

LA AUTORREFERENCIALIDAD EN LA OBRA DE MARÍA DOLORES CASANOVA (1914-2007): UN ANÁLISIS DEL DIÁLOGO BIOGRÁFICO-ARTÍSTICO EN SU PINTURA

SELF-REFERENTIALITY IN THE WORK OF MARÍA DOLORES CASANOVA (1914-2007): AN ANALYSIS OF THE BIOGRAPHICAL-ARTISTIC DIALOGUE IN HER PAINTING

Carmen Guiralt¹ y Sofía Barrón²

Recibido: 23/09/2023 · Aceptado: 18/01/2024

DOI: <https://doi.org/10.5944/etfvii.12.2024.38409>

Resumen

María Dolores Casanova Teruel fue una pintora relevante en el contexto del arte contemporáneo español desde finales de los años sesenta hasta, aproximadamente, 1988. Sin embargo, su trascendencia se ha diluido con el tiempo. Dado el carácter narrativo y autorreferencial de su producción, este artículo aspira a reconstruir su trayectoria vital mientras se mantuvo activa en el espacio público. Para ello, se efectúa un análisis del diálogo biográfico-artístico en su obra, en el que sus memorias publicadas, eje vertebrador del discurso, se confrontan con sus creaciones pictóricas. El estudio también se sustenta en entrevistas a Casanova divulgadas en prensa y en otras inéditas a sus familiares y allegados, así como en material de archivo. La investigación demostrará una correspondencia casi exacta entre los diferentes episodios e intereses de su vida, registrados en su autobiografía, y su legado. No obstante, a su vez, el examen constatará que, donde el texto de la artista «miente», pasa con aparente indiferencia u oculta determinados momentos clave de su existencia, son sus pinturas las que revelan su «yo» más íntimo, que solo puede hallarse en su plástica y no en su crónica.

Palabras clave

María Dolores Casanova Teruel; pintura española del siglo XX; arte contemporáneo; autorreferencialidad; diálogo biográfico-artístico; autoría femenina

-
1. Universidad Internacional de Valencia (VIU). C. e.: carmen.guiralt@professor.universidadviu.com
ORCID: <<http://orcid.org/0000-0003-1409-6675>>
 2. Universidad Internacional de Valencia (VIU). C. e.: sofia.barron@professor.universidadviu.com
ORCID: <<https://orcid.org/0000-0002-6685-0513>>

Abstract

María Dolores Casanova Teruel was a relevant painter in the context of Spanish contemporary art, from the late 60s until approximately 1988. However, her transcendence has been diluted over time. Given the narrative and self-referential nature of her production, this article aims to reconstruct her life trajectory, while she was active in the public space. To do this, an analysis of the biographical-artistic dialogue in her work is carried out, in which her published memoirs, the backbone of her discourse, are confronted with her pictorial creations. The study is also based on both interviews with Casanova published in the press and other unpublished interviews with her family and friends, as well as archival material. The investigation will prove an almost exact correspondence between the different episodes and interests of her life, as recorded in her autobiography, and her artistic legacy. However, at the same time, the examination of those materials will confirm that, where the artist's text «lies», shows indifference, or hides certain key moments of her existence, her paintings reveal her most intimate «self», and it can only be found in her art and not in her chronicle.

Keywords

María Dolores Casanova Teruel; 20th century Spanish painting; contemporary art; self-referentiality; biographical-artistic dialogue; female authorship

.....

EN LA TERCERA DÉCADA DEL SIGLO XXI, el estudio de las mujeres creadoras se revela como crucial para corregir el profundo sesgo androcéntrico que históricamente ha dominado el mundo del arte. En esta línea de visibilizar el trabajo de las mujeres artistas y construir una historia del arte igualitaria, diferente de la desarrollada por el discurso hegemónico patriarcal, se sitúa la presente investigación sobre María Dolores Casanova Teruel (Almería, 1914-Valencia, 2007). La pintora conoció una relevancia crítica y expositiva en el contexto del arte contemporáneo español —y, más específicamente, en el ámbito valenciano— desde finales de los años sesenta hasta, aproximadamente, 1988. Aunque nunca dejó de pintar, a partir de ese momento, se separó de los circuitos artísticos y se recluyó en su casa-estudio-museo de la ciudad de Valencia. Por esta causa, su trascendencia se ha ido diluyendo.

Con todo, desde 2014 se han producido algunas aproximaciones significativas a su plástica. En ese año, fue incluida en la exposición *Poéticas figurativas en las colecciones del Museo de Bellas Artes de Valencia 1947-2006*, organizada por el museo titular. En 2018, L'Institut Valencià d'Art Modern (IVAM) exhibió una de sus obras más emblemáticas, *Mi historial de Inglaterra* (10 de agosto de 1972, Museu d'Art Contemporani Vicente Aguilera Cerni de Vilafamés; en lo sucesivo, citado como MACVAC) (FIGURA 9), en *A contratiempo. Medio siglo de artistas valencianas (1929-1980)*³. Casi a la vez, *Anita Delgado y el maharajá de Kapurthala* (1976-1980, MACVAC) (FIGURA 10) se integraba en la muestra *Denúncies plàstiques de la violència. Selecció d'obres del MACVAC*⁴. En 2019, el Museo de Arte de Almería reunía siete de sus creaciones en *A la sombra del aduanero: arte naíf almeriense* y Pascual Patuel le confería especial atención en su libro *Arte valenciano en el franquismo (1939-1975)*⁵.

Hacia ya tiempo que Casanova estaba representada en diversos museos y colecciones institucionales, como el Museu de Belles Arts de València (MuBAV), Museu de la Ciutat de València y el MACVAC, entre otros. En 2022, se produjo su reconocimiento tardío con la adquisición de una de sus piezas, el autorretrato *Dama recostada* (c. 1990-2003), por parte del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS). Como resultado de su incorporación a este destacado espacio de arte contemporáneo, en 2023 se publicaron los dos primeros artículos académicos consagrados a su legado⁶.

Casanova consiguió crear un lenguaje artístico figurativo propio y completamente distintivo que hizo que tanto la crítica como la academia tuvieran serias dificultades al intentar clasificar su obra. Así, fue catalogada, inicialmente, como naíf⁷ y, más

3. Tejeda, Isabel; Folch, María Jesús (coms.): *A contratiempo. Medio siglo de artistas valencianas (1929-1980)*. Valencia, Institut Valencià d'Art Modern, 2018.

4. Varella Beltran, Vicent (com.): *Denúncies plàstiques de la violència. Selecció d'obres del MACVAC*. Vila-real, Ajuntament de Vila-real, Regidoria de Cultura-Museus, MACVAC, 2018.

5. Patuel, Pascual: *Arte valenciano en el franquismo (1939-1975)*. Valencia, Universitat de València, 2019.

6. Barrón, Sofía; Guiralt, Carmen: «A propósito de una reciente adquisición del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía: *Dama recostada* (c. 1990-2003), de María Dolores Casanova», *Arte, Individuo y Sociedad*, 35/2 (2023), pp. 563-578; y Guiralt, Carmen; Barrón, Sofía: «La pintura de María Dolores Casanova (1914-2007): estudio de su trayectoria y obra artística», *Asparkia. Investigación feminista*, 43 (2023), pp. 197-222.

7. Al respecto de su vinculación con el arte naíf, véase, por ejemplo, Pons Aguilar, Rafael; Real Alarcón, Manuel: *Sala C.I.T.E. presenta «Pintura naíf por María Dolores Casanova»*. Valencia, C.I.T.E., 1969 [folleto de exposición]; Vallejo-Nágera, Juan Antonio: *Naífs españoles contemporáneos*. Madrid, Mas Actual, 1975; Garnería, José: «M.^a Dolores

tarde, como camp, surrealista, fauvista, expresionista, *outsider* y *kitsch*⁸. Otros/as la alejaron de rótulos y optaron por distanciarla de cualquier «ismo» o corriente dominante, como José Leonarte, que afirmó: «Adscribir a María Dolores Casanova en alguna de las corrientes plásticas de su tiempo [...] es totalmente imposible. Y como consecuencia, intentar etiquetar su pintura con uno de los "ismos" al uso [...] es caer en el error»⁹. La artista, por su parte, se desmarcó explícitamente del arte naif, jamás se identificó con ningún movimiento y expresó: «No me parezco a nadie, porque no he sentido la influencia de nadie»¹⁰.

En realidad, su estética, siempre al margen de las premisas pictóricas académicas, sí experimentó una transformación, a lo largo de las décadas, desde algo ciertamente próximo al ingenuismo —que, no obstante, solo puede encontrarse en sus primerísimas creaciones, las realizadas desde 1965 hasta 1969-1970—; pasando por un periodo de madurez, caracterizado por la acumulación iconográfica y simbólica, lo extravagante, lo desbordante, el *horror vacui* y la expresividad multicolor; para culminar en una fase de plenitud final, a partir de la década de 1990, que mantiene, en esencia, los rasgos anteriores, pero se particulariza por un uso de una paleta cromática más clara y en la que las estructuras compositivas se codifican mediante elementos muy concretos propios de la iconografía de Valencia¹¹.

