

**LA PINTURA DE MARÍA DOLORES CASANOVA  
(1914-2007): ESTUDIO DE SU TRAYECTORIA  
Y OBRA ARTÍSTICA<sup>3</sup>**

***THE PAINTING OF MARÍA DOLORES CASANOVA  
(1914-2007): STUDY OF HER CAREER  
AND ARTISTIC WORK***

**RESUMEN**

La reciente adquisición de una obra de María Dolores Casanova por parte del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía implica un reconocimiento artístico negado durante décadas. La artista ocupó un lugar destacado en el panorama artístico valenciano desde 1969 hasta finales de los años ochenta. Sin embargo, progresivamente, ha ido cayendo en el olvido. La investigación que aquí se presenta posee un carácter inédito, dada la ausencia de análisis amplios sobre su pintura, y se constituye como el primer estudio exhaustivo y en profundidad de su trayectoria y obra pictórica. Su objetivo principal es subsanar la carencia que su omisión implica en la historia del arte del siglo xx en nuestro país. Para ello, se han examinado numerosas de sus creaciones, pertenecientes a museos y colecciones privadas, realizado entrevistas a sus familiares y consultado documentos inéditos en el CIDA del MACVAC y el Museu de Belles Arts de València.

**Palabras clave:** María Dolores Casanova Teruel, autoría femenina, arte realizado por mujeres, arte contemporáneo español, pintura del siglo xx.

**ABSTRACT**

The recent acquisition of a work by María Dolores Casanova by the Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía implies an artistic recognition that had been denied for decades. The artist occupied a prominent place in the Valencian artistic scene from 1969 until the end of the eighties. However, she has been progressively falling into oblivion. The research presented here has an unprecedented character, given the absence of comprehensive analysis of her painting, and constitutes the first exhaustive and in-depth study of her trajectory and her pictorial work. Its main objective is to correct the lack that her omission implies in the history of art of the 20th century in our country. To this end, numerous of her creations, belonging to museums and private collections, have been examined, interviews have been conducted with her relatives, and unpublished documents have been consulted at the CIDA

1 Universidad Internacional de Valencia (VIU), carmen.guiralt@professor.universidadviu.com, <http://orcid.org/0000-0003-1409-6675>

2 Universidad Internacional de Valencia (VIU), sofia.barron@professor.universidadviu.com, <https://orcid.org/0000-0002-6685-0513>

3 Este trabajo se ha realizado en el marco del proyecto de investigación competitivo «Mujer y espacio: discursos sobre la memoria y la identidad en la cultura visual y el arte» (código PII2022\_05), del grupo de investigación CViArPe (Cultura Visual, Arte y Pensamiento), financiado por la Universidad Internacional de Valencia (VIU), a través de la Convocatoria para la concesión de subvenciones a proyectos internos de investigación 2021-2022.



of MACVAC and the Museu de Belles Arts de València.

**Keywords:** María Dolores Casanova Teruel, female authorship, art made by women, Spanish contemporary art, 20th century painting.

## 1. Introducción y estado de la cuestión

La reciente adquisición, en mayo de 2022, de una obra de María Dolores Casanova Teruel, *Dama recostada* (c. 1990-2003), por parte del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía implica un reconocimiento artístico que le ha sido negado durante décadas (cfr. Orden CUD/625/2022, de 22 de junio).<sup>4</sup> La artista ocupó un lugar destacado en el panorama artístico valenciano desde finales de los años sesenta hasta el último tercio de la década de 1980. Sin embargo, progresivamente, ha ido cayendo en el olvido. La investigación que se recopila en estas páginas posee un carácter inédito, dada la ausencia de análisis amplios o detallados sobre su pintura, y constituye el primer estudio exhaustivo y en profundidad de su trayectoria y obra pictórica.

El inicio de la fortuna crítica de la autora puede establecerse en 1969, al ser la única invitada por segunda vez en el curso de ese año con una exhibición individual a la Sala C.I.T.E. de Valencia, momento en que obtuvo una Medalla al Mérito Artístico.<sup>5</sup> En la muestra, su adscripción estilística era contradictoria, puesto que, por un lado, esta se titulaba «Pintura naif por María Dolores Casanova» y, por otro, Manuel Real Alarcón, coautor del texto, señalaba que pintaba ingenuamente, pero desechaba la minuciosidad, justeza, precisión y quietismo de la pintura naif (Pons Aguilar y Real Alarcón, 1969). Para entonces, el Ayuntamiento de Valencia ya había adquirido *Plaza de Toros de Valencia y la estatua del Fénix* (1967) y Casanova había concurrido a dos exposiciones con la Asociación de Pintores y Escultores de Arte Actual (Asamblea Permanente de Artistas del Mediterráneo), patrocinadas por el Ayuntamiento de Valencia, el IX y el X Salón de Marzo, obteniendo una Mención de Honor en la segunda (Antonio [Cámara], 1969; «II Muestra», 1970). En 1970, participó en el XI Salón de Marzo y fue galardonada con la Medalla de Pintura José Ribera (Antonio [Cámara], 1970; López-Chávarri Andújar,<sup>6</sup> 1970; «Fallo del jurado», 1970; «Premios otorgados», 1970), al tiempo que su tríptico *Los Cuentos de Calleja del Arte* (1970) pasó a formar parte de la colección permanente del recién inaugurado Museu d'Art Contemporani d'Eivissa.

El año 1972 fue clave en la trayectoria de Casanova, ya que el prestigioso académico Vicente Aguilera Cerni se hizo cargo del texto de su exposición en la Galería Val i 30 de Valencia. En esta ocasión, el crítico acercó su producción al exceso y a la subversión de la corriente camp. Entre los artículos destinados a cubrir el evento,

4 Para un estudio riguroso de la pieza, desde el ámbito temático, formal e iconográfico, véase Barrón y Guiralt (2023).

5 Historial de M<sup>a</sup> Dolores Casanova. Currículum vitae manuscrito de la artista en el Museu de Belles Arts de València. 1969, 1 p. 1.

6 Dado que, en el transcurso de los años, el autor modificó su firma, en este artículo, para evitar confusiones, se le citará siempre bajo la nomenclatura que consta sobre estas líneas.

Eduardo López-Chávarri Andújar (1972, p. 15), desde *Las Provincias*, alejó su pintura de cualquier deriva naif. A esta distancia respecto del ingenuismo se sumó Carlos Sentí Esteve (1972, p. 12), que aseveró: «María Dolores Casanova es única. No es “naif”. No es neofigurativista. No es nada que acabe en “ista”». En septiembre, la autora cedió *Mi historial de Inglaterra* (10 de agosto de 1972) al Museu d'Art Contemporani Vicente Aguilera Cerni de Vilafamés (en lo sucesivo, citado como MACVAC), donde sigue expuesta, siendo su pintura más difundida y conocida.<sup>7</sup> Además, la institución conserva *Anita Delgado y el maharajá de Kapurthala* (1976-1980). Al año siguiente, Casanova fue incorporada a la *Gran Enciclopedia de la Región Valenciana* (Mas Ivars, 1973).

En 1975, se editó *Naifs españoles contemporáneos*, del afamado psiquiatra y pintor ingenuista Juan Antonio Vallejo-Nágera, que se perfila como imprescindible por divulgar, aunque de manera fragmentaria, la autobiografía de Casanova escrita en 1973. A este le sucedieron, del mismo autor, *El Ingenuismo en España* (1982) y *Pintura Naif Española* (1984). En todos estos libros, la obra de Casanova se adscribía al grupo de artistas innatos, esta vez con repercusión nacional. También de dimensión estatal fue su inclusión en *Artistas contemporáneas en España* (1976), de Raúl Chávarri, que la asoció con el surrealismo.

Manuel Muñoz Ibáñez, actual presidente de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, la referenció en *La pintura contemporánea del País Valenciano 1900-1977* (1977), tal y como posteriormente haría en *La pintura valenciana del siglo xx* (1998). Felipe M.<sup>a</sup> Garín Ortiz de Taranco dio cuenta de su pintura en *Historia del Arte de Valencia* y Miguel Ángel Catalá Gorgues hizo lo propio en *100 años de pintura, escultura y grabados valencianos, 1878-1978*, ambos de 1978. Este último volvería sobre su plástica en *Colección pictórica del Excmo. Ayuntamiento de Valencia (2ª parte)* (1983), entre otros.

En el año de su realización, *Retrato rechazado* (1980) se sumó a los fondos del Museu d'Art Contemporani d'Elx. En 1981, *Retrato de la reina Victoria Eugenia*<sup>8</sup> (1974) formó parte de la exposición «El retrat», en la Sala Parpalló de la Diputació de València (Fuster y Pedraza, 1981). En marzo, el Museu de Belles Arts de València reveló al público la serie «Cañas y barro», el extenso homenaje de Casanova a la novela homónima de 1902 de Vicente Blasco Ibáñez, un conjunto de dieciséis obras pictóricas y escultóricas que realizó en torno a 1969 y de las que donó un total de doce, en 1971, a la institución.<sup>9</sup> El discurso expositivo fue firmado por Felipe Vicente Garín Llombart, entonces director de la entidad, y Amelia Iñigo (1981). A fines

7 Acta de cesión de María Dolores Casanova de *Mi historial de Inglaterra* al Museo de Arte Contemporáneo de Vilafamés. 02/09/1972, 1 p. Documento original en el Centro Internacional de Documentación Artística (en adelante, aludido como CIDA) del MACVAC. Cabe citar que la artista también se refirió a esta obra como *Mi historial en Inglaterra* (correspondencia de María Dolores Casanova a Vicente Aguilera Cerni. 26/02/1973, 1 p. Documento original en el CIDA del MACVAC).

