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.

Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII. Historia del Arte es la revista científica fundada en 1988 que publica el Departamento de Historia del Arte de la Facultad de Geografía e Historia de la UNED. Está dedicada a la investigación de la Historia del Arte de todas las épocas y acoge trabajos inéditos de investigación, en especial artículos que constituyan una aportación novedosa, que enriquezcan el campo de estudio que abordan y que ofrezcan una perspectiva de análisis crítico. Va dirigida preferentemente a la comunidad científica y universitaria, tanto nacional como internacional, así como a todos los profesionales del Arte en general. Su periodicidad es anual y se somete al sistema de revisión por pares ciegos. La revista facilita el acceso sin restricciones a todo su contenido desde el momento de su publicación en esta edición electrónica. ***Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII*** se publica en formato electrónico.

Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII. Historia del Arte (*Space, Time and Form. Serie VII*) is a peer-reviewed academic journal founded in 1988 and published by the Department of History of Art at the Faculty of Geography and History, UNED. It is devoted to the study of Art History of all periods and is addressed to the Spanish and international scholarly community, as well as to professionals in the field of Art. The journal welcomes previously unpublished articles, particularly works that provide an innovative approach, contribute to its field of research, and offer a critical analysis. It is published annually. The journal provides unrestricted access to its content beginning with the publication of the present online issue. ***Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII*** is published online and is indexed in the databases and directories listed below.

Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII está registrada e indexada en los siguientes Repertorios Bibliográficos y Bases de Datos internacionales y nacionales, como recomiendan los criterios de la Comisión Nacional Evaluadora de la Actividad Investigadora: Bibliography of the History of Art (BHA), CARHUS Plus+ 2018, CIRC 2020, Dialnet, DICE (2006-2010), DOAJ, Dulcinea (verde), e-spacio UNED, Emerging Sources Citation Index (ESCI), ERIH PLUS, Fuente Académica Plus (Ebesco), ÍnDICEs (CSIC) (1989-2011), Latindex, MIAR, MLA-Modern Language Association Database, Periodical Index Online (Proquest), REDIB, RESH (2009-2011), Scopus, SUDOC, Ulrich's Periodicals Directory y ZDB.
Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII también ha sido indexada y evaluada en informes como el Índice H de las Revistas Científicas Españolas según Google Scholar Metrics (2013-2017). Desde el año 2019 cuenta con el Sello de Calidad Editorial y Científica de la Fundación Española para la Ciencia y la Tecnología (FECYT), obtenido en la VI Convocatoria de evaluación de revistas, y está registrada en el Scimago Journal & Country Rank (SJR) en la categoría «Visual Arts and Performing Arts» (cuartil 3; SJR 0,1; año 2019).

EQUIPO EDITORIAL

Edita: Departamento de Historia del Arte, Universidad Nacional de Educación a Distancia
Directora del Consejo de Redacción: Consuelo Gómez López (UNED)
Editores: Pilar Diez del Corral Corredoira (UNED), Álvaro Molina Martín (UNED)

EDITORA INVITADA DEL DOSSIER DE ETF SERIE VII. HISTORIA DEL ARTE. Nº 8, NUEVA ÉPOCA (2020):

Patricia Molins (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía)
Co-editor del dossier: Miguel Ángel García Hernández (UNED)

CONSEJO DE REDACCIÓN

Luis Arciniega García, Departamento de Historia del Arte, Universitat de Valencia, España
Mieke Bal, Cultural Analysis at the University of Amsterdam, Países Bajos

Borja Franco Llopis, Departamento de Historia del Arte, UNED, España
Miguel Ángel García Hernández, Departamento de Historia del Arte, UNED, España
Susanne Kubersky-Piredda, Biblioteca Hertziana de Roma, Italia
Jesús López Díaz, Departamento de Historia del Arte, UNED, España
Alexander Marr, Department of History of Art. Cambridge University, Reino Unido
Joaquín Martínez Pino, Departamento de Historia del Arte, UNED, España
Inés Monteira Arias, Departamento de Historia del Arte, UNED, España
Esther Pons Mellado, Museo Arqueológico Nacional de Madrid, España
Victoria Soto Caba, Departamento de Historia del Arte, UNED, España
Diana Wechsler, Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas de Argentina

COMITÉ CIENTÍFCO
Ferrán Barenblit, Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA), España
Diane Bodart, Department of Art History and Archaeology, Columbia University, Estados Unidos
Miguel Cabañas Bravo, Centro de Ciencias Humanas y Sociales, CSIC, Madrid, España
Ute Dercks, Kunsthistorische Institut in Florenz (Italia), Italia
Etelvina Fernández González, Universidad de León, España
Aurora Fernández Polanco, Facultad de Bellas Artes, UCM, España
José Manuel García Iglesias, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Santiago de Compostela, España
Luca Molà, Department of History and Civilization, European University Institute, Italia
Isabel Ruiz de la Peña, Departamento de Historia del Arte y Musicología, Universidad de Oviedo, España
Roser Salicrú i Lluch, Institución Milá y Fontanals, CSIC, Barcelona, España
Andrea Sommer Mathis, Austrian Academy of Science, Viena, Austria
Sigrid Weigel, Technischen Universität Berlin, Alemania

DIRECTORA DE ETF SERIES I–VII
Yayo Aznar Almazán, Departamento de Historia del Arte, Decana Facultad de Geografía e Historia, UNED

SECRETARIO DE ETF SERIES I–VII
Julio Fernández Portela, Departamento de Geografía, UNED

GESTORA PLATAFORMA OJS
Carmen Chincoa Gallardo

COMITÉ EDITORIAL DE ETF SERIES I–VII
Julio Arroyo Vozmediano, Departamento de Historia Moderna, UNED; Carlos Barquero Goñi, Departamento de Historia Medieval y Ciencias y Técnicas Historiográficas, UNED; Enrique Cantera Montenegro, Departamento de Historia Medieval y Ciencias y Técnicas Historiográficas, UNED; Pilar Diez del Corral Corredoira, Departamento de Historia del Arte, UNED; Carmen Guiral Pelegrín, Departamento de Prehistoria y Arqueología (Arqueología), UNED; Patricia Hevia Gómez, Departamento de Prehistoria y Arqueología (Arqueología), UNED; Luiza Iordache Cârstea, Departamento de Historia Contemporánea, UNED; M.ª Luisa de Lázaro Torres, Departamento de Geografía, UNED; David Martín Marcos, Departamento de Historia Moderna, UNED; Íñigo García Martínez de Lagrán, Departamento de Prehistoria

y Arqueología (Prehistoria), UNED; Álvaro Molina Martín, Departamento de Historia del Arte, UNED; Francisco Javier Muñoz Ibáñez, Departamento de Prehistoria y Arqueología (Prehistoria), UNED; Miguel Ángel Novillo López, Departamento de Historia Antigua, UNED.

LISTADO DE EVALUADORES DE ETF SERIE VII. HISTORIA DEL ARTE. Nº 5, NUEVA ÉPOCA (2017)

Evaluadores/as que contribuyeron en números anteriores de la revista, y autorizaron la publicación de su nombre con dos años de retardo:
Reviewers participating previous issues, New Era, who agreed the publication of their names:

Juan Albarrán (Universidad Autónoma de Madrid)
Eva Asensio Castañeda (Universidad Europea de Madrid)
Ángel Aterido (Universidad Complutense de Madrid)
Doron Bauer (Florida State University)
África Cabanillas Casafranca (Centro Asociado de Sevilla, UNED)
Manuel Antonio Castiñeiras González (Universitat Autònoma de Barcelona)
Rodrigo Castro Orellana (Universidad Complutense de Madrid)
Fernando Cruz Isidoro (Universidad de Sevilla)
Linarejos Cruz Pérez (Instituto del Patrimonio Cultural de España)
María Cunillera (Istituto Europeo de Design-IED Madrid)
Patrice Cressier (Université de Lyon)
Olga Fernández López (Universidad Autónoma de Madrid)
Aurora Fernández Polanco (Universidad Complutense de Madrid)
David García Cueto (Universidad de Granada)
María Pilar García Cuetos (Universidad de Oviedo)
Luis González Fernández (Université Toulouse - Jean Jaurès)
Sarah M. Guerin (University of Pennsylvania)
Holger A. Klein (Columbia University)
Beatrice Lampariello (École polytechnique fédérale de Lausanne)
Josu Larrañaga Altuna (Universidad Complutense de Madrid)
José Ramón Marcaida (University of Cambridge)
Elizabeth Marín Hernández (Universidad de los Andes)
Ion Martínez Lorea (Universidad de la Rioja)
Álvaro Martínez-Novillo González (Conservador de Museos)
Jorge Luis Marzo (BAU Centre Universitari de Disseny)
Carme Narváez Cases (Universitat de Barcelona)
Isabel Ordieres Díez (Universidad de Alcalá)
Luis Ismael Ortega Ruiz (Geólogo independiente)
Carlos Pardo Abad (Universidad Nacional de Educación a Distancia)
José María Parreño (Universidad Complutense Madrid)
Elena Paulino Montero (Kunsthistorisches Institut in Florenz)
María José Pena García (Investigadora independiente)
Bissera V. Pentcheva (Standford University)
Fernando Quesada (Universidad de Alcalá)
Fernando Quiles (Universidad Pablo de Olavide)
Pablo Rabasco Pozuelo (Universidad de Córdoba)
Álvaro Recio Mir (Universidad de Sevilla)
José Riello (Universidad Autónoma de Madrid)
Carmen Román Pastor (Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid)

Raúl Romero Medina (Universidad Internacional de la Rioja)
José Antonio Ruiz Suaña (Universitat Politècnica de València)
George Saliba (Columbia University)
Jesús Ángel Sánchez García (Universidade de Santiago de Compostela)
Pilar Toboso Sánchez (Universidad Autónoma de Madrid)
Jaime Vindel (Universidad Complutense de Madrid)
Warren T. Woodfin (Queens College, CUNY)

CORRESPONDENCIA
Revista *Espacio, Tiempo y Forma*
Facultad de Geografía e Historia, UNED
c/ Senda del Rey, 7
28040 Madrid
e-mail: *revista-etf@geo.uned.es*

SUMARIO · SUMMARY

Dossier

13 *Feminismo y museo. Un imaginario en construcción*, por Patricia Molins
Feminism and museum. An imaginary in construction, by Patricia Molins

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

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 y de la Madrid Álvarez, Vidal (eds.), *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.

599 Normas de publicación · Guidelines for authors

DOSSIER

FEMINISMO Y MUSEO. UN IMAGINARIO EN CONSTRUCCIÓN

Editado por Patricia Molins

FEMINISM AND MUSEUM. AN IMAGINARY IN CONSTRUCTION

Edited by Patricia Molins

INTRODUCCIÓN:
MUSEOS Y FEMINISMO. DENTRO Y FUERA

INTRODUCTION:
MUSEUMS AND FEMINISM. IN AND OUT

Patricia Molins[1]
DOI: http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.2020.28769

Resumen
Presentación de este número y de los artículos que en el aparecen, acompañada de una breve introducción al debate y un ejemplo, tomado del trabajo de varias historiadoras y comisarias de exposiciones, de un aspecto ignorado en dicho debate: el de las exposiciones que sin tener una temática explícitamente feminista o centrarse en nombres femeninos trabajan desde una perspectiva feminista, cuestionando, como lo hacen varios artículos en este número de la revista, los cánones, marcos y el lenguaje de la historia del arte.

Palabras clave
Feminismo; museos; exposiciones feministas; Salomé.

Abstract
Presentation of this issue and the articles that appear in it, including a brief introduction to the debate and an example, taken from the work of some art historians and exhibition curators, of an aspect ignored in said debate: the exhibitions that nor being openly feminist in its subject, neither focusing on female names, work from a feminist point of view, questioning, as several articles in this issue of the magazine do, the canons, frames and the language of art history

Keywords
Feminism; museums; feminist exhibitions; Salomé.

1. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. C. e.: *patricia.molins@museoreinasofia.es*



FIGURA 1: VICTORIA GIL, *PINTURA, 1993.* MAQUILLAJE SOBRE PIEL FALSA, 42 X 42 CM

No hay duda de que el debate sobre la relación entre feminismo y museos goza de buena salud[2]. En el caso español son los análisis que cuantifican la ausencia de paridad en exposiciones y colecciones el asunto que ha alcanzado mayor difusión pública, gracias en buena parte a la incisiva actuación de MAV, la asociación de mujeres en las artes visuales creada en 2009, que intenta conseguir que las instituciones ejecuten la Ley de igualdad. Sus informes han probado y denunciado la desigualdad contable en el interés y el presupuesto que los museos y centros de exposiciones dedican a ambos sexos. Las exposiciones de mujeres han sido un importante instrumento para lograr la visibilización de las artistas, excluidas en buena parte de las presentaciones museísticas y de las narraciones historiográficas. Menor difusión han tenido los estudios feministas desde la historia del arte, iniciados con la tesis doctoral que

2. Por citar dos aportaciones recientes que estudian el asunto globalmente, el ICOM, la asociación internacional de museos y profesionales, acaba de presentar un número de su revista dedicado al asunto, (*Museum International,* 72, Nº 285 – 286, 2020) y en 2017 apareció un doble volumen colectivo titulado *Feminism and Museums: Intervention, Disruption and Change* (Ed. Ashton, Jenna C., Edinburgo y Boston: Museumsetc, 2017). Para el caso español, una revisión reciente es la de Albero, Sofía: «Debates fundamentales para una crítica feminista al museo de arte en el contexto español». *Dossiers feministes,* 23 (2018), pp. 5-22.
https://www.raco.cat/index.php/DossiersFeministes/article/view/355788 [consulta septiembre 2020].

Estrella de Diego presentó en 1987, dedicada a las pintoras españolas del siglo XIX y con su influyente libro *El andrógino sexuado. Eternos ideales, nuevas estrategias de género*, que tuvo desde su publicación en 1992 gran repercusión, sobre todo entre artistas de la danza y la performance.

Desde los años noventa la teoría feminista se ha difundido en la academia y en las prácticas artísticas, y ha dado lugar a un buen número de exposiciones. A partir de ellas, *Genealogías en el arte español 1960-2010*[3], trazaba en 2013 una genealogía del arte de mujeres en ese periodo, insistiendo en la necesidad de introducir el feminismo en una secuencia historiográfica, de construir una genealogía que mostrara cómo aunque el feminismo social y teórico hubiera surgido en los sesenta y eclosionara en España a finales de los ochenta, contaba con precedentes y no era una mera importación extranjera. Precedentes sin cuyo conocimiento, al que aún le queda mucho recorrido, sería imposible incorporar el arte realizado por mujeres a los relatos históricos y museísticos. Dos historiadoras que colaboraron en exposición, han puesto en duda sin embargo que el feminismo haya calado en el núcleo duro de los museos.