Sin duda, uno de los aspectos más singulares de Casanova es la naturaleza inherentemente narrativa y autorreferencial de su pintura. Sobre esta cuestión, enunció María de Alcázar: «Nada se descubre que le sea ajeno (he aquí una sobrevaloración de todo lo vivido por la artista), de tal forma que no es posible la separación entre la persona y su expresión plástica»¹². Juan Antonio Vallejo-Nágera sintetizó su obra como literatura visual y apuntó: «La atormentada biografía de María Dolores tiene relación inmediata y unidad psicológica con su producción plástica»¹³. Mientras que Francisco Agramunt Lacruz señaló: «Todo su mundo vivencial queda reflejado en sus cuadros que plasman, con un lenguaje barroco y abigarrado, sus preocupaciones, emociones y estados anímicos»¹⁴.

Lo cierto es que la biografía y la pintura de María Dolores Casanova se entremezclan y asoman absolutamente entretreídas. Este hecho se suma a la circunstancia de que la

Casanova. Sala Cite», *Artes plásticas*, 9 (junio 1976), p. 59; Muñoz Ibáñez, Manuel: *La pintura contemporánea del País Valenciano, 1900-1977*. Valencia, Prometeo, 1977; Catalá Gorgues, Miguel Ángel: *100 años de pintura, escultura y grabados valencianos, 1878-1978*. Valencia, Caja de Ahorros de Valencia, 1978; Garín Ortiz de Taranco, Felipe M.^a: *Historia del Arte de Valencia*. Valencia, Fundación Bancaja, 1978; Blasco Carrascosa, Juan Ángel (com.): *La impronta de la vanguardia en el Museo San Pío V*. Valencia, Museo San Pío V y Fundación Cultural CAM, 1994; y Olivares Torres, Enric: *La colección de arte Adolfo de Azcárraga del Ayuntamiento de Valencia*. Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 2009.

8. Sobre su adscripción a estas tendencias, consúltese Aguilera Cerni, Vicente: *María Dolores Casanova*. Valencia, Galería Val i 30, 1972 [folleto de exposición]; Vallejo-Nágera, Juan Antonio: *Naifs españoles...*; Chávarri, Raúl: *Artistas contemporáneas en España*. Madrid, Gavar, 1976; De Azcárraga, Adolfo: *Arte y artistas valencianos*. Valencia, Caja de Ahorros de Valencia, 1989; y Tejada, Isabel; Folch, María Jesús: *op. cit.*

9. Leonarte, José: *M.^a Dolores Casanova*. Valencia, Galería Lucas, 1981 [folleto de exposición].

10. Arazo, M.^a Ángeles: «Media hora con María Dolores Casanova, hablando de su vida», *Las Provincias* (09-08-1973), p. 17.

11. Para un análisis detallado de las diferentes etapas estilísticas en la trayectoria de la artista, véase Guiralt, Carmen; Barrón, Sofía: *op. cit.*, pp. 212-218.

12. De Alcázar, María: «María Dolores Casanova», *Bellas Artes*, 47 (noviembre 1975), p. 49.

13. Vallejo-Nágera, Juan Antonio: *El Ingenuismo en España*. Madrid, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1982, p. 98.

14. Agramunt Lacruz, Francisco: *Diccionario de artistas valencianos del siglo XX*. Valencia, Albatros, 1999, p. 380.

artista escribió su autobiografía en 1973, un largo manuscrito integrado por 43 folios de letra apretada que se incluyó, de manera parcial, dos años más tarde, en *Naifs españoles contemporáneos*¹⁵.

Habida cuenta del componente autorreferencial de su producción, este artículo aspira a reconstruir su trayectoria vital mientras se mantuvo activa en el espacio público. Para ello, se efectúa un análisis del diálogo biográfico-artístico en su obra, en el que sus memorias publicadas, eje vertebrador del discurso, se confrontan con sus creaciones pictóricas. El estudio, asimismo, se sustenta en entrevistas a Casanova divulgadas en prensa y en otras inéditas realizadas por las autoras de este trabajo a sus familiares y allegados, así como en material de archivo y bibliografía. La investigación demostrará una correspondencia casi exacta entre los diferentes episodios e intereses de su vida y su legado¹⁶. No obstante, a su vez, se constatará que, donde el texto de la artista «miente», pasa con aparente indiferencia o, sencillamente, oculta determinados pasajes o momentos clave de su existencia, son sus pinturas las que revelan su «yo» más íntimo, que solo puede hallarse en su plástica y no en su crónica.

LA PINTURA COMO PRETEXTO. MEMORIAS DE UNA ARTISTA

NIÑEZ, JUVENTUD Y MADUREZ

María Dolores Casanova nació el 13 de agosto de 1914 en Almería, hija de José Casanova Tornero, oriundo de Mahora, en la provincia de Albacete, y de Isabel María Teruel Redondo, nacida en Valencia. Miembro de una familia numerosa, compuesta, en total, por diez hermanos y hermanas, pasó su niñez en Palma de Mallorca, localidad a la que llegó después de breves estancias en Valencia, Castellón y Manacor, motivadas por la profesión de su padre, inicialmente teniente de carabineros y retirado en 1935 con el grado de teniente coronel.

Casanova comenzó sus memorias con la siguiente frase: «Vine al mundo un 13 de Agosto [sic] en Almería, y de allí no recuerdo nada»¹⁷. Aunque en su narración concedió muy poca importancia a su origen almeriense, su pintura lo desmiente, ya que la bandera de Andalucía surge constantemente en su obra y, a menudo, lo hace

15. Vallejo-Nágera, Juan Antonio: *Naifs españoles...*, pp. 63-74. Hoy en día, se desconoce el paradero del relato íntegro que Casanova envió al autor. La artista conservó una copia, ya que así lo indicó en su crónica. Además, en dos entrevistas posteriores, manifestó estar escribiendo su autobiografía, texto que, probablemente, retomó a partir de lo redactado en 1973. Estas entrevistas son las siguientes: López-Chávarri Andújar, Eduardo: «Valencianos en ARCO'88 – Valencia tiene pasaporte internacional (y Valdés y Casanova, arrasando)», *Las Provincias* (18-02-1988), p. 25; y Real, Olga: «María Dolores Casanova, figura y territorio. "Al crear, no adopto jamás ningún 'ismo' de moda"», *Levante* (26-02-1988), p. 31. En cualquier caso, también se ignora todo lo referente a este segundo manuscrito.

16. Como se ha registrado, a partir de la década de 1990 la autora se distanció casi por completo de las exhibiciones en galerías y museos, aislándose en su domicilio y centrándose en sus creaciones y su familia. Por esta causa, los últimos años de su vida no se analizan en el presente texto.

17. Vallejo-Nágera, Juan Antonio: *Naifs españoles...*, p. 65. A lo largo del presente texto, los extractos de la autobiografía de Casanova se reproducirán de forma exacta, marcando en ellos los errores ortográficos. En cambio, los escritos procedentes de sus pinturas se transcribirán de modo literal, sin señalar las erratas.



FIGURA 1. MARÍA DOLORES CASANOVA, *HISTORIA DE ESPAÑA*, 3 DE MARZO DE 1996. Colección particular. Fotografía de las autoras

en piezas donde no puede hallarse ningún tipo de justificación sobre su presencia, salvo indicar el lugar de nacimiento de la autora. Así sucede en *Dolores Ibárruri*. «*La Pasionaria*»¹⁸ (1977), *¡¡¡Abajo el imperialismo norteamericano!!!* (4 de enero de 1978), *La abuela de la Reina/Abuela de la reina Sofía*¹⁹ (s. f.) e *Historia de España* (3 de marzo de 1996) (FIGURA 1) —todas ellas pertenecientes a la serie «Historia de España»— o en César Rincón (19 de marzo de 1992), *Dama con orientales en La Albufera* (julio 1992) y *¡¡¡A votar!!!* (6 de junio de 1993). La enseña también asoma en otras creaciones vinculadas con su autobiografía pictórica, como *Autorretrato retrospectivo* (1988-1990) y *La violencia*

18. Las obras citadas en este artículo pertenecen a colecciones particulares, a no ser que se indique lo contrario.

19. Casanova utilizó ambas denominaciones para referirse a esta pintura.



FIGURA 2. MARÍA DOLORES CASANOVA, *RETRATO DE MARINERO CON SU NOVIA DEL CABAÑAL*, 6 DE OCTUBRE DE 1983. Colección particular. Fotografía de las autoras

engendra violencia (s. f.). Si bien es cierto que las banderas, en general, forman parte de la iconografía habitual de Casanova, la regional de Andalucía destaca en el contexto de su producción, después de la valenciana y la española. Junto con lo expuesto, la palabra «ALMERIA» se lee en la gorra del navegante que acompaña a su exótica enamorada en *Retrato de mariner con su novia del Cabañal*²⁰ (6 de octubre de 1983) (FIGURA 2), una

20. Pese a que el título de la pieza consta escrito, de la mano de la autora, en la parte trasera del lienzo, en ocasiones ha sido aludida como *Pareja*.



