ESPACIO, TIEMPO Y FORMA 8

AÑO 2020
NUEVA ÉPOCA
ISSN 1130-4715
E-ISSN 2340-1478

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

2020 CALIDAD REVISTAS CIENTÍFICAS ESPAÑOLAS
FECYT
FUNDACIÓN ESPAÑOLA PARA LA CIENCIA Y LA TECNOLOGÍA
Nº DE CERTIFICADO: FECYT-347/2020
FECHA DE CERTIFICACIÓN: 12 de julio 2019 (6ª convocatoria)
ESTA CERTIFICACIÓN ES VÁLIDA HASTA EL: 13 de julio 2021

UNED

ESPACIO, TIEMPO Y FORMA

AÑO 2020
NUEVA ÉPOCA
ISSN 1130-4715
E-ISSN 2340-1478

8

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

DOI: http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.8.2020

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.

UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA
Madrid, 2020

SERIE VII · HISTORIA DEL ARTE (NUEVA ÉPOCA) N.º 8 2020

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
Carmen Chincoa Gallardo · *http://www.laurisilva.net/cch*

Impreso en España · Printed in Spain

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

DOSSIER

FEMINISMO Y MUSEO. UN IMAGINARIO EN CONSTRUCCIÓN

Editado por Patricia Molins

FEMINISM AND MUSEUM. AN IMAGINARY IN CONSTRUCTION

Edited by Patricia Molins

LOS DESTINOS CRUZADOS DE LA IMPOSIBILIDAD. PERSPECTIVAS DE GÉNERO EN TORNO AL MUSEO DEL PUEBLO ESPAÑOL EN COMPAÑÍA DE CARMEN BAROJA Y NESSI

THE CROSSED DESTINIES OF IMPOSSIBILITY. GENDERED PERSPECTIVES ON THE MUSEUM OF THE SPANISH PEOPLE IN THE COMPANY OF CARMEN BAROJA Y NESSI

Rafael Sánchez-Mateos Paniagua[1]

Recibido: 03/05/2020 · Aceptado: 15/06/2020
DOI: http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.2020.27418

Resumen

Los museos y archivos de cultura tradicional popular conciernen intensamente a la memoria material de los trabajos reproductivos que sostienen la vida realizados por mujeres, pero también a los lazos intelectuales y profesionales que muchas de ellas, con relativa frecuencia, establecieron con el campo de la etnología y la etnografía y sus instituciones. En el marco de los estudios culturales, este artículo explora estos museos considerados menores, invisibles o irrelevantes para el presente, a menudo almacenados, dispersos y subalternizados, sino desaparecidos. Específicamente, se analiza el caso del malogrado Museo del Pueblo Español (1934-1993) y el papel que en él desempeñaron distintas mujeres, en especial Carmen Baroja y Nessi (1883-1950). Sus memorias autobiográficas invitan a explorar cómo una experiencia de modernidad y feminista puede vincularse a una sensibilidad interclasista en torno a la cultura popular tradicional de manera no esencialista o identitaria, sino material y vital. Un enfoque que puede ser inspirador a la hora de pensar alternativas al orden androcéntrico del mundo, útiles en el trabajo de imaginar, no solo un museo feminista, sino también una nueva sociedad.

Palabras clave

Museo del Pueblo Español; Carmen Baroja y Nessi; Feminismo; Folklore; artes populares; artes tradicionales; artesanía; museología.

---

1. Profesor visitante en el área de *Modern Peninsular Studies* en el departamento de *Spanish and Portuguese* de la Universidad de Princeton. C. e.: *rafaelp@princeton.edu*

Abstract

Folk museums and the archives of traditional culture are intensely related not only to the material memory of the reproductive and life-sustaining work carried out by women, but to the intellectual and professional links that many women quite often established both with ethnology and ethnography, and their respective institutions. Within the framework of cultural studies, this article addresses these minor and 'ghost' museums of folk culture, those either considered irrelevant to the present, or otherwise hidden away, dispersed, subalternized, and, ultimately, disappeared. Specifically, this study focuses on the case of the Museum of The Spanish People (1934-1993) and the women professionals who played a direct role in its curation, with special attention placed on the figure of Carmen Baroja y Nessi (1883-1950). Her autobiographical memoirs invite us to explore the question of how a modern and feminist experience can be linked to an interclassist sensitivity for traditional popular culture that is neither essentialist nor identity-based, but, rather, material and vitalistic: an approach which could inspire us to think of alternatives to the androcentric order of the world, and which remains useful for the work of imagining, not only a feminist museum, but a new society as well.

Keywords

Museum of the Spanish People; Carmen Baroja y Nessi; Feminism; Folklore; folk arts; traditional arts; handcrafts; museum studies.

1. FEMINISMO Y MUSEOS: LA CULTURA 'MENOR' COMO POSIBILIDAD

Qué duda cabe de que la cuestión de la visibilidad de las mujeres ha impactado con intensidad durante los últimos años en las dinámicas expositivas y en la programación de los museos nacionales e internacionales. La importancia de revisar las narrativas de género y la emergencia del feminismo en la esfera pública ha logrado que la mayoría de instituciones museísticas se pregunten por sus archivos desde esa perspectiva, acogiendo exposiciones de temática de género o refuercen sus programaciones públicas en un sentido feminista. Todos estos esfuerzos, si bien legítimos y necesarios, pero también útiles en el marco de la ansiedad institucional por la legitimación crítica e intelectual del museo[2], estarían enfocados en restituir a 'las invisibles' y superar el escollo de esta ausencia[3]. No obstante, en un texto reciente, Paul B. Preciado defendía que lo importante no sería simplemente incluir esas exclusiones, pues así opera la «ética neoliberal» en términos culturales, sino «cuestionar los dispositivos que producen y mantienen las jerarquías de poder, conocimiento y acción»[4]. El problema entonces no serían las ausencias, pues «las mujeres, los niños, los cuerpos no blancos, los obreros, los no cristianos, los indígenas (...) estaban incluidos en la medida en que eran objetos de saber y de la representación. Estaban alterizados. Eran el otro (...) Lejos de estar excluido, el otro está incluido como objeto de consumo y goce visual y discursivo»[5]. Desde este punto de vista, las mujeres habrían estado siempre presentes en muchas instituciones, pero subalternizadas y alterizadas desde la perspectiva patriarcal, colonial, heterocentrada, por ejemplo condenadas en los grandes museos de pintura a aparecer como musas, santas o putas. De modo que la propuesta de Preciado implicaría cuestionar y conflictuar esas jerarquías, 'desalterizando' a sus habituales subalternos que la institución delega a «espacios de opresión epistémica y estética»[6].

Sin embargo, hay una segunda estrategia para abordar la cuestión de los museos, las mujeres y el feminismo que no consiste interrogar los dispositivos de la institucionalidad hegemónica en búsqueda de los sujetos que alterizan, sino en preguntarse por los museos en los cuales las mujeres hubieran desempeñado un papel decisivo y sustancial, que nos permitan entender tanto sus archivos como sus estructuras, desde una mirada feminista. ¿Cuáles son esos otros museos? ¿Dónde están? ¿Existen? Se trata de una ausencia importante en el orden de los relatos. Orientarse en busca de esos supuestos 'mundos propios' de la mujer y las mujeres no es sencillo, pues se multiplican las trampas discursivas y estereotipos. Sin embargo, el hermanamiento

2. Arnaldo, Javier: «El permanente esfuerzo de legitimación intelectual del museo», *Museos.es: Revista de la Subdirección General de Museos Estatales*, 9-10 (2013-2014), pp. 70-85.

3. García, Ángeles(15-04-2020): «Las pintoras que no irán al Prado». En <https://elpais.com/cultura/2020/04/14/babelia/1586882700_635883.html> [2-04-20].

4. Preciado, Paul B.: «Cuando los subalternos entran al museo: desobediencia epistémica y crítica institucional», en Sola, Belén (ed.): *Exponer o exponerse. La educación en museos como producción cultural crítica*. Madrid, Los libros de la catarata, 2019, p. 26.

5. Ídem., p. 21.

6. Ídem.

de la mujer con el resto de otredades que proponía Preciado, así como la dimensión popular que indica toda obra de arte menor[7], como son consideradas las creaciones no solo de estas[8], sino de todos esos 'otros' –poco más que artesanía, dibujos infantiles, artes decorativas, artefactos indígenas o cultura de masas–, invita a explorar los museos de artes populares-tradicionales y las colecciones o archivos minusvalorados y condenados, como las mujeres, a la irrelevancia, sin derechos, a menudo en cajas, almacenes o dispersos en las redes de la memoria subalterna.

Este artículo es una tentativa que, con recursos ensayísticos y de análisis cultural, aborda las relaciones entre las mujeres, el feminismo y los museos y archivos de cultura tradicional y popular, insertos en relatos y marcos etnológicos y folklóricos[9]. Tanto el tipo de colecciones y acervos que custodian y exponen estos museos, como las memorias que los significan y explican, involucran a las mujeres de diversas formas. Por un lado, y pese a que estos museos reúnen los objetos y relatos de lo doméstico y el redil del hogar tantas veces es el infierno en el que las mujeres fueron recluidas, este universo también alude de forma material a los trabajos reproductivos que condensan un poder enunciativo no patriarcal capaz de reproducir memorias, saberes y agencias feministas con especial intensidad, precisamente por su conexión con todo aquello que sostiene la vida (trabajo, alimentación, crianza, cuidados, etc.)[10]. Desde la perspectiva etnológica y arqueológica, las actividades de las mujeres «se desarrollan en la escala de la cotidianidad» y son «inseparables del entramado relacional que crean (...) garantes de los vínculos básicos que mantienen la cohesión grupal»[11]. Por otro lado, importa atender a las historias de las mujeres que estuvieron involucradas de diversas maneras en la creación, desarrollo y gestión de estos museos, con sorprendente frecuencia en comparación con otras instituciones culturales. El carácter considerado menor de estos archivos y el protagonismo en sus colecciones de la cultura folklórica y del hogar que habrían terminado condenando simbólicamente estas instituciones, ofrecen una primera, pero estereotipada y convencional explicación a la presencia de tantas trabajadoras mujeres en estos espacios.

El hecho de que la museografía etnográfica y etnológica[12] asuma el valioso y peculiar desafío de reunir un repertorio material con vocación de abarcar la vida entera –sus ciclos, trabajos, creencias y saberes–; pero también, el proceso patrimonializador de la cultura popular inherente a la museificación –que amenaza con desconectar

7. Deleuze, Gilles: *Dos regímenes de locos. Textos y entrevistas (1975-1995).* Valencia, Pre-Textos, 2008, p. 289.

8. Sánchez-Mateos Paniagua, Rafael: «Primeiros apuntamentos para unha 'arte fandiña'. Sobre memoria colectiva, arte popular e subalteridade no Estado Español», *Grial: revista galega de cultura*, Vol. 57, 222 (2019), pp. 54-63.

9. Dewhurst C. Kurt, Hall, Patricia & Seeman, Charlie: *Folklife and Museums: Twenty-first-century Perspectives.* Lanham: Rowman & Littlefield, 2017.

10. Jordan, Rosan A., & Kalcik, Susan J.: *Women's Folklore, Women's Culture.* Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1990.

11. Sánchez Romero, Margarita: «Mujeres, Arqueología y Feminismo: aportaciones desde las sociedades argáricas», *ArqueoWeb,* 15 (2014), p. 283.

12. Romero de Tejada y Picatoste, Pilar: «La situación de la etnología en los museos españoles», *Boletín A.N.A.B.A.D*, XXXIII, 3 (1983), pp. 455-463 y de la misma autora *Un templo a la ciencia. Historia del Museo Nacional de Etnología.* Madrid, Ministerio de Cultura, 1992. Feest, Christian F.: «Notes on Ethnographic Museums in the Late Twentieth Century», *Anales del Museo Nacional de Antropología NOS|OTROS*, 1 (1994), pp. 11-29.

estos objetos de sus dimensiones contextuales y sus imaginarios locales y relatos de vida, volviéndolos útiles para otros intereses–, son a la vez procesos que involucran o aluden a las mujeres de manera significativa. Además de una interconectada invisibilidad doble, por ser mujeres y por dedicarse a asuntos menores del arte, a la investigación de la artesanía y las culturas populares, o al estudio de las tradiciones festivas arrinconadas en museos de tercera, sus sensibilidades y experiencias podrían inspirar posiciones o perspectivas, esta vez sí, verdaderamente 'otras' en relación al patriarcado y su ética neoliberal, así como imaginarios alternativos a las dinámicas de instrumentalización simbólica que resultan poderosos para su desarticulación. Más allá de las instituciones, objetos y sujetos sobre los que enfoca este artículo, es valioso recordar los proyectos fotográficos de Cristina García Rodero en torno a las festividades populares españolas que realizó en los años del desmantelamiento de la cultura popular por el desarrollismo[13]; los esfuerzos archivísticos como el de la investigadora etnóloga Guadalupe González-Ontoria, fundadora y directora de la revista de artes populares y etnografía *Narria*[14], coleccionista y donante de la mayor parte de los objetos museificados desde 2011 en La Corrala de Lavapiés, segundo destino del también malogrado Museo de Artes y Tradiciones Populares fundado en 1975 en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Madrid; o en el circuito internacional la pasión de Lina Bo Bardi por la objetología popular tradicional y su influencia en la configuración de una nueva modernidad brasileña.

