



ESPACIO, TIEMPO Y FORMA 2

AÑO 2014
NUEVA ÉPOCA
ISSN 1130-4715
E-ISSN 2340-1478

SERIE VII HISTORIA DEL ARTE
REVISTA DE LA FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

UNED



ESPACIO, TIEMPO Y FORMA

AÑO 2014
NUEVA ÉPOCA
ISSN 1130-4715
E-ISSN 2340-1478

2

SERIE VII HISTORIA DEL ARTE
REVISTA DE LA FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

<http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.2.2014>



UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA

La revista *Espacio, Tiempo y Forma* (siglas recomendadas: ETF), de la Facultad de Geografía e Historia de la UNED, que inició su publicación el año 1988, está organizada de la siguiente forma:

- SERIE I — Prehistoria y Arqueología
- SERIE II — Historia Antigua
- SERIE III — Historia Medieval
- SERIE IV — Historia Moderna
- SERIE V — Historia Contemporánea
- SERIE VI — Geografía
- SERIE VII — Historia del Arte

Excepcionalmente, algunos volúmenes del año 1988 atienden a la siguiente numeración:

- N.º 1 — Historia Contemporánea
- N.º 2 — Historia del Arte
- N.º 3 — Geografía
- N.º 4 — Historia Moderna

ETF no se solidariza necesariamente con las opiniones expresadas por los autores.

Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII está registrada e indexada, entre otros, por los siguientes Repertorios Bibliográficos y Bases de Datos: DICE, ISOC (CINDOC), RESH, IN-RECH, Dialnet, e-spacio, UNED, CIRC, MIAR, FRANCIS, PIO, ULRICH'S, SUDOC, 2DB, ERIH (ESF).

UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA
Madrid, 2014

SERIE VII · HISTORIA DEL ARTE (NUEVA ÉPOCA) N.º 2, 2014

ISSN 1130-4715 · E-ISSN 2340-1478

DEPÓSITO LEGAL
M-21.037-1988

URL
ETF VII · HISTORIA DEL ARTE · <http://revistas.uned.es/index.php/ETFVII>

DISEÑO Y COMPOSICIÓN
Ángela Gómez Perea · <http://angelaomezperea.com>
Sandra Romano Martín · <http://sandraromano.es>

Impreso en España · Printed in Spain



Esta obra está bajo una licencia Creative Commons
Reconocimiento-NoComercial 4.0 Internacional.

ESTÉTICAS DE LO COTIDIANO: CUATRO VISIONES DE LA REALIDAD EN LA PINTURA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA

EVERY DAY LIFE AESTHETICS: FOUR VISIONS OF REALITY IN CONTEMPORARY SPANISH PAINTING

María José Pena García¹

Recibido: 12/10/2014 · Aceptado: 09/12/2014
<http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.2.2014.12230>

Resumen

Los preceptos religiosos y tradicionales, y la legislación antifeminista y pronatalista llevada a cabo durante el franquismo, devolvía a las mujeres a la esfera doméstica. En este contexto se formaron cuatro artistas nacidas entre 1928 y 1938: Esperanza Parada, Amalia Avia, María Moreno e Isabel Quintanilla. Optaron por el lenguaje figurativo para mostrar su personal visión de la realidad y de esta forma participaron en la renovación del panorama de la plástica española de la década de los sesenta, un momento de convergencia de varios estilos: el expresionismo abstracto (Grupo El Paso), el realismo social y el *Pop*, que centraban el debate artístico. A través de sus cuadros hablan sobre sí mismas y sobre aquello que les rodea, compartiendo el interés por la temática relacionada con la vida cotidiana y la preocupación por las luces y las sombras del momento histórico.

Palabras clave

franquismo; mujeres; doméstico; realidad; artístico; cotidiano

Abstract

Franquism brought women back home by antifeminist and pro-birth legislation and the weight given to traditional and religious precepts. In this context were brought up four artists: Esperanza Parada, Amalia Avia, María Moreno and Isabel Quintanilla (all born between the years 1928–1938). They chose figurative language to show their personal vision of reality, and in that way, they participated in the renovation of Spanish art that took place in the sixties. It was a moment in which different styles converged: Abstract expressionism (Grupo El Paso), social realism, and Pop.

1. Realizando tesis doctoral en UNED. (mpenagarcia@hotmail.com)

Through their paintings these artists talk about themselves, sharing everyday life themes with the light and shadows of their historical moment.

Keywords

franquism; women; home; reality; artist; life

1. INTRODUCCIÓN

Los artistas se reflejan en las obras que crean sin importar que las imágenes visibles en ellas sean objetos, edificios o rostros humanos. En la segunda mitad del siglo xx, cuatro artistas españolas: Esperanza Parada, Amalia Avia, María Moreno e Isabel Quintanilla, desvelaron en cada cuadro instantes esenciales que formaron parte de sus vivencias y descubrieron que lo cotidiano conmueve, que los silencios se oyen y que la poesía se encuentra en los objetos más sencillos. En sus trayectorias vitales y profesionales se pueden establecer analogías que no suponen un impedimento para que la personalidad de cada una de ellas quede potenciada en su obra, configurando junto a sus compañeros, Antonio López y los hermanos Julio y Francisco López Hernández, uno de los ejes que forman la trama artística de los años sesenta y posteriores en España: el realismo cotidiano.

A lo largo de los siglos numerosas mujeres artistas fueron relegadas de las enseñanzas prácticas y de los circuitos formados por mecenas, compañeros de profesión, críticos e historiadores; incluso por los actuales que, como señala Estrella de Diego, no han indagado o estudiado suficientemente su obra como para incluirlas en sus textos², calificando la actividad de las mismas como mero entretenimiento y sus obras de inferior calidad a la ejecutada por los hombres. No se les admitía en las clases de Anatomía y Colorido y Composición, como sucedió a las seis mujeres que se matricularon en 1884, en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando. En ocasiones los profesores se mostraban reacios a reconocer las aptitudes de las alumnas, como le ocurrió a Pitti Bartolozzi, que se encontró con la sorpresa de ver como un profesor la suspendía para ver «si no siguen, pero si insisten las apruebo»³. A pesar de todo algunas de ellas consiguieron romper moldes y vivir de su arte, aunque fueron una minoría, hasta bien entrado el siglo xx, y entre ellas las cuatro pintoras del grupo de realistas de lo cotidiano.

Es obvio que la situación generalizada de desigualdad, que por tradición viven las mujeres, ralentiza su carrera profesional, pero ellas no abandonan, dan un gran paso en el camino hacia su espacio artístico y lo conquistan al lado de sus compañeros realistas. Demostraron ser valientes al optar por el «realismo», un fenómeno artístico que, a pesar ser susceptible de un amplio estudio, fue obviado por los historiadores no por azar sino porque las múltiples manifestaciones pictóricas centraron el debate artístico más reciente.

A través de este artículo se pretende un acercamiento a la historia de las pintoras realistas madrileñas de la segunda mitad del siglo xx y de cómo su trabajo se refleja en el arte contemporáneo. El límite de espacio obliga a sintetizar haciendo

2. DE DIEGO, Estrella: *La mujer y la pintura del XIX español. Cuatrocientas olvidadas y algunas más*. Madrid, Edit. Ensayos de Arte Cátedra, 1987. pp. 11-15.

3. LOZANO BARTOLOZZI, Mar: «Artistas plásticas españolas entre las dos guerras europeas: Pitti (Francis) Bartolozzi, Delhy Tejero, Remedios Varó» en CAMACHO MARTÍNEZ, R. & MIRÓ DOMÍNGUEZ, A.: *Iconografía y creación artística. Estudios sobre la identidad femenina desde las relaciones de poder*. Málaga, Servicio de Publicaciones Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga (CEDMA), 2001, pp. 289-332.

imposible señalar todas las obras que representan la evolución artística de las pintoras, de ahí la breve selección de pinturas.

Para la realización de este trabajo se han consultado los catálogos elaborados para algunas de las exposiciones en las que participaron, los artículos publicados en la prensa, alguna crítica y la referencia que se hace estas cuatro pintoras en los manuales de historia del arte — muy escasa, a mi entender, dada la importancia tanto de las pintoras como del conjunto de realistas de lo cotidiano.

2. LA SITUACIÓN DE LAS MUJERES DURANTE EL FRANQUISMO

En el nuevo Estado franquista, a las mujeres españolas se les asignó un papel y una función social: ser un modelo de mujer con unos valores asociados a la condición procreadora y la docilidad en el trato⁴. Las necesidades de repoblación en una España esquilada por la guerra civil hicieron que el régimen pusiese todo su empeño en repoblar el país y en este planteamiento de productividad, la mujer entraba de lleno como procreadora: traería hijos al mundo y se entregaría a su cuidado y educación. La Sección Femenina, como agente socializador primario, se encargaba de transmitir a las españolas los conocimientos básicos de educación maternal⁵. Además de cuidar a los hijos, las mujeres tenían la obligación de realizar una labor educativa y cívica, «una labor escuela», divulgando en sus hogares los ideales y los valores espirituales de una sociedad nacional-católica y sindicalista: las primeras oraciones y las primeras nociones de Falange, incluido el saludo con brazo en alto y decir «¡Arriba España!»⁶.

La situación de privilegio que disfrutó la Iglesia en el franquismo le proporcionó unos derechos en la educación. Se llevó a cabo un adoctrinamiento de la mujer de acuerdo con la moral católica. El comportamiento decoroso en lo formal y en las relaciones sociales y familiares, fue asumido por todos los españoles a lo largo de toda la etapa franquista.