FIGURA 3. MARÍA DOLORES CASANOVA, *AUTORRETRATO RETROSPECTIVO*, 1973. Colección particular. Vallejo-Nágera, Juan Antonio: *Naifs españoles...*, p. 67

composición que retomó en 1995, pero, en un guiño simbólico identitario a su tierra de acogida, transformó la inscripción por «VALENCIA», dado que, como ella misma manifestó, se sentía «valenciana total»²¹. Con todo, su origen almeriense sí tuvo una significación para ella, como lo prueba su plástica.

En su manuscrito, la pintora recordó una infancia dichosa y acaudalada en Palma. En el autorretrato retrospectivo de 1973 se presenta de niña, ataviada con vestido de puntillas, guantes y un gran lazo zapatero sobre la cabeza (FIGURA 3). Sostiene un globo-reclamo con el nombre «Casa Teruel», uno de los negocios de la familia: «[...] mi padre con el sueldo miserable de los militares de aquella época no hubiese tenido ni para comprarnos alpargatas de manera que tuvo grandes negocios a nombre de mi madre...»²². El trasunto pictórico de esta primera etapa infantil se muestra colorido, lleno de flores, palomas y lazos. Dentro de los autorretratos retrospectivos de la niñez, una imagen se convierte en constante: la pequeña Casanova vestida de rojo y blanco o bien en tonos azules y rosas, con falda tableada, blusa de manga afarolada o, en su defecto, chaqueta abotonada de cuello, calcetines por debajo de la rodilla, merceditas, sombrero tipo *cloche*, medallón y, por último, guantes altos o un ramillete de flores. El atuendo aparece en diversos autorretratos retrospectivos fechados en 1981-1983, 1988-1990, 1991-1992, junio de 1997, 1999 y en *Autorretrato retrospectivo con mi hermana Pilar* (junio 1992), un conjunto de obras que evidencian el modo de vida burgués de la familia durante su periodo en Palma, así como el refinamiento de una madre que viajaba a Madrid y a París para adquirir las costuras de Pedro Rodríguez, Joseph Paquin y Jean Patou.

El mencionado *Autorretrato retrospectivo con mi hermana Pilar* integra la producción de autorretratos de Casanova y, al tiempo, constituye una de sus temáticas clave: los retratos de familiares. Para la pintora, que solía sentirse ofendida con facilidad, causa por la que perdía pronto a sus amistades, la familia se convirtió en compañía esencial e inspiración artística vital. Así, dedicó una profusión de lienzos, dibujos y ceras a sus hermanos y hermanas y realizó homenajes póstumos, a partir de fotografías, a sus consanguíneos fallecidos. Destaca, en este sentido, la serie consagrada a Vicentín en tránsito a la gloria, el tercero de sus hermanos y el primer hijo varón del matrimonio Casanova Teruel, que murió siendo infante y al que no llegó a conocer (FIGURA 4). De la misma forma, las representaciones de sus hermanos/as menores afincados/as en Valencia, Quino (Joaquín) y Charo (Rosario), recorren todo su compendio pictórico, como ocurre con su cuñada Carmen Chisbert Badía, casada con Quino. También su hermana Pilar, la quinta en orden de nacimiento y tan solo dos años mayor que ella, protagonizó varios de sus óleos más significativos. Además, destinó muchas de sus piezas a sus sobrinos/as y sobrinos/as nietos/as, tanto a los establecidos en Valencia como en Palma.

21. Arazo, M.ª Ángeles: «M.ª Dolores Casanova. Mundo soñado», *Las Provincias* (28-05-2000), p. 8.

22. Vallejo-Nágera, Juan Antonio: *Naifs españoles...*, p. 66.



FIGURA 4. MARÍA DOLORES CASANOVA, VICENTÍN, OCTUBRE, 1993.
Colección particular. Fotografía de las autoras

Durante su etapa infantil y juvenil en Palma de Mallorca, Casanova comenzó a perfilar sus inquietudes culturales, «[...] íbamos [sic] casi todos los días al cine, también a los toros, y con las criadas a las sesiones de tarde de los [sic] varietés [...]»²³, intereses que después se transformaron en temáticas recurrentes de sus creaciones. El gusto por la cinematografía se manifiesta en telas como *Petulia* (1970), basada en la película británica homónima de 1968 de Richard Lester, o en *Marlene Dietrich vestida de ángel azul* (s. f.), inspirada en la alemana *Der blaue Engel* (*El ángel azul*, Josef von Sternberg, 1930). Su afición taurina queda patente en *La Plaza de toros de Valencia y la estatua del Fénix* (1967, Ayuntamiento de Valencia), *Curro Romero* (1975), donde este brinda un toro a Cuqui Fierro, y *Vicente Pastor Durán*. «*El niño de la blusa*» (diciembre 1994). Entre los retratos de famosas cupletistas, destacan *La Bella Otero* (1978), *El relicario. Raquel Meller* (octubre 1988), *Sarita Montiel (de pequeña)* (1985) y *Sara Montiel* (s. f.).

En otras piezas, escenificó versos de cuplés y coplas. Para ello, no solo tituló las obras de manera inequívoca, sino que también introdujo parcialmente la letra de determinadas estrofas y el estribillo en las composiciones, bien formando parte de sus abigarrados fondos o dentro de cartelas en la misma superficie plástica. Es el caso de *La chica del 17* (1973-1974), el tango *Fumando espero* (1971) o *Soldadito español/Homenaje a la legión*²⁴ (1972), a partir del pasodoble *La banderita*, el quinto número de la zarzuela *Las corsarias* (1919), de Francisco Alonso. También *Tatuaje*, copla de Rafael de León y Manuel Quiroga, popularizada en los años cuarenta por Concha Piquer, posee su correlato pictórico en la obra de mismo título de Casanova fechada entre 1981 y 1985. En ella, plasmó la tragedia de la ausencia, tras la pasión desmedida, en el «manchado mostrador» de una taberna portuaria. Sobresale la puesta en escena de la canción *El relicario* (1914) en *Sara Montiel en El último cuplé* (1985-1988), lienzo coprotagonizado por la diva, ataviada en negro, con teja y mantilla, y el espada. Toro y música popular se entrecruzan también en el óleo *Francisco Alegre* (1973) (FIGURA 5).

En sus memorias, Casanova dedicó unas líneas a relatar su temprana atracción por las artes plásticas. Siendo adolescente, solicitó a su padre un profesor de pintura, que este le negó en rotundo: «[...] pues me dijo que me moriría [sic] de hambre»²⁵. Como contrapartida, recibió clases de música, francés e inglés. Los idiomas devinieron en cruciales para su subsistencia durante la edad adulta, como se verá. No obstante, la autora no cejó en sus intereses artísticos. Así, adquirió una caja de acuarelas que destinó a la reproducción de las portadas de la revista *Cinelandia*. En este periodo, comenzó a forjar la personalidad contestataria que la caracterizaría en el futuro: «[...] fui [sic] formándome intelectualmente y no me tragaba muchas cosas que eran las corrientes de aquella época»²⁶.

El primer revés llegó en diciembre de 1934, cuando el Banco de Crédito Balear se declaró en suspensión de pagos, suceso que concluyó con la bonanza económica

23. *Ibidem*.

24. Las fuentes consultadas refieren ambos títulos.

25. Vallejo-Nágera, Juan Antonio: *Naifs españoles...*, p. 66.

26. *Ibidem*.



FIGURA 6. MARÍA DOLORES CASANOVA, JOAQUÍN CASANOVA TERUEL, 1977. Colección particular. Fotografía de las autoras

de la familia. Un año y medio más tarde, se inició la Guerra Civil. En su narración, Casanova le otorgó una relevancia muy escasa, ya que tan solo apuntó: «Entonces estalló la Guerra Civil Española de 1936... Ibamos [sic] a realizar servicios de caracter [sic] humanitario, tales como paquetes de botiquines de urgencia...»²⁷. De igual manera, siendo ya una pintora reconocida, manifestó un absoluto desinterés por la política: «En cuanto a ideología, tanto manda un rey en su país como Mao en China. Nada de eso me importa»²⁸. Su obra plástica, empero, contradice esta cuestión y descubre que sí tenía una ideología política definida.

27. *Idem*, p. 68.