Aunque los casos que pueden abordarse son numerosos, este artículo se centra en el Museo del Pueblo Español (MPE) y el papel que desempeñaron en él las mujeres, especialmente Carmen Baroja y Nessi, auxiliar técnica y miembro de su patronato desde su fundación en 1934 hasta su muerte en 1950. Mujer, madre, intelectual, feminista e investigadora de la cultura popular tradicional, sus memorias, nos ofrecen la oportunidad de interrogarnos por el modo en que se entreteje en ella la creación, la investigación, las tensiones entre modernidad y tradición, la exclusión de las mujeres y el feminismo que ella contribuyó a articular en España. Forzada por los acontecimientos y la miseria de la guerra y la posguerra, se diría que Carmen, una mujer criada en el seno de una familia burguesa «en decadencia»[15], realiza un «viaje al país del pueblo»[16] que la compromete cada vez más con sus tradiciones de forma vital y profesional, e inspira un posicionamiento feminista ante el mundo, que no responde exactamente a las aspiraciones del feminismo liberal de la llamada primera ola. Si bien su biografía no se ajusta de forma orgánica al tipismo de la mujer de pueblo tradicional a la que alude de forma simbólica el malogrado MPE, y a pesar de que se diría encaja con más facilidad en las dinámicas de agenciamiento cultural burgués (fig. 12), lo cierto es que hay elementos en su biografía que nos

13. Brandes, Stanley: «Retratos en acción: la Rspaña de Cristina García Rodero», en Ortiz García, Carmen, Cea Gutiérrez, Antonio & Sánchez Carretero, Cristina: *Maneras de mirar: lecturas antropológicas de la fotografía*. Madrid, CSIC, 2006, pp. 229-245.

14. Publicada entre 1975 y 2008, con todos sus números disponibles en Dialnet. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/revista?codigo=977>.

15. Caro Baroja, Julio: *Los Baroja.* Madrid, Taurus, 1972, p. 43.

16. Rancière, Jacques: *Breves viajes al país del pueblo*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1990.

permiten interrogar la afinidad por lo popular-tradicional, así como el feminismo de principios de siglo, de un modo más interclasista.

Así pues, este artículo no es solo trata de explorar la relación intensa entre las mujeres y este tipo de museos. Se trata también de entender el devenir de estas instituciones y su importancia o irrelevancia en el relato cultural del presente, sabiendo que fueron en muchos sentidos espacios no solo útiles para la exaltación lírica y nostálgica del pasado, sino también propiamente de las mujeres. A pesar de su pertinencia en estos tiempos de populismos, no hay espacio aquí para construir un relato minucioso del proceso de creación del Museo del Pueblo o su historia[17], ni sobre las políticas culturales republicanas que lo impulsaron, las franquistas que lo neutralizaron y las democráticas que lo disolvieron. Más bien se propone una visión panorámica, que permita después enfocar en su dimensión femenina y feminista, así como en el papel que desempeñaron las mujeres, y en particular Carmen Baroja y Nessi.

2. FUNDACIÓN, SENTIDO INSTITUCIONAL Y DEVENIR FANTASMÁTICO DEL MUSEO DEL PUEBLO ESPAÑOL. UNA BREVE PANORÁMICA

El MPE fue una institución de frágil existencia, amenazada permanentemente por su imposibilidad, da igual la etapa histórica a la que nos refiramos: su proceso constituyente en el marco de la dictadura de Primo de Rivera, su fundación en tiempos de la segunda república, su largo sueño en tiempos franquistas o su dispersión en tiempos de democracia. Proyectado bajo el marco institucionista y constituido por decreto gubernamental en julio de 1934 como museo de «etnografía, folklore y artes populares»[18], el MPE museo tuvo su primera sede en el palacio del Marqués de Grimaldi en la Plaza de la Marina en Madrid, donde habían estado colgadas las majas de Goya en el despacho de Godoy. En sintonía con una emergencia cultural internacional protagonizada por las élites de todo signo político, que desde finales del XIX exaltaron las artes, tradiciones y acervos populares con fines nacional-populistas de carácter conservador o emancipatorio[19], este museo nació con el ánimo de convertirse en el gran archivo documental de arte popular español, además de «laboratorio y seminario» de etnología[20]. Su decreto fundacional pretendía solventar «la deuda cultural y política contraída con el Pueblo Español (…) que no tiene museo

17. Ver bibliografía. Especialmente, quiero subrayar el minucioso trabajo de archivo e interpretación cultural de la historia de este museo que está realizando Eugenia Afinoguénova, a quien quiero agradecer sus consejos en la elaboración de este artículo.

18. Ministerio De Instrucción Pública y Bellas Artes: «Museo del Pueblo Español. Decreto Fundacional», *Anales del Museo del Pueblo Español*, I-II (1935), pp. 5-10.

19. Sobre esta dimensión internacional de las narrativas populares tradicionales y el relato republicano es de referencia Mendelson, Jordana: *Documenting Spain. Artists, Exhibition Culture, and the Modern Nation, 1929–1939*. Pennsylvania, UPENN Press, 2005.

20. Ortiz García, Carmen: *Luis de Hoyos y la Antropología española*. Madrid, CSIC, 1987, p. 135. Cátedra Tomás, María & Barañano, Ascensión: «La representación del poder y el poder de la representación: la política cultural en los museos de antropología y la creación del museo del traje», *Política y Sociedad*, vol. 42, 3 (2005), p. 241. Ortiz García,

adecuado que recoja las obras, actividades y datos del saber, del sentir y el actuar de la masa anónima popular»[21]. El gobierno de la segunda república reconocía implícitamente su necesidad discursiva de construir un nuevo sujeto de masas colectivo. Este museo aspiraba a contrarrestar las narrativas reales y aristocráticas que ocupaban «el primer y destacado plano del cuadro nacional, quedando el pueblo en un término final vago y oscuro»[22], privilegiando la representación pintoresca y esencialista de la cultura popular de cuyo espíritu, identidad y sentido las élites querían ser garantes, frente a la dimensión científica y educativa del estudio de las costumbres y trabajos populares que pretendía orientar este nuevo museo. Así, el MPE se propuso patrimonializar y catalogar series tipológicas y geográficas de objetos recabados por una amplia red de colaboradores por todo el país, agrupándolos en secciones:

> Casa, muebles, ajuar; medios de transporte, carrocería, arneses, aperos de cultivo y aprovechamiento forestales; pastoreo, ganadería e industrias derivadas; oficios e industria de la madera, de los metales y del barro; artes de caza y pesca; artes textiles y del traje y sus elementos y accesorios; bordados, encajes y mallas; orfebrería, joyas u objetos de ornamentación; materiales empleados en las fiestas y juegos populares; instrumentos de música y accesorios de la danza; objetos de superstición y culto; amuletos ex-votos y materias de uso curativo[23].

Nótese que las mujeres participan en no pocos contextos asociados a las secciones, ya sea a nivel material o simbólico, inclusive en los mundos consideramos habitualmente masculinos, como la ganadería, los metales o la caza[24]. La aspiración del campo de la etnología y los estudios del folklore español, que Luis de Hoyos Sainz, primer director del MPE, contribuyó de forma relevante a organizar y sistematizar[25], era profundizar en «la vida y el alma popular: lo que sabe, siente y hace el pueblo, no lo que se sabe de él»[26]. Una aspiración que, en virtud de quienes sostienen la vida en las comunidades, implicaba que las mujeres fueran absolutamente relevantes en estos campos. Como decía Cossío (breve presidente del patronato del MPE, relevado por Marañón tras su muerte) el arte popular «sólo habla y se entrega al pueblo mismo, de cuyo espíritu subconsciente, sin saberlo y sin quererlo mana;

Carmen, & Sánchez Gómez, Luis Ángel (eds.): *Diccionario histórico de la antropología española.* Madrid, CSIC, 1994, pp. 503-504.

21. Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes: «Circular del museo para el extranjero», *Anales del Museo del Pueblo Español*, I-II (1935), p. 5.

22. Ídem.

23. Ídem., p. 8. «Labor del Museo. Circular general y cuestionario para la recogida de objetos», *Anales del Museo del Pueblo Español,* I-II (1935), pp. 33-42.

24. Sobre la ganadería y las mujeres, el relato en primera persona de Sánchez, María: *Tierra de mujeres.* Barcelona, Seix Barral, 2019. Sobre la metalurgia y las mujeres: Sánchez Romero, Margarita: *op. cit.,* p. 287. Para profundizar en el papel de la mujer y las artes de la pólvora ver Sánchez-Mateos Paniagua, Rafael: «The Museum for Those Who do not go to Museums. A Cultural Exploration of The Almanac of The Unión Española de Explosivos [Spanish Explosives Union] In The Years of The Franco Regime», en Hopkins, Claudia & Íñigo, María. (eds.) *Art in Translation*, UK, Routledge, (otoño 2020)

25. Hoyos Sainz, Luis de & Hoyos Sancho, Nieves de: *Manual de Folklore*. Madrid, Manuales de la Revista de Occidente, 1947, p. 79. Cf. Ortiz García, Carmen: *op. cit.*

26. Ídem., p. 47.

FIGURA 1. ARCHIVO DEL MUSEO DEL TRAJE. CENTRO DE INVESTIGACIÓN DEL PATRIMONIO ETNOLÓGICO (AMTCIPE) RUIZ VERNACCI, JOAQUÍN: «MANIQUÍ ATAVIADO CON EL TRAJE TRADICIONAL QUE REPRESENTA UNA TEJEDORA MANEJANDO UN TELAR HORIZONTAL DE MADERA EN EL INTERIOR DE UNA HABITACIÓN». EXPOSICIÓN DEL TRAJE REGIONAL, BIBLIOTECA NACIONAL, 1925. (AMTCIPE, FD001451B)

a los hogares donde, en la hora de trabajo y en las fiestas tiene su familiar y perdurable convivencia»[27].

Aunque la discusión sobre la instrumentalización política de la noción de pueblo y su cultura durante los años treinta desborda los objetivos de este artículo[28], debe recordarse que la ambición por su representación y documentación privilegió la imagen de la mujer, como evidencian las fotografías de Val del Omar en las Misiones Pedagógicas[29]. Eugenia Afinoguénova plantea que los esfuerzos republicanos por elevar el espíritu del pueblo mediante la educación, bien llevando a los pueblos las obras maestras del arte que se conservaban en la ciudad o las nuevas expresiones artísticas como el cine (es el caso del Museo del Pueblo de las Misiones Pedagógicas que se pusieron en marcha en el mismo periodo), o bien al revés, trasladando los objetos y memorias materiales de los pueblos a la ciudad (el caso del MPE), se enmarcan en un modelo liberal de gobernanza que buscaba reorganizar y modernizar la sociedad civil en un sentido emancipatorio, mediante la gestión y monitorización del ocio de las masas, especialmente las campesinas, insatisfechas con una reforma agraria que no acababa de llegar. Si bien esta interpretación nos exige pasar por alto el enriquecedor intercambio cultural urbano-rural que testimoniaron maestros y misioneros originariamente rurales como Pablo Andrés de Cobos, también resulta sugerente señalar, en un sentido emancipador, el esfuerzo estratégico en discernir las masas del pueblo y el pueblo de las masas que planteaba Gregorio Marañón. Desde su perspectiva, la misión de este museo no solo sería «recoger los restos del naufragio (...) como el que diseca para su recuerdo especies raras que se van a extinguir, sino con la profunda certeza de que la humanidad encontrará la fórmula vital que le permita volver a descubrir en su masa, su pueblo»[30].

27. Bartolomé Cossío, Manuel: «Elogio del arte popular», *Anales del Museo del Pueblo Español,* I-II (1935), p. 188.
28. Afinoguénova, Eugenia: «Leisure and Agrarian Reform: Liberal Governance in the Traveling Museums of Spanish Misiones Pedagógicas», *Hispanic Review*, University of Pennsylvania Press, vol. 79, 2 (2011), pp. 261 -290.
29. Mendelson, Jordana: *op. cit.*
30. Marañón, Gregorio: «Pasión y muerte de lo pintoresco», *Anales del Museo del Pueblo Español*, I (1935), pp. 49-50.

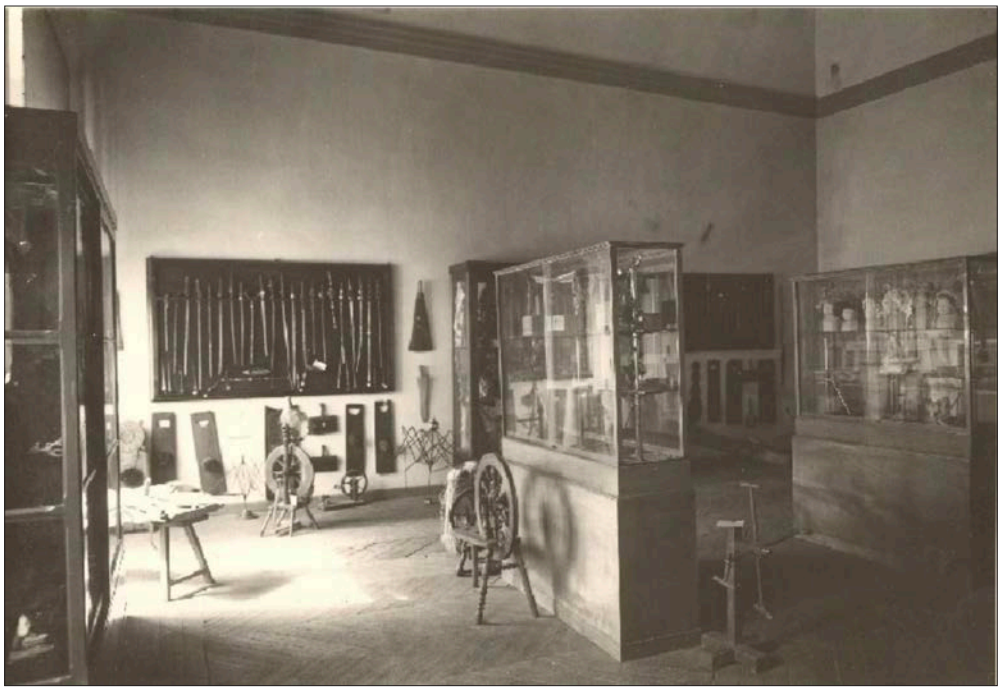

FIGURA 2. AMTCIPE. ARRANZ, ROBERTO: «SALA DE TÉCNICAS DE OBTENCIÓN DE FIBRAS TEXTILES DEL MPE, EN EL PALACIO DE GRIMALDI», CA. 1945-1955 (ES 28079 AMTCIPE FD026241)

Lo relevante aquí es que desde su fundación hasta su disolución en 1993, en toda su historia el museo estuvo abierto al público unos pocos años y de forma irregular –entre 1940 y 1944 (fig. 2) y entre 1971 y 1973 (figs. 5 y 6)– «pese a que las condiciones de sus salas hubieran permitido hacerlo permanente» y que su colección pasó de 7.000 a 35.000 objetos[31]. Los esfuerzos dedicados se fueron al traste por el inicio de la guerra civil española[32]. Aunque los directores del MPE durante los cuarenta y cincuenta –Pérez de Barradas (1939-1944), Julio Caro Baroja (1944-1955)– fracasaron en el intento de abrirlo, se agrandaron las colecciones y reforzó el enfoque científico[33]. No sobra recordar que el relato por de la cultura tradicional y folklórica de la mujer durante la posguerra estaba siendo vorazmente instrumentalizado por el franquismo y sus instituciones como la Sección Femenina, que dedicaron una especial atención al tipismo y la vestimenta tradicional[34].