Las jerarquías políticas y las religiosas justificaban sus teorías sobre la condición de mujer amparándose en estudios científicos y bíblicos⁷, de tal modo que se creaba

4. HARO TEGLEN, Eduardo: «Valores», *El País*. 13 de junio de 2000, en MANRIQUE ARRIBAS, Juan Carlos: «La familia como medio de inclusión de la mujer en la sociedad franquista» [en línea]. *Hispania Nova. Revista de Historia Contemporánea*, n.º 7 (2007) <http://hispanianova.rediris.es>

5. El Decreto de 18 de diciembre de 1939, establece como obligatoria para las niñas la asignatura de Ciencia Doméstica. La Orden de 16 de octubre de 1941, unificó las asignaturas domésticas bajo la denominación de «Enseñanzas del Hogar». En 1944, una Orden de 19 de agosto, establecía que para obtener un título universitario, las españolas deberían de pasar un examen de Hogar. A esto hay que añadir que para poder tomar parte en oposiciones, obtener títulos o desempeñar empleos en entidades estatales era necesario cumplir el Servicio Social, un complejo mecanismo en el que se usaba a las mujeres, se influía en ellas y se condicionaba su vida, su formación y su propio desenvolvimiento social.

6. SUÁREZ-VALDÉS Y ÁLVAREZ, Mercedes: «Infancia de hoy, juventud de mañana», en *Guía de la madre nacional-sindicalista*, Madrid, Ediciones del Movimiento, 1940, pp.107-109.

7. ALTED, Alicia: «Las mujeres en la sociedad española de los años cuarenta»; en *III Jornadas de estudios monográficos. Las mujeres y la Guerra Civil española*, Madrid, Ministerio de Asuntos Sociales, Instituto de la Mujer, 1989, p. 294; y OTERO QUINTÁS, Luís., *Mi mamá me mima*. Barcelona, Plaza y Janés, 1997, p.85, hacen referencia a dos de los médicos que sostenían la condición bióloga como determinante del rol asignado a las mujeres. Alicia Alted menciona una cita realizada por el Dr. Antonio de la Granda, en el artículo titulado: «Los fundamentos biológicos

un conformismo social en el que todos los agentes confluían en una misma forma de pensar. Las mujeres durante el franquismo no pudieron demostrar que estaban capacitadas para realizar actividades profesionales, ya que habían sido vetadas previamente por leyes y preceptos religiosos.

Es insoslayable el papel desarrollado por las familias en la educación. Esta institución, junto a los colegios religiosos, como Julia Varela indica, «lejos de contribuir a la formación de un yo para la libertad, fueron más bien dos instancias clave que actuaron como tenaza para reproducir, y por tanto, contribuir a perpetuar la domesticación de las mujeres»⁸.

Finalizada la Segunda Guerra Mundial, el régimen intentó desvincularse de los países fascistas y totalitarios en un intento de proyectar la imagen de España como nación católica alejada de los países comunistas. Desde 1945 la influencia falangista perdió peso y dejó paso a otras corrientes que siguieron los patrones tradicionales, conservadores y católicos. De Europa y Estados Unidos llegaron nuevos aires que cambiaron el concepto de familia patriarcal, la maternidad ahora se concebía como un medio para alcanzar la felicidad de la persona. En agosto de 1953 se firma el Concordato con la Santa Sede y un mes más tarde se suscribe con los Estados Unidos el Pacto de Madrid. Dos acuerdos diplomáticos que supusieron la aceptación de España como un miembro más de la comunidad internacional⁹.

En 1957, la crisis política y económica era evidente. Los cargos en la administración pasaron a manos de los tecnócratas, comienza una etapa de desarrollo económico y España se mantiene alejada la amenaza marxista. Este proceso culminó con el Plan de Estabilización de 1959. Se pasaba de un obsoleto sistema autárquico a una economía de mercado de importantes consecuencias políticas, sociológicas y culturales. En los sesenta se hicieron evidentes una serie de transformaciones en las que intervino la oposición política: huelgas mineras en Asturias, la constitución de Comisiones Obreras y el Sindicato de Estudiantes o la reunión de la oposición democristiana y socialista en Múnich, que alteraron el panorama obrero y estudiantil¹⁰, y generaron «una profunda secularización de la sociedad. La expansión de la enseñanza pública y el aumento de funcionarios en los cuerpos docentes hicieron perder a la Iglesia el monopolio de la educación y el control moral de la cultura»¹¹. Se inicia un tímido proceso de apertura hacia el exterior y una política modernizadora del país. Algunas reformas legislativas reflejaban ideas novedosas: en julio de

del trabajo de la mujer», en el que se parte de la idea de que la mujer está condicionada por su «duro e insoslayable yugo sexual», lo que le hará sufrir en su vida continuos inconvenientes:» menstruación, embarazo, parto, lactancia y menopausia», momentos biológicos o fisiológicos que condicionarán su cuerpo y mente, Siendo, según el Dr. De la Granda, la menstruación el que más la afectaba. En la misma línea se manifiestan los argumentos del psiquiatra Antonio Vallejo Nájera, médico y militar, que señala: «La función principal de la mujer es la maternidad, y de aquí que dijera los antiguos que su personalidad reside en el útero, órgano femenino capital».

8. VARELA, Julia: «Mujeres con voz propia: el peso de la socialización primaria en tres mujeres de la burguesía liberal española». <http://www.propuestaeducativa.flacso.org.ar/archivos/articulos/17.pdf> [consulta: 23 abril 2014]. Propuesta educativa, [en línea], 32.

9. TUSELL, Javier: *Historia de España en el siglo xx. La dictadura de Franco*. Madrid, Taurus, 1988, p.291.

10. BOZAL, Valeriano: *Historia de la pintura y la escultura del siglo xx en España. 1940-2010*. Madrid, La Balsa de la Medusa, 2013, pp. 162-169.

11. CASANOVA, J. & GIL ANDRÉS, C.: *Breve historia de España en el siglo xx*. Barcelona, Ariel Quintaesencia, 2012, p.197.

1961, se promulgaba la Ley de Derechos Políticos, Profesionales y de Trabajo de la Mujer, que recogía el principio de igualdad de derechos laborales de los trabajadores de ambos sexos.

A finales de los sesenta y principios de los setenta, las mujeres pudieron liberarse, en cierto modo, de su función exclusivamente reproductora. Los movimientos feministas y las pretensiones de cambio de algunas mujeres de Sección Femenina, como Mercedes Fórmica y de otras como María Telo y Lidia Falcón, fomentaron que se pudiera compaginar la labor de madre con la de trabajadora fuera del hogar.

3. LA ACTIVIDAD ARTÍSTICA EN ESPAÑA EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX

Es llamativo que artistas contrarios a la Dictadura, haciendo un arte muy diferente al propuesto por el régimen, participasen en los pabellones oficiales. Hay que tener en cuenta dos factores: el primero que la situación artística y cultural era de penuria, no existía un mercado del arte de vanguardia, ni apoyo suficiente a la actividad cultural y artística —excepto las iniciativas llevadas a cabo por González Robles— y que los artistas pretendieron conquistar la normalidad y así debilitar al régimen, aunque fuera utilizando los canales oficiales. Al margen de esta intencionalidad política, hay un segundo factor, que es la supervivencia.

Algunos grupos que difundieron y proporcionaron mayor espacio público a la actividad artística de vanguardia en los cincuenta, canalizaron un debate político y estético sobre el papel que el arte debía desempeñar en la sociedad y qué estilo o tendencia era el más adecuado para tal propósito. Este debate puso en juego tres orientaciones diferentes: El realismo social cuyo lenguaje propio era el de los grabadores de *Estampa Popular*, la actividad de *Equipo 57* y el más relevante de todos, *El Paso*, que publicaba en 1957 un manifiesto en el que pretendía alcanzar la universalidad, la relación entre las diferentes artes, la llamada a la juventud. Se convirtió en un grupo de tendencia informalista y sus integrantes: Saura, Millares, Juana Francés, Chirino, Canogar, Feito, Serrano, Conde, Ayllón y Suárez, elaboraron nuevos lenguajes. Entre los integrantes del grupo no existía una línea común, sin embargo destacaba la calidad de todos ellos y cierta preocupación por la tradición española: la sobriedad cromática del rojo y el negro. Esta «españolidad» fue destacada tanto por la crítica española como por la extranjera. El Paso consolidó a nivel nacional e internacional una pintura y escultura, cuyo punto de partida estuvo en la obra de Chillida y Tapies que junto con Oteiza eran ya conocidos en el extranjero. Lucio Muñoz, un artista de gran personalidad, realizó unas obras figurativas en las que destacan las naturalezas muertas y el paisaje, anunciando su interés por la materia y el cromatismo, rasgos que dominarán a partir de 1957.

La ironía presente en el *pop art* inglés fue un elemento fundamental en el desarrollo del arte español de los sesenta y setenta por su contenido político y estético. El Pop fue protagonista en las obras de Eduardo Arroyo, en el Equipo Crónica, en Luis Gordillo —que empleará lenguajes narrativos diferentes en décadas posteriores— o

en el Equipo Realidad, por mencionar algunos. En ocasiones adquirió tintes provocadores con el grupo Zaj¹².

La proyección internacional del arte español y la gran actividad de las galerías de arte, durante los años sesenta, hacen que España se integre en los circuitos internacionales.

3.1. EL GRUPO DE REALISTAS MADRILEÑOS

Está formado por varios artistas que se conocieron en Madrid durante los años cincuenta. Algunos habían sido alumnos en la Academia de Bellas Artes de San Fernando: Antonio López (Tomelloso, 1936), Julio López Hernández (Madrid, 1930), Francisco López Hernández (1932), María Moreno (Madrid, 1933), Isabel Quintanilla (Madrid, 1938) y las pintoras Esperanza Parada (San Lorenzo del Escorial, 1928–Madrid, 2011) y Amalia Avia (Santa Cruz de la Zarza, 1930–Madrid, 2011), estas dos últimas se habían formado en la Academia de Eduardo Peña.

Mantuvieron un nexo familiar y amistoso importante con el grupo, Lucio Muñoz (1929–1998) y Enrique Gram (1928–1999) y las pintoras Esperanza Nuere (1935) y Gloria Alcahud (1937). Carmen Laffón (Sevilla, 1934) formada en Madrid, coincide en lo esencial con los realistas madrileños: el reflejo de la vida y la presencia de las cosas.