En su artículo titulado «El feminismo en los discursos expositivos y relatos museográficos desde los años noventa», Olga Fernández hacía un repaso no muy optimista para concluir que los museos en ese periodo habían integrado el feminismo mostrándolas como casos aislados en la colección o elaborando recorridos temáticos «superpuestos» a la narración expositiva, y proponía la necesidad de establecer nuevos marcos de actuación en los que el feminismo no sea un complemento sino un elemento constituyente capaz de «alimentar la imaginación del futuro». Por su parte, en un artículo posterior, *Después de Genalogías feministas. Estrategias de intervención en los museos y tareas pendientes*[4], Patricia Mayayo se pregunta precisamente hasta que punto una exposición temporal «es capaz de cambiar o, al menos, desestabilizar el canon» e incidir en la investigación y las prácticas artísticas y museísticas y lista las tareas pendientes. Entre ellas lanzaba dos propuestas sobre las que existe un consenso, y en las que radica la dificultad de asimilación del feminismo por parte de los museos: incorporar no solo el feminismo en los contenidos, sino también en los modos de trabajo y en las estructuras, buscar modelos de acción y reflexión propios, al margen de los cánones anglosajones dominantes.

En mi opinión hay otra tarea urgente y necesaria: el análisis de las exposiciones en profundidad, sin limitarse a los números estadísticos, que además muchas veces son parciales y equívocos[5], ni a las exposiciones de temática feminista, en las que se han centrado los análisis. Y sobre todo estudiarlas como dispositivo en todas

3. Aliaga, Juan Vicente y Mayayo, Patricia (ed.), *Genealogías en el arte español 1960-2010*. León: MUSAC – This side up, 2013. Comisariada por Juan Vicente Aliaga y Patricia Mayayo. https://musac.es/#exposiciones/expo/genealogias-feministas-en-arte-espanol-1960-2010 [septiembre 2020]

4. En *Investigaciones feministas*, 4 (2013), pp. 25-37. *https://doi.org/10.5209/rev_INFE.2013.v4.41875e* [septiembre 2020]

5. Por ejemplo cuando se analizan los números de mujeres en exposiciones de forma fragmentaria, o distinguiendo entre colectivas y monográficas simplemente. Si se distinguiera, los resultados de los análisis serían más sombríos. Sin embargo creo que no lo serían tanto si se incluyeran análisis pormenorizados de las exposiciones no explícitamente feministas. Sobre el MNCARS se han hecho muchos análisis que no diferencian entre retrospectivas completas, de media carrera, o instalaciones, e incluso que incluyen nombres de mujeres que no hicieron exposiciones sino performances, como La Ribot. Solo las retrospectivas permiten el conocimiento adecuado de la obra de una artista.

sus dimensiones, independientemente del número de hombres que haya en ellas, porque ese estudio permitiría apreciar la complejidad y singularidad de la mirada feminista/femenina, y la medida en que el feminismo ha dejado de ser un mensaje desde el gueto y para el gueto, y ha permeado la práctica curatorial. Creo que hay muchas experiencias positivas que merecen ser reconocidas. En este sentido, quiero subrayar la labor del Museo Nacional de Escultura y de su directora, María Bolaños, tanto a través de su presentación de la colección permanente, como de exposiciones dirigidas a fijar la mirada hacia zonas oscuras, ya sean las imágenes acumuladas en el almacén, la construcción del cuerpo, o los colectivos marginados desde un punto de vista religioso, social, étnico o de género, sobre los que puso el foco la muestra «Figuras de la exclusión» (2012)[6]. Ese mismo año el Museo Reina Sofía presentó otra exposición significativa: *Rosemarie Trockel: un cosmos*, comisariada por Rosemarie Trockel y Lynne Cooke, que cuestionaba las categorías artísticas, las cronologías históricas, y seleccionaba nombres poco conocidos relacionándolos por afinidades.[7]

Si estas exposiciones no aparecen en los análisis cuantitativos sobre feminismo en los museos, sí que lo hace otra, también de 2012, la dedicada a María Blanchard en este último museo. Y sin embargo, creo que con ella, pese al interés de la artista y de la exposición, se perdió la oportunidad de realizar una nueva lectura de su obra en clave feminista (pero no solo) ahondando en sus afinidades –con el arte ibérico, con el cine, con la pintura religiosa manierista, con otros y otras artistas, con el textil, etc.– y mostrando su trayectoria no con el cierto estupor con el que la crítica pasa de puntillas por la sentimentalidad y el anacronismo de ciertas etapas de su obra, sino por el contrario reivindicándolas como transgresión –de categorías, géneros y cronologías– voluntariamente antivanguardista. Su trayectoria puede verse también en paralelo con figuras como Gertrude Stein. Son artistas que en un primer momento se apropian del cubismo feminizándolo, conscientes de la masculinidad de la vanguardia, para volver a un lenguaje que solo una consideración reduccionista puede calificar de conservador.

Han pasado casi diez años desde que se presentaron esas exposiciones y publicaciones, y el feminismo ha seguido implantando su huella, y despertando nuevos ataques, signo de que está vivo. La performance, que incluye el cuerpo y el movimiento en las obras, ha impulsado cambios importantes en la museología actual, y en concreto en la museología *feminizada*. Quiero señalar en este sentido la importancia de la exposición de Esther Ferrer en el Palacio de Velázquez, con su espacio no compartimentado, lo que junto a las mesas bajas y las gradas enfrentadas al acceso a la sala, permitían la confusión entre los *performers* que deambulaban por la sala y los espectadores, un efecto subrayado por el hecho de que los espectadores podían si lo deseaban convertirse en actores y re-presentar algunas de las acciones

6. Con el título *Figuras de la exclusión. Una mirada desde lo religioso. Una mirada desde el género,* el Museo Nacional de Escultura y el Patio Herreriano presentaron una exposición en 2012, comisariada por María Bolaños y María Teresa Alario. *https://www.culturaydeporte.gob.es/mnescultura/exposiciones/pasadas/figuras-exclusion.html* [septiembre 2020].

7. *https://www.museoreinasofia.es/exposiciones/rosemarie-trockel-cosmos* [septiembre 2020].

de la artista[8]. Por el contrario, el uso de la escultura en los espacios no expositivos del museo, con su valor simbólico como carta de presentación del Museo, resulta significativamente masculino. El montaje de exposiciones, su instalación permanente o temporal, es un aspecto aún poco estudiado desde el feminismo y que creo que merecería mayor desarrollo, ya que las decisiones sobre la instalación de las obras, el mobiliario expositivo y el de uso público, dirigen no solo la manera en que se percibe el museo, la obra o se visualiza el concepto que soporta la exposición, sino también el modo en que esta *afecta* al espectador y se ve afectada por él, expulsándolo o atrayéndolo, incorporándolo o separándolo de las obras, dirigiendo su mirada y proponiendo modelos de conducta en el espacio artístico. Es un aspecto que tampoco ha sido tratado desde el feminismo en España.

Efectivamente quedan muchas tareas pendientes, la primera, obligación de la academia y de los museos, construir una historia del arte y unas prácticas museísticas en las que las mujeres, su trabajo, sus imágenes, sus intereses puedan identificarse y verse representadas, en la que se reconozca la multiplicidad de sujetos, de ciudadanos, y no el sujeto que tradicionalmente ha construido los cánones a imagen y semejanza de sí mismo. La duda sobre las posibilidades de que el museo pueda acoger el feminismo y sus prácticas (tan distintas a las que caracterizan al museo actual) de manera no meramente epidérmica subsiste, y se confirma repetidamente la dificultad para entender que el feminismo no busca introducir un nicho temático, sino un cambio en los modos de mirar, de pensar, de hacer, que obliga inexorablemente a salir precisamente de esos nichos y a buscar nuevos marcos de actuación en los que tengan cabida las preguntas y los deseos de quienes hasta ahora han estado excluidos o se han incluido como objeto y como cuota justificativa[9].

Creo que los ejemplos citados, y algunos de los que se presentan en estas páginas, dan fe de que eso ya está ocurriendo. No puedo dejar de referirme a dos casos o ejemplos internacionales. Uno es el Elizabeth A. Sackler Center for Feminist Art, un espacio feminista inserto en el Museo de Brooklyn y articulado a partir de la obra de Judy Chicago *Dinner Party* (1974-1979), una gigantesca obra colaborativa especialmente adecuada para un espacio feminista por su proceso de trabajo colectivo, por la transgresión de categorías o géneros en la que se basa (incluyendo cerámicas, textiles, documentación, etc.), por ofrecer un recuento y homenaje de la historia de las mujeres en el arte desde la antigüedad y presentar una iconografía feminista. Este centro, fundado en 2007, es destacable no solo por ser el primer centro artístico expresamente feminista, sino también un modelo de interacción entre el museo

8. La exposición *Esther Ferrer. Todas las variaciones son válidas, incluida esta* (MNCARS, Palacio de Velázquez, 2017) fue comisariada por Laurence Rassel y Mar Villaespesa y el montaje de la exposición diseñado por Antonio Marín siguiendo las sugerencias de las comisarias. Sobre el montaje de exposiciones, Mary Anne Staniszewski demostró brillantemente cómo a través de un elemento aparentemente secundario como es el montaje de exposiciones se puede realizar una historia de la institución que las promueve y de las convenciones del sistema arte, en *The Power of Display. A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*, The MIT Press, 1998.

9. En este sentido no estoy de acuerdo con las críticas a la exposición de Sofonisba Anguissola y Lavinia Fontana. En la articulación de la exposición y en las cartelas me parecía reconocer una mirada de género, y sin embargo la acción y obra de Cristina Gimeno en el acceso a la exposición si que las leí como un gesto condescendiente del museo hacia el feminismo.

enciclopédico y el feminismo. Su primera directora, Maura Reilly, inició su actividad haciendo exposiciones con las colecciones arqueológicas y artesanales en el museo[10], lo que le permitió ir abriendo un camino paralelo al de la colección permanente que hizo más fluida la apertura del Centro y su relación tanto con las colecciones y sus conservadores como con el público.

El segundo caso es el de la comisaria Catherine De Zegher. Especialmente su exposición de 1995 cuyo título es casi un manifiesto: *Inside the visible an elliptical traverse of 20th century art in of and from the feminine*[11]. El título elegido por Zegher expresa sus intenciones, al iniciarse con una cita de una de las artistas y renunciar al término feminista, sustituido por el más abierto y controvertido «femenino», lo que le ha valido algunas críticas[12]. Siguiendo una estrategia relacional y partiendo de las obras, no de las teorías (aunque estén muy bien informadas) De Zegher y sus colaboradores dibujaban la exposición trazando afinidades entre artistas (Hanna Hoch, Lygia Clark, Charlotte Salomon, Cecilia Vicuña…) y entre contextos históricos, para crear un mapa que elude el centro y la línea recta, es decir, las ideas de jerarquía, progreso y tiempo lineal, cuestionadas por el feminismo. La exposición viajó a diversas sedes cambiando los contenidos e incorporando obras en cada localidad. Por citar otro ejemplo de su trabajo, la exposición *Love letters in war and peace 1870-1930*[13], encara una tarea delicada, al visibilizar un género escurridizo, el sentimental, que el feminismo defiende desde la teoría pero no siempre acepta en la práctica, por temor a ser considerado cursi o blando. Al mismo tiempo, la muestra, al presentar dibujos, postales y cartas de amor de artistas, pero también de escritores y de personas anónimas, contribuye a conformar una idea más abierta del patrimonio y el archivo, jerarquías al margen. Y a través de la guerra pone en relación lo íntimo y lo público, la historia y la memoria, el dentro y el fuera, una aproximación mucho más frecuente en las mujeres –y en la teoría feminista, especialmente en la informada por el psicoanálisis– que en los hombres, y sobre la que Zegher ha seguido trabajando.

Subrayo esta figura y me refiero a dos exposiciones porque revelan una de las contradicciones de cierta crítica feminista, que asume la incapacidad del museo actual para incorporar sinceramente el feminismo, pero centra su estudio en las exposiciones de mujeres y de temática feminista, ignorando las desarrolladas desde una perspectiva de género, que son las que demostrarían la capacidad de calado real del feminismo.

A mi personalmente me parecen válidas ambas posturas, el comisariado de exposiciones de tema feminista y centrado en la obra de mujeres críticas con el sexismo, y el comisariado desde una perspectiva feminista. Pero creo que solo el segundo permite desmontar el discurso hegemónico sobre la historia del arte del siglo XX, es decir, el de las vanguardias. Más interesante a largo plazo que meter con calzador nombres

---

10. Reilly, Maura: «Notes from the inside: Building a center for feminist art», en Ashton, Jenna C. (ed.) *Feminism and Museums: Intervention, Disruption and Change*. Edinburgo y Boston: Museumsetc, 2017, Vol. I, pp. 16-41. Reilly cuenta su experiencia como conservadora del Centro y el proceso de configuración, que duró más de un lustro.

11. ICA, Boston, 1995

12. Por ejemplo de Amelia Jones, que ese mismo año presentó en Los Angeles la exposición *Sexual Politics: Judy Chicago's Dinner Party in Feminist Art History*, en la que proponía la obra de Chicago y su proceso colectivo de trabajo como núcleo de una exposición y de una genealogía de arte feminista.

13. Museum voor Schone Kunsten, Gante, 2015.

femeninos en ese canon, me parece que es cuestionarlo y proponer variaciones, porque la exclusión y manipulación del cuerpo femenino pueden verse como uno de los *leit-motifs* de lo que podríamos llamar el núcleo duro de la vanguardia. Y a su vez la desconfianza y el rechazo de la vanguardia, su afán de novedad, su insistencia en el estilo singular, caracterizan muchas obras que pueden ser consideradas feministas.

Voy a referirme a mi propio trabajo para aclarar algo este asunto. En 1995 comisarié la exposición *Salomé, un mito contemporáneo 1875-1925*[14]. Por entonces las búsquedas por Internet eran muy limitadas, de manera que empecé a buscar obras en catálogos de artistas y de museos, y en estudios sobre imágenes de mujeres en el fin de siglo. La iconografía misógina del fin de siglo había sido un tema muy estudiado en los años ochenta, y me fueron muy útiles algunos de esos libros, como los de Erika Bornay, *Las hijas de Lilith* (1990), o Bram Dijkstra, *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-siècle Culture* (1986). Me interesaron particularmente los estudios de Werner Hoffmann, director de la Kunsthalle de Hamburgo, y sus exposiciones con Sigrun Paas, en especial *Eva und die Zukunft : das Bild der Frau seit der Franzosischen Revolution*, que se ocupaba de las imágenes femeninas desde la Revolución francesa, contextualizando las imágenes de mujeres fatales, pero no se limitaba al repertorio masculino, sino que mostraba al mismo tiempo las contra-imágenes que otras mujeres comenzaban a crear en el fin de siglo.

