

La deconstrucción del cómic en la producción de Ana Peters (1964-1967): cultura visual y conciencia de género en el pop español

Iván Hernández-Montero
Universidad Nacional de Educación a Distancia
E-mail: ihernandez@geo.uned.es
<https://orcid.org/0009-0005-3785-8582>

DOI: <https://dx.doi.org/10.5209/aris.108204>

Recibido: 6 de marzo de 2026 / Aceptado: 16 de junio de 2026/Publicación en línea: 25 de junio de 2026

Resumen: Este artículo analiza la producción pictórica de Ana Peters entre 1964 y 1967, periodo en el que la artista desarrolla una singular apropiación crítica del lenguaje del cómic. Mediante una metodología interdisciplinar que combina la historia social del arte, el análisis semiótico y los estudios visuales feministas, este trabajo examina cómo las estrategias de fragmentación, repetición y elipsis de la viñeta operan como dispositivos de contestación frente a los arquetipos de género del tardofranquismo. La aportación específica de esta investigación radica en desvelar cómo la obra de Peters no constituye una mera mimesis del Pop Art internacional, sino un contra-dispositivo visual que, al vaciar de contenido la iconografía de consumo de masas, evidencia la fractura entre la modernización económica del desarrollismo y la persistencia de las estructuras patriarcales. El estudio concluye que, lejos de ser una práctica tangencial, el dibujo de Peters se erige como un ejercicio de resistencia semiótica fundamental para comprender la emergencia de una conciencia de género en la vanguardia española de los años sesenta.

Palabras clave: Ana Peters, arte feminista, tardofranquismo, cómic, pop español.

[Eng] The deconstruction of comics in the production of Ana Peters (1964-1967): visual culture and gender awareness in Spanish pop

Abstract: This article analyzes the pictorial production of Ana Peters between 1964 and 1967, a period in which the artist developed a unique critical appropriation of comic book language. Using an interdisciplinary methodology that combines social art history, semiotic analysis, and feminist visual studies, this work examines how the strategies of fragmentation, repetition, and ellipsis of the vignette operated as mechanisms of contestation against the gender archetypes of late Francoism. The specific contribution of this research lies in unveiling how Peters' work does not constitute a mere mimesis of international Pop Art, but rather a visual counter-device that, by emptying mass consumption iconography of its content, highlights the fracture between the economic modernization of the developmentalist period and the persistence of patriarchal structures. The study concludes that, far from being a tangential practice, Peters' drawing stands as an exercise in semiotic resistance fundamental to understanding the emergence of gender awareness in the Spanish avant-garde of the sixties.

Keywords: Ana Peters, feminist art, late Francoism, comic, Spanish pop.

Sumario: 1. Introducción, 1.1. Enfoque metodológico y criterios analíticos, 2. Educación, género y cultura de masas bajo el primer franquismo, 2.1. La historieta como reflejo de la segregación por sexos, 2.2. El cómic como justificación formal de la reapropiación pop, 3. El pop pionero de Peters en una hoja volandera: Cullera (1964), 4. La exposición *Imágenes de la Mujer en la Sociedad de Consumo* (1966), 4.1. Análisis de obras incluidas en la exposición, 4.1.1. *Carro de Venus*, 4.1.2. *Premio*, 4.1.3. La serie *Cuentakilómetros*, 5. Visiones del trabajo en el calendario de Estampa Popular de 1968 (1967), 6. Conclusiones. Referencias.

Cómo citar: Hernández-Montero, I. (2026). *La deconstrucción del cómic en la producción de Ana Peters (1964-1967): cultura visual y conciencia de género en el pop español*. *Arte, Individuo y Sociedad*, publicación en línea, 1-16. <https://dx.doi.org/10.5209/aris.108204>

1. Introducción

Ana Peters (Bremen, 1932 - Dénia, 2012) fue una pintora y grabadora española de origen alemán cuya trayectoria se desarrolló principalmente en Valencia. Llegó a España con su familia huyendo de la Segunda Guerra Mundial y cursó estudios de Bellas Artes, primero en Valencia y después en Madrid, en un contexto artístico marcado por la crítica social de la posguerra y la renovación estética de los años sesenta. Formó parte del colectivo Estampa Popular de Valencia, que promovía un arte gráfico comprometido con la denuncia de las desigualdades sociales bajo el franquismo, siendo Peters la única artista vinculada al grupo, igual que en Equipo Crónica, y utilizó la serigrafía, el *collage* y los lenguajes visuales del cómic para cuestionar los modelos de feminidad difundidos por la cultura de masas.

Entre sus trabajos más significativos se encuentra la serie *Imágenes de la mujer en la Sociedad de Consumo* (1966), donde analizó críticamente la representación femenina en la publicidad, anticipando planteamientos del arte feminista español. Su obra evidenció cómo la modernización económica de los años sesenta mantuvo estructuras patriarcales que relegaban a las mujeres a roles subordinados, incluso dentro del ámbito laboral. Tras los años setenta redujo su actividad artística y residió en Inglaterra, retomando la pintura en los años ochenta con una orientación mucho más abstracta. Peters falleció en Dénia en 2012 y su obra ha sido revalorizada recientemente en exposiciones y estudios sobre arte político y feminismo en España.

La interpretación de la producción de Ana Peters requiere una cautelosa contextualización historiográfica que evite la aplicación anacrónica de marcos conceptuales feministas posteriores. Por ello, este estudio examina su obra bajo las coordenadas culturales y discursivas vigentes en la España de la década en que fue realizada, diferenciando entre su análisis formal, la lectura crítica de sus significados socioculturales y la atribución de una intencionalidad política explícita, evitando así proyectar sobre su trayectoria paradigmas de activismo actuales.

El objetivo principal de esta investigación es analizar cómo las estrategias de deconstrucción visual empleadas por la artista entre 1964 y 1967 -tales como la fragmentación modular, la elipsis narrativa y la repetición serial- funcionaron como herramientas de contestación frente a los arquetipos de género del tardofranquismo. Para ello, el trabajo se estructura en tres ejes: el mapeo del sustrato pedagógico y visual de los tebeos femeninos para comprender el código gráfico apropiado; el examen de cómo los dispositivos formales pop de Peters descolocan los relatos de domesticidad y consumo; y la evaluación del impacto de su propuesta en las visiones del trabajo femenino dentro de Estampa Popular de Valencia.

La hipótesis central sostiene que la obra de Peters realiza un desmontaje ideológico bidireccional. Al utilizar el lenguaje normativo del opresor para evidenciar su artificio, la artista dinamita la aparente modernidad desarrollista del régimen, demostrando que la sociedad de consumo de los sesenta perpetuaba y sofisticaba las estructuras patriarcales. La novedad metodológica de este enfoque reside en el cruce analítico entre la historia social del arte, los estudios visuales feministas y la semiótica de la historieta, permitiendo situar el dibujo de Peters como un espejo deformante del fetiche capitalista y nacionalcatolicista.

