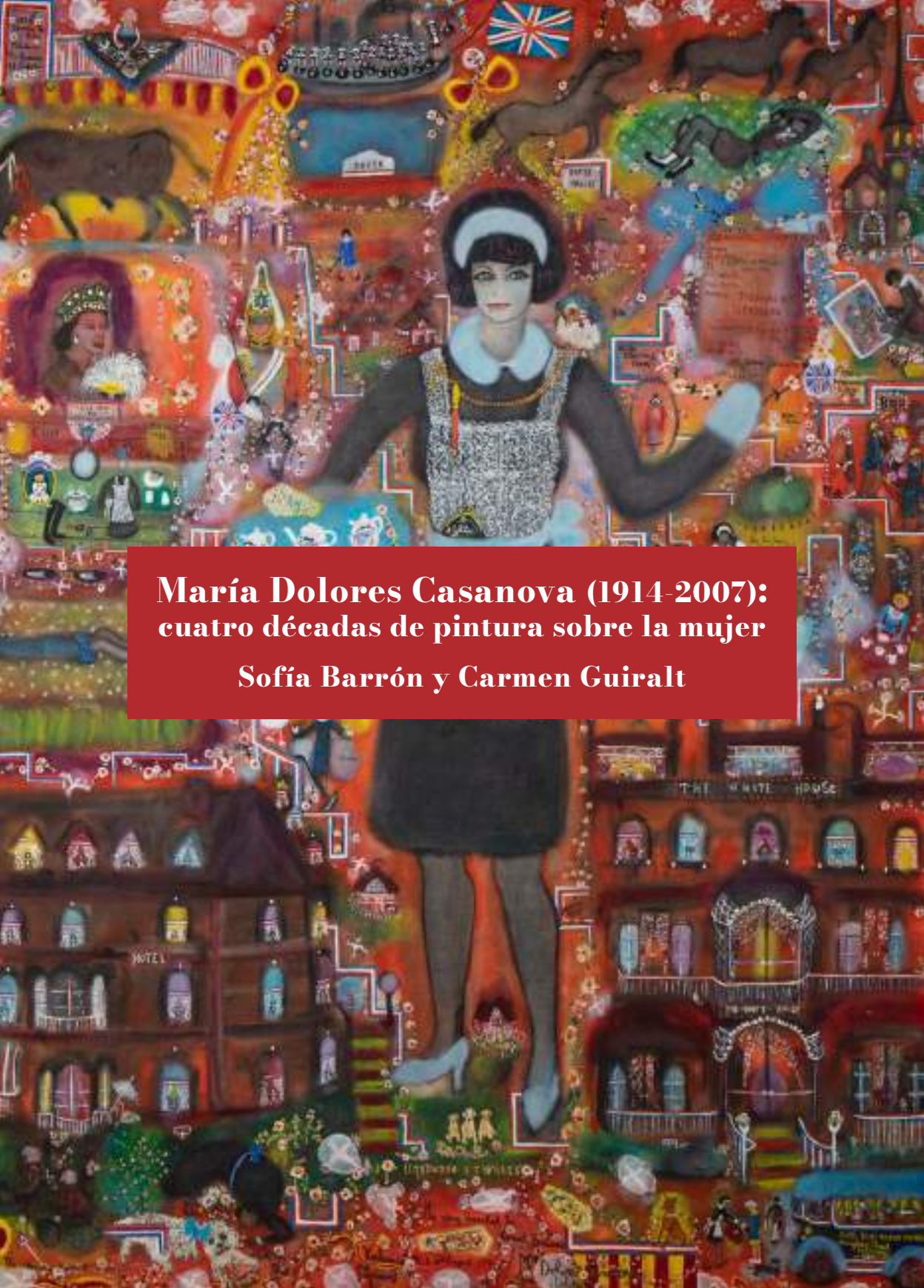




**María Dolores Casanova (1914-2007):
cuatro décadas de pintura sobre la mujer**

Sofía Barrón y Carmen Guiralt

**María Dolores Casanova (1914-2007):
cuatro décadas de pintura sobre la mujer**

María Dolores Casanova (1914-2007): cuatro décadas de pintura sobre la mujer

Sofía Barrón y Carmen Guiralt



ÍNDICE

I. Apuntes biográficos: el arte como afirmación existencial.....	7
II. Fortuna crítica y museológica.....	12
III. Aislamiento progresivo, últimos años y recuperación de su figura	20
IV. Etapas pictóricas: significados, continuidades y rupturas.....	24
IV.1 Periodo de aprendizaje (1965-1970): representaciones femeninas de familiares, simbólicas y autorreferenciales	25
IV.2 Etapa de madurez (1971-1989): la creación de un lenguaje plástico propio en torno a la mujer	33
IV.3 Fase de plenitud (1990-2003): la figura femenina entre la rotundidad y el gesto.....	50
V. Catálogo	61
VI. Referencias bibliográficas	111



María Dolores Casanova, 1975.
Fotografía conservada en el Centro Internacional de Documentación Artística del Museu d'Art Contemporani Vicente Aguilera Cerni de Vilafamés

I. APUNTES BIOGRÁFICOS: EL ARTE COMO AFIRMACIÓN EXISTENCIAL

María Dolores Casanova Teruel nació en Almería en 1914. Era hija de José Casanova Tornero (Mahora, Albacete, 1875-Valencia, 1963) e Isabel María Teruel Redondo (Valencia, 1883-Valencia, 1951). En ese momento, el matrimonio contaba con seis descendientes, que llegarían a la cifra de diez¹.

La razón de su nacimiento en Almería se vinculó con la profesión de su padre, entonces teniente de carabineros. Desde allí, la familia se desplazó a Valencia, Castellón, Manacor y Palma de Mallorca, donde transcurrió la acomodada infancia de la artista, derivaba de los diversos negocios de su progenitor, junto con su sueldo de militar². Sobre la desahogada posición de los Casanova Teruel en aquellos años, dio cuenta la propia autora en sus memorias escritas en 1973, que se publicaron, de manera fragmentaria, en el primer volumen que el célebre psiquiatra, escritor y pintor ingenuista Juan Antonio Vallejo-Nágera dedicó a la estética naif en España: «Entonces mi padre tenía dos coches, chauffeur uniformado, que gorrera en mano nos abría [sic] la portezuela... teníamos [sic] también un perro lobo, un galgo, dos gatos y un loro»³ (cfr. 1975: 66). Esta lujosa situación económica le permitió disfrutar de los espacios de ocio y cultura de la ciudad: «[...] 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 [...]» (cfr. *ibid.*).

1 Dos de ellos no alcanzaron la edad adulta. Vicentín (Vicente) (1905-190?), el tercer hijo de la pareja, murió a los dos o tres años, y Conchita (Concepción) (1906-1923), que le seguía en orden de nacimiento, a los diecisiete.

2 Cuando llegaron a Palma, su padre ya era comandante.

3 Las citas procedentes de la autobiografía de Casanova se reproducirán siempre de modo literal, marcando en ellas, cuando corresponda, los errores ortográficos.

Casanova sintió inquietudes artísticas desde la adolescencia. En sus memorias, relató: «... Pedí a mi padre un profesor de pintura y se negó rotundamente, pues me dijo que me moriría [sic] de hambre» (cfr. *ibid.*). Asimismo, en una entrevista concedida a la revista *Obra*, manifestó: «A los quince años ya quería ser pintora, lo que no encajaba en la sociedad de la época» (cfr. Los Ochando, 1973: 19). En efecto, ser artista y, además, mujer suponía estar abocada al fracaso. Pese a la oposición paterna:

... Me compré una caja de acuarelas y pintaba sobre papel, siempre figura, especialmente retratos copiados de portadas de una revista que se llamaba Cinelandia y que yo, ya de ideas avanzadas (como decía [sic] mi madre) me suscribí por un dolar [sic] al año que entonces equivalía [sic] a cinco pesetas (cfr. Vallejo-Nágera, 1975: 66).

De estos años, apenas hay testimonios pictóricos. Como excepción, sobresale el retrato de un rostro a lápiz, realizado sobre cartón, que parece trasladado desde la mencionada revista de cine y cuya representada se asemeja a la actriz de cine estadounidense Joan Crawford⁴ [Fig. 1]. Está fechado por partida doble en 1930 —cuando la autora contaba dieciséis años— y, en él, indicó «Palma de Mallorca» como el lugar de ejecución del mismo.

Aunque le negó las solicitadas lecciones de pintura, su padre la proveyó de clases de idiomas. Aprendió inglés, francés e italiano, conocimientos que, más tarde, se revelarían fundamentales para su posterior subsistencia. Llama la atención la rotundidad con la que, al describir su juventud, afirmó: «[...] fuí [sic] formándome intelectualmente y no me tragaba muchas cosas que eran las corrientes de aquella época» (cfr. *ibid.*). A pesar de esta entereza, le tocó asumir el rol secundario destinado a la mayoría de las mujeres de la época, convirtiéndose en «[...] abastecedora de las necesidades familiares y defensora abnegada de los intereses de los demás» (Nash, 2006: 50). Es más, al permanecer soltera, su papel como cuidadora y empleada en un oficio reducido a la esfera doméstica no tardaría en aparecer.

4 A no ser que se indique lo contrario, las obras de Casanova citadas en el texto pertenecen a colecciones particulares.



Fig. 1. María Dolores Casanova. Copia de una revista ilustrada, 1930. Última localización: Todocolección

La ruptura de la estabilidad económica se desencadenó a finales de 1934 con la quiebra del Banco de Crédito Balear, hecho que motivó que el hogar pasara, de pronto, a la absoluta estrechez. El inicio de la Guerra Civil, dos años después, no mejoró el panorama, que desembocó, en torno a 1940, con la marcha de Casanova junto con sus progenitores y buena parte de la familia a Valencia⁵.

Ya en la ciudad del Turia, instalaron un taller de confección en su nueva vivienda, donde trabajaron la pintora, junto a su madre y su hermana Charo (Rosario) (1921-2002), la penúltima en orden de nacimiento. A finales del decenio, la tragedia se instaló en la familia, ya que la madre contrajo tuberculosis y pronto se contagió la hermana más pequeña, Amparo (1926-1954), todo ello al tiempo que

⁵ Los/as hermanos y hermanas que se habían casado y establecido en Palma, Carmen (1904-1998), Pilar (1912-1999) y Pepe (José) (1913[?]-?), permanecieron allí. Por ello, el contacto de la pintora con Mallorca siempre fue constante, ya que, durante su vida adulta, a menudo viajó a la isla para visitarles, especialmente en verano.

su padre y su hermano Quino (Joaquín) (1920-2004) padecían distintas dolencias. Tras el matrimonio de Charo, la artista quedó como la única mujer del hogar que podía consagrarse al cuidado de los/as enfermos/as. A comienzos de los años cincuenta, Isabel y Amparo fallecieron a causa de su afección. Aunque su padre y su hermano se reestablecieron, seguidamente sobrevino otra etapa difícil de extrema precariedad, provocada por la bancarrota del negocio de Quino. Para sobrevivir, Casanova impartió clases de inglés en academias y en su domicilio, ingresos a los que sumó el subarrendamiento de habitaciones. Su padre falleció en 1963, tras otra complicada enfermedad, de la que también tuvo que ocuparse en solitario.

Después de las muertes de su madre, hermana y padre, el proceso vital de María Dolores Casanova encaja a la perfección con las palabras con que Emilia Pardo Bazán denunció la situación de la mujer:

... el eje de la vida femenina [...] no es la dignidad y la felicidad propia, sino la ajena, la del esposo é hijos, y si no hay hijos ni esposo, la del padre ó del hermano, y cuando éstos faltaren, la de la entidad abstracta género masculino (1892: 21).

Ahora bien, si algo tuvo claro Casanova, es que no se iba a hacer cargo del genérico. De hecho, se mantuvo soltera y, además, tildó el matrimonio de «terrible contrato» (cfr. Vallejo-Nágera, 1975: 68), una percepción inusualmente crítica para una mujer nacida en la segunda década del siglo xx.

Concluidas las responsabilidades familiares, tomó la determinación de dedicarse a la pintura y, en 1964, se trasladó durante un breve espacio de tiempo a París. De vuelta a Valencia, comenzó a pintar de modo autodidacta.

Sin embargo, necesitada de una fuente de ingresos más rentable que las lecciones de inglés, solicitó un empleo como camarera de hotel en Llandudno, localidad situada al norte de Gales, a la que viajó en 1965. Realizaría muchos otros desplazamientos a tierras celtas para obtener recursos económicos.

Ese mismo año, a su regreso, logró, por fin, formar parte de los diletantes miembros del taller de dibujo de desnudo del natural del Círculo de Bellas Artes

de Valencia, donde, al principio, solo se sintió acogida por Ángela Furió, Roberto Planchadell y Joan Castejón. Este último la incentivó a participar en una reunión de la Asociación de Pintores y Escultores de Arte Actual (Asamblea Permanente de Artistas del Mediterráneo). De este periodo, se conserva una copia al óleo, fechada en 1966, del lienzo de Pierre-Auguste Renoir *La lectora* (1874-1876. París, Musée d'Orsay), que destaca por su interpretación convincente de la afamada pintura [Fig. 2].

La presente aproximación biográfica-artística concluye en el momento en que Casanova consiguió su anhelo personal desde la adolescencia: convertirse



Fig. 2. María Dolores Casanova. *C'est une copie de La liseuse de Renoir*, 1966. Colección particular

en pintora. No obstante, esta breve semblanza va más allá de un simple acercamiento a una serie de datos vitales, pues es crucial señalar que su corpus se aproxima a un diario gráfico que, con frecuencia, se traduce en una narración de los sucesos vividos a lo largo de su existencia como mujer, a veces expresados de manera directa y otras a través de subterfugios iconográficos. Además, estas especiales memorias sobre lienzo, cartón o papel se nutren de todo aquello que impregnó su cotidianidad, de sus filias y aversiones, aspectos que se irán desvelando a lo largo del texto. Como punto de partida, se puede afirmar que la pintura de Casanova, siempre figurativa, es absolutamente autorreferencial: su vida constituye el eje vertebrador de su plástica.

II. FORTUNA CRÍTICA Y MUSEOLÓGICA

María Dolores Casanova siguió la recomendación de Castejón y, en 1967, se unió a la Asociación de Pintores y Escultores de Arte Actual. En ese año, inauguró su primera muestra individual en la Sala de Arte Hoyo de Valencia, iniciando su trayectoria expositiva (Pons Aguilar y Real Alarcón, 1969). En 1968, realizó una nueva exhibición en la misma sala, ocasión en que el consistorio de la ciudad adquirió su óleo *Plaza de Toros de Valencia y la estatua del Fénix* (1967) [Fig. 3] (*op. cit.*). En las mismas fechas, su retablo de grandes dimensiones *La creación del mundo y los siete pecados capitales* (1968) fue admitido en la *Exposición Nacional de Bellas Artes 1968* (Ministerio de Educación y Ciencia, 1968).

El año 1969 puede registrarse como el despegue de su fortuna crítica, ya que concurrió al X Salón de Marzo de Arte Actual del Ayuntamiento de Valencia y obtuvo una Mención de Honor por *Safari de una pintora* (c. 1969) («X Salón de Marzo», 1969; Antonio [Cámara], 1969a). Además, con motivo de su segunda exposición individual de ese año en la Sala C.I.T.E. de Valencia, recibió una Medalla al Mérito Artístico⁶. El texto del folleto corrió a cargo de Rafael Pons Aguilar y Manuel Real

6 «Historial de M^a Dolores Casanova» [curriculum vitae manuscrito de la artista]. 1969, 1 p. Documento original en el Museu de Belles Arts de València (en lo sucesivo, citado como MuBAV).



Fig. 3. María Dolores Casanova. *Plaza de Toros de Valencia y la estatua del Fénix*, 1967. Ajuntament de València. Fuente: March, Domínguez y Marzal, 1985

Alarcón, donde el segundo vinculó su plástica a la estética naíf, aunque también identificó aspectos disonantes con el ingenuismo, como, por ejemplo, la ausencia de quietismo o minuciosidad. Pedro Antonio Cámara (1969b), en su reseña periodística sobre el evento, asemejó su pintura a la de Henri Toulouse-Lautrec, Henri Julien Félix Rousseau y Raoul Dufy, aparte de fijar dos conexiones que, como se verá, se convertirán en reiteradas: la deuda con Marc Chagall y con la corriente surrealista.