Como grupo cumplen una serie de premisas: coinciden en la elección de un lenguaje artístico determinado, en este caso el realismo, y todos sus componentes pertenecen a la misma generación. Sin embargo, ninguno de ellos había escrito manifiesto fundacional alguno, ni ha declarado a día de hoy, poseer un código artístico que sirviera de aglutinante formal. Ellos mismos afirman que les unió la amistad. Antonio López reconoce en una entrevista realizada por Michael Brenson: «No se puede hablar de grupo en el sentido que se entiende en el mundo del arte. No pretendíamos ejercer ningún tipo de presión, ni teníamos ningún programa que proponer ni reivindicar». Francisco Nieva, añade otra característica:

Es una generación sin un nombre emblemático, pero sí tienen una unidad singular que trasciende una amistad invariable a lo largo de los años. Todos se encontraron en la capital, se relacionaban de forma estrecha a pesar de las diferencias estéticas, por otro lado, menores¹³.

Amalia Avia, en sus memorias *De puertas adentro*, manifestaba:

La irrupción en el arte joven de aquel momento de la figura de Antonio López García. En pleno auge de la abstracción [...] supuso una tabla de salvación para los que, como

12. BOZAL, Valeriano: *op. cit.* pp. 127–247.

13. Catálogo de la exposición *Otra realidad. Compañeros en Madrid*. Madrid, Fundación Humanismo y Democracia. Caja de Madrid, 1992, p.9.

yo, habíamos elegido el camino de la figuración más directa. Esto no quiere decir que Antoñito fuera el maestro de los realistas de su generación [...] lo que digo es que sin él el grupo no hubiera tenido la misma fuerza¹⁴.

Ante la repercusión que tuvo el grupo como opción en el panorama artístico del momento, Víctor Nieto ofrece una explicación:

El valor de lo real como estímulo configurador de un desarrollo artístico, no fue algo entendido como una solución plástica, un ideario de tendencia o una moda, sino como una profunda convicción, puesta en práctica desde puntos de vista y planteamientos muy dispares¹⁵.

En ocasiones tuvieron que luchar para defender sus propuestas ante la frecuente calificación de «académicos». Dos ejemplos, aunque distantes en el tiempo, ilustran las dificultades que encontraron los pintores realistas: en 1957, Antonio López expuso de forma individual, por vez primera, en el Ateneo de Madrid, y la crítica mostró un silencio absoluto. En 1992, Antonio López envió un escrito a María Corral, directora del Museo Nacional de Arte Reina Sofía en el que explicaba «que había decidido anular la exposición antológica de su obra, que se iba a presentar en el Museo a partir del 27 de octubre, por la exclusión de la corriente figurativa en la colección permanente de dicho centro».

El realismo de estos artistas «tiene un inequívoco aire de familia», que ha de ser suficiente para considerarlo como una realidad independiente y autónoma en el panorama artístico español y aún internacional¹⁶.

Hacen un realismo que no surge por generación espontánea ni es un mero continuador de la tradición. Pintar a «la española» no fue una cuestión de propósito, sino de destino y de temperamento irrefrenable forjado por un clima y una sociedad determinada. Se enfrentan a la realidad reflejando las influencias de la Escuela Española: Ribera, Velázquez, Murillo, Zurbarán o Sánchez Cotán. En la tradición realista española se concede una relevancia especial al objeto en sí mismo, con toda su rotundidad despojada y sus vibrantes características materiales. Lo marginal, lo humilde y lo íntimo no se considera indecoroso o poco artístico. Se pinta la realidad que ve el artista y se plasma el inexorable paso del tiempo, un concepto que recogen los artistas realistas madrileños. La temática, magistralmente variada, giraba en torno a lo cotidiano, al estado de las calles, las fachadas y los interiores frecuentemente vacíos, que curiosamente tienen una vida particular.

Bozal señala que «hay un diálogo, en ocasiones sugerido, explícito otras, con artistas de lenguajes diferentes», como ejemplo relaciona las obras de Antonio López con Tapies o con Matías Quetglas; las de Amalia Avia con el realismo social; las de

14. AVIA, Amalia: *De puertas adentro. Memorias*, Madrid, Taurus, 2004, p.237.

15. NIETO ALCAIDE, Víctor: «Poética de lo real: una actitud a contracorriente» en *Otra Realidad. Compañeros en Madrid...*, p.27.

16. TUSELL, Javier: «Tres generaciones en el realismo español actual» en *Realismos*, Madrid, Ansorena, 1993, pp. 17-24.

Isabel Quintanilla con la abstracción geométrica, «aunque la abstracción geométrica esté muy lejos de su minuciosa representación de su entorno»¹⁷.

Para Linda Nochlin, el propósito del realismo «consistió en brindar una representación verídica, imparcial y objetiva del mundo real, basada en la observación meticulosa de la vida del momento; no del pasado ni del futuro, algo imposible de plasmar en su obra»¹⁸. Significa que el artista sólo puede pintar el momento que está viviendo, una idea que subyace en la obra de los pintores realistas madrileños. Antonio López reconocía: «Si no veo Nueva York, no puedo pintar Nueva York».

En 1960, se sitúa el giro de maduración del grupo. A partir de esa fecha, Antonio López comienza a pintar la capital de España en formato panorámico: *Madrid. Martínez Campos* (1960), *Madrid desde el Cerro del Tío Pío* (1963), *El norte de Madrid desde «La Maliciosa»* (1967). En 1965, Antonio López expuso por primera vez en Estados Unidos, en la Staempfli Gallery de Nueva York donde realizó otra exposición en 1968. Así comenzó el reconocimiento internacional y la expansión de su obra en colecciones y museos.

El Ministerio de Información y Turismo organizó la muestra *Pintura Figurativa Actual en España*, presentada en abril de 1969 en las ciudades de San Diego y San Luis en Estados Unidos, en la que participaron Antonio López y Amalia Avia.

En 1970, Hanna Bekker vom Rath, organizó una exposición en Frankfurt, *Magischer Realismus in Spanien Heute* donde se mostraron obras de Antonio López Torres, Antonio López, Amalia Avia, Isabel Quintanilla y los escultores Julio y Francisco López Hernández. A estas exposiciones siguieron otras como la de la Galería Marlborough en Londres en 1973, titulada *Contemporary Spanish Realist*, con obras de Amalia Avia, Carmen Laffón, María Moreno, Julio y Francisco López Hernández, Antonio López y Miguel Ángel Argüello.

En la VI Documenta de Kassel en 1977 se englobó al grupo de realistas de Madrid en una serie de movimientos realistas con los que no se identificaban, como lo demuestra el que entre los textos del catálogo no exista ninguno alusivo a estos artistas en especial, ni tampoco se les incluyera entre los grupos establecidos.

Desde la década de los 70, las galerías de Alemania, Francia, Italia, Reino Unido, Estados Unidos se convirtieron en receptoras de la obra de los realistas españoles, sin embargo, hasta los ochenta no se reconoció en España, de forma extensa, este aspecto de nuestro arte. Algunas exposiciones son ejemplo de ello: *Voces interiores* (Madrid-Santander, 1986), *Otra Realidad* (Madrid, Santander, Zaragoza, 1991). Tras estas muestras se formularon varias explicaciones para encontrar diferencias con otras variantes artísticas: enfrentar el realismo de la realidad exacta con el de la realidad poética o la realidad que impone lo sobrerreal y la surrealidad que parte de lo real. En el caso de los López, la esencia no es la mera representación de un objeto o una persona sino el trascenderla y apurarla mediante una concentración intensa en ella que permita descubrir la relación psíquica entre lo representado y quien intenta reproducirlo. La potencia de estos artistas no nace de la habilidad para

17. BOZAL, Valeriano: *op. cit.* p.247.

18. NOCHLIN, Linda: *El Realismo*, Madrid, Alianza Forma, 1991, p. 12.

reproducir sino de hacer aparecer lo que hay detrás de ello y que no es pura realidad material. Por eso no es extraño que en alguno de ellos exista un componente surrealista, como en los cuadros *El Campo del Moro* (1960) o *La alacena* (1962–63) de Antonio López.

4. COINCIDENCIAS Y DIFERENCIAS EN LA TRAYECTORIA VITAL Y PROFESIONAL DE LAS PINTORAS REALISTAS MADRILEÑAS

Actuando de una forma poco común dentro del ámbito del patriarcado, la amistad y el reconocimiento son imprescindibles para que las mujeres, inmersas en ese sistema, puedan llevar a cabo sus proyectos.

4.1. ANALOGÍAS ENTRE LAS PINTORAS

Las primeras coincidencias son vitales: identidad generacional (fecha de nacimiento en un arco cronológico de 10 años), matrimonio con artistas consagrados: En 1960 se casaron Lucio Muñoz y Amalia Avia, el mismo año que Isabel Quintanilla y Francisco López Hernández; Antonio López y María Moreno en 1961 y Esperanza Parada y Julio López Hernández en 1962.

La guerra civil perturbó la niñez de las cuatro pintoras: la de Amalia Avia, cuyo padre, diputado de la CEDA por Toledo, había sido asesinado y la familia pasó dificultades, sobre todo durante la etapa que vivieron en Madrid, pues en Santa Cruz de la Zarza seguían manteniendo el status que les correspondía como descendientes de un rico terrateniente, el abuelo materno de Amalia. María Moreno al estallar la guerra se fue a Valencia con su familia y regresan a Madrid en la posguerra, esta circunstancia tan dura y triste provocó en María un alejamiento de la realidad y una actitud ensimismada que mantuvo durante su adolescencia. El padre de Isabel Quintanilla fue oficial en el bando republicano y estuvo en prisión, en consecuencia la familia padeció unas situaciones difíciles en la posguerra.