1.1. Enfoque metodológico y criterios analíticos

Para abordar el análisis de parte de la producción de Ana Peters del periodo 1964-1967 de manera rigurosa y evitar lecturas retrospectivas unívocas, esta investigación adopta un enfoque interdisciplinar que articula la historia social del arte, la semiótica de la cultura visual y los estudios feministas de la representación. El examen de los casos de estudio seleccionados se basa en tres criterios metodológicos específicos:

- **Análisis formal y descriptivo:** Se centra en la disección de las estrategias del arte pop adoptadas por la artista, tales como la repetición serial, la fragmentación de la viñeta y la supresión de elementos textuales, para evaluar cómo estas técnicas alteran la percepción formal de la escena.
- **Análisis semiótico e intertextual:** Este nivel confronta la obra de Peters con sus fuentes icónicas -las historietas románticas y melodramáticas de la época- para descodificar, mediante el estudio de signos recurrentes y técnicas como el *frottage*, las retóricas de género presentes en la cultura de consumo popular.

- **Interpretación crítica con perspectiva de género:** Este estadio final inscribe la obra en las coordenadas sociopolíticas del tardofranquismo, utilizando los estudios visuales feministas para interpretar las imágenes como espacios de tensión donde colisionan el discurso nacionalcatolicista y el desarrollismo, revelando así la intencionalidad ideológica latente en sus piezas.

2. Educación, género y cultura de masas bajo el primer franquismo

La Ley de Educación Primaria de 1945 fue un pilar ideológico del franquismo que, bajo tutela de la Iglesia, institucionalizó la segregación por sexos. Esta normativa diseñó un currículo específico para las niñas que, orientado a la maternidad y el ámbito doméstico, buscaba normalizar y regular las tareas de cuidados al servicio de las necesidades del régimen (Ley de Educación Primaria, 1945, p. 386). Como señala González Pérez (2009), esta política educativa buscaba normalizar la función maternal y convertir el trabajo de cuidados -higiene, alimentación, indumentaria y salud infantil- en una práctica regulada y funcional para las necesidades del régimen (p. 97).

Dentro de la complejidad derivada de la cultura visual franquista, el canon historiográfico tradicional del pop español -construido sobre una nómina casi exclusivamente masculina- ha sido objeto de necesarias revisiones críticas en clave de género (Mayayo, 2013). Como ha apuntado Pérez Manzanares (2025), el carácter político del arte pop español adoleció de un sesgo estructural en su mirada hacia lo cotidiano: mientras los artistas hombres utilizaban la crónica social para denunciar los grandes relatos de la opresión política, la violencia de Estado o el imperialismo, eludían sistemáticamente los temas que tenían que ver de manera directa con las mujeres. Para la mirada masculina de la vanguardia antifranquista, la esfera de la domesticidad, la opresión de género y la construcción de la subjetividad femenina bajo el nacionalcatolicismo eran consideradas cuestiones secundarias o periféricas frente a la, según Manolo Valdés, “gran batalla” de clase e institucional (Pérez Manzanares, 2025, p. 41).

Frente a esta elusión, artistas mujeres como Ana Peters irrumpen en la escena abordando de manera frontal la condición femenina como un espacio profundamente político. La producción de Peters no busca la evasión hedonista de los *mass media*, sino que desarticula críticamente los roles de género impuestos por el aparato de propaganda franquista y personificados por la Sección Femenina. Es precisamente en esta encrucijada donde cobra sentido el análisis del sustrato pedagógico y legislativo del régimen, el cual se materializó con fuerza a través de la cultura del tebeo y la historieta.

2.1. La historieta como reflejo de la segregación por sexos

Esta polarización educativa tuvo su traslación directa en el consumo de la cultura de masas de las décadas de 1940 y 1950, donde los tebeos operaron como dispositivos fundamentales para la segregación por sexos. Mientras que el público masculino era interpelado a través de narrativas de aventuras como *El guerrero del antifaz* o *El Capitán Trueno*, que legitimaban la fuerza, la audacia y el liderazgo como conductas arquetípicas, el mercado destinado a las niñas se especializó en una retórica romántica y melodramática, tipificada por colecciones como *Azucena*.

Esta última línea editorial empleaba sistemáticamente diminutivos, referencias florales y escenarios lujosos que asociaban la feminidad con la pasividad y el entorno doméstico. Las tramas instruían a las lectoras a confinar su proyecto vital al espacio privado, situando el matrimonio con un cónyuge idealizado como la máxima aspiración social. Aunque la autoría de los guiones recayó mayoritariamente en hombres, la configuración visual fue ejecutada por destacadas ilustradoras como Rosa Galcerán, María Pascual (Fig. 1) o Carme Barbarà. El trabajo de estas artistas mantuvo una estricta coherencia estética en las publicaciones que, apoyada en el costumbrismo y blindada por los severos criterios de la censura oficial, resultó crucial para consolidar y perpetuar los modelos de género nacionales durante décadas.



Figura 1. María Pascual, Marisabidilla, serie Serenata, Ediciones Toray, 1960-1966. (Andrés Álvarez (2014): "Serenata (1960, Toray) 47" en Tebeosfera. Disponible en línea en: https://www.tebeosfera.com/numeros/serenata_1960_toray_47.html)

2.2. El cómic como justificación formal de la reapropiación pop

Es en esta densa red de adoctrinamiento donde se justifica formalmente el uso del dibujo extraído de los cómics y las historietas por parte de creadoras pop como Ana Peters. Lejos de constituir un mero capricho estético o un mimetismo formal de las tendencias anglosajonas, la apropiación de la gráfica de los tebeos femeninos señalados (como *Azucena*) responde a una estrategia de desmontaje de la cultura visual de masas mediante la cual fueron educadas y bombardeadas de niñas y adolescentes. Como señala la crítica de género en las revisiones del pop, es fundamental examinar cómo los discursos visuales de consumo se reapropian desde la disidencia (Pérez Manzanares, 2025, pp. 54-55).

Al descontextualizar y amplificar los elementos gráficos de la historieta popular, Ana Peters ejerce una mediación crítica que utiliza el lenguaje del opresor para evidenciar el artificio de sus mensajes normativos. Su práctica introduce ambivalencias y contradicciones al reapropiarse de un producto de consumo que, bajo la dictadura, servía tanto para el adoctrinamiento como para la evasión. Mediante un distanciamiento reflexivo, la artista obliga al espectador a confrontar la rigidez de los estereotipos de género -aquella línea clara y complaciente que definía a las figuras femeninas como las "doncellitas" o "costureritas" de la producción de Toray en colecciones como *Azucena*- con la violencia simbólica que tales representaciones normalizaban.