Participó en el XI Salón de Marzo de 1970 con *Recién casados*, pieza galardonada con la Medalla de Pintura José Ribera (Antonio [Cámara], 1970; López-Chávarri Andújar⁷, 1970). En la misma fecha, su gran tríptico *Los cuentos de Calleja del arte*

⁷ Dado que, con el paso del tiempo, el autor modificó su firma, aquí se le citará siempre con la nomenclatura que consta sobre estas líneas.

(1970) integró la colección permanente del recién inaugurado Museu d'Art Contemporani d'Eivissa. En 1971, gran parte de su serie «Cañas y barro». *Homenaje a Blasco Ibáñez* ingresó en el MuBAV [Fig. 4]⁸.

En 1972, con su lenguaje plástico ya asentado, el prestigioso crítico Vicente Aguilera Cerni se encargó del texto de su exposición en la Galería Val i 30 de Valencia. Aquí, acercó su producción a la afectación, el exceso y la subversión de valores de la corriente camp. La muestra obtuvo un importante eco en prensa. Entre los artículos destinados a cubrirla, destaca el de Eduardo López-Chávarri Andújar, quien, desde su espacio en *Las Provincias*, describió a una Casanova de «quehacer rotundo y flexible» y la calificó de «dibujante firme y rápida» (1972: 15). A la distancia tomada por este ante las filiaciones estilísticas que anteriormente se le habían atribuido, se sumó la aseveración de Carlos Sentí Esteve: «María Dolores Casanova es única. No es “naif”. No es neofigurativista. No es nada que acabe en “ista”» (1972: 12). En septiembre, la autora cedió el óleo *Mi historial de Inglaterra* (10 de agosto de 1972) al museo de nueva creación impulsado por Aguilera Cerni en Vilafamés⁹. En la actualidad, el lienzo continúa expuesto en el MACVAC, siendo su obra más célebre y reproducida [Cat. 5]. A la institución también pertenece la tela *Anita Delgado y el maharajá de Kapurthala* (1976-1980)¹⁰ [Cat. 6].

Durante el siguiente año, participó en la exhibición colectiva *Pintores naifs* en el MuBAV, con el tríptico *Presentación de los personajes*, de su serie *Cañas y barro* («Pintores Naifs», 1973). Además, apareció como voz en la *Gran Enciclopedia de la Región Valenciana*, de Miguel Ángel Mas Ivars (1973). En 1974, intervino

8 Acta de donación de María Dolores Casanova al Museo Provincial de Bellas Artes de Valencia de doce lienzos de escenas de *Cañas y barro*. 06/07/1971, 1 p. Copia en el Centro Internacional de Documentación Artística (a partir de aquí, mencionado como CIDA) del Museu d'Art Contemporani Vicente Aguilera Cerni (en adelante, aludido como MACVAC).

9 Acta de cesión de María Dolores Casanova de *Mi historial de Inglaterra* al Museo de Arte Contemporáneo de Villafamés. 02/09/1972, 1 p. Documento original en el CIDA del MACVAC. Con posterioridad, el 16 de febrero de 1993, lo donó definitivamente a la entidad (cfr. Contrato de donación de María Dolores Casanova de *Historia de Inglaterra* [sic] al Museo Popular de Arte Contemporáneo de Villafamés. 16/02/1993, 2 pp. Documento original en el CIDA del MACVAC).

10 Inicialmente, la autora la cedió al museo. No obstante, después, el 16 de febrero de 1993, la donó, junto con *Mi historial de Inglaterra*, a la institución (cfr. Contrato de donación de María Dolores Casanova de *Anita Delgado y el Maharajá de Kapurthala* [sic] al Museo Popular de Arte Contemporáneo de Villafamés. 16/02/1993, 2 pp. Documento original en el CIDA del MACVAC).



Fig. 4. María Dolores Casanova. *Viaje a Valencia con el tío Cañamel*, serie «Cañas y barro». Homenaje a Blasco Ibáñez, 1969. MuBAV. Fuente: Muñoz Ibáñez, 1998: 121

en dos exposiciones colectivas fuera del territorio nacional, ambas en Suiza: la muestra-concurso internacional *Prix Pro Arte Peinture Naïve Européenne 1974*, organizada por la Galerie Pro Arte Kasper de Morgues («concours Peinture Naïve...», 1974)¹¹ y la Feria de Arte Internacional de Basilea *Art 5'74, Internationale Kunstmesse* («María Dolores Casanova», 1988).

Como se ha indicado, en 1975 un largo extracto de sus memorias se publicó en *Naïfs españoles contemporáneos*, de Vallejo-Nágera, donde el autor, asimismo,

11 Cfr. Casanova, [María] Dolores. «Diplôme de participation. *Prix Pro Arte Peinture Naïve Européenne 1974*». Morgues/Suisse, Galerie Pro Arte Kasper, 1974. Copia en el CIDA del MACVAC.

vinculó su pintura con el expresionismo. El libro se acompañó de una exposición en el Palacio de Cristal de Madrid y, posteriormente, se trasladó al Palacio de la Virreina de Barcelona. Durante su estancia en la capital, la artista elaboró algunos de sus cartones y retales de reducidísimo tamaño que denominó «minis», designación que siguen utilizando sus familiares hoy¹². En *Lago con cisnes en el Parque del Retiro* (1975), el estanque se transforma en un espacio con tintes mitológicos, lleno de cisnes y bañistas [Fig. 5].

Auspiciada por Vallejo-Nágera, montó, en el mismo año, una de sus exposiciones-espectáculo o *shows* en la Galería Arte Horizonte de Madrid. Las muestras de Casanova no dejaron indiferente a nadie en Valencia y tampoco pasaron desapercibidas en la capital. En prensa, Eduardo Alaminos sintetizó el ambiente artístico global que se respiraba en la sala: «[...] pinturas, dibujos, avalorios [sic] de las más diversas procedencias, flores de papel, puntillas, encajes, fotos, sobres escritos en sus direcciones personales, objetos descomercializados, esculturas, marcos integrados a su obra [...]» (1975: 28). La fotografía adjunta permite apreciar, aunque sea parcialmente, el ambiente que lograba crear en las salas, una manera de intervenir el espacio no tan alejada de la idea de instalación [Fig. 6]. En la instantánea, la artista, en lo alto de la escalera, se dispone a bajar envuelta en una amplia estola de piel, luciendo uno de los bolsos que, al igual que muchos otros enseres de uso cotidiano, ella misma customizaba y convertía en objetos descomercializados [Cat. 24].

A su vez, el afamado psiquiatra le abrió las puertas de la *jet set* madrileña. De esta forma, durante la primera parte de la década de 1970, Casanova estuvo estrechamente relacionada con Esperanza «Pitita» Ridruejo Brieva y Florentina «Cuqui» Fierro Viña, que, a menudo, le adquirieron obra. Vallejo-Nágera no dejó de incluirla en sus volúmenes posteriores, como *El Ingeniuismo en España* (1982) o el catálogo *Pintura Naif Española* (1984), que, en ambos casos, contaron con sus

12 Entrevistas a Isabel Casanova Chisbert, sobrina de María Dolores Casanova, realizadas el 25/04/2022, 26/04/2022 y 16/11/2022 (telefónicas) y el 28/12/2022; y entrevista conjunta a María Chisbert Badía, cuñada política de María Dolores Casanova, y a Isabel Casanova Chisbert llevada a cabo el 09/05/2025.



Fig. 5. María Dolores Casanova. *Lago con cisnes en el Parque del Retiro*, 1975. Colección particular

respectivas exposiciones. De nuevo, la plástica de Casanova se adscribió en estos trabajos al grupo de artistas primitivos.

Manuel Muñoz Ibáñez también incorporó su nombre en sucesivas publicaciones, como *La pintura contemporánea del País Valenciano, 1900-1977* (1977) y el segundo tomo de *La pintura valenciana del siglo XX* (1998). En 1978, Raúl Chávarri la contempló, a nivel estatal, en *Artistas contemporáneas en España*, donde la asoció al surrealismo. Mientras Casanova proseguía su trasiego expositivo, en el mismo año Felipe Garín



Fig. 6. Inauguración de la exposición *María Dolores Casanova's show*, 30 de abril de 1975. Madrid, Galería de Arte Horizonte. Colección particular

Ortiz de Taranco dio cuenta de su pintura en el imprescindible tomo *Historia del Arte de Valencia* y Miguel Ángel Catalá Gorges hizo lo propio en *100 años de pintura, escultura y grabados valencianos, 1878-1978*. Este último volvería sobre su pintura en *Colección pictórica del Excmo. Ayuntamiento de Valencia (2ª parte)* (1983).

El óleo *Retrato rechazado* (1980) se sumó a los fondos del Museu d'Art Contemporani d'Elx en el mismo año de su ejecución. En 1981, la tela *Retrato de la reina Victoria Eugenia* (1974) formó parte de la exposición *El retrat*, celebrada en la Sala Parpalló de la Diputació de València, a cargo de Joan Fuster y Pilar Pedraza. Coincidiendo en fecha, el MuBAV sacó a la luz la serie «*Cañas y barro*». *Homenaje a Blasco Ibáñez*. En esta ocasión, el texto lo firmaron el entonces director de la entidad, Felipe Vicente Garín Llombart, y Amelia Iñigo. A finales de año, con motivo de su presentación individual en la Galería Lucas de Valencia, el marchante José Leonarte (1981) definió a Casanova como una creadora «inetiquetable».

En 1985, la Diputación Provincial de Valencia incluyó *Plaza de Toros de Valencia y la estatua del Fénix* [Fig. 3] en la exposición *Los toros en la pintura española del siglo*



Fig. 7. María Dolores Casanova. *San Jorge liberando a la princesa*, octubre de 1986. Museu de la Ciutat de València

xx. Un año más tarde, la artista concluyó *San Jorge liberando a la princesa* (octubre de 1986) [Fig. 7], lienzo que adquirió Adolfo de Azcárraga y que hoy atesora el Museu de la Ciutat de València. Al tiempo, José Garnería le dedicó una sección significativa en *Plástica valenciana contemporánea*. En 1987, su obra se reveló al público neoyorquino a través de una muestra colectiva en el Museo del Bronx (Carrascal, 1987).

En cuanto a su presencia en los espacios artísticos, 1988 resultó un año especialmente prolífico, ya que Casanova participó en la feria ARCO con la Galería del Palau, formó parte de INTERARTE'88 y dio a conocer su obra individualmente en la sede de la Caja de Ahorros del Mediterráneo (CAM) Cultural de Alcoy y en El

Ensanche Galería de Arte de Valencia (López-Chávarri Andújar, 1988; «María Dolores Casanova», 1988; «M^a Dolores Casanova Teruel», 1989).

III. AISLAMIENTO PROGRESIVO, ÚLTIMOS AÑOS Y RECUPERACIÓN DE SU FIGURA

De forma repentina, a partir de la década de 1990, sus exposiciones en los circuitos comerciales desaparecieron, salvo contadas y espaciadas excepciones. Desde ese momento, la autora vivió prácticamente recluida en su casa-estudio-museo de la ciudad de Valencia, al que la prensa había bautizado como «Museo Casanova» y dedicado abundantes líneas (De Alcázar, 1975; Sentí Esteve, 1972). Para Ricardo Dasí Monzó, por ejemplo, era «Una gran casa, hay cientos de pinturas suyas por las paredes, y hasta si me apuran un poco, en el suelo» (1969: 18) y, recientemente, María Ángeles Arazo, en un ejercicio de nostalgia, ha recordado: «No hay espacio, no queda libre ni un centímetro en las paredes, porque además la pintora coleccionó extraños botones, gafas, cromos, cintas, lazos, broches, pendientes, abanicos, espejuelos y abalorios» (2024).

Pese a su distanciamiento del mercado del arte, Casanova continuó presente en diversas publicaciones. En 1989, Adolfo de Azcárraga redactó *Arte y artistas valencianos*, donde asemejó su pintura a la de Marc Chagall y al fauvismo. Francisco Agramunt Lacruz le dedicó una entrada en el primero de los tres volúmenes de su *Diccionario de artistas valencianos del siglo XX* (1999). Posteriormente, escribieron sobre su plástica Miguel Ángel Catalá Gorgues, en *La colección de pintura valenciana de Adolfo de Azcárraga* (2000), y Enric Olivares Torres, en *La colección de arte Adolfo de Azcárraga del Ayuntamiento de Valencia* (2009). Entretanto, en 2005, apareció en la *Gran enciclopedia de la Comunidad Valenciana* (Cerdà).

Juan Ángel Blasco Carrascosa (1994) seleccionó *La rifa de los redolins* (1969), de la serie *Cañas y barro*, para la muestra *La impronta de la vanguardia en el Museo San*



Fig. 8. María Dolores Casanova. *Naná*, 1981-abril de 1988. Colección particular

Pío V, celebrada en 1995 en el museo titular. Al año siguiente, José Garnería sumó el lienzo *Naná* (1981-abril de 1988) [Fig. 8] a *Encontre de tendències*, en la Llotja del Peix de Alicante y Las Atarazanas de Valencia.

María Dolores Casanova murió en su domicilio el 8 de julio de 2007, prácticamente olvidada, hecho del que informó a los medios José Garnería («Creó un mundo propio...», 2007). Sin embargo, su pintura ha seguido presente en algunas muestras colectivas. En 2014, Manuel Muñoz Ibáñez volvió a recuperar uno de los óleos de *Cañas y barro* para *Poéticas figurativas en las colecciones del Museo de Bellas Artes de Valencia. 1947-2006* («El San Pío V muestra...», 2014). L'Institut Valencià d'Art Modern (IVAM) mostró, en 2018, *Mi historial de Inglaterra* [Cat. 5] en *A contratiempo. Medio siglo de artistas valencianas (1929-1980)*, donde Isabel Tejeda y María Jesús Folch la asociaron a la estética *outsider* y *kitsch*. En el mismo año, Anita Delgado y el maharajá de Kapurthala [Cat. 6] formó parte de *Denúncies plàstiques de la violència. Selecció d'obres del MACVAC*, que tuvo lugar en El Convent, espai d'art de Vila-real (Varella Beltran, 2018). En 2019, el Museo de Arte de Almería reunió siete de sus piezas para *A la sombra del aduanero: arte naíf almeriense* (Martín Robles, 2022) y, en 2024, *Mi historial de Inglaterra* conformó *Yo no soy Virgo, soy Leo*, en la Casa de la Cultura de l'Alcúdia (Talavera, 2024). Además, Pascual Patuel le confirió especial atención en *Arte valenciano en el franquismo (1939-1975)*, libro en el que señaló que sus creaciones «recuerdan el contexto simbolista» (2019: 248-249).

Ahora bien, el reconocimiento definitivo de María Dolores Casanova aconteció en 2022, cuando el estado español adquirió su lienzo *Dama recostada* (c. 1990-2003) [Fig. 9] para incorporarlo a la colección del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS)¹³, un gesto que representó un impulso decisivo en la revalorización de su legado artístico. Este hecho motivó la publicación del primer artículo académico sobre la pintora, en el que se profundizó en dicha pieza y, entre otros muchos aspectos, se consignó que se trataba de un autorretrato retrospectivo, lo que permitió que la tela pasara al catálogo de la institución con

¹³ Sobre la pieza se ejerció el derecho de tanteo en una subasta pública el 31 de mayo de 2022 en la Sala Retiro de Madrid (cfr. «Orden CUD/625/2022...», 2022: 94334).



Fig. 9. María Dolores Casanova. *Dama recostada*, c. 1990-2003. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

sus fechas de ejecución correctas (Barrón y Guiralt, 2023). A este texto, le sucedió un estudio completo de su trayectoria y obra (Guiralt y Barrón, 2023). Un tercer trabajo se destinó al análisis del diálogo existente entre su biografía y su corpus

pictórico (Guiralt y Barrón, 2024) y, por último, también se examinó su hasta entonces desconocida herencia iconográfica del entresiglos XIX-XX (Barrón y Guiralt, 2024).