8 Las obras de Casanova conservadas en museos o instituciones de carácter público se señalarán como tales. En el caso de las colecciones particulares, la pieza se designará con el título y, entre paréntesis, su fecha de autoría.

9 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.

de año, con motivo de su exposición en la Galería Lucas de Valencia, el marchante José Leonarte (1981) definió a la autora como creadora «[...] de una obra distinta, sugestiva y alucinante, no influida por “ismos” y, por lo tanto, inetiquetable».

En 1985, la Diputación Provincial de Valencia incluyó *Plaza de Toros de Valencia y la estatua del Fénix* en la exposición «Los toros en la pintura española del siglo XX», en la que se mostró junto a piezas de Ignacio Zuloaga, Pablo Picasso, Daniel Vázquez Díaz o Equipo Crónica (March, Domínguez y Marzal, 1985). Al año siguiente, José Garnería (1986) le dedicó una sección relevante en *Plástica valenciana contemporánea*. En ese periodo, la artista concluyó *San Jorge liberando a la princesa* (octubre 1986), que terminó formando parte de la colección de Adolfo de Azcárraga y hoy se expone, como parte de la misma, en el Museu de la Ciutat de València. Su arte cruzó el Atlántico en 1987, ya que se exhibió temporalmente en la muestra colectiva de arte naif «Modernos primitivos españoles» en el Museo del Bronx de Nueva York (Carrascal, 1987; «María Dolores Casanova», 2000; Martín Robles, 2019).

El año 1988 se convirtió en decisivo, dado que Casanova acudió a ARCO de la mano de la Galería del Palau de Valencia, formó parte de INTERARTE'88 y llevó a cabo dos exposiciones individuales, una en la Caja de Ahorros del Mediterráneo (CAM) Cultural de Alcoy y otra, a finales de ese año y comienzos del siguiente, en El Ensanche Galería de Arte de Valencia (Aguilera Cerni, 1988; López-Chávarri Andújar, 1988; «María Dolores Casanova», 1988; «María Dolores Casanova», 2000).

A partir de ese momento, salvo muy contadas excepciones, las exposiciones monográficas en los circuitos comerciales desaparecieron y, con ellas, la presencia de María Dolores Casanova en prensa. Aun así, su nombre continuó incorporándose en diversos textos, como *Arte y artistas valencianos* (De Azcárraga, 1989), *La colección de pintura valenciana de Adolfo de Azcárraga* (Catalá Gorgues, 2000) y *La colección de arte Adolfo de Azcárraga del Ayuntamiento de Valencia* (Olivares Torres, 2009). En 1999, Francisco Agramunt Lacruz le brindó una entrada en el *Diccionario de artistas valencianos del siglo XX y*, en 2005, apareció en la *Gran enciclopedia de la Comunidad Valenciana* (Cerdà). Juan Ángel Blasco Carrascosa (1994) seleccionó *La rifa de los redolins* (1969), perteneciente a la serie «Cañas y barro», para «La impronta de la vanguardia en el Museo San Pío V», exposición que tuvo lugar en 1995, y Garnería (1996) sumó *Naná* (1981-abril de 1988) a «Encontre de tendències», presentada en la Llotja del Peix de Alicante y Las Atarazanas de Valencia.

Aunque María Dolores Casanova murió el 8 de julio de 2007 prácticamente olvidada, su pintura ha seguido presente en diversas exposiciones colectivas. En 2014, se recuperó para «Poéticas figurativas en las colecciones del Museo de Bellas Artes de Valencia 1947-2006»; cuatro años más tarde, L'Institut Valencià d'Art Modern (IVAM) mostró *Mi historial de Inglaterra* en «A contratiempo. Medio siglo de artistas valencianas (1929-1980)» (Tejeda y Folch, 2018), a la vez que *Anita Delgado y el maharajá de Kapurthala* formaba parte de «Denúncies plàstiques de la violència. Selecció d'obres del MACVAC» (Varela Beltran, 2018); y, en 2019, el Museo de Arte de Almería, que conserva obra de la pintora, contó con siete de sus piezas para «A la sombra del aduanero: arte naíf almeriense». Asimismo, Pascual Patuel (2019) le dedicó un espacio significativo en su libro *Arte valenciano en el franquismo (1939-1975)*.

Pese a la notoriedad que conoció en vida, la obra de María Dolores Casanova no ha sido objeto de ningún análisis académico amplio. En 1975, María de Alcázar divulgó un riguroso y acertado estudio en *Bellas Artes* que, no obstante, se revela como excesivamente breve y temprano. Algunos años después, José Antonio Sorribes Santamaría (1982) hizo lo propio en *Cimal*, texto que constituye una recopilación de las ideas expresadas en prensa. A estos dos artículos, debe sumarse la contextualización de su pintura realizada por Isabel Tejeda y María Jesús Folch (2018) en el catálogo de la mencionada exposición «A contratiempo. Medio siglo de artistas valencianas (1929-1980)». Finalmente, destaca el reciente análisis de *Dama recostada*, publicado en *Arte, Individuo y Sociedad* que, aunque pormenorizado y exhaustivo, consiste en un examen de dicha pieza de la artista (Barrón y Guiralt, 2023).

A lo largo de la presente introducción, se ha constatado la dificultad con la que se han encontrado las diferentes autorías al intentar enmarcar la obra de Casanova dentro de determinadas corrientes y movimientos artísticos contemporáneos, hasta el punto de que esta ha sido vinculada con el arte naif, la estética camp o el surrealismo, entre otros. Su plástica está dotada de un fuerte carácter expresionista y simbolista. En ella, se percibe la influencia puntual de Marc Chagall (cfr. Dasí Junior, 1969; De Azcárraga, 1989) y la huella del pintor simbolista Gustave Moreau, especialmente en lo que atañe a la construcción orientalista de la autora. Ahora bien, alejada del canon hegemónico, la producción de Casanova es extravagante, inherentemente narrativa, de corte autobiográfico y absolutamente personal en cuanto a estilo. Como se demostrará en páginas sucesivas, la artista llegó a crear un lenguaje plástico propio, cuyas raíces entroncan temática e iconográficamente con las premisas del arte decimonónico y del entresiglos XIX-XX.

## 2. Aproximación biográfico-artística

María Dolores Casanova nació el 13 de agosto de 1914<sup>10</sup> en Almería, pero pasó su niñez en Palma de Mallorca, adonde llegó tras cortos intervalos en Valencia, Castellón y Manacor, motivados por la profesión de su padre, José Casanova Tornero, inicialmente teniente de carabineros.

Miembro de una familia numerosa, compuesta, en total, por diez hermanos y hermanas, vivió una infancia en extremo acomodada y feliz en Palma. De acuerdo con su testimonio, «A los quince años ya quería ser pintora, lo que no encajaba en la sociedad de la época. Yo era una loca por el cine, copiaba dibujando las portadas de una revista llamada “Cinelandia” [...]» (citado por Los Ochando, 1973, p. 19). Solicitó un profesor de pintura, pero se le negó en rotundo: «¿Pintora? —mi padre se extrañó—. ¿Cómo se te ocurre? No, pintora, no; que te morirás de hambre» (citado por Arazo, 1973, p. 17). Pidió, entonces, clases de inglés y esto sí se le concedió. Aprendió inglés, francés e italiano, idiomas que, años después, se le revelarían como increíblemente útiles.

La familia lo perdió todo antes del inicio de la Guerra Civil y, en torno a 1940, se trasladó a Valencia, por expreso deseo de su madre, Isabel Teruel Redondo, que

10 El año de nacimiento de Casanova, que no así la fecha exacta, aparece en constante contradicción en los perfiles biográficos existentes, ya que, según el texto que se consulte, figuran las alternativas de 1914, 1920, 1928 e incluso, a veces, 1919 y 1929. Su certificado de defunción despeja la incógnita, dado que registra que nació el 13 de agosto de 1914 en Almería (certificado de defunción de María Dolores Casanova Teruel, Registro Civil de Valencia, Sección 3, Tomo 00120, p. 3).

había nacido allí.<sup>11</sup> Durante la posguerra, comenzaron las adversidades por las enfermedades sucesivas y simultáneas de su madre, su hermana pequeña Amparo, su padre y su hermano menor Quino (Joaquín). Conforme al orden establecido por la sociedad franquista de la época, al ser soltera, la responsabilidad del cuidado de todos/as los/as enfermos/as recayó en ella, así como las tareas domésticas de la limpieza del hogar. Fue un largo periodo, marcado por la tragedia, que se consumó con el fallecimiento de su madre, a principios de los años cincuenta, y de su hermana, en 1954. Su padre y su hermano sanaron.