De este modo, la obra de Peters no se limita a ilustrar una situación sociológica, sino que deconstruye el código visual de la época, demostrando que la historieta funcionaba como un doble aparato ideológico: vehiculaba la domesticidad nacionalcatólica al tiempo que la integraba en el nuevo imaginario del bienestar neocapitalista. Al apropiarse de este material, su propuesta artística revela que las imágenes de masas no son soportes neutrales, sino dispositivos estéticos fundamentales mediante los cuales la ideología del régimen se encarnaba en la cotidianidad, legitimando la subordinación femenina como un objeto constante del deseo y del mercado.

3. El pop pionero de Peters en una hoja volandera: Cullera (1964)

Como afirmó Marín Viadel (1981, p. 134) Ana Peters utilizó de manera novedosa en España el recurso conceptual y artístico de la reapropiación de una viñeta de cómic para la hoja volandera de la exposición que preparó el colectivo Estampa Popular de Valencia en el Centre Cullerenc de Cultura de Cullera, localidad situada a unos 50 kilómetros al sur de la capital valenciana, prevista del 19 al 27 de diciembre de 1964 con la participación de José María Gorrís, José Marí, Rafael Martí Quinto, Ana Peters, Rafael Solbes, Juan Antonio Toledo y Manolo Valdés, siendo Peters la única autora mujer participante en la muestra.

En la parte trasera del diseño de Peters se emplazó el que se considera el segundo manifiesto del grupo (Folch, 2015, p. 16), un texto escrito en valenciano titulado *Perquè es fa un art popular* [Por qué se hace un arte popular] firmado por el historiador, crítico y museólogo Tomás Llorens, con quien la artista se había casado a principios de ese mismo año. Este texto destaca la función social del arte

como portavoz de las situaciones de desigualdad que afectan a personas desfavorecidas, insatisfechas o que no tienen capacidad de manifestarse por sí mismas, pero sí necesitan que las cosas cambien a su alrededor. Para este autor, un buen artista es aquel que de manera intuitiva encuentra la manera de comunicarse de manera sencilla y cotidiana con el pueblo concreto al que se dirige, con el que convive y al que conoce a la perfección porque siente en sí mismo sus condicionantes y sus carencias (Llorens, 1964). En cualquier caso, esta exposición apenas tuvo recorrido ya que fue cancelada al poco rato de haberse inaugurado por el Jefe Local de la Falange de Cullera con la implicación del alcalde de la ciudad y de la policía municipal, obligando al grupo de artistas a huir en el seiscientos en el que habían transportado las obras, abandonándolas allí (Llorens, 2012, pp. 4-5).

En un primer momento puede resultar llamativo el contraste que se produce entre las representaciones que Peters hizo de las mujeres durante un mismo periodo cronológico en sus trabajos realizados como parte integrante del grupo de Estampa Popular de Valencia con tipologías muy austeras, serias, vestidas con ropas sencillas y tradicionales, muchas de ellas respetando el luto con pañuelos negros sobre la cabeza (Fig. 2), y la estética visual procedente de los cómics que aportaba cierta sofisticación en las posturas, los roles, la forma de vestir y de comportarse de unos nuevos modelos de mujer en la sociedad del momento.



Figura 2. Ana Peters, S/T, 1966. (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Donación de Tomás Llorens y Ana Peters, Madrid, 2011. © Colección Herederos Ana Peters)

No obstante, y reafirmando la propuesta teórica de Llorens, para Peters ambas eran maneras de aproximarse al espectro de lo popular, fuese a través de imágenes extraídas del propio pueblo mediante sencillos retratos familiares que trasladaba a grabados y serigrafías, o a través de sus objetos de consumo, como eran las historietas que se vendían a precios asequibles en los quioscos. Como ha apuntado la historiografía reciente (Solbes Borja, 2022), esta oscilación formal demuestra que el campo artístico valenciano de la época permitía una permeabilidad de lenguajes donde lo castizo y la cultura de masas urbana coexistían como herramientas de contestación política. Metodológicamente, este contraste revela que la cultura visual tardofranquista no era un bloque homogéneo, sino un territorio donde la ideología dominante y sus fisuras se diluían en los quioscos y los talleres de grabado.

Además del uso de la repetición (hasta 70 veces repite ESTAMPA POPULAR DE VALENCIA en las dos columnas de texto), en cuanto al uso de la viñeta que realiza Peters para el diseño del panfleto anunciador de la exposición de Cullera, recurre a la estrategia difundida por el arte pop de la multiplicación de una escena recortada y extraída de su emplazamiento narrativo original, repitiendo tres veces la misma imagen, lo cual provoca el efecto de anular cualquier relato (Fig. 3).

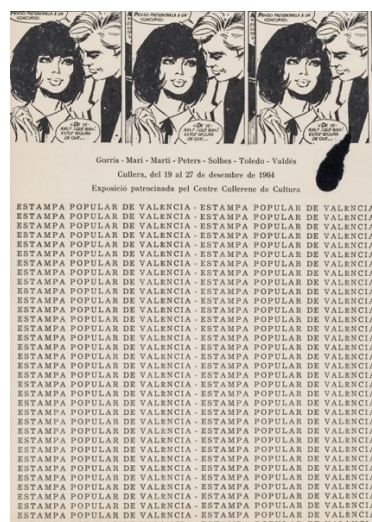


Figura 3. Ana Peters, Hoja volandera de la exposición de Cullera, 1964. (© Colección Herederos Ana Peters)

En la escena, que recuerda por encuadre y temática a *Masterpiece [Obra maestra]* (1962) de Roy Lichtenstein, aparece una mujer de pelo oscuro con las manos juntas en actitud esperanzada mirando hacia su izquierda a un hombre más alto de pelo rubio que se encuentra muy cerca de ella. Mediante el recurso gráfico de los bocadillos el hombre dice: “Pienso presentarla a un concurso”, a lo que ella responde: “¿De veras? ¡Qué bien! Estoy segura de que...” Aunque la conversación esté descontextualizada, y no nos permita saber exactamente qué va a presentar a un concurso el personaje masculino, intuimos que podría tratarse de una obra de arte de algún tipo, es decir, podría tratarse perfectamente de un contexto artístico, tan familiar a Peters, en el cual el hombre representa la figura creadora y la mujer se limita a animarle y apoyarle en su carrera profesional, una actitud, por otro lado, muy contemporánea en las parejas españolas de la época. Para Folch (2015), esta propuesta gráfica de la artista supuso un

(...) trabajo novedoso que incluyó recursos propios del arte pop como la apropiación de las viñetas de cómic, la reiteración de los mismos motivos y el fraccionamiento modular del espacio. De todos ellos, las viñetas de cómic pasarían a formar parte del vocabulario iconográfico que la artista desarrollaría en años posteriores. (p. 16)

Desde el punto de vista del análisis formal, la descripción del dispositivo revela un vaciado consciente de la linealidad temporal del tebeo; sin embargo, en el plano de la interpretación crítica, esta serialización constituye un desmontaje ideológico del propio cómic femenino.