31. Cátedra Tomás, María, & Barañano, Ascensión: *op. cit,* p. 231.

32. Cuando la cultura popular tradicional protagonizó el imaginario nacional e internacional de la resistencia republicana antifascista, como ha estudiado Jordana Mendelson sobre el Pabellón de la República Española de 1937, el cual recibió abundante material del MPE. P. Manuel Berges Soriano menciona que el Pabellón recibió del MPE 389 objetos en 16 cajas, además de las fotografías de Ortiz Echagüe que volvieron a España después de la guerra. *Op. cit.,* p. 83.

33. Berges Soriano, P. Manuel: *op. cit.,* pp. 85-86.

34. Domingo, Carmen: *Coser y Cantar: las mujeres bajo la dictadura franquista.* Barcelona, Lumen, 2007. Ortiz, Carmen: «Folclore, tipismo y política. Los trajes regionales de la Sección Femenina de Falange», *Gaceta de Antropología*, 28, 3 (2012), s. p. Rosón, María: «Cuerpo, mujeres y campo en el primer franquismo», *Campo cerrado. Arte y poder en la posguerra española 1939-1943* (Cat.). Madrid, Museo Reina Sofía, 2016, pp. 124-127, Carrión Aguilar, Isabel: «La participación activa de la mujer en la sección femenina: su labor cultural (1939-1942)», en Vázquez Bermúdez, Isabel (Coord.): *Investigación y género, inseparables en el presente y en el futuro: IV Congreso Universitario Nacional Investigación y Género*, [libro de actas]. Sevilla, Universidad de Sevilla, 2012, pp. 39-56.

FIGURA 3. ARCHIVO REGIONAL DE LA COMUNIDAD DE MADRID (ARCM). SANTOS YUBERO, MARTÍN: «ESCALINATA DEL PALACIO DE GRIMALDI, DURANTE EL TRASLADO DEL ARCHIVO MUSEO DEL PUEBLO ESPAÑOL», AGOSTO DE 1973 (ES 28079 ARCM 201.001.31484.7)

FIGURA 4. ARCM. SANTOS YUBERO, MARTÍN: TRASLADO DEL MPE, AGOSTO DE 1973. (ES 28079 ARCM 201.001.31484.9)

A comienzos de los sesenta, las mujeres alcanzan la dirección, primero Nieves de Hoyos Sancho (1963-1971)[35] y luego María Luisa Herrera Escudero (1971- 1983)[36]. En 1973, las obras de acondicionamiento del Senado en el viejo edificio del Consejo Nacional del Movimiento, adyacente al museo, terminaron forzando el traslado atropellado, durante un fin de semana de agosto, de todo el archivo a los sótanos del Teatro Real (figs. 3 y 4). Amenazados por las inclemencias, el archivo en cajas y baúles conoció un polémico y segundo traslado a los sótanos de la Facultad de Medicina del Hospital San Carlos, actual Reina Sofía, donde estuvieron catorce años, pese a los esfuerzos de María Luisa Herrera por encontrar un destino a este museo ausente[37]. A comienzos de los ochenta aún no se había cerrado del proyecto del nuevo museo de arte moderno y se esperaba que las cuatro plantas del hospital acogieran varias instituciones culturales, entre otras «el Museo del Teatro, el de Trajes, el del Cine y el del Pueblo Español, que será el primero, que abra sus puertas»[38]. En 1987 el ya denominado «museo en cajas» fue trasladado por tercera vez al Museo Español de Arte Contemporáneo (MEAC), actual Museo del Traje. Tras un cambio

35. ORTIZ GARCÍA, Carmen y SÁNCHEZ GÓMEZ, Luis Ángel (eds.): *op. cit.*, pp. 385-387.

36. MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL, «María Luisa Herrera Escudero» (Historia del Personal Técnico). En <http://www.man.es/man/museo/historia/personal/personal-tecnico/herrera.html> [20-04-20].

37. CARANDELL, Luis: «El caso del Museo del Pueblo Español», *Triunfo,* Año XXVIII, 1973) 583), p. 28 y EL PAÍS (Redacción) (14-12-1976): «El Museo del Pueblo Español no tiene destino». En <https://elpais.com/diario/1976/12/15/cultura/219452402_850215.html> [20-04-2020] y BERGES SORIANO, P. Manuel: *op. cit.,* p. 87.

38. AIT MORENO, Isaac: «Arte y Estado en la España contemporánea: los orígenes del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (1979-1988)», *Anales de Historia del Arte,* 9 (2010), p. 13. Las declaraciones de Tussell en CAÑAS, Gabriela (25-02-1980): «El Museo del Pueblo Español, cerrado desde hace siete años». En: <https://elpais.com/diario/1980/02/26/madrid/320415866_850215.html> [20-04-2020].

administrativo en la regulación de los museos estatales, en 1993 el MPE se fusionó con otras colecciones etnológicas en el Museo Nacional de Antropología, donde se ideó una instalación del acervo del MPE que jamás llegó a materializarse y estaría aún por estudiar[39]. Finalmente, los fondos del MPE, probablemente sobre-significados por el protagonismo del traje regional de su archivo, pasó a formar parte en el año 2004 del renovado Museo del Traje, que a pesar de que adquirió el sobrenombre de Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico (CIPE) y que se realizaron algunas exposiciones temporales, estando en la actualidad parte del archivo del MPE digitalizado, privilegia a nivel expositivo y en los programas públicos, el relato en torno a la moda y la historia de la vestimenta.

FIGURA 5. AMTCIPE. S. A.: «SALA DE AGRICULTURA DEL MPE, CUANDO SE UBICABA EN EL PALACIO DE GRIMALDI», 1970-1973. (ES 28079 AMTCIPE D024858)

Memoria almacenada del país 'pueblerino', que tantas veces ha fundamentado su conservadurismo o su progresismo en imágenes construidas sobre las tradiciones populares y, sin embargo, un país vaciado de pueblo y sin museo. En cajas de institución a institución, de almacén a almacén, disgregado, «museo fantasma» como denunciaba la prensa. Decía María Zambrano que «no hay pueblo o cultura sin fantasmas propios, inconfundibles» y España ha dado fantasmas «de la historia, de la naturaleza, del amor, de la mujer, de la claridad tal vez y de la esperanza. Y, de todos esos fantasmas, España huye»[40]. Qué duda cabe, que la imposibilidad de este

39. Carretero pérez, Andrés: «El Museo Nacional de Antropología: nos/otros», *Anales del MuseoNacional de Antropología*, 1 (1994), pp. 209-248 y cátedra tomás, maría & barañano, Ascensión: *op. cit*.

40. Zambrano, María: *Algunos lugares de la pintura*. Madrid, Eutelequia, 2012, pp. 41-46.

FIG.URA 6. ARCHIVO DOMÍNGUEZ RAMÓN - AMTCIPE. S. A: «SALA DEL MPE EN LA QUE SE EXHIBÍAN LOS INSTRUMENTOS DE ELABORACIÓN DE FIBRAS Y TEXTILES, CUANDO SE UBICABA EN EL PALACIO DE GRIMALDI», 1971-1973 (ES 28079 AMTCIPE FD034885V)

museo del pueblo, su ausencia, su condición de «crisálida, larva o feto» como decía Julio Caro Baroja[41], afecta a los imaginarios y al destino de ese pueblo, cuya experiencia resulta casi siempre problemática o anómala, si no desconocida, como para asimilarlo sin conflictividad. Esta ausencia está relacionada también con la importancia cultural de su archivo desde el punto de vista de las mujeres. Al fin y al cabo, se trata de poco más que algunos trajes regionales, una desmedida colección de cerámica, aparatosos artefactos agrarios o un montón de abalorios que nos recuerdan al pueblo del cual, bajo el pretexto de la modernización y el progreso, nos fue arrebatado o decidimos escapar, abriendo paso al destrozo de los saberes y prácticas populares, condenándolas a existir dentro del marco conservador-reaccionario que todavía hoy cuesta de discutir y transformar.

La jerarquía del patronato del MPE en su momento fundacional revela que solo en la escala provincial-local se puede hablar de una participación relevante de mujeres, dedicadas al trabajo de compilar y observar la realidad más próxima a los repertorios objetuales, candidatos a formar parte de la colección del museo[42]. La mayoría eran profesoras de la Escuela Normal que desempeñaron cargos de «correspondientes provinciales» (veintitrés mujeres de sesenta y ocho), por debajo de los «patronos regionales», mayormente hombres (una mujer entre cuarenta), todos ellos parte de la red de colaboradores distribuida por todo el país[43]. El título de presidente de honor estaba dedicado a la duquesa de Parcent, Trinidad Scholtz Hermendorf, aristócrata malagueña y coleccionista que, además de promotora de la exposición del traje de 1925 y posterior presidenta del patronato del Museo del Traje Regional[44], fue una de las primeras mujeres congresistas designadas por Primo de Rivera y principal impulsora de la recuperación industrial de las artes decorativas en España, así como fundadora de la Sociedad Española de Amigos del Arte, que contribuyó a conformar el imaginario (y el mercado) de la España romántica y orientalizada[45].

41. CARO BAROJA, Julio: *Tecnología popular española.* Barcelona, Círculo de Lectores, 1996, p. 9.
42. MINISTERIO DE INSTRUCCIÓN PÚBLICA Y BELLAS ARTES: «Personal del Museo», *Anales...,* p. 21-27.
43. ORTIZ GARCÍA, Carmen: *op. cit.* p. 137.
44. BERGES SORIANO, P. Manuel: *op. cit.*
45. GKOZGKOU, Dimitra: «Los Amigos del Arte. Una sociedad de ambiguos intereses», en Socias, Inmaculada & Gkozgkou, Dimitra. (coords.): *Nuevas contribuciones en torno al mundo del coleccionismo de arte hispánico en los siglos XIX y XX*. Gijón, Trea, 2013, pp. 99-124. RAMOS FRENDO, Eva María: «Las duquesas de Parcent, dos malagueñas en pos de la cultura y las artes», *Jábega* nº 88 (2001), pp. 63-70. Esta sociedad había organizado en 1918 la exposición *Mujeres españolas. Exposición de retratos por artistas españoles anterior a 1850*, que reunía, desde la perspectiva

El hito fundamental en los años de la creación del MPE es el nombramiento como «Inspectora del Taller-Escuela del Encaje» de Carmen Baroja y Nessi en abril de 1935. Junto a la profesora del conservatorio Victorina Durán, eran las únicas mujeres del comité ejecutivo que todavía mantenía la presencia de aristócratas como Jacobo Fritz-James Stuart, evidenciando así el carácter estratégico de un museo popular en la preservación del poder de las élites y su imagen pública como custodios de la esencia y tradiciones españolas. Esto se evidencia también en el estatus social de los donantes, entre las que por cierto se encontraban también Carmen Baroja, Gloria Giner de los Ríos, Paula López, Etelvina García y *Lady* Bárbara Aitken, antropóloga de la primera promoción formada en Oxford y vinculada al Pitt Rivers Museum[46].

FIGURA 7. ARCM. SANTOS YUBERO, MARTÍN: «REINAUGURACIÓN DEL MPE» (EN EL CENTRO SU DIRECTORA MARÍA LUISA HERRERA ESCUDERO) 1971 (ES 28079 ARCM 201.001.28041.48)

En contacto directo con los objetos trabajaban auxiliares, catalogadoras y conservadoras formadas con de Hoyos, que también desempeñaron labor investigadora como Francisca Vela[47], Máxima Oliver, Francisca Martínez Meléndez, Carmen Gutiérrez Martín[48] o la hija de Luis de Hoyos, Nieves de Hoyos Sancho (fig. 9). Ella firmó junto a su padre el *Manual de Folklore* español publicado 1947, que incluye

androcéntrica, pinturas que representaban mujeres célebres de la aristocracia y nobleza. BERUETE Y MORET, Aureliano de: *Mujeres Españolas. Exposición de retratos por artistas españoles anterior a 1850.* Madrid, Sociedad Española de Amigos del Arte, 1918.

46. Que además firmaba el texto más técnico, dedicado al arado castellano publicado en el primer volumen de los anales del museo. BLAIR, Mary Ellen: *Life Well Led: the Biography of Barbara Freire-Marreco Aitken, British Anthropologist.* Santa Fe, Sunstone Press, 2008.

47. VELA, Francisca: «El traje del pastor en España», *Anales del Museo del pueblo español,* I (1935), pp. 168-174.

48. GUTIÉRREZ MARTÍN, Carmen: «Evolución de las prendas de busto en el hombre», *Anales del Museo del pueblo español,* I (1935), pp. 103-108.

episodios de interés para revisar los modelos explicativos e interpretativos desde una perspectiva de género[49], como el Capítulo VIII dedicado a las costumbres «ginecocráticas» y matriarcales y sus supervivencias en fiestas populares como la de Santa Águeda[50], planteando algunas bases que Julio Caro Baroja seguirá en sus planteamientos sobre la España pre-romana y su carácter matriarcal[51]. Nieves de Hoyos finalizó también el proyecto de su padre en torno al *Refranero agrícola español*[52], «saber verdaderamente profesional del pueblo campesino»[53], «exclusiva creación del pueblo, de su saber, de su sentido y experiencia»[54].