Durante la primera etapa del franquismo, se intentó que las mujeres viviesen «de puertas adentro», pero siempre existen unas variables que pueden ser las procedencias geográficas o el origen social. Esperanza Parada, Amalia Avia, María Moreno e Isabel Quintanilla, recibieron apoyo por parte de sus familias de diferentes formas: Esperanza, era buena estudiante y sus padres querían que hiciese una carrera, pero ella decidió dedicarse a la pintura; Amalia, obtuvo el apoyo de su madre para aprender pintura, después de pasar por una serie de desgracias familiares; María Moreno, se sintió comprendida por su padre, un músico que encontraba conexión entre la música y el espíritu, igual que María en la pintura. La madre de Isabel Quintanilla, viuda desde 1940, era quien llevaba a su hija a una academia de pintura al salir del colegio, una academia de adultos¹⁹.

19. Catálogo de la exposición *Luz de la mirada*, celebrada en Segovia del 7 de octubre de 2002 al 12 de enero de 2003, pp. 66–74.

Comienzan su actividad artística en los años cincuenta: Esperanza y Amalia se forman en la Academia de Eduardo Peña, donde se conocen y se hacen amigas. Asisten a las clases nocturnas en el Círculo de Bellas Artes con Gloria Alcahud y Esperanza Nuere, donde coincidieron con artistas de la Escuela de Bellas Artes. En estos primeros momentos es según Amalia, cuando conocen a «las personalidades más interesantes», entre las que se encontraban, «las personas más valiosas que he podido conocer en mi vida»²⁰. Cuando Amalia Avia, Esperanza Parada, Coro Salís y Gloria Alcahud, consideran que ya saben demasiado, deciden abandonar la Academia Peña y alquilar un estudio primero en la calle Torrijos y luego en la calle Béjar; «un lugar donde pintaban, recibían visitas de pintores, descargaban sus penas y alegrías e incluso lloraban si la ocasión lo requería. Se hablaba a partes iguales de amor y de pintura»²¹. Un espacio donde se creaba una red de solidaridad y apoyo mutuo.

En 1956, a Esperanza Parada le habían concedido una beca para visitar Italia y le acompañó Amalia. De vuelta a Madrid comenzó un curso decisivo para Amalia el de 1956–1957, Lucio Muñoz visita su estudio, comienza su noviazgo y esto contribuye a que Amalia se dedique a pintar más. Por primera vez Amalia Avia lleva un cuadro a una exposición colectiva, los concursos nacionales que cada año se celebraban en Madrid.

Isabel Quintanilla, comenzó su formación en el estudio de Trinidad de la Torre. Entre 1952 y 1953, Isabel se preparó en la Escuela de Artes Aplicadas para acceder a la Escuela Superior de Bellas Artes, donde ingresa en 1953. María Moreno accedió a la Escuela de Bellas Artes en 1954, conoce a Isabel, se hacen amigas y comienzan a desarrollar una carrera en paralelo mostrando un apego a la realidad entendida como un retrato, sin concesiones imaginativas y fantásticas.

Amalia Avia proporciona datos que facilitan la comprensión del momento vital, la actividad de estas jóvenes pintoras y de la relación con sus compañeros: «esos insolentes amigos míos me hacían ver en sus conversaciones que el arte era para muy pocos; hablaban como si sólo unos cuantos elegidos, entre los que, por supuesto, no se hallaban las mujeres, tuvieran acceso a la creación»²². Ellas los admiraban y ellos se sentían seguros de su «genialidad», sin haber, todavía, realizado ninguna obra que justificara tanta insolencia.

No les resultan ajenas las diferencias existentes entre hombres y mujeres y como estas condicionaron la dedicación a su profesión o la elección de los temas. El matrimonio, la maternidad y la casa supusieron un gran cambio para ellas. Amparo Serrano de Haro señala que:

En España, buena parte de la expresión figurativa de muchas artistas de los años 50 y 60, como Amalia Avia, Isabel Quintanilla, Esperanza Parada o María Moreno, podrá relacionarse con un interés por reflejar lo doméstico. Aunque también este espacio interior fue un tema poseído de las connotaciones de encierro que un país bajo la dictadura puede presentar.

20. AVIA, Amalia: *op. cit.*, p.204.

21. AVIA, Amalia: *Idem*, p.213.

22. AVIA, Amalia: *Idem*, p.200.

Esta figuración doméstica sólo cobrará relieve en los años 80, y paradójicamente, se centrará esencialmente en la reivindicación de un solo artista, un hombre: Antonio López²³.

En las obras de Esperanza, Amalia, María e Isabel, es fácil intuir su vida, reflejan lo que son, lo que tienen más cerca y lo que conocen. Pintan, en muchas ocasiones en sus casas, con sus hijos al lado, «apartando cunas» decía Amalia Avia, que en sus *Memorias*, alude al cambio de vida que supone para una mujer el matrimonio y como a partir de ese momento: «Empecé, por tanto, entonces, a compartir los pinceles con la escoba...»²⁴. Isabel cree que no se aprecian diferencias entre las obras de los hombres y las mujeres, tan sólo hay pintura buena y pintura mala, que la diferencia se debe a que «Las mujeres, tradicionalmente, han tenido que ocuparse de los hijos y han tenido menos continuidad en el trabajo»²⁵.

El caso de Esperanza es diferente, comenzó a dedicarse a su familia y a trabajar formando equipo con, la también pintora, Esperanza Nuere en la Galería de Juana Mordó, hasta la muerte de esta en 1984. Continuaba pintando, aunque durante la niñez y la adolescencia de sus hijas (Esperanza y Marcela) espació la conclusión de sus cuadros. No vendió jamás sus obras, las regalaba o las guardaba. Su marido, Julio López Hernández opina que tal vez la falta de intensidad que se le exige a los pintores profesionales, ha sido la causa de que Esperanza viviese su arte sin interferencias, con total libertad y la define como la Emily Dickinson de la pintura. Esperanza consideró que en un momento era mejor ocuparse de la vida que de la pintura, pero al pasar los años volvió a pintar y al hacerlo se sentía insegura, como «un pintor de domingo»²⁶.

Las cuatro posaron para las esculturas y pinturas realizadas por sus maridos. En muchas ocasiones, «poniendo en ello su propia voluntad de ayuda superior a la mía»²⁷, según Francisco López sobre Isabel Quintanilla.

Tuvieron la misma formación que los hombres, aunque en diferentes centros. El paso por la Escuela Superior de Bellas Artes era uno de los requisitos para obtener el reconocimiento social y María e Isabel cumplen con ello. Amalia, sin formarse allí, obtuvo éxito y reconocimiento. Esperanza, no se profesionalizó, pero fue una alumna aventajada en Peña.

Adoptaron el lenguaje realista por opción, incluso por combate, sin ceder a las modas ni tener en cuenta las críticas desfavorables, con la satisfacción moral de haber hecho lo que querían. Para Francisco Nieva:

Las pintoras fueron las más audaces, hasta cierto sentido las más masculinas, ya que en todas hay un curioso desafío: en Amalia hay algo de Zola o de Dicenta femenino,

23. SERRANO DE HARO, Amparo: *Mujeres en el Arte*, Barcelona, Plaza y Janés, 2000, p.25.

24. AVIA, Amalia: *Idem*, p.225.

25. *Luz de la Mirada*: p. 74.

26. *Idem*: p.71.

27. LÓPEZ HERNÁNDEZ, Francisco: «Maribel» en *Pinceladas de realidad. Amalia Avia, María Moreno, Isabel Quintanilla*. Catálogo de la exposición realizada del 30 de junio al 2 de octubre de 2005. Xunta de Galicia, p.131.

pintando las puertas, las esquinas, las habitaciones y las tiendas de la ciudad desamparada y activa, con crudeza gris de los días, de lo cotidiano machacado, lleno de rincones con el interés de la ruina. Visión que resulta lírica por la paradoja moderna de ser «fría».

En María Moreno e Isabel Quintanilla lo objetivo no es frío, es coloreado pero implacable. No deja que «lo femenino convencional» aparezca en nada, dibujan como Vermeer o Ingres, acogidas a la línea más dura del realismo, la que pasma por su concentración o exactitud. «Unos señores maestros»²⁸.

Igual que sus compañeros, todas reconocen tener un argumento común: la luz, bien sea natural, diurna, artificial o ligada a la perspectiva aérea, para potenciar los valores atmosféricos o para plasmar la realidad cotidiana de forma profunda, mágica y espiritual.

Juntas participaron en algunas exposiciones colectivas: *Luz de la mirada* (2002), *La feminidad en el arte* (2008). En *Pinceladas de realidad: Amalia Avia, María Moreno, Isabel Quintanilla* (2003).

4.2. DIFERENTES PLANTEAMIENTOS DE LA REALIDAD COTIDIANA

La representación realista no depende de la imitación, ni de la ilusión, ni de la información, sino de la firmeza con la que un objeto se introduce en la mente del artista que percibe esos objetos dignos de ser retratados y los representa con criterios independientes²⁹. Para Gombrich el ojo inocente no existe, actúa como un miembro sumiso de un organismo complejo y caprichoso: selecciona, rechaza, organiza, discrimina, asocia, analiza y construye³⁰.

Estas cuatro pintoras, a través de los sentidos, procesan y suponen esa materia como algo que se puede descubrir a través de un ritual o de una interpretación metódica, así han logrado diferentes cotas de realismo o han encontrado los medios para transmitir de manera realista, la luz o el paso del tiempo. Amalia Avia y Esperanza Parada expresan sentimientos y emociones provocados por la observación del entorno; María Moreno e Isabel Quintanilla ponen mucho sentimiento, pero retratan lo que les rodea con la fidelidad de un documento.

Dentro del grupo de realistas hay una relación «particularmente estrecha» entre cuatro personas, por un lado: Antonio López, María Moreno, Francisco López Hernández e Isabel Quintanilla, y por otro: Lucio Muñoz, Amalia Avia, Julio López Hernández y Esperanza Parada.