4. La exposición *Imágenes De La Mujer En La Sociedad De Consumo* (1966)

Según ha analizado Solbes Borja (2022; 2023) Ana Peters se había integrado bastante bien en los grupos artísticos locales como Estampa Popular de Valencia, y había participado también en la que es considerada la primera exposición del Equipo Crónica del Ateneo Mercantil de Valencia en noviembre de 1964 junto a otros miembros de Estampa Popular. Sin embargo, la recepción de sus propuestas evidenció las dificultades de encaje de una mirada disonante dentro de un colectivo predominantemente masculino. Esta falta de plena comprensión de sus códigos visuales por parte de sus compañeros, sumado a su reciente maternidad, la animaron a tratar de continuar su carrera profesional de manera individual preparando una serie de piezas para la exposición *Imágenes de la mujer en la Sociedad de Consumo* de la Galería Edurne de Madrid en el mes de abril de 1966 (Solbes Borja, 2023, pp. 223-224). Para autoras como López Fernández (2021), artistas valencianas como Ana Peters o Isabel Oliver trataban con su trabajo de

(...) mostrar la cotidianidad de las mujeres del régimen -eludida por los compañeros del grupo- y visibilizar la distorsión de la realidad ejecutada por los *mass media*, así como la difusión de los idearios que sostienen el heteropatriarcado: división sexual del trabajo, feminización de espacios e idealización del matrimonio y consecuente maternidad, cuestiones reflejadas en la exposición *Imágenes de la mujer en la Sociedad de Consumo*. (p. 325)

A principios de 1964 Peters había viajado a Alemania para casarse con Tomás Llorens y, en el viaje de vuelta hacia Valencia, se detuvieron en París, donde visitaron varias veces la galería de Ileana Sonnabend (Folch, 2015, p. 5). Esta había sido inaugurada en 1962 y entre sus intereses apostaba por una fuerte presencia de arte norteamericano contemporáneo que la galerista y coleccionista se esforzaba por importar a Europa. Allí, Peters pudo acceder a la observación detallada de obras de Andy Warhol, Roy Lichtenstein, Michelangelo Pistoletto o Robert Rauschenberg.

Además de poder contemplar la serie de los accidentes de coche de Warhol, elemento simbólico clave que más adelante utilizará de manera recurrente en su obra, a Peters le interesó especialmente la obra de los tres artistas estadounidenses, según explicó ella misma a un periodista con motivo de su exposición en la Sala Mateu celebrada en mayo, definiendo su propia obra como “próxima al pop art” (Llorens, 2012, p. 3). Esta proximidad puede identificarse en su producción artística de ese año y los dos siguientes, por un lado mediante las técnicas de reapropiación del vocabulario gráfico de los cómics que observó en Lichtenstein, las repeticiones de los motivos mediante serigrafía en Warhol y, sobre todo, los lenguajes plásticos de la obra de Rauschenberg, como los ensamblajes denominados *Combine paintings* de mediados de los años 50, piezas serigráficas de inicios de los 60 y, especialmente, el uso de disolvente para realizar transferencias de imágenes de revistas a papeles o lienzos que el artista había desarrollado a finales de la década de 1950 (Fig. 4).



Figura 4. Robert Rauschenberg, Election, 1960. (Colección privada. © Robert Rauschenberg Foundation)

Peters centró su producción a partir de aquel momento en una amplia variedad de obras que incluiría en su exposición individual *Imágenes de la mujer en la Sociedad de Consumo* en la Galería Edurne de Madrid que tuvo lugar del 2 al 19 de abril de 1966, cuyo título y texto de catálogo fueron escritos a petición de Peters por Llorens (2012) quien, años después, diría que pensaba que ni uno ni otro estuvieron “a la altura” (p. 5). Es esencial precisar que la obra de Ana Peters no debe interpretarse como una mera ejecución plástica de los postulados teóricos de Tomás Llorens, pese a que compartieron un contexto intelectual común. Su práctica artística, basada en una experiencia y una conciencia de género diferenciada, construyó una originalidad que operó más allá de las categorías estéticas aceptadas por sus contemporáneos masculinos. En consecuencia, su feminismo visual no es una imposición historiográfica retrospectiva, sino una toma de posición crítica frente a un entorno vanguardista que, a pesar de sus pretensiones, seguía marcado por parámetros androcéntricos.

4.1. Análisis de obras incluidas en la exposición

Esta exposición se considera una de las primeras afirmaciones de una conciencia crítica sobre la condición femenina en España bajo la dictadura franquista al poner en cuestión el papel de los medios de comunicación, que asociaban lo femenino al ámbito doméstico y reforzaban un modelo de mujer promovido por industrias culturales masculinizadas. A través de herramientas de la historia social del arte y de los estudios visuales feministas (Mayayo, 2013), podemos interpretar que la obra de Peters deconstruía la mirada heteropatriarcal (*the male gaze*) que dominaba el pop internacional, desarmando la aparente felicidad que la sociedad de consumo y la publicidad prometían a las mujeres a través de la adquisición de objetos. En este punto, la delimitación metodológica exige precisar la filiación ideológica de las piezas: el cuestionamiento de Peters opera por desbordamiento semiótico de los lenguajes de la cultura visual neocapitalista, interceptando sus canales de transmisión para revelar la violencia simbólica subyacente. Según Pérez Manzanares (2025)

(...) los estereotipos de Peters tenían un fuerte carácter simbólico desde el punto de vista sociológico y trataban de mostrar la imagen transmitida por los medios sobre la mujer de manera directa más que apostar por la “imagen real” de la situación femenina en el país. (p. 202)

Para calibrar con rigor el grado de intencionalidad de la artista sin caer en lecturas simplistas o unívocas, es imprescindible acudir a las fuentes primarias de la época. En el folleto de la exposición Llorens señalaba que, en el contexto neocapitalista, la mujer era reducida a la categoría de objeto de lujo, equiparada a otros bienes destinados a recompensar el éxito competitivo de los individuos, lo que favorecía su instrumentalización como estímulo sexual y reforzaba su cosificación, limitando su libertad (1966, p. 14). No obstante, su texto se centró en legitimar la práctica del pop en España, más que en respaldar las posiciones de la artista, que precisamente trataban de subvertir el imaginario femenino difundido por el propio Pop Art anglosajón. Esta declaración teórica del catálogo demuestra que si bien la artista no operaba desde una militancia feminista orgánica -inexistente en el tejido clandestino de la época-, sí existía una voluntad consciente y deliberada de posicionamiento crítico frente al discurso normativo del “ángel del hogar”. Su obra, por tanto, participa tanto de las sensibilidades compartidas de la disidencia estética de los sesenta como de una intuición de género profundamente personal y específica, equilibrando la respuesta intuitiva a su entorno con la asimilación consciente de una cultura visual saturada.

El criterio de selección de las obras analizadas en este artículo, presentes en la exposición individual de Peters, remite solo a algunas de las realizadas por la artista en las que utiliza expresamente el vocabulario gráfico de los cómics y que resultan más representativas: *Carro de Venus*, *Premio*, y la serie *Cuentakilómetros*, todas fechadas en 1966.