No obstante, casi inmediatamente se inició otra amarga etapa de necesidad económica en la que subsistió, a duras penas, impartiendo clases de idiomas en su domicilio y en academias y realquilando habitaciones. Las inquietudes artísticas que había sentido desde la adolescencia se vieron, pues, totalmente frustradas. Al respecto de la elección de la mujer de una carrera artística, señala Linda Nochlin:

Aunque la artista se rebele, o no, en contra de las actitudes de su familia [...] debe, en cualquier caso, tener en su persona una rica veta de rebelión para abrirse paso en el mundo del arte en lugar de someterse al papel socialmente aceptado de esposa y madre, el único papel en el cual toda institución social la consigna automáticamente. (Nochlin, 2007, p. 38)

En el caso de María Dolores Casanova, es cierto que rehuyó de manera consciente el matrimonio: «[...] motivos como la no tolerancia del divorcio en la religión católica seguramente fueron creando en mí [*sic*] un temor hacia ese terrible contrato en el que todo queda a merced del azar» (citado por Vallejo-Nágera, 1975, p. 68). No obstante, la auténtica rebelión no aconteció hasta que cesaron las exigencias familiares, hecho que se produjo en 1963, con la defunción de su padre. Ella misma así lo admitió: «Después de la muerte de mis padres, me dije: “Ahora voy a hacer lo que quiera, y seré pintora por encima de todo”» (citado por Arazo, 2000, p. 8). En efecto, como señalan Tejeda y Folch (2018), el régimen franquista, intensamente católico, patriarcal y reaccionario, condujo a las mujeres a un sistema que retrocedía al Código Napoleónico, de tal modo que siempre se las consideró menores de edad. En consecuencia, durante la dictadura las mujeres dependían de un varón que estuviera «a su cargo», ya fuera este el padre o el marido. Por tanto, no fue hasta la muerte de sus progenitores cuando Casanova se vio libre, por fin, para crearse una vida propia y dedicarse a la pintura. Con tal propósito, en 1964, se marchó a vivir París, estancia que, pese a ser breve, despertó definitivamente en ella el firme deseo de ser artista. A su regreso, comenzó a realizar sus primeras obras de forma autodidacta.

Aunque logró cobrar un subsidio de orfandad, este era compartido y no fue suficiente. Por ello, en 1965, su difícil situación económica le llevó a solicitar un empleo como camarera en un hotel de Llandudno, al norte de Gales, población a la que periódicamente y durante años se trasladó largas temporadas para trabajar.

En *Mi historial de pintura* (c. 1971), Casanova escribió en la parte superior la inscripción «Autodidacta», pero no lo fue del todo, pues en 1965, a su vuelta a España,

11 Sus hermanos y hermanas mayores, que se habían casado en Palma —Carmen, Pilar y Pepe (José)—, permanecieron en esa ciudad, razón por la que la artista siempre mantuvo un vínculo muy estrecho con Mallorca, donde se trasladó con frecuencia y, especialmente, en verano.

se matriculó en el taller de dibujo de desnudo del natural del Círculo de Bellas Artes de Valencia. La pintora siempre consideró ese momento como el verdadero inicio de su andadura profesional. Dos años más tarde, consiguió mostrar su obra en la Sala de Arte Hoyo de Valencia («II Muestra», 1970), siendo esta la primera de sus muchas exposiciones individuales y colectivas.

Si algo llamó la atención en la época a críticos y académicos fue la puesta en escena de sus exposiciones, ya que, junto a las obras, esta se conformaba por toda una serie de muñecas, maniquíes, bolsos, cojines, lazos, telas y pañuelos, entre otros enseres, dispuestos por todas partes y rodeando a las piezas. En efecto, como apuntó José Garnería (1976, p. 59), «Una exposición suya, [sic] significa además un montaje, al no limitarse en absoluto a colgar una serie de obras en las paredes, sino que por el contrario ella consigue crear una ambientación en torno a los cuadros».

Al respecto de sus exposiciones-espectáculo, Casanova explicó: «En las salas, junto con los lienzos, expongo los abalorios, los muebles, mis archivos. Todo se complementa. Es un modo de facilitar la comprensión» (citado por Arazo, 1973, p. 17). Esta escenografía delirante, caracterizada, sobre todo, por la fantasía, lo anacrónico, lo nostálgico y el *horror vacui*, formaba parte de su esencia como persona y como pintora y se evidenciaba, de igual manera, en su casa-estudio-museo, conocida en el mundo artístico valenciano como «Museo Casanova» (De Alcázar, 1975; Sentí Esteve, 1972; Sorribes Santamaría, 1982). Emplazada en el número 1 de la Gran Vía Fernando el Católico de la ciudad de Valencia, en ella apenas entraba la luz del sol y no se sabía de qué color estaban pintadas las paredes, debido a la acumulación de cuadros acabados y por terminar, dibujos, postales, fotografías, puntillas, mantones, recortes de revistas, cintas, muñecas, sombreros y multitud de joyas y objetos decorados por ella misma, como bolsos, colgantes, cajitas, espejos e incluso peines (fig. 1) (Arazo, 1973; Arazo, 2000; De Alcázar, 1975; De Azcárraga, 1989; Real, 1988; Sentí Esteve, 1974; Sorribes Santamaría, 1982).



Figura 1. Fotografía de Casanova en su casa-estudio-museo en 1988. Tras ella, el lienzo *El zar Nicolás II con su familia*, c. 1973. A la izquierda, la tela *Naná*, 1981-abril de 1988. La artista aparece luciendo sus ropas y joyas, intervenidas por ella misma. Instantánea conservada en el CIDA del MACVAC.

Mención especial en la producción de Casanova merecen sus marcos, ya que la artista enmarcó personalmente la mayoría de sus creaciones y no solo eso, sino que, en íntima conexión con el *horror vacui* señalado, con frecuencia ornamentó las molduras de sus piezas de mediano y pequeño formato (aunque no exclusivamente) con bisutería, lentejuelas, perlas y fragmentos de espejo. Son los marcos decorados, intervenidos o, como los llamó la crítica con su beneplácito, «integrados a su obra», una fusión que rompe con la tradicional segregación marco-superficie plástica y se constituye como uno de los rasgos más singulares de su estilo.

A pesar de esta extravagancia, o quizás debido a ella, existió desde el comienzo en María Dolores Casanova una pretensión apenas disimulada de querer pasar a la Historia (con mayúsculas) y de equipararse con los nombres ilustres de la pintura universal. Como se verá, no solo sus temáticas, con numerosos lienzos dedicados a la realeza, lo demuestran, sino que sus propias palabras lo confirman: «[...] aunque veas precios de millones en mis cuadros, yo no los deseo... pero es que la obra grande considero que debe ser para los museos, que es lo mismo que decir para España» (citado por Vallejo-Nágera, 1982, p. 93). La artista tasó sus telas de gran formato en millones de pesetas, muy por encima de su precio de mercado, con la intención de que no pudiesen ser adquiridas por particulares y pasaran a formar parte del patrimonio artístico español. Por ejemplo, fijó *Mi historial de pintura* en un millón de pesetas,<sup>12</sup> *Mi historial de Inglaterra* en 1.300.000,<sup>13</sup> *Se metió en mi corazón* (1972)<sup>14</sup> en casi tres millones y *Victoria Alexandrina. Reina de Inglaterra y Emperatriz de la India* en tres exactos (c. 1973).<sup>15</sup>

Su ritmo de trabajo frenético y compulsivo —prescindía de los horarios habituales y pintaba tanto como podía, a veces de madrugada— y el fijarse unos objetivos para la realización de un número determinado de obras a la semana entroncan con su intento de recuperar los años perdidos y dejar un vasto legado, a la altura de cualquier artista de renombre. De ahí que De Alcázar (1975, p. 49) definiera la suya como «Una carrera contra el tiempo, remontando el tiempo en sentido contrario [...]». Así se explica, también, que Casanova realizara casi todos sus grandes lienzos, concebidos para los museos, en sus comienzos. De esta forma, hacia 1973 ya había «cumplido», al menos parcialmente, con la Historia. Asimismo, la escritura de su extensa autobiografía, justo en las mismas fechas, se entrelaza con su afán de inmortalidad, de explicar su vida, sus vicisitudes y su producción.

12 Por este cuadro, recibió una oferta en firme de 750.000 pesetas, pero no se avino al regateo (Arazo, 1973).

13 Acta de cesión de María Dolores Casanova de *Mi historial de Inglaterra* al Museo de Arte Contemporáneo de Vilafamés. 02/09/1972, 1 p. Documento original en el CIDA del MACVAC.

14 La anotación en la trasera del lienzo reza: «nº 8 / “Se metió en mi corazón” / “Non finito” / Año 1972 / 2 <sup>1/9</sup> millones / Es propiedad de M<sup>a</sup> Dolores Casanova».

15 En el reverso de la tela, se lee: «nº 5 / Victoria Alexandrina “Reina de Inglaterra” y Emperatriz de la / India” / “Non finito” Es propiedad de M<sup>a</sup> / Dolores / Casanova / 3 millones de pesetas / 17 empezado en 1973».