Por otra parte la fortuna de Salomé corrió pareja con la del drama de Oscar Wilde (1891) y la ópera de Richard Strauss (1905), lo que me llevó a revisar archivos fotográficos, especialmente el de Roger-Violet en Paris, con numerosas imágenes de representaciones escénicas, que leí desde varios ángulos: la sociología de principios del veinte (Georg Simmel y sus estudios de «Cultura femenina», en los que veía las artes escénicas como el lugar artístico de la mujer sujeto o los escritos de Thorstein Veblen sobre la «clase ociosa»), autores recientes como Julia Kristeva o Jean Baudrillard, que se ocupaban del amor (me interesó especialmente que lo relacionaran con la ironía, un elemento que me parecía encontrar en algunas actrices y bailarinas, algo que me confirmaron sus textos), Camille Paglia y su trabajo sobre el *glamour,* Dan Graham que conectaba lo sagrado y lo dionisíaco con la danza como liberación… Leí igualmente a los escritores que habían tratado el tema de Salomé y similares –Mallarmé, Baudelaire, Flaubert, Leiris, etc.– y, sobre todo, a los propios artistas que habían tratado el asunto, desde simbolistas como Gustave Moreau, Max Klinger, Puvis de Chavannes, Odilon Redon, Leon Bakst…, a cubistas constructivistas como Emil Filla, Alexandra Exter, autora de los decorados y vestuario de una Salomé en 1917, fotógrafos como la *performer* Claude Cahun (quien se había iniciado al arte como

14. *https://www.museoreinasofia.es/exposiciones/salome-mito-contemporaneo-1875-1925* [septiembre 2020]. La exposición formaba parte de un ciclo sobre Salomé organizado por el Festival de Otoño, dirigido por Agustín Tena, que también ofrecía un ballet de Blanca Li, la ópera de Strauss y la representación escénica de Oscar Wilde. Yo por entonces vivía en Denia, donde también pasaba largas temporadas Tena, y vivía Ángel González García, asesor del Museo Reina Sofía por entonces, gracias a cuyo apoyo pudo presentarse en el Museo Reina Sofía la exposición. Esta incluía un ciclo de cine (por entonces no existían las pantallas con las que hoy podrían haberse mostrado las películas en la sala de exposiciones), con películas clásicas como la de Theda Bara de 1918, hasta otras más recientes de Rafael Gassent (en realidad una película sobre el rodaje, porque el film original había desaparecido, secuestrado por el Tribunal de Orden Público) y de Pedro Almodóvar.

bailarina), Massana o el checo Drtikol, y sobre todo, las numerosas actrices y bailarinas que lo habían interpretado: Tórtola Valencia, Gertrude Eysoldt, Ida Rubinstein... Encontré que muchas de las mujeres que habían representado a Salomé habían escrito memorias –Loïe Fuller y Tilla Durieux entre ellas– y que no eran pocos los artistas de la primera vanguardia que se habían inspirado en la danza. Otra línea argumental de la muestra fue la relación del simbolismo y la danza como orígenes de una modernidad en paralelo a la surgida del impresionismo, una modernidad centrada en el cuerpo y no en su desaparición. Era una tesis defendida por el historiador británico Peter Wollen, al que pedí un texto para el catálogo. Por entonces no sabía que era el marido de la cineasta y teórica Laura Mulvey, cuyo análisis a partir del psicoanálisis del uso y abuso de las imágenes femeninas, relacionando mirada y placer visual en el cine, también había tenido muy presente al contraponer las miradas como experiencias de género.

Con todo ello armé una exposición en la que las obras de pintores se situaban en relación con las obras de mujeres trabajando en las artes escénicas, y que en la exposición aparecían como autoras, no como simples intérpretes. No pretendía hacer una exposición feminista desde el marco de la cultura visual, pero el feminismo estaba presente en un hilo central de la exposición que tenía que ver con esa reivindicación de la autoría femenina a través de las artes escénicas, como sujeto artístico y contrafigura de las mujeres que aparecían en la pintura y escultura. No solo porque la escena fue la principal vía de iniciación al arte de muchas mujeres, *performers* o pintoras de decorados, sino también porque muchos autores –Mallarmé o Kandinsy entre otros– vieron en ellas el aura de un nuevo arte, especialmente en Loïe Fuller, como bailarina y escenógrafa, y sus juegos de luces, cuya huella está presente en numerosos artistas posteriores (el cineasta René Clair, algunas obras teatrales de Picabia o Tristan Tzara... llevan su huella). La obra de Loïe Fuller, que pude conocer gracias a una monografía reciente escrita por Giovanni Lista, fue para mi un descubrimiento, su danza libre y creativa, su escuela como experiencia colectiva, sus artilugios técnicos para la escena, su obra cinematográfica... También lo fueron las fotografías de Claude Cahun, relacionadas con artistas contemporáneas como Cindy Sherman o Victoria Gil que exploraban la mascarada. Creo que ambas artistas, Fuller y Cahun, recientemente redescubiertas por entonces, se expusieron por primera vez en España en esa ocasión.

Las obras de Emil Filla también me interesaron. Eran dos versiones de la danza de Salomé en las que las figuras se habían estilizado. Sin dejar de ser reconocible el motivo, en la segunda el color y las formas se secaban, los angulos agudos se multiplicaban. A partir de esas obras empecé a ver como, a través de las imágenes de bailarinas y su deformación, su reducción a un dibujo rítmico, muchos artistas habían abandonado la figuración en los años cercanos a la Primera Guerra Mundial. Sobre esa idea seguí trabajando en una conferencia que di en 1998 en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense, invitada por Selina Blasco, con el título « La destrucción del cuerpo femenino en los orígenes de las vanguardias».[15]. Tomaba como punto de partida tres obras de 1907: *Las señoritas de Aviñón* de Picasso, el *Retrato de Adele Bloch-Bauer* de

15. Una versión actualizada de esta conferencia se publicó en Hontana, Julio & Sáenz, Reyes (eds.): *Arte contemporáneo dos. Conferencias.* Logroño, Cultural Rioja, 2007.

Gustav Klimt, y el *Autorretrato en el sexto día de la boda* de Paula Modersohn-Becker, un retrato de una mujer embarazada, redondeada, frente a los retratos de los pintores y sus figuras exangües, rectificadas. Contraponía su exaltación de la maternidad (en realidad la artista no estaba embarazada) que identifica a la pintora como creadora de un artificio y de un ser vivo al mismo tiempo, con las pinturas de los dos hombres, en las que la deformación del cuerpo femenino subraya la figura del artista liberado de la naturaleza.

También a partir de la investigación realizada en esa exposición publiqué, en un volumen sobre danza dirigido por Pedro G. Romero[16], un artículo titulado «Bailarinas: las hijas nacidas sin padre», en el que mantenía la dialéctica entre el uso del cuerpo por parte de las bailarinas (en este caso a través de Loïe Fuller e Isadora Duncan) y por parte de los artistas, y rastreaba las influencias de las bailarinas en éstos. El título era una paráfrasis de las *filles-nées-sans-mére* de Picabia. Así definía el artista sus obras en las que, como decía Apollinaire, había sustituido la pintura por la poesía, sus construcciones dadaístas en las que los cuerpos aparecían como figuras mecánicas, *hijas nacidas sin madre* según su definición. En los años veinte se repiten las declaraciones de artistas que afirman que ellos crean como la naturaleza (Lissitzky y Arp hacen por ejemplo un número de *Merz* con ese título) mientras que muchas mujeres artistas, como Modersohn-Becker, construyen imágenes cuya gran novedad es iconográfica más que estilística, y está en la mirada más que en lo visto. Junto a Pedro G. Romero comisarié en 2013 la exposición *La noche española. Flamenco, vanguardia y cultura popular 1865-1936*[17], en la que también estaba presente esa mirada de género, así como la valoración la danza como generadora de un proceso de abstracción/cosificación de la figura y de las bailarinas, un elemento sin el cual la genealogía del arte contemporáneo, y del papel de las mujeres en él, está incompleta.

La inclusión de las artes performativas y del cine en los museos se ha generalizado desde entonces. Su marco de trabajo se ha ampliado hacia la cultura visual y los estudios culturales, un marco que se ha demostrado más inclusivo que el histórico-artístico. También el marco de los estudios sobre la relación entre museo y feminismo se ha ampliado, y ha pasado de la propuesta simple de ampliación del canon en las colecciones y exposiciones a su inserción en los departamentos pedagógicos y en las estructuras y procesos de trabajo. Sin embargo, sigue habiendo un debate sobre como conseguirlo, y nos seguimos encontrando con propuestas que demuestran que incluso con buenas intenciones las perspectivas que algunos arrojan ignoran que el feminismo debe ocuparse del ojo del espectador, y no solo del objeto de su mirada, como es el caso de la actual exposición *Invitadas* del Museo del Prado, que mantiene a las mujeres en el papel de meras víctimas sin agencia. En las páginas anteriores he intentado mostrar brevemente como ya en los ochenta y noventa se hizo, desde la teoría y la práctica expositiva, un registro de la misoginia de fin de siglo que también se ocupó de esa agencia. Por eso me parece que plantear el feminismo en el museo

16. *Caprichos. La danza a través de un prisma*. Junta de Andalucía. Consejería de Cultura, 1998.

17. *https://www.museoreinasofia.es/exposiciones/noche-espanola-flamenco-vanguardia-cultura-popular-1865-1936* [septiembre 2020].

o en la historia únicamente como un asunto de justicia paritaria o de denuncia del sexismo no es suficiente, es necesario buscar en los lugares en los que las mujeres intervienen y son generadoras, que siempre han existido. Entre las mujeres que han luchado por sus derechos y por sus deseos me gustaría recordar que, tras Teresa de Ávila, Emilia Pardo Bazán, Colombine, o las artistas y escritoras de los treinta, la Condesa de Campo Alange publicó un libro en el primer franquismo titulado *La guerra de los sexos*. Antes de que Simone de Beauvoir publicara *El segundo sexo*, y mucho antes de Linda Nochlin, la escritora se preguntaba, y se respondía, el porqué de que los genios femeninos no fueran legión.

Este número de *Espacio, Tiempo y Forma* contribuye al debate incorporando la mirada interna, la voz de aquellos que con su trabajo participan en la construcción de un imaginario feminista desde el museo, y conocen desde dentro y desde la propia experiencia las posibilidades y limitaciones del dispositivo. Muestran una vez más como lo personal se construye desde lo publico y viceversa, y como la revelación de los procesos y modos de trabajo aporta perspectivas y campos de trabajo que merecen investigaciones más exhaustivas, escasamente frecuentadas en el ámbito académico. en el que abunda la perspectiva crítica, indudablemente necesaria, y no tanto la intención propositiva. Indudablemente, aunque a veces no lo parezca, las mujeres siempre han tenido agencia, autoría, actividad, y han buscado aquellos lugares desde los que ejercerla enfrentándose o soslayando la autoridad. Dar voz a la experiencia es una manera eficaz de visibilizar esa agencia, y hablar de casos concretos permite ahondar en ellos desde una perspectiva especializada, no solo desde una perspectiva feminista, como no consiguen hacerlo los meros análisis estadísticos. Creo que algunos de los artículos que aparecen en este número lo demuestran sobradamente, abriendo vías novedosas.

Se inicia con un artículo de la historiadora y comisaria Isabel Tejeda, que repasa algunas de esas exposiciones dedicadas a rastrear el arte escamoteado por el discurso dominante, un asunto que conoce bien puesto que ella ha sido una de las más activas comisarias feministas, con aportaciones esenciales, de las que da cuenta en su artículo. Muchas artistas mujeres han tenido un periodo activo públicamente, pero su trabajo ha sido silenciado en las historias del arte. Por ello el trabajo de Tejeda, remontándose a los años sesenta, los años de inicio de un arte consciente o intuitivamente feminista, los años también de los Salones femeninos, o de la publicación de la primera recopilación histórica en España de artistas mujeres[18] es una contribución fundamental que ha permitido la incorporación de nuevos nombres a las colecciones museísticas. También lo es por su rigor al reconocer el interés, la novedad, o la complejidad como factores decisivos de la selección comisarial o historiográfica, superando la falsa neutralidad del tradicional concepto de excelencia o la *tabula rasa* de algunas exposiciones que se limitan a sumar sin criterio nombres femeninos.

Maite Garbayo-Maeztu escribe sobre «el comisariado como práctica feminista», que cuestiona «las formas hegemónicas de conocer al plantear la necesidad de desvelar quien conoce y desde donde conoce», explicando todos los aspectos de esta práctica

18. Pérez-Neu, Carmen G.: *Galería universal de pintoras*. Madrid, Editora Nacional, 1964.

desde su propia experiencia como comisaria de una exposición, *Yo, la peor de todas*, que se presentó en 2017 en varios museos de Navarra. Aunque no es raro que una comisaria se refiera a las fuentes intelectuales y al proceso material de selección de obras, el artículo de Garbayo desborda y completa ese tipo de análisis incluyendo la relación dialéctica con la institución, el intercambio afectivo e intelectual con sus fuentes de inspiración y con las artistas seleccionadas por ella, e incluso aspectos materiales esenciales pero casi siempre ignorados, como son los honorarios percibidos por su trabajo y por el de las artistas. Creo que este artículo, que propone la cita (con su polisemia) como estrategia curatorial feminista, y la exposición a la que se refiere, que sitúa las obras en un diálogo diacrónico con las piezas de los museos, abren numerosas vías de estudio y de trabajo para historiadores, trabajadores de museo y artistas, más allá de las exposiciones de género, o de mujeres, de las décadas anteriores.

Ana Pol y María Rosón plantean la búsqueda de nuevas prácticas en el museo a partir del uso del espacio, proponiendo las figuras de la *flâneuse* y la exiliada como modelos de deambulación en el espacio y reconfiguración de sus usos sorteando las jerarquías que este impone, y que son sospechosamente parecidas a las que las mujeres encontramos en la calle. Su artículo es un ejercicio teórico que recoge su experiencia como autoras de un recorrido feminista para la colección del Museo Reina Sofía, un intento fructífero de llevar a la acción el feminismo y diseminarlo buscando una nueva relación entre el museo y sus visitantes. El método propuesto es también un método historiográfico que permite perfilar una historia no como sucesión de nombres sino como red de afinidades, como historia coral en la que caben las subjetividades.

La experiencia citada forma parte de las actividades promovidas desde el Departamento de actividades públicas del Museo. Las colaboraciones en este número de varios trabajadores del Reina Sofía parecen demostrar que el feminismo ha calado en los departamentos pedagógicos de los museos. Algo muy comentado en la bibliografía feminista, y cuestionado como «lavado de cara» barato que permite a los museos colocarse la etiqueta de feminista sin necesidad de cambios radicales en el núcleo central de su actividad, los departamentos artísticos, aunque para algunas es precisamente el carácter menos visibles de los departamentos pedagógicos lo que les permite realizar actividades más arriesgadas. Jesús Carrillo y Miguel Vega se preguntan qué es un museo feminista para responderlo desde su experiencia como feministas, responsable el primero de la implementación de programas feministas desde el museo, y el segundo de su difusión como mediador. Una figura que forma parte del precariado laboral museístico pese a que, como señala Vega, sea el elemento central de la relación con los visitantes, y que creo que se visibiliza por primera vez en un texto. Las experiencias de ambos son complementarias, y ayudan a entender el trasfondo intelectual, material y afectivo en el que se ha desarrollado su trabajo, los avances pero también las carencias o limitaciones con las que ha tropezado[19].

