ Parece ser, por las palabras de Llorens, que el público no se interesaba habitualmente por las exposiciones individuales si estas eran de mujeres. Con todo, el crítico considera que el campo de las artes plásticas, a diferencia de otros como la ingeniería o la economía, es uno de los que más acogida estaba dando a mujeres, a pesar de que las familias aceptan dicha dedicación «más o menos excedentariamente, respecto a los deberes de “madre y esposa”».³⁵ Asimismo, como las integrantes del grupo Pintura, Llorens se manifiesta en contra de la existencia de una «especificidad femenina en el arte».³⁶ Ana Peters expuso su serie «Los Siete Pecados Capitales», en la línea de la corriente Crónica de la Realidad;³⁷ Aurora Valero partió su producción de tinte expresionista, y Camelia López una serie de obras de temáticas y géneros tradicionales (bodegones y retratos, fundamentalmente) cuya factura trataba de subvertir el academicismo.

33 Balanzá, Adela. *La mujer en la práctica de la pintura valenciana (1950-1980)*. Borrador de tesis doctoral.

34 Llorens, Tomàs (1965). *Tres mujeres: Camelia, Aurora Valero, Ana Peters*, València: Sala Martínez Medina.

35 *Ídem*.

36 *Ídem*.

37 Así etiquetaba ella su pintura en una entrevista para *Las Provincias*, desligándola del pop y del nuevo realismo francés: «¿Cómo se llama lo que usted pinta? –Realismo. –¿Se parece en algo al “pop-art”? –No. –¿Y al nuevo realismo francés? –Tampoco. –¿Entonces en concreto qué es? –Crónica de la realidad”» («Tres mujeres, tres pintoras, tres opiniones», *Las Provincias*, 25-05-1965).

Otro ejemplo de exposición colectiva de mujeres sería la de Ángela García Codoñer, María Luisa Pérez Rodríguez y Mari Carmen Herrero en la Galería de Arte Hoyo el año 1967. Las tres estaban cursando el último año en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos y, según la prensa, eran ya «tres pintoras en busca de éxito».³⁸ La noticia del periódico *Las Provincias* arrancaba recalcando sus rasgos físicos, como era habitual al referirse a artistas mujeres: «una alcoyana guapa, María Luisa Pérez; una valenciana morena, Ángela García; y una bilbaína trigüeña, Carmen Herrero».³⁹ Como en los casos anteriores, las pintoras coinciden en que más que una línea artística común, lo que las une es «las ganas de trabajar» y dar a conocer su potencial. En este caso, se presentaron veinticuatro obras (once María Luisa Pérez, dos Ángela García Codoñer y otras once Carmen Herrero), de tintes «impresionistas», según el periodista, en el caso de Herrero, y expresionistas, en el caso de Pérez Rodríguez y de García Codoñer, quien por aquel entonces todavía no se había aproximado al realismo crítico feminista que definiría su pintura posterior. En las obras, según informaba *Las Provincias*, «hay niños, tranvías viejos, palomas, paisajes, vendedores en mercados, un circo, montañas, hombres y mujeres...»,⁴⁰ es decir, los paisajes y escenas costumbristas que habían aprendido a pintar en la escuela de Bellas Artes.

Por otro lado, Rosa Torres e Isabel Oliver se propusieron ejecutar juntas un proyecto de creación colectiva, siguiendo los pasos del Equipo Crónica. Cuando Rafael Solbes y Manolo Valdés abandonaron su taller de la calle En Blanch para instalarse en uno nuevo más espacioso, las artistas, que trabajaban para ellos como asistentes, se quedaron en el taller compartiendo gastos, ya que no tenían ingresos y resultaba muy complicado mantener un estudio individualmente. Torres y Oliver trataron de construir un proyecto artístico conjunto del que surgieron algunas obras, como un lienzo que posteriormente ha formado parte de la serie de Isabel Oliver «La mujer» (1970-1973), en la que la artista cuestiona desde un lenguaje pop los estereotipos y las opresiones de género impuestas y potenciadas por el régimen franquista. La obra que Oliver inició con Torres es, concretamente, *Las tres Gracias*, una pintura de gran formato en la que tres cuerpos carnosos, de espaldas y simulando la conocida pintura *Las tres Gracias* (1635) de Pedro Pablo Rubens se emplazan en medio de un gimnasio contemporáneo. La obra, no obstante, quedó almacenada durante años y la mala conservación la deterioró. Isabel Oliver la realizó de nuevo años después, en 2017. Más allá de lo anecdótico, la historia de *Las tres Gracias* es representativa de lo que ha ocurrido habitualmente con las obras de aquellas artistas que no fueron acogidas por el sistema: abandonadas, descuidadas y, a veces, incluso destruidas por las propias artistas.

38 Ricardo Dasí Jr. «María Luisa Pérez, Ángela García y Carmen Herrero. Tres pintoras en busca del éxito», *Las Provincias*, 17-01-1967.