María Dolores Casanova (1914-2007): cuatro décadas de pintura sobre la mujer es la primera exposición individual póstuma de la artista y, a su vez, la inaugural consagrada en exclusiva a su plástica en el MACVAC. Adquiere, por ello, un significado harto relevante, al celebrarse, precisamente, en la institución fundada por Vicente Aguilera Cerni, principal impulsor de su trayectoria. Además, la muestra se articula en torno a la mujer, temática que atraviesa y dota de significado a prácticamente toda la producción de la pintora.

IV. ETAPAS PICTÓRICAS: SIGNIFICADOS, CONTINUIDADES Y RUPTURAS

A lo largo de los epígrafes anteriores, se han constatado algunas de las corrientes estéticas contemporáneas con las que se ha asimilado la forma de enfrentarse a la superficie pictórica de Casanova: arte naif, camp, simbolismo, surrealismo, expresionismo, fauvismo, *kitsch* y *outsider*. Además, las fuentes citadas señalan su deuda con Lautrec, Rousseau, Dufy y, con mayor asiduidad, Chagall. Del mismo modo, las dificultades para etiquetarla en un «ismo» también han estado presentes. Y, de facto, es complejo. La pintura de Casanova se revela anticanónica, de potente carácter narrativo, inspiración autobiográfica y lenguaje muy propio. Estos aspectos complican incluirla en el marco de una o varias corrientes estilísticas y, de hecho, ni tan siquiera es posible dilucidar los mismos referentes a lo largo de su vastísima producción.

Ahora bien, el análisis de su obra conocida permite establecer tres periodos plásticos que, aunque alejados de historiografías caducas y estructuras orgánicas y evolutivas, sí posibilitan ordenar el sinfín de óleos, ceras y técnicas mixtas creadas sobre casi cualquier soporte, desde los hegemónicos a un retal encontrado en un cajón o, incluso, un peine [Cat. 24]. A lo largo de tres momentos —aprendizaje

(1965-1970), madurez (1971-1989) y plenitud (1990-2003)— se dará cuenta de la transformación de sus figuras femeninas y de los contenidos de distinta índole que encierran, ya sean estos simbólicos, autorreferenciales, de denuncia social y vindicación feminista, tributos pictóricos, religiosos, vinculados con la historia de España y con la iconografía de Valencia o, en ocasiones, una combinación de varios de ellos. De igual manera, se analizarán sus elementos formales e iconográficos, los que transitan y desaparecen, los que permanecen durante algún lapso, pero, al final, también se desvanecen, y los que perduran en el tiempo. Asimismo, se abordarán sus marcos decorados, intervenidos o integrados a su obra, que también experimentaron cambios a lo largo de su trayectoria.

IV.1 PERIODO DE APRENDIZAJE (1965-1970): REPRESENTACIONES FEMENINAS DE FAMILIARES, SIMBÓLICAS Y AUTORREFERENCIALES

Aunque María Dolores Casanova pintó en su juventud y, más tarde, retomó su vocación en torno a 1963-1964, cuando acabó la época de los cuidados a sus numerosos familiares enfermos, siempre consideró el año 1965 como el verdadero arranque de su andadura como artista, momento en que se matriculó en el taller de dibujo de desnudo del natural del Círculo de Bellas Artes de Valencia. De ahí que negara —de manera contradictoria, adviértase— ser autodidacta, como, a menudo, se la enjuició:

Autodidacta en absoluto, porque aunque yo debuté con catálogo en el año 67 en la galería Hoyo, de Valencia; en el 65 tengo el primer recibo del Círculo de Bellas Artes [...] que de clases no eran nada, que allí no enseñaban nada de nada [...] A mí nadie me dijo por dónde tenía que hacer una raya ni nada. La técnica me la he hecho yo, es mía, no me ha enseñado nadie, porque a mí me gusta hacerlo así, yo abarco todos los temas y puedo hacerlos (cfr. Los Ochando, 1973: 19).

Su verdadero estadio de aprendizaje se inicia, por tanto, en el mencionado año 1965 y fue breve, ya que puede darse por concluido hacia 1971, cuando su lenguaje artístico se tornó personal e inconfundible.

En este primer ciclo, abundan los dibujos académicos de desnudos anatómicos a carbón, resultado de las aludidas lecciones, así como también los retratos al óleo, a la cera o con técnicas mixtas de cera y pastel de conocidos y familiares. Entre estos últimos, Casanova representó con mayor asiduidad a mujeres, lo que fue una constante a lo largo de su trayectoria. Destacan, en este sentido, diversos dibujos y óleos consagrados a su hermana pequeña fallecida de tuberculosis, como *Amparo Casanova en azul* (1968) [Fig. 10], y una extensa galería de efigies de su hermana Charo, que fue la persona con la que desarrolló su vínculo más estrecho y profundo y a la que solía referirse, en sentido posesivo, como «Mi hermana Charo»¹⁴. A este respecto, cabe citar las ceras *Charo con collar de perlas* (1967), *Charo con fondo verde* (1967) y *Mi hermana Charo en morado* (1967) y los óleos *Mi hermana Charo en azules* (1968) o *Rosario* (1968).

En estos retratos, que pretenden ser realistas, no hay todavía un gran dominio técnico, el parecido fisionómico con las modelos es intermitente, incipiente y no siempre certero. Normalmente, el espacio es neutro o indefinido, ya que los personajes no se ubican en ningún lugar en particular. A la vez, se percibe que la autora tiene dificultades acerca de cómo resolver el fondo pictórico, para que no quede vacío. Aún no ha desarrollado su iconografía típica, con la que, en etapas posteriores, tenderá a enmarcar sus figuras. Por ello, en estas pinturas iniciales, suele consumarlo, en los óleos, con manchas longitudinales o zonas delimitadas de color [Fig. 10] y, en las ceras o técnicas mixtas, con rayas o degradados gruesos.

Normalmente, los colores son planos y oscuros, y los empastes, densos y poco diluidos. En cuanto al cromatismo del fondo, como mucho, en él se combinan gamas de un mismo color. En general, las creaciones de esta fase son más toscas, menos esmeradas, el trazo es más grueso o poco preciso y carecen de la aten-

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



Fig. 10. María Dolores Casanova. *Amparo Casanova en azul*, 1968. Colección particular

ción pormenorizada a los detalles de su producción futura. La iconografía y el lenguaje plástico aún no se han establecido. No han surgido tampoco la expresividad multicolor y la acumulación, que irrumpirán en su periodo consolidado y definirán las siguientes etapas.

Con todo, la autora explora, buscando su propio estilo, que no termina de concretarse. Se origina, así, en esta época un primer elemento iconográfico persistente, que comienza a manifestarse en los fondos, para completarlos: la hormiga negra, que es prácticamente siempre un ser amenazante y portador de malestar.

Muy elaborado y, en cierto modo, atípico de este ciclo es el óleo *Caballos y mujeres en viejas ruinas* (1967) [Cat. 1]. Sin duda, la autora lo consideró de relevancia, ya que, además de firmarlo y fecharlo por partida doble en averso y reverso, le

otorgó su título en el dorso¹⁵. De atmósfera misteriosa y clara construcción orientalista, está envuelto en un ambiente fantástico, onírico y romántico-medieval que revela el influjo del simbolismo francés. Más específicamente, y desde el punto de vista plástico, se detecta la huella de Gustave Moreau, cuya obra es posible que Casanova hubiera conocido durante su estancia en París. Asimismo, en cuanto a la temática, conecta con las representaciones de otros simbolistas franceses, como Puvis de Chavannes y Odilon Redon. La inclinación por Moreau se constata a lo largo de toda la trayectoria de la artista y emergerá con gran fuerza en su plenitud final, donde tendrá especial eco en sus eróticas damas hindús en *La Albufera de Valencia*. Así, aunque el lienzo es inhabitual en estos años, anticipa temáticas, figuras y elementos concretos de su periodo maduro y de su último ciclo, como enseguida se verá.

A diferencia de la gran mayoría de creaciones de Casanova de esta etapa, se trata de un conjunto absolutamente entretelado en el que tres mujeres desnudas, tan solo cubiertas por finas telas asidas a la cintura, dos caballos y las aludidas viejas ruinas se funden con el fondo, hasta el punto de que, en determinadas zonas, son indistinguibles. Aquí, la autora no parece encontrar problema al respecto de cómo llevar a cabo el último término, que se guarnece de flores de gruesos empastes y donde los distintos dispositivos se entrelazan con naturalidad. La estructura se organiza en torno a dos corceles grises que ocupan la totalidad de la superficie en horizontal. El de la izquierda mira en esa dirección, en tanto que la cabeza del de la derecha ya no es perceptible y se disuelve con el paisaje. Los restos arquitectónicos antiguos apenas se entrevén tras los equinos y en el margen superior de la pintura. Dos de las mujeres, de pie, flanquean al caballo de la izquierda y lo engalanan con flores que extraen de las gasas de sus talles. Estilísticamente, estas dos figuras femeninas, sin vestimenta, con sus brazos extendidos hacia arriba y provistas de flores en el cabello, anticipan a las que posteriormente enmarcarán a los novios en *Anita Delgado* y

15 En la trasera del lienzo, se lee: «Caballos, y mujeres en “Viejas Ruinas” / M^a Dolores Casanova / Año 1967».



Fig. 11. María Dolores Casanova. *Alegoría*, 1970. Última localización: Subastas Darley

el maharajá de Kapurthala [Cat. 6]. Se aprecia una semejanza compositiva, que no estilística, con otras obras de Casanova de este mismo periodo, como el pequeño lienzo *Alegoría* (1970) [Fig. 11], en el que dos mujeres desnudas y en poses muy similares encuadran la tela en sus extremos. En *Caballos y mujeres en viejas ruinas*, la tercera fémina, en cuclillas, debajo del equino de la derecha, recoge flores del suelo, presumiblemente con el mismo propósito de adornarlo. Tal como sucede en *Alegoría* y en otras piezas de los comienzos, como el óleo *Petulia* (1970), las tres protagonistas ocultan deliberadamente sus rostros al público. Las jóvenes son ayudadas en su tarea por seres fantásticos, entre los que se encuentran un ser negro, semitransparente y sin rostro, que se abalanza sobre el lomo del corcel de la derecha con una cesta floral, una hormiga negra, de considerables

dimensiones y cuerpo de escarabajo, que se posa sobre el caballo de la izquierda y le coloca unas flores, y otra hormiga negra, similar a esta última, que sobrevuela en posición invertida y le entrega otro canasto a la muchacha que está inclinada. A su vez, otras siete hormigas negras de menor tamaño bailan en la parte inferior central de la obra.

Como se ha expuesto, la hormiga negra es el elemento iconográfico característico de esta primera fase. En *Caballos y mujeres en viejas ruinas*, estas alargan sus cuerpos y se sitúan a mitad camino entre hormigas y figuras humanas. Mientras que la hormiga negra se extinguirá prácticamente por completo de la pintura de Casanova cuando esta se consolide, las flores persistirán durante toda su trayectoria. En la esquina inferior derecha, asoma un rostro inacabado de una mujer con un sombrero de flores. Este es uno de los «seres-símbolos-maculaturas-huellas», según la acuñación de María de Alcázar (1975: 49), que dominarán muchas de las creaciones de la artista en su estadio de madurez y que ya aparecen en algunas piezas de estos años, como *Petulia*.

En contraposición con su producción ulterior, en esta etapa las obras rara vez son narrativas —en gran parte porque abundan los retratos— o, si lo son, a menudo su mensaje está codificado. Así ocurre en los dos lienzos de pequeño formato *Hallo baby!!* y *Will You Play Football with me!!!*, el óleo *Salvamento de una mujer* y la cera *Desnudo femenino con hormiga gigante*, todas de 1969¹⁶.

A primera vista, *Hallo baby!!* [Cat. 2] incorpora una escena pacífica y feliz de una muchacha tumbada durmiendo en la playa. Ahora bien, su relato está encriptado y solo se hace explícito al contextualizarla con las otras. Surge, así, el verdadero tema que esconde, a punto de acontecer en la plástica: una violación grupal en forma de ensoñación o pesadilla, ya que la joven está siendo asediada

16 Las tres primeras pertenecían a la colección particular del crítico de arte Rafael Pons Aguilar. El 19 de octubre de 1969, Casanova le firmó y dedicó *Hallo baby!!* y *Salvamento de una mujer*. Así, en el reverso de la primera está escrito: «19-X-6 / 69 / al más / inteligente / a Rafael Pons / de / M^a Dolores / Casanova», mientras que en el dorso de la segunda se indica: «Salvamento de una mujer / Al hombre más inteligente / en materia de arte puro / le dedico esta obra / M^a Dolores Casanova».

por siete hormigas negras, que cada vez son menos insecto y más humanas (además, todas, menos una, llevan bañador). Cinco de ellas, como en *Caballos y mujeres en viejas ruinas* [Cat. 1], bailan en la parte superior, y las otras dos, de mayor tamaño y situadas en la parte inferior, irrumpen dentro de su sueño y le dicen: «Hallo baby!!». La vulnerabilidad de la protagonista queda patente al estar desnuda y dormida. Esta no es otra que la propia autora, constituyéndose *Hallo baby!!* como un autorretrato simbólico, de los muchos de esta tipología que se dan cita en su corpus. Se conoce que Casanova sufrió una violación, dado que este hecho traumático aparece por doquier en su pintura y ha sido confirmado por sus familiares¹⁷. Probablemente, tuvo lugar en una de sus estancias galesas, aunque no se ha podido determinar con exactitud el emplazamiento y la fecha del suceso¹⁸.

Hallo baby!! se asemeja a una de las microescenas del gran lienzo autobiográfico de Casanova *Mi historial de Inglaterra* [Cat. 5], lo que confirmaría su naturaleza autobiográfica. En concreto, conecta con el fragmento en el que la artista se personifica durmiendo en su cuarto del Royal Hotel, uno de los hospedajes donde trabajó en Gales. Al tiempo, tanto la silueta como la pose de la figura femenina principal son muy similares a los de la mujer que también duerme en la playa en *Sonido Villafamés nº 1* (27 de abril de 1976) [Cat. 11], que, por ello, podría ser, a su vez, una autorrepresentación simbólica de la artista, en esta ocasión placentera.

La tela forma pareja con *Will You Play Football with me!!!* [Cat. 3], puesto que las dos poseen una estética y técnica análogas, tamaño semejante, idéntico marco y su procedencia es la misma, como se ha apuntado. En esta, se escenifica también una agresión sexual por parte de uno de esos mismos seres monstruosos, entre hormiga y humano, que le grita a la joven: «Will You Play FOOTBALL with me!!!». Adviértase que no es una interrogación, sino una exclamación, a modo de orden, y la muchacha, que igualmente está desnuda, obedece y se abre de piernas.

17 Entrevista telefónica a Isabel Casanova Chisbert, realizada el 25/04/2022. La pieza más determinante a este respecto es *Violación/La violación* (6 de junio de 1981), citada de las dos formas en las fuentes consultadas.

18 Más información sobre este tema en Guiralt y Barrón (2024).

En *Hallo baby!!*, *Will You Play Football with me!!!* y *Alegoría*, concurren los veleros, ubicados en la parte superior de la pintura. Estos persistirán como elemento iconográfico recurrente a lo largo de toda la producción de Casanova, aunque con una ejecución muy distinta. Las formas redondeadas, ovaladas y contorsionadas de los cuerpos de las protagonistas de estas creaciones son las propias de la artista en esta época, como se evidencia, por ejemplo, en *La rifa de los redolins*. El sol con destellos luminosos de *Hallo baby!!*, que casi se erige en una flor, es también un dispositivo reiterado de este primer periodo que, como sucede con la hormiga negra, después desaparecerá. Lo encontramos en *Safari de una pintora*, *La reina Victoria Eugenia durante su visita a Valencia* (1970), y, de manera ya totalmente residual, en *Fumando en la playa* (1974).