28. NIEVA, Francisco: «Una muestra fundamental», en *Otra realidad...* pp.13-25.

29. GOODMAN, Nelson: *Los lenguajes en el arte. Una aproximación a la teoría de los símbolos*, Madrid, Paidós, 2010, pp.39-49

30. GOMBRICH, Ernst: *Arte e Ilusión*, Barcelona, Editorial Debate, 1998, pp.297-298



FIGURA 1. MARÍA MORENO, *GRAN VÍA II*
1990. (Óleo/lienzo). Catálogo de la exposición *Pinceladas de la realidad*, p. 105.

4.2.1. María Moreno e Isabel Quintanilla

Interesa comparar la obra de María Moreno e Isabel Quintanilla con la de Antonio López, con el que coinciden en ocasiones en los temas elegidos y el modo de plasmarlos en el lienzo.

María Moreno, representa en sus cuadros una realidad onírica donde predomina la luz y el color sobre las formas, dando la sensación de realizar una pintura como si de un consuelo personal se tratase, con una enorme capacidad de transmitir unos valores por encima de lo terrenal. Decía Eladio Cabañero que en María «encontramos óleos con silencio dentro, pintura con soledad vivida, interiorizada»³¹.

María Moreno pinta del natural porque tiene que captar la totalidad de lo que está ante sus ojos. En el caso de las flores, al tener una vida breve, son frágiles y ella se siente segura dando vida a lo efímero. En su trayectoria se pueden apreciar dos etapas diferenciadas: en la primera los cuadros se llenan de interiores sombríos, «tristes y melancólicos», como el cuadro *Cámara con cama y bicicleta* (1963), algo similar a lo que sucede con las obras de su marido. En 1972 pinta *La puerta de atrás*, un cuadro en el que comienza a apreciarse una mayor luminosidad y el deseo de la pintora de abrirse al exterior, como queriendo buscar la luz y el color que se convertirán en los protagonistas de sus composiciones y que se adaptan a los cambios que tendrán lugar en su vida. Comienza una nueva etapa desde el punto de vista técnico y temático, su repertorio iconográfico se ampliará con un espectáculo de flores y jardines donde hay vida, unas calles por las que apetece pasear, o unos bodegones. Para pintar estos temas emplea colores que se inclinan desde el pastel hasta los matices más luminosos. *Calle Poniente* (1981), *Jardín de Madrid* (1982–1986), *Bodegón de la sandía* (1990), son algunos ejemplos de esa evolución, en la que no faltan las series *Gran Vía I* y *Gran Vía II* (1989, 1990, respectivamente), un tema tratado por su marido en el que se manifiesta de forma evidente el estilo propio de María en cuanto a planteamiento plástico: el concepto artístico del que se parte y la forma de plasmarlo en la tela. Antonio López en *Gran Vía* (1974–1981) se sitúa en la calle y pinta lo que ve el paseante; María Moreno aborda la composición desde un original punto de vista desde arriba de los edificios y da un papel muy importante a la luz lo que confiere una dimensión especial; además el abocetamiento con el que están resueltos los inmuebles da a la escena la misma sensación de espontaneidad y frescura que se observa en otros cuadros suyos.

Su hija, María López Moreno, dice «si tuviera algo que destacar en la pintura de María, quizás habría que hacerlo con los cuadros de las flores. Azaleas, rosas, geranios, tratados individualmente o en espléndidas composiciones»: *Rosal y ciruelo* (1979), *Azaleas de color rosa* (1994).

Entre 1991 y 1992, María se inicia en la técnica del grabado al agua fuerte, igual que Amalia, en los años ochenta. En el año 1993, asumió la producción de la película *El sol del membrillo*, dirigida por Víctor Erice, que constituye un verdadero

31. CABAÑERO, Eladio: Catálogo de la exposición de María Moreno en la Galería Edurne; Madrid 4 de mayo de 1996.



FIGURA 2. MARÍA MORENO, AZALEAS ROSAS
1994 (Óleo/lienzo). *Ibid.*, p.36.

documento por ser la primera vez que se contempla en directo el deseo de un artista de captar la realidad, en este caso Antonio López, y la paciencia, el perfeccionismo y la obsesión por la luz de María Moreno.

La compenetración artística entre Antonio López y María Moreno se aprecia también en la importancia de la línea pictórica en la que trabajan, buscando la realidad. En un punto se alejan: los jardines de María han florecido, las calles son agradables. La pintora ha puesto de manifiesto una sensibilidad diferente a la de su marido, la luz y la vitalidad de la última etapa reflejan un particular modo de mirar la realidad, dejando sus señas: la delicadeza, la observación del natural, la poderosa presencia de la luz solar y la pincelada difusa³².

La primera exposición individual de María Moreno fue en la Galería Edurne de Madrid en 1966, haciéndolo con posterioridad en la Galería Herbert Meyer-Ellinger, en 1973 en Frankfurt y en París en 1990. Algunas de las colectivas en las que ha participado son: Exposición Nacional de BBAA, en 1962; *Joven figuración en España* en 1963 en Barcelona; *Pintores Realistas Españoles Actuales* Kunstkabinet. Frankfurt, Alemania 1970, con Amalia Avia, Isabel Quintanilla, Antonio López y Francisco López Hernández; *Realismo Español. Dos generaciones*, en 1991 en la Galería Leandro Navarro (Amalia Avia, Isabel Quintanilla, Antonio López, Francisco López Hernández y Carmen Laffón) y «Realismo» *Arte Contemporáneo Español* en Japón (Amalia Avia, Antonio López, Julio y Francisco López Hernández).

Isabel Quintanilla tal vez sea la más rigurosa de las cuatro, la que mayor precisión y atención al detalle muestra en sus pinturas y la que tiene un repertorio temático más amplio. Sus obras se caracterizan por un fino y asentado trazo que logra un efecto casi fotográfico. Como María Moreno y Antonio López, otorga calidad de sujeto esencial a la luz, que es el eje absoluto de alguna de sus obras, por ejemplo, *Rosas* (1996). La pintora manifiesta que está siempre pendiente del matiz de la atmósfera, «y eso me lo está dando la luz»³³. Es capaz de pasar «horas delante de una flor porque tiene que ser así, porque sino mañana esa flor se ha abierto y es otra que la que quería pintar»³⁴. Como María Moreno y Antonio López, huye de la caducidad inevitable.

Isabel consigue imágenes de gran perfección sin restar emoción al cuadro, le aporta transrealidad, realidad más allá de la realidad misma, una característica señalada por Jürgen Schilling: «transmedita los lugares, los objetos, personas y paisajes que pinta y que se nota tienen conciencia de lo de detrás»³⁵.

La lamparilla (1955), una obra a la manera de la «vanitas» barroca, sirve para comentar los inicios de Isabel como pintora. En este cuadro predominan tonos grises y ocre que se van a mantener en *Bodegón en la ventana* y *La Carretera*, ambos pintados en 1959.

32. *Pinceladas de la realidad...*, pp.101-125.

33. *Luz de la mirada*, p.73.

34. *Idem*, p.74.

35. SCHILLING, Jürgen: «Isabel Quintanilla», Galería Brockester, Hamburgo, 1987, en ARMENTA DEU, Almudena: *El escultor Francisco López Hernández* (Tesis Doctoral) Universidad Complutense de Madrid, 1993.



FIGURA 3. ISABEL QUINTANILLA, *HOMENAJE A MI MADRE* 1977 (Óleo/tabla). *Idem*.

La estancia en Roma con su marido, Francisco López Hernández desde 1960 a 1964³⁶, será decisiva para Isabel porque le hace comprender el arte de otra manera, entendiendo que es la representación de la realidad que nos rodea, pero diciendo cosas nuevas con el lenguaje de siempre. Isabel centra su atención en el arte clásico y se entusiasma con la pintura Pompeyana del Museo Nacional de Nápoles, los estucos y pinturas de la Casa Farnesina (Roma, 20 a.C.) y la villa de Los Misterios, junto a la ciudad sepultada por el Vesubio. En Roma se fue trazando la dirección que seguirá a lo largo de su trayectoria, de forma recta y coherente hasta el momento actual. A partir del descubrimiento de los rojos italianos, en los cuadros de Isabel

36. En 1960, a Francisco López Hernández le habían concedido el Gran Premio de la Academia Española en Roma, por este motivo la pareja de artistas se traslada a la capital italiana, donde les visitan Antonio López y María Moreno. En 1963, nació allí, Francesco, el hijo de Isabel y Francisco. Hemos de señalar que ya en 1955, habían estado en Roma Antonio López y Francisco López Hernández. En las primeras pinturas de Antonio López, hay mucha presencia italiana, pero el sentido de lo fantástico es propio del artista.

se produce una explosión de color puro y brillante, de esta etapa son los cuadros de jardines que pinta en Roma uno de ellos, *El jardín de la Academia* (1963).

Vuelven a Madrid en 1964 y tras las experiencias vividas, Isabel va a mostrar una mayor confianza en el empleo de tonalidades nuevas, aunque, al pintar flores sigue empleando los blancos y grises. En esta nueva etapa, sorprende como se multiplican los verdes suaves, los dorados y azules. Ese año realiza su primera exposición de dibujos en la Galería Edurne. A partir de esa fecha y, sobre todo, de las sucesivas exposiciones que hizo en Alemania, surge el interés internacional por la obra de Isabel Quintanilla.

La maestría de Isabel queda probada en la presentación austera y sin dramas de sus interiores; dibujados y resueltos en los términos más justos, siendo la luz el elemento que reparte su intensidad a todo el conjunto. Una luz que es artificial, que crea espacios con sus contrastes, que destaca las formas y define los volúmenes.

Homenaje a mi madre (1970), *Habitación de costura* (1972), *Paco escribiendo* (1995) o *El teléfono* (1996) son algunos de esos interiores.