28. Arazo, M.^a Ángeles: «Media hora...», p. 17.



FIGURA 7. MARÍA DOLORES CASANOVA, JUAN CHISVERT GONZALES, 1977. Colección particular. Fotografía de las autoras

De hecho, la misma Guerra Civil ocupó parte de su producción. *Joaquín Casanova Teruel* (1977) (FIGURA 6) revela un pequeño retrato de su hermano Quino con el uniforme del bando sublevado (Palma de Mallorca estuvo bajo el control de las tropas italianas desde prácticamente el inicio de la beligerancia). Como de costumbre, la artista añadió texto a la composición, que, en esta ocasión, reza: «War!!! / Spain 36» y «Millones / de muertos / ~~para nada~~ / y estamos / igual que / siempre»²⁹, inscripción que alude a la inutilidad del conflicto. De idéntico tamaño, en una tela análoga y del mismo año es *Juan Chisvert Gonzales*³⁰ (1977) (FIGURA 7), efigie del padre de su

29. El tachado es obra de la autora.

30. Aquí, la grafía Chisvert, con uve, es correcta, pues, según ha informado la sobrina de la pintora a la presente investigación, ambas formas de escritura coexisten en su familia. Entrevista a Isabel Casanova Chisbert, realizada el 06/04/2023.

cuñada, adscrito al bando republicano y fusilado en Castellón. Esta vez, Casanova anotó: «War / 1936 / Era tan / español / como los / demás», en una clara protesta a la imagen que la dictadura franquista difundió de los/as republicanos/as, como defensores/as de una ideología «roja» extranjera, contrarios/as a los intereses de España y, por tanto, antipatriotas. Ambas creaciones se inscriben dentro de su serie solidaria «En un mundo sin dinero y sin fronteras».

A la serie «Historia de España» pertenece el óleo *Juan Chisvert Gonzales* (1973), un tributo anterior al progenitor de Carmen Chisbert. En él, señaló la filiación del personaje a la Guardia de Asalto, completó el margen inferior con banderas republicanas y la catalana e indicó el lugar de su fusilamiento en la provincia de Castellón. Llama la atención su elaboración dos años antes de la muerte de Francisco Franco.

Además, en plena transición democrática, realizó diversas obras en las que dio la bienvenida a las primeras elecciones libres desde 1936, que se celebraron el 15 de junio de 1977. De ese año es la ya citada *Dolores Ibárruri*. «*La Pasionaria*». En esta, junto con la simbología comunista asociada a la figura principal —la hoz y el martillo y las siglas «PCE», del Partido Comunista de España—, Casanova escribió «PSPPV», abreviatura del Partit Socialista Popular del País Valencià (PSP-PV). En esta formación, que se autoinscribía como marxista, militaba Vicente Aguilera Cerni y estaba liderada a nivel nacional por Enrique Tierno Galván, del que era una ferviente seguidora³¹. En la tela, incluyó también el logotipo del partido: la paloma blanca sobre un fondo rojo³². Asimismo, las siglas del PSPPV aparecen en piezas que reproducen eslóganes popularizados durante la transición, como *¡¡¡Abajo el imperialismo norteamericano!!!* y el dibujo *¡¡¡Viva la «Revolución Cultural»!!!* (31 de diciembre de 1977) (FIGURA 8), en el que volvió a plasmar la paloma del partido. En sintonía con el espíritu de la época, en estos años la artista ocasionalmente sustituyó Valencia por País Valencià o País Valenciano como lugar de ejecución de sus obras. Del mismo modo, la Carta Magna fue objeto de un homenaje en el óleo *Artículo 14. «Constitución Española» 1978* (1978).

En el largo extracto publicado, las memorias de Casanova se retoman en la posguerra, cuando una parte sustancial de la familia se trasladó a vivir a Valencia de manera definitiva. Inicialmente, emplazaron su residencia en un palacete, entonces ruinoso, sito en la plaza de la Virgen número 6, que había albergado la sede del Círculo Tradicionalista. En Palma, quedaron casados/as y establecidos/as sus hermanas Carmen y Pilar y su hermano Pepe (José). A lo largo del tiempo, la autora mantuvo una relación muy estrecha con Carmen y Pilar. De hecho, pasó largas temporadas en la residencia de verano de esta última en San Agustín. De ahí que Pilar y sus descendientes se convirtieran en modelos frecuentes de sus obras. A tal efecto, cabe citar el lienzo con marco decorado por la artista *Notre Dame de Lourdes* (4 de agosto de 1986), presidido por la Virgen de Lourdes y en el que retrató

31. Entrevista telefónica a Chelo Lázaro Calaforra, sobrina de Concha Calaforra Jorge, secretaria de María Dolores Casanova, efectuada el 11/03/2022; y entrevista a Isabel Casanova Chisbert, llevada a cabo el 23/04/2022.

32. En 1978, el Partido Socialista Popular (PSP) se fusionó con el Partido Socialista Obrero Español (PSOE) y su delegación valenciana pasó a denominarse Partit Socialista del País Valencià (PSPV).

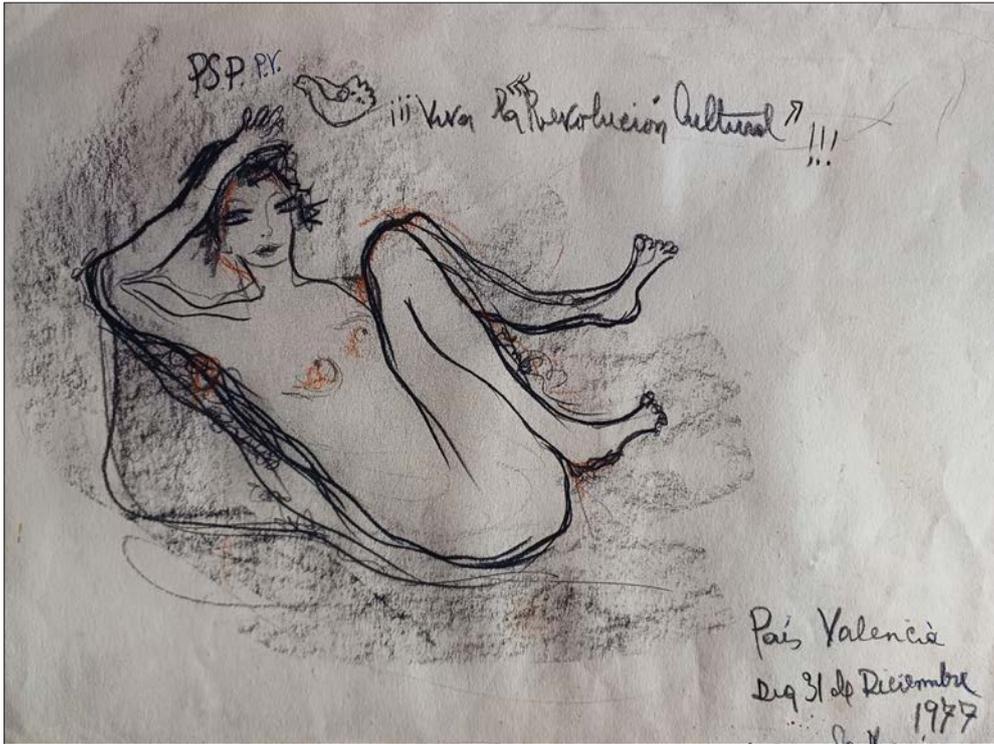


FIGURA 8. MARÍA DOLORES CASANOVA, ¡¡¡VIVA LA «REVOLUCIÓN CULTURAL»!!!, 31 DE DICIEMBRE DE 1977. Colección particular. Fotografía de las autoras

a su hermana y a dos de sus nietos/as, Luis y Nuria, en actitud orante³³. También sobresale *Retrato de Pilar* (agosto 1986), composición organizada para resaltar la imponente imagen de esta que, con lujoso vestido y envuelta en joyas, sostiene en su mano uno de los bolsos «customizados» exclusivos de Casanova³⁴, en el que se inscribe el nombre de la retratada.

La posguerra supuso una etapa de grandes adversidades para los Casanova Teruel. Instalaron un taller de costura en el domicilio, donde cosían la artista, su hermana Charo, la penúltima en orden de nacimiento, y su madre. Pero, pronto, comenzaron a sucederse las enfermedades: la madre contrajo tuberculosis y contagió a la hermana menor, Amparo; al padre le fue detectado equívocamente un cáncer; y Quino recayó aquejado de tuberculosis ósea, que ya había padecido en Palma. La situación se complicó con la boda y posterior embarazo de Charo, escenario que, conforme al orden social establecido por la dictadura franquista, que adscribía a las mujeres a la esfera doméstica y de los cuidados, abocó a la autora a la atención

33. Uno de los rasgos más singulares de la producción de Casanova son sus marcos decorados o integrados a su obra, ya que, a menudo, ornamentó las molduras de sus creaciones con bisutería, lentejuelas y fragmentos de espejo, entre otros. Para un estudio pormenorizado de esta cuestión, consúltese Guiralt, Carmen; Barrón, Sofía: *op. cit.*, pp. 204, 216-217.