4.1.1. *Carro De Venus*

Peters utilizó la técnica del *frottage* en *Carro de Venus* (1966), donde empleó el disolvente para transferir desde revistas a todo color multitud de imágenes de coches vistos desde diferentes ángulos, así como algunos primeros planos interiores de un salpicadero con el volante o el detalle de un faro, incorporando a este tipo de obras el uso del acrílico y el rotulador negro típico del lenguaje gráfico de las historietas (Fig. 5).



Figura 5. Ana Peters, Carro de Venus, 1966. (Cortesía de la Galería Marc Domènech y los herederos Ana Peters)

En cuanto al tratamiento del dibujo, la descripción formal constata cómo la artista recupera el uso del lenguaje de los cómics que ya había anunciado en el panfleto de la exposición de Cullera dos años antes, sobreponiendo a los coches transferidos la imagen de un hombre vestido con traje y corbata que mira desde arriba a una mujer, la cual le observa a él desde una posición ligeramente más baja. El retrato de la pareja se repite modularmente en una diagonal que asciende por el tablero y reduce su tamaño hacia el lado derecho, apareciendo un total de tres veces.

Aquí Peters no utiliza el recurso del bocadillo para ofrecernos un fragmento de diálogo entre el hombre y la mujer, dejando a quien observe la obra que extraiga sus propias conclusiones sobre ella aunque, si nos fijamos bien, veremos que dentro de la cabeza del hombre más grande la artista ha ubicado, mediante *frottage*, el cuerpo de una mujer vestida con gabardina desabotonada y falda junto a un coche descapotable de color rojo, probablemente el modelo Mercedes-Benz 190SL (W121) de dos asientos lanzado por la empresa automovilística en 1955. Aunque no vemos su expresión, su actitud corporal indica relajación y entusiasmo, ya que sostiene una pierna en el aire y se apoya en el vehículo con una mano mientras que el otro brazo parece que se eleva hacia lo alto. Llama la atención que en los anuncios publicitarios de la época las mujeres aparecen siempre *junto* a los coches, o si aparecen dentro no lo hacen como conductoras, sino como acompañantes de los hombres que sí conducen, reforzando así la cosificación de sus cuerpos al aunar machismo y capitalismo en el mundo publicitario.

Evitando una atribución lineal de intencionalidad ideológica unívoca, es preciso proponer una interpretación crítica amplificada: una de las hipótesis interpretativas que se desprenden de la pieza de Peters sugiere que en la cabeza de los hombres solo existen coches lujosos y mujeres, equiparándolos a ambos como objetos derivados de la sociedad de consumo, aunque, si vamos más allá, el hecho de que la artista haya sustituido la cabeza de la mujer por la imagen de otro vehículo, para ella símbolo de la masculinidad (Folch, 2015, p. 36), no hace sino poner de manifiesto la alienación con que también ellas se ven afectadas como consumidoras. Al privarla de su rostro y, por tanto, de cualquier expresión facial, el dispositivo gráfico opera una suerte de deshumanización que invita a interpretar la figura como una especie de mujer-coche, una estrategia formal que podría leerse como una metáfora de la enajenación, sugiriendo un sujeto desprovisto de pensamientos o ideas propias, sino que está poseída por el ansia consumista y la aspiración al lujo que ofrecen los *mass media* a la población. Para López Fernández (2021) esta equiparación entre mujeres y coches le sirve a la artista para “visibilizar el modelo de masculinidad hegemónico, y el uso del cuerpo y sexualidad femeninos como reclamo publicitario” (p. 325). La relación entre cultura visual e ideología se complejiza aquí: el dibujo de Peters funciona como un espejo que deforma el fetiche capitalista de la máquina-mujer para evidenciar el vacío subjetivo que produce.

4.1.2. Premio

La obra *Premio* (1966) se compone de cuatro paneles cuadrados que enmarcan cuatro escenas insertadas en círculos de distintas tonalidades de rosa que se van aclarando gradualmente. Desprovistas de

cualquier rastro de *frottage*, los fondos están pintados con tintas planas, destacando el lenguaje gráfico del cómic con el que la artista ha pintado sobre ellos, carentes también de bocadillos o elementos textuales que puedan ubicarnos para comprender la propuesta de su narrativa (Fig. 6).



Figura 6. Ana Peters, Premio, 1966. (© Institut Valencià d'Art Modern, IVAM. Photo Juan García Rosell, IVAM)

De hecho, para reforzar esta sensación, en el primer panel, que presenta un primer plano muy contrastado con un rostro masculino de un hombre de avanzada edad, aparecen una serie de símbolos en la parte inferior derecha de difícil interpretación. También a la altura de la cara del personaje flota en el aire un trazado de breves líneas como otro misterioso símbolo. De su expresión pensativa, quizá preocupada, que la recepción crítica puede vincular tanto a la figura de un padre protector ante los posibles amantes de su hija como a una metáfora representativa del pensamiento tradicional heteropatriarcal, surge el desencadenante de la acción que contemplamos en los siguientes tres paneles, que viene a ser la misma escena de una agresión que se repite. Se trata de un hombre que golpea a otro con mucha violencia, lanzándolo hacia atrás debido a la fuerza del puñetazo, mientras al fondo una mujer con las manos situadas a ambos lados de la cara contempla la escena entre horrorizada y apenada.

Peters se apropia del vocabulario visual de los cómics, pero lo hace de manera incompleta, despojando la obra de argumentos previos o posteriores y seriando la misma imagen repetidas veces, igual que en el panfleto de la exposición de Cullera o en *Carro de Venus* y, por tanto, interrumpiendo voluntariamente el avance de una acción que se queda detenida, descontextualizada y multiplicada. Además, mediante el título de la obra nos lanza algunas preguntas: ¿premio? ¿Cuál es aquí el premio? ¿La mujer que se “llevará” el hombre que gane la pelea? ¿Una persona puede ser un premio? Sin olvidar la utilización plástica y política que la artista hace del color rosa de los fondos, tradicionalmente asociado a los ámbitos femeninos y denostado por los masculinos, donde ella decide situar la acción de este políptico.

En una lectura que articule la descripción formal con la propuesta analítica del artículo, el plano iconográfico tiende a situar a la mujer en el rol de una mera espectadora de las actitudes violentas masculinas. Dicha disposición formal sugiere que son los hombres quienes activan la narración y quienes la ejecutan, mientras que las figuras femeninas parecen quedar relegadas a los márgenes de la historia y reducidas a ser ofrecidas como bellas recompensas para los hombres más fuertes y decididos. La atribución de intencionalidad ideológica en *Premio* debe interpretarse no como un panfleto político unidireccional, sino como una compleja problematización visual de la violencia inherente al contexto normativo del desarrollismo español, donde la propia serialización formal del golpe actúa como cortocircuito crítico de la pasividad femenina contemplativa.