Desnudo femenino con hormiga gigante [Cat. 4] se sitúa en la misma línea temática de autorretrato y violación. Está protagonizada por una mujer sentada y totalmente despojada de sus ropas. En la esquina superior derecha, una hormiga negra de gran tamaño se cierne sobre ella y llega a hincar sus patas en su cabello. Esta vez, la lámina parece corresponderse con el estado físico y anímico de la joven después del acto de violencia sexual que se ha ejercido contra ella, ya que tiene los ojos cerrados, inclina la cabeza hacia el suelo y en su rostro se dibuja la tristeza. Los dedos de su mano derecha tienen terminaciones en forma de garra de animal, lo que sugeriría que ha intentado defenderse durante la agresión. La representación al completo manifiesta su indefensión, así como el desaliento, tras el trágico acontecimiento vivido. En cuanto al estilo, es una cera absolutamente típica de este periodo de aprendizaje de la artista, cuya ejecución preliminar seguramente se vincula con sus clases del Círculo de Bellas Artes de Valencia.

Con relación a esta fase, la propia Casanova expresó: «Cuando no había empezado yo aún con mis adornos. [...] Cuando todavía no había dado [rienda] suelta a todo mi barroquismo o a lo que fuere, que poco me importa como [*sic*] le llamen, pero que soy yo [...]» (cfr. Sentí Esteve, 1974: 13).

IV.2 ETAPA DE MADUREZ (1971-1989): LA CREACIÓN DE UN LENGUAJE PLÁSTICO PROPIO EN TORNO A LA MUJER

Hacia 1971, con el óleo *Mi historial de pintura* (c. 1971) y sus sucesivos de considerables dimensiones —*Reina con gatos* (1970-1973), *Mi historial de Inglaterra*, *Se metió en mi corazón* (1972) [Fig. 12] o *Victoria Alexandrina. Reina de Inglaterra y emperatriz de la India* (c. 1973)—, todos protagonizados por mujeres y realizados a comienzos de los años setenta, Casanova estableció su estilo, que fue afianzándose a lo largo de ese decenio y el siguiente. Estas son sus piezas más conocidas y con las que suele asociarse su pintura. Se caracterizan por la exuberancia, la riqueza y expresividad cromática, el *horror vacui*, la fantasía, la narratividad —a menudo, con tendencia autorreferencial—, la ruptura intencionada con las leyes de la perspectiva y por estar provistas de una iconografía personal y claramente definida. Respecto a la composición interna de sus grandes telas, ella misma explicitó:

Generalmente, en mis cuadros hay una o dos figuras de tamaño natural, que son las «vedettes», las que dominan la temática; el resto está condicionado. No dejo espacio, lo lleno de alegorías, de joyas, de flores, de pájaros, y cuando no, pues escribo lo que se me ocurre (cfr. Arazo, 1973: 17).

Una manera de organizar los elementos dentro de la superficie pictórica que, con frecuencia, reprodujo en sus creaciones de mediano y pequeño formato. En este periodo, la mujer se mantiene como eje discursivo, tanto en calidad de figura pictórica principal como en cuanto a recurso argumental, al igual que la propia Casanova, con numerosas obras autobiográficas.

Una de las más emblemáticas es *Mi historial de Inglaterra*¹⁹ [Cat. 5]. Se trata de un autorretrato retrospectivo de su vida adulta, realizado en 1972, en el que condensó sus vivencias en el Reino Unido, que se iniciaron en 1965, cuando su

19 Casanova también la mencionó como *Mi historial en Inglaterra* (cfr. Casanova Teruel, María Dolores. «Carta a Vicente Aguilera Cerni». 26/02/1973, 1 p. Documento original en el CIDA del MACVAC).



Fig. 12. María Dolores Casanova. *Se metió en mi corazón*, 1972. Colección particular

precaria situación económica la llevó a convenir un empleo como camarera de hotel en Llandudno, al norte de Gales. Su efigie, monumental y central, articula toda la plástica. Vestida de camarera —con delantal, cofia y bolsa de propinas—

sostiene en una mano una bandeja de té y en la otra un certificado que alude a su cambio laboral a un segundo establecimiento, propiciado por desavenencias con sus compañeros. Junto a la parte inferior de sus piernas, aparecen The White House y Royal Hotel, dos de los hospedajes en los que trabajó, mientras un vasto mosaico de escenas narrativas en miniatura rodea tanto a la protagonista como a los edificios, rememorando sus experiencias. El lienzo estuvo presente en su muestra de la Galería Val i 30 de Valencia, ocasión en que Aguilera Cerni apuntó en su correspondiente folleto expositivo:

En cada cuadro de María Dolores Casanova hay un millar de cuadros, lo cual significa un absoluto descontrol, la ebullición de un apasionamiento en el que muchos miles de banalidades componen un «carácter» intensificado, amontonado, fanático, donde la seriedad del propósito batalla con la frivolidad de los motivos (1972).

Sin duda, al escribir esas palabras, el autor se refería a la inmensidad de viñetas o escenas-microrrelatos que coexisten tanto en *Mi historial de Inglaterra* como en muchas otras de sus creaciones y, de manera casi invariable, en las de considerable tamaño. Aquí, se acomodan todavía, como en algunas pinturas del ciclo anterior, separadas por cuadrantes, constituidos por un grueso trazo con los colores de la bandera británica.

Además de su imponente disposición en la imagen principal, Casanova se autorrepresentó una y otra vez en esa multitud de unidades narrativas pictóricas que recogen desde su llegada al puerto de Dover en un barco atestado de camareras, situado en el margen superior, pasando por la acogida de los huéspedes que llegan en autobús, hasta la muerte de un caniche que llora desconsoladamente, estas dos últimas microescenas localizadas en la parte inferior. En otras zonas, se la distingue desperezándose en la cama, próxima a un reloj despertador que marca las seis de la mañana, contestando al teléfono en la recepción, trasladando sacos de ropa a la lavandería o pintando la Iglesia Metodista de San Juan de la población. Llama la atención el relato ubicado arriba, a la derecha, en el que descansa con el brazo rodeando su cabeza y de cuyo sueño parece emanar

una manada de caballos en libertad, quizá una revisitación de la vertiente onírica expuesta en *Caballos y mujeres en viejas ruinas* (1967) [Cat. 1].

Esta cotidianidad se combina con otro tipo de incursiones, como el retrato de la reina Isabel II, identificada mediante un recuadro inferior en el que se lee: «GOD SAVE / THE / QUEEN OF ENGLAND», un jinete de la Guardia Real o una ficticia plaza de toros con un particular cartel: «1965 / GRAN / Corrida de / Toros / Matadores / Mr. Davies [?] / y / El Cordobés»²⁰. Entre esta amalgama de representaciones, donde existe posibilidad, surgen los elementos iconográficos usuales de esta época consolidada: lazos, puntillas, guirnaldas florales y palomas, aunque no todos permanecerán; las flores se mantendrán, las aves pasarán a integrar su ornamentación de carácter valenciano, tanto en esta etapa como en la posterior, y, en la siguiente fase, difícilmente se podrán encontrar encajes o gasas como complemento de los fondos.

El 2 de septiembre de 1972 Casanova cedió al entonces denominado Museo de Arte Contemporáneo de Villafamés *Mi historial de Inglaterra*. Sin duda, estimó que en la institución fundada por Aguilera Cerni debía permanecer la que era, con toda probabilidad, la pieza más sobresaliente de cuantas había elaborado hasta ese momento. Ahora bien, podía haber seleccionado cualquier otro de sus grandes lienzos, no obstante, con toda la intención, escogió este. Efectuaba, así, un paso decisivo hacia la reconciliación consigo misma, exponiendo a la luz pública y sin complejos su pasado de sirvienta que, hasta entonces, había intentado esconder a sus amistades burguesas y posible clientela (cfr. Vallejo-Nágera, 1975). Al tiempo, con ello, llevaba a cabo una reivindicación —y dignificación— de las tareas domésticas, de las que no se ven, vinculadas al espacio privado, al que habitualmente quedan confinadas las mujeres. Con su gesto, enaltecía un trabajo carente de reconocimiento y lo introducía, en forma de obra de arte, en un entorno perteneciente a lo que se considera alta cultura.

20 En el presente catálogo, los escritos procedentes de piezas de la autora se reproducirán siempre de modo textual, conservando en ellos las erratas ortográficas y gramaticales, si las hay. Asimismo, cuando alguna palabra resulte ininteligible o dudosa, se señalará con un signo de interrogación entre corchetes.

Si en el primero de los óleos que conserva el MACVAC se hace visible la necesidad, para el común de la sociedad, de trabajar en labores mecánicas o de servicio para alcanzar lo que se desea —en el caso de Casanova, ser pintora—, esa línea de reivindicación no desaparece en la segunda de las telas de la artista que custodiaba el museo, aunque, en esta ocasión, apunta en otra dirección. En *Anita Delgado y el maharajá de Kapurthala* [Cat. 6], narró, con dosis de denuncia, la historia de Ana María Delgado Briones, la cupletista que, convertida en maharaní, ha llenado páginas tanto de papel cuché como de historia. Siguiendo el relato de Ricardo Baroja publicado en 1935 (1989), el episodio se habría gestado en las vísperas de la boda de Alfonso XIII con Victoria Eugenia de Battenberg. En 1906, con motivo de dichas celebraciones, llegaron a Madrid destacadas figuras de diversas monarquías, entre ellas Jagatjit Singh, maharajá de Kapurthala. Aprovechando la noche madrileña, el líder indio acudió al Central Kursaal y, al ver salir al escenario a la bailarina, quedó fascinado por ella. La relación no pudo avanzar en ese momento. Aun así, el rajá persistió en su propósito y le remitió desde París ardorosas cartas a la joven que, finalmente, se decidió a responder. Antes del envío definitivo, el escrito pasó por las manos de sus allegados intelectuales. Ramón María del Valle-Inclán, escandalizado por las faltas ortográficas, transformó la breve nota en una lírica carta de consentimiento matrimonial. Anita Delgado se convirtió en maharaní de Kapurthala a principios de 1908. Para Varella Beltran (2018), la obra de Casanova constituye una clara denuncia del abuso de poder y la cosificación femenina, reducida a mero servilismo sexual, una acertada interpretación, máxime si se tienen en cuenta las anotaciones del boceto preparatorio, fechado el 29 de diciembre de 1976 e inspirado en un reportaje del periódico ABC [Cat. 7].

En la plástica, se dan cita dos momentos clave. Por un lado, la unión matrimonial entre «El rajh de Kapurthala / y una / linda malagueña / la señorita Anita Delgado» —según anotación del apunte— y, por otro, la noche de bodas. En la zona central, los desposados —cubiertos de gasas, pedrerías y flores— aparecen bajo un telón teatral que remite al pasado escénico de la novia.

El maharajá le entrega una bolsa con la palabra «GOLD», sustituyendo al «Money» del esbozo, como alusión a la supremacía económica del soberano sobre sus consortes. A ambos lados, entre los pliegues de las cortinas, se disponen dos figuras femeninas de gran tamaño, mezcla de cabareteras e hindús, con los senos al descubierto, que, sonrientes, ofrecen tributos a los cónyuges. A los pies de la escena, yace otra mujer de aspecto semejante, sobre «el tálamo nupcial del jefe de los Sijs» —siguiendo las palabras del bosquejo—, por lo que, en la velada nupcial, el lecho está ya ocupado. El resto de la composición se enriquece con «seres-símbolos-maculaturas-huellas», microescenas, alfombras y estatuillas de elefantes que robustecen el aparato oriental.

Con idéntica intención de protesta, acometió el lienzo con marco decorado *La prostituta de Nueva Orleans* (1974-198?²¹) [Cat. 8]. Para el personaje principal, se inspiró en una de las instantáneas captadas, alrededor de 1912, por Ernest James Bellocq en el distrito de Storyville, barrio «rojo», de la citada ciudad, donde, entonces, la prostitución era legal. Las placas fueron descubiertas por el fotógrafo Lee Friedlander y publicadas por primera vez en 1970, obteniendo gran éxito y repercusión (Szarkowski, 1970) [Fig. 13].

Casanova reprodujo la postura y la indumentaria general del retrato, no obstante fantaseó con los colores y los accesorios. Así, la estola de piel con la que se cubre la meretriz, monocroma en la imagen, combina, en el óleo, cremas, verdes y azules de gruesos empastes y concluye, en la zona próxima al cuello, con una guirnalda de rosas. Del mismo modo, la falda, que alterna franjas de gasa y tul y se ornamenta con discretas lentejuelas en la instantánea, es amarilla y turquesa en la elección de colores de la pintora. Mientras que algunos complementos se mantienen, como la pedrería que adorna el escote del vestido y la apretada gargantilla, otros aumentan en riqueza, barroquismo y colorido. Por ejemplo, el discreto aderezo, que recoge el cabello en la fotografía, se transforma en una amplia diadema de ostentosos brocados verdes en la plástica. Además, la prostituta

21 La moldura de la autora no permite consignar el año de finalización de la obra.



Fig. 13. Ernest James Bellocq. *Prostituta de Nueva Orleans*, c. 1912. Fuente: Szarkowski, 1970: 21

de Casanova luce unos añadidos guantes de blonda nacarados y, sobre ellos, anillos. El telón escénico, profusamente guarnecido con flores, equilibra la composición y da cuenta de la condición pública de la mujer. De la superficie pictórica, emergen hasta seis rostros femeninos, «seres-símbolos-maculaturas-huellas», que, lejos de juzgarla, parecen ampararla. Otros tres, de menor tamaño, se sitúan arriba, en el centro, sobre la franja negra que simula ser el bambalín. Estos ya aparecían puntualmente en algunas creaciones de la etapa anterior e integrarán

muchos de los fondos de este periodo, tal como sucede en *Anita Delgado y el maharajá de Kapurthala*. Aquí, la mayoría se confunden con la empastada cortina y el tejido de flores que rodea a la representada. En el área inferior, este entramado cierra la composición, adquiriendo el contorno de una mandorla floral.

La obra posee un evidente tono reivindicativo, que se acentúa, en la zona superior derecha, por la presencia de una figura femenina con el torso desnudo y las manos encadenadas, que se erige en símbolo de coacción y ausencia de libertad. Con este recurso, Casanova denunció de modo contundente la condición de sometimiento a la que se ven abocadas las mujeres que ejercen la prostitución, como resultado de la pobreza. Esta interpretación se refuerza con el epitafio de la tumba de la protagonista, donde se lee: «She was / a prostitute / ¡¡Poor woman!! / New / Orleans», subrayando la correlación entre marginalidad y explotación sexual.

La prostituta de Nueva Orleans es uno de los ejemplos más sobresalientes de marco ornamentado por Casanova, que intervino la moldura como si de un trabajo de orfebrería se tratara. A las múltiples tonalidades que aplicó en los listones, agregó lentejuelas amarillas y rosas. En la parte superior, donde la madera adquiere forma de triple arco, adhirió pedrería de color verde. Cabe destacar que el conjunto tenía una ristra de perlas que, en algún momento, se perdió [Fig. 14]. En la producción de la artista, los marcos decorados rompen con la tradicional segregación arte-vida, expandiendo la pintura para establecer un continuo entre plástica y cotidianidad.

La maja desnuda (1973) [Cat. 9] completa los testimonios seleccionados en esta muestra al respecto de la situación de dominación y represión ejercidas hacia la mujer. En contraposición con la obra anterior, donde la imagen se presenta combativa y la acusación es tanto pictórica como escrita, aquí no se llegaría a la misma conclusión si no fuera porque se corresponde con otra de las instantáneas tomadas por Bellocq (*op. cit.*) [Fig. 15]. De hecho, la figura femenina de Casanova adopta una postura análoga sobre un diván de idéntico estampado



Fig. 14. Interior del domicilio de María Dolores Casanova, conocido como «Museo Casanova». *La prostituta de Nueva Orleans* entre más obras y objetos de la artista, década de 1990. Colección particular

floral, diferenciándose tan solo por la extensión del brazo derecho a lo largo del respaldo del canapé. En esta ocasión, utilizó otro de sus recursos habituales de los años setenta, consistente en emplear un dibujo, más o menos trabajado, enmarcarlo e intervenir moldura y cristal. Se constituye a partir de una sanguina donde se perfila la anatomía de una mujer reclinada en una otomana, con un fondo emborronado de tonalidades verdes y pequeñas flores blancas, rojas y amarillas. Los únicos atavíos que luce, un collar de perlas y un tocado de plumas, ambos en rojo profundo y que parecen sustituir al antifaz de la fotografía, están ejecutados sobre el vidrio. Con este mismo bermellón, realizó una serie de sintéticas flores, con las que salpicó todo el cristal. La decoración se expande al marco, ya que cubrió la hondura de la madera con verde y reprodujo en ella las mismas flores encarnadas, mientras que, en la cenefa externa de la madera repujada, se alternan círculos carmesíes.