FIGURA 8. ARCM. SANTOS YUBERO, MARTÍN: «DOS AUXILIARES REALIZAN RETOQUES EN LA INSTALACIÓN MUSEOGRÁFICA, MUSEO DEL TRAJE. REINAUGURACIÓN DEL MUSEO DEL PUEBLO ESPAÑOL», CA. 1971-1973. (ES 28079 ARCM 201.001.23250.8)

FIGURA 9. ARCM. SANTOS YUBERO, MARTÍN: «MUJER EN LA SALA DE CERÁMICA ESPAÑOLA, MUSEO DEL TRAJE. REINAUGURACIÓN DEL MUSEO DEL PUEBLO ESPAÑOL». CA. 1971-1973. (ES 28079 ARCM 201.001.23250.10) SE TRATA DE NIEVES DE HOYOS SANCHO

María Luisa Herrera Escudero[55] (fig. 7), conservadora e investigadora proveniente del Museo Arqueológico Nacional, donde coordinó los esfuerzos educativos, siendo autora de uno de los primeros manuales de museología en España, *El museo en la educación: su origen, evolución e importancia en la cultura moderna*[56] en 1971, sustituyó a Nieves de Hoyos ese mismo año y dirigió la institución hasta 1983, cuando el museo sufrió el mayor trasiego administrativo y cambios en el montaje museográfico y expositivo –al introducir los objetos en vitrinas con luz cenital o introducir

49. Cruz Berrocal, María: «Feminismo, teoría y práctica de una arqueología científica», *Trabajos de Prehistoria* 66, 2 (2009), p. 34.

50. Hoyos Sainz, Luis de & Hoyos Sancho, Nieves de: *op. cit.*, pp. 379-389.

51. Caro Baroja, Julio: *España Antigua.* (*Conocimiento y fantasías*). Madrid, Istmo, 1986.

52. Hoyos Sancho, Nieves de: *Refranero agrícola español.* Madrid, Ministerio de Agricultura, 1954.

53. Ídem., p. 13.

54. Ídem., p. 19.

55. Museo Arqueológico Nacional (s.f.): «María Luisa Herrera Escudero». En <http://www.man.es/man/museo/historia/personal/personal-tecnico/herrera.html> [20-04-2020].

56. Herrera Escudero, María Luisa: *El museo en la educación: su origen, evolución e importancia en la cultura moderna*. Madrid-Barcelona, Index, 1971.

maniquíes sin cabeza–, pero también de sedes (o depósitos), una vez agotadas sus últimas oportunidades expositivas en su local originario de la Plaza de la Marina. Las imágenes del MPE realizadas por Martín Santos Yubero en los años setenta que custodia el Archivo Regional de la Comunidad de Madrid, muestran, además de grupos escolares de chicas visitando el museo (fig. 6), también a distintas mujeres[57] en actitud de trabajo, realizando gestos casi teatralizados que las representan como responsables de la museología, pero también confundidas con ella, como los sujetos vivos vinculantes y mediadoras legítimas del propio contexto museificado (figs. 8 y 9). Sorprende que en una de sus fotos aparezca la misma Nieves de Hoyos (fig. 9), pero que en el archivo esté catalogada como «Mujer en la sala de cerámica».

3. CARMEN BAROJA Y NESSI. MODERNIDAD Y FEMINISMO EN LA INTERSECCIÓN CON LA CULTURA POPULAR TRADICIONAL

Lo que sabemos de Carmen Baroja y Nessi se debe al tesón de su biógrafa Amparo Hurtado, que consiguió recuperar el manuscrito de sus memorias que fueron publicadas en 1998, con el título *Recuerdos de una mujer de la generación del 98*[58]. Organizadas en cinco capítulos de forma cronológica pero también espacial, en virtud de las distintas viviendas de la familia Baroja y Nessi y Caro Baroja (pues vivieron toda la vida juntos según el concepto de familia tradicional vasca[59]), por sus memorias descubrimos una mujer interesantísima, creativa, culta y tenaz, pero profundamente triste e infeliz por cierto fracaso personal, afectivo y profesional, obligada a renunciar a sus sueños para dedicarse completamente a los hombres de su familia, como ella misma admite en las demoledoras primeras páginas, que comienza a escribir en 1943[60]. En ellas, deja bien claro que su amargura es producto de haber sido educada en una moral, «muy a la española»[61], es decir, contra las mujeres, cuyo trabajo, esfuerzo y sacrificio que se supone ha de hacerse por deber, nadie agradece, «antes al contrario, muchas veces se le encuentran faltas»[62]. Educada en un contexto burgués «en decadencia»[63], como una 'señorita' que toca el piano que habla francés e inglés, y destinada a cumplir con su papel de esposa y madre, pese a todo ello Carmen intentó, en su reclusión doméstica, aprovechar las oportunidades de su «hogar cultural», especialmente dinámico en su juventud por la actividad de su padre y sus hermanos Ricardo y Pío Baroja. Sin embargo, convivir con artistas e intelectuales de gran importancia pública, le hizo conocer la habitual indiferencia y desprecio de

57. No ha sido posible identificar a las mujeres de la Fig. 8. Agradezco a Luis Pérez del Museo del Traje CIPE y a Mercedes Rodríguez Collado su colaboración en la identificación de las fotografías.

58. *Op. cit.*

59. Baroja y Nessi, Carmen: *Recuerdos de una mujer de la generación del 98*. Prólogo, edición y notas de Amparo Hurtado. Barcelona, Tusquets, 1998, p. 15.

60. Ídem., pp. 43-44.

61. Ídem., pp. 45.

62. Ídem.

63. Ídem., p. 43.

éstos por la escala de las cosas comunes, familiares y domésticas[64]. Aún con todo, su relación desde joven con los círculos institucionistas le permitió conocer modelos alternativos al rol que se les imponía a las mujeres, a nivel profesional y personal[65].

Desde joven, introducida convenientemente por su madre en el arte de la costura, pero atraída por las colecciones de artesanía medieval que conoció en el Museo de Cluny durante una estancia de estudio[66], Carmen Baroja intentó autoformarse en el trabajo de las artes decorativas y la orfebrería artesana, disciplinas que, según el movimiento *Arts & Crafts*, exitoso en los entornos burgueses europeos, sintetizaban de un modo poderoso la dignidad artística y el uso cotidiano. Aún con todo, esa sensibilidad no se cifró en ella como el canto anacrónico y pequeñoburgués de unas artes menores convertidas en escape lujoso en tiempos de la industrialización generalizada y Carmen se esforzó por mantener una conversación muy rigurosa con los procesos materiales y las técnicas artísticas. Las descripciones que realiza de los trabajos, objetos o lugares son minuciosas, detenidas y precisas como inventarios, sin afectar de lirismo folklórico[67]. A comienzos del siglo, la idea de trabajar manualmente en un pequeño taller doméstico junto con su hermano Ricardo le entusiasmaba y Carmen ganó varias medallas en las exposiciones nacionales de BBAA, recibiendo buenas críticas de la prensa por unas arquetas repujadas y una lámpara al estilo de las coronas votivas de Guarrazar[68]. La condescendencia de su entorno hacia su trabajo, o la falta de valor personal como amargamente lamenta, provocó el abandono de su carrera como artista[69]. No obstante, Carmen no dejó de trabajar y reorientó su actividad hacia la escritura y la investigación. Su experiencia artesana dejó huella en su escritura, en su manera de describir los espacios de la domesticidad y la reproducción social de la vida. Para cuando nace el Museo del Pueblo Español en 1934, e incorporando el conocimiento adquirido con de Hoyos, Carmen Baroja ya había publicado su libro *El Encaje en España*, en el que despliega una erudición sobresaliente sobre esta artesanía, que estudia desde la perspectiva histórica, internacional o etimológica pero sobretodo poniendo el foco en el trabajo y la dimensión femenina y popular de su economía, deteniéndose en la labor de las encajeras, y planteando, cómo la mecanización del sector en las primeras fases de la industrialización textil hace desaparecer el trabajo de las mujeres.

Lo interesante es que nada dice Carmen en sus memorias de forma explícita sobre el trabajo en el MPE, ni de las investigaciones etnográficas sobre objetología cotidiana, amuletos, textiles que la ocuparon varias décadas; y menos de su extensa obra como ensayista y escritora que hemos conocido gracias a una reciente edición de sus textos breves y ensayos[70]. La mayoría bajo el sugerente pseudónimo Vera de

64. Ídem., 54.
65. Hurtado, Amparo: *Hermana querida / Arreba maitea*, Navarra: Ipso, 2018, p. 37.
66. Una estancia de seis meses en París, en 1906. Baroja y Nessi, Carmen: *Recuerdos...,* pp. 72-74.
67. De los trabajos artesanos, ídem., pp. 77-78. De los lugares en Vera de Bidasoa: pp. 113-118. Las ruinas de los bombardeos en su casa de Madrid, pp. 189-190.
68. Ídem., pp. 75 y 78. Hurtado recoge una crítica de Margarita Nelken pp. 43-44.
69. Baroja y Nessi, Carmen: *Recuerdos...*, p. 79.
70. Baroja y Nessi, Carmen: *Con voz propia. Colaboraciones en prensa de Carmen Baroja*, en Caro, Carmen (ed.). Navarra: Caro Raggio, 2019.

Alzate, que significa 'abundancia de alisios', feminizando la leyenda vasca de Jaun de Alzate «del país del Bidasoa»[71], que afirma que las mujeres vienen del alisio y los hombres del fresno. Amparo Hurtado afirma que Carmen se guarda para sí misma las cuestiones personales marcadas por el amor y la muerte[72], pero hay que añadir que también excluye deliberadamente su trabajo como profesional de los estudios del folklore y la cultura popular. Posiblemente este vacío, esta ausencia de sí misma, muestra una humildad intelectual que no busca arrogantemente su reconocimiento, lo que le hubiera resultado posiblemente tan despreciable como el esnobismo y las ganas de aplauso que afectaban la mayoría de los intelectuales y «hombres notables» que le rodearon[73]. Entonces no se trataría simplemente reivindicarla –que también–, como intelectual eclipsada por el ego de sus hermanos, y general por una sociedad que limitaba, entorpecía y sancionaba la emancipación de las mujeres; lo interesante es precisamente explorar el modo en que su sensibilidad y experiencia vital determina su dedicación a lo etnográfico-popular y cómo esa dedicación redefine sus vínculos con el medio.

Entre las experiencias de vida mencionadas en sus memorias como hitos relevantes, se encuentra, por un lado, la experiencia vanguardista del teatro de cámara experimental El Mirlo Blanco, que aconteció entre 1926 y 1927 en su propia casa de la calle Mendizábal de Madrid. Por otro, destaca la participación de Carmen en la fundación en 1926 del Lyceum Club Femenino de Madrid (1926-1939), la plataforma de emancipación que reunió a varias generaciones de mujeres intelectuales decisivas en la articulación de un pensamiento feminista español como María de Maeztu, Isabel Oyarzábal, Zenobia Camprubí, Helen Phipps, Clara Campoamor, Amalia Salaverría, Victoria Kent, María Martos o Rosario Lacy entre muchas otras[74].

Respecto a la breve experiencia de El Mirlo Blanco, en el contexto de este artículo es interesante mencionar, como la propia Carmen hizo en un artículo publicado en *La Gaceta Literaria* en 1927[75], el carácter doméstico, artesanal y colectivo del proyecto que tuvo lugar en el bajo de su casa tres veces por semana, surgido de la combinación explosiva de intelectuales decisivos en el mundo de la cultura y la política españolas[76]. Rivas Cherif, que había conocido en París el trabajo de Copeau, Craig o Diaghilev, impulsa en el hogar de los Baroja un teatro laboratorio en la intersección de las

71. Baroja, Pío: *La leyenda de Jaun de Alzate.* Nafarroa, Txalaparta, 2006, p. 10. (1922)

72. Baroja y Nessi, Carmen: *Recuerdos...*, p. 23.

73. Ídem., pp. 194-195. Especialmente rotunda en sus críticas sobre Ortega y Gasset y Gregorio Marañón.

74. Baroja y Nessi, Carmen: *Recuerdos...*, pp. 89-95. Sobre el contexto de la creación del Lyceum Club ver Hurtado, Amparo: *Hermana...,* pp. 53-76 y «El Lyceum Club Femenino (Madrid, 1926-1939)», *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, nº 36, II época (1999), pp. 23-40. En un sentido más colectivo y generacional ver Varela, Julia; «Asociaciones de mujeres y feminismo», en *Mujeres con voz propia. Carmen Baroja y Nessi, Zenobia Camprubí Aymar y María Teresa León Goyri*. Madrid, Morata, 2011, pp. 79-114. Carrión Aguilar, Isabel: *op. cit.*

75. Baroja y Nessi, Carmen: «Memorias de un teatro de cámara. Desde el nido de 'El Mirlo Blanco'», *La Gaceta Literaria,* Madrid, 15-04-1927 (Baroja y Nessi, Carmen: *Con voz propia...,* pp. 141-146)

76. Cipriano Rivas Cherif, Manuel Azaña, Azorín, Enrique Díaz-Canedo y los mismos Ricardo y Pío, además de Carmen Monné, Josefina Blanco, Isabel Oyarzábal, Carmen Eva Nelken, Elena Fortún y Natividad González entre otras. Sobre El Mirlo Blanco, Aguilera Sastre, Juan & Aznar Soler, Manuel: *Cipriano de Rivas Cherif y el teatro español de su época: 1891-1967*. Madrid, ADE, 2000, pp. 110-112. Sobre la experiencia de El Mirlo Blanco en casa de los Baroja, Hurtado, Amparo: *Hermana...,* pp. 53-57.