### 3. Principales temas y elementos iconográficos

La obra premiada mide 1,50 por 0,80, en ella me autorepresento [*sic*] en un safari o cacería; pero en vez de cazar voy en balsa por un río de la selva, que es lo que haría realmente si fuese invitada. Con este lienzo quiero decir que para mí no existe nada más que eso: Pintar [*sic*], y que yo pinto lo que me gusta, como quiero y lo que quiero. (María Dolores Casanova. Citada por Antonio [Cámara], 1969, p. 10)

Tal fue la explicación de la artista sobre *Safari de una pintora*, cuadro por el que recibió una Mención de Honor en el X Salón de Marzo. Se trataba, como en tantas otras ocasiones, de un autorretrato, en este caso en un lugar imaginario selvático. De Alcázar señaló el «yo» como eje y motor de la creatividad de toda su obra, a lo que añadió:

Pocas veces el autor de una obra plástica aparece reflejado con tal persistencia obsesiva. Nada se descubre que le sea ajeno (he aquí una sobrevaloración de todo lo vivido por la artista), de tal forma que no es posible la separación entre la persona y su expresión plástica. (De Alcázar, 1975, p. 49)

En efecto, toda su producción entronca con su «yo», sus experiencias vitales, su familia, las personas a las que conoció y sus gustos personales. De hecho, buena parte de ella puede definirse como una narración pictórica autobiográfica, dado que gira en torno al relato de los hechos de su vida, con episodios felices, siempre localizados en la infancia, y épocas amargas, que integran su madurez.

Sus autorretratos están dotados de una gran carga simbólica, alegórica y expresiva. Conforme al orden temporal, se clasifican en dos grandes tipologías: los retrospectivos y los coetáneos. Dentro de los retrospectivos, están, por un lado, los de la niñez y, por otro, los de la edad adulta. En los primeros, Casanova recrea los momentos dichosos de su infancia privilegiada en Palma de Mallorca, como *Auto-retrato retrospectivo* (1973), *María Dolores en el día de su primera comunión con su ángel de la guarda* (c. 1976) y *Autorretrato retrospectivo con mi hermana Pilar* (junio de 1992) (fig. 2). En los segundos, se traslada solo algunos años atrás, generalmente recordando episodios cruciales o determinantes de su existencia, tal cual acontece en *Mi historial de pintura*, *Mi historial de Inglaterra* (fig. 4) y *Dama recostada*.

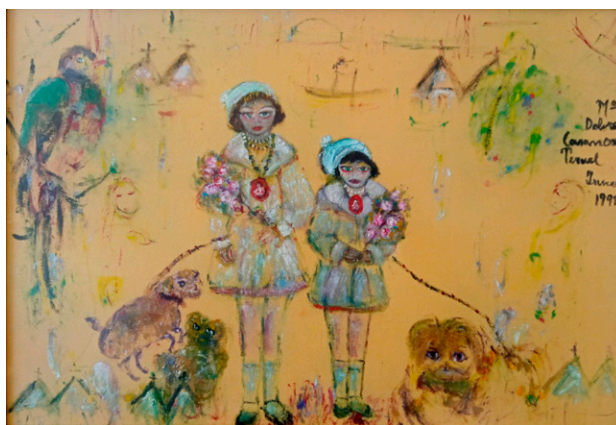


Figura 2. *Autorretrato retrospectivo con mi hermana Pilar*, junio de 1992.



Figura 3. *Dama con perritos*, octubre de 1998.

Respecto de los autorretratos ejecutados en el tiempo presente de realización de la obra, como *No es verdad ángel de amor* (noviembre de 1973) o *Dama con perritos* (octubre de 1998) (fig. 3), en ellos representa su vida y/o su estado emocional actual.



Figura 4. *Mi historial de Inglaterra*, 10 de agosto de 1972. © MACVAC.

El más famoso de todos es el autorretrato retrospectivo de la edad adulta *Mi historial de Inglaterra* (fig. 4), en el que plasma sus años transcurridos en Gran Bretaña, con sus dolorosas experiencias en The White House y Royal Hotel, dos de los establecimientos donde trabajó en Gales.<sup>16</sup> Una obra en la que Casanova, con su uniforme de camarera, bandeja en mano y bolsa de propinas en la cintura, es la figura central de la pintura, pero en la que se incorpora en múltiples ocasiones (al llegar a Dover, durmiendo, limpiando las alcobas, con las bolsas de la lavandería, en las ventanas del Royal Hotel, etc.).

De carácter complicado y con dificultades para establecer vínculos con otras personas, su familia ocupó un lugar central en su vida y su pintura. Así lo prueban *Mi familia* (c. 1976), en la que recrea de forma retrospectiva a sus consanguíneos, o sus continuos retratos póstumos de parientes a los que evocó en sus creaciones, como la serie consagrada a Vicentín, un hermano que murió siendo infante y del que llevó a cabo numerosas representaciones en tránsito a la gloria, *Amparo Casanova en azul* (1968), óleo en el que rememora a su hermana pequeña fallecida de tuberculosis a los 28 años, o *Retrato de Isabel* (s. f.), efigie de su madre con el traje regional valenciano que enmarcó en una cornucopia. Asimismo, sus hermanas Pilar y Charo (Rosario) son las protagonistas de cuantiosos óleos, ceras y dibujos a carbón, tal cual sucede con su cuñada, Carmen Chisbert, casada con su hermano Quino, que, como Charo, vivía próxima a su domicilio en la ciudad del Turia. De la misma forma, dedicó muchas de sus obras a sus sobrinos/as y sobrinos/as nietos/as, tanto a los radicados en Valencia como a los que residían en Palma de Mallorca.

Desde una perspectiva más amplia, Valencia, su tierra adoptiva, y todo lo que esta implica, inundan su producción pictórica. Así, los dos patronos de la ciudad, la Virgen de los Desamparados (Mare de Déu dels Desamparats) y San Vicente Ferrer (Sant Vicent Ferrer), son objeto de repetidas representaciones, tanto en obras individuales como en otras que no siempre están relacionadas con temáticas valencianas y donde surgen sin justificación aparente, más allá de manifestar la «procedencia» y sello pictórico característico de su autora. En ocasiones, estos santos constan suspendidos en el aire, integrando los fondos, o camuflados en los más diversos objetos. De igual modo, la bandera regional, el lago de La Albufera, la huerta valenciana y la isla de El Palmar, estos tres últimos lugares con sus barracas, barcas y pescadores, son elementos iconográficos que se repiten en su trabajo y, como en el caso de los dos santos mencionados, no necesariamente se incluyen en cuadros relacionados con asuntos valencianos.

Incluso sus cuadros consagrados a la monarquía —nacional y extranjera, actual y del pasado— y los de temática religiosa entroncan con su «yo» más íntimo y personal, precisamente por ese deseo, ya señalado, de perdurabilidad en la historia del arte. A esta sólida tradición iconográfica, Casanova sumó algunos de los grandes asuntos decimonónicos y del entresiglos XIX-XX: la pintura de historia —de Valencia, de España, del Reino Unido y la mundial—, el cuplé, la tauromaquia y el orientalis-

16 Para más información sobre sus desdichadas vivencias en ambos hoteles, véase su autobiografía parcialmente publicada en Vallejo-Nágera (1975, pp. 65-74).

mo. Huelga decir que todos estos argumentos, aparte de responder a su propósito de inscribirse en la nómina de artistas cuyo legado integrara las colecciones museísticas españolas, formaban parte de sus gustos personales e inquietudes intelectuales.



Figura 5. *Hecho histórico importante*, Navidad de 1991.

A menudo, esta iconografía dispar convive en total armonía en la misma superficie. Así ocurre en *Hecho histórico importante* (Navidad de 1991) (fig. 5), que combina varias de las temáticas predilectas de la autora: la iconografía sacra, el retrato de monarcas, la pintura de historia, los patrones de la ciudad de Valencia y una cenefa, en la base, poblada de palmeras, barracas y embarcaciones propias de La Albufera. Si bien su tema principal es la natividad, Casanova reserva la parte superior del lienzo al acontecimiento más importante de la historia de Occidente: la colonización de América y, por ende, la adopción de la fe cristiana por parte del pueblo indígena. A la derecha, aparece la regia dinastía española, formada por los actuales monarcas eméritos, el entonces príncipe Felipe y las infantas Elena y Cristina de Borbón, visitando la Exposición Universal de Sevilla de 1992. Por encima de los monarcas, Colón desembarca en las Indias, en un claro guiño a la pintura de Dióscoro Teófilo Puebla y Tolín *Primer desembarco de Cristóbal Colón en América* (1862, Museo del Prado, Madrid). En la obra, aparece también, arriba a la izquierda, Santa Rosa de Lima, la primera santa americana, una habitual en la producción de Casanova.