En ocasiones se ha calificado la pintura de Isabel Quintanilla como «de hombre» que «pinta bajo las exigencias de los más barbudos maestros del pasado, ya sean Leonardo o ya sean Vermeer», «auténtica maestra con barba»³⁷ porque es una pintura fría, cruda, nada amable, calificativos que se alejan de lo que se considera una pintura hecha por mujeres. La obra de Isabel Quintanilla está por temática y por concepto dentro del realismo figurativo y lejos del hiperrealismo americano. Tanto la pintora como su marido han escrito mucho sobre este tema.

Sus paisajes castellanos, de extensos horizontes y luz especial, como *Sierra de Guadarrama* (1990–1991) y *Vista de Riaza* (1990–1991) no son un telón de fondo, son el fragmento de una realidad más amplia.

Expuso por primera vez en 1959, en la colectiva *Los niños* en Granada. En el extranjero comienza a exponer individualmente en Frankfurt en 1974 y en 1987, obtiene el Premio de Arte otorgado por la ciudad de Darmstadt. En el año 1993, dirige un curso de dibujo en Salzburgo. A las colectivas citadas, hay que añadir *Seis pintores españoles* en 1966, *Naturalezas españolas* (1940–1987), *La feminidad en el arte* (2008). En Alemania expuso en numerosas colectivas desde 1970, igual que en Francia, Italia y Estados Unidos.



FIGURA 4. ISABEL QUINTANILLA, SIERRA DE SANTA CRUZ 2000 (Óleo/lienzo). Catálogo *Pinceladas...* op. cit. p.147.

37. NIEVA, Francisco: «Isabel Quintanilla en la encrucijada milenaria. La puerta más estrecha del arte». En el catálogo de la exposición *Isabel Quintanilla*, Madrid, Galería Leandro Navarro, 13 de diciembre de 1996 a 31 de enero de 1997.



FIGURA 5. ESPERANZA PARADA, MEDALLA CASA DE ASTURIAS
Fotografía de la autora realizada en el domicilio de Julio López Hernández.

Isabel y María otorgan gran importancia al dibujo, que desde el principio de su carrera ha sido el hilo conductor de sus mejores cualidades, cobrando valor autónomo en sus obras, nunca le han dado valor instrumental de simple apunte o boceto. Los objetos representados los repiten en las dos técnicas y en ellos será muy importante el tratamiento de la luz y los contrastes de luces y sombras. Bodegones y escenas del natural, ponen de manifiesto la cuidadosa formación de las pintoras.

Tanto María como Isabel se acercan al realismo ortodoxo en la forma, no en la finalidad. Con su obra contribuyen, igual que Antonio López y los hermanos Julio y Francisco López Hernández, a la comprensión de los problemas que la tendencia realista tenía planteados e indica las desviaciones fáciles de producirse en una sociedad como la nuestra³⁸.

4.2.2. Esperanza Parada y Amalia Avia

Aunque Esperanza Parada abandonó la idea de una carrera pictórica con los requisitos de promoción, exposiciones o divulgación que esto conlleva, sus útiles de pintar siempre estuvieron disponibles en el estudio que tenía en su casa. Ella no se consideró «enteramente pintora», pero tampoco dejó de pintar de forma oficial e incluso en los últimos años había accedido a participar en algunas exposiciones.

Con Amalia compartió momentos importantes y a los citados hay que añadir la convivencia en Aránzazu, cuando a Lucio Muñoz le adjudicaron la realización del

38. BOZAL, Valeriano: *El realismo entre el desarrollo y el subdesarrollo*. Madrid, Ciencia Nueva, 1996, D.L



FIGURA 6. ESPERANZA PARADA, *BODEGÓN* 1959 (Óleo/tabla). Catálogo de la exposición *Luz de la mirada*, Segovia, Museo Esteban Vicente, del 7 de octubre de 2002 al 12 de enero de 2003, p.161.

mural de la basílica³⁹. Esperanza y Amalia se instalaron con sus maridos en la hospedería, Amalia también con dos de sus hijos. Las pintoras reservaban las horas de la tarde para dedicarse a la pintura y lo hacían en «el dormitorio, cuarto de estar, leonera», así Amalia demostró que seguía siendo pintora⁴⁰. Carecían del espacio necesario para la creación, una conclusión a la que ya había llegado Virginia Wolf «una mujer debe tener dinero y una habitación propia para poder escribir novelas», se refería a las difíciles condiciones que sufren las artistas en su entorno profesional por el hecho de ser mujeres⁴¹.

En los cuadros de Esperanza Parada destaca el color y una especie de atmósfera muy particular. Esperanza declara que con el color y el volumen se siente a gusto, no así con la línea y la perspectiva, que en sus cuadros la dan el tiempo y no el espacio, prefiere que los límites no estén claros. Ella formulaba su propia narrativa y la

39. En la realización del mural de Aránzazu (1962), con Lucio Muñoz colaboraron, Joaquín Ramo, Julio López y en alguna ocasión Antonio López.

40. AVIA, Amalia: *op. cit.*: p.253.

41. ALARIO TRIGUEROS, Teresa: *Sin una habitación propia. Creadoras en la plástica española del siglo xx*. <http://dialnet.unirioja.es/servlet/exauto?codigo=216933> [consulta el 7 de mayo de 2013].

estructuraba con sus objetos de deseo, aquellos que buscaba cada verano en su casa gallega, aquel pazo familiar donde era feliz «entre fantasmas»⁴². Con esos objetos componía lo que más le gustaba en el mundo: los bodegones, todos con una historia, convertidos en trozos de su vida y a los que quiere como se quiere a alguien de la familia. Siempre pintó en su casa, nunca consiguió hacerlo en un estudio, excepto en aquel que compartió con sus compañeras de estudio.

Las gamas de grises y rosas, matizados y suaves, son los que predominan en sus obras. No muestra preocupación por la luz y la hora cuando pinta, tratando de subrayar la penumbra o la claridad. *Violetas* (1968), *Bodegón de las cinco* (1959), *Bodegón verde* (1960), *La llave* (1988), *Rosas y negro* (2000) son algunas de sus obras. Dejó además, una colección de medallas muy interesante realizadas para la casa de Moneda y Timbre.

Hacía continuas referencias a Zurbarán, Sánchez Cotán, Brueghel y los italianos del Quattrocento, como Giotto. A Velázquez le admiraba pero le daba miedo una pintura tan maravillosa pero sobrenatural⁴³.

La primera exposición de Esperanza Parada tuvo lugar en 1955, siendo alumna de la academia Peña. En 1960 expuso en la sala Macarrón de Madrid. Participó en *Otra realidad. Compañeros en Madrid* (1992), *La feminidad en el arte* (2008), *Luz de la mirada* (2003), *Realidades de la realidad* (2011). En la actualidad su obra se puede ver en la exposición *Visiones de la realidad* (2014).

En la trayectoria artística de Amalia Avia se distinguen tres etapas:

1. Entre 1959 y 1970, pinta bodegones sobrios y sencillos como *El bodegón del queso* (1956). Se adivina ya un interés por el intimismo y un gusto por lo cotidiano. Es la época de los primeros bodegones pintados en la Academia Peña, las escenas populares, las ciudades que visita... En 1959 hizo su primera exposición individual en la Galería Fernando Fe de la Puerta del Sol. Dos años más tarde Juana Mordó la presentaba en Biosca y en 1964, cuando Juana Mordó inauguró su propia galería, fueron Amalia Avia y Carmen Laffón, las dos únicas mujeres y de los pocos nombres realistas que se incluyeron en la inaugural de la sala. En este momento su pintura no estaba lejos de aquella hipotética Escuela de Madrid⁴⁴, en que se mezclaban la gravedad castellana y una sensual delectación en la materia cotidiana, castellana también. Pero con algunas diferencias: ella no se conformaba con los campos trillados por tantas generaciones, su pintura reflejaba otros problemas. Amalia durante los años sesenta, se fija en los acontecimientos históricos del momento (emigración, huelgas, manifestaciones...), y los retrata en *Mineros* (1964), *La salida* (1964), *El preso* (1967) y *El penal de Ocaña* (1967). Se inspira en las imágenes que aparecen

42. *Luz de la mirada*: p. 69.

43. *Idem*: pp. 69-71

44. La Primera Escuela de Vallecas (1927-1932), de la que fue cofundador Benjamín Palencia, tiene continuidad en una segunda, refundada en la posguerra y, más en una tercera, llamada ahora Escuela de Madrid, a la que pertenecen algunos artistas expulsados de la vallecana y que realizaron su primera exposición en Buchholz en 1945. Diferentes escritos insisten en la austeridad del paisaje castellano con motivo de unión de artistas tan diversos. Bozal, no encuentra esa austeridad en muchos de ellos empezando por García Ochoa. Cree que les unía un deseo de modernidad moderada. Sobre el tema consúltese VIÑUALES, Jesús: *Arte español del siglo XX*, Madrid, Ediciones Encuentro, 1998, p.151 y BOZAL, Valeriano: *op. cit.*: p.53.

en los periódicos del momento. Con el Pop comparte esta fuente de inspiración temática, pero el lenguaje es totalmente distinto, pues en los cuadros de Amalia no hay fama ni objetos de consumo, tan solo hay situaciones humanas, personas que carecen de identidad, como si fuesen objetos envueltos en ropajes, lo que aporta fragilidad al ser humano y conmueve a la pintora.

2. A partir de 1971, Amalia comienza a interesarse por el aspecto plástico, abandonando los temas sociales. Las fachadas de las tiendas, las casas y los muros del Madrid decadente serán el tema principal de su obra. Es una etapa en la que el lenguaje de Amalia se enriquece con las experiencias del informalismo, un hecho que refleja la influencia de Lucio Muñoz⁴⁵, como se aprecia en *La Nati* (1971) o *Calle Don Pedro* (1990), cuadro en los que se repiten ciertas constantes de ambos pintores: el tratamiento de la superficie del cuadro como un retablo, idéntico soporte (madera), luz plana, superficie grumosa y una paleta de colores terrosa que se va aclarando e iluminando con el paso del tiempo. Sin embargo Amalia manifiesta que ella pinta lo que ve y Lucio lo imagina: «los no figurativos tienen que inventarlo todo»⁴⁶.