FIGURA 10. «REPRESENTACIÓN DE LA OBRA DE CARMEN BAROJA, EL GATO DE LA MÈRE MICHEL EN EL MIRLO BLANCO», 1926 (EXTRAÍDA DE BAROJA Y NESSI, CARMEN: RECUERDOS DE UNA MUJER DE LA GENERACIÓN DEL 98. PRÓLOGO, EDICIÓN Y NOTAS DE AMPARO HURTADO. BARCELONA, TUSQUETS, 1998, P. 33)

vanguardias y la tradición popular, experimentando con marionetas y escenografías naturalistas a pequeña escala, lo que resulta extremadamente valioso para Carmen que, en distintas ocasiones observará la tradición como una oportunidad para hacer una nueva modernidad. Para El Mirlo Blanco, ella escribe el texto *El gato de la Mère Michelle*, «una farsa en clave folclórica»[77] cuya interpretación fue estilizada artísticamente según los códigos del arte de cachiporra (fig.10). Al respecto de la posibilidad de una nueva moda española, afirma Carmen algunos años más tarde «tenemos en España un manantial inagotable, riquísimo y completamente abandonado que, gracias a su enorme tradición, aún existe en ciertos rincones pueblerinos (...) si algo podría acoplarse a nuestro vivir moderno, a nuestro gusto por la casa, por la sencilla y sólida elegancia (...) cosas preciosas podríamos fabricar sin salir de las labores populares»[78].

La segunda experiencia determinante descrita en sus memorias, como se ha dicho, fue la participación en la fundación del Lyceum Club Femenino de Madrid, que aglutinó figuras relevantes del feminismo liberal español de la primera ola. Carmen se consideraba en primera persona «francamente feminista, veía la poca diferencia que había entre los dos sexos. Encontraba a muchos hombres estúpidos, tan estúpidos o más que las mujeres, y que, sin embargo, gozaban de un sinfín de prerrogativas en todas partes, desde las mismas ideas ancestrales, pasando por la literatura, la Iglesia, etcétera. Esto me sublevaba»[79]. Ella fue responsable de la sección de artes plásticas e industriales que organizó conferencias y exposiciones, «la mayoría bastante malitas» reconoce[80], de María Sorolla, Ángeles Santos, María Cardona y otras muestras de flores o juguetes populares o casas de muñecas[81].

Los críticos más recalcitrantes no perdieron la oportunidad de atacarlas como «sufragistas ridículas o anglómanas»[82]. Carmen recoge las críticas que «el gran falange y mayor majadero» Ernesto Giménez Caballero[83], conocido de la familia Baroja desde tiempos del teatro de vanguardia El Mirlo Blanco, publicó en 1931, en *La Gaceta Literaria*, en el marco de un folletín titulado «La Feminidad en mi

77. Ídem., p. 26.
78. Artículo «Modas españolas», publicado en la revista donostiarra *Mujer*, en octubre de 1938, en BAROJA Y NESSI, Carmen: *Con voz...*, pp. 152-157.
79. BAROJA Y NESSI, Carmen: *Recuerdos...*, p. 68.
80. Ídem., p. 90.
81. Ídem., pp. 90-91.
82. CARO BAROJA, Julio: *Los Baroja...*, p. 69.
83. Ibídem., p. 91.

FIGURA 11. «BAILE DE TRAJES EN EL LYCEUM CLUB DE COGUL», GIMÉNEZ CABALLERO, ERNESTO: «LA FEMINIDAD EN MI REPÚBLICA», EN LA GACETA LITERARIA, 119, 1931, PP. 5-6

República», en los que parodiaba las actividades del centro y se burlaba de las demandas feministas de las que llamaba «mujeres de Cogul»[84], llegando a afirmar que «la república en España es el triunfo de 'la niña'. Un éxito radicalmente femenino, 'romántico' (...) la España ginecocrática avanza, triunfa. Alcanzó el sufragio, ahora el divorcio»[85]. Aunque buscara desprestigiar y atacar el feminismo, tiene interés su intento de parodiar las modernas demandas feministas devaluándolas mediante la comparación con antiguas edades de oro matriarcales (fig. 11) que Nieves de Hoyos Sancho y Julio Caro Baroja investigaron más tarde con toda la seriedad. Por otro lado, en las primeras décadas del XX, el repertorio de damas oferentes y figuras maternales de la escultura íbera impactó en las propuestas modernizadoras de artistas como Alberto Sánchez, que usaron ese marco feminizado del iberismo para generar imágenes del pueblo español, aunque su versión masculinizada en torno el toro ibérico tuvo también sus patrocinadores como Picasso. Julio Caro Baroja, en su libro *España (conocimiento y fantasías)*, menciona de hecho que las regiones del norte peninsular eran, en la época prerromana, territorios caracterizados por culturas y economías matrilineales[86]. Un dominio cultural de las mujeres que al

84. MAINER, José Carlos: «Robinsón en el camino de Damasco: el fascismo en La Gaceta Literaria», *La corona hecha trizas (1930-1960)*. La literatura en crisis. Barcelona, Crítica, (2008), pp. 69-93. GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto: «La Feminidad en mi República», *La Gaceta Literaria*, 119 (1931), pp. 5-6.

85. GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto: «¡Bandera blanca al divorcio!», *La Gaceta Literaria*, 119 (1931), p. 6.

86. CARO BAROJA, Julio: *España Antigua...*, pp. 47-49. «Cualquiera que esté un poco al tanto de las investigaciones etnológicas sabe que el hecho económico de que sean sobre todo las mujeres las que trabajan la tierra, suele ir unido con cierta frecuencia a diversas formas de derecho materno, que no se fundan, pero por lo menos se aumentan cuando la propiedad territorial es de la mujer y no del hombre», Ídem., p. 48.

FIGURA 12. «LA FAMILIA BAROJA EN SU CASERÍO ITZEA, EN VERA DE BIDASOA». CARMEN ES LA SEGUNDA POR LA IZQUIERDA. RICARDO BAROJA SOSTIENE A JULIO CARO BAROJA EN BRAZOS. 1916. (EXTRAÍDA DE BAROJA Y NESSI, CARMEN: RECUERDOS DE UNA MUJER DE LA GENERACIÓN DEL 98. PRÓLOGO, EDICIÓN Y NOTAS DE AMPARO HURTADO. BARCELONA, TUSQUETS, 1998, P. 30

historiador Estrabón, mencionado también por Carmen Baroja en su libro sobre el encaje, le parecía «poco civilizado»[87]. Por descontado, esas prácticas culturales, que nos informan de la mujer como depositaria de la memoria social[88], de un iberismo distinto, debían removerse reorganizando las costumbres agrarias y patrimoniales de un modo más acorde con los principios del imperio. ¿No sería esta dimensión antipatriarcal, o esta hipótesis matriarcal que ha señalado la arqueología y la antropología, una potencia por desarrollar en un museo de folklore y artes populares tradicionales?[89]

Hay que subrayar que Carmen Baroja no fue una intelectual orgánica de la izquierda[90]. Desconfiaba, del «comunismo esnob»[91] y no comulgaba con el «rencor por casi todo lo que era español» que practicaban algunas intelectuales progresistas como Margarita Nelken o Trudy Araquistáin[92]. La declaración de la segunda república le pareció el «espectáculo más triste y más desagradable que pueda darse», lamentando el abandono de la monarquía «de toda la aristocracia y de los militares, verdadera canalla que se portó con ellos de la manera más ruin»[93]. No obstante, fiel a su educación anticarlista y modernizadora, tampoco le resultaban simpáticas las fantasías religiosas y heroicas de los conservadores patrioteros y los «pollos fascistas», cuya injustificada violencia testimonia sin censura, recogiendo su experiencia durante los años de la guerra civil que pasó en la casa familiar de Vera de Bidasoa, debido a los bombardeos que afectaron a su casa de Madrid[94]. «No tengo simpatía por ninguno de los dos

87. Baroja y Nessi, Carmen: *El Encaje*..., p. 16. Cf. Gallego Franco, Henar: «La imagen de la 'mujer bárbara': a propósito de Estrabón, Tácito y Germania». *Faventia*, 21/1 (1999), pp. 55-63.

88. García Cardiel, Jorge: «La mujer como depositaria de la memoria social en la Hispania prerromana», *Revista Desperta Ferro*, s. n. (2020), s. p.

89. Alfaro Giner, Carmen: «La mujer y el trabajo en la Hispania prerromana y romana», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 40-2 (2010), pp. 15-38.

90. González Allende, Iker: «Los espacios ideológicos en Carmen Baroja, escritora del 98», *Cultura Latinoamericana: Annali dell'Istituto di Studi Latinoamericani,* 7 (2006), pp. 397-423.

91. Baroja y Nessi, Carmen: *Recuerdos...,* p. 103. «El snobismo en las mujeres tiene otro matiz; éste me parece muy bien. A las mujeres, no siendo demasiado exagerado, las hace más divertidas y por lo menos dejan de hablar de las criadas y de los trajes para hacerlo de algo más agradable (...) pero la ideas que han heredado del gran José (Ortega y Gasset) sus adeptos han tenido consecuencias terribles para España. Todos estos pollos fascistas son sus legítimos herederos, amamantados con sus teorías, y siempre con la cara vuelta a la última moda, o sea, al sol que más calienta». Ídem., p. 196. Ballesteros, Aurora: «*Qualis vir, talis oratio*. Vida y método en la obra de Julio Caro Baroja», *Gallaecia*, 31 (2012), p. 205.

92. Baroja y Nessi, Carmen: *Recuerdos...,* p. 105.

93. Ídem., pp. 98 y 99.

94. Ídem., pp. 152-184.

bandos. Lo único que odio, odio con toda mi alma, es la guerra»[95], afirmaba con absoluta independencia, también respecto de sus hermanos que le habían hecho pagar a ella tantas veces sus desavenencias intelectuales. Así pues, a lo largo de su vida estableció relación con personas de todo signo político, desde Azaña[96] al propio Giménez Caballero[97].

La experiencia del Lyceum, coincide con los años en que Carmen se involucra en el seminario de Luis de Hoyos donde aprende metodologías científicas útiles para la investigación del pensamiento mágico-religioso, el folklore y el paganismo. La coincidencia de estos hechos es significativa y es difícil limitarse a admitir que simplemente valieron para sacarla de su frustración por no haber logrado desarrollar una carrera profesional como artesana y creadora, o para afilar la precisión de su escritura. En mi opinión, la experiencia feminista, antes que proveerla de una ideología de partido, pudo haber inspirado en Carmen, además de una desconfianza por los paternalismos de toda clase, un aprecio más intenso por una política de la cultura menor, inserta en la tupida red de la cotidianidad popular, muchas veces en manos de mujeres. Una cultura menor, tan despreciada y oprimida como el propio feminismo. Un ejemplo muy claro puede observarse en el episodio más extenso de todas sus memorias (a parte del que trata los años de la guerra) cuando describe el profundo respeto y la emoción que le causó todo el ritual popular que rodeó la muerte y funeral de su madre[98], fallecida en 1935 y que intenta describir en varias páginas de forma precisa, como el que registra fotográficamente un acontecimiento colectivo y popular extremadamente valioso para la comprensión de la vida y el mundo:

> Siento un enorme enternecimiento, lloro, pero no es sólo de pena, es de agradecimiento, de emoción, de ternura por el pueblecito con sus montañas verdes, el paisaje familiar, por la gente, las amigas, que con tanta perfección han tomado parte en este acontecimiento tan grande de mi vida. Acaso toda esta serie de ceremonias no fueran del agrado de muchas personas, no sé; a mi me parece que rodean a la muerte de algo muy dulce, mitigando lo más trágico y desolado. No creo que pueda venir la muerte cristiana con más dulzura, más encanto, si cabe usar estas palabras. Mi agradecimiento es enorme a las gentes, a la religión, a las costumbres, al paisaje, a todo... (...) ¿Es el practicismo vasco lo que durante siglos ha ido confeccionando este plan, tan sabiamente llevado a cabo, para acompañar a la muerte y despistar la imaginación, alejándola del dolor?[99]

Para entonces Carmen tiene ya tiene más de cincuenta años, ha perdido a sus padres y dos hijos (que hubieran nacido antes que después de Julio y antes que Pío) y acaba de comenzar la parte de su vida más trágica y dolorosa, los años de la guerra civil que pasó en la casa familiar de Vera de Bidasoa[100], donde solo encuentra alivio

95. Ídem., p. 152.
96. Ídem., p. 99.
97. Durante un viaje a Irún los años de la guerra, Giménez Caballero, hace una visita a la casa de la familia Baroja en Itzea. Ídem., p. 181.
98. Ídem., pp. 119-151.
99. Ídem., pp. 148 y 151.
100. Carmen permaneció los tres años de la guerra con sus hijos Pío y Julio, sus hermanos Pío y Ricardo y junto a su esposa Carmen Monné y todas las personas que por uno u otro motivo entraban o salían de Itzea. Su marido

en el marco de las relaciones colectivas tramadas entre mujeres, por abajo o en el contexto familiar. Lo que descubrimos en esas páginas de sus memorias es una mujer horrorizada pero serena, nada fácil de impresionar, conmovida pero activa, decidida a ayudar y a tomar posición por parte de las víctimas participando en labores de enfermería y firme ante los atropellos políticos[101]. Sin autocensurarse, no le tiembla el pulso a la hora de denunciar el papel de los carlistas, de los requetés, de los curas y de los intelectuales fascistas. En esos años admite no haber «visto ni un rasgo noble ni bueno ni siquiera gracioso. Esto nos ha dejado un asco, una náusea, que todavía a pesar de los años sigue y perdura»[102]. Lo relevante es que su relación con la tierra y la cultura popular se intensifica y son conmovedoras las páginas en las que Carmen Baroja explica las formas de subsistencia de la familia, en el cuidado de la huerta, los cerdos, las gallinas o las ovejas «Yo me leí toda la literatura enciclopédica sobre la cría de gallinas, cerdos, conejos, etcétera, así que mi cultura se hizo muy vasta y llegué incluso a darme importancia con los labriegos»[103].