34. Sin duda, en la «customización» de su ropa y objetos personales, Casanova se adelantó a su tiempo. En realidad, nada en su domicilio, que era su mundo, escapaba a ser intervenido por ella, que lo pintaba todo con su iconografía típica y característica: bolsos, peines, cajitas, botes, espejos, la nevera y, también, su indumentaria. Más información sobre este tema en Barrón, Sofía; Guiralt, Carmen: *op. cit.*, pp. 575-576.

en solitario de todos sus familiares. Se produjo, así, su confinamiento al espacio de lo privado, quedando su vida reducida al «ámbito del hogar y la emergencia de la familia»³⁵, lo que le impidió proyectarse a nivel personal e iniciarse como pintora. En oposición al espacio público, de los pares o iguales, que se adjudica a los hombres, Celia Amorós lo denomina el *espacio de las idénticas*, «[...] de la indiscernibilidad, porque es un espacio en el cual no hay nada sustantivo que repartir en cuanto a poder ni en cuanto a prestigio ni en cuanto a reconocimiento [...]»³⁶.

Este largo ciclo de desdichas finalizó con la muerte de su madre, a comienzos de la década de los cincuenta, y de Amparo, en 1954, a la edad de 28 años. Tal como hizo con Vicentín, a ambas les dedicó numerosos lienzos, entre ellos *Retrato de Isabel Teruel Redondo*³⁷ (1966), *Retrato de Isabel* (s. f.) y *Amparo Casanova en azul* (1968). Respecto a Charo, con quien la pintora mantuvo el que fue, quizá, su vínculo afectivo más intenso y a la que solía referirse, de forma posesiva, como «Mi hermana Charo»³⁸, esta se erigió en protagonista de cuantiosos óleos, ceras, técnicas mixtas de cera y pastel y dibujos a carbón, como *Charo con collar de perlas* (1967), *Charo con fondo verde* (1967), *Mi hermana Charo en morado* (1967), *Mi hermana Charo en azules* (1968), *Rosario* (1968) o *La dama del «molinillo de café»* (1974).

El padre de la artista y Quino se restablecieron. Sin embargo, seguidamente, sobrevino otra época de escasez, a raíz de la quiebra del negocio de este último. Casanova solventó la carestía impartiendo lecciones de inglés en su domicilio y en academias, además de realquilando habitaciones. Su frágil estabilidad financiera se agudizó con una nueva enfermedad del padre, que motivó la pérdida del alumnado. José Casanova Tornero falleció en 1963.

Como la misma autora llegaría a manifestar, solo cuando finalizaron las obligaciones familiares pudo, por fin, construirse una vida propia y dedicarse a la pintura: «Después de la muerte de mis padres, me dije: “Ahora voy a hacer lo que quiera, y seré pintora por encima de todo”»³⁹. Con ese objetivo en mente, en 1964 se fue a vivir a París. La estancia, aunque breve, resultó ser decisiva, ya que la reafirmó en su voluntad de convertirse en artista. A lo largo de la historia, las dificultades a las que han tenido que enfrentarse las mujeres que han escogido desarrollar una carrera artística siempre han sido numerosas y, por lo general, considerablemente superiores a las de sus homólogos varones⁴⁰. En este sentido,

35. Pateman, Carole: «Críticas feministas a la dicotomía público/privado», en Castells, Carme (comp.): *Perspectivas feministas en teoría política*. Barcelona/Buenos Aires/México, Paidós, 1996, p. 37.

36. Amorós, Celia: *Feminismo: igualdad y diferencia*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2001, p. 26.

37. Aludida, a veces, simplemente como *Retrato [de] mujer*.

38. Entrevista a Isabel Casanova Chisbert, formulada el 06/04/2023. María Dolores Casanova se halla enterrada junto a Charo y un hijo de esta, José Antonio Nogués Casanova, en el Cementerio General de Valencia.

39. Arazo, M.^a Ángeles: «M.^a Dolores Casanova...», p. 8.

40. Sobre este tema, ver, por ejemplo, Nochlin, Linda: «¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?», en Cordero Reiman, Karen; Sáenz, Ilda (comp.): *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. México, Universidad Iberoamericana, UNAM, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Fonca, Curare, 2007, pp. 17-44; Pollock, Griselda: *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*. Buenos Aires, Fiordo, 2013; y Reilly, Maura (ed.): *Mujeres artistas. Ensayos de Linda Nochlin*. Madrid, Alianza, 2022.

y a pesar de su determinación, el camino que tuvo que recorrer Casanova en los siguientes años se presentó lleno de obstáculos.

De vuelta a Valencia, obtuvo algunas clases que le permitieron comprar pinturas e iniciarse, de forma autodidacta, copiando a Pierre-Auguste Renoir. Al año siguiente, y dado que su situación económica seguía siendo precaria, una de sus estudiantes le consiguió un empleo como camarera de hotel en Llandudno, al norte de Gales, localidad a la que se trasladó para trabajar⁴¹.

ESTANCIAS EN GALES E INTRODUCCIÓN EN EL MUNDO DEL ARTE

Casanova narró en su autobiografía dos de sus periodos galeses. Estas vivencias poseen una importante analogía plástica en el aludido óleo de grandes dimensiones *Mi historial de Inglaterra*⁴² (FIGURA 9), un autorretrato retrospectivo de su vida adulta.

En la obra, su figura, de imponente tamaño, domina de modo indiscutible la superficie pictórica y sirve como eje para organizar el resto de la composición. Casanova aparece ataviada de camarera, con delantal, cofia y una bolsa de propinas asida a la cintura. Con su mano derecha, sostiene una bandeja dispuesta para el té y, con la izquierda, un certificado relacionado con su cambio de trabajo al segundo hotel. La flanquean por su parte inferior dos de los establecimientos en los que se empleó en Llandudno, The White House y Royal Hotel, mientras una inmensidad de pequeñas escenas secundarias de carácter narrativo se dispone alrededor de ella y de los edificios, relatando todo lo que allí le sucedió. Son escenas-microrrelatos, presentes en muchas de sus creaciones y, de manera casi invariable, en las de considerable formato. Aquí, constan divididas entre sí por una gruesa línea con los colores de la bandera británica.

Aparte de consignarse en la preeminente figura central, la autora se personifica una y otra vez dentro de estas microescenas. Así, se la ve recostada en la cama, próxima a un reloj Smiths que marca las seis de la mañana; llevando a cabo tareas de limpieza; como encargada del teléfono en la recepción; trasladando grandes bolsas con la identificación *laundry*; pintando una de las iglesias de la población, etc. Muchas partes de su texto autobiográfico se concretan en estas unidades narrativas pictóricas. Por ejemplo, sobre su indumentaria de camarera, escribió: «[...] aparecía pimpante con mi maquillaje, falda nueva de glosé [*sic*] negro, medias negras de seda reglamentarias, y zapatos blancos de tacón alto, con mi delantalito (todo de encaje que yo me hice) [...]»⁴³. La vestimenta no solo se aprecia en la protagonista del cuadro, sino que asoma en la microescena que se localiza a la izquierda, al lado

41. Tras la muerte de su progenitor, percibió un subsidio de orfandad de la Guardia Civil, pero este era compartido y, por tanto, muy escaso.

42. La artista también se refirió a esta obra como *Mi historial en Inglaterra*. Ver en el Centro Internacional de Documentación Artística (CIDA), MACVAC. Casanova Teruel, María Dolores: «Carta a Vicente Aguilera Cerni», 26 de febrero de 1973.

43. Vallejo-Nágera, Juan Antonio: *Naifs españoles...*, p. 71.



FIGURA 9. MARÍA DOLORES CASANOVA, *MI HISTORIAL DE INGLATERRA*, 10 DE AGOSTO DE 1972. Museu d'Art Contemporani Vicente Aguilera Cerni de Vilafamés

de la bandeja. Esta multitud de crónicas plásticas llevó a Vallejo-Nágera a definir *Mi historial de Inglaterra* como un «relato condensado» de todos sus viajes al Reino Unido⁴⁴. Además, a las grandes dosis de información pictórica, Casanova agregó elementos iconográficos propios de su producción madura, como palomas, perros, gatos, lazos y guirnaldas florales.

La artista comenzó su primera estancia en abril de 1965, momento en que desembarcó en Dover, para coger un tren hasta Londres y, desde allí, alcanzar Llandudno.