En 1972, vuelve a la Galería Biosca y en 1973, participa en la feria de Basilea, en la exposición *Homenaje a Manolo Millares* en la Galería Juana Mordó y en la exposición que organiza Malborough de Londres.

Por primera vez expuso en Barcelona en 1975 y en la Galería Muller de Winterthur, Suiza. A partir de esta fecha comienzan a interesarle los objetos pequeños: zapatos, maletas, máquinas de coser... que seguirán formando parte de sus cuadros a lo largo de su trayectoria. En esta segunda etapa introduce el paisaje y los viejos jardines de la Ciudad Lineal.

3. Desde 1981, Amalia pinta interiores y los muebles que forman parte de ellos: cómodas, camas, sofás... con una mayor variedad cromática. Se introduce en la psicología intimista de los hogares, donde se revelan infinidad de vivencias. Ha traspasado las fachadas y portales viejos de aquellas casas que como decía Bachelard «incluso reproducidas en su aspecto exterior, dicen intimidad», pasa de la casa



FIGURA 7. AMALIA AVIA, *LA NATI* 1971 (Óleo/tabla). Catálogo de la exposición *Pinceladas...*, p.86.

45. La muerte de Lucio Muñoz en 1998, fue tan insoportable para Amalia, que evita hacer referencias a este tema en sus memorias.

46. FERNÁNDEZ BRASO, Miguel: «Conversación con Amalia Avia» en *Amalia Avia*, Madrid, Cuadernos de Guadalimar, 1995, p.69.

«como concha a la casa como nido». Un desplazamiento en sentido contrario a María Moreno: María salía al exterior y Amalia se adentraba en escenarios solitarios pero vividos. Son cuadros donde se muestra una sola estancia doméstica: *Interior del comedor* (1980), *La casa de Cristina* (1983), *Balcón de Piti* (1988). En ocasiones es

sólo una pieza del mobiliario la que capta su atención: *Sillón isabelino* (1986), *El aparador* (1988) o la serie de camas, un objeto que le atrae desde el punto de vista humano y desde el pictórico, cada cama tiene su propia historia de vida y muerte⁴⁷.

4. A finales de los ochenta comienza a hacer un retrato del Madrid más emblemático, *La Cibeles* (1988), *El Ministerio de Fomento* (1988), *El paseo de la Castellana* (1990) o *Calle Zurbano* (1993). Estamos ante composiciones más complicadas, una paleta más iluminada y un lenguaje más rico, lo que demuestra un mayor dominio del oficio. Los primeros cuadros reflejaban, como ella misma confesaba, una torpeza, tal vez debida a la falta de habilidad o a la inexperiencia. Valeriano Bozal, con motivo de la exposición en Biosca en el año 1972, hacia la siguiente reflexión: «desde un punto de vista de un hipotético virtuosismo, su lenguaje sería clasificado a partir de la simplicidad, como un lenguaje carente de brillantes recursos»⁴⁸.

En 1978 le concedieron el primer premio de la exposición «Premio Goya de la Villa de Madrid» y fue nombrada Académica de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo.

Esperanza y Amalia no son en lo que a técnica se refiere, todo lo realistas que el calificativo requiere. El resultado de su pintura es fruto de una interiorización constante, en sus cuadros hay mucho de recuerdo y sueño. Las dos pintoras hacen una pintura

entrañable y cordial frente a la mirada descarnada de Antonio López. Amalia, pinta siempre de fotografías, tan solo lo hacía del natural en su época de estudiante, sin embargo Esperanza prefería pintar del natural. La identidad entre Amalia y Esperanza, quizás haya que buscarla remitiéndonos a la primera etapa, ya que Esperanza al hacer un paréntesis en su actividad, da la sensación de retornar a esa época en su vuelta a la pintura. Amalia, por su parte, manifiesta actitudes peculiares, sobre todo al afirmar su admiración por Rothko y una menor admiración por los realistas.



FIGURA 8. AMALIA AVIA, *COMEDOR* 1987 (Óleo/tabla). *Ibid.*, p. 87

47. AVIA, Amalia: Entrevista en *La Calle*; 17 de marzo de 1981.

48. BOZAL, Valeriano: «Amalia Avia», catálogo de la exposición en la Galería Biosca, Madrid 1972.

5. CONCLUSIONES

Marx subrayaba que aunque los hombres (y en el término incluía a las mujeres, si bien desempeñando un rol diferente a los varones) hacen la historia, no suelen hacerlo en las condiciones por ellos elegidas. Las mujeres españolas formaban parte de un grupo social sobre el que existían unas expectativas que les marcaban otras obligaciones, por lo tanto sólo unas pocas lograran dedicarse a una profesión como el arte, una tarea poco apropiada para las mujeres.

En los años veinte, mujeres como Maruja Mallo y Remedios Varo se integraban en un universo masculino que las acogió por su valía o su excentricidad, tomando parte activa en las vanguardias artísticas; en los cincuenta, otras mujeres, se situaban en los márgenes del terreno artístico del momento, desarrollando su vocación al mismo tiempo que ejercían como madres, esposas de artistas y profesionales en otros ámbitos. Siguieron el camino que todas las españolas habían de transitar sin cuestionar, de forma explícita, la articulación de ese sistema diseñado para ellas.

Esperanza Parada, Amalia Avia, María Moreno e Isabel Quintanilla, sacaron a la luz la humilde realidad donde se desarrollaba su vida. Un espacio dotado del contenido y el significado suficiente para cautivar a esas cuatro creadoras, que frente a un lienzo se esfuerzan en traducir, con respeto y cariño, el mundo que les rodea y la condición femenina de ese mundo. Son cuadros pintados que nos introducen en una etapa de la vida española y de ellas mismas.

En los bodegones de Esperanza Parada, en las fachadas y muros de Amalia Avia, en los jardines de María Moreno y en los interiores de Isabel Quintanilla, se encuentran los signos del transcurso del tiempo y de la presencia humana. La máquina de coser, convertida en motivo de atención, muestra un humilde lugar de trabajo y a la vez evoca la ausencia de un ser querido. Las artistas citadas no pintan sus cuadros a modo de repetición, levantan acta de la existencia inseparable del hombre y de su mundo, sin idealismos ni estereotipos. El arte de estas mujeres suministra vitalidad, una realidad y representación en una especie de mutuo acuerdo en el que ambos conceptos se acreditan.

Han sido fundamentales dentro del grupo de realistas de Madrid que alcanzó su madurez artística en los años sesenta del pasado siglo, y para que ese grupo existiese como tal dentro del movimiento realista. A pesar de formar grupo, no se puede considerar a este como cerrado en una misma fórmula expresiva, aunque en sus inicios la identidad estética fuese un factor que les unía. Sí hay, en todas, una solidaridad con lo humilde y hogareño, tal vez debido al sufrimiento que les causó la guerra y la posguerra y que les llevó a concebir la casa como un recinto protector, «la casa concha», como decía Adolfo Castaño. A pesar de que la imagen central de sus pinturas sea diferente, dependiendo de cada persona, el fondo sobre el que esa figura descansa muestra una serie de puntos comunes, los de una época cuyos protagonistas se contemplan y se conmueven.

La estética de lo cotidiano, nos incita a formular algunas cuestiones acerca de la relación con el momento social que vivían, si les influía el clima de la izquierda española marcado, como señalaba Francisco Nieva «por una frustración lírica y terrible» y plantear las influencias que pudo tener en ello la literatura y el cine

del momento. No cabe duda que *El Jarama*, de Sánchez Ferlosio, inspiró en algunos momentos a Isabel Quintanilla y a Francisco López Hernández. Por otro lado podría buscarse la sintonía con *Historia de una escalera* de Buero Vallejo, *La conciencia tranquila* de Carmen Martín Gaité, *Tiempo de silencio* de Luis Martín Santos, *Nada* de Carmen Laforet y con el mundo lírico y sensorial relatado en las obras de Ana María Matute.

En el momento actual, cuando desaparece el hilo conductor de la historia, aparecen otras historias, descentralizadas, plurales. Historias de sujetos que crean su propia historia, alejados del sujeto tradicional. Esperanza, Amalia, María e Isabel, personifican al sujeto creador mujer, que debe ser reconocido por la historia, porque son motivo de biografías y dignas de ser reseñadas en la historia. Pero las fuentes históricas carecen de inocencia, uno de sus principales condicionantes es la propia realidad en la que las artistas se mueven. La óptica del tiempo nos puede ayudar a comprender su significado. Hay que resarcir a las mujeres artistas de la omisión a la que se han visto sometidas a lo largo de la historia y dirigir nuestro esfuerzo a cuestionar categorías como la de «genio» o la «influencia» sobre las que se estructura la disciplina de toda la historia del arte. Estas artistas construyen un arte que no parte de presupuestos esencialistas: no unen naturaleza y mujer, ni trabajan sobre la construcción de la identidad femenina en sus cuadros. Tampoco se integran en el discurso feminista como sus coetáneas anglosajonas, ni utilizan provocaciones frente al patriarcado establecido, como vehículo para acceder al «paseo de la fama». Indagan en los mismos territorios que sus compañeros de generación empleando las mismas herramientas: un lenguaje figurativo cargado de tradición que, como a todos los integrantes del grupo, va a añadir un obstáculo al reconocimiento de su carrera.