Carmen Baroja y Nessi, la señorita burguesa inmersa en el mundo rural, paseando a «los bichos a que les diera el aire y el sol», trabajando con rudimentarias máquinas de hilar la lana que proporcionaban las ovejas, distribuyendo los hermosos lomos de carne que obtenían de los cerdos: «de todo esto tengo un recuerdo lleno de emoción, no lo puedo remediar. Conservo como un agradecimiento a la huerta, a los campos, a los bichos cuidados por mí, que nos proporcionaron cosas tan necesarias en aquella época tan difícil y espantosa»[104]. Debe subrayarse que el desclasamiento que la guerra le obliga se traduce en una reconexión más íntima con su campo de estudio. Es importante decir que, el caserío es también una biblioteca[105] y ella no ha dejado de escribir, publicando en la revista literaria editada en San Sebastián, *Mujer* (todavía bajo seudónimo) e incluso un cuento infantil llamado *Martinito, el de la casa grande*, escrito durante la guerra y publicado en 1942 en la editorial Juventud. Su protagonista es una especie de duende inspirado en el folklore vasco que afirma ser quizá el último de su raza, «incorporando al relato la conciencia de un mundo a punto de desaparecer»[106]. Amparo Hurtado también señala en este cuento la voluntad de Carmen de potenciar lo maravilloso y la libertad creativa en el marco de la vida cotidiana asediada por la guerra, y no por otra cosa el duende es encontrado entre las berzas y calabazas. Carmen está rodeada de actividades que despiertan y activan en ella la escritura etnográfica. En un texto escrito en 1942 que no publicó en vida llamado «Mis amigas hilanderas», conversa con las trabajadoras y compañeras que manufacturan la lana que los Baroja producen en la casa («las parcas que hilan los hilos de la existencia humana»[107]), introduciendo relatos homéricos y mitologías de la lana, como los toisones de oro

---

Rafael Caro Raggio, se había quedado en Madrid, en la vieja casa de Mendizábal, donde se acumulaban las ruinas debido a los bombardeos.

101. Ídem., p. 171.
102. Ídem., p. 173.
103. Ídem., pp. 174-175.
104. Ídem., p. 177.
105. Caro Baroja, Julio: *Los Baroja*..., p. 129.
106. Palabras de Amparo Hurtado. Baroja y Nessi, Carmen: *Recuerdos...,* p. 35.
107. Marzo de 1942. Baroja y Nessi, Carmen: *Con voz...*, pp. 231-237.

aparecidos mientras los vellones secan colgados de los árboles, llenando así de vida experiencial las salas vacías del MPE que exponían sus útiles de hilado (fig. 2).

Una vez reunida la familia tras la guerra se instalan de nuevo en Madrid, ciudad que en su vivencia percibió, «acaso por estar acostumbrados a la soledad del pueblo, que había un horror de gente por las calles, toda muy desastrada»[108]. Rebuscando entre las ruinas de la casa de Mendizábal, al más puro estilo benjaminiano, Carmen afirma que «el encontrarme con alguna cosita me producía un enorme entusiasmo y cada hallazgo que hacía por los rincones me llenaba de satisfacción. (...) la cesta de Victoria[109], llena de piedrecitas, trozos de cascote y ladrillos (...) salieron los pendientes de perlas y los de turquesas, además de algunas medallas antiguas y amuletos de mi colección»[110].

Entre feministas, artistas de vanguardia, rodeada de verduras y animales durante la guerra, o de ruinas tras ella, Carmen no ha dejado de escribir e investigar y la década de los cuarenta es ciertamente prolífica. Se dedica a escribir artículos sobre la desaparición del carnaval y las fiestas populares[111] y otros textos sobre cerámica popular [112]; joyas íberas a propósito de la Dama de Elche[113]; el pensamiento mágico y popular en torno al árbol, pieza nuclear de la tradición democrática concejil peninsular[114]; orfebrería[115]; los pliegos de cordel que tanto interés suscitaron a Caro Baroja[116], pero también en torno cuestiones explícitamente más reivindicativas como su texto «Mujeres guerreras» sobre Elena Céspedes y la Monja Alférez[117] o sobre las santas Justa y Rufina[118].

Después de su libro sobre el encaje, Carmen pensaba publicar una monografía sobre amuletos y talismanes, pero la guerra impidió su desarrollo. Aunque publicó algunos artículos en *La Nación* de Buenos Aires[119], solo pudo retomar este proyecto a partir de 1943, tras la muerte de su marido y reincorporada al MPE, publicándolo en formato fascículo con ilustraciones en 1945 (fig. 13)[120], ya siendo su hijo Julio Caro Baroja el director. Al catálogo de amuletos le siguió el de pendientes en 1948, dos años antes de la muerte de Carmen[121]. La importancia de esta colección de amuletos es enorme, y a muchos sorprendería el hecho de que en la gris España de 1945 se puedan 'retratar' las creencias populares sin recurrir al repertorio iconográfico católico. Estos objetos mágicos, que manipulaban reyes y campesinos, nos introducen en la

108. Baroja y Nessi, Carmen: *Recuerdos...,* p. 189.
109. Victoria Caro, la hermana de Rafael Caro Raggio, el marido de Carmen.
110. Ídem., p. 190.
111. «Máscaras» (Inédito) marzo 1943. (Baroja y Nessi, Carmen: *Con voz...*, pp. 237-342).
112. «Ollas y pucheros», *La Nación*, 28 marzo 1943. (Ídem., pp. 231-237).
113. «Visita de Bienvenida», *La Nación*, 21 septiembre 1941. (Ídem., pp. 48-53).
114. «El sagrado árbol», *La Nación*, 14 diciembre 1941. (Ídem., pp. 62-68).
115. «El taller del orfebre y Taddeo Gaddi», *La Nación*, 25 julio 1943. (Ídem., pp. 88-94).
116. *La Nación*, 1 marzo 1942. Ídem., pp. 75-82. Caro Baroja, Julio: *Ensayo sobre la literatura de cordel*. Madrid, Akal, 1990.
117. *La Nación*, 14 noviembre 1943. (Ibídem., pp. 102-109).
118. «Justa y Rufina en una jarrita de loza sevillana», *El Español: seminario de política y del espíritu*, 26 agosto 1944. (Ídem., pp. 195-200).
119. «Amuletos naturales», La Nación, 13 abril 1941. (Baroja y Nessi, Carmen: Con voz..., pp. 43-48). «Talismanes», *La Nación*, 19 octubre 1941. (Ídem., pp. 53-61).
120. Baroja y nessi, Carmen: *Catálogo de la colección de amuletos.* Museo del Pueblo Español, 1945, p. 1.
121. Baroja y Nessi, Carmen: *Catálogo de la colección de pendientes.* Museo del Pueblo Español, 1948.

problemática del 'material', la 'forma' y el 'trabajo'[122], tríada en la que está contenida toda la fuerza del misterio que nos vincula con la naturaleza y sus ciclos de vida, común en las creencias de tantos pueblos, que usaron, por semejanza cultural, objetos y formas idénticos.

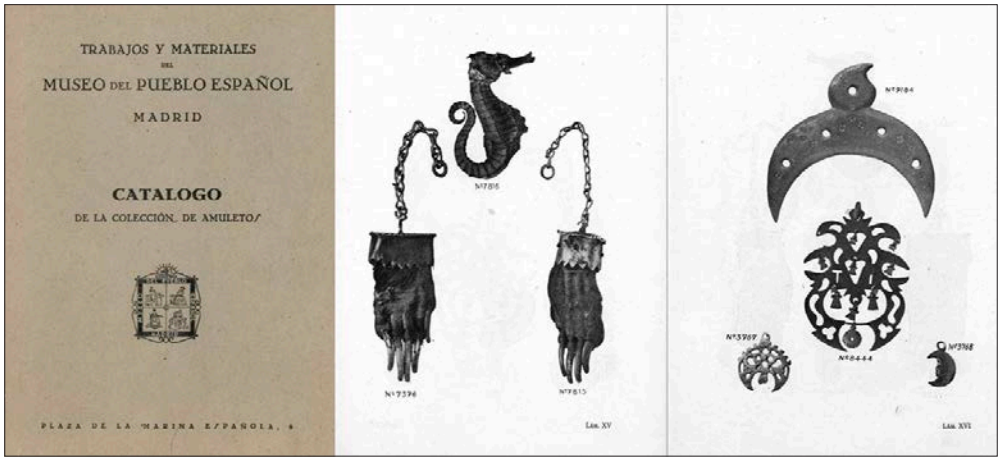

FIGURA 13. CUBIERTA Y LÁMINAS XV Y XVI DEL CATÁLOGO DE LA COLECCIÓN DE AMULETOS DEL MPE DE CARMEN BAROJA, 1945

Aunque merecería un artículo a parte, qué duda cabe que la sensibilidad de Carmen Baroja fue determinante en la formación de Julio Caro Baroja, que de ningún modo encaja con el perfil de intelectual acomodado en las esferas culturales y académicas[123]. A su madre la definió como «la persona de más alta significación en mi vida afectiva»[124], y a ella le dedica unas páginas muy emotivas en sus memorias, aunque poco o nada menciona del trabajo investigador de su madre a pesar de la extrema afinidad. Así, su tesis doctoral sobre los ciclos de fiestas anuales (1941), que luego Julio Caro Baroja editaría en sus célebres publicaciones sobre la fiesta estacional, es próxima a los años en los que su madre investiga sobre los mismos temas. De modo que, necesariamente, el contexto familiar debió de impactar en la articulación del 'conservadurismo cultural' que Caro Baroja defendió frente al desarrollismo de los sesenta y la urbanización 'geocida' y salvaje, el «nuevo feudalismo industrial», el consumismo y la banalización de la cultura, ganándose el título de «anacrónico romántico ruralista»[125]. Las dinámicas académicas y los «saberes oficiales» de la universidad y su «industria textil» (como irónicamente llamaba Julio Caro Baroja a la fabricación de libros) no le interesaban nada y sobre las discusiones disciplinares al respecto de su trabajo él mismo afirmaba que:

> Si tuviera que clasificar lo que he hecho en mi vida no sabría cómo hacerlo, y preferiría no lanzarme a afirmaciones, que podrían ser tan arriesgadas como las que hacían los

122. Cf. Franco Mata, Ángela: «Valores artísticos y simbólicos del azabache en España y Nuevo Mundo», *Compostellanum: revista de la Archidiócesis de Santiago de Compostela*, vol. 36, 3-4 (1991), pp. 467-531.

123. Ballesteros, Aurora: *op. cit*., p. 417.

124. Caro Baroja, Julio: *Los Baroja...,* p. 63. Julio Caro Baroja dedica un capítulo a su madre en sus memorias, pp. 63-70.

125. Ídem., p. 207.

> jóvenes platónicos ante la calabaza. ¿Entra esto dentro de la Historia? ¿Es más bien Antropología? ¿O, en realidad, queda en el reino de la Nada?... A lo mejor lo que hace uno no es Historia, ni Antropología. Tampoco Nada. Sí talabartería o encaje de bolillos[126].

Es decir, Caro Baroja se siente, dicho de sí mismo «como una señora que se dedica a sus labores»[127] y ya es difícil encontrar una imagen más clara para evidenciar la relación entre el mundo de la mujer su trabajo reproductivo y artesanal y los estudios de las tradiciones culturales populares, más allá de la recurrencia de una simbología en torno a la mujer tantas veces cooptada para servir a un esencialismo identitario recalcitrante. Si hay una identidad, decía Caro Baroja, «hay que buscarla en el amor. Ni más ni menos. Amor al país en que hemos nacido o vivido. Amor a sus montes, prados, bosques, amor a su idioma y sus costumbres, sin exclusivismos»[128]. El hecho de que Julio Caro Baroja se resistiera a predefinir a priori su objeto y campo estudio, de evitar a toda costa la uniformización abriéndose a todas las épocas, a lo azaroso, a la imaginación y la fantasía en búsqueda de esa microhistoria de lo cotidiano, de la oralidad y la historia material popular que nos descubre toda clase de tesoros, pero también de violencias administradas contra o por el pueblo, son elementos que se entretejen en mi opinión, no solo con los objetos y temas, sino también con las formas de conocimiento y los métodos que Carmen practicó.

De sus años como director del MPE, Caro Baroja tiene un recuerdo amargo y frustrante. Varias páginas de sus recuerdos las dedica a exponer las torpes dinámicas burocráticas y administrativas que habían hecho del proyecto inicial un imposible[129]. No solo por el «hitleriano furibundo» administrador del museo, apoltronado en su «sinecura» institucional de la que podía «mangonear a su guisa sin trabajar». Incluso después de haber resuelto la catalogación del «batiburillo de apariencia absurda (...) como una antigua prendería del Rastro»[130], todavía la dinámica expositiva de estos acervos populares le resultaba inquietante: «ver los objetos coleccionados, en series, carentes de función, me sirvió para vitalizarme desde el punto de vista profesional y para rebelarme contra la tendencia a considerar las cosas que tenía que estudiar como solo susceptibles de una mera catalogación. Ni el edificio del museo ni el personal que tenía a mis órdenes eran para sentirme cómodo»[131]. Esta frialdad académica y museográfica alude sugerentemente al afluente de vitalidad y afectividad que significó su madre para él, pero también, en un sentido más material, a su estilo de trabajo riguroso, pero emotivo y próximo. Qué duda cabe que la carencia de vitalidad y fantasía que acusaba su hijo Julio en el MPE, brotaba en grandes cantidades en la forma de trabajar de Carmen. El MPE debía de ser un singular espacio durante el periodo de posguerra:

---

126. Caro Baroja, Julio: *España antigua...*, pp. 13-14.
127. Caro Baroja, Julio: *Los Baroja...,* p. 407.
128. Caro Baroja, Julio: *El laberinto vasco (1977-1988).* Madrid, Caro Raggio, 2003, pp. 156-158, cit. Ballesteros, Aurora: *op. cit.,* p. 208.
129. Ibídem., pp. 411-419.
130. Ídem., p. 412.
131. Ídem., p. 411.