39 *Idem.*

40 *Idem.*



Imagen 1. Las tres Gracias. Isabel Oliver. 1970-2017. Óleo sobre lienzo. Colección particular.

El intento de creación colectiva entre Torres y Oliver no dio los frutos esperados, según relatan las artistas, debido a que tenían intereses plásticos muy distintos. A pesar de ello, Torres y Oliver llegaron a presentar sus obras conjuntamente en la Galería Atenas de Zaragoza en 1973. En la exposición, Oliver expuso sus series relativas al paisaje y Torres la serie «Animales», ambas comentadas en el capítulo anterior. El folleto de la muestra incluía un texto de Juan Manuel Bonet que seguía la línea del texto que escribió sobre la producción de Rosa Torres, publicado en diversas ocasiones. Bonet, de nuevo, inscribía el trabajo de las artistas en un arte que había dejado atrás las «posiciones moralizantes» (el realismo social) y las había sustituido por «actitudes conscientes de las necesidades comunicativas y de los canales utilizados»,⁴¹ es decir, la figuración crítica iniciada por el Equipo Crónica. Bonet posicionaba a Torres y Oliver como algunas de las artistas que, próximas al Equipo Crónica, más habían «avanzado en la manipulación de lenguajes y códigos estilísticos diversos».⁴²

41 Bonet, Juan Manuel (1973). *Isabel Oliver. Rosa Torres*, Zaragoza: Galería Atenas.

42 *Idem.*



Imagen 2. Isabel Oliver y Rosa Torres. Fotografía reproducida en el catálogo de la exposición en la Galería Atenas, Zaragoza, 1973.

Por último, concluimos el artículo con un ejemplo que resulta representativo del papel que las exposiciones colectivas de mujeres tuvieron en el campo artístico del momento. En 1975, coincidiendo con el Año Internacional de la Mujer y bajo el patrocinio de la Subcomisión de Promoción Cultural y Social de la Mujer, el salón de exposiciones del Ateneo Mercantil volvería a acoger, del 5 al 15 de noviembre la exposición *12 pintoras*, en la que expusieron colectivamente Adela Balanzá, Lola Bosshard, María Dolores Casanova (Almería, 1914-València, 2007), Carmen Grau (València, 1948), Fina Inglés (Bètera, 1940-2020), Luisa Magraner (Almussafes, 1939), Susi Martí Vázquez, Roberta Matheu (Castelló, 1948), Antonia Mir, Maite Miralles (València, 1948), Cristina Tejedor (Zaragoza, 1948) y Aurora Valero. En el folleto de la exposición, Vicente Aguilera Cerní afirmaba que, aunque no conocía las obras que se exhibirían y aunque percibía algunas ausencias entre los nombres, no dudaba del «potencial interés de la exhibición» y la concebía como un «reto contra un comportamiento paternalista que en la “praxis” puede resultar postergador».⁴³ El crítico, por lo tanto, asumía que la institución-arte tenía intrínsecas dinámicas de género que dificultaban el acceso y la consolidación de las mujeres y que exposiciones de este tipo podían ayudar a deconstruir dichas dinámicas.

6. A modo de cierre

Este repaso por las distintas iniciativas desarrolladas en València durante la dictadura franquista da cuenta de que el asociacionismo femenino (entendido en

⁴³ Aguilera Cerní, Vicente (1975). *12 pintoras*, València: Subcomisión de Promoción Cultural y Social de la Mujer.

su manera tradicional como grupo cohesionado, pero también tomando otras formas todavía poco exploradas) ha sido mucho más habitual de lo que los relatos histórico-artísticos han plasmado hasta la fecha. Las experiencias aquí analizadas nos permiten no solo conocer nuevos aspectos del pasado que deben ser estudiados y recuperados, sino también realizar conexiones con conceptos y reflexiones contemporáneas, como la sororidad o la pertinencia de las exposiciones colectivas de mujeres. Aunque hoy todavía se debate dicha pertinencia, consideramos que los ejemplos aquí estudiados muestran que la cohesión de las mujeres a través de grupos, exposiciones colectivas, reuniones en sus estudios o escapadas con amigas para pintar paisajes fue una herramienta que les proporcionó una red de apoyo o una visibilidad que no habrían podido obtener en los espacios mixtos de un campo artístico que, de manera generalizada, desconfiaba de su producción y de sus trayectorias artísticas. De su producción recelaban porque, como se ha visto, por lo general era etiquetada como «femenina» y, por lo tanto, quedaba fuera de los criterios de calidad establecidos por la institución-arte. Las posibilidades de desarrollo de su trayectoria eran asimismo sospechosas porque esperaban de ellas que respondieran al modelo de feminidad hegemónico instaurado por el régimen franquista, es decir, que se casaran y abandonaran la profesión. A ello cabe sumar que la competitividad intrínseca a los modos de producción capitalista se vería potenciada en el caso de las mujeres, que de base encajaban con más dificultades y contaban con menos posibilidades para filtrarse como agentes centrales del campo artístico. Los ejemplos aquí mostrados, no obstante, muestran que las mujeres, a pesar de las limitaciones impuestas por un sistema artístico heteropatriarcal, intentaron cohesionarse, aunar fuerzas y agrietar el propio sistema.