19. Yera Moreno y Melani Penna, en un artículo todavía inédito, ofrecen una visión interesante también basada en la experiencia de trabajo en los departamentos pedagógicos en varios museos, analizando también como en ellos sigue siendo habitual la precariedad laboral y la improvisación orgánica. En mi experiencia, abunda sin embargo el entusiasmo, que no es frecuente en otros departamentos más consolidados.

Elena Blesa, Sara Buraya, María Mayol y Mabel Tapia dan cuenta de su trabajo en el Museo en Red (MeR). De nuevo un artículo colaborativo, que pone de relieve como esta forma de trabajo es central en la introducción de las prácticas feministas en el museo. Especialmente en el MeR, un área que ha hecho del feminismo uno de sus ejes centrales, y que busca el diálogo y la cooperación desbordando los límites nacionales y museísticos de la institución como modo de operar transformaciones a largo plazo.

Su insistencia en los afectos y los cuidados como estrategia feminista de relación y de producción viene a redundar en un aspecto subrayado por otros articulistas y por buena parte de la crítica feminista, interesada no tanto por incluir más nombres de mujeres en el canon existente, como por subvertir la misma idea de canon y buscar fuera de sus fundamentos las fuentes de una nueva historia. Una estrategia que exige también cambiar las prácticas narrativas. Esta idea se evidencia en el artículo de Gloria G. Durán, que bucea en los modos de sociabilidad femeninos, en la performatividad y la oralidad, como prácticas a las que la historia debe atender y secundar si verdaderamente quiere ser radical, y como formas vivas que se enfrentan con los mecanismos fosilizadores del museo tradicional. Sin duda una idea radical y propositiva, que anuncia, como otras propuestas, un camino prometedor para desestabilizar y oxigenar la historia del arte, pero también el feminismo, en palabras de la autora: «habitar las contradicciones y las paradojas en las que nos hemos conformado como sociedad y sobre las que construimos nuestras instituciones. Poner en cuestión mitos que asumimos como certezas inapelables».

Rafael Sánchez Mateos se refiere a un asunto muy poco estudiado desde el feminismo actual en España, el de la cultura material, en el que las mujeres han tenido históricamente un papel relevante, centrándose en el trabajo de la escritora e investigadora Carmen Baroja y otras investigadoras del folklore y de las artes consideradas tradicionalmente femeninas. Frente a los estudios que cuestionan el papel excluyente de los museos, Sánchez Mateos plantea la necesidad y utilidad de rastrear aquellos en los que las mujeres han jugado un papel esencial, y en concreto el baqueteado Museo del Pueblo Español, señalando cómo «la capacidad de los museos de cultura material de producir una agencia feminista no depende de una mirada crítica o visibilizadora, sino del reconocimiento de una realidad y una memoria feminista intrínseca a su propia materialidad».

Como he dicho, los análisis estadísticos se han mostrado muy útiles para sacar a la luz las desigualdades y el vacío en el que se halla sumergida la memoria de muchas creadoras. Inmaculada Real rastrea en su artículo la «recuperación de las olvidadas», centrándose en los lugares que recogen el legado de las exiliadas, para constatar que, a diferencia de lo que ocurre con los hombres, no hay ningún museo monográfico dedicado a la memoria de las escritoras o artistas que sufrieron el desarraigo al perder la Guerra Civil española.

Varias colaboraciones se refieren a otras figuras de la exclusión, olvidadas en los museos, relegadas, o pendientes de una tarea fundamental del feminismo: la revisión de las lecturas históricas como medio de modificar el canon pero también sus fundamentos. En esa senda se inscribe el artículo de Giuliana Nelly Moyano Chiang, que estudia una obra de la artista Julia Codesido de 1931 para destacar no solo sus aspectos modernos, sino también su valor antropológico como documento

que informa sobre la mujer andina y el textil, trazando una historia política del Indigenismo y de la separación entre las consideradas artes mayores y menores, entre la modernidad pictórica y la tradición textil.

En los últimos años las lecturas anticoloniales se han emparejado con frecuencia con las feministas, como partícipes de discriminaciones paralelas. Pero en España sigue quedando pendiente la inclusión del colectivo gitano, que con raras excepciones sigue apareciendo en las colecciones museísticas como «otro» exótico y no como sujeto histórico y artístico. Una situación agravada por la pandemia actual, mencionada por varias contribuciones de este número como fenómeno que ha trastocado no solo nuestras vidas, sino también nuestras perspectivas y nuestro acceso al museo. Ester Alba Pagán y Aneta Vasileva Ivanova recogen las «estrategias telemáticas de algunos museos implicados en proyectos en clave de género» y advierten del peligro de la brecha agravada por el COVID, utilizando como caso de estudio la localidad de Paterna.

Sin duda es un problema esencial, que afecta a uno de los instrumentos fundamentales en las estrategias de trabajo en red de la pedagogía museística actual, y de los planes de actuación institucionales. Este es el caso de *Relecturas. Itinerarios museales en clave de género*, un proyecto promovido por la Universidad de Valencia que agrupa a diversos museos de la Comunidad valenciana, al que hace referencia el artículo anterior y del que dan cuenta extensamente Clara Solbes Roca y María Roca Cabrera.

Dolores Villaverde Solar y Ane Lekuona Marisca analizan en sendos estudios el papel de las exposiciones de mujeres artistas en los museos de las comunidades gallega y vasca, respectivamente. Villaverde hace un recuento de la presencia de mujeres en el CGAC, tanto en sus exposiciones como en su estructura, para llegar a una conclusión sobre la que existe un acuerdo general, que es que queda mucho camino por hacer. El análisis de Lekuona incide en este punto, subrayando la necesidad de nuevas exposiciones que realicen una lectura crítica y contextualizada que haga posible una memoria colectiva.

Sin duda esa lectura ya ha empezado a existir, como demuestra Maite Garbayo en su contribución. El artículo con el que se cierra esta entrega de la revista, firmado por Celia Martín Larumbe y Roberto Peña León, complementa al de Garbayo al explicar el marco institucional en el que esta desarrolló su serie de exposiciones. Se trata del Plan Estratégico de la Cultura de Navarra, incluido en el Programa de Igualdad implementado en dicha Comunidad, que los autores plantean como caso de estudio de las políticas públicas de genero aplicadas al museo. El artículo es fruto del estudio de ese Plan llevado a cabo por Martín y acompañado de una exposición, una experiencia a partir de la cual analizan los aspectos estructurales, conceptuales, laborales y museográficos necesitados de una revisión crítica[20].

---

20. Mi agradecimiento a todos los autores por sus colaboraciones, así como a los revisores y a la profesora Pilar Diez del Corral, responsable de este número desde la redacción de la revista. Y mi agradecimiento muy especialmente por su invitación para la edición de este número de la revista *Espacio Tiempo y Forma* a Miguel Ángel García. Como otros y otras colaboradores y colaboradoras de este número, es un amigo querido e historiador admirado por la imaginación, el rigor y la pasión crítica de su trabajo. En el seminario «En construcción: el cuaderno como género y dispositivo en la creación y el pensamiento contemporáneo» dirigido por él en Centrocentro (entre 2018 y 2019) comencé a elaborar algunas de las ideas vertidas en estas páginas.

REFERENCIAS

Albero, Sofía: «Debates fundamentales para una crítica feminista al museo de arte en el contexto español». *Dossiers feministes,* 23 (2018), pp. 5-22.

Ashton, Jenna C. (ed.): *Feminism and Museums: Intervention, Disruption and Change*, Edinburgo y Boston: Museumsetc, 2017.

De Zegher, Catherine: *Inside the visible an elliptical traverse of 20th century art in of and from the feminine*. Boston, ICA, 1995.

Fernández, Olga: «El feminismo en los discursos expositivos y relatos museográficos desde los años noventa», en Aliaga, Juan Vicente y Mayayo, Patricia (ed.), *Genealogías en el arte español 1960-2010*. León: MUSAC – This side up, 2013, pp. 95-118.

Mayayo, Patricia: «Después de "Genealogías feministas"; Estrategias feministas de intervención en los museos y tareas pendientes», *Investigaciones Feministas*, *4* (2013), pp. 25-37. *https://doi.org/10.5209/rev_INFE.2013.v4.41875*.

Molins, Patricia & Wollen, Peter: *Salomé. Un mito contemporáneo*. Madrid, TE Editores, 1995.

Molins, Patricia: Hontana, Julio & Sáenz, Reyes (eds.): *Arte contemporáneo dos. Conferencias.* Logroño, Cultural Rioja, 2007.

Molins, Patricia: «Bailarinas: las hijas nacidas sin padre», en Romero, Pedro G. (ed.), *Caprichos. La danza a través de un prisma*. Junta de Andalucía. Consejería de Cultura, 1998, pp. 123-134.

Museum International, 72, Nº 285 – 286 (2020).

Pérez-Neu, Carmen G.: *Galería universal de pintoras*. Madrid, Editora Nacional, 1964.

Reilly, Maura: «Notes from the inside: Building a center for feminist art», en Ashton, Jenna C. (ed.) *Feminism and Museums: Intervention, Disruption and Change*. Edinburgo y Boston: Museumsetc, 2017, Vol. I, pp. 16-41.

Staniszewski, Mary Anne: *The Power of Display. A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*. Massachusetts, The MIT Press, 1998.

VV.AA: *Eva und die Zukunft : das Bild der Frau seit der Franzosischen Revolution*. Munich, Hamburger Kunsthalle – Prestel, 1986.

VV.AA: *Figuras de la exclusión. Una mirada desde la imagen religiosa (1) - Una mirada desde el Género (2).* Valladolid, Museo Nacional de Escultura y Museo Patio Herreriano, 2011.

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

Isabel Tejeda Martín[1]

DOI: http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.2020.28770

Resumen

Este artículo repasa la historia de las exposiciones de mujeres en España desde los años treinta, como precedente de las primeras exposiciones feministas de los años noventa, contextualizándolas en su momento político. Profundiza en algunos de los proyectos comisariados por la autora, en los que rescata a artistas ignoradas por las historias del arte contemporáneo, especialmente las artistas Pop de los años sesenta, como pioneras del arte feminista.

Palabras clave

Exposiciones feministas; artistas feministas; artistas Pop; *Territorios indefinidos*; *A contratiempo*; *Fuera del canon.*

Abstract

This essay examines the history of women's exhibitions in Spain since the 1930s, considering said shows as a precedent for the first feminist exhibitions in the 1990s, and providing them with a context within their political time. This text delves in some of the projects curated by the author, in which she rescued a number of women artists who had been ignored by the usual histories of contemporary art –especially the female Pop artists from the 1970s– as pioneers of feminist art.

Keywords

Feminist exhibitions; feminist artists; female Pop artists; *Territorios indefinidos [Uncharted Lands]*; *A contratiempo [Against the Grain]*; *Fuera del canon [Outside the Canon].*

---

1. Universidad de Murcia. C. e.: *istejeda@um.es.*

ESTE ARTÍCULO estudia algunas de las exposiciones realizadas por artistas mujeres en España desde los años 30; no obstante, voy a extenderme más en algunas experiencias profesionales y personales. Se trata de tres proyectos de exposición que ponen en evidencia cómo ha cambiado el contexto artístico y la historiografía en nuestro país en los últimos 25 años en lo que a la obra realizada por artistas mujeres respecta. Desarrollé el primero, *Territorios Indefinidos. Discursos sobre la construcción de la identidad femenina*, en Elche al inicio de mi trayectoria, en la primera mitad de los años 90. En 2011 defendí *100 años en femenino* en el Centro Cultural Conde Duque de Madrid, en un proyecto liderado por la Sociedad Estatal de Acción Cultural. Llevé a cabo en 2018 en el IVAM de Valencia, *A contratiempo. Medio siglo de artistas valencianas (1929-1980).* Finalmente en 2020, se inauguró un *site* que llevé a cabo por encargo del MNCARS, *Fuera del canon. Las artistas pop en la colección*.

Parto de la convicción de que un artículo académico puede cruzarse con lo biográfico cuando los proyectos que se abordan han supuesto hitos en un determinado ámbito de investigación, en el caso que me ocupa las relaciones entre los feminismos y el arte moderno y contemporáneo en España. Además, estas exposiciones, y su correspondiente aparato crítico, representan las tres tipologías que se han producido en España desde que se iniciaron estos debates fundamentalmente allá por los años 90. Posicionarme en primera persona ofrece a mi relato un sesgo emocional y manifiestamente parcial que resulta básico para abordar los cuestionamientos ideológicos que eran el germen de estos proyectos en una muy concreta geografía política, la España que surgió tras la transición democrática.

Deseo trasladar en este artículo mis hipótesis de partida, cómo me manejé en el contexto social y político de cada momento, qué lecturas críticas estaban a mi alcance, cómo fue la respuesta de las artistas o la imagen de retorno que se produjo en los medios de comunicación. El primer proyecto lo llevé a cabo con 27 años, en un momento inmaduro intelectualmente pero dotado de una energía, atrevimiento, intuición y entusiasmo que hoy envidio. Los siguientes proyectos me envolvieron entre los 44 y 50 años, ya con las lecturas hechas y con un posicionamiento político asentado en lo que respecta a los derechos y libertades de las mujeres, sino con la conciencia de lo cardinal que resulta intervenir en la historia del arte trasformando sus relatos y, sobre todo, el largo camino que hay todavía que recorrer para lograr su transferencia a la sociedad, fundamentalmente a las jóvenes generaciones.

Cuando inicié *Territorios indefinidos*, gobernaba en España y en mi comunidad autónoma, la valenciana, un PSOE que comenzaba a tambalearse; *100 años en femenino* fue propiciada por el PSOE en el gobierno nacional, pero se inauguró durante su fenecimiento y con un PP fortalecido; *A contratiempo* coincidió con un PSOE triunfante en coalición con Compromís en la Comunidad Valenciana. Con esto quiero poner en evidencia que siempre han sido proyectos generados al socaire de una política cultural de izquierda o centro izquierda. Entremedias he realzado proyectos expositivos de todo tipo, más de 70, entre los cuales es preciso citar una selección de muestras individuales y retrospectivas de señaladas autoras feministas que, tras arrancar el milenio, pueden visibilizar mi agenda política: Marina Núñez (2001), Cabello/Carceller (2004), Liliana Porter (2004-2005), Mary Kelly (2006), Orlan (2008), Francesca Woodman (2009-2010), Eva Lootz (2009; 2016), Anna

Malagrida (2011), Verónica Perales (2011), Claudia Martínez (2014), Ángela García Codoñer (2015), Susana Guerrero (2018), o Greta Alfaro (2020).