4.1.3. La serie *Cuentakilómetros*

De las tres piezas de las que consta esta serie, que alude perfectamente al título de la exposición de 1966 en la Galería Edurne, solo hemos podido localizar la primera de ellas, titulada *Cuentakilómetros (nº 1. Rosa azul)* que fue adquirida por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en el año 2021 para integrarla en la línea de investigación del feminismo durante el tardofranquismo (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2022, p. 19) (Fig. 7).



Figura 7. Ana Peters, *Cuentakilómetros (nº 1 Rosa azul)*, 1966. (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. © Colección Herederos Ana Peters)

La segunda de ellas, *Cuentakilómetros nº 2*, la analizaremos desde la ilustración aparecida en el catálogo de la muestra de pintura y escultura valenciana del Colegio de Arquitectos de Valencia de junio de 1967, donde expuso obras de la muestra de la Galería Edurne que reproduce Folch (2015, p. 37). Y la tercera obra de la serie, *Cuentakilómetros nº 3 (Rosa roja)*, la encontramos reproducida en el catálogo de la exposición de Madrid, estas dos últimas en blanco y negro (Fig. 8).



Figura 8. Ana Peters, *Cuentakilómetros (nº 3 Rosa roja)*, 1966. (Catálogo de exposición *Imágenes de la Mujer en la Sociedad de Consumo*, Galería Edurne, Madrid, 1966)

A través de los elementos con los que juega para sus composiciones, Peters se mueve en un ámbito bastante alejado de las clases populares, reflejando las ensoñaciones y aspiraciones al mundo

del lujo que promovían las historietas románticas dirigidas a moldear los comportamientos de las niñas, jóvenes y mujeres. Aparatos como el teléfono o un coche descapotable eran prácticamente inalcanzables para la mayoría de las familias, así como el hecho de llegar hasta el paisaje nevado de la segunda obra, un lugar idílico al que probablemente solo se podría llegar a bordo de uno de esos coches lujosos de los paneles previos.

En las tres obras aparece una línea a modo de velocímetro cuya numeración en kilómetros por hora llega desde 0 a la izquierda del todo hasta 220 en el lado derecho. En la primera está trazada aproximadamente a mitad de altura de la composición, y la línea roja que indica la velocidad se sitúa casi a 140 km por hora. En la segunda el cuentakilómetros aparece en un nivel más bajo, y un poco más elevado en la tercera pieza, aunque en estas dos últimas no podemos asegurar si hay una línea roja hasta el final que indicaría una velocidad de 220 km por hora al disponer de ambas reproducciones en blanco y negro.

En ninguna de las piezas de la serie *Cuentakilómetros* aparecen figuras masculinas de manera explícita, a no ser que, como ya hemos comentado en el análisis de *Carro de Venus*, Peters haya asimilado la idea del coche a la masculinidad. Las autoras Tejeda y Folch (2018) han relacionado simbólicamente la banda numérica del cuentakilómetros del coche en estas obras con “lo masculino” (p. 90). Esta interacción entre los sexos, tan explícita en las historietas y cómics, admite ser leída aquí de manera indicativa mediante la asociación de diferentes elementos que, contrapuestos, abren la posibilidad de articular una narrativa de signo crítico donde los hombres se encuentran ausentes, pero interfieren en las vidas de las mujeres.

Esto puede detectarse a través de las reacciones a impulsos masculinos y cómo estos afectan a las emociones de las mujeres que aparecen representadas en estas obras. Por un lado, en la manera con que la mujer que habla por teléfono sostiene con firmeza el auricular, alterada, incluso asustada, como si estuviese recibiendo una mala noticia o un aviso sobre un asunto preocupante. En el segundo panel, la mujer que aparece dibujada en la parte inferior mira hacia su derecha con escepticismo o suspicacia, quizá incluso desconfianza, hacia la persona que habla por teléfono, generando un críptico y mudo juego conversacional. En la parte superior del tercer panel, otra mujer con los ojos cerrados se lleva el dedo índice a la boca, pensativa, preocupada, con la necesidad de guardar algún tipo de secreto que no puede revelar, enfatizando este sentido al duplicar su imagen. Bajo el dibujo de la parte trasera de un coche y de la línea del cuentakilómetros observamos en la parte inferior de este tercer panel a una mujer que también aparece con los ojos cerrados, aunque con una actitud muy diferente debido a que la expresión sonriente de su rostro denota diversión, felicidad, incluso da la sensación, por el brazo que eleva al aire, de encontrarse en medio de un paso de baile.

La artista utiliza recursos propios del vocabulario gráfico de los cómics tales como el primer plano de los ojos dibujados con rotulador negro sobre el papel, la fragmentación modular de los espacios a modo de viñetas o la repetición de una misma imagen para enfatizar su sentido, además, evita deliberadamente el uso de bocadillos, globos o cualquier referencia textual para permitir que quien observe las obras genere sus propias relaciones y correspondencias. Pero Peters también experimenta en estas obras con la inclusión de ciertos elementos de orden más pictórico, como serían las rosas de los paneles primero y tercero a las que aluden los títulos, una de color azul y la otra roja, las cuales podrían estarse refiriendo a la colección de historietas *Rosas blancas* de la Editorial Toray, así como unos labios carnosos flotando sobre la nieve en el segundo panel. La aparición, tanto de las flores como de la boca, remite a un conjunto de códigos simbólicos tradicionalmente asociados a los entornos femeninos como lo doméstico o la sensualidad. Dichos elementos entablan un diálogo intertextual con las temáticas de las historietas de los quioscos, las cuales tendían a consolidar los roles normativos de género promulgados por la dictadura franquista entre las clases populares. La descripción formal de la fragmentación en *Cuentakilómetros* nos revela un uso audaz de la planitud pop, mientras que su interpretación crítica exige vincular estos signos sueltos (el teléfono, el labio, la velocidad) como una constelación ideológica de la insatisfacción femenina latente en la modernización económica española.

5. Visiones del trabajo en el calendario de Estampa Popular de 1968 (1967)

No es frecuente encontrar en la obra producida por Peters durante el marco temporal en el que se centra este artículo (1964-1967) el uso gráfico de bocadillos. Del panfleto compuesto para la exposición frustrada de Cullera en la segunda mitad del mes de diciembre de 1964 pasaríamos a la serigrafía que

realizó en 1967 para el mes de junio del calendario de Estampa Popular correspondiente al año 1968, del cual ella realizó de manera individual también el dibujo correspondiente al mes de octubre.