Complejidad iconográfica y una religiosidad que oscila entre la fe, la imaginación, el erotismo y la subversión se evidencian en sus representaciones de damas hindúes o de corte exótico en *La Albufera de Valencia*, como *Dama hindú en La Albufera* (agosto de 1994) (fig. 6). La pieza presenta a una joven semidesnuda en medio del lago valenciano, ataviada con atuendo de encaje oriental transparente. No obstante, sostiene un bolso cuyo estampado no es otro que la Virgen de los Desamparados. Este mismo bolso aparece, entre otras, en *Retrato póstumo de Mari Carmen Casanova Chisbert* (1996), ¡¡¡A votar!!! (6 de junio de 1993) y el autorretrato de la artista *Dama con perritos* (fig. 3).

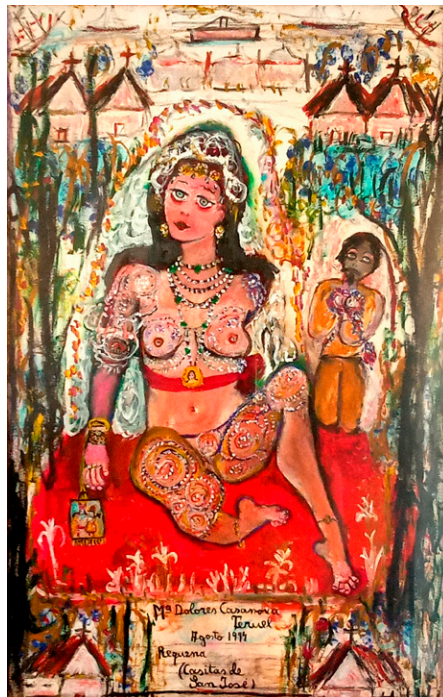


Figura 6. *Dama hindú en La Albufera*, agosto de 1994.



Figura 7. *San Jorge liberando a la princesa*, octubre de 1986. © Museu de la Ciutat de València. Se trata de una obra con marco decorado por Casanova, moldura que pinta y ornamenta con lentejuelas y trozos de espejo.

Otras veces, esa mezcla de devoción, fantasía e insurrección religiosa queda patente por el intercambio de identidades de género de personajes considerados tradicionalmente masculinos. Así sucede en sus diferentes versiones de *San Jorge liberando a la princesa*, como las de 1986<sup>17</sup> y 1993, donde Casanova transforma al santo en santa (fig. 7). En no pocas de sus composiciones, el Niño Jesús queda convertido en Niña, tal como ocurre en *La abuela de la Reina*<sup>18</sup> (s. f.), *Virgen del Rosario* (octubre de 1990) (fig. 14), *Hecho histórico importante* (fig. 5) o en sus numerosas representaciones de la Virgen de los Desamparados, como las de 1973 (fig. 8), 1982-1985, 1995 y otras tres sin fecha constatada por la presente investigación. Asimismo, conviene apuntar que dicha inversión de identidades de género excede el terreno de lo religioso, como así lo prueba *Sa Colcada* (1968), obra que versa sobre la conquista de Mallorca en 1229 y en la que el rey Jaume I de Aragón es una mujer de larga cabellera rubia.



Figura 8. *Virgen de los Desamparados*, 1973. Una de las Vírgenes con Niña de Casanova.

Tauromaquia y copla se dan cita en *Francisco Alegre* (1973), una puesta en escena del famoso pasodoble torero compuesto por Antonio Quintero, Rafael de León y Manuel Quiroga en 1945, cuya figura femenina principal, Carmen, evoca las mujeres de navaja sujeta en la liga de la pintura de Julio Romero de Torres. Casanova sitúa la corrida en un ficticio coso en Vilafamés —como ya se ha dicho, localidad fundamental en su impulso profesional— y representa también en la tela el Palau del Batlle, edificio gótico sede del MACVAC. Además, mediante inscripciones au-

17 Esta es una de las obras de Casanova que la crítica ha comparado con Chagall (cfr. De Azcárraga, 1989), asimilación que la presente investigación comparte.

18 También titulada por la pintora *Abuela de la Reina Sofía*.

tógrafas, la designación del municipio castellonense salpica por completo la pieza, tal cual lo hace el nombre del propio Aguilera Cerni.<sup>19</sup>

La construcción del imaginario oriental de Casanova encuentra conexión con el simbolismo de Moreau, especialmente en lo que respecta a sus damas hindúes, como *Mujer hindú sobre un escenario* (enero de 1985) o *Dama hindú en La Albufera* (fig. 6). Ahora bien, *Anita Delgado y el maharajá de Kapurthala* es heredera de la icónica imagen de Federico Beltrán Masses *La princesa de Kapurtala (Retrato de Anita Delgado)* (1919, Museo de Málaga) e inaugura una puesta en escena en torno a la feminidad hindú con regusto a cabaret que se localiza, por ejemplo, en el dibujo a carbón con marco ficticio decorado *Moulin Rouge* (noviembre de 1986) y en *Hindú con oriental, niña y gatos en La Albufera* (enero de 1992). El orientalismo de la autora se acentúa por la presencia recurrente e inquietante de un personaje asiático en multitud de sus composiciones, sobre todo en las de mediano y pequeño formato. Normalmente, este se sitúa junto a la figura principal, se posa sobre su hombro o surge tras su espalda, como así sucede en *Retrato de Juan Chisvert Gonzales* (1973), *Dama hindú en La Albufera* (fig. 6) y *Salvador de Madariaga* (marzo de 1992). Cabe señalar que, de modo puntual, el oriental se transforma en ruso, como en *María Dolores Rodríguez Córcoles vestida de novia* (1987-1988), o en hindú, como en *Maternidad de la Maharani* (1972) y *Naná* (1981-1985).

Los ejes temáticos de Casanova no dejan de lado el resto de sus aficiones. Así, la música, el cine, la literatura y el arte en sí mismo caracterizan su trabajo y le son indisociables. Basta con reparar en «*Ne me quitte pas*». *Jacques Brel* (septiembre de 1995), *Petulia* (1970), *Sarita Montiel (de pequeña)* (1985), *Sara Montiel en El último cuplé* (1985-1988), *Día del entierro del pintor Juan Bautista Porcar* (4 de octubre de 1974), *Historia del Arte Universal* (1981-1985), *Familia de Picasso* (1981) o *Retrato de Antonio Muñoz Degrain* (1989). Su pasión por la lectura y la literatura queda patente en la ya comentada *Salvador de Madariaga* y, de forma especialmente notable, en el también señalado tributo de dieciséis obras a la novela de Blasco Ibáñez *Cañas y barro* que, a su vez, era un homenaje a su tierra de acogida. Sus diversas representaciones de Naná, la protagonista de la novela homónima de 1880 de Émile Zola, responden tanto a sus inclinaciones literarias como pictóricas, dado que en ellas se evidencia el eco iconográfico de *Naná* (1877, Städtische Kunsthalle, Mannheim), de Édouard Manet. Con todo, las diferentes versiones de *Naná* de Casanova están envueltas en pedrerías, diademas, velos y encajes orientales.

Gatos, perros, flores, lazos, palomas y banderas (no solo la Senyera) son otros elementos iconográficos que se repiten sin cesar, independientemente de la temática de la pieza.

En medio de toda esta complejidad iconográfica asoman inscripciones autógrafas de la artista, a través de las cuales explica y/o complementa su obra. En ocasiones, están escritas en inglés, resultado de sus años como profesora de idiomas y sus largas temporadas en Gran Bretaña para trabajar.

19 Muchas otras de sus creaciones incluyen referencias autógrafas a Vilafamés, el MACVAC y Aguilera Cerni, como *Los Cuentos de Calleja del Arte, Dolores Ibárruri. «La Pasionaria»* (1977), *La abuela de la Reina o Sonido Villafamés nº 1* (27 de abril de 1976). Esta última obra, con su número de serie, sugiere que la artista pudo dedicar más piezas a la localidad, su museo y su fundador.

Todo lo expuesto sobre estas líneas a propósito del rico y complejo imaginario pictórico de la autora la definiría, sin duda, como «glocal». Aunque el término todavía no se había acuñado cuando Casanova desarrolló su actividad, su producción es, al tiempo, global, con textos autógrafos en inglés, sus recuerdos del Reino Unido y su constante representación de personajes ilustres de la historia y la cultura a nivel mundial, y local, debido a su inclusión persistente de elementos iconográficos y temas valencianos. O, como señala De Alcázar (1975, p. 49), «[...] casi valenciana, casi andaluza y mucho más europea de lo que aparece».

#### 4. Etapas estilísticas

Casanova se dedicó a la pintura desde 1965 y hasta la década del dos mil. Consciente de su comenzar tardío, libró una ansiosa batalla contra el tiempo y terminó produciendo una gran cantidad de obras, entre lienzos, cartones, tablas, dibujos y apuntes. Así, su vasto legado plástico permite distinguir tres grandes etapas estilísticas: un primer y corto periodo de aprendizaje (1965-1970), una segunda etapa de madurez (1971-1989) y una época final de plenitud (1990-2003).

##### 4.1. Periodo de aprendizaje (1965-1970)

Arranca, definitivamente, con su matrícula en el Círculo de Bellas Artes. En esta época, se localizan muchos dibujos académicos a carbón de desnudos femeninos, vinculados con las mencionadas lecciones. Destacan, también, los retratos de familiares y conocidos realizados al óleo, con ceras o técnicas mixtas de cera y pastel.