Una de las problemáticas que es preciso tratar en este artículo es la diferencia entre las llamadas «exposiciones de mujeres» y aquellas muestras de tesis que atraviesan los discursos feministas cruzándolos con el arte moderno y contemporáneo. Las primeras, las «exposiciones de mujeres», llevan celebrándose décadas, y con mucha intensidad y continuidad desde los años 80 del siglo pasado. Sus antecedentes más relevantes tuvieron lugar tanto en la época de la Segunda República como durante la dictadura franquista. Se trata de exposiciones que suman artistas mujeres (cuando hablo de mujeres me refiero a bio-mujeres –es decir nacidas con sexo femenino–), sólo por el hecho de serlo. Prima en estos casos la visibilidad de las españolas en la escena artística –casi siempre institucional- quedando en un segundo término sus discursos. Muchas de ellas han tenido lugar en coincidencia, cada año, con el Día Internacional de la Mujer Trabajadora, el 8 de marzo, lo que conecta estos proyectos con la excepcionalidad que puede hallarse incluso en nuestra cultura popular, como es el caso de la fiesta de la alcaldesa de Zumarraga. Son proyectos, por tanto en los que no existe la posibilidad de un discurso polifónico coherente, sino que más bien se trabaja a partir de islas de contenido, individualidades, en las que cada autora mantiene su propio relato, siendo una gran parte de ellos, como veremos, de carácter formalista. Exposiciones feministas en su intención, en su punto de partida –la necesidad de visibilizar y ocupar el espacio público–, pero no en su discurso. Estas exposiciones, asumidas en un principio como instrumentos de posicionamiento en el sistema artístico de las artistas mujeres, hoy están puestas en tela de juicio. En un proyecto de investigación que llevé a cabo en 2015 sobre la presencia de las mujeres en las industrias culturales (lo lideraba desde la UCM la profesora Fátima Arranz) realicé unas encuestas en las que preguntaba sobre esta tipología de exposiciones: una aplastante mayoría de las artistas entrevistadas (más de 60) las rechazaban por considerar que podían resultar contraproducentes ya que «estigmatizaban» (utilizo aquí el término obtenido de las propias entrevistas). No obstante, continuaba habiendo algunas profesionales que, aunque conscientes de esta situación y de la menor eficacia de esta tipología de proyectos en la actualidad, las defendían por su capacidad de visibilizar; concluían aceptándolas porque «todo suma»[2].

Voy a analizar dos antecedentes de este tipo de muestra localizados en momentos históricamente muy connotados en relación con los derechos y libertades de las españolas, uno en la II República y otro en los últimos coletazos del Tardofranquismo. Tuvieron lugar en zonas alejadas del centro, una en Zaragoza y la otra en Toledo. Las exposiciones que se reúnen la obra de artistas mujeres se caracterizan por estar casi siempre localizadas en la periferia. Así ocurrió también con las muestras

2. Presenté los resultados de esta investigación en la Biblioteca Nacional de España, el 10/12/2014, bajo el título «Respuestas de algunas artistas españolas ante un cuestionario sobre formación, vida cotidiana y profesionalización, Seminario *Mujeres y hombres en la industria cultural* española (literatura y artes visuales). Proyecto del Plan Nacional de I+D+i FEM2010/16541 del Ministerio de Economía y Competitividad Mujeres y hombres en la industria cultural española (literatura y artes visuales), 2010. *https://drive.google.com/file/d/0BwDS4g2xGQ-CaDYwbEt2VV9rLVU/view* [Consulta octubre 2020].

de arte contemporáneo realizadas durante la década de los 90 de las que hablaré a continuación y que estuvieron atravesadas por un discurso feminista: Sevilla y Elche. O de las que abordaré y que tuvieron lugar durante la segunda década de la actual centuria –proyectos estos cuyo discurso genera nuevos relatos históricos–, León y Valencia. Parece que estas aportaciones que suponen un cambio de paradigma fundamental en la sociedad tienen en España como territorio de pruebas escenarios con menos repercusión y menos sensibles a generar una crítica política que proyecte de forma efectiva sobre los espacios de poder y los discursos institucionalizados que desde él se emiten. Que el centro, y en este sentido me refiero a capitales como Madrid y Barcelona, se protege de este tipo de experimentos y propuestas renovadoras. Una excepción es la exposición *Invitadas. Fragmentos sobre mujeres, ideología y artes plásticas en España (1833-1931),* que, comisariada por Carlos González Navarro, el Museo del Prado inauguró en octubre de 2020, justo cuando estaba finalizando la redacción de este artículo: sin tiempo para poder analizar este proyecto, cuestión que abordaré en breve y de forma específica, se trata de una muestra que ha sido muy contestada desde la sociedad civil, de la academia y de profesionales especializados en la historia de las artistas mujeres en España, al centrarse más en la iconografía misógina del 800 que en la investigación de la obra de aquellas creadoras del pasado[3], Un proyecto que no ha entendido que cuando hacemos historia del arte no sólo atravesamos las obras desde un punto de vista formal o iconográfico, sino también político, y que esta categoría no carga sólo sobre el pasado, sino también sobre el presente.

El ejemplo de la II República que voy a citar resulta muy ilustrativo. Tenemos noticia del proyecto por la revista Noreste, «una exposición de dibujos y libros de mujeres dignas de España que oponen a la zafiedad de Moralina y Estropajosa, y a la insensatez de las compadecibles 'mises' una obra ancha y alta de inquietudes y esfuerzo»[4]. Tuvo lugar en la Librería Internacional de Zaragoza en 1935, y era en realidad un homenaje a las artistas y escritoras contemporáneas calificadas como «heroínas» por mantener su difícil tarea en un tiempo incierto tanto para la cultura como para las mujeres. Este homenaje en formato exposición tuvo lugar en el escaparate de la librería reuniendo dibujos de algunas de las pintoras de la vanguardia del momento, como Maruja Mallo, Ángeles Santos, Menchu Gal, Norah Borges o Rosario de Velasco, pero también libros de escritoras ligadas a la Generación del 27 como Carmen Conde. Manuela Ballester que ya había participado en exposiciones colectivas muy connotadas políticamente en Valencia en la Sala Blava (1931), el Ateneo Mercantil (1932) o el Círculo de Bellas Artes[5], y que parecía conocer la muestra exclusivamente por citada noticia, escribirá un duro artículo titulado «Mujeres

3. Por su brillante argumentación, citamos como ejemplo de dicha contestación el artículo que la catedrática Marian López Fernández Cao publicó en prensa. *https://blogs.publico.es/dominiopublico/34730/no-es-el-museo-es-el-xix-amigo/* [Consulta octubre 2020]

4. TUDELILLA, Chus: «Homenaje de Noreste a las heroínas de Vanguardia», *M-Arte y cultura Visual*, 2013 en *http://www.m-arteyculturavisual.com/2013/11/25/homenaje-de-noreste-a-las-heroinas-de-vanguardia-primavera-de-1935/* [En línea. Última entrada 22/10/2019].

5. Pérez Segura, Javier (2003): *Arte moderno, Vanguardia y Estado. La Sociedad de Artistas Ibéricos y La República* (1931-1936). Madrid, CSIC-MEIAC, 2003.

intelectuales» en la revista *Nueva Cultura*;[6] en él, la valenciana defendía el arte comprometido y con capacidad de atacar las conciencias y de transformación social frente a discursos formalistas que denomina despectivamente «exhibicionismo a flor de cutis con la vanidad de señoritas de provincia metidas a intelectuales». Manuela Ballester alude a la pérdida –por parte de estas pintoras– de lo que la artista valenciana denominaba «espíritu de mujer» (rehuía conscientemente el uso del adjetivo femenino); para ella, y para muchas mujeres politizadas de su generación y pertenecientes al Partido Comunista, la maternidad estaba íntimamente conectada con las inquietudes políticas que denunciaban la injusticia social: «¿A quién que sepa de las madres que se prostituyen para traer el pan a casa; del padre que mata a sus hijos por no verlos sufrir y morir de hambre puede importarle el color azul de una flor o el deseo de morir de amor?». Este convencimiento de la función ética del arte, le exigía una sinceridad que «refleje en las obras las palpitaciones humanas; y en este caso, en que de mujeres artistas se trata, exige además la Naturaleza que la obra, además de viva y fecunda, sea un amargo grito maternal de protesta contra el dolor de la carne inocente o un imponente exigir paso a la vida». Y es que las autoras presentes en el homenaje zaragozano se interesaban por temas socialmente aceptados como afines a las mujeres o «femeninos», como los bodegones o los retratos por lo que Ballester afirmaba que «no es más que una muestra de la vuelta y revuelta a los manidos tópicos que han brotado tantas veces de las vanguardistas inquietudes masculinas». Esta argumentación identificaba estas producciones con la existencia de un arte masculino, más bien un arte producido por varones, al tiempo que reducía el de sus colegas mujeres a una producción mimética y del «adorno». Manuela, además de criticar a estas artistas, se posicionaba y rechazaba la inercia cultural que todavía en los años 30 conectaba a las «señoritas artistas» con aquellos discursos plásticos que exigían menos reflexión y con las artesanías.

Si bien a nuestros ojos resulta reaccionario tanto el esencialismo que conecta maternidad y mujeres, maternidad y creación plástica, o maternidad y reacción política, debo subrayar que se trataba de un pensamiento que durante los años 30 era común en las militantes de la izquierda comunista y daba un importante paso respecto al rol que las mujeres debían asumir en la sociedad; hasta principios del siglo XX –con la fecha de 1910 como clave– la separación de géneros por esferas se cumplía casi a rajatabla: la privada –la casa– era el ámbito al que se reducía el poder y los movimientos de las mujeres –fundamentalmente para aquellas de extracción acomodada–[7]; y la pública, es decir, lo que Jane Austen llamaba de manera gráfica «el mundo», era el escenario de actuación de los varones. Según Ballester, las mujeres eran de naturaleza política, es decir, su «natural» apego a la vida empatizaba situándolas contra las injusticias sociales y económicas. Es decir, en el territorio público de la política.

---

6. Ballester, Manuela, «Mujeres intelectuales», *Nueva Cultura. Información crítica y orientación intelectua*l, 5 (junio-julio, 1935), p.15.

7. La situación de las obreras o campesinas era totalmente distinta teniendo ámbitos de socialización específico. Las aristócratas también se escapaban en algunos casos de este corsé, como ponen en evidencia los casos de la Reina Isabel II o de Emilia Pardo Bazán.

Y es que los años 20 y 30 habían supuesto una edad de oro para la cultura y el pensamiento producido por mujeres que conllevó asimismo, la obtención de derechos y libertades fundamentales, como el sufragio universal, la ley del divorcio o el intento, sólo real en Cataluña, de una ley del aborto. La Guerra Civil, por otra parte, al generar una crisis social y económica inusitada, fue, además de un terreno muy fértil culturalmente, un campo de pruebas para experimentar papeles inéditos de las mujeres en la sociedad; su paradigma fue sin duda –ya ajeno a la figura maternal propugnada por Ballester- la de la mujer que arriesga su vida en el frente, la miliciana, pero también la reportera de guerra.

El franquismo dio al traste con estos profundos cambios sociales. Como argumenta acertadamente Mary Nash, el franquismo significó para las mujeres una verdadera contrarrevolución de género, un expolio personal y profesional que sufrieron no solo las ciudadanas represaliadas de izquierdas, sino cualquier mujer sólo por el hecho de serlo. La legislación respecto a las españolas se atrasó hasta el ochocentista Código Napoleónico, por lo que legalmente fueron consideradas menores de edad y dependientes de un varón a su cargo hasta los años 70, momento en el que esta situación injuriosa empezó a modificarse lentamente. A las leyes, el sistema de control franquista sumaba una educación represiva nacional–católica y un control social liderado por la Iglesia Católica y la Sección Femenina de Falange, entidades que velaban porque nadie se saliera del estereotipo franquista por antonomasia, el ángel del hogar. Los años 40 y 50 serán demoledores respecto a la pérdida de derechos de las españolas. En los años 60, sin embargo, las necesidades de una industrialización creciente y modernizada se centran en el aumento de mano de obra, que en gran medida será más barata si es femenina. Esta es una de las razones por las que en 1961 cambiará la legislación que permite a las españolas el acceso a todo tipo de profesiones, salvo las fuerzas armadas y la judicatura –hasta este año no ha habido una presidenta del Tribunal Supremo, lo que pone en evidencia que nuestro país aún sufre este lastre–. Mientras se empezaban a producir estos esperanzadores cambios, las inclinaciones antifranquistas crecían en la clandestinidad, entre ellas el movimiento feminista: auspiciado por el llamado feminismo de la Segunda Ola, uno de sus brazos más importantes fue el MDM (Movimiento Democrático de Mujeres).

En este contexto un régimen franquista ya en sus estertores, se suma a la declaración de 1975 por parte de la ONU como Año Internacional de la Mujer. Lo hará a través del Ministerio de Educación y Ciencia, en un gobierno conformado por técnicos y bastante pragmático. Esta efeméride visibilizó las aspiraciones feministas, ya que fueron ampliamente difundidas y debatidas en los medios de comunicación. La manifestación cultural institucional por antonomasia fue la exposición de artistas mujeres que comisarió en Madrid un miembro de la Sección Femenina, Isabel Cajide. La muestra tendría lugar en 1975, en el Palacio de Fuensalida en Toledo y se titulaba de manera genérica *La mujer actual* en la cultura. En esta muestra participaron Lola Bosshard, Juana Francés, Elena Asins, Soledad Sevilla, Gloria Alcahud, Amalia Avia, Isabel Baquedano, Menchu Gal, María Droc, Elvira Alfageme o Aurora Valero, entre otras. Por lo que se aprecia en el catálogo de la muestra, y salvo el trabajo conceptual y feminista de Paz Muro, la mayor parte de participantes presentaban obra de apariencia, o bien informalista, o bien heredera de la abstracción geométrica.

Debemos recordar que esa muestra se hará todavía con el dictador vivo, justo meses antes de que falleciera. En el prólogo del catálogo, Cajide se queja de la escasa entidad y valoración del trabajo artístico de las mujeres tanto en el pasado como en el momento en que escribe, y por otro, justifica su escasa presencia en la escena artística, como en otros ámbitos académicos o artísticos, debido al papel que le ha sido asignado en la sociedad. Con un discurso tiznado de tics falangistas afirma:

«El talento necesita comprobar hallazgos, integrarse en el ambiente que le sirve de estímulo y levadura. No es justo afirmar que la mujer está incapacitada para toda función creadora. Más bien sería sensato pensar que sin estas oportunidades, incapacitada para prosperar fuera de las funciones que se le habían asignado, haya conseguido, –¡y a qué velocidad!– recobrarse de una paralización de siglos; que su talento, los dones naturales que Dios otorgó al género humano, no se abotargase y adquiriese irremediablemente hábitos impropios de su función 'hombre' con su noble destino de ser portador de valores eternos. [...] Porque a finales del siglo XX, cuando se ha llegado a la luna, en los organismos internacionales se da el mismo valor a los papúes y a los ciudadanos franceses y se plantea en serio la todavía utopía del ocio, la mujer sigue encontrando dificultades, como lo demuestra la proclamación de este Año Internacional de la Mujer»[8].