Referencias

- Agramunt, Francisco. (1999). *Diccionario de Artistas Valencianos del Siglo XX*. Albatros.
- Aguilera Cerní, Vicente. (1975). *12 pintoras [arte plástico]*. Subcomisión de Promoción Cultural y Social de la Mujer, València, España.
- Balanzá, Adela. (s.f.). *La mujer en la práctica de la pintura valenciana (1950-1980)* [Tesis doctoral inédita].
- Batlló, Tania. (2016). *Las Sinsombrero. Sin ellas la historia no está completa*. Espasa.
- Batlló, Tania. (2018). *Las Sinsombrero 2: ocultas e impecables*. Espasa.
- Benstock, Shari. (1992). *Las mujeres de la «rive gauche». París 1900- 1940*. Lumen.
- Bonet, Juan Manuel. (1973). *Isabel Oliver. Rosa Torres [arte plástico]*. Galería Atenas, Zaragoza, España.
- Dasí Junior, Ricardo. (17 de enero de 1967). María Luisa Pérez, Ángela García y Carmen Herrero. Tres pintoras en busca del éxito. *Las provincias*.
- Faxedas, María Llusa. (2020). Hacer mucho o no hacer nada. La relación epistolar entre Esther Boix y Emilia Xargay. En María Ramos, Eva (Dir.), *Géneros y subjetividades en las prácticas artísticas contemporáneas* (pp. 190-203). Arcibel Editores.
- Garb, Tamar. (1994). *Sisters of de Brush*. Yale University Press.

- Ibiza i Osca, Vicent. (2017). *Les dones al món de l'art. Pintores i escultores valencianes (1500-1950)*. Institució Alfons el Magnànim.
- Kirkpatrick, Susan. (2003). *Mujer, modernismo y vanguardia en España (1898-1931)*. Cátedra.
- Llorens, Tomàs. (1965). *Tres mujeres: Camelia, Aurora Valero, Ana Peters* [arte plástico]. Sala Martínez Medina, València, España.
- Lomba, Concha. (2023). Las exposiciones feministas en Europa, 1800-1939. En Lomba, Concha; Alba, Ester; Castán, Alberto e Illán, Magdalena (Coords.), *Las mujeres en el sistema artístico, 1804-1939* (pp. 91-112). Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- Lorente, Jesús Pedro. (2013). Asociaciones de artistas y sus espacios expositivos en el siglo XIX. En Lacarra Ducay, María del Carmen *Arte del siglo XIX* (pp. 279-312). Institución Fernando el Católico.
- Mangini, Shirley. (2000). *Las Modernas de Madrid: las grandes intelectuales españolas de la vanguardia*. Península.
- Mayayo, Patricia. (2003). *Historias de mujeres. Historias del arte*. Cátedra.
- Müller-Westermann, Iris y Widoff, Jo (dirs.). (2013). *Hilma af Klint. Pionera de la abstracción* [arte plástico]. Museo Picasso, Málaga, España.
- Murga Castro, Idoia. (2015). Muros para pintar. Las artistas y la Residencia de Señoritas. En Márquez Padorno, Margarita y De la Cueva Batanero, Almudena (Coords.), *Mujeres en vanguardia: la Residencia de Señoritas en su centenario (1915-1936)*. Residencia de Estudiantes.
- Ramírez Blanco, Julia. (2022). *Amigos, disfraces y comunas: las hermandades de artistas del siglo XIX*. Cátedra.
- Reig, Carola. (1961). *Pintura* [arte plástico]. Ateneo Mercantil de València, València, España.
- Rosón, María. (2016). *Género, memoria y cultura visual en el primer franquismo (materiales cotidianos, más allá del arte)*. Cátedra.
- Solbes Borja, Clara. (2019). Mujeres en prácticas de creación colectiva en Valencia (1939-1975). *Atrio. Revista de Historia del Arte*, (n.º Monogr. 1), pp.15-26.
- Tejeda, Isabel. (2020). Exposiciones de mujeres y exposiciones feministas en España. Un recorrido por algunos proyectos realizados desde la II República hasta hoy, con acentos puestos en lo autobiográfico. *Espacio, tiempo y forma. Serie VII, Historia del arte*, (8), pp. 29-46.
- Tejeda, Isabel. (2023). Una habitación propia... compartida. Primeras exposiciones de artistas mujeres en España. En Lomba, Concha; Alba, Ester; Castán, Alberto y e Illán Magdalena (Coords.), *Las mujeres en el sistema artístico 1804-1939* (pp. 113-129). Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- Vázquez Ramil, Raquel. (2015). La Residencia de Señoritas de Madrid durante la II República entre la alta cultura y el brillo social. *Espacio, Tiempo y Educación*, 2(1), pp. 323-346.

Recibido el 10 de enero de 2023
Aceptado el 24 de julio de 2023
BIBLID [1132-8231 (2023: 181-195)]