En cuanto a los retratos, las efigies son casi siempre bustos frontales o ligerísimamente ladeados. Pese a que los rasgos particulares de los personajes están presentes, la individualización y el parecido son todavía intermitentes e incipientes. Se percibe, así, que la destreza técnica no es completa. No hay lugar tampoco para la acumulación ni para la expresividad multicolor, que definirán las siguientes etapas. De hecho, el cromatismo, a menudo, se reduce a combinar gamas de un mismo color. En estas representaciones, se detecta, además, la dificultad de cómo resolver el fondo pictórico. En la siguiente fase, los fondos no serán un problema; más bien al contrario, constituirán el sello inequívoco de Casanova, que los rellenará de forma íntegra con su iconografía particular. Pero, en este primer ciclo, carecen de figuración y tienden a la simplicidad. Cuando se trata de ceras o técnicas mixtas, suele cubrir el último término con rayas o degradados gruesos de color, como en *Charo con fondo verde* (1967) o *Retrato de anciano* (1967), mientras que en los óleos lo concluye con manchas longitudinales o zonas delimitadas de color, como en *Mi hermana Charo en azules* (1968) (fig. 9), *Amparo Casanova en azul* (fig. 10), *Mujer joven en amarillo* (1968) o *Rosario* (1968).

En *José Antonio Nogués Casanova en un palco* (1968), la cortina-telón que consta a cada lado del encuadre es un primer intento de construcción de una espacialidad concreta que, a su vez, le sirve para resolver el problema del fondo. Si bien esta es su funcionalidad en la obra, en la siguiente etapa se convertirá en una decisión estética y compositiva escogida.





Figuras 9 y 10. A la izquierda, *Mi hermana Charo en azules*, 1968. A la derecha, *Amparo Casanova en azul*, 1968.

De forma ocasional, se dan cita determinados elementos iconográficos rodeando al personaje principal y/o integrando los fondos, no obstante con espacio de separación entre sí y nunca entretnejidos, por lo que el último nivel no queda absolutamente cubierto. En esta primera fase, el elemento iconográfico predominante es la hormiga negra, que después se extinguirá de la producción de Casanova. A veces, esta se alarga y adquiere forma a mitad camino entre hormiga y figura humana, tal como sucede en *Caballos y mujeres en viejas ruinas* (1967), *Sa Colcada, Hallo baby!!* (1969), *Will You Play Football with me!!!* (1969), *Sonia, de Radio Peninsular* (1969-1970) y *Retrato de Gabino* (1970).

En su conjunto, las creaciones de esta época son más toscas, menos elaboradas, el trazo es más grueso o poco definido y carecen de la atención pormenorizada al detalle de su producción futura. La iconografía y el lenguaje plástico aún no están definidos. Con relación a este primer periodo, 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 [...]» (citado por Sentí Esteve, 1974, p. 13).

#### 4.2. Etapa de madurez (1971-1989)

Hacia 1971, con sus grandes lienzos, como *Mi historial de pintura* o *Mi historial de Inglaterra* (fig. 4), su estilo ya se ha consolidado por completo. Este periodo se define por el dominio de su propia técnica, resultado de sus años de aprendizaje, entrenamiento constante y las clases recibidas. Son el tipo de obras más conocidas

de la autora, marcadas por el *horror vacui*, el exceso, la acumulación simbólica, la fantasía, el derroche de colorido, la renuncia a las leyes de la perspectiva y todo ello absolutamente entretejido con su rica y compleja iconografía. Cabe destacar que en los óleos se alternan zonas de empastes gruesos con otras de pintura muy diluida. La composición habitual de sus obras de gran formato fue explicitada por la artista:

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. (Citado por Arazo, 1973, p. 17)

A este esquema compositivo responden las telas aludidas sobre estas líneas, así como *Reina con gatos* (1970-1973), *Se metió en mi corazón* y *Victoria Alexandrina. Reina de Inglaterra y Emperatriz de la India* (fig. 11). Ahora bien, como demuestra esta última y muchas otras, el modo de organizar los elementos dentro de la superficie pictórica no es, ni mucho menos, tan sencillo, sino que está dotado de una gran complejidad. Aguilera Cerni lo describió como sigue:

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. (Aguilera Cerni, 1972)

El autor se refiere a la proliferación de escenas de menor tamaño —y, en ocasiones, a la inmensidad de ellas— que se manifiestan dentro de sus obras de cualquier formato, donde la superabundancia de escenas-microrrelatos actúan como fondo y, al tiempo, sirven de complemento al discurso narrativo dominante, focalizado en la figura principal, a la que rodean, sobrevuelan, coronan, ayudan, perfilan, dibujan o impregnan de materia.



Figura 11. *Victoria Alexandrina. Reina de Inglaterra y Emperatriz de la India*, c. 1973. Uno de los grandes lienzos de Casanova, poblado de numerosísimas escenas-microrrelatos.

En realidad, estas escenas secundarias, aunque con un número menor, se detectan en algunas obras anteriores de 1969, como *La rifa de los redolins*, pero, en esta última, Casanova divide los diferentes acontecimientos en cuadrantes y estos no se articulan todavía en torno a una figura o figuras centrales. En *Mi historial de Inglaterra* (fig. 4), se da la composición típica de personaje central y escenas-microrrelatos, no obstante, se mantienen aún los cuadrantes, esta vez perfectamente delimitados con los colores de la bandera británica. La posterior *Victoria Alexandrina. Reina de Inglaterra y Emperatriz de la India*, en cambio, es ya un *totum revolutum* (fig. 11). En las piezas de pequeño y mediano formato, estas escenas-microrrelatos secundarias pueden derivar en un espacio tipo tela de araña, compuesto de «seres-símbolos-maculaturas-huellas» (De Alcázar, 1975, p. 49), un entramado casi indistinguible, como se aprecia en *Retrato femenino con diadema de flores* (abril de 1974) o *Mujer hindú sobre un escenario*.

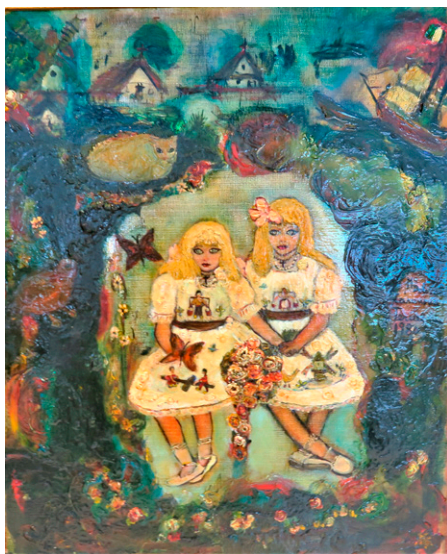


Figura 12. *Retrato rechazado*, 1980. © Museu d'Art Contemporani d'Elx.

Otras composiciones usuales de este periodo vienen marcadas por el telón escénico y la presentación del / de la protagonista dentro de una pagana mandorla floral (fig. 12). El telón ejerce como elemento de reencuadre dentro del encuadre, sirve para reubicar a los personajes en la superficie pictórica y funciona, al tiempo, como fondo. Pero, además, a menudo se relaciona con la simbología de la pieza. Así, la cabaretera de *Moulin Rouge*, la bailadora y el bailaror de *Pareja flamenca* (1984) y la intérprete del popular pasodoble *El relicario. Raquel Meller* (octubre de 1988) se localizan en su espacio natural. Incluso en *Anita Delgado y el maharajá de Kapurthala* la artista homenajea el pasado cupletero de la maharaní mediante la disposición de un gran arco del proscenio teatral. En ocasiones, y especialmente en la década de 1980, el telón se convierte en dos cortinones laterales profusamente decorados, so-

bre todo en las escenas de ambientación refinada, como *Historia del Arte Universal*, *Retrato de Pilar como emperatriz* (agosto de 1986) y *María Dolores Rodríguez Córcoles vestida de novia*. La mandorla de flores cumple la misma función que el telón como elemento compositivo de reencuadre. En *Coco Chanel* (26 de octubre de 1977) o «*Ne me quitte pas*». *Jacques Brel*, las personas retratadas están envueltas dentro de una corona de flores. A veces, el óvalo adquiere contorno arbóreo, como en *Retrato rechazado* (fig. 12). *La prostituta de Nueva Orleans* (1974-1987<sup>20</sup>) supone una fusión de ambos mecanismos: telón y mandorla floral (fig. 13).



Figura 13. *La prostituta de Nueva Orleans*, 1974-1987. Otro ejemplo de obra con marco decorado por Casanova. La artista pinta la moldura de forma multicolor y le aplica lentejuelas amarillas y rosas. En la parte superior, emplaza pedrería de color verde.