En La mujer actual, sin embargo, surge ya una propuesta crítica que aporta precisamente la única artista que se sale de los discursos formalistas y que en esos momentos tenía afinidad con distintos conceptualismos contemporáneos. En *Influencia cultural, y nada más que cultural, de la mujer en las artes arquitectónicas, visuales y otras,* Paz Muro analiza el rol atribuido a las mujeres en la memoria pública, en las representaciones monumentales en parques y edificios madrileños como crítica a la cosificación del cuerpo femenino. La artista, en desacuerdo con la celebración del Año Internacional de la Mujer, genera un dispositivo con cuatro desplegables con fotografías que realizó junto a Pablo Pérez Mínguez. En estas, se aprecian diversas estatuas femeninas presentes en los monumentos de Madrid que repiten la figura alegórica de la virtud y las artes o la musa inspiradora, aludiendo así a la mujer como mito excluido del relato de la historia. «Por eso –dice la artista– las fotografiamos y se colocaron en un cuadro, que tenía cuatro ventanitas, con puertas, y en cada una había un desplegable, de doce fotos, que se podían sacar, y de acuerdo con la sensibilidad del observador, encerrarlas en un estuche».

Una exposición que casi se puede entender como un paradigma que influirá en una larga lista de muestras que se inicia durante la Transición democrática. Con la democracia se produjo un proceso de institucionalización del feminismo del que resultaría la creación del Instituto de la Mujer en 1983 y su atomización en sus paralelos autonómicos y locales. Unas instituciones que en ocasiones han ido amoldándose a los tiempos. Por ejemplo, la versión valenciana empezó denominándose *Institut Valencià de la Dona,* hoy actualizada su denominación a *Institut Valencià de les Dones i per la Igualtat de Gènere*. Patricia Mayayo ha realizado una lectura crítica del papel de estos institutos ya que considera que sus políticas artísticas contribuyeron a «diluir la

8. Cajide, Isabel: *La mujer actual en la cultura*, Toledo, Ministerio de Educación y Ciencia, 1975.

influencia de los feminismos en el mundo artístico español» al distanciarse de los grupos feministas nacidos en la clandestinidad. Una de sus políticas más visibles fue, y sigue siendo, la organización anual, coincidiendo con el 8 de marzo, de las conocidas como «exposiciones de mujeres» que, sin discursos de tesis, seguían conectando a las artistas sólo por su sexo biológico, proyectos por lo general de escaso calado que funcionaron como coartada institucional: una forma anual de cumplir con las mujeres que, de rebote, «se transformaba en una herramienta de propaganda política»[9].

Aquí es cuando el relato histórico se traba con el biográfico, ya que durante finales de la década de los años 80, estudié historia del arte. Me licencié en 1990 sin haber estudiado la obra de una sola artista. El todo vale, y el hacer por hacer, hijos del entusiasmo por la llegada de la democracia, había estado emparejado a una vuelta legitimada a las disciplinas tradicionales, al formalismo, pero el rechazo a los discursos políticos que había imperado desde finales de los años 70, empezaba a ser sustituido paulatinamente por unos renovados discursos que frente a los grandes relatos de épocas pasadas, se centraban en reivindicaciones específicas, las llamadas micropolíticas.

Recuerdo que en 1993, en Alicante, la ciudad en la que yo vivía, visité una exposición de artistas mujeres en la que se había seleccionado a las participantes exclusivamente por su sexo biológico. La exposición no resultaba pertinente para el momento que vivíamos, las artistas elegidas presentaban discursos exclusivamente formales, algunas de ellas, en mi consideración, eran además bastante flojas e incluso amateurs. Y esto ocurría el mismo año en el que Mar Villaespesa había comisariado la exposición que dio el pistoletazo de salida a las muestras feministas celebradas en la década de los años 90 en el Estado español. Se tituló *100%* porque mostraba exclusivamente obras de artistas mujeres, y se limitó a la órbita andaluza «por imperativos técnicos».[10] La comisaria afirmaba en el prólogo del catálogo que la mayoría de las artistas que participaban en la exposición carecía de formación teórica, por lo que su trabajo se generaba desde la intuición y la experiencia personal; esta circunstancia, siempre siguiendo a Villaespesa, era un reflejo del hecho de que el feminismo no hubiera sido una práctica discursiva en las manifestaciones artísticas españolas. Aunque reconocía la presencia de voces feministas durante los años 60 y 70, así como la existencia de un arte hecho por mujeres realizado desde «la conciencia de su condición», afirmaba que las limitaciones del contexto español habían dificultado «propiciar la articulación de un corpus teórico que fuera el fundamento de un discurso feminista que impregnara el espacio de las artes plásticas».[11] Villaespesa hacía en parte responsable de este panorama desalentador a la regresión que durante los años 80 había sufrido el movimiento feminista en España y a cómo el poder había creado durante esa década –acunada por el *don't*

9. Mayayo, Patricia, «¿Por qué no ha habido (grandes) artistas feministas en España? Apuntes sobre una historia en busca de autor(a)», en Arakistain, Xavier & Méndez, Lourdes (dirs.), *Producción artística y teoría feminista del arte: Nuevos debates I*. Vitoria, Centro Cultural Montehermoso, Ayto. de Vitoria, 2008, pp. 120-121.

10. Villaespesa, Mar: «100%». Sevilla, Junta de Andalucía, 1993, pp. 17-27.

11. *Ibidem*.

worry, be happy– estructuras para intentar domesticarlo, se refería de hecho, sin citarlos expresamente, al papel que habían jugado a nivel artístico los distintos Institutos de la Mujer.

Por entonces yo estaba bastante imbricada en el tejido artístico de la provincia de Alicante, ya que, además de disfrutar de una FPU en la UA, era la subdirectora de un centro de arte dependiente de la Diputación, el Departamento de Arte y Comunicación Visual «Eusebio Sempere» del Instituto de Cultura Juan Gil-Albert. Creí que había llegado el momento de proponer una muestra de tesis que ayudara a entender dónde nos encontrábamos; cómo cada artista intentaba proponer nuevas vías para construir inéditos imaginarios; cómo se utilizaban los heredados; cómo estas artistas trasladaban su experiencia a las manifestaciones creativas; con qué referencias contaban las recién egresadas de las academias en un momento en el que hacía años que eran mayoría; y algo fundamental, qué papel jugaba el feminismo en todo ello. Como indicaba Hélène Cixous, la escritura, el lenguaje, era, sin duda, el instrumento para devenir sujeto, para escapar del silencio. Por ello, y tras el ejemplo marcado por Villaespesa, no pretendía hacer «otra de mujeres», sino conocer el trabajo de aquellas artistas que abordaran de una u otra manera lo que Mar Villaespesa llamó «las primeras palabras de posibles discursos feministas». Pero entonces… ¿había o no había prácticas artísticas feministas en la España en los años 90? Es más, ¿las había habido antes?

Era obvio que sí. Por ello decidí embarcarme en una muestra que visibilizara lo que estaban haciendo las artistas españolas en aquellos momentos. Para ello, llevé a cabo un trabajo de campo que, de entrada, partía de un específico posicionamiento político: ver cómo estaban influyendo los feminismos en los discursos artísticos en España, tanto desde la adopción de nuevos materiales o gramáticas, como de las iconografías alternativas, la representación de nuevos constructos o la crítica de los consabidos estereotipos de femineidad heredados. Lo que entonces no sabía es que existía numerosas artistas en el pasado –y muchas de ellas en el pasado reciente– cuyo trabajo estaba absolutamente invisibilizado tanto por los discursos dominantes de los museos como por la historia del arte. Me dejé guiar en estos primeros momentos de mi trayectoria por un desconocimiento que entonces no sabía que era tal basado en la ingenua confianza en la historiografía que existía en aquellos años sobre el arte español de las últimas décadas; no sospechaba yo entonces que sus autores, prácticamente todos hombres, habían obviado las aportaciones de las artistas de forma sistemática, o, en todo caso, las habían incluido en una larga coletilla de nombres al final de sus sesudos párrafos.

Además, lo que estaba preparando era una exposición de arte contemporáneo, de obras realizadas en ese momento. Como tenía una enorme empatía con las artistas de mi generación, abundaron en la muestra en detrimento de las más mayores, que reconozco tampoco conocía.

En 1995, y siguiendo la estela de la exposición de Mar Villaespesa así como su demanda de que se ampliara el marco local al que había estado limitado su proyecto, presenté por fin el resultado de esta investigación en Elche (Alicante) y Valencia, una muestra titulada *Territorios Indefinidos*, *Discursos sobre la construcción de la identidad femenina*, en la que se desvelaron discursos feministas junto a posicionamientos

más intuitivos[12]. Las obras que propuse de las artistas Carmen Navarrete, Nekane Zaldúa, Marina Núñez, Paloma Navares o Ana Navarrete, por sólo citar algunos nombres, eran feministas[13].

Esta muestra intentaba profundizar también en cómo se visualizaba y representaba a las mujeres desde el lugar de la enunciación y fuera de imaginarios heredados. La variedad de las obras constataba la imposibilidad de elaborar definiciones concluyentes. Nos situábamos en un escenario resbaladizo, en terrenos sin definir. De ahí el nombre de la muestra al que le seguía un subtítulo más esclarecedor: *Discursos sobre la construcción de la identidad femenina*. El plural apuntaba a que desde este proyecto no se abogaba por un sólo territorio, sino por la oportunidad de habitar los existentes y poder crear otros nuevos. Desde el principio el argumento se basó en el respeto a los diferentes discursos, a las distintas gramáticas; por ello y como recuerdo que entonces escribí «convivieron los gritos y los susurros, las reivindicaciones y las intuiciones», incluso las contradicciones[14]. De hecho había artistas que en sus trabajos abogaban por construir una identidad femenina, mientras que otras planteaban su aporía.

Realicé una taxonomía temática y lingüística con la que se construyó expográficamente el relato de la muestra. La infancia, la casa, el cuerpo, las relaciones de pareja, la marginación, el *voyeurismo*, las relaciones entre mujeres de una misma familia, los estereotipos femeninos en la historia del arte y a la publicidad, los cánones de belleza, la enfermedad, etc. No es que la exposición partiera de tópicos, sino que esos tópicos, esos lugares comunes con los que tradicionalmente se ha identificado a las mujeres durante siglos, eran los primeros que las artistas de los años 90 intentaban poner en cuestión para poderlos desmantelar. Y aunque carecíamos de los referentes que hubieran podido suponer las pioneras de los 70, lo que sí teníamos era mucha experiencia de la que tirar. Lo que sin duda pude comprobar durante el tiempo que duró mi trabajo de campo y en los viajes que realicé por toda España era que el compromiso ante los temas y experiencias de mujeres estaba experimentando un auge sin precedentes.

La exposición, por razones de estrategia política ajenas a mí, no pudo llevarse a cabo en Alicante, sino en el Museo de Arte Contemporáneo de Elche. Este museo, que tenía una colección que se había conformado en los años 70 a partir de la iniciativa de un pintor local, prácticamente desde entonces había quedado momificada. Cuando llegué a Elche el primer día, bastante abatida por los problemas que tenía

---

12. Inicié el primer recorrido del proyecto junto al artista valenciano Pepe Miralles, que abandonó la muestra en su ecuador. Le sustituyó el artista Eduardo Lastres, que entró en el proyecto cuando ya se había llevado a cabo el trabajo de campo. Todos los proyectos que voy a hablar los he realizado con otra persona, lo que obliga a generar pactos.

13. *Territorios indefinidos* partió de un trabajo de campo: llegué a ver *dossiers* de más de 100 artistas –el paréntesis temporal se iniciaba con aquéllas que habían empezado a trabajar en los 70– para a continuación visitar y entrevistar a un gran número de ellas en sus estudios sobre su trabajo, sus intereses, influencias y compromisos. Participaron Paloma Navares, Ana Casas, Victoria Gil, Marina Núñez, Mercedes Carbonell, Isabel Villar, Olga Adelantado, Carme Saumell, Elena Blasco, Ana Busto, Nuria Canal, Bárbara Sebastián, Amada Esteban, Itziar Okariz, Carmen Gandía, Eulalia Valldosera, Concha García, Alejandra Icaza, Pilar Albarracín, Teresa Lanceta, Ana Navarrete, Begoña Montalbán, Gema Intxausti, Esther Mera, Patricia Gadea, Nekane Zaldúa, Begoña Egurbide y Carmen Navarrete.

14. Tejeda, Isabel: «S/T» en *Territorios Indefinidos*, Alicante, Museo de Arte Contemporáneo de Elche, Consellería de Cultura, Instituto «Juan Gil-Albert», Institut Valencià de la Dona, Ayto. de Elche, 1995, pp. 13-16.

que solventar, me lo recorrí de arriba abajo en sus tres plantas y sólo encontré obra de dos mujeres, las pintoras Amalia Avia e Isabel Villar. En ese momento decidí hacer mías las estrategias de visibilidad de las feministas anglosajonas de los 70 y 80, desde WAR a Guerrilla Girls, rescatando y, por tanto subrayando y poniendo en valor, una obra específica de la trama del museo al incluirla en mi argumento expositivo. Me decidí por el cuadro de Isabel Villar, *Mujer y tigre* (1972) que, desde parámetros esencialistas, situaba la imagen aparentemente naïf de una mujer desnuda junto a un tigre en un espacio arbolado que bien pudiera ser el paraíso. Un cuadro que vinculaba femineidad y naturaleza, y que podía acercarse a las lecturas de la figura femenina como origen de la tierra o como Gran Diosa; Villar se situaba en línea con los discursos de algunas esencialistas anglosajonas de las que era coetánea, pero también me permitía hacer un guiño a la generación invisible, la de las artistas de los años 70. Este cuadro ha sido muy importante para mí ya que me desveló que otra historia del arte era posible, por lo que mis siguientes exposiciones de tesis se centraron en transformar los relatos existentes en los que sistemáticamente se obvia a las artistas o se las cita, pero no se las estudia.