Fig. 15. Ernest James Bellocq. *Prostituta de Nueva Orleans*, c. 1912. Fuente: Szarkowski, 1970: 27

En la pieza, confluyen dos vertientes de su producción. Por un lado, la dimensión crítica y, por otro, el componente de homenaje, que pone de manifiesto a través de referencias pictóricas. Sin duda, *La maja desnuda* de Casanova supone una cita a Francisco de Goya y a la estela que dejó su óleo homónimo (1795-1800. Madrid, Museo del Prado) en numerosos artífices del cambio del siglo XIX al XX, entre ellos Ignacio Zuloaga y Julio Romero de Torres. Esta no fue la única de las creaciones del aragonés que Casanova celebró. De hecho, en 1999, dibujó a carboncillo *La duquesa de Alba de negro* (1797. Nueva York, Hispanic Society of America) [Fig. 16].

De manera similar, resolvió *Día del entierro del pintor Juan Bautista Porcar* (4 de octubre de 1974) [Cat. 10], tributo en el que transformó un dibujo a color elaborado con técnica mixta, llevado a cabo en el Círculo de Bellas Artes, en un encuentro



Fig. 16. María Dolores Casanova. *Copia de La duquesa de Alba de negro*, 1999. Colección particular

con uno de los lienzos más emblemáticos del castellonense, *Nú de la rosa* (1972. Caixa Castelló). Seguramente, la artista lo conocía a través del volumen *Porcar*, escrito por Vicente Aguilera Cerni y editado por Fernando Torres en 1973. El reconocimiento se materializa a través de una inversión cromática, ya que, mientras que en la composición de *Porcar* la figura aparece en tonos amarillos sobre un fondo verde y azul, Casanova optó por representarla en azul, reservando para el fondo

una combinación de amarillo y azul. Además, en las cuatro esquinas del cristal incorporó conjuntos de tres flores acompañadas de ramas verdes. Esta reversión de colores introduce un guiño entre original y reinterpretación. Todos estos elementos ornamentales, junto al ribete floral que se desarrolla en la moldura, refuerzan su carácter conmemorativo. Por otro lado, la representada guarda una notable semejanza con la mujer que se sitúa a la derecha en el *Boceto para Anita Delgado y el maharajá de Kapurthala* [Cat. 7]. La pintora insiste en esta construcción femenina, fuera de los cánones clásicos, que se asienta como un sello personal en esta etapa.

Otra de sus conmemoraciones se dirigió al Museo de Arte Contemporáneo de Villafamés [Cat. 11], llamado así en los años setenta, institución con la que, como se ha explicado, Casanova tuvo una significativa vinculación. Se debe hacer hincapié en la estrecha relación que estableció con su fundador, Vicente Aguilera Cerni, cuyo respaldo fue determinante en su proyección crítica y museológica²². Fechada el 27 de abril de 1976, se trata también de una composición realizada en el Círculo de Bellas Artes. En ella, estampa hasta en dos ocasiones el título de la obra, *Sonido Villafamés nº 1*, una en mayúsculas, en el margen izquierdo, «SONIDO / VILLAFAMES / nº 1», y otra en el derecho, esta vez con las letras intercambiadas, «Sonido nº 1 / Villafamés». En ambos casos, las inscripciones están insertas en un rectángulo amarillo. De nuevo, en la mitad inferior de la lámina, se lee la palabra «VILLAFAMES», escrita y subrayada en rojo. Justo debajo, reza: «MUSEO ARTE CONTEMPORANEO», en amarillo. Entre los dos rectángulos en los que se inscribe la denominación de la pieza, conformando una diagonal que organiza la estructura, una joven descansa plácidamente boca abajo y apoyada sobre su propio brazo. Como se ha expuesto, guarda un gran parecido, en actitud y pose, con la protagonista de *Hallo baby!!* [Cat. 2], lo que podría apuntar a que la mujer que duerme y sueña con el museo es la propia Casanova. Además, la especie de

22 Por ejemplo, gracias a la recomendación de Aguilera Cerni, junto con la del pintor Anzo (José Iranzo Almonacid), la obra de Casanova fue seleccionada, a finales de 1969, para formar parte del entonces denominado Museo de Arte Contemporáneo de Ibiza (cfr. Arnán y Lombarte, Florencio. «Carta a María Dolores Casanova». 29/12/1969, 1 p. Copia en el CIDA del MACVAC).

nudos-espinales-lazos que se observan en su gemelo remiten, en la interpretación de la pintora, a la arena de playa, como se verá en *Día de playa con Juan Borrás II* (junio de 1972) [Cat. 15]. Así, la línea azul que delimita la zona corporal alude al mar, mientras que el fondo se cubre de flores. En la parte superior, vuelve a insinuarse la presencia de un telón. No obstante, aquí conecta con el ámbito de la exhibición museística. La misma profusión floral se traslada al marco mediante gruesos empastes, exuberancia que culmina con brillantes circonitas. Cabe destacar que el último dibujo que se conoce de la artista del Círculo de Bellas Artes está fechado el 5 de mayo de 1977, lo que indica su asistencia a la entidad, como mínimo, durante más de una década. Dicho ejercicio continuado desembocó, a la postre, en el dominio anatómico, especialmente femenino, dentro de su particular modo de entender la corporeidad, siendo este uno de los rasgos diferenciales de su producción.

En *Flor de pasión nº 2* (20 de abril de 1976 [23 de enero de 1976]) [Cat. 12], volvió a retomar un dibujo del Círculo de Bellas Artes, realizado el 23 de enero de 1976, en el que representó un cuerpo femenino poco ortodoxo, sentado, con una pierna flexionada y el rostro de perfil. El resultado final, enmarcado por la autora, adherido a tabla y consumado el 20 de abril de ese año, posee una moldura sobria, meramente matizada en rojo anaranjado y donde se perciben algunos toques puntuales de color. Sin embargo, el cristal adquiere un papel protagónico, pues lo pintó ampliamente, creando un contorno de manchas difusas en tonos rojos y azules que prolongan las formas del fondo de la lámina de abajo y envuelven a su protagonista. Sobre el vidrio, adhirió también pequeñas circonitas o agrupaciones de ellas que coinciden en pequeños núcleos de empastes gruesos rojizos, de tal manera que realzan el relieve y la percepción visual del conjunto. *Flor de pasión nº 2* se trata, por ello, de una pieza a caballo entre la pintura y el relieve escultórico, como *Sonido Perpiñán nº 9* (1976) o *Paco Nogués Casanova con café y tabaco* (abril de 1987), entre muchas otras.

La artista también aplaudió la Transición española, efectiva con la aprobación de la Constitución en 1978 y la creación de gobiernos a partir de 1979.

Con todo, las primeras elecciones generales democráticas se habían celebrado el 15 de junio de 1977. En este clima de libertad, confeccionó diversas obras. Entre ellas, el dibujo con detalles en sanguina *¡¡¡Viva la «Revolución Cultural»!!!* (31 de diciembre de 1977) [Cat. 13]. En él, una de las mujeres de Casanova, cuya anatomía se desvía de los ideales tradicionales, reposa sobre lo que parece ser un almohadón, flexiona las piernas y apoya la mano sobre la frente. En la imagen, escribió «PSP. PV», siglas del Partit Socialista Popular del País Valencià (PSP-PV), delegación valenciana del Partido Socialista Popular (PSP). Esta formación, previa a su fusión con el Partido Socialista Obrero Español (PSOE) y, por lo tanto, al Partit Socialista del País Valencià (PSPV), se afirmaba marxista. La organización estaba presidida por Vicente Aguilera Cerni en su vertiente regional²³ y por Enrique Tierno Galván a nivel estatal. Por ambas personalidades la pintora profesaba admiración²⁴. A continuación de la abreviatura, colocó el logotipo del partido, una paloma cuyas alas y plumas traseras convergen en un puño cerrado. A modo de colofón, escribió la frase que da título a la obra, una consigna que expresa la aspiración de que la cultura hasta entonces oficial cediera el paso a otra situada en los márgenes. En línea con el momento que se estaba viviendo, sustituyó su habitual «Valencia» de la firma por «País Valencià».

¡¡¡Abajo el imperialismo norteamericano!!! (4 de enero de 1978) [Cat. 14] es el título del dibujo con el que festejó la inminente organización territorial nacional. Elaborado con óleo y cera sobre tres cartulinas cosidas, en él, una mujer, con tacones y un vestido de gasa blanco, baila elevando su pierna izquierda, irguiendo la cabeza y agitando su melena con las manos. La satisfacción por la esperada conformación de las autonomías organiza la superficie pictórica. De hecho, se distinguen hasta cuatro banderas: la andaluza, como gargantilla en el cuello de la modelo —sin duda, un homenaje a su tierra natal—, la cuatribarrada, la canaria

23 Aguilera Cerni asumió la presidencia del Partit Socialista del País Valencià a finales de 1975 y se mantuvo en ella hasta la unificación de la formación con el PSOE en 1978 (Frasquet Bellver, 2016).

24 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, formulada el 23/04/2022.

y la ikurriña. Dentro de este ambiente de regocijo, irrumpen las ya aludidas siglas «PSP / PV», las palomas, en esta ocasión amarillas, las guirnalda florales, que rodean a la entusiasmada protagonista, y uno de los lemas popularizados durante la Transición, que da título a la obra: «¡¡¡Abajo el / “Imperialismo / norteamericano!!!». Como se indica en la plástica y en la trasera de la última cartulina, forma parte de la serie *Historia de España*, que transita toda su producción y de la que se incluye un ejemplo, con esa misma denominación, en esta muestra, el lienzo *Historia de España* (3 de marzo de 1996) [Cat. 21].

Casanova también exaltó, a través de la presencia protagónica de las mujeres en su pintura, la amistad, la devoción y el amor. En el ámbito de las relaciones personales, la artista se caracterizó por la susceptibilidad y el recelo. Esto último posiblemente derivado de sus amargos episodios acaecidos en el Reino Unido, según relató en sus memorias (cfr. Vallejo-Nágera, 1975). Esta actitud la llevó a dudar del afecto de quienes se le acercaban, desconfianza que le impidió sostener amistades duraderas en el tiempo. Así, cada vivencia que le brindaba la oportunidad de sentir pertenencia a un grupo se convertía en un acontecimiento memorable, digno de ser dibujado o pintado. En *Día de playa con Juan Borrás II* [Cat. 15], además de firmar la composición, anotó la experiencia compartida a modo de diario: «Junio / 1972 / El Saler / Esta es Laura [?] / la novia de / Juan Borrás II / que me llevaron / a que me diera / el aire». El cuerpo de la pareja del pintor, adscrito al naif, algo desgarrado, está tendido en la arena, aunque la relación de la posición de su brazo derecho con la articulación del codo resulta imposible. Su silueta se encuentra llena de arena, constituida por una trama de nudos-espírales-lazos, que ya se ha podido ver en *Sonido Villafamés nº 1* [Cat. 11], pero que aquí surge con mayor abundancia y acompañada de acentos cromáticos multicolores. Está rodeada por un entramado surtido de motivos indistinguibles, próximo a los «seres-símbolos-maculaturas-huellas», nuevamente enriquecido mediante la incorporación de diversos colores. La hormiga todavía persiste como elemento iconográfico en algunas obras de 1971 y 1972, como la actual, pero empequeñecida, sin ocupar un lugar destacado y de manera residual. En la lámina, en la zona

superior derecha, dos de ellas ejecutan una danza, en tanto que, más abajo, cerca del bolso-muñeca que sostiene Laura, se atisba una tercera hormiga. Al conjunto, se añade una paloma, un par de barcas de pesca rojas y una sombrilla azul.

Si la relación, o más bien su escaso trato, con personas que fueran más allá de su familia se convirtió en razón pictórica merecedora de ser llevada a la plástica, los asuntos religiosos y sus principales figuras se erigieron en otra temática fundamental. Casanova adoptó los grandes géneros pictóricos decimonónicos, sobre todo los que, con insistencia, dotaron de argumento a los lienzos del entresiglos XIX-XX. De esta forma, no desaprovechó la ocasión de representar a los santos más significativos de la Iglesia católica, como *San Antonio Abad* (1987-1988) y, en al menos tres ocasiones, a *Santa Lucía* (1 de julio de 1984, 1984 y 1985). Ahora bien, en su gusto por la iconografía de su tierra adoptiva, dedicó numerosas creaciones a los patronos de la ciudad, la Virgen de los Desamparados (Mare de Déu dels Desamparats) y San Vicente Ferrer (Sant Vicent Ferrer), tanto en obras individuales como en otras donde los situó en contextos más amplios o integrando sus concurridos fondos. Además, a menudo, se sirvió de ambos iconos custodios para complementar su construcción del paisaje valenciano, fundamentada en la huerta, el lago de La Albufera y la isla de El Palmar, con sus típicas barracas, carrizales y barcas de pescadores, iconografía que, aunque ya se da en esta etapa, se intensificará en su periodo de plenitud final, en piezas como *Vicentín* (octubre de 1993) o *Dama hindú en La Albufera* (agosto de 1994) [Cat. 20].

A esta exposición se incorpora *Virgen de los Desamparados* (1973) [Cat. 16], una tela de reducidas dimensiones y sin bastidor de La Mareta de medio cuerpo, un «mini». La iconografía coincide con la anterior a 1964, cuando la imagen del niño Jesús, del escultor Ignacio Vergara, conocida afectuosamente como «El Bobet», aún no había sido sustituida por la actual, confeccionada por Carmelo Vicent Suria (Abad Azuaga, 2020). Ultima la composición, a la derecha, una mujer de cuerpo entero, espigada y con los brazos en alto, que recuerda tanto a las hindús de *Anita Delgado y el maharajá de Kapurthala* [Cat. 6] como a las figuras femeninas, con posturas similares, de *Caballos y mujeres en viejas ruinas* [Cat. 1] y *Alegoría*

[Fig. 11], entre muchos otros testimonios. La fémína parece conmemorar el traslado de la Virgen de la Basílica de la que es titular a la Catedral de Valencia, festividad principal de la advocación y momento álgido de fervor popular que acontece el segundo domingo de mayo. Refuerzan esta idea las banderas y una frondosa guirnalda floral.

La artista tampoco fue ajena a los ritos eclesiásticos asociados a la cotidianidad católica, bautizos, bodas y comuniones que perpetuaron en cuadros costumbristas los maestros de la pintura del entresiglo valenciano, como las comulgantes de *Virgen de los Desamparados* (c. 1890. Valencia, Casa Museo Benlliure) de José Benlliure o la niña que recibe la bendición de su abuelo en *El día feliz* (1892. Udine, Casa Cavazzini. Museo d'Arte Moderna e Contemporanea) de Joaquín Sorolla. De las creaciones de Casanova vinculadas al sacramento eucarístico, destacan el lienzo *Niño con caballito* (1974), donde un infante vestido de marinero posa junto a su regalo de comunión, y la lámina elaborada con técnica mixta *Eva* (1987-1988) [Cat. 17]. En esta última, la muchacha se muestra ataviada con la indumentaria y complementos propios de la ocasión: cadena con crucifijo, misal y una limosnera con su nombre. No obstante, está provista de un profuso velo de tul con bordados en forma de rosa que, junto con su fisonomía adulta, la asemeja a una desposada.

Concluye este apartado una escena de enamorados, el óleo *Retrato de marinero con su novia del Cabañal*²⁵ (6 de octubre de 1983) [Cat. 18]. En él, una pareja, que ocupa prácticamente todo el espacio compositivo, se agasaja mutuamente. El navegante uniformado luce en su gorra la palabra «ALMERIA», en claro tributo de la pintora a su tierra de nacimiento. De barba rubia y brazos exageradamente largos, hace entrega a su compañera de un enorme ramo de flores que incluye algún pájaro. El *bouquet* desborda los límites de la cesta ascendiendo por el margen lateral izquierdo y descolgándose por debajo de su mano. Ella viste el traje regional valenciano, pero transformado en un *déshabillé* semitransparente de motivos vegetales, que descubre un flácido seno y unas babuchas de corte oriental.