Dentro de la etapa madurez, se sitúa el inicio de la decoración de los marcos por parte de Casanova, molduras que sufren, asimismo, una continua evolución estilística. A comienzos de los años setenta, pinta la madera, la reviste con pequeñas flores al óleo, hace extensivo el ornato al cristal que cubre las piezas e incluso termina algún detalle sobre el propio vidrio. De esta forma, en *La maja desnuda* (1973) los únicos atavíos que luce la protagonista, un collar de cuentas y un par de plumas sobre el cabello, están pintados sobre el cristal. En *Leonesa Panthera leo Africa*<sup>21</sup> (1973) y *Retrato femenino con diadema de flores*, marco, cristal y pintura son un todo indisoluble. De manera progresiva, abandona el cristal pintado para concentrarse en el marco, al que añade numerosos elementos decorativos, como pedrería, lentejuelas, perlas, trozos de espejo y, ocasionalmente, botones. En la década de

20 El marco, decorado por Casanova, no permite ver completo el año de finalización de la obra.

21 Se ha decidido respetar aquí la grafía completa de la autora al escribir el título de la obra, a pesar de sus errores ortográficos, dado que combina palabras escritas en castellano y en inglés.

1980, predomina la combinación de lentejuelas de diferentes colores y fragmentos de espejo, que cada vez son más grandes conforme avanza el decenio. *Mi hermana Pilar* (c. 1980), *San Jorge liberando a la princesa* (fig. 7) y *Moulin Rouge* evidencian esta última tendencia.

En general, se pueden distinguir dos tipos de marcos: aquellos en que la decoración, más o menos profusa, se limita a los listones, como en *La prostituta de Nueva Orleans* (fig. 13); y otros, como *Sonido Perpiñán n° 9* (1976) o *Paco Nogués Casanova con café y tabaco* (abril de 1987), donde la ornamentación desborda el marco y se introduce en la superficie de cristal de la obra, dando lugar a piezas a caballo entre la pintura y el relieve escultórico.

#### 4.3. Plenitud estilística (1990-2003)

Casi todos los rasgos de la etapa anterior se mantienen en el último periodo, que se caracteriza por un control absoluto de la artista de su técnica, una mayor predilección por el formato mediano, la preferencia de las técnicas mixtas y una obstinación por incluir a toda costa elementos iconográficos valencianos.

Casanova reduce el número de anécdotas y logra, con la mengua, una mayor limpieza formal. De manera puntual, incluso retoma la simplicidad compositiva de su primera época, pero con los conocimientos y la experiencia adquiridos durante sus años de desarrollo profesional. *Joven con sombrero y cesta de gatos* (marzo de 1992) y *Autorretrato retrospectivo con mi hermana Pilar* (fig. 2) son un ejemplo de esta pureza de formas y colores. En ambas, pinta el fondo de color amarillo uniforme y lo deja semivacío, de tal forma que centra la atención en las figuras principales y en los pocos elementos iconográficos que persisten en el espacio.

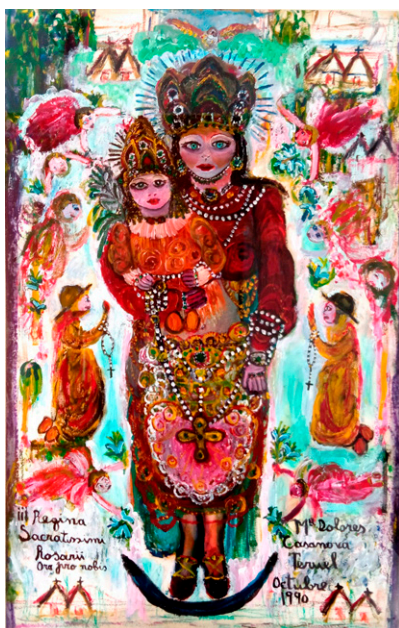


Figura 14. *Virgen del Rosario*, octubre de 1990. Otra de las Vírgenes con Niña de Casanova.

Asimismo, en el periodo final existe un gusto por centrar la figura protagonista, que pasa a ocupar gran parte de la composición. El potente tamaño de la imagen principal permite una menor cantidad de escenas alegóricas secundarias, que reducen su número, a veces a dos o tres. La destreza técnica y la concisión en las escenas-microrrelatos desembocan en un esplendor donde la economía de medios clarifica composición, color y forma, como demuestran *Virgen del Rosario* (fig. 14), *War in the gulf* (febrero de 1991), *Joven adornándose el cabello* (octubre de 1991), *Mater Purísima* (diciembre de 1993) o *Retrato póstumo de Mari Carmen Casanova Chisbert*. Las barracas individuales o pareadas suelen completar los cuatro ángulos compositivos del encuadre, o bien una franja dedicada a las embarcaciones de La Albufera y al propio lago recorre los márgenes superiores o inferiores de la obra.

Los últimos dibujos de la artista a los que ha tenido acceso la presente investigación datan de 2002 y 2003. Las líneas negras perfiladas sobre cartulina blanca o la firme delineación a bolígrafo sobre papel dan cuenta de su escasa pérdida de energía. Casanova mantiene firme el gesto pictórico y el trazo, a pesar de su avanzada edad.

## 5. Conclusiones

El presente trabajo ha dado cuenta del influjo de determinados pintores en la obra de María Dolores Casanova, como Moreau y Chagall, así como de referencias concretas en sus piezas a las creaciones de otros artífices, como Puebla y Tolín, Manet, Romero de Torres y Beltrán Masses, e incluso de tributos explícitos de la autora a pintores de renombre, como Picasso, Muñoz Degrain y Porcar. Ahora bien, pese a tales huellas y homenajes, el estudio de su producción ha demostrado que esta conforma una narración plástica cohesionada que se sustenta en un lenguaje artístico absolutamente propio, en el que la artista, de un modo u otro, siempre está presente.

El componente narrativo autorreferencial es la fuerza motriz que define todo su trabajo, incluyendo sus exposiciones-espectáculo, en las que exhibía su mundo vivencial, procedente de su casa-estudio-museo, con sus enseres privados, así como joyas y objetos descomercializados, intervenidos y ornamentados por ella misma. Sus marcos decorados o integrados a su obra responden a este mismo propósito de estampar su rúbrica en todo lo que hacía, de tal manera que ni siquiera la moldura, tradicionalmente segregada de la composición plástica, escapaba de ser personalizada. Se trataba, pues, de marcar la diferencia frente a cualquier otro u otra artista, tanto del presente como del pasado, lo que se vincula con su firme deseo de ocupar un lugar destacado en la Historia.

Así, mientras que su producción es contemporánea en cronología y absolutamente personal y anticlásica en cuanto a estilo, sus creaciones, de forma premeditada, se asientan en géneros tradicionales de la historia de la pintura, como los cuadros de monarcas y los religiosos, con una raíz pictórica arraigada en el arte decimonónico y del entresiglos XIX-XX, que inclina sus temas hacia la pintura de historia, el cuplé, la tauromaquia y el orientalismo. Al mismo tiempo, todo ello consta en perfecta

armonía con asuntos contemporáneos, que enlazan con sus gustos particulares y se interrelacionan, a su vez, con su pasión por Valencia, La Albufera, El Palmar, las barracas, la Virgen de los Desamparados, San Vicente Ferrer y, por supuesto, con su vida personal. Lo «glocal» también define su pintura, ya que combina temáticas de dimensión nacional, europea e internacional con otras intrínsecamente valencianas. A dicha «glocalización» contribuyen las inscripciones autógrafas en inglés que recorren buena parte de su obra.

El análisis formal y estilístico ha permitido constatar que la complejidad no se limita a su extensa imaginería, sino también a la composición pictórica del interior de las piezas, articulada a través de cuantiosas escenas-microrrelatos —y, en ocasiones, en las piezas de menor formato, por medio de entramados de tela de araña, «seres-símbolos-maculaturas-huellas»— que interactúan y complementan de diversas maneras a la figura o figuras principales y resultan difíciles de cuantificar. Asimismo, cabe resaltar una constante evolución estilística, que desemboca en la plenitud de su época final, caracterizada por un dominio completo de su técnica, una iconografía muy codificada e incluso un puntual retorno a la simplicidad de los inicios, no obstante ahora experimentado.

En definitiva, el conjunto de su obra posee un sello tan decididamente personal que no permite adscripción posible a cualquier corriente estética prefijada de antemano. Examinar la vasta producción de Casanova es descubrir una obstinación inquebrantable por utilizar la pintura como fuente de comunicación existencial. Sin duda, el examen de su singular legado se revela crucial para construir una historia del arte para el siglo XXI, necesariamente feminista, emancipada y, por tanto, alejada de etiquetas y jerarquías artísticas.

## Referencias

- Acta de cesión de María Dolores Casanova de *Mi historial de Inglaterra* al Museo de Arte Contemporáneo de Vilafamés. 02/09/1972, 1 p. Documento original en el CIDA del MACVAC [material inédito].
- 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 [material inédito].
- Agramunt Lacruz, Francisco. (1999). *Diccionario de artistas valencianos del siglo XX* (Vol. 1). Albatros.
- Aguilera Cerni, Vicente. (1972). *María Dolores Casanova*. Galería Val i 30 [folleto de exposición].
- Aguilera Cerni, Vicente. (1988). *M.<sup>a</sup> Dolores Casanova Teruel*. El Ensanche Galería de Arte [folleto de exposición].
- Antonio [Cámara], P[edro]. (15 de abril de 1969). Valencianos premiados en el Salón de Marzo, hoy: Andrés Cillero y María Dolores Casanova. *Levante*, p. 10.
- Antonio [Cámara], P[edro]. (2 de mayo de 1970). Premiados del Salón de Marzo, en Bellas Artes. *Levante*, p. 10.
- Arazo, María Ángeles. (9 de agosto de 1973). Media hora con María Dolores Casanova, hablando de su vida. *Las Provincias*, p. 17.