En este relato que atraviesa mi vida profesional, no quiero dejar de citar dos exposiciones que se realizaron en las siguientes décadas y que considero fundamentales: *Zona F* y *Genealogías feministas en el arte español*. En estos años se han sucedido un sinnúmero de proyectos de tesis, algunos con mayor interés que otros, incluidos aquellos de un marcado oportunismo, que resulta imposible analizar en tan corto espacio de tiempo, si bien, casi todas estas exposiciones son de arte contemporáneo, no revisiones históricas[15]. *Zona F*, comisariada en el EACC de Castellón en 2000 por Helena Cabello y Ana Carceller –artistas con las que he trabajado en varias ocasiones y que combinan sabiamente el discurso político, la teoría y la práctica artística–, pretendía dar testimonio del elevado nivel de infiltración que los discursos feministas habían alcanzado en el arte contemporáneo en los últimos años, intentando cuestionar los estereotipos aún vigentes respecto a la influencia que dichos discursos feministas habían tenido en las prácticas artísticas contemporáneas. La exposición ya no reunía sólo a mujeres o solo a españolas, sino que partía de un reducido número de artistas representados por bastantes piezas –Eija-Liisa Ahtila, Nicole Eisenman, Alicia Framis, Jim Hodges, Jac Leirner, Sarah Lucas, Yasumasa Morimura, Marina Núñez, Jane & Louise Wilson–.

Una década después llegaba el primer proyecto de revisión histórica en España, exposición de tesis que atravesaba el arte feminista en España y que arrancaba con las obras nacidas en la época del feminismo de la Segunda Ola, es decir los años 60 y 70 hasta 2010. *Genealogías feministas en el arte español (1960-2010)* fue comisariada por dos importantes teóricos españoles, Patricia Mayayo y Juan Vicente Aliaga. Este arco temporal contrarrestaba la asunción de «que los discursos feministas no llegaron al arte español sino de forma tardía, en la década de los noventa, como producto

15. Para un estudio de dichas muestras aconsejo la lectura de Aliaga, Juan Vicente: «La memoria corta. Arte y género», *Revista de Occidente*, 273 (2004), pp. 57-68. Más reciente es el trabajo de Fernández López, Olga: «El feminismo en los discursos expositivos y relatos museográficos en España desde los años noventa», en Aliaga, Juan Vicente & Mayayo, Patricia (eds.), *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010*, Madrid, This Side Up, 2013, pp. 95-119.

de la importación rezagada de 'modas' anglosajonas. La exposición subrayaba las peculiaridades del caso español, que no puede ser analizado extrapolando, sin más, modelos foráneos»[16]. Y es que sin duda, y como demostraba aquella exposición, y previamente algunas investigaciones de historiadoras feministas especializadas en los años sesenta y setenta, entre las que me cuento, en algunas piezas producidas durante estos años se denunciaba la discriminación de las mujeres dentro de unos discursos que participaban de los discursos feministas de esos años, obras prácticamente invisibilizadas por la historia oficial que en muchas ocasiones calificaba dichos trabajos dentro de la corriente de la crítica social. En este sentido, me gustaría citar el trabajo de Anna Peters, Ángela García Codoñer o Isabel Oliver.

En paralelo a esta formulación de proyectos tan relevantes para nuestra historiografía, yo seguía generando investigaciones que a veces simplemente visibilizaban la existencia de creadoras mujeres –caso de mis investigaciones en la Academia de Roma sobre la pintora del 800 Carlota Rosales o la compositora de los años 20 María de Pablos–, otros en clave histórica que atravesaba más de cien años de la historia de las españolas (*100 años en femenino*, proyecto que comisarié junto a Oliva María Rubio en Madrid en 2012) y, sobre todo, la investigación que a continuación relataré sobre pintoras de los años 60 y 70. A finales de los años 90 llega a mis manos la obra de los años 70 de Ángela García Codoñer, lo que me permitió iniciar una línea de investigaciones en la que todavía me hallo inmersa. Tuve la fortuna de que en 2011, el MNCARS me concediera una beca de investigación para trabajar sobre artistas españolas de los años 70, a partir de la que fue posible tejer una nueva red, en esta ocasión con creadoras de otra generación, gracias a la que pude conocer y entrevistar a muchas de ellas como Isabel Oliver, Esther Ferrer, Paz Muro, Cecilia Bartolomé, Mari Chordá, Soledad Sevilla, Eva Lootz, etc.

El nombramiento de José Miguel Cortés como director del IVAM, y el cambio de rumbo que inició el museo valenciano me animó a proponerle un proyecto sobre arte pop y feminismos en València. Cortés, sin embargo, deseaba algo más ambicioso y de mayor recorrido histórico. El resultado fue *A contratiempo, medio siglo de artistas valencianas (1929-1980),* proyecto que comisarié junto a María Jesús Folch. Fue un proyecto difícil porque el periodo de estudio abarcaba cincuenta años: el final de la dictadura de Primo de Rivera, la II República, la Guerra Civil, el Franquismo y la transición democrática, época marcada por adelantos y retrocesos en el proceso de democratización y modernización de España que afectaron de manera especial a las mujeres. Además este medio siglo tenía fuertes carencias historiográficas en lo que al arte realizado por mujeres se refiere; constaté que en la literatura crítica se agudizaba la asimetría que se produce en el día a día del sistema artístico. «Las artistas pueden aparecer citadas, pero han sido poco estudiadas; en numerosas ocasiones están encriptadas tras una retahíla de nombres que se cierran con un *etc.* –bajo ese etcétera suelen estar las mujeres– escribimos en el catálogo de la muestra[17].

16. Mayayo, Patricia, «Después de Genealogías feministas. Estrategias feministas de intervención en los museos y tareas pendientes», *Investigaciones feministas,* 4 (2013), pp. 25-37.

17. Tejeda, Isabel & Folch, María Jesús: «1929-1980. Medio siglo de artistas valencianas», en Tejeda, Isabel & M J, Folch (eds.) *A Contratiempo. Medio siglo de artistas valencianas (1929-1980)*. Valencia, IVAM, 2018, pp. 11-18.

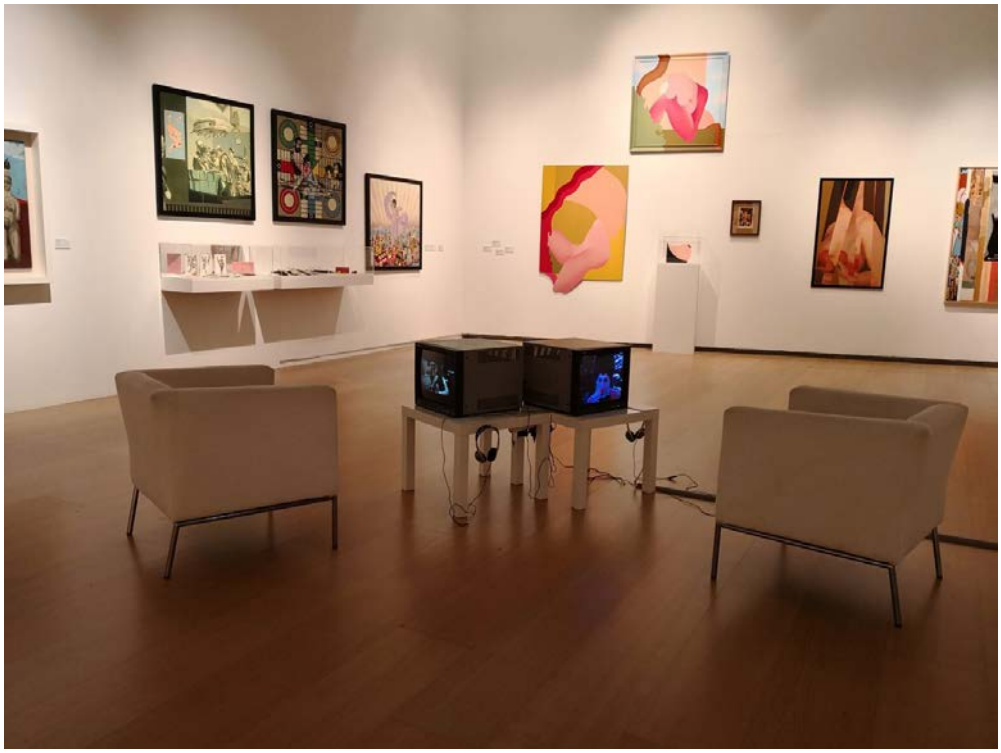


FIGURA 1: VISTA DE LA EXPOSICIÓN *A CONTRATIEMPO. MEDIO SIGLO DE ARTISTAS VALENCIANAS (1929-1980)*, IVAM, 2018, CON OBRAS REALIZADAS DURANTE LA GUERRA CIVIL



FIGURA 2: VISTA DE LA EXPOSICIÓN *A CONTRATIEMPO. MEDIO SIGLO DE ARTISTAS VALENCIANAS (1929-1980)*, IVAM, 2018, CON LAS ARTISTAS ÁNGELA GARCÍA CODOÑER E ISABEL OLIVER

La exposición, que cuestionaba el concepto mismo de modernidad, demostraba que no era cierto que no haya habido artistas mujeres. El silencio historiográfico más *clamoroso* lo sufrían las artistas de los años 20 y 30, exiliadas que primero sufrieron la *damnatio memoriae* de la dictadura y después algunas revisiones bienintencionadas que carecían de una perspectiva de género, resultando una lectura formalista y distorsionada de su trabajo. El mutismo era también palmario en lo que respectaba a la pintura feminista nacida en los años 60, una elipsis derivada de una estrategia patriarcal que identificaba creatividad y masculinidad apuntalada en una asunción secular: la presunta inferioridad creativa de las mujeres.

Tras este proyecto, me he convencido de la pertinencia que las exposiciones conformadas por mujeres tienen en el ámbito de las revisiones históricas, siempre entendiéndose como propuestas abiertas en permanente deconstrucción del canon[18]. Un relato que debe tener en cuenta las condiciones históricas de producción para las mujeres y que es urgente realizar antes de que perdamos más generaciones de creadoras, porque con ellas se evapora también su fragilizada memoria. Como en un dominó, estas carencias historiográficas golpean la normalización de estos nombres en los currículos educativos, que continúa siendo precaria cuando no inexistente. Carencias que como sociedad no nos podemos permitir al ser esenciales los modelos para que las nuevas generaciones puedan construir sus genealogías[19].

La exposición estaba cruzada por otro parámetro. Dentro de las distintas posibilidades que el amplio periodo al que me he referido nos ofrecía, nos centramos en aquellas artistas que buscaron una posición en la esfera pública, que decidieron ser mujeres de otra manera más allá de los estereotipos positivos y negativos con los que las torpedeaban, que podían ser sujetos y ciudadanas[20]. En consonancia con el proceso de modernización de la sociedad valenciana, la exposición presentó piezas que cuestionaban la desigualdad y la discriminación, y analizaba cómo afectó a estas artistas social, económica y políticamente el haber nacido mujeres; se trata de un argumento que puede atravesarse desde la iconografía o el concepto, desde la obra, pero que también se vislumbra en las biografías atendiendo a la máxima del feminismo de los años 70 que ponía en valor lo personal como actitud política.

Esta militancia feminista por la defensa de la igualdad no caminaba sola sino que se unió al compromiso político y social durante la guerra y la dictadura. De hecho, no en pocas ocasiones, esta segunda militancia, aparcó la específica de género al considerarse más urgente. La aparición de las artistas en la esfera pública nos permitió incluir, desde la perspectiva de los estudios culturales, producciones y manifestaciones que en el ámbito académico tradicional han sido calificadas de «baja» cultura; en unos casos porque las productoras eran mujeres, en otros, porque

---

18. Pollock, Griselda: «Histoire et politique - l'histoire de l'art peut-elle survivre au feminisme?», en VV.AA., *Feminisme, art et histoire de l'art*, París, École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1994, pp. 63-64. Pollock apostaba hace décadas por no partir de la diferencia sexual como simple oposición binaria, sino analizar las relaciones de sexualidad, subjetividad y poder que condicionan las producciones culturales.

19. Sobre el cruce del concepto modelo y genealogía, vid. Figueroa-saavedra, Miguel: «La estudiante de Bellas Artes y la generización masculina del artista creativo», *Nueva Antropología. Revista de Ciencias Sociales*, 72 (2010), p. 124.

20. Felski, Rita: «Modernism and Modernity: Engendering Literary History», en Rado, Lisa, *Rereading Modernism: New Directions in Feminist Criticism,* Nueva York, Garland, 1994, pp. 202-203.

eran artefactos culturales consumidos por las clases populares. Así reunimos revistas ilustradas y de moda, portadas e ilustraciones para libros, diseños de telas, historietas y cuentos infantiles, juguetes, o diseños de moda; nos servimos del estudio de las transformaciones del comportamiento, de vestir, de educar, o de la producción de trabajos que podemos llamar «alimenticios» como la cartelería de cine, los diseños de interiores, los del *packaging* de objetos de consumo, etc. La muestra se apoyaba además en un abundante material contextual de carácter documental que incluye fotografías, carnets de afiliaciones políticas, informes en la clandestinidad, cartelería reivindicativa, etc.

El específico periodo elegido también tenía sus razones, que nacía de la existencia de hitos que consideramos fundamentales. Arrancaba de una portada de la revista *Blanco y Negro* encargada a Manuela Ballester en 1929, en una época de cierto aperturismo en el acceso de las mujeres al ámbito laboral que eclosionaría durante la II República. Se cerraba en 1980, durante la transición democrática, un año en el que se aprecia una normalización creciente en la participación de las artistas en eventos públicos, ferias y exposiciones, aparecen estudios de diseño o arquitectura liderados por mujeres, o empieza a haber artistas representando a España en grandes eventos internacionales con dos acontecimientos notorios (Carmen Calvo expone en el Guggenheim de Nueva York, en la colectiva *New Images from Spain*. Soledad Sevilla viaja a la Universidad de Harvard con una beca). En medio de estos dos periodos, la dictadura franquista ocupaba la mayor parte de nuestro paréntesis temporal, un periodo de retroceso en lo que respecta a los derechos y libertades de las mujeres y sus posibilidades de acceso a la educación y al trabajo. No obstante, la exposición ponía en evidencia que no toda la dictadura fue igual: durante el primer franquismo, el papel social de las mujeres quedó relegado al ámbito privado mientras que su formación académica, aunque no prohibida, retrocedía a entenderse en clave de necesidad o, para las chicas de clases, pudientes como una ligereza pasajera y barniz cultural que facilitara un buen matrimonio. No obstante, a finales de los años cincuenta la cosa cambió: las necesidades laborales generadas por el desarrollo económico y la instauración de una economía libre de mercado obligó al régimen a cambiar sus políticas aprobando la *Ley de Igualdad de Derechos Políticos, Profesionales y de Trabajo de la Mujer*, de 1961.