25 La obra ha sido citada también con el título erróneo de *Pareja*.

Mira a su pretendiente directamente a los ojos y le propone compromiso a través del huevo que le ofrece, símbolo que conduce y alude a la posterior fertilidad. La estampa bucólica se acompaña de multitud de aves y florecillas silvestres en la zona de abajo, mientras que, en la de arriba, se vislumbra un área acuosa que no es otra que La Albufera. Por ella, a la derecha, navega un barco con el nombre de «Valencia», mientras que, a la izquierda, un pequeño rótulo localiza el barrio de pescadores de «El / Cabañal», donde se aprecian varios veleros y un par de típicas barracas.



Fig. 17. María Dolores Casanova. *Retrato de marinero con su novia del Cabañal*, agosto de 1995.
Última localización: Liceoart Subastas

Existe otra versión de agosto de 1995²⁶, también ejecutada al óleo, donde Casanova desplegó su estilo de plenitud final [Fig. 17]. Aquí, en medio de un ambiente exótico y de tendencia orientalizante de tipo hindú, las figuras se reducen en escala para permitir que la tela se vea colmada de los elementos característicos de esta etapa. El ramo del marinero, en cuyo gorro se inscribe ahora «VALENCIA», ha empequeñecido para extenderse por toda la superficie; las flores surgen por doquier, la fantasía y el colorido impregnan el lienzo. La pieza responde de forma canónica al patrón acostumbrado de Casanova en su último ciclo, ya que múltiples barracas se disponen a lo largo de los bordes inferior y superior y en los cuatro ángulos compositivos; arriba, las tradicionales casas valencianas se combinan con embarcaciones, y dos navíos ladeados, de pequeño tamaño, se sitúan en las estrictas esquinas altas.

IV.3 FASE DE PLENITUD (1990-2003): LA FIGURA FEMENINA ENTRE LA ROTUNDIDAD Y EL GESTO

En torno a 1990, y hasta el fin de su trayectoria artística y vital, ya que nunca dejó de pintar, la producción de Casanova experimentó un giro y se adentró en su estadio de plenitud final. Esta última fase supone una continuidad con su etapa de madurez, dado que su lenguaje plástico se mantiene. Ahora bien, se particulariza por el dominio completo de la artista de su técnica, una mayor predilección por el formato mediano, el predominio de las técnicas mixtas, las composiciones de ejecución rápida y abocetada —determinados elementos u obras íntegras tienden, incluso, a la abstracción—, una iconografía todavía más afianzada en el paisaje valenciano, que se alza como núcleo identitario inconfundible, tonalidades más claras y una mayor luminosidad, debido a que,

26 De manera equívoca, se ha titulado también *Casitas de San José, Requena*, designación que realmente corresponde al lugar donde se llevó a cabo la pintura y aparece anotado hasta en dos ocasiones en la plástica.

en ocasiones, no rellena toda la superficie pictórica y, por ello, deja traslucir el blanco del soporte, ya sea este un lienzo o una lámina.

Si el periodo consolidado de la artista en la presente exposición se cerraba con un marinero y su novia, este se inaugura con *War in the gulf* (febrero de 1991) [Cat. 19], donde la aparición de un navegante adquiere otro significado. Llevada a cabo con técnica mixta, está fechada en el contexto de la operación Tormenta del Desierto, que concluyó el 28 de febrero de 1991 y dio fin a la Primera Guerra del Golfo. Sobre la cartulina, el busto de una mujer ocupa, prácticamente, toda la plástica. Pese a que el título de la pieza remite a un acontecimiento coetáneo, el vestuario de la protagonista es de la *Belle Époque*, irradia lujo y elegancia y pone de relieve un aroma nostálgico, habitual en la pintora. De hecho, la joven adorna su cabello con una cinta que incluye un tul bordado y una ristra de rosas que caen casi hasta su hombro. Su atuendo, de marcado erotismo, consiste en una blusa de gasa transparente que deja entrever el contorno del pecho y los pezones y se distingue por una amplia solapa fruncida que ornamenta el cuello. La suntuosidad queda patente por la abundante joyería: pendientes de perlas y esmeraldas, collar de tres vueltas a juego y amplio medallón con imagen devocional. Los objetos de veneración que se integran de manera natural en el transcurrir diario son frecuentes en la pintura de Casanova, aunque el argumento nada tenga que ver con actitudes religiosas, como aquí sucede. Es más, como se verá, pueden manifestarse en escenas absolutamente descontextualizadas y desacralizadoras.

A izquierda y derecha, respectivamente, asoman dos personajes masculinos, con tamaño reducido y empequeñecidos ante la potente efigie de la fémina: un oriental y un marinero. Este último, de cuerpo entero y envuelto entre vegetación verde, emerge como un recuerdo o ensoñación de un noviazgo que acabó tras su partida o, quizá, después de un desenlace trágico, a tenor del título de la obra. Este aire nefasto lo aporta el asiático, un individuo recurrente en el corpus de la autora que siempre adquiere connotaciones funestas, como, en breve, se desarrollará. Destaca, asimismo, la construcción del lago de La Albufera, propia de estos años. En el margen superior, se representan sus elementos tradicionales,

dispuestos mediante dos barracas pareadas en cada esquina, rodeados de follaje trazado a cera y después difuminado. Una barca preside el centro y, junto a ella, se emplazan velas latinas casi imperceptibles, realizadas con enérgicos trazos.

Confeccionada, de nuevo, con técnica mixta, *Dama hindú en La Albufera* (agosto de 1994) [Cat. 20] es una de las numerosas jóvenes que Casanova adereza a la manera oriental y sitúa en su paisaje fetiche. En su última fase, estas se intensifican e inundan su producción. De hecho, cabe citar *Dama hindú en La Albufera* (julio de 1990), *Hindú con sari azul en La Albufera* (agosto de 1990), *Dama con pirata y niña en La Albufera* (septiembre de 1990), *Hindú con oriental, niña y gatos en La Albufera* (enero de 1992), *Dama con orientales en La Albufera* (julio de 1992), *Hindú con oriental y niña en La Albufera* (agosto de 1998) y *La maja vestida* (s. f.). En todas estas creaciones, el personaje asiático es una presencia inquebrantable. Además, en algunas de ellas, como *Dama con orientales en La Albufera*, consta por duplicado. Este se consigna en la producción de la artista desde su periodo consolidado. De hecho, se atisba, por ejemplo, entre los rostros que emanan del frondoso telón escénico de *La prostituta de Nueva Orleans* [Cat. 8]. No obstante, en sus últimos años, su plasmación pictórica es mucho más acusada. Acompaña, incluso, a *Marlene Dietrich vestida de Ángel azul* (diciembre de 1991) [Fig. 18]. Normalmente, se sitúa junto a la figura principal, surge tras su espalda o se posa sobre su hombro. En realidad, sustituye, simbólicamente, a la hormiga negra de la primera etapa. Es decir, si el insecto era, durante la época de aprendizaje, un mecanismo negativo y violento, en el oriental confluyen aspectos adversos y de mal agüero, como, seguidamente, se evidenciará en *Dama hindú en La Albufera* de agosto de 1994.

En el centro, se sitúa una sensual joven, sentada sobre un almohadón rojo y con las piernas entreabiertas. Este cojín carmesí es otra de las constantes de la pintora, dado que, a menudo, lo dispuso para que descansasen sobre él sus protagonistas femeninas, tal como ocurre en *Mujer desnuda* (1971), *Mujer con gato* (agosto de 1972), *Mujer hindú sobre un escenario* (enero de 1985), *Marlene Dietrich vestida de Ángel azul* [Fig. 18], *Joven con sombrero y cesta de gatos* (marzo de 1992)

[Cat. 23] o *Historia de España* [Cat. 21]. Viste encajes traslúcidos, bordados con perlas, que apenas cubren sus hombros y piernas, dejando al descubierto vientre y pecho. El cabello se engalana con un velo sujeto por una diadema de gasas y flores, de la que cuelgan perlas y brillantes sobre su frente. Culminan el atavío un largo collar de perlas y esmeraldas, que encierra una imagen religiosa, y un bolso con la imagen de la Virgen de los Desamparados. De este modo, se pone de relieve cómo Casanova insistió en colocar objetos devocionales en contextos poco ortodoxos, de contenido absolutamente pagano y hasta erótico. Adviértase que este bolso es uno de los enseres que, como se ha apuntado, la propia artista customizó, para su uso diario personal, e incorporó también a su plástica [Cat. 24]. A la derecha, reducido, se sitúa el asiático, que aparece mirando al cielo y con las manos encadenadas por la misma ristra de flores que rodea a la mujer. Todo en su gesto indica frustración y resignación ante la imposibilidad de acercarse a ella.

Esta obra evidencia el mencionado esquema compositivo que se convertirá en el usual de Casanova en estos años finales, el cual repetirá, casi de manera exacta, en las subsiguientes obras que se reúnen en esta muestra. Consiste en la colocación de las típicas barracas valencianas en los cuatro vértices de la composición —esta vez, son simples en la parte inferior y pareadas en la superior—, junto a dos barcos inclinados que ocupan los estrictos ángulos superiores, rasgo, este último, absolutamente distintivo de esta etapa final. Entre ellos, el margen superior se remata con una cenefa dedicada a La Albufera y sus embarcaciones. Aquí, las barracas inferiores flanquean una cartela con la firma, fecha y lugar de ejecución de la obra, mientras que los márgenes laterales se rellenan con los tallos largos y frondosos de los cañaverales de El Palmar.

El óleo *Historia de España* [Cat. 21] pertenece a la homónima serie que recorrió toda su producción [Cat. 14]. En este caso, una figura femenina recostada de grandes dimensiones organiza el espacio y sirve de eje. De ella, destaca, sobre todo, su extravagante tocado verde. Lleva una túnica azul, sobre un traje más austero, y, de nuevo, como en la pieza anterior, apoya sobre un almohadón rojo y sostiene un bolso en el que se intuye una imagen religiosa. A la izquierda, en postura



Fig. 18. María Dolores Casanova. *Marlene Dietrich vestida de Ángel azul*, diciembre de 1991. Colección particular

inversa, otra joven de pequeño tamaño, tumbada y desnuda, cubre sus genitales con una muñeca. Esta no es la primera vez que Casanova oculta deliberadamente el acceso al pubis de sus representadas. Por poner un par de ejemplos, lo hace en el lienzo *Violación/La violación* y en el dibujo *Mujer desnuda con muñeca* (1971). Debajo de la protagonista, a la derecha, se extiende un singular bodegón: un cesto con frutas y una botella de «ACEITE / DE / OLIVA / MADE / IN / SPAIN», que custodia un gato. Este aparece enmarcado por dos molinos de viento que la autora suele emplazar en sus regulares homenajes a Sara Montiel, como *Sarita Montiel (de pequeña)* (1985), aunque, en esta ocasión, no hay ningún otro dispositivo que lleve a suponer que se trate de la actriz y cantante manchega. Flanquean y dotan de simetría al conjunto dos palmeras en los laterales y, por supuesto, en los márgenes superior e inferior, los frisos con los motivos valencianos que caracterizan esta fase. A este respecto, la estructura compositiva, con barracas situadas en los cuatro ángulos de la tela, es exactamente la misma que la de *Dama hindú en La Albufera* de agosto de 1994 [Cat. 20]. Así, entre las dos edificaciones valencianas de los vértices de arriba se sitúa una embarcación y a cada lado de esta otra de menor tamaño. Del mismo modo, dos navíos se disponen oblicuos en los exactos vértices altos. En contraste con la pieza anterior, estos elementos, y en especial los barcos, constan ya muy abocetados. De acuerdo con el título de la serie, que esta vez es el mismo de la pieza, conviven, en la zona superior, la bandera andaluza, la valenciana y dos rojigualdas, mientras que, en el área inferior, tres *senyeras* se distribuyen en la filacteria donde la artista autografía, titula y fecha la obra.

Por último, concluyen la exposición dos pinturas que forman pareja, elaboradas con técnica mixta sobre la misma tela amarilla. *Autorretrato retrospectivo con mi hermana Pilar* (junio de 1992) [Cat. 22] integra los autorretratos en los que rememoró sucesos anteriores de su vida, como *Mi historial de Inglaterra* [Cat. 5]. Sin embargo, aquí se remontó muchos años atrás. De hecho, registró su periodo desahogado en Palma de Mallorca durante su infancia junto a su hermana mayor Pilar, con la que asistió al colegio (cfr. Vallejo-Nágera, 1975). Ambas portan idéntico vestuario y complementos, en tonos blancos y azules, con falda tableada, chaqueta abotonada con cuello y puños de piel, calcetines próximos a la rodilla, merceditas, sombrero *cloche*, collares de perlas y un amplio medallón rojo.

Conviene indicar que la Casanova se efigió en varias ocasiones con este atuendo o similar (1981-1983, 1988-1990, octubre de 1991-1992, junio de 1997 y 1999). Las dos sostienen análogo ramillete de flores y una correa con la que pasean a sendos perros, muy probablemente una alteración del perro lobo y el galgo a los que aludió en sus memorias (cfr. *op. cit.*). Próximos se encuentran los también referenciados por ella gato y, en la esquina superior izquierda, loro (cfr. *op. cit.*). Flanqueando a las dos niñas, se perciben un par de rostros, que responden a los «seres-símbolos-maculaturas-huellas» de la autora, cuyos cuerpos apenas se entreven, dado que están contruidos por sintéticas pinceladas. La composición contiene todos los componentes ineludibles de esta etapa: las barracas pareadas en la parte inferior y superior, la vegetación, barcas y pescadores de La Albufera, no obstante sometidos a una estricta depuración estilística. En las barracas, se insinúan los tejados, las cruces y la cal de las paredes con meros toques blancos; los carrizales se limitan a puntos verdes y azules unidos mediante algún trazo largo; y la barca de *perxa* y el pescador se constituyen a través de escasas líneas, arcos y escuetas rayas. Los barcos ladeados en las esquinas superiores asoman tan abocetados como el resto de los elementos.

La segunda pieza, *Joven con sombrero y cesta de gatos* [Cat. 23], se organiza en torno a una mujer semirreclinada, apoyada sobre una mano, con una pierna doblada bajo la otra y la contraria extendida. Porta lo que parece ser un sombrero de cáñamo adornado con una cinta floral, así como una blusa semitransparente de generoso escote, rematada con un cuello de amplio volante. Completa su indumentaria un pantalón de gasa translúcida ceñido hasta la media pierna. Descansa también sobre un almohadón rojo, sugerido mediante cuatro pinceladas cromáticas. A su lado, se dispone una cesta con cuatro gatos. Debajo de esta, se representa un pato y, junto a él, otra fémina tumbada. Tras la protagonista, a la derecha, surge la inquietante presencia del asiático, con el rostro definido y el resto del cuerpo apenas insinuado. En el extremo opuesto, se advierte otra silueta, de rasgos esbozados, que parece corresponder a una muchacha. En el margen inferior, se perfila una hilera de casas típicas valencianas, reducidas a dos líneas y a una cruz, mientras que, en la parte superior, la definición de las barracas es

mayor, puesto que se refuerzan con toques de blanco. Como en la obra anterior, la artista no rellena el fondo, en el que emplaza manchas, puntos y trazos, que refieren vegetación y barcas. Al tiempo, en el espacio deambulan una sucesión de rostros inacabados, que son los «seres-símbolos-maculaturas-huellas» usuales de la artista. Como es habitual en este ciclo final, aparecen también los barcosladeados en las esquinas superiores, aunque, esta vez, meramente ejecutados por leves rayas.

Aunque las etapas de Casanova culminan en este punto, la pintora permaneció activa hasta el final de su vida. En sus últimos dibujos localizados, fechados en 2002 y 2003, se percibe la continuidad de un gesto enérgico y seguro, pese a ser prácticamente nonagenaria [Fig. 19].