> Llegaban allí chamarileros, anticuarios, mujeres de los pueblos y corredores de libros a hacer sus ofertas (...) y esta vida de prendero burocrático se amenizaba con algunas juntas del patronato y alguna visita del Ministerio de Educación: actos todos lo más estériles que pueda imaginarse, porque los peces gordos de la Museología o Museografía se daban buena mañana para no dejar un perro chico sobrante que pudiera ir a parar a aquel desdichado Museo del Pueblo Español, símbolo curioso de una parte del «pueblo español» mismo[132].

Ironía de la vida, y quizá ejemplo de la guasa popular más auténtica, que una mujer de un pueblo de Toledo satisfecha con el trato por la venta de unos trajes al museo, le diera a Caro Baroja, su director, diez pesetas de propina[133].

Como se dijo, Caro Baroja terminó desistiendo del MPE y todavía tras la muerte de su madre siguió vinculado algunos años más, con la esperanza de algún cambio en el rumbo del museo, pero las dinámicas desarrollistas promovidas desde esferas gubernamentales terminaron de expulsar todo intento de mantener con el archivo del MPE una relación más allá del pintoresquismo esencialista de lo popular, amenazado por el aprovechamiento turístico al que condenaron de nuevo al pueblo español.

4. CONCLUSIONES

Esta doble mirada depositada sobre el Museo del Pueblo Español y la vida y obra de una persona relevante en su creación y desarrollo, tenía como fin explorar el sentido feminista de los archivos y museos que se ocupan de las culturas materiales de carácter popular y tradicional. Además del vínculo y la complicidad estética que éstas mantienen con la posibilidad de una modernidad distinta –quizá organizada en torno a la idea de la 'conservación de unos imaginarios revolucionarios' frente a la 'revolución de unos imaginarios conservadores' de la modernidad cifrada por la destrucción de las formas de vida tradicionales–, debe señalarse la íntima interdependencia entre estos archivos y los mundos de las mujeres, a menudo instrumentalizados para servir a discursos reaccionarios que ambicionan destilar la esencia patriótica y patriarcal de algún tipo de identidad o destino 'natural' de las mujeres. En verdad estos archivos son depósito de un conjunto de objetos y memorias comunes a muchos pueblos, quizá en virtud de las sensibilidades feministas que transportan. No obstante, la capacidad de estos museos de producir una agencia feminista, no depende de la introducción crítica de una mirada correctora o visibilizadora de esos 'otros' excluidos, entre los que se encontraría la mitad de la especie humana, sino del reconocimiento y redescubrimiento de una realidad y una memoria feminista intrínseca a su misma materialidad. El destino de estos archivos, su imposibilidad, dificultad y ausencia fantasmática, está íntimamente relacionada además con esta dimensión femenina del acervo. El destino de los pueblos y las mujeres va unido, pero no por forzamiento alegórico, sino por evidencia material. Esto nos lleva a

132. Caro Baroja, Julio: *Los Baroja...,* p. 413.
133. Ídem., p. 415.

recordar, con Casilda Rodrigáñez, que lo que se reprime en las mujeres nos da la medida de lo que se reprime en toda la sociedad.

La recuperación de estos archivos y museos, su relectura y reelaboración más allá de los procedimientos científicos de catálogo, ofrece una oportunidad de primer orden para explorar otros relatos en torno a la vida social, el pasado colectivo, las formas del trabajo reproductivo y la recuperación de un vínculo sensible y material, es decir estético y político, en un mundo cada vez más etéreo y virtual. Hoy, en el contexto de una enorme crisis civilizatoria por la relación de explotación y dominación que hemos establecido no solo con la tierra, sino también con las fuerzas reproductivas que sostienen la vida, pienso que sería revelador poder observar los objetos de la tradición agraria y la tecnología popular desde el punto de vista ecofeminista, no con el fin de romantizar ningún pasado, ni con el ánimo crítico de reparar una exclusión, sino de redescubrir verdaderas alternativas –materiales, sociales, económicas e incluso artísticas–, al orden patriarcal y androcéntrico del mundo, acaso útiles en el trabajo de construir una nueva (pero antigua a la vez) imagen de la sociedad misma como pueblo y de redefinir los vínculos con la cultura material. Algunos de estos museos como el Museo do Pobo Galego de Santiago de Compostela, han desarrollado proyectos de recuperación de estas memorias[134], subrayando un enfoque feminista del archivo que reconecta nuestro presente con multitud de prácticas de democratización, de relación con la tierra y los recursos de un modo no extractivo y especulativo, inspirando una cultura y un ocio relevante por su componente de sociabilidad, así como una interdependencia de las vidas y una oportunidad para los cuidados y la vulnerabilidad.

Por otro lado, la habitual subalternidad de las mujeres respecto de las estructuras organizativas de las instituciones, destinadas habitualmente a desempeñar las labores de restauración, catalogación y cuidado, opera en el MPE de otro modo, dándose una participación más favorable que posiblemente se explica por el trato menor y la nula importancia que se le da a este archivo y a este tipo de objetos. En el caso específico de Carmen Baroja y Nessi, a pesar de haber hecho una experiencia cultural de juventud en el marco de la burguesía, que en numerosas ocasiones ha demostrado su enorme capacidad para instrumentalizar las culturas populares, y habiendo participado en el marco del feminismo liberal de principios de siglo, caracterizado supuestamente por su carácter clasista, Carmen al final terminó experimentando cierto desclasamiento, efectuando un sincero y comprometido «viaje al país del pueblo» que la introdujo de forma vital en su propio campo de estudio, configurando unas relaciones con la tierra, el trabajo, los objetos y las creencias populares, que revelan una conexión profunda e íntima de la propia memoria vital con el marco de trabajo de la etnología y el folklore, con una proximidad que desborda las metodologías académicas. A mi modo de ver, es un hecho característico de este tipo de cultura popular tradicional que difícilmente pueda museificarse sin contar con los relatos de vida y sus memorias afectivas, que tantas dosis de sensibilidad

134. Otero, Encarna (ed.): *Dia na mujer no Museo do Pobo Galego*. Santiago de Compostela, Museo do Pobo Galego, 2017.

feminista exigen para poder ser narradas. Así pues, se reivindica a Carmen Baroja y Nessi no solo por el hecho de ser todavía aún desconocida, sino por el modo en que nos ayudó a observar, con modernidad y feminismo, la belleza y el sentido de las artes menores de los pueblos, a pesar de la ausencia y abandono de sus museos y la enorme dificultad de las mujeres para alcanzar, bajo un sistema machista, una realización personal y profesional.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Afinoguénova, Eugenia: «Leisure and Agrarian Reform: Liberal Governance in the Traveling Museums of Spanish Misiones Pedagógicas», *Hispanic Review*, University of Pennsylvania Press, vol. 79, 2 (2011), pp. 261 -290.

Aguilera Sastre, Juan y Aznar Soler, Manuel: *Cipriano de Rivas Cherif y el teatro español de su época: 1891-1967*. Madrid, ADE, 2000.

Ait Moreno, Isaac: «Arte y Estado en la España contemporánea: los orígenes del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (1979-1988)», *Anales de Historia del Arte,* 9 (2010), pp. 9-22.

alfaro giner, Carmen: «La mujer y el trabajo en la Hispania prerromana y romana», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 40-2 (2010), pp. 15-38.

Arnaldo, Javier: «El permanente esfuerzo de legitmación intelectual del museo», *Museos. es: Revista de la Subdirección General de Museos Estatales*, 9-10 (2013-2014), pp. 70-85.

Ballesteros, Aurora: «*Qualis vir, talis oratio*. Vida y método en la obra de Julio Caro Baroja», *Gallaecia*, 31 (2012), pp. 201-229.

Baroja y Nessi, Carmen: *El encaje en España.* Barcelona-Buenos Aires, Labor, 1933.

Baroja y Nessi, Carmen: *Martinito, el de la casa grande.* Barcelona, Juventud, 1942.

Baroja y Nessi, Carmen: *Catálogo de la colección de amuletos.* Museo del Pueblo Español, 1945.

Baroja y Nessi, Carmen: *Catálogo de la colección de pendientes.* Museo del Pueblo Español, 1948.

Baroja y Nessi, Carmen: *Recuerdos de una mujer de la generación del 98*. Prólogo, edición y notas de Amparo Hurtado. Barcelona, Tusquets, 1998.

Baroja y Nessi, Carmen: *Con voz propia. Colaboraciones en prensa de Carmen Baroja*, Caro, Carmen (ed.). Navarra, Ed. Caro Raggio, 2019.

Baroja y Nessi, Pío: *La leyenda de Jaun de Alzate.* Nafarroa, Txalaparta, 2006.

Bartolomé Cossío, Manuel: «Elogio del arte popular», *Anales del Museo del Pueblo Español,* I (1935), pp. 187-188.

Berges Soriano, P. Manuel: «Museo del Pueblo Español», *Anales del Museo de Antropología,* Madrid, Dirección General de Bellas Artes y de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, III (1996), pp. 65-88.

Beruete y Moret, Aureliano de: *Mujeres Españolas. Exposición de retratos por artistas españoles anterior a 1850.* Madrid, Sociedad Española de Amigos del Arte, 1918.

Blair, Mary Ellen: *A Life Well Led: the Biography of Barbara Freire-Marreco Aitken, British Anthropologist.* Santa Fe, Sunstone Press, 2008.

Brandes, Stanley: «Retratos en acción: la España de Cristina García Rodero», en Ortiz García, Carmen, Cea Gutierrez, Antonio & Sánchez Carretero, Cristina: *Maneras de mirar: lecturas antropológicas de la fotografía*. Madrid, CSIC, 2006, pp. 229-245.

Cañas, Gabriela (25-02-1980): «El Museo del Pueblo Español, cerrado desde hace siete años». En: <https://elpais.com/diario/1980/02/26/madrid/320415866_850215.html> [20-04-2020].

Carandell, Luis: «El caso del Museo del Pueblo Español», *Triunfo,* año XXVIII, 583 (1973), p. 28.

Caro Baroja, Julio: *Los Baroja*. Madrid, Taurus, 1972.

Caro Baroja, Julio: *España Antigua.* (*Conocimiento y fantasías*). Madrid, Istmo, 1986.

Caro Baroja, Julio: *Ensayo sobre la literatura de cordel.* Madrid, Akal, 1990.
Caro Baroja, Julio: *Tecnología popular española.* Barcelona, Círculo de Lectores, 1996.
Carretero Pérez, Andrés: «El Museo Nacional de Antropología: nos/otros», *Anales del Museo Nacional de Antropología NOS|OTROS*, 1 (1994), pp. 209-248.
Carrión Aguilar, Isabel: «La participación activa de la mujer en la sección femenina: su labor cultural(1939-1952)», Vázquez Bermúdez, Isabel (Coord.): *Investigación y género, inseparables en el presente y en el futuro: IV Congreso Universitario Nacional Investigación y Género*, [libro de actas]. Facultad de Ciencias del Trabajo de la Universidad de Sevilla, 21 y 22 de junio, (2012), pp. 39-56.
Cátedra Tomás, María, & Barañano, Ascensión: «La representación del poder y el poder de la representación: la política cultural en los museos de antropología y la creación del museo del traje», *Política y Sociedad*, vol. 42, 3 (2005), pp. 227-250.
Cruz Berrocal, María: «Feminismo, teoría y práctica de una arqueología científica», *Trabajos de Prehistoria*, 66, 2 (2009), pp. 25-43.
Deleuze, Gilles: *Dos regímenes de locos. Textos y entrevistas. (1975-1995).* Valencia, Pre-Textos, 2008.
Dewhurst C. Kurt, Hall, Patricia & Seeman, Charlie: *Folklife and Museums: Twenty-first-century Perspectives.* Lanham: Rowman & Littlefield, 2017.
Domingo, Carmen: *Coser y Cantar: las mujeres bajo la dictadura franquista.* Barcelona, Lumen, 2007.
El País (Redacción) (14-12-1976): «El Museo del Pueblo Español no tiene destino». En <https://elpais.com/diario/1976/12/15/cultura/219452402_850215.html> [20-04-2020].
El País (Redacción) (18-081987): «El Museo del Pueblo Español traslada sus fondos al MEAC». En: <https://elpais.com/diario/1987/08/14/cultura/555890407_850215.html> [20-04-2020].
Feest, Christian F.: «Notes on Ethnographic Museums in the Late Twentieth Century», *Anales del Museo Nacional de Antropología NOS|OTROS*, 1 (1994), pp. 11-29.
Franco Mata, Ángela: «Valores artísticos y simbólicos del azabache en España y Nuevo Mundo», *Compostellanum: revista de la Archidiócesis de Santiago de Compostela*, vol. 36, 3-4 (1991), pp. 467-531.
Gallego Franco, Henar: «La imagen de la 'mujer bárbara': a propósito de Estrabón, Tácito y Germania». *Faventia* 21/1, (1999), pp. 55-63.
García, Ángeles (15-04-2020): «Las pintoras que no irán al Prado». En <https://elpais.com/cultura/2020/04/14/babelia/1586882700_635883.html> [2-04-20].
García Cardiel, Javier: «La mujer como depositaria de la memoria social en la Hispania prerromana», *Revista Desperta Ferro*, s. n. (2020), s. p.
Giménez Caballero, Ernesto: «La Feminidad en mi República», *La Gaceta Literaria*, 119 (1931), pp. 5-6.
Giménez Caballero, Ernesto: «¡Bandera blanca al divorcio!», *La Gaceta Literaria*, 119 (1931), p. 6.
González Allende, Iker: «Los espacios ideológicos en Carmen Baroja, escritora del 98», *Cultura Latinoamericana: Annali dell'Istituto di Studi Latinoamericani* 7, (2006), pp. 397-423.
Gutiérrez Martín, Carmen: «Evolución de las prendas de busto en el hombre», *Anales del Museo del pueblo español , 1* (1935), pp. 103-108.
Gkozgkou, Dimitra: «Los Amigos del Arte. Una sociedad de ambiguos intereses», en Socias, Inmaculada & Gkozgkou, Dimitra. (coords.): *Nuevas contribuciones en torno al mundo del coleccionismo de arte hispánico en los siglos XIX y XX*. Gijón, Trea, 2013, pp. 99-124.