Estampa Popular de Valencia quiso adoptar para este nuevo calendario la nueva visión plástica del pop y de los medios de comunicación de masas como los anuncios publicitarios, lo cual servía para dejar atrás los lenguajes anteriores procedentes de la técnica del grabado que habían utilizado para el calendario de 1967. El grupo de artistas proponía un monográfico sobre las perspectivas laborales y económicas de la gran mayoría de la sociedad española. Aunque los cambios socioeconómicos de los años 60 afectaron a los roles sociales de las mujeres, alcanzando una dimensión pública de la que antes no era habitual que pudiesen disponer, cuando acceden al mercado laboral

(...) lo harán en puestos donde desempeñen funciones parecidas y acordes con “sus labores” o tareas propias de “su sexo”: enfermería, magisterio o, en ese momento de desarrollo del turismo, trabajos como guía turística o azafata. Si bien el despegue económico expande los horizontes laborales de las españolas, aún deben desempeñar “sus labores” de acuerdo con la mentalidad doméstica y hogareña dentro y fuera del hogar. (Morcillo, 2012, pp. 43-44)

Como hemos visto anteriormente, las historietas de los quioscos proporcionan un reflejo de los cambios sociales. Lo hacen con respecto a la incorporación de las mujeres al ámbito profesional público, pero también con cierta ambigüedad subyacente, por un lado, capaz de sortear la censura, y por otro ofreciendo sutiles avances con respecto a unos nuevos modelos de mujer dirigidos a las jóvenes españolas. Pese a plantear personajes supuestamente independientes que desempeñan profesiones liberales “adecuadas”, podemos comprobar que en el fondo continúan manteniendo la necesidad de validación masculina. Es el caso de las series de *Mary “noticias”*, una audaz periodista pero que en realidad solo sirve de apoyo a un investigador que es quien acaba resolviendo los casos y rescatándola de apuros; *Belinda. Aventuras de una secretaria*, cuyo día a día se centra más en encontrar un “buen marido” que en la valoración o las destrezas del propio trabajo administrativo; o *Lilian. Azafata del aire*, que viaja por todo el mundo gracias a su profesión resolviendo misterios, delitos y crímenes, ayudada por un piloto con quien terminará casándose al final de la serie.

Peters aborda la cuestión laboral de las mujeres en su propuesta del mes de junio del calendario de 1968 donde nos muestra a una joven mirando hacia el horizonte que se abre al fondo de un sendero con árboles a un lado bajo un intenso cielo rojo (Fig. 9).



Figura 9. Ana Peters, Juny (junio), 1967. (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. © Colección Herederos Ana Peters)

Como señalábamos más arriba, es otro de los pocos ejemplos que se conservan en el que la artista utiliza el elemento gráfico del bocadillo típico de los cómics para hacer hablar a su personaje. Aquí no es su voz sino su pensamiento, indicado por la línea de círculos, el que reproduce textualmente lo que parece una frase extraída de otro anuncio más de formación: “Su futuro garantizado aprendiendo

corte y confección por correspondencia”. Si tradicionalmente a las niñas y jóvenes se les inculcaba la obligatoriedad de saber ejecutar trabajos de bordado con el objetivo perseguido por la Sección Femenina de la Falange de convertirse en “buenas esposas” y “buenas madres”, la incipiente sociedad de consumo que se estaba configurando en nuestro país asimilaba dichas habilidades aprendidas para transformarlas en una profesión remunerada. Como muy acertadamente vio Mayayo (2013) el hecho de que las mujeres se incorporasen al mundo laboral no representaba más que una extensión de las tareas domésticas y de cuidados que la sociedad patriarcal tradicional ya les tenía atribuidas (p. 23). Es decir, se extrae del ámbito privado a las mujeres para que sigan realizando labores similares en el ámbito público, sin descuidar el doméstico.

Con un matiz distinto, en el mes de octubre también aparece otra oferta de formación que dice: “Aprenda inglés por correspondencia con discos o sin discos” (Fig. 10).



Figura 10. Ana Peters, octubre, 1967. (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. © Colección Herederos Ana Peters)

Sobre un fondo amarillo surge en el centro de la imagen un disco de vinilo de color naranja, que era un método sonoro de aprendizaje muy extendido, y encima del disco observamos el gorro habitual de los pilotos de avión o de ciertos oficiales militares junto a una botella de alcohol y un vaso con hielos. El montaje iconográfico plantea un abanico interpretativo donde aprender inglés se asocia a la apertura de horizontes profesionales y al viaje como sinónimo de estatus. Asimismo, la coexistencia de estos signos iconográficos permite trazar una lectura crítica según la cual la pieza ironiza sobre los privilegios del hombre de uniforme, vinculando el éxito socioeconómico con la disponibilidad de las figuras femeninas. En la parte inferior izquierda de la imagen emerge un esquemático dibujo femenino que, tumbado boca abajo sobre una almohada y con las piernas separadas, ha sido interpretado por la historiografía de género como la representación de un cuerpo objetualizado, dispuesto para el hombre triunfador, como si fuese un premio o una recompensa por sus logros laborales. A través de este crudo montaje iconográfico, Peters desveló visualmente los hilos de la instrumentalización del deseo y el consumo desarrollista, desmitificando las promesas de emancipación de la tecnocracia franquista. La articulación formal de estas serigrafías se convierte en interpretación crítica al desarmar la ideología del éxito consumista, mostrando que la pretendida apertura económica reafirmaba la jerarquía sexista tradicional en las nuevas profesiones del sector servicios.

6. Conclusiones

En su obra de este periodo analizado de 1964-1967, Peters supo asimilar las estrategias lingüísticas del arte pop y reapropiarse de ellas de manera pionera, llevando la expresión gráfica de historietas y cómics populares a nuevos niveles compositivos y narrativos para componer una serie de obras que incitaban al público contemporáneo a reflexionar sobre cuál estaba siendo el papel de las mujeres en la sociedad de consumo.

Aunque no fue bien recibida en su momento, la exposición de Ana Peters es considerada una de las primeras afirmaciones del feminismo artístico en España bajo la dictadura franquista al poner en cuestión el papel de los medios de comunicación, que asociaban lo femenino al ámbito doméstico y reforzaban un modelo de mujer promovido por industrias culturales masculinizadas. Algunas de las críticas, como la que Valeriano Bozal incluyó en su libro de 1966 *El realismo entre el desarrollo y el subdesarrollo*, no quisieron profundizar en el manifiesto propuesto por la artista contra la “objetualización de las mujeres en la sociedad de consumo”, además de minimizar sus capacidades creativas, artísticas y discursivas (Molins, 2012, p. 65). Pérez Manzanares (2025) plantea que para la mentalidad crítica del momento “nada podía haber más complicado que la interpretación de la imagen de una mujer realizada por una mujer con una conciencia protofeminista” (p. 203). Tras la decepcionante recepción de su exposición individual, Peters fue abandonando el interés en la práctica artística para dedicarle más tiempo “al diseño de interiores, y a otras cosas, pero lo que más la absorbía eran los hijos” (Llorens, 2012, pp. 5-6), centrándose en un negocio de jardín de infancia que montaron en su propia casa en la localidad de Paterna donde vivían. Esta circunstancia vital, lejos de desvincularse de su obra, confirma desde la praxis lo que Mayayo (2013, p. 23) afirmaba sobre la profesionalización de las tareas domésticas tradicionalmente asignadas a las mujeres como un engañoso mecanismo de acceso al mundo laboral.