44. Vallejo-Nágera, Juan Antonio: *El Ingeniumo...*, p. 94.

Centrado, en la parte superior del lienzo, se distingue un barco, cercano al puerto, con bandera británica y una ristra de banderines españoles y escoceses. Está lleno de camareras uniformadas, todas con sus bolsas de propinas. Las rencillas en *The White House* surgieron casi al instante de su llegada. En inicio, el conflicto se originó por causa de un diccionario que su antigua alumna le exigió que escondiese, a lo que ella se negó. En el margen izquierdo del óleo, se puede leer: «EMILIO M. MARTÍNEZ / AMADOR / DICCIONARIO / INGLÉS-ESPAÑOL / Y / ESPAÑOL-INGLÉS». Al poco, compaginó el trabajo con la impartición de clases de inglés, a petición de los españoles residentes en la localidad. Los ingresos extra, junto con el gran número de propinas recibidas, provocaron un fuerte enfrentamiento con sus compañeros/as. La disputa se agravó y el dueño del establecimiento accedió a buscarle otro hotel. A pesar de la amarga experiencia y del «trato despiadado y cruel»⁴⁵, empezó a ingresar una considerable cantidad de dinero en su *deposit account*, abierta en el National Provincial Bank Limited, cuestión que también se refleja en la tela.

Tras el obligado paso por la comisaria para notificar el cambio de domicilio —*jealousy* fue la palabra con la que se justificó—, se trasladó al Royal Hotel. En esta ocasión, la desconfianza partió del jefe de comedor. Este llegó a amenazarla, «Casi me pegaba [...]»⁴⁶, indignado por la merma de sus propinas, peculio con que la clientela la gratificaba ahora a ella. Los problemas escalaron. El *maître*, encajado de la compañera de habitación de la pintora, «[...] quería [*sic*] entrar para hacerle el amor a la Irlandesa [*sic*] [...]»⁴⁷, ignorando que en el mismo cuarto dormían dos mujeres más. Casanova no dudó en amedrentarle con una posible denuncia policial.

En 1965, después de seis meses, retornó a Valencia con bastantes ahorros, que le permitieron pintar sin preocupaciones durante algún tiempo, a lo que se sumó que consiguió algunas clases. En ese intervalo, se matriculó en el taller de dibujo de desnudo del natural del Círculo de Bellas Artes de Valencia. Conforme a su testimonio, fue entonces cuando verdaderamente comenzó a pintar. Aunque en un principio nadie le hablaba, de acuerdo con la autora por ser mayor y pobre, más tarde entabló amistad con Ángela Furió, Roberto Planchadell y Joan Castejón⁴⁸. Este último la animó a asistir a una tertulia de la Asociación de Pintores y Escultores de Arte Actual (Asamblea Permanente de Artistas del Mediterráneo), donde, al inicio, se la arrinconó por su ausencia de una formación reglada en Bellas Artes.

En 1966, volvió a Llandudno y estuvo otros seis meses, presumiblemente en el segundo establecimiento. Esta estancia no aparece en sus memorias publicadas, si bien sí se recoge en la nota biográfica que ella misma redactó para un folleto expositivo posterior⁴⁹. En su crónica, Casanova relató con cierto detalle tan solo otra visita a Gales, la de 1967, tras su primera exposición individual en la Sala de

45. Vallejo-Nágera, Juan Antonio: *Naifs españoles...*, p. 71.

46. *Ibidem*.

47. *Ibidem*.

48. *Idem*, pp. 71-72.

49. Anónimo: *María Dolores Casanova: de su serie «En un mundo sin dinero y sin fronteras» con sus óleos, ceras, dibujos, esculturas, marcos integrados a su obra y objetos descomercializados*. Valencia, Comisión Provincial de Información, Turismo y Educación Popular (C.I.T.E.), 1976 [folleto de exposición].

Arte Hoyo de Valencia, en la que regresó al Royal Hotel. Esta vez, el responsable de comedor era italiano y bajo sus directrices tampoco corrió mejor suerte. Ella se quejó del trato de favor que recibía otro camarero y fue relegada a la limpieza de las habitaciones de peor categoría.

Hubo más viajes a Llandudno para trabajar en otros hoteles. Pese a que en su texto indicó que existieron, no se detuvo en ellos. En su momento, además, los ocultó a sus nuevas amistades y posible clientela: «[...] pues eso de servir no les gustaba a mis amigos burgueses [...]»⁵⁰. La autobiografía editada de Casanova se detiene en este punto. Tanto sus dolorosas experiencias en Gales como los desprecios sufridos durante sus inicios en el mundo del arte redundan en la idea de su dificultad para establecer relaciones personales.



FIGURA 10. MARÍA DOLORES CASANOVA, ANITA DELGADO Y EL MAHARAJÁ DE KAPURTHALA, 1976-1980. Museu d'Art Contemporani Vicente Aguilera Cerni de Vilafamés

50. Vallejo-Nágera, Juan Antonio: *Naifs españoles...*, p. 73.

Con *Mi historial de Inglaterra* y su plasmación pictórica de sus años como camarera en el Reino Unido, la autora dio un paso al frente para liberarse de sus complejos, reconciliarse con su pasado, sin avergonzarse de él, y, lo que es más importante, dignificó el espacio privado asociado a las mujeres, el no valorado, el de los trabajos domésticos, el que no se ve. Aunque el recuerdo nunca fue placentero, expresó su agradecimiento en el lienzo, donde escribió: «Me very thanked to / Great Britain». Es más, en esta obra modificó su firma, prácticamente inalterable desde sus comienzos, y le añadió el diminutivo «Lolita», en referencia a su nombre familiar que, en Llandudno, se convirtió en *Loulita*.

De la conjunción del conocimiento del inglés con sus periodos en Gran Bretaña quedó la curiosa forma de combinarlo con el castellano en sus obras. Así sucede con el ficticio «AIR-PORT» que situó en el municipio castellonense de Vilafamés en *Francisco Alegre* (FIGURA 5), que también cuenta con una invitación turística en *espanGLISH*: «Bando around the / world / Come to Spain and visit / VILLAFAMES». De igual modo, utilizó el idioma en elementos clave para la comprensión de la historia. Es el caso de la bolsa de «GOLD» que sostiene el príncipe de la India en *Anita Delgado y el maharajá de Kapurthala* (FIGURA 10). Asimismo, la particularidad del uso de la lengua inglesa se encuentra en los títulos de determinadas obras, como *Hallo baby!!* (1969), *Will you play football with me!!!* (1969), *War in the gulf* (febrero 1991), *War in the gulf. «Look at me»* (1991) o *Look at the lamp* (19 de enero de 1991).

AMOR Y SEXUALIDAD

Aunque en el transcurso de su autobiografía publicada Casanova no relató ninguna relación amorosa o sexual y tan solo apuntó, de forma muy general, que tuvo pretendientes y experiencias, estas cuestiones tuvieron una notable trascendencia en su vida, como lo atestigua su producción pictórica.

Ante todo, ha de indicarse que la artista permaneció soltera, condición que aún generaba prejuicios en 1973, cuando redactó sus memorias. Así, desde el inicio de su relato, trató de desprenderse del estigma de «solterona», dando a entender había sido escogido. También alardeó de su atractivo en la juventud y dio señas de, al menos, dos muchachos interesados en establecer noviazgo con ella en Palma.

Ya en Valencia, los años destinados al cuidado de sus familiares durante la posguerra y las necesidades económicas no incrementaron sus posibilidades de boda, sino al contrario, como se ha visto. En otro momento de su texto, hizo patente su desconfianza hacia el matrimonio: «Otros motivos como la no tolerancia del divorcio en la religión católica seguramente fueron creando en mi [sic] un temor hacia ese terrible contrato en el que todo queda a merced del azar»⁵¹. Sorprende la contundencia con que Casanova, nacida en 1914, definió el vínculo conyugal en términos contractuales, además de dejar patente su postura favorable al divorcio, que no se reinstauró en España hasta 1981. Inmediatamente después expresó:

51. *Idem*, p. 68.

Así que en ese aspecto soy una mujer tan equilibrada como la que más con mis experiencias como todas las mujeres y sin morbosidades ni nada parecido, si he dibujado mucho desnudo femenino ha sido por que [sic] la modelo lo era y nada de anormal hay en ello, pues me considero tan mujer como las demás⁵².

Asimismo, llama la atención la rotundidad con que se refirió a sus experiencias sexuales, que la convertían en *tan mujer como las demás*. La frase no deja lugar al equívoco. Casanova rompió con la convención social tácita de permanecer virgen como «condición inexcusable» en una mujer soltera⁵³. También aclaró su orientación sexual, alejada de «morbosidades», apuntando que no era lesbiana.

Como ella misma reconoció, tuvo varios vínculos sentimentales, que no registró en su autobiografía. Uno se desarrolló en Valencia, antes de marchar a Gales, y otro en el Reino Unido⁵⁴. Ahora bien, solo a través de su plástica se conoce su enamoramiento por un hombre al que designa como «Michel», nombre que puede ser auténtico o simulado. Es más, Casanova le dedicó uno de sus grandes lienzos, *Se metió en mi corazón* (1972) (FIGURA II).