La exposición *María Dolores Casanova (1914-2007): cuatro décadas de pintura sobre la mujer* revela a una creadora que convirtió la pintura en el eje de su existencia cotidiana, hasta impregnar con ella su vivienda, su vestuario y sus objetos personales. Su producción, marcada por la denuncia respecto a las injusticias que afectan a las mujeres y su admiración hacia ellas, además de implicar un homenaje a la propia práctica pictórica, constituye un testimonio singular dentro del arte contemporáneo valenciano, que se erige, por ello, como un imaginario artístico todavía por construir. Esta primera muestra póstuma no solo honra su legado, sino que inaugura el camino para consolidar una memoria cultural todavía en proceso de reconocimiento.



Fig. 19. María Dolores Casanova. *Busto de mujer*, 11 de mayo de 2002. Colección particular

CATÁLOGO

1. ***Caballos y mujeres en viejas ruinas***, 1967

Óleo sobre lienzo, 65,5 x 92 cm

Colección particular

Firmado y fechado en la esquina inferior derecha:

«M^a Dolores / CASANOVA / 1967»

Título, firma y fecha en la trasera:

«*Caballos, y mujeres en “Viejas Ruinas”* / M^a Dolores Casanova / Año 1967»



2. ***Hallo baby!!***, 1969

Óleo sobre lienzo, 24,5 x 30 cm

Colección particular

Firmado y fechado en la esquina inferior izquierda:

«M^a Dolores / Casanova / 1969»

Fecha, dedicatoria y firma en la trasera:

«19-X-6/ 69 / al más / inteligente / a Rafael Pons / de / M^a Dolores / Casanova»

Procedencia: colección particular de Rafael Pons Aguilar. Adquirido en subasta en junio de 2022



3. ***Will You Play Football with me!!!***, 1969

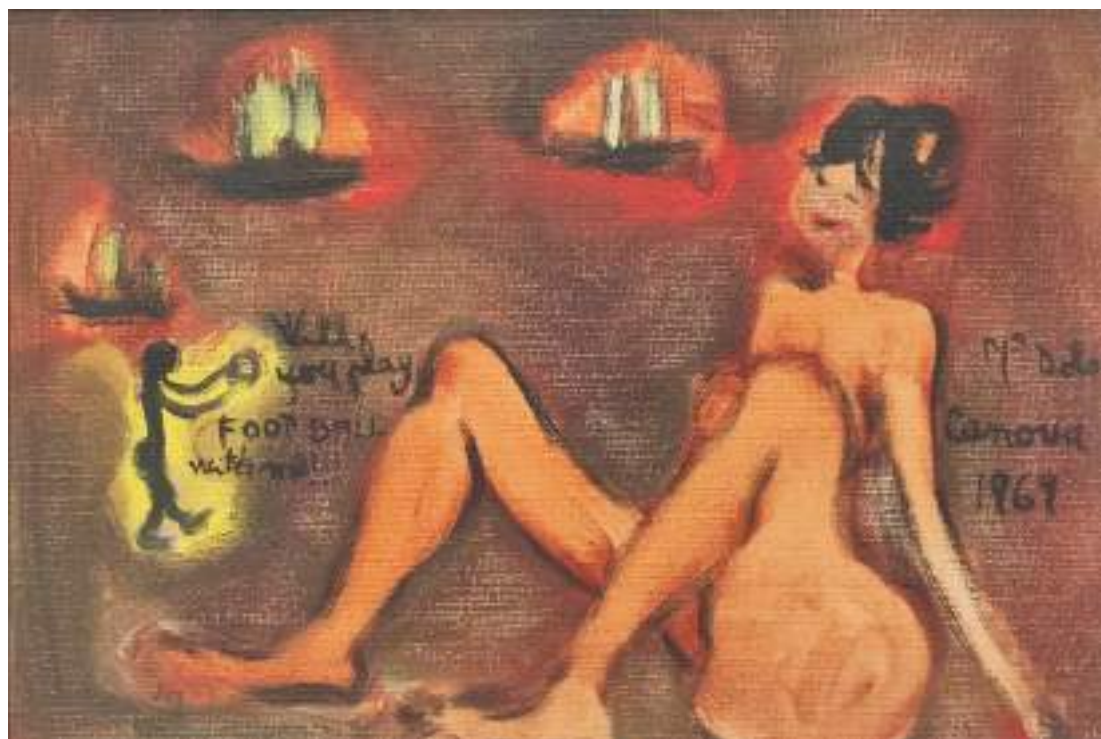
Óleo sobre lienzo, 16 x 22 cm

Colección particular

Firmado y fechado en el lateral derecho:

«M^a Dolores / Casanova / 1969»

Procedencia: colección particular de Rafael Pons Aguilar. Adquirido en subasta en junio de 2022



4. ***Desnudo femenino con hormiga gigante***, 1969

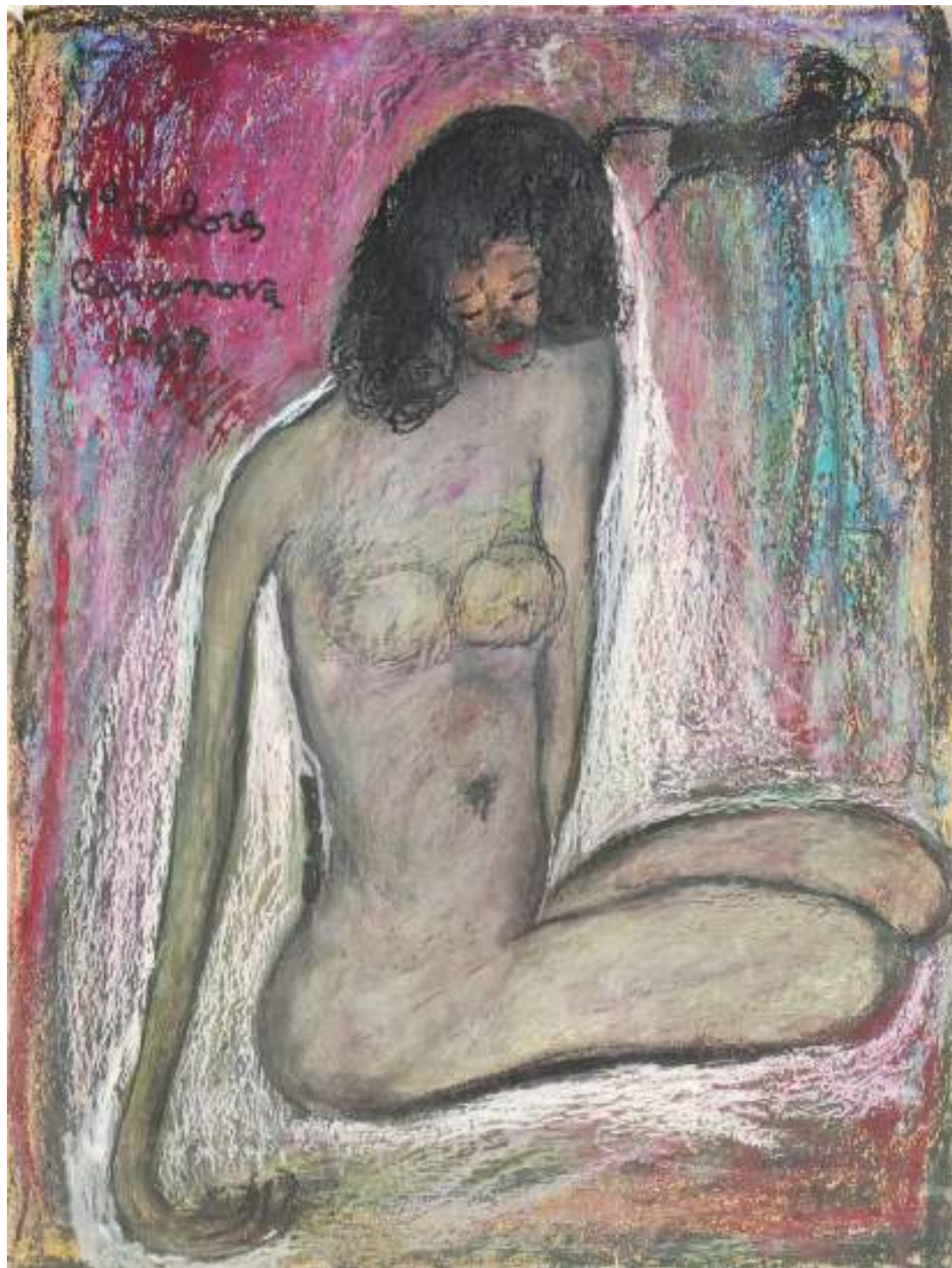
Cera sobre cartulina, 65 x 50 cm

Colección particular

Firmada y fechada en la parte superior izquierda:

«M^a Dolores / Casanova / 1969».

También fechada en la esquina inferior derecha: «1969»



5. ***Mi historial de Inglaterra***, 10 de agosto de 1972

Óleo sobre lienzo, 180 x 150 cm

MACVAC

Dedicado, ubicado, fechado y firmado en la parte inferior central:

«Me very thanked to / Great Britain / Valencia del Cid 10th August 1972 / (Spain) /
M^a Dolores Casanova / (Lolita)»

Procedencia: donado por la artista al MACVAC



6. **Anita Delgado y el maharajá de Kapurthala**, 1976-1980

Óleo sobre lienzo, 60 x 73 cm

MACVAC

Firmado y fechado en la esquina inferior derecha:

«M^a Dolores / Casanova Teruel / 1976-80»

Firma, dedicatoria, título y medidas en la trasera:

«M^a Dolores Casanova Teruel, para el / museo popular / de / arte /

Contemporaneo / de / Villafamés». «Título / Anita Delgado / y / El Marahajá de Kapurtala». «73 x 60»

Sobre el bastidor se anotan también la firma y las medidas:

«Casanova». «73 x 60»

Procedencia: donado por la artista al MACVAC



7. ***Boceto para Anita Delgado y el maharajá de Kapurthala***, 29 de diciembre de 1976

Lápiz y carboncillo sobre papel, 21 x 31 cm

Colección particular

Firmado y fechado en la esquina inferior derecha:

«M^a Dolores / Casanova 1976 / 29-12-»

Procedencia: familiar directo de la artista



8. ***La prostituta de Nueva Orleans***, 1974-198?

Óleo sobre lienzo, 63 x 49,5 cm (con marco decorado); 55,5 x 46 cm (sin marco)

Colección particular

Firmado y fechado en el lateral derecho:

«M^a / Dolores / Casanova / Teruel / 1974 / 198»

Procedencia: familiar directo de la artista



9. ***La maja desnuda***, 1973

Técnica mixta sobre cartulina, 30 x 40 cm (con marco y cristal decorados);
25 x 35 cm (sin marco)

Colección particular

Firmada y fechada en la parte inferior central:

«M^a Dolores Casanova / 1973»

Anotación en la trasera: «10.000 ptas (Sin rebaja) están a punto / de quedárselo
/ (no / regateen»

Procedencia: familiar directo de la artista



10. ***Día del entierro del pintor Juan Bautista Porcar***, 4 de octubre de 1974
Técnica mixta sobre papel, 40 x 24,5 cm (con marco y cristal decorados);
31 x 15 cm (sin marco)
Colección particular

Firmada, ubicada, fechada y titulada en la parte inferior central:
«M^a Dolores / Casanova / Circulo de Bellas Artes 4 de Octubre 1974 / Dia del
entierro del pintor / Juan Bautista Porcar»
Procedencia: círculo de allegados de la artista



11. **Sonido Villafamés nº 1**, 27 de abril de 1976

Técnica mixta sobre papel, 34 x 42 cm (con marco decorado);

24 x 32 cm (sin marco)

Colección particular

Titulada, firmada, ubicada y fechada en la parte inferior izquierda:

«SONIDO / VILLAFAMES / nº 1 / M^a Dolores Casanova / Circulo Bellas Artes –
Abril 27-IV-76»

También titulada en la esquina superior derecha:

«Sonido nº 1 / Villafamés»



12. **Flor de pasión nº 2**, 20 de abril de 1976 (23 de enero de 1976)

Técnica mixta sobre cartulina adherida a tabla, 93,5 x 77,5 cm (con marco y cristal decorados); 80 x 64 cm (sin marco)

Colección particular

Firmada, fechada y ubicada en la parte inferior derecha:

«M^a Dolores / Casanova / 20-IV-76 / Valencia»

También fechada, identificada, ubicada y titulada en la esquina inferior izquierda:

«23-1-76 / Pose larga / 15 minutos / Valencia / Circulo de / Bellas Artes / nº 2 / de esta / serie / Flor de pasión»



13. **¡¡¡Viva la «Revolución Cultural»!!!**, 31 de diciembre de 1977

Lápiz, carboncillo y sanguina sobre cartulina, 30 x 40 cm

Colección particular

Ubicado y fechado en el ángulo inferior derecho:

«País Valencià / Dia 31 de diciembre / 1977»



14. **¡¡¡Abajo el imperialismo norteamericano!!!**, 4 de enero de 1978

Óleo y cera sobre tres cartulinas cosidas, 50 x 33 cm

Colección particular

Firmado y fechado en la esquina inferior derecha:

«M^a Dolores / Casanova / 4-1-78»

También fechado, identificada la serie, señalada la técnica y firmado en la última cartulina:

«1978 / Colección / “Historia de España” / (desnudo) / óleo y cera / M^a Dolores Casanova»



15. ***Día de playa con Juan Borrás II***, junio de 1972

Técnica mixta sobre papel, 31 x 22 cm

Colección particular

Firmada, fechada, ubicada y explicada en la esquina superior izquierda:

«M^a Dolores / Casanova / Junio / 1972 / El Saler / Esta es Laura [?] / la novia de /
Juan Borrás II / que me llevaron / a que me diera / el aire»

M^{re} Dolores
Casanova
junior
1992
El Galy

El Galy
la mamá de
Juan Bonifaz, III
que me enseñó
a que me dio
el que



16. ***Virgen de los Desamparados***, 1973

Óleo sobre lienzo, 12 x 11 cm

Colección particular

Firmado y fechado en la esquina inferior derecha:

«M^a / Dolores / Casanova / 19 / 73»



17. **Eva**, 1987-1988

Técnica mixta sobre cartulina, 65 x 50 cm

Colección particular

Firmada y fechada en la esquina inferior derecha:

«M^a Dolores / Casanova Teruel / 1987-88»



18. ***Retrato de marinero con su novia del Cabañal***, 6 de octubre de 1983

Óleo sobre lienzo, 81 x 65 cm

Colección particular

Firmado, ubicado y fechado en la esquina inferior izquierda:

«M^a Dolores / Casanova Teruel / Valencia 6 Octubre / 1983»

Título, firma, ubicación y fecha en la trasera:

«Retrato de marinero con / su novia del / “Cabañal” / M^a Dolores / Casanova
Teruel / Valencia 5 de Octubre 1983»



19. ***War in the gulf***, febrero de 1991

Técnica mixta sobre cartulina, 50 x 32 cm

Colección particular

Titulada, firmada, fechada y ubicada en la esquina inferior derecha:

«February / “War in the gulf” / M^a Dolores / Casanova Teruel / 1991 - Valencia»

Procedencia: familiar directo de la artista



20. ***Dama hindú en La Albufera***, agosto de 1994

Técnica mixta sobre cartulina, 50 x 32 cm

Colección particular

Firmada, fechada y ubicada en la parte inferior central:

«M^a Dolores Casanova / Teruel / Agosto 1994 / Requena / (Casitas de / San José)»

Procedencia: familiar directo de la artista



21. ***Historia de España***, 3 de marzo de 1996

Óleo sobre lienzo, 65 x 81 cm

Colección particular

Firmado, titulado y fechado en la parte inferior central:

«M^a Dolores Casanova Teruel Historia de España - Día 3 de Marzo 1996»



22. ***Autorretrato retrospectivo con mi hermana Pilar***, junio de 1992

Técnica mixta sobre tela, 34,5 x 51 cm

Colección particular

Firmada y fechada en el lateral derecho:

«M^a / Dolores / Casanova / Teruel / Junio / 1992»

Procedencia: familiar directo de la artista



23. ***Joven con sombrero y cesta de gatos***, marzo de 1992

Técnica mixta sobre tela, 45 x 54 cm

Colección particular

Firmada y fechada en el lateral derecho:

«M^a / Dolores / Casanova / Teruel / Marzo / 1992»

Procedencia: familiar directo de la artista





24. **Objetos descomercializados**

Bolso, 21,5 x 18,5 cm. Firmado y fechado en la esquina inferior derecha de la pintura central: «M^a D. / Casanova / Teruel / 1986»

Recipiente, 9 x 8 cm. Firmado y fechado: «M^a Dolores Casanova / Agosto 1978»

Peine, 10,5 x 2,5 cm. Firmado: «M^a / D / C.»