Resulta llamativo que cuando Peters recupera su actividad expositiva en mayo de 1993 para la Galería Punto de Valencia, ya enfocada hacia unas sensibilidades más abstractas, aunque relacionadas con el mundo natural, apenas se hagan referencias a su trayectoria figurativa y feminista del periodo 1964-1967 (Jaén i Urban, 1999; Huici, 2000). En el texto de catálogo de la muestra de 2007 *Ana Peters* en el Institut Valencià d'Art Modern de Valencia (IVAM) la comisaria Barbara Rose se refiere a este periodo de “fugaz apego al pop” de la artista como una mera “armonía con los avances de la vanguardia internacional” (Rose, 2007, p. 23), neutralizando la especificidad de su deconstrucción de los roles de género y subordinándola a una lectura puramente formalista de integración en los lenguajes de la modernidad. El diálogo con estos estudios tradicionales permite a nuestro artículo distanciarse de interpretaciones puramente lineales, demostrando que la asimilación de la abstracción o el pop en España no borra los vectores ideológicos del género.

A la luz de las recientes investigaciones historiográficas (Solbes Borja, 2022; 2023), este estudio concluye que la trascendencia de Ana Peters reside en una dualidad fundamental: su papel como pionera técnica en la reapropiación del arte pop y su condición de testigo visual excepcional de los mecanismos de opresión del nacionalcatolicismo. Aunque la historiografía ha señalado su aparente neutralidad política o la ausencia de declaraciones feministas explícitas (Ventura, 2007; Combalía, 2022), estos elementos no debilitan su aportación; por el contrario, evidencian las complejas y sutiles estrategias de resistencia desde las que las mujeres artistas debieron operar durante el tardofranquismo.

La intencionalidad ideológica de Peters no se manifiesta en un discurso directo, sino en la yuxtaposición deliberada de sus dispositivos gráficos -la repetición, la fragmentación y la elipsis del relato-, los cuales desarticulan los mitos domésticos de la cultura de masas. Así, su obra pop demuestra que las imágenes de la época no solo reflejaban pasivamente los valores del régimen, sino que construían activamente la subjetividad y los roles femeninos.

Finalmente, abordar la dimensión feminista de esta obra no debe entenderse como una proyección anacrónica de categorías actuales. Si bien el término ‘feminismo’ no formaba parte del léxico militante de la artista en los años sesenta, esta categoría resulta pertinente para describir procesos reales de resistencia visual. La potencia política de Peters radica en su capacidad para cuestionar la mirada masculina y demoler sistemáticamente los arquetipos domésticos, articulando -desde su posición de aislamiento respecto a los cánones de la vanguardia masculina- una respuesta crítica que solo pudo expresarse a través de las fisuras del lenguaje pop.

Referencias

- Álvarez, A. (2014): *Serenata (1960, TORAY)* 47. Tebeosfera.
https://www.tebeosfera.com/numeros/serenata_1960_toray_47.html
- Combalía, V. (2022). Ana Peters: Arquetipos femeninos de la mujer moderna. En *Ana Peters. Años 60. Vanguardia artística y Realismo Social*. [Folleto de exposición]. Galería Marc Domènech.

- Folch, M. J. (2015). *Caso de estudio: Ana Peters. Mitologías políticas y estereotipos femeninos en los sesenta* [Texto de catálogo de exposición]. IVAM, Institut Valencià d'Art Modern.
- González Pérez, T. (2009). Los programas escolares y la transmisión de roles en el franquismo: La educación para la maternidad. *Bordón. Revista de Pedagogía*, 61(3), 93–106. <https://recyt.fecyt.es/index.php/BORDON/article/view/28759>
- Huici, F. (2000). Revelación del color. En *Ana Peters*. [Texto de catálogo de exposición]. Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana.
- Jaén i Urban, G. (1999). *Ana Peters: a la mar de Dénia*. [Texto de catálogo de exposición]. Centre Cultural Alcoi.
- Ley de 17 de julio de 1945 sobre Educación Primaria. *Boletín Oficial del Estado*, 18 de julio de 1945.
- López Fernández, V. (2021). Orígenes del arte feminista español: de 1960 a 1970. *Feminismo/s*, 37, 307-331. <https://doi.org/10.14198/fem.2021.37.13>
- Llorens, T. (1964). *Perquè es fa un art popular [Por qué se hace un arte popular]*. IVAM, Institut Valencià d'Art Modern.
- Llorens, T. (1966). *Imágenes de la mujer en la Sociedad de Consumo*. [Catálogo de exposición]. Galería Edurne.
- Llorens, T. (2012). *La pintura de Ana Peters. Un testimonio personal*. [Folleto de exposición]. IVAM, Institut Valencià d'Art Modern.
- Mayayo, P. (2013). Imaginando nuevas genealogías. Una mirada feminista a la historiografía del arte español contemporáneo. En *Genealogías feministas en el arte español: 1960–2010* (pp. 19–38). This Side Up.
- Marchán Fiz, S. (2016). Pim-Pam-Pop: reflejos del Pop Art. En *Reflejos del Pop* (pp. 39-73). [Texto de catálogo de exposición]. Fundación Palacio de Villalón.
- Marín Viadel, R. (1981). *El realismo social en la plástica valenciana (1964-1975)*. Nau Llibres.
- Molins, P. (2012). La heterogeneidad como estrategia de afirmación. La construcción de una mirada femenina antes y después de la Guerra Civil. *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español* (7), 64-93.
- Morcillo, A. (2012). Españolas con, contra, bajo, (d)el franquismo. *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, (7), 42–63.
- Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. (2022). Memoria de actividades 2021. <https://www.museoreinasofia.es/publicacion/memoria-actividades-2021/>
- Pérez Manzanares, J. (2025). *Estrategias pop en España: Estética política e identidad (1962-1992)*. Cátedra.
- Rose, B. (2007). Ana Peters: la pintura como poesía. En *Ana Peters* (pp. 17-45). [Texto de catálogo de exposición]. IVAM, Institut Valencià d'Art Modern.
- Solbes Borja, C. (2022). *Mujeres artistas en el panorama expositivo valenciano (1950-1975)* (Tesis doctoral). Universitat de València.
- Solbes Borja, C. (2023). *El campo artístico valenciano durante el franquismo: una intervención feminista*. Tirant Humanidades.
- Tejeda, I. & Folch, M. J. (2018). *A contratiempo. Medio siglo de artistas valencianas (1939-1980)*. [Texto de catálogo de exposición]. IVAM, Institut Valencià d'Art Modern.
- Ventura, R. (10 de septiembre de 2007). Ana Peters: “No exponer durante años ha sido un modo de callar para volver a pensar”. Levante. El Mercantil Valenciano. <https://www.levante-emv.com/cultura/2007/09/10/ana-peters-exponer-durante-anos-13539862.html>