Me gustaría subrayar que la muestra reunía a autoras que sin ser valencianas por nacimiento tuvieron una residencia extendida en el tiempo o bien en momentos puntuales pero climáticos de la historia reciente valenciana, como es el caso de Juana Francisca y Pitti Bartolozzi, cartelistas e ilustradoras antifascistas, y también de las foto reporteras extranjeras Gerda Taro y Kati Horna durante el periodo en el que Valencia fue capital de la República durante la Guerra Civil, o la obra de Ana Torralva durante el tardofranquismo y la transición democrática. En paralelo, la muestra incluye la obra de Manuela Ballester, Amparo Segarra, las Ballester y Elisa Piqueras realizada en el exilio. Es fundamental seguir la pista de aquellas artistas que tuvieron que abandonar su casa, enseres y memoria a toda prisa, cargando sólo con su familia y lo que llevaban puesto, para rehacerse en otro país. El resto de artistas presentes, o bien nacieron en la Comunidad Valenciana, o realizaron allí una parte importante de su trabajo, siendo reseñables las obras realizadas en colaboración

con artistas varones. Esta práctica podía deberse a razones alimenticias –como los carteles de cine mexicano de Manuela Ballester y Josep Renau–, o porque resultaba interesante hacer algo al alimón –caso de los fotomontajes de Amparo Segarra y Eugenio Granell en Puerto Rico. En los años 70 estas colaboraciones derivan de la fórmula de colectivo artístico, así podemos leer la obra de Cecilia Bartolomé y su hermano José Juan, de María Montes y Josep Lluís Seguí, o la de Victoria Civera y Juan Uslé.

Las numerosas lagunas que surgieron al realizar la investigación previa nos llevaron a reunir sincrónicamente sólo las obras producidas entre 1929 a 1940 y, a partir de ahí, en el periodo que abarca el franquismo y la transición, la muestra estaba organizada por argumentos. Así, se visibilizaba cómo hay cuestiones que atravesaron distintas décadas como la denuncia política, la construcción de herramientas de participación y conciencia, el análisis crítico de la cosificación del cuerpo femenino, o la relectura de las artesanías en clave artística.

Finalmente, no me gustaría terminar sin citar el *site Fuera del canon. Las artistas pop en la colección.* Se trata de un proyecto totalmente distinto en su formato a lo realizado hasta ahora ya que casi puede entenderse como exposición virtual, si bien tiene un carácter permanente. Sirve de apoyo documental y textual a una sala perteneciente a la colección del museo (sala 428) que, con el mismo título, recoge parte de las investigaciones resultantes de la beca que disfruté en 2011[21]. El *site*, concebido como el paralelo virtual de una obra destacada se divide en seis capítulos que abordan cuestiones relativas a las artistas mujeres y a la vida de las españolas en la dictadura, concretamente durante los años 60 y 70: «Estereotipos femeninos», «La emancipación bajo tutela», «Arte pop y geografía política», «Las artistas pop en la colección», «Cine y música» y varias video-entrevistas que llevé a cabo el 4 de febrero de 2020 en las salas y el auditorio 200 del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía con Pilar Aymerich, Cecilia Bartolomé, Colita, Ángela García Codoñer, Isabel Oliver y Tomàs Llorens, en representación de la fallecida Ana Peters.

Pero estos son solo discursos posibles. Cuando se ha clausurado cada uno de estos proyectos siempre han surgido nombres de artistas que me hubiera gustado incluir pero de las que en ocasiones no he tenido más allá de un apellido o cuya información, simplemente, ha llegado tarde. Un proyecto siempre ha llevado a otro generando nuevas ideas, nuevos hilos de los que tirar, que espero que puedan poner su grano de arena en la construcción de otra posible historia del arte. Queda aún mucho por estudiar, sobre todo respecto a las artistas anteriores a los años 80. Por ello, espero y deseo que la próxima década nos aporte nuevos relatos sobre los que asentar nuestra frágil memoria de estos años que sean más democráticos y también más inclusivos.

21. *https://www.museoreinasofia.es/coleccion/sala/sala-428*; *https://www.museoreinasofia.es/obra-destacada/fuera-canon-artistas-pop*

REFERENCIAS

Aliaga, Juan Vicente: «La memoria corta. Arte y género», *Revista de Occidente*, 273 (2004), pp. 57-68.

Ballester, Manuela, «Mujeres intelectuales», *Nueva Cultura. Información crítica y orientación intelectua*l, 5 (junio-julio, 1935), p.15.

Cajide, Isabel, *La mujer actual en la cultura*, Toledo, Ministerio de Educación y Ciencia, 1975.

Felski, Rita: «Modernism and Modernity: Engendering Literary History », en Rado, Lisa, *Rereading Modernism: New Directions in Feminist Criticism,* Nueva York, Garland, 1994, pp. 202-203.

Fernández López, Olga: «El feminismo en los discursos expositivos y relatos museográficos en España desde los años noventa», en Aliaga, Juan Vicente & Mayayo, Patricia (eds.), *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010*, Madrid, This Side Up, 2013, pp. 95-119.

Figueroa-saavedra, Miguel: «La estudiante de Bellas Artes y la generización masculina del artista creativo», *Nueva Antropología. Revista de Ciencias Sociales*, 72 (2010), p. 124.

Mayayo, Patricia, «¿Por qué no ha habido (grandes) artistas feministas en España? Apuntes sobre una historia en busca de autor(a)», en Arakistain, Xavier & Méndez, Lourdes (dirs.), *Producción artística y teoría feminista del arte: Nuevos debates I*. Vitoria, Centro Cultural Montehermoso, Ayto. de Vitoria, 2008, pp. 120-121.

Mayayo, Patricia, «Después de Genealogías feministas. Estrategias feministas de intervención en los museos y tareas pendientes», *Investigaciones feministas,* 4 (2013), pp. 25-37.

Pérez Segura, Javier (2003): *Arte moderno, Vanguardia y Estado. La Sociedad de Artistas Ibéricos y La República* (1931-1936). Madrid, CSIC-MEIAC, 2003.

Pollock, Griselda: «Histoire et politique - l'histoire de l'art peut-elle survivre au feminisme?», en VV.AA., *Feminisme, art et histoire de l'art*, París, École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1994, pp. 63-64.

Tejeda, Isabel: «Respuestas de algunas artistas españolas ante un cuestionario sobre formación, vida cotidiana y profesionalización, Seminario *Mujeres y hombres en la industria cultural* española (literatura y artes visuales). Proyecto del Plan Nacional de I+D+i FEM2010/16541 del Ministerio de Economía y Competitividad Mujeres y hombres en la industria cultural española (literatura y artes visuales), 2010. han*https://drive.google.com/file/d/0BwDS4g2xGQ-CaDYwbEt2VV9rLVU/view* .

Tejeda, Isabel: «S/T» en *Territorios Indefinidos*, Alicante, Museo de Arte Contemporáneo de Elche, Consellería de Cultura, Instituto «Juan Gil-Albert», Institut Valencià de la Dona, Ayto. de Elche, 1995, pp. 13-16.

Tejeda, Isabel & Folch, María Jesús: «1929-1980. Medio siglo de artistas valencianas», en Tejeda, Isabel & M J, Folch (eds.) *A Contratiempo. Medio siglo de artistas valencianas (1929-1980)*. Valencia, IVAM, 2018, pp. 11-18.

Villaespesa, Mar: «100%», Sevilla, Junta de Andalucía, 1993.

Tudevilla, Chus: «Homenaje de Noreste a las heroínas de Vanguardia», *M-Arte y cultura Visual*, 2013 en *http://www.m-arteyculturavisual.com/2013/11/25/homenaje-de-noreste-a-las-heroinas-de-vanguardia-primavera-de-1935/* [Consulta octubre 2020].

TERGIVERSAR, CITAR, TROPEZAR: EL COMISARIADO COMO PRÁCTICA FEMINISTA

SHIFTING, CITING, STUMBLING: CURATING AS A FEMINIST PRACTICE

Maite Garbayo-Maeztu[1]

Recibido: 10/05/2020 · Aceptado: 24/07/2020
DOI: http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.2020.27478

Resumen

Este artículo explora las características de la intervención curatorial feminista a partir del análisis de un caso de estudio: la exposición *Yo, la peor de todas*, comisariada por su autora. Se articula en torno a una reflexión crítica sobre las distintas estrategias que se pusieron en marcha en este proyecto. Primero, tergiversar un encargo inicial de la institución, que pedía una exposición de mujeres artistas para cumplir con la cuota de lo políticamente correcto. Segundo, profundizar en la cita, entendida como encuentro afectivo y como práctica de reconocimiento, pero también como estrategia artística y curatorial feminista. Finalmente, se interroga sobre las propias condiciones de existencia de la práctica curatorial feminista en el contexto del arte contemporáneo, donde predominan formas de trabajo precarizadas y modos neoliberales de entender los afectos que invisibilizan y denostan los trabajos de cuidado.

Palabras clave

Comisariado feminista; cita; afectos; cuidados; arte contemporáneo.

Abstract

This article explores the characteristics of feminist curatorial intervention based on the analysis of a case study: the exhibition *Yo, la peor de todas*, curated by myself. It begins with a critical reflection on the different strategies that were implemented in this project. First, to shift an initial commission from the institution that asked for an exhibition of women artists to meet the quota of political correctness. Second, to deepen in the notion of cite, understood as an affective encounter and as a practice of recognition and as an artistic and curatorial feminist strategy. Finally, it questions the very conditions of existence of feminist curatorial practice in the context of contemporary art, where precarious forms of work and neoliberal

1. Universitat Oberta de Catalunya. C. e.: *maite.garbayo@hotmail.com*
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-1941-8648

modes of understanding affects predominate, denigrating care work and rendering it invisible.

Keywords
Feminist curating; citation; affects; care; contemporary art.

TERGIVERSAR

En el año 2016, el Servicio de Museos del Gobierno de Navarra me invitó a comisariar una exposición de «mujeres artistas navarras» que tendría lugar de forma coetánea en tres sedes: el Museo de Navarra, la Fundación Museo Jorge Oteiza y el CACH/Centro de Arte Contemporáneo Huarte. El encargo, que venía de la mano de un nuevo gobierno de corte progresista en la comunidad autónoma, tras muchos años de mandato de la derecha, tenía como objetivo corregir la escasa atención que el Museo de Navarra (y en general el Servicio de Museos) habían dedicado históricamente al trabajo de las mujeres artistas tanto en sus colecciones como en sus exposiciones temporales.

Decidí aceptar, y me propuse, como primera tarea, interrumpir y tergiversar la propuesta inicial con el objetivo de realizar una exposición feminista que interviniera y afectara de algún modo el museo y el tejido artístico y cultural del lugar en el que iba a presentarse. Lo primero, pensé, era hacer una exposición que fuera mayoritariamente de mujeres artistas, sin que pareciera una exposición de mujeres artistas, que era lo que se me había pedido. Es decir, hacer una exposición que fuera, simplemente, una exposición. El siguiente paso fue pensar en un hilo conductor, en una excusa para activar el pensamiento y la reflexión cercando y problematizando los términos «mujeres» y «navarras», sin renunciar a la visibilidad y al protagonismo que las artistas merecían, tras décadas de exclusión e invisibilización por parte de las instituciones públicas.

Fue entonces cuando vino a mi mente Sor Juana Inés de la Cruz, más concretamente sus reflexiones sobre el lugar que ocupan las mujeres en el campo del saber, recogidas en la *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz*[2] (1691), un texto filosófico y teórico que su autora camufla en el formato de carta. Sor Juana no sólo defiende el derecho de las mujeres al conocimiento, sino que trasciende la diferencia sexual al reivindicar y anexar como campos legítimos de saber espacios tradicionalmente reservados a lo femenino. Como señaló Josefina Ludmer[3], en la *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz*, Juana pone en marcha una estrategia o treta propia del débil y del subalterno: acepta la esfera privada como campo propio de la palabra de la mujer, pero constituye esta esfera en zona de ciencia y literatura, inaugurando una práctica de traslado que posibilita otra razón, otra cientificidad y la emergencia, tanto de otro sujeto de saber, como de otras formas de conocimiento.

Sor Juana se convirtió en musa de inspiración curatorial y en referente teórico, lo que resultaba en una doble operación: situaba en el centro del debate la cuestión de la epistemología, que tanto ha preocupado al feminismo, y al mismo tiempo reconocía a la monja como autora fundamental dentro de una genealogía de pensadoras de habla

2. La *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz* (1691) es una carta en la que Sor Juana responde al Obispo de Puebla, quien la había invitado a dejar de publicar, para en su lugar abrazar el silencio y la pasividad propios de su sexo. Según Josefina Ludmer, Juana emprende una polémica erudita desde el género epistolar, considerado un género menor y por tanto propio de lo femenino. (Ludmer, Josefina: «Tretas del débil», en González, Patricia y Ortega, Eliana (eds.), *La sartén por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericanas*. Río Piedras, Ediciones Huracán, 1985, pp. 1-6.)

3. Ludmer, Josefina: *op. cit*., p. 4.

hispana, restituyéndole el reconocimiento del que había sido despojada en España por haber escrito desde la colonia como espacio en los márgenes del Siglo de Oro.

Citar a Sor Juana me permitía situar el conocimiento no únicamente en relación al género, sino también a cuestiones conectadas con el territorio y con la implicación de Navarra en los procesos de colonialismo de la tierra y de colonialidad del conocimiento, un tema poco explorado hasta el momento. La exposición (que titulé *Yo, la peor de todas*[4], una cita tomada de Sor Juana), se convirtió en un proyecto curatorial basado en la exploración de otras formas de conocimiento y en una crítica feminista a las formas hegemónicas de producción, administración y circulación del conocimiento como formas que instauran desigualdad. A través de imágenes, obras, acciones, encuentros y proyectos, la muestra apostaba por el retorno de saberes excluidos capaces de intervenir nuestra realidad contemporánea, e intentaba aproximarse a los importantes desafíos que los feminismos han planteado a las epistemologías dominantes. Mi intención era, en última instancia, profundizar en cómo los feminismos han puesto en cuestión las formas hegemónicas de conocer al plantear la necesidad de desvelar quién conoce y desde dónde conoce, superando las pretensiones de abstracción, generalización y universalidad que defienden las posturas epistemológicas hegemónicas, pretendidamente sustentadas en evidencias científicas y supuestamente neutras.

A pesar de mis explicaciones, y ante la insistencia por parte de la institución durante el proceso de trabajo en seguir definiendo *Yo, la peor de todas* como una «exposición de mujeres artistas» o incluso como una exposición «de género», decidí enviar la siguiente nota aclaratoria a las personas que estaban trabajando en coordinar la muestra y al equipo de comunicación para que la incluyera en el dossier que se iba a distribuir a prensa:

> **Esto no es una exposición de mujeres artistas**
>
> Pienso que la biología, por sí misma, no puede convertirse en temática de una exposición. Las «exposiciones de mujeres» tuvieron quizá algún sentido en el pasado, cuando todavía no se había reflexionado sobre la exclusión de las mujeres de los discursos hegemónicos de la historia del arte y del sistema artístico, y quizá fue necesario mostrar que las mujeres eran también capaces de crear/producir arte, y propiciar la existencia de