Herrera Escudero, María Luisa: *El museo en la educación: su origen, evolución e importancia en la cultura moderna*. Madrid-Barcelona, Index, 1971.

Hoyos Sainz, Luis de & Hoyos Sancho, Nieves de: *Manual de Folklore*. Madrid, Revista de Occidente, 1947.

Hoyos Sancho, Nieves de: *Refranero agrícola español.* Madrid, Ministerio de Agricultura, 1954.

Hurtado, Amparo: «Biografía de una generación. Las escritoras del 98», en *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*, en Zavala, Iris M. (coord.) , vol. 5, *La literatura escrita por mujer: desde el siglo XIX hasta la actualidad*, Barcelona: Anthropos, (1998), pp. 139-154.

Hurtado, Amparo: «El Lyceum Club Femenino (Madrid, 1926-1939)», *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, II época, 36 (1999), pp. 23-40.

Hurtado, Amparo: *Hermana querida / Arreba maitea*, Navarra: Ipso, 2018.

Jordan, Rosan A. & Kalcik, Susan J.: *Women's Folklore, Women's Culture.* Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1990.

Mainer, Juan Carlos: «Robinsón en el camino de Damasco: el fascismo en La Gaceta Literaria», en *La corona hecha trizas (1930-1960)*. La literatura en crisis. Barcelona, Crítica, 2008, pp. 69-93.

Marañón, Gregorio: «Pasión y muerte de lo pintoresco», *Anales del Museo del Pueblo Español*, I (1935), pp. 49-50.

Mendelson, Jordana: *Documenting Spain. Artists, Exhibition Culture, and the Modern Nation, 1929–1939*. Pennsylvania, UPENN Press, 2005.

Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes: «Museo del Pueblo Español. Decreto Fundacional», *Anales del Museo del Pueblo Español*, I-II (1935), pp. 5-10.

Museo Arqueológico Nacional (s.f.): «María Luisa Herrera Escudero» <http://www.man.es/man/museo/historia/personal/personal-tecnico/herrera.html> [20-04-2020].

Ortiz García, Carmen: *Luis de Hoyos y la Antropología española*. Madrid, CSIC, 1987.

Ortiz García, Carmen: «Folclore, tipismo y política. Los trajes regionales de la Sección Femenina de Falange», *Gazeta de Antropología*, 28 (3) (2012), s. p.

Ortiz García, Carmen & Sánchez Gómez, Luis Ángel (eds.): *Diccionario histórico de la antropología española.* Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Departamento de Antropología de España y América, 1994.

Otero, Encarna (ed.): *Dia na mujer no Museo do Pobo Galego*. Santiago de Compostela, Museo do Pobo Galego, 2017.

Preciado, Paul B.: «Cuando los subalternos entran al museo: desobediencia epistémica y crítica institucional», en Sola, Belén (ed.): *Exponer o exponerse. La educación en museos como producción cultural crítica*. Madrid, Los libros de la catarata, 2019, pp.15-26.

Ramos Frendo, Eva María: «Las duquesas de Parcent, dos malagueñas en pos de la cultura y las artes», *Jábega,* 88 (2001), pp. 63-70.

Rancière, Jacques: *Breves viajes al país del pueblo*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1990.

Romero de Tejada y Picatoste, Pilar: «La situación de la etnología en los museos españoles», *Boletín A.N.A.B.A.D*, XXXIII, 3 (1983), pp. 455-463.

Romero de Tejada y Picatoste, Pilar: *Un templo a la ciencia. Historia del Museo Nacional de Etnología.* Madrid, Ministerio de Cultura, 1992.

Romero de Tejada y Picatoste, Pilar: «Exposiciones y museos etnográficos en la España del Siglo XIX», *Anales del Museo Nacional de Antropología NOS|OTROS*, 3 (1995), pp. 11-49.

Romero de Tejada y Picatoste, Pilar: «Identidad cultural y museos. Una visión comparada», *Revista Museo*, 6 (2002), pp. 1-13.

Sánchez, María: *Tierra de mujeres.* Barcelona, Seix Barral, 2019.

Sánchez Gómez, Luis Ángel: «Folklore, etnografía y etnología en Madrid», en Aguirre, A. (ed.) *Historia de la antropología española.* Barcelona: Boixerau Universitaria, (1992), pp. 301-346.

Sánchez-Mateos Paniagua, Rafael: «*The Museum for Those Who do not Go to Museums*. A Cultural Exploration of the Almanac of the Unión Española de Explosivos [Spanish Explosives Union] in the Years of the Franco Regime», en Hopkins, Claudia, & Íñigo, María. (eds.), *Art in Translation*, Routledge, (otoño 2020).

Sánchez-Mateos Paniagua, Rafael: «Primeiros apuntamentos para unha 'arte fandiña'. Sobre memoria colectiva, arte popular e subalteridade no Estado Español», *Grial: revista galega de cultura*, vol. 57, 222 (2019), pp. 54-63.

Sánchez Romero, Margarita: «Mujeres, Arqueología y Feminismo: aportaciones desde las sociedades argáricas», *ArqueoWeb*, 15 (2014), pp. 282-290.

Varela, Julia: *Mujeres con voz propia. Carmen Baroja y Nessi, Zenobia Camprubí Aymar y María Teresa León Goyri*. Madrid, Morata, 2011.

Zambrano, María: *Algunos lugares de la pintura*. Madrid, Eutelequia, 2012.

AÑO 2020
NUEVA ÉPOCA
ISSN: 1130-4715
E-ISSN 2340-1478

8 ESPACIO, TIEMPO Y FORMA

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

Dossier por Patricia Molins: *Feminismo y museo. Un imaginario en construcción · Feminism and museum. An imaginary in construction*

15 Patricia Molins (editora invitada)
Introducción: museos y feminismo. Dentro y fuera · Introduction: Museums and Feminism. In and Out

29 Isabel Tejeda Martín (Autora invitada)
Exposiciones de mujeres y exposiciones feministas en España. Un recorrido por algunos proyectos realizados desde la II República hasta hoy, con acentos puestos en lo autobiográfico · Women's Exhibitions and Feminist Exhibitions In Spain: A Journey Through some Projects Carried out since the 2nd Republic until the Present, with some Biographical Highlights

47 Maite Garbayo-Maeztu
Tergiversar, citar, tropezar: el comisariado como práctica feminista · Shifting, citing, stumbling: curating as a feminist practice

75 Ana Pol Colmenares y María Rosón Villena
Hacer Espacio: museos y feminismos · Making Space: Museums and Feminisms

99 Jesús Carrillo y Miguel Vega Manrique
«¿Qué es un museo feminista?» Desacuerdos, negociación y mediación cultural en el Museo Reina Sofía · «What Is a Feminist Museum?» Disagreements, Negotiation and Cultural Mediation at the Reina Sofía Museum

129 Elena Blesa Cábez, Sara Buraya Boned, Maria Mallol y Mabel Tapia
Haciendo con otras y nosotras, por una institucionalidad en devenir. Museo en red y las prácticas del afecto en el Museo Reina Sofía · Doing with Others and Ourselves, for an Institutionality-in-becoming. *Museo en red* and the Care Practices in Museo Reina Sofía

147 Gloria G. Durán
El peligro de ablandarse. Igualdad, hermandad, solidaridad · The Perils of Tenderice. Equality Sisterhood Solidarity

171 Rafael Sánchez-Mateos Paniagua
Los destinos cruzados de la imposibilidad. Perspectivas de género en torno al Museo del Pueblo Español en compañía de Carmen Baroja y Nessi · The Crossed Destinies of Impossibility. Gendered Perspectives on the Museum of the Spanish People in the Company of Carmen Baroja y Nessi

203 Inmaculada Real López
La reconstrucción de la identidad femenina en los museos: la recuperación de las olvidadas · The Reconstruction of Female Identity in the Museums: The Recovery of the Forgotten

221 Giuliana Moyano-Chiang
«*Indias Huancas*» de Julia Codesido · «*Indias Huancas*» by Julia Codesido

251 Ester Alba Pagán y Aneta Vasileva Ivanova
Intersecciones críticas. Experiencias y estrategias desde la museología y el feminismo gitano, bajo el prisma del covid-19 · Critical Intersections. Experiences and Strategies from Museology and Roma Feminism, under the Prism of Covid-19

271 Clara Solbes Borja y María Roca Cabrera
Redes museales en clave feminista. El caso de «Relecturas» · Museum Networks from a Feminist Perspective. The case of «Relecturas»

285 Dolores Villaverde Solar
La presencia del arte feminista en el CGAC. Selección de exposiciones y artistas · The Presence of Feminist Art in the CGAC. Selection of Exhibitions and Artists

301 Ane Lekuona Mariscal
El papel de las exposiciones en la escritura de la (androcéntrica) historia del arte del País Vasco · The Role of Exhibitions in the Writing of the (Androcentric) History of Art of the Basque Country

319 Celia Martín Larumbe y Roberto Peña León
Política cultural institucional como medio de transformación. La experiencia en la Comunidad Foral de Navarra · Institutional Cultural Politics as a Means of transformation. An experience in the Comunidad Foral de Navarra

Miscelánea · Miscellany

343 Rodrigo Antolín Minaya
La portada de la navidad en la iglesia románica de Santo Domingo De Silos (Burgos): análisis de un programa iconográfico románico inspirado por la liturgia hispana · The Christmas Portal in the Romanic Church of Santo Domingo de Silos (Burgos): Analysis of a Romanesque Iconographic Program Inspired by the Hispanic Liturgy

369 Ignacio González Cavero
Referencias sobre el patrimonio arquitectónico en *Išbīliya* a través de los autores y fuentes documentales árabes entre las épocas emiral y almorávide · References on the Architectural Heritage in *Išbīliya* through the Arab Authors and Documentary Sources between the Emiral and Almoravid Periods

397 Mercedes Gómez-Ferrer
El sepulcro del Venerable Domingo Anadón en el convento de Santo Domingo de Valencia (1609), obra genovesa encargo del Conde de Benavente · The Tomb of the Venerable Domingo Anadon in the Dominican Convent of Valencia (1609), A Genoese Work Commissioned by the Count of Benavente

417 Manuel Antonio Díaz Gito
Escrito en el lienzo: Ovidio y el Billete de Amor en *La Enferma de Amor* de Jan Steen, pintor holandés del Siglo de Oro · Written on the Canvas: Ovid and the Billet-Doux in *The Lovesick Maiden* by Jan Steen, Golden Age Dutch Painter

ISSN 1130-4715 08
9 771130 471008

AÑO 2020
NUEVA ÉPOCA
ISSN: 1130-4715
E-ISSN 2340-1478

8

ESPACIO, TIEMPO Y FORMA

441 Gemma Cobo
«Un ángel más»: prensa, imágenes y prácticas emocionales y políticas por el malogrado príncipe de Asturias · «One More Angel»: Press, Images and Emotional and Political Practices about the Deceased Prince of Asturias

465 Eduardo Galak
Distancias. Hacia un régimen estético-político de la imagen-movimiento · Distances. Towards an Aesthetic and Political Image-Movement Regime

485 Diego Renart González
Teoría del arte, abstracción y protesta en las artes plásticas dominicanas durante las dos primeras décadas de la dictadura de Trujillo (1930-1952) · Theory of Art, Abstraction and Protest in the Dominican Plastic Arts during the First Two Decades of the Trujillo's Dictatorship (1930-1952)

511 José Luis de la Nuez Santana
Alfons Roig y Manolo Millares en diálogo: los documentos del archivo Alfons Roig (MUVIM, Valencia) · Dialogue between Alfons Roig and Manolo Millares: The Documents of the Alfons Roig Archive (MUVIM, Valencia)

533 Félix Delgado López y Carmelo Vega de la Rosa
Nuevas visiones fotográficas de Lanzarote: una isla más allá del turismo · New Photographic Visions of Lanzarote: An Island beyond Tourism

557 José Luis Panea
Del descanso forzado a la cama interconectada como espacio de creación. Escenarios posibles desde las prácticas artísticas contemporáneas · From Forced Rest to the Interconnected Bed as a Space for Creation. Possible Stages in Contemporary Art Practices

Reseñas · Book Reviews

583 Encarna Montero Tortajada
Ferrer del Río, Estefania, *Rodrigo de Mendoza. Noble y coleccionista del Renacimiento*. Madrid, Sílex Ediciones, 2020.

585 Consuelo Gómez López
Juliana Colomer, Desirée, *Fiesta y Urbanismo en Valencia en los siglos XVI y XVII*, Valencia, Universitat de València, 2019.

589 Álvaro Molina
Sazatornil Ruiz, Luis & Madrid Álvarez, Vidal de la (coords.), *Imago Urbis. Las ciudades españolas vistas por los viajeros (siglos XVI-XIX)*. Gijón, Ediciones Trea, 2019.

593 Borja Franco Llopis
López Terrada, María José, *Efímeras y eternas: pintura de flores en Valencia (1870-1930). Casa Museo Benlliure, del 21 de febrero al 7 de julio de 2019.* Valencia, Ajuntament de València, Regidoria de Patrimonio i Recursos Culturals, 2018.

595 Julio Gracia Lana
Masotta, Oscar, *La historieta en el mundo moderno*. Alcalá de Henares, Ediciones Marmotilla, 2018.