BIBLIOGRAFÍA

- ALTED, Alicia: «Las mujeres en la sociedad española de los años 40», *III Jornadas de estudios monográficos. Las mujeres y la Guerra Civil española*, Madrid, Ministerio de Asuntos Sociales, Instituto de la Mujer, 1989.
- AMON, Santiago. *Desmitificación y neo o mágico o hiperrealismo. Cuadernos para el diálogo*. Madrid, enero-febrero 1975, n.º 136-137. pp. 96-97.
- ARMENTA DEU, Almudena: *El escultor Francisco López Hernández* (Tesis Doctoral) Universidad Complutense de Madrid, 1993.
- AVIA PEÑA, Amalia: *De puertas adentro. Memorias*. Edit. Taurus. Madrid 2004.
- BÁDENAS SALAZAR, Patricia. *La estética de las barricadas, Mayo del 68 y la creación artística*. Univ. Jaime I, 2006.
- BONET, Juan Manuel: *Crónica en gris*. Revista Guadalimar-SIN 0210-1254, n.º 37, p. 20-22. 1997
- BOZAL, Valeriano: *El realismo entre el desarrollo y el subdesarrollo*, Madrid, Ciencia Nueva, D.L. — *Arte del siglo XX en España. Pintura y Escultura*, Madrid, Espasa Calpe, 1995.
- CABALLERO BASTARDO, Arturo: *Obsesión por la decadencia*. Alerta-Cultura, 15/9/1989.
- CALABRESE, Omar: *Cómo se lee una obra de arte*, Madrid, Cátedra, 1999.
- CALVO SERRALLER, FRANCISCO: *España, medio siglo de vanguardia, 1939-1985*, Madrid, Fundación Santillana, Ministerio de Cultura, 1985.
- *La presencia de la realidad en el arte contemporáneo*. Ministerio de Cultura, 1986.
- *El realismo en el arte contemporáneo 1900-1950*, Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 1998.
- CAPDEVILA-ARGÜELLES, Nuria: *Artistas y precursoras. Un siglo de autoras Roësset*. Madrid, Horas y HORAS la editorial, 2013.
- CASANOVA, J. & GIL ANDRÉS, C.: *Breve Historia de España en el siglo XX*, Barcelona, Ariel Quinquagesencia, 2012.
- CASTAÑO, Adolfo: *Diáfana Amalia*. Edit. De la Gran Enciclopedia Vasca. Bilbao 1976.
- DEL CASTILLO, Alberto: *Amalia Avia*. Crítica Diario de Barcelona. 13/4/1975.
- CHÁVARRI, R., MARTÍNEZ DE LA HIDALGA, R. & DE LA GÁNDARA, C., *Mujeres en el arte español (1900-1984)*, Madrid, Ayuntamiento, Concejalía de Cultura, 1984.
- DE DIEGO, Estrella: *La mujer y la pintura del XIX español. Cuatrocientas olvidadas y algunas más*. Madrid, Edit. Ensayos de Arte Cátedra, 1987.
- FERNÁNDEZ-BRASO, Miguel. *Conversaciones con Amalia Avia*. Cuadernos de Guadalimar, Madrid 1995.
- FERRER, E.: *La otra mitad del arte*. Revista «Lápiz», n. 44.
- GARCÍA VIÑO, Jesús: *Pintura española neofigurativa*. Madrid, Ed. Guadarrama, 1968.
- GOODMAN, Nelson: *Los lenguajes en el arte. Una aproximación a la teoría de los símbolos*, Madrid, Paidós, 2010.
- GOMBRICH, Ernst: *Arte e Ilusión*, Barcelona, Editorial Debate, 1998.
- GUASH, Ana María: *El arte del siglo XX en sus exposiciones. 1945-1995*, Barcelona, Ed. Serbal, 1997.
- HARO TEGLÉN, Eduardo: *El País*, 13 de junio 2000.
- JIMÉNEZ, José: *Teoría del Arte*, Madrid, Tecnos/Alianza, 2002.

- LOGROÑO, Miguel: *Amalia Avia: la realidad es la huella de la cotidiano*. Diario 16, Madrid 17 de noviembre de 1976.
- LLEDÓ, Joaquín: *Paisajes interiores, Amalia Avia*. Album Letras-Artes, 1996. Verano. Pag. 16–18.
- LLOPART, Pilar: *Amalia Avia en Laietana*. Crítica Solidaridad Nacional; 17 de mayo de 1975.
- MANRIQUE ARRIBAS, Juan Carlos: «La familia como medio de inclusión de la mujer en la sociedad franquista». *Hispania Nova. Revista de Historia Contemporánea*, n.º 7 (2007) <http://hispanianova.rediris.es>
- MORANT, Isabel: *Historia de las mujeres en España y América Latina (IV): Del siglo XX a los umbrales del siglo XXI*, Madrid, Cátedra, 2006.
- MUÑOZ AVIA, Rodrigo: *La pintura sin discurso*. Exposición Galería de Arte Juan Gris. Madrid 1995.
- MUÑOZ LÓPEZ, Pilar: *Mujeres españolas en las artes plásticas: pintura y escultura*, Madrid, Síntesis, 2003.
- NIETO, Victor: *Amalia Avia, el paisaje urbano*. Revista Guadalimar. 1993, octubre–noviembre (121), pp. 32–35.
- NIELFA CRISTÓBAL, Gloria: *Mujeres y hombres en la España franquista: Sociedad, economía, política, cultura*. Madrid, Instituto de Investigaciones Feministas, Universidad Complutense de Madrid, 2003.
- NOCHLIN, Linda: «¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?», <http://www.vitoria-gasteiz.org/wbo21/http://contenidosEstaticos/adjuntos/es/87/78/48788.pdf> [consulta: 6 de mayo de 2014]
- *El Realismo*. Madrid, Alianza Editorial, 2004.
- NOELLE-NEUMANN, Elisabeth (1984, 1993): *La espiral del silencio. Opinión Pública: nuestra piel social*. Trad. Javier Ruiz Calderón. Barcelona, Paidós, 1995.
- OTERO QUINTÁS, Luís: *Mi mamá me mima*. Barcelona, Plaza y Janés, 1997.
- RABASA DÍAZ, Enrique: *Los viejos problemas de la perspectiva en la pintura de Antonio López García*. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Primer semestre, 1995, n.º 80.
- ROSÓN VILLENA, María: «Memoria, emociones y subjetividad en papeles y sales de plata». Universidad Autónoma de Madrid, 2009.
- SERRANO DE HARO, Amparo: *Mujeres en el arte. Espejo y realidad*. Barcelona, Plaza y Janés, 2000.
- SERRANO DE HARO y otros: *Arte y realidad en el Barroco 1. Modelo del naturalismo europeo en el siglo XVII*. Madrid, Fundación Ramón Areces. UNED.
- SUÁREZ-VALDÉS Y ÁLVAREZ, Mercedes: «Infancia de hoy, juventud de mañana» en *Guía de la madre nacionalsindicalista*, Madrid, Ediciones del Movimiento, 1940.
- TURBET, Silvia: *Del sexo al género. Los equívocos del concepto*. Cátedra. Universidad de Valencia. Instituto de la Mujer, 2003.
- TUSELL, Javier: *Historia de España siglo XX. La dictadura de Franco*, Madrid, Taurus, 1988.
- VALDIVIESO, L. Teresa H. & VALDIVIESO, Jorge. *Madrid en la literatura y en las Artes*. Phoenix, A.Z. Ed. Orbis Press, 2006.
- VIÑUALES, Jesús: *Criterios de valoración del arte actual*. UNED, 95.
- *El comentario de la obra de arte*. UNED, 86.
- *Nociones de perspectiva*. UNED, 2008.

CATÁLOGOS

Otra Realidad. Compañeros en Madrid. Madrid, Fundación Humanismo y Democracia, Caja de Madrid, enero–febrero 1992.

Realismos. Arte Español Contemporáneo. Madrid, Ansorena, Galería de Arte, 1993.

María Moreno, Madrid, Galería Eburne, 1996.

Isabel Quintanilla, Madrid, Galería Leandro Navarro, 13 de diciembre 1996–31 de enero 1997.

Luz de la mirada, Segovia, Museo de Arte Contemporáneo «Esteban Vicente», 7 de octubre 2002–12 de enero 2003

Pinceladas de realidad. Amalia Avia, María Moreno, Isabel Quintanilla. Xunta de Galicia, 30 de junio a 2 de octubre 2005.

Cincuenta años después, Madrid, Galería Leandro Navarro, 11 de diciembre 2008 al 28 de febrero de 2009.

AÑO 2014
NUEVA ÉPOCA
ISSN: 1130-4715
E-ISSN 2340-1478

2



ESPACIO, TIEMPO Y FORMA

UNED

SERIE VII HISTORIA DEL ARTE
REVISTA DE LA FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

Miscelánea · Miscellany

13 DAVID GIMILIO SANZ
Poder, humanismo y religiosidad en tiempos del Patriarca Juan de Ribera en Valencia: su colección de escultura clásica / Power, Humanism and Religiosity at the Time of the Patriarch Juan de Ribera in Valencia: his Collection of Classical Sculpture

41 JUAN CRUZ YÁBAR
De Nápoles a Madrid: la colgadura de los animales del duque de Medina de las Torres / From Naples to Madrid: the Animals Wall Hanging of the Duke of Medina de las Torres

69 GIOIA ELIA
La etapa italiana de Valentín Carderera (1822-1831) / Valentín Carderera's Italian Sojourn (1822-1831)

103 MARÍA JOSÉ PENA GARCÍA
Estéticas de lo cotidiano: cuatro visiones de la realidad en la pintura española contemporánea / Every Day Life Aesthetics: Four Visions of Reality in Contemporary Spanish Painting

133 JUAN JOSÉ SÁNCHEZ GONZÁLEZ
La construcción de un espacio de poder: los castillos del estado señorial de Feria / The Construction of an Space of Power: Castles of the Manorial State of Feria

167 JOSÉ JAVIER BARRANQUERO CONTENTO
La transformación de los modelos arquitectónicos medievales en el Priorato de Uclés: las parroquias de Dosbarrios y Villanueva de Alcardete / The Transformation of the Medieval Architectural Models in the Priorato de Uclés: the Parish Churches of Dosbarrios and Villanueva de Alcardete



9 771130 471008