En la tela, la figura femenina principal que organiza el espacio compositivo es una imagen trasunto de Casanova. Se trata de un autorretrato simbólico, ya que la artista se camufla y, aunque se personifica con su característico lunar, lo desplaza de la comisura del labio a la mejilla. Vestida con los colores de la bandera francesa, exhibe el atuendo característico de las bailarinas de cancan del *music hall*, levanta su falda y, en pose provocativa, muestra su pierna desnuda. Michel consta retratado entre su pecho y su cadera. Por tanto, aunque el cuadro se titula *Se metió en mi corazón*, la *vedette* lo tiene en el estómago. Acorde con la vestimenta de ella, él luce típica indumentaria parisina: gorra plana, varonil cigarro en la oreja y camisa adornada con corbata de lazo. En esta parte, una etiqueta con su nombre le identifica. A su vez, la protagonista surge rodeada de un contorno sinuoso en tonalidades amarillo-verdosas que alberga diversas escenas-microrrelatos, donde vuelve a estar representada. Estas unidades narrativas pictóricas muestran reproducciones, en menor tamaño, de ella misma con ligeros *déshabillé* y en diferentes posturas de espera. Cabe señalar que estas figuras se derivan de *Fumando espero*, ejecutada solo un año antes, obra que, si bien es un homenaje al mencionado tango y al largometraje *El último cuplé* (Juan de Orduña, 1957), interpretado por Sara Montiel, se inscribe, al mismo tiempo, como una pieza autorreferencial de Casanova, en la que, en lencería fina, espera a su amor⁵⁵. En *Se metió en mi corazón*, una amalgama de personajes rodea al grupo central, cierra la composición y refuerza el argumento de la pintura. Entre ellos, destaca una multitud de rostros femeninos coronados por variados sombreros, desde el *cloche* a la boina francesa, y un militar con traje de gala que ofrece su corazón a la diva, pero ella lo desdeña, apartándole con su mano. Definitivamente, Casanova desarrolló toda una iconografía pictórica para escenificar el arrebató amoroso

52. *Ibidem*.

53. Morcillo Gómez, Aurora: *En cuerpo y alma. Ser mujer en tiempos de Franco*. Madrid, Siglo XXI de España Editores, 2015, p. 32.

54. Entrevista telefónica a Isabel Casanova Chisbert, realizada el 25/04/2022.

55. Se constata que la figura principal de *Fumando espero* es Casanova porque aparece junto a su reloj Smiths, el mismo que asoma en una microescena de *Mi historial de Inglaterra*, como se ha comentado.



FIGURA 11. MARÍA DOLORES CASANOVA, *SE METIÓ EN MI CORAZÓN*, 1972. Colección particular. Fotografía de las autoras

por Michel, entusiasmo que también se expresa de forma caligráfica, pues, flanqueando la punta del zapato de la enamorada, se lee: «Yo le doy cuanto / soy mis encantos / Y mi amor a mi / hombre» y «Es / mi / hombre!!!», fragmentos que provienen de *Mon homme* (1920), canción popularizada por Sara Montiel, con el título de *Es mi hombre*, en la película *La violetera* (Luis César Amadori, 1958). La explicación con que vaticinó el amargo final del romance queda relegada a las esquinas del margen inferior; aquí, dos pares de mujeres en picardías sostienen sendas filacterias con las inscripciones: «Se que al fin se cansará Y me hara traicion» y «Se metió en mi Corazón como un ladron». Asimismo, la pasión queda patente en el sinfín de corazones con que completa el fondo, símbolo afectivo que se une a las flores, lazos y, hasta en cuatro ocasiones en total, a la escritura del nombre del amado: «Michel».

Por razones obvias, en sus memorias, Casanova no hizo alusión a una de las experiencias que marcó su intimidad, amén de otras facetas su vida, durante el resto de sus días. Y es que la autora fue víctima de una violación que mantuvo siempre oculta⁵⁶, agresión que sí llevó al lienzo, tanto de manera absolutamente explícita como sutil.

A este respecto, la obra clave es, sin duda, *Violación/La violación*⁵⁷ (6 de junio de 1981) (FIGURA 12). En ella, articula la composición una delgada figura femenina con la ropa rasgada que presenta una postura inequívoca: con las piernas abiertas y los genitales cubiertos. El componente autobiográfico de la pintura se descubre a través del bolso que se sitúa próximo a la mujer, pues se trata de uno de los bolsos «customizados» de Casanova, con el que se retrató en una fotografía destinada a ilustrar dos folletos de su exposición individual en la Galería Horizonte de Madrid en 1975 y que también sostiene en el autorretrato *Dama recostada* (FIGURA 13), que elaboró a partir de dicha instantánea⁵⁸.

Cercana a la agredida, se halla una pareja masculina. El personaje de la izquierda se muestra indeciso ante la elección de su víctima: «¿ésta o ésta?», mientras el otro, apresando sus manos, pronuncia: «En nombre de la "Ley" queda V. detenido por Violador de esa Mujer». Justo debajo de esa escena, la artista escribió: «Homenaje a todas las violadas del Mundo», transformando la pieza no solo en un mecanismo de superación del duelo, sino en una práctica de sororidad. De igual modo, la inscripción «No al Terrorismo» revela la dimensión criminal de la violencia sexual que se ejerció contra ella. Con *Violación/La violación*, Casanova manifiesta una postura feminista en la España de 1981, hace suya la célebre consigna del movimiento «Lo personal es político» y significa, a través de su plástica, que los problemas privados son de lo público. Desmonta, así, la dicotomía entre ambos espacios, privado y público, y reclama que lo privado, la experiencia personal, es un asunto que compete a todos y a todas y, más específicamente, a las grandes estructuras que ostentan el poder social y político. De ahí que, en la tela, haga referencia directa a la ley.

56. Entrevista telefónica a Isabel Casanova Chisbert, realizada el 25/04/2022.

57. Mencionada de las dos formas en las fuentes consultadas.

58. Aguilera Cerni, Vicente; Vallejo-Nágera, Juan Antonio: *María Dolores Casanova's show / con sus óleos, ceras, dibujos, esculturas, marcos integrados a su obra y objetos descomercializados*. Valencia, Autoedición, 1975 [folleto de exposición]; Aguilera Cerni, Vicente; Vallejo-Nágera, Juan Antonio: *maria [sic] dolores [sic] Casanova*. Madrid, Galería Arte Horizonte, 1975 [folleto de exposición]. Para un análisis pormenorizado de *Dama recostada* y su relación con la instantánea, véase Barrón, Sofía; Guiralt, Carmen: *op. cit.*



FIGURA 12. MARÍA DOLORES CASANOVA, VIOLACIÓN/LA VIOLACIÓN, 6 DE JUNIO DE 1981. Colección particular. *Cimal*, p. 90

El suceso dejó impronta en numerosas de sus creaciones. De hecho, muchas de las mujeres de sus composiciones exhiben la misma pose y mantienen ocultos sus genitales, como ocurre en *La maja vestida* (s. f.). En una microescena de *Historia de España* (FIGURA 1) la joven se los cubre con una muñeca y en *Fumando espero* una tela cosida impide el acceso al pubis de la protagonista.

Mención especial dentro de este conjunto merece *50 años de cárcel* (10 de julio 1986), una sanguina protagonizada por una mujer tumbada, sobre la que se abalanza una extraña masa deforme antropomorfa, con garras y tocada con plumas orientales, que hunde la cabeza en su sexo. A la izquierda, un personaje asiático señala la bandera norteamericana, en la que está escrito: «50 años de Carcel», en una clara alusión a que ese sería su castigo en los Estados Unidos. En el dibujo a carbón *Santa Lucía* (1 de julio de 1984), la titular se lleva las manos a la entrepierna y a la garganta, siendo el primer gesto una de las torturas que intentaron imponerle —el cónsul Pascasio trató de enviarla a un lupanar para que fuera violada— y el segundo la causa de su muerte. A este breve y sintético recorrido, debe añadirse *La violencia engendra violencia*, en la que un hombre sostiene un papel donde se lee la frase que da nombre al óleo y se esboza una agresión sexual. La vestimenta del personaje, con lo que parece ser el uniforme de un hotel, conduce a la suposición de que la violación que sufrió la autora pudo haber acontecido en Gales.



FIGURA 13. MARÍA DOLORES CASANOVA, *DAMA RECOSTADA*, 1990-2003.
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

CONCLUSIONES

El estudio presentado sobre estas líneas ha constatado una analogía muy precisa entre cuantiosos momentos de la vida de Casanova y su pintura. Es el caso de su infancia dichosa y opulenta en Palma de Mallorca, de la que dan cuenta muchos de sus autorretratos retrospectivos; de sus diversas estancias como camarera de hotel en Gales, que se compendian en el lienzo de gran formato *Mi historial de Inglaterra* y cuyo eco es tangible en los títulos de las piezas y los textos en inglés y *espanglish* que los acompañan; o de sus inquietudes culturales, como su afición cinematográfica, taurina y musical, todas ellas materializadas en su plástica, con especial interés por el cuplé y la copla. De igual modo, su autobiografía exhibe su carácter y sus problemas para mantener relaciones cordiales con las personas, lo que explica que buena parte de su producción gire en torno a los retratos de familiares.

Ahora bien, las memorias de la artista son tan esclarecedoras por lo que refieren como por lo que descartan. De hecho, sorprende que detenga casi abruptamente su relato justo cuando comenzó a introducirse en el mundo del arte y que no dedique ni una sola línea a la gestación de sus grandes óleos, la mayoría de los cuales ya había elaborado en 1973, año de la escritura de su manuscrito: *Los cuentos de Calleja del arte* (1970, Museu d'Art Contemporani d'Eivissa), *La reina Victoria Eugenia durante su visita a Valencia* (1970), *Reina con gatos* (1970-1973), *Mi historial de pintura* (c. 1971), *Mi historial de Inglaterra* o *Se metió en mi corazón*. En contraposición, la autora consagra multitud de páginas a recordar sus dificultades económicas e infortunios familiares que, en última instancia, la condujeron a tener que emplearse como doméstica en Llandudno. La respuesta a por qué privilegia tales contratiempos, por encima de cualquier otra cuestión, se deriva de la idea subyacente que recorre toda su crónica y es la de intentar justificar, a toda costa, su comenzar tardío en la pintura.

Por otro lado, el análisis comparativo efectuado entre su autobiografía y su corpus revela que, en determinados pasajes, Casanova «miente», otorga escasa importancia a acontecimientos que sí tuvieron una trascendencia significativa en su vida y esconde hechos cruciales que le marcaron para siempre. Así sucede con sus orígenes andaluces y, en particular, almerienses que, a menudo, celebró en sus composiciones. De la misma forma, tuvo una postura clara al respecto de la Guerra Civil, así como un ideario político definido, que también queda patente en sus piezas. Su pasión arrebatada por «Michel» solo se conoce a través de *Se metió en mi corazón*, ya que no figura en su texto. Además, en su narración, ocultó la traumática violación de la que fue objeto y que, no obstante, aparece por doquier en su obra como un acto de terrorismo hacia ella misma y hacia todas las mujeres violadas.

De lo expuesto se concluye que las confesiones íntimas de María Dolores Casanova se localizan de manera exclusiva en su pintura. Sus creaciones no «mienten», mientras su manuscrito sí lo hace, aunque sea por omisión. La artista, cuyas relaciones personales fueron tan complicadas, utilizó, en cambio, su plástica como elemento catalizador y manifestación auténticamente sincera de su «yo» más profundo. En esencia, se comunicó y expresó a través del arte.

REFERENCIAS

- Agramunt Lacruz, Francisco: *Diccionario de artistas valencianos del siglo XX*. Valencia, Albatros, 1999.
- Aguilera Cerni, Vicente: *María Dolores Casanova*. Valencia, Galería Val i 30, 1972 [folleto de exposición].
- Aguilera Cerni, Vicente; Vallejo-Nágera, Juan Antonio: *María Dolores Casanova's show / con sus óleos, ceras, dibujos, esculturas, marcos integrados a su obra y objetos descomercializados*. Valencia, Autoedición, 1975 [folleto de exposición].
- Aguilera Cerni, Vicente; Vallejo-Nágera, Juan Antonio: *maria [sic] dolores [sic] Casanova*. Madrid, Galería Arte Horizonte, 1975 [folleto de exposición].
- Amorós, Celia: *Feminismo: igualdad y diferencia*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2001.
- Anónimo: *María Dolores Casanova: de su serie «En un mundo sin dinero y sin fronteras» con sus óleos, ceras, dibujos, esculturas, marcos integrados a su obra y objetos descomercializados*. Valencia, Comisión Provincial de Información, Turismo y Educación Popular (C.I.T.E.), 1976 [folleto de exposición].
- Arazo, M.^a Ángeles: «Media hora con María Dolores Casanova, hablando de su vida», *Las Provincias* (09-08-1973), p. 17.
- Arazo, M.^a Ángeles: «M.^a Dolores Casanova. Mundo soñado», *Las Provincias* (28-05-2000), p. 8.
- Barrón, Sofía; Guiralt, Carmen: «A propósito de una reciente adquisición del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía: *Dama recostada* (c. 1990-2003), de María Dolores Casanova», *Arte, Individuo y Sociedad*, 35/2 (2023), pp. 563-578.
- Blasco Carrascosa, Juan Ángel (com.): *La impronta de la vanguardia en el Museo San Pío V*. Valencia, Museo San Pío V y Fundación Cultural CAM, 1994.
- Catalá Gorgues, Miguel Ángel: *100 años de pintura, escultura y grabados valencianos, 1878-1978*. Valencia, Caja de Ahorros de Valencia, 1978.
- Chávarri, Raúl: *Artistas contemporáneas en España*. Madrid, Gavar, 1976.
- De Alcázar, María: «María Dolores Casanova», *Bellas Artes*, 47 (noviembre 1975), p. 49.
- De Azcárraga, Adolfo: *Arte y artistas valencianos*. Valencia, Caja de Ahorros de Valencia, 1989.
- Garín Ortiz de Taranco, Felipe M.^a: *Historia del Arte de Valencia*. Valencia, Fundación Bancaja, 1978.
- Garnería, José: «M.^a Dolores Casanova. Sala Cite», *Artes plásticas*, 9 (junio 1976), p. 59.
- Guiralt, Carmen; Barrón, Sofía: «La pintura de María Dolores Casanova (1914-2007): estudio de su trayectoria y obra artística», *Asparkía. Investigación feminista*, 43 (2023), pp. 197-222.
- Leonarte, José: *M.^a Dolores Casanova*. Valencia, Galería Lucas, 1981 [folleto de exposición].
- López-Chávarri Andújar, Eduardo: «Valencianos en ARCO'88 – Valencia tiene pasaporte internacional (y Valdés y Casanova, arrasando)», *Las Provincias* (18-02-1988), p. 25.
- Morcillo Gómez, Aurora: *En cuerpo y alma. Ser mujer en tiempos de Franco*. Madrid, Siglo XXI de España Editores, 2015.
- Muñoz Ibáñez, Manuel: *La pintura contemporánea del País Valenciano, 1900-1977*. Valencia, Prometeo, 1977.
- Nochlin, Linda: «¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?», en Cordero Reiman, Karen; Sáenz, Inda (comp.): *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. México,

- Universidad Iberoamericana, UNAM, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Fonca, Curare, 2007, pp. 17-44.
- Olivares Torres, Enric: *La colección de arte Adolfo de Azcárraga del Ayuntamiento de Valencia*. Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 2009.
- Pateman, Carole: «Críticas feministas a la dicotomía público/privado», en Castells, Carme (comp.): *Perspectivas feministas en teoría política*. Barcelona/Buenos Aires/México, Paidós, 1996, pp. 31-52.
- Patuel, Pascual: *Arte valenciano en el franquismo (1939-1975)*. Valencia, Universitat de València, 2019.
- Pollock, Griselda: *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*. Buenos Aires, Fiordo, 2013.
- Pons Aguilar, Rafael; Real Alarcón, Manuel: *Sala C.I.T.E. presenta «Pintura naif por María Dolores Casanova»*. Valencia, C.I.T.E., 1969 [folleto de exposición].
- Real, Olga: «María Dolores Casanova, figura y territorio. “Al crear, no adopto jamás ningún ‘ismo’ de moda”», *Levante* (26-02-1988), p. 31.
- Reilly, Maura (ed.): *Mujeres artistas. Ensayos de Linda Nochlin*. Madrid, Alianza, 2022.
- Sorribes Santamaría, José Antonio: «Una pintora excepcional: María Dolores Casanova», *Cimal*, 15 (1982), pp. 89-92.
- Tejeda, Isabel; Folch, María Jesús (coms.): *A contratiempo. Medio siglo de artistas valencianas (1929-1980)*. Valencia, Institut Valencià d'Art Modern, 2018.
- Vallejo-Nágera, Juan Antonio: *Naiifs españoles contemporáneos*. Madrid, Mas Actual, 1975.
- Vallejo-Nágera, Juan Antonio: *El Ingenuismo en España*. Madrid, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1982.
- Varela Beltran, Vicent (com.): *Denúncies plàstiques de la violència. Selecció d'obres del MACVAC*. Vila-real, Ajuntament de Vila-real, Regidoria de Cultura–Museus, MACVAC, 2018.