Colgante de tela con cadena, 8,5 x 7,5 cm

Colgante, 3 x 4 cm

Colección particular

Procedencia: familiar directo de la artista



VI. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABAD AZUAGA, María Teresa. «L'escultura gòtica de la Mare de Déu dels Desemparats. Algunes consideracions sobre el seu possible origen», en COMPANYY, Rafael, NINET, Carmen y GRIÑÓ, Amador (coms.). *Mare dels Desemparats*. Valencia, Museu Valencià de la Il·lustració i de la Modernitat (MuVIM), 2020, pp. 7-18.
- AGRAMUNT LACRUZ, Francisco. *Diccionario de artistas valencianos del siglo XX*, vol. 1 (3 vols.). Valencia, Albatros, 1999.
- AGUILERA CERNI, Vicente. *María Dolores Casanova*. Valencia, Galería Val i 30, 1972 [folleto de exposición].
- AGUILERA CERNI, Vicente. *Porcar*. Valencia, Fernando Torres, 1973.
- A.[LAMINOS], E.[duardo]. «M.^a Dolores Casanova. Galería Arte Horizonte». *Artes plásticas*, n.º 1, agosto de 1975, pp. 28-29.
- ANTONIO [CÁMARA], Pedro. «Valencianos premiados en el Salón de Marzo, hoy: Andrés Cillero y María Dolores Casanova». *Levante*, 15 de abril de 1969a, p. 10.
- [ANTONIO CÁMARA, Pedro]. «María Dolores Casanova en CITE». *Levante*, 7 de diciembre de 1969b, p. 19.
- ANTONIO [CÁMARA], P[edro]. «Premiados del Salón de Marzo, en Bellas Artes». *Levante*, 2 de mayo de 1970, p. 10.
- ARAZO, M^a Ángeles. «Media hora con María Dolores Casanova, hablando de su vida». *Las Provincias*, 9 de agosto de 1973, p. 17.
- ARAZO, María Ángeles. «M^a Dolores Casanova, soñar». *Las Provincias*, 29 de junio de 2024. <https://www.lasprovincias.es/opinion/ma-angeles-arazo-dolores-casanova-sonar-20240629001206-nt.html>
- BAROJA, Ricardo. *Gente del 98. Arte, cine y ametralladora*. Cátedra, Madrid, 1989 [1952].
- BARRÓN, Sofía y 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*, vol. 35, n.º 2, 2023, pp. 563-578. <https://doi.org/10.5209/aris.84196>
- BARRÓN, Sofía y GUIRALT, Carmen. «La singular identidad plástica de María Dolores Casanova: su herencia iconográfica del entresiglos XIX-XX», en LUQUIN CALVO, Andrea y GUIRALT, Carmen (eds.). *Reapropiaciones: mujeres, arte y espacio*. Granada, Comares, 2024, pp. 19-38. <https://doi.org/10.55323/edc.2024.69>
- 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.

- CARRASCAL, José María. «Los “Modernos primitivos españoles” desembarcan en el Museo del Bronx». *ABC*, 15 de marzo de 1987, p. 67.
- CATALÁ GORGUES, Miguel Ángel. *100 años de pintura, escultura y grabados valencianos, 1878-1978*. Valencia, Caja de Ahorros de Valencia, 1978.
- CATALÁ GORGUES, Miguel Ángel. *Colección pictórica del Excmo. Ayuntamiento de Valencia* (2ª parte), vol. 2 (2 vols.). Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 1983.
- CATALÁ GORGUES, Miguel Ángel. *La colección de pintura valenciana de Adolfo de Azcárraga*. Valencia, Ajuntament de València, 2000.
- CERDÀ, Manuel (dir.). *Gran enciclopedia de la Comunidad Valenciana*, vol. 4 (17 vols.). Valencia, Prensa Valenciana, 2005.
- CHÁVARRI, Raúl. *Artistas contemporáneas en España*. Madrid, Gavar, 1976.
- «concours Peinture Naïve...». *Gazette galerie pro arte*, n.º 27, mayo de 1974.
- «Creó un mundo propio autobiográfico». *ABC*, 18 de julio de 2007. https://www.abc.es/cultura/arte/abci-creo-mundo-propio-autobiografico-200707180300-1634289365839_noticia.html
- [DASÍ MONZÓ, Ricardo]. «Días de la ciudad: María Dolores Casanova, representante del arte “naif”, en nuestra ciudad». *Las Provincias*, 2 de marzo de 1969, p. 18.
- DE ALCÁZAR, María. «María Dolores Casanova». *Bellas Artes*, n.º 47, noviembre de 1975, p. 49.
- DE AZCÁRRAGA, Adolfo. *Arte y artistas valencianos*. Valencia, Caja de Ahorros de Valencia, 1989.
- «El San Pío V muestra su obra más contemporánea en “Poéticas figurativas”». *El Periòdic*, 17 de febrero de 2014. https://www.elperiodic.com/valencia/muestra-obra-contemporanea-poeticas-figurativas_286601
- FRASQUET BELLVER, Lydia. «Ética desde la resistencia: el compromiso político de Vicente Aguilera Cerni». *Archivo Español de Arte*, vol. 89, n.º 356, octubre-diciembre de 2016, pp. 409-422.
- FUSTER, Joan y PEDRAZA, Pilar. *El retrat*. Valencia, Excma. Diputació de Valencia, 1981.
- GARÍN LLOMBART, Felipe-Vicente y IÑICO, Amelia. «Cañas y Barro»: *Homenaje de María Dolores Casanova a Blasco Ibáñez*. Valencia, Museo de Bellas Artes, 1981 [folleto de exposición].
- GARÍN ORTIZ DE TARANCO, Felipe Mª. *Historia del Arte de Valencia*. Valencia, Fundación Bancaja, 1999 [1978].
- GARNERÍA, José. «María Dolores Casanova», en PRATS RIVELLES, Rafael (coord.). *Plástica valenciana contemporánea*. Valencia, Promociones Culturales del País Valenciano, 1986, pp. 62-63.

- GARNERÍA, José (com.). *Encontre de tendències (Real Drassanes, València, 11 febrer-9 març 1997)*. Valencia, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 1996.
- GUIRALT, Carmen y BARRÓN, Sofía. «La pintura de María Dolores Casanova (1914-2007): estudio de su trayectoria y obra artística». *Asparkia. Investigació feminista*, n.º 43, 2023, pp. 197-222. <https://doi.org/10.6035/asparkia.7020>
- GUIRALT, Carmen y BARRÓN, Sofía. «La autorreferencialidad en la obra de María Dolores Casanova (1914-2007): un análisis del diálogo biográfico-artístico en su pintura». *Espacio Tiempo y Forma. Serie VII, Historia del Arte*, n.º 12, 2024, pp. 195-224. <https://doi.org/10.5944/etfvii.12.2024.38409>
- LEONARTE, [José]. *Mª Dolores Casanova*. Valencia, Galería Lucas, 1981 [folleto de exposición].
- LÓPEZ-CHÁVARRI ANDÚJAR, Eduardo. «El XI Salon [sic] de Marzo, en las Salas del Museo Histórico Municipal». *Las Provincias*, 20 de marzo de 1970, p. 14.
- LÓPEZ-CHÁVARRI ANDÚJAR, Eduardo. «Exposiciones de María Dolores Casanova, Isidro L. Murias, Gómez-Pintado y Carlos Albert». *Las Provincias*, 3 de marzo de 1972, p. 15.
- LÓPEZ-CHÁVARRI ANDÚJAR, Eduardo. «Valencianos en ARCO'88. Valencia tiene pasaporte internacional (y Valdés y Casanova, arrasando)». *Las Provincias*, 18 de febrero de 1988, p. 25.
- LOS OCHANDO. «El show de Mª Dolores Casanova». *Obra*, n.º 32, 9 de abril de 1973, p. 19.
- MARCH, Tomás, DOMÍNGUEZ, Salvador y MARZAL, Carlos N. (coords.). *Los toros en la pintura española del siglo XX*. Valencia, Diputación Provincial de Valencia, 1985.
- María Dolores Casanova. Óleos, ceras y marcos*. Alcoy, CAM Cultural, 1988 [folleto de exposición].
- Mª Dolores Casanova Teruel*. Valencia, El Ensanche Galería de Arte, 1989 [folleto de exposición].
- MARTÍN ROBLES, Juan Manuel (com.). *Cuatro artistas naífs almerienses: Vicente Ferrer, Mª Dolores Casanova, Miguel Capel y Pedro Gilabert*. Olula del Río, Fundación de Arte Ibáñez Cosentino–Ayuntamiento de Almería, 2022.
- MAS IVARS, Miguel Ángel (ed.). *Gran enciclopedia de la Región Valenciana*, vol. 3 (12 vols.). Valencia, Mas Ivars Editores, 1973.
- MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CIENCIA. *Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes 1968*. Madrid, Ediciones de la Dirección General de Bellas Artes, 1968.
- MUÑOZ IBÁÑEZ, Manuel. *La pintura contemporánea del País Valenciano, 1900-1977*. Valencia, Prometeo, 1977.
- MUÑOZ IBÁÑEZ, Manuel. *La pintura valenciana del siglo XX*, vol. 2 (2 vols.). Valencia, Federico Domenech, 1998.
- NASH, Mary. «Identidades de género, mecanismos de subalternidad y procesos de emancipación femenina». *Revista CIDOB d'Afers Internacionals*, n.º 73-74, 2006, pp. 39-57.

- OLIVARES TORRES, Enric. *La colección de arte Adolfo de Azcárraga del Ayuntamiento de Valencia*. Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 2009.
- «Orden CUD/625/2022, de 22 de junio, por la que se ejercita el derecho de tanteo sobre el lote n.º 113, subastado por la sala Retiro, en Madrid». *Boletín Oficial del Estado*, n.º 159, 4 de julio de 2022, p. 94334. https://www.boe.es/diario_boe/txt.php?id=BOE-A-2022-11068
- PARDO BAZÁN, Emilia. «La educación del hombre y la de la mujer». *Nuevo teatro crítico*, año II, n.º 22, octubre de 1892, pp. 14-59.
- PATUEL, Pascual. *Arte valenciano en el franquismo (1939-1975)*. Valencia, Universitat de València, 2019.
- Pintores Naifs*. Valencia, Museo de Bellas Artes de Valencia, 1973 [folleto de exposición].
- PONS AGUILAR, Rafael y REAL ALARCÓN, Manuel. *Sala C.I.T.E. presenta «Pintura naif por María Dolores Casanova»*. Valencia, C.I.T.E., 1969 [folleto de exposición].
- SENTÍ ESTEVE, Carlos. «En la mansión-museo de María Dolores Casanova». *Levante*, 8 de septiembre de 1972, p. 12.
- SENTÍ ESTEVE, Carlos. «¿Y usted qué pinta aquí? Estudios de los artistas valencianos: El increíble mundo de María Dolores Casanova». *Levante*, 27 de julio de 1974, p. 13.
- SZARKOWSKI, John (ed.). *E. J. Bellocq. Storyville Portraits: Photographs from the New Orleans Red-Light District, circa 1912*. Nueva York, The Museum of Modern Art, 1970.
- TALAVERA, A[licia]. «Una exposición en l'Alcúdia pone el foco sobre las mujeres artistas». *Las Provincias*, 13 de mayo de 2024. <https://www.lasprovincias.es/ribera-costera/exposicion-lalcudia-pone-foco-sobre-mujeres-artistas-20240513160835-nt.html>
- TEJEDA, Isabel y FOLCH, María Jesús (coms.). *A contratiempo. Medio siglo de artistas valencianas (1929-1980)*. Valencia, Institut Valencià d'Art Modern, 2018.
- VALLEJO-NÁGERA, Juan Antonio. *Naifs españoles contemporáneos*. Madrid, Mas Actual, 1975.
- VALLEJO-NÁGERA, Juan Antonio. *El Ingenuismo en España*. Madrid, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1982.
- VALLEJO-NÁGERA, Juan Antonio (coord.). *Pintura Naif Española (Colección Vallejo-Nágera)*. Madrid, Banco de Bilbao, 1984.
- 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.
- X *Salón de Marzo*. Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 1969 [folleto de exposición].

Material inédito y de archivo

- ARNÁN Y LOMBARTE, Florencio. «Carta a María Dolores Casanova». 29/12/1969, 1 p. Copia en el CIDA del MACVAC.
- CASANOVA TERUEL, María Dolores. «Carta a Vicente Aguilera Cerni». 26/02/1973, 1 p. Documento original en el CIDA del MACVAC.
- CASANOVA, [María] Dolores. «Diplôme de participation. *Prix Pro Arte Peinture Naive Européenne 1974*». Morgues/Suisse, Galerie Pro Arte Kasper, 1974. Copia en el CIDA del MACVAC.
- Acta de donación de María Dolores Casanova al Museo Provincial de Bellas Artes de Valencia de doce lienzos de escenas de *Cañas y barro*. 06/07/1971, 1 p. Copia en el CIDA del MACVAC.
- Acta de cesión de María Dolores Casanova de *Mi historial de Inglaterra* al Museo de Arte Contemporáneo de Villafamés. 02/09/1972, 1 p. Documento original en el CIDA del MACVAC.
- Contrato de donación de María Dolores Casanova de *Historia de Inglaterra [sic]* al Museo Popular de Arte Contemporáneo de Villafamés. 16/02/1993, 2 pp. Documento original en el CIDA del MACVAC.
- Contrato de donación de María Dolores Casanova de *Anita Delgado y el Maharahá de Kapurlata [sic]* al Museo Popular de Arte Contemporáneo de Villafamés. 16/02/1993, 2 pp. Documento original en el CIDA del MACVAC.
- Entrevista a Chelo Lázaro Calaforra, sobrina de Concha Calaforra Jorge, secretaria de María Dolores Casanova, efectuada el 11/03/2022 (telefónica).
- Entrevistas a Isabel Casanova Chisbert, sobrina de María Dolores Casanova, realizadas el 23/04/2022, 28/12/2022 y 06/04/2023 (presenciales) y el 25/04/2022, 26/04/2022 y 16/11/2022 (telefónicas).
- Entrevista conjunta a María Chisbert Badía, cuñada política de María Dolores Casanova, y a Isabel Casanova Chisbert, sobrina de la pintora, llevada a cabo el 09/05/2025.
- «Historial de M^a Dolores Casanova» [curriculum vitae manuscrito de la artista]. 1969, 1 p. Documento original en el MuBAV.

María Dolores Casanova (1914-2007): cuatro décadas de pintura sobre la mujer

Exposición: de noviembre 2025 a marzo 2026

Edita: MACVAC. Museu d'Art Contemporani Vicente Aguilera Cerni de Vilafamés

Comisarias: Sofía Barrón y Carmen Guiralt

© de los textos: Sofía Barrón y Carmen Guiralt, 2025

© de las imágenes: MACVAC y Joan Callergues

Diseño y maquetación del catálogo:

Drip Studios, SL

Impresión:

Drip Studios, SL

ISBN:

978-84-09-78242-0

Depósito legal:

CS 961-2025

El presente catálogo se ha realizado en el marco del proyecto de investigación «Cultura y educación en igualdad para el siglo XXI: estudios y recuperación de las mujeres creadoras» (código PII2025_13), dirigido por Sofía Barrón, perteneciente al grupo de investigación CViArPe (Cultura Visual, Arte y Pensamiento) y financiado por la Universidad Internacional de Valencia (VIU), a través de la Convocatoria para la concesión de subvenciones a proyectos internos de investigación VIU 2025.