- Arazo, María Ángeles. (28 de mayo de 2000). M.<sup>a</sup> Dolores Casanova. Mundo soñado. *Las Provincias*, p. 8.
- Barrón, Sofía y Guiralt, Carmen. (2023). A propósito de una reciente adquisición del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía: *Dama recostada* (c. 1990-2003), de María Dolores Casanova. *Arte, Individuo y Sociedad*, 35(2), 563-578. <https://doi.org/10.5209/aris.84196>
- Blasco Carrascosa, Juan Ángel (com.). (1994). *La impronta de la vanguardia en el Museo San Pío V*. Museo San Pío V y Fundación Cultural CAM.
- Carrascal, José María. (15 de marzo de 1987). Los «Modernos primitivos españoles» desembarcan en el Museo del Bronx. *ABC*, p. 67.
- Catalá Gorgues, Miguel Ángel. (1978). *100 años de pintura, escultura y grabados valencianos, 1878-1978*. Caja de Ahorros de Valencia.
- Catalá Gorgues, Miguel Ángel. (1983). *Colección pictórica del Excmo. Ayuntamiento de Valencia (2ª parte)* (Vol. 2). Ayuntamiento de Valencia.
- Catalá Gorgues, Miguel Ángel. (2000). *La colección de pintura valenciana de Adolfo de Azcárraga*. Ajuntament de València.
- Certificado de defunción de María Dolores Casanova Teruel, Registro Civil de Valencia, Sección 3, Tomo 00120, p. 3 [material inédito].
- Cerdà, Manuel (dir.). (2005). *Gran enciclopedia de la Comunidad Valenciana* (Vol. 4). Prensa Valenciana.
- Chávarri, Raúl. (1976). *Artistas contemporáneas en España*. Gavar.
- Correspondencia de María Dolores Casanova a Vicente Aguilera Cerni. 26/02/1973, 1 p. Documento original en el CIDA del MACVAC [material inédito; carta].
- Dasí Junior, Ricardo. (2 de marzo de 1969). Días de la ciudad: María Dolores Casanova, representante del arte «naif», en nuestra ciudad. *Las Provincias*, p. 18.
- De Alcázar, María. (1975). María Dolores Casanova. *Bellas Artes*, (47), 49.
- De Azcárraga, Adolfo. (1989). *Arte y artistas valencianos*. Caja de Ahorros de Valencia.
- Fallo del jurado calificador del XI Salon [sic] de Marzo (12 de marzo de 1970). *Las Provincias*, p. 19.
- Fuster, Joan y Pedraza, Pilar. (1981). *El retrat: febrer-març 81*. Diputació de València.
- Garín Llombart, Felipe Vicente e Iñigo, Amelia. (1981). «Cañas y Barro»: *Homenaje de María Dolores Casanova a Blasco Ibáñez* [folleto de exposición]. Museo de Bellas Artes de Valencia.
- Garín Ortiz de Taranco, Felipe M.<sup>a</sup>. (1978). *Historia del Arte de Valencia*. Fundación Bancaja.
- Garnería, José. (1976). M.<sup>a</sup> Dolores Casanova. Sala Cite. *Artes plásticas*, (9), 59.
- Garnería, José. (1986). María Dolores Casanova. En Prats Rivelles, Rafael (coord.), *Plástica valenciana contemporánea* (pp. 62-63). Promociones Culturales del País Valenciano.
- Garnería, José (com.). (1996). *Encontre de tendències (Real Drassanes, València, 11 febrer-9 març 1997)*. Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana.
- Historial de M.<sup>a</sup> Dolores Casanova. Currículum vitae manuscrito de la artista en el Museu de Belles Arts de València. 1969, 1 p. [material inédito].
- Leonarte, [José]. (1981). *M.<sup>a</sup> Dolores Casanova* [folleto de exposición]. Galería Lucas.
- López-Chávarri Andújar, Eduardo. (20 de marzo de 1970). El XI Salon [sic] de Marzo, en las Salas del Museo Histórico Municipal. *Las Provincias*, p. 14.



- López-Chávarri Andújar, Eduardo. (3 de marzo de 1972). Exposiciones de María Dolores Casanova, Isidro L. Murias, Gómez-Pintado y Carlos Albert. *Las Provincias*, p. 15.
- López-Chávarri Andújar, Eduardo. (18 de febrero de 1988). Valencianos en ARCO'88. Valencia tiene pasaporte internacional (y Valdés y Casanova, arrasando). *Las Provincias*, p. 25.
- Los Ochando. (9 de abril de 1973). El show de M<sup>a</sup> Dolores Casanova. *Obra*, (32), 19.
- March, Tomás; Domínguez, Salvador y Marzal, Carlos N. (coords.). (1985). *Los toros en la pintura española del siglo xx*. Diputación Provincial de Valencia.
- María Dolores Casanova. *Óleos, ceras y marcos* [folleto de exposición]. (1988). Sala de Exposiciones Rigoberto Albors – CAM Cultural.
- María Dolores Casanova. (2000). Galería del Palau [folleto de exposición].
- Martín Robles, Juan Manuel. (13 de abril de 2019). María dolores [sic] Casanova teruel [sic]. *Diario de Almería*. [https://www.diariodealmeria.es/opinion/analisis/Maria-dolores-Casanova-teruel\\_0\\_1345365468.html](https://www.diariodealmeria.es/opinion/analisis/Maria-dolores-Casanova-teruel_0_1345365468.html)
- Mas Ivars, Miguel Ángel (ed.). (1973). *Gran enciclopedia de la Región Valenciana* (Vol. 3). Mas Ivars Editores.
- Muñoz Ibáñez, Manuel. (1977). *La pintura contemporánea del País Valenciano, 1900-1977*. Prometeo.
- Muñoz Ibáñez, Manuel. (1998). *La pintura valenciana del siglo xx* (Vol. 2). Federico Domenech.
- Nochlin, Linda. (2007). ¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres? En Cordero Reiman, Karen y Sáenz, Ina (comp.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte* (pp. 17-43). Universidad Iberoamericana.
- Olivares Torres, Enrique. (2009). *La colección de arte Adolfo de Azcárraga del Ayuntamiento de Valencia*. Ayuntamiento de Valencia.
- 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 (4 de julio de 2022). *BOE* (159), p. 94334. [https://www.boe.es/diario\\_boe/txt.php?id=BOE-A-2022-11068](https://www.boe.es/diario_boe/txt.php?id=BOE-A-2022-11068)
- Patuel, Pascual. (2019). *Arte valenciano en el franquismo (1939-1975)*. Universitat de València.
- Pons Aguilar, Rafael y Real Alarcón, Manuel. (1969). *Sala C.I.T.E. presenta «Pintura naïf por María Dolores Casanova»* [folleto de exposición]. C.I.T.E.
- Premios otorgados por el jurado calificador del XI Salón de Marzo (13 de marzo de 1970). *Levante*, p. 13.
- Real, Olga. (26 de febrero de 1988). María Dolores Casanova, figura y territorio. «Al crear, no adopto jamás ningún “ismo” de moda». *Levante*, p. 31.
- Sentí Esteve, Carlos. (8 de septiembre de 1972). En la mansión-museo de María Dolores Casanova. *Levante*, p. 12.
- Sentí Esteve, Carlos. (27 de julio de 1974). ¿Y usted qué pinta aquí? Estudios de los artistas valencianos: El increíble mundo de María Dolores Casanova. *Levante*, p. 13.
- Sorribes Santamaría, José A. (1982). Una pintora excepcional: María Dolores Casanova. *Cimal*, (15), 89-92.

- Tejeda, Isabel y Folch, María Jesús (coms.). (2018). *A contratiempo. Medio siglo de artistas valencianas (1929-1980)*. Institut Valencià d'Art Modern.
- Vallejo-Nágera, Juan Antonio. (1975). *Naifs españoles contemporáneos*. Mas Actual.
- Vallejo-Nágera, Juan Antonio. (1982). *El Ingenuismo en España*. Fundación Pedro Barrié de la Maza.
- Vallejo-Nágera, Juan Antonio (coord.). (1984). *Pintura Naif Española (Colección Vallejo-Nágera)*. Banco de Bilbao.
- Varela Beltran, Vicent (com.). (2018). *Denúncies plàstiques de la violència. Selecció d'obres del MACVAC*. Ajuntament de Vila-real. Regidoria de Cultura – Museus. MACVAC.
- II Muestra del Museo de Arte Contemporáneo de Ibiza en el Museo Provincial de Bellas Artes de Valencia (1970). Museo Provincial de Bellas Artes de Valencia [folleto de exposición].

Recibido el 3 de diciembre de 2022  
Aceptado el 19 de julio de 2023  
BIBLID [1132-8231 (2023: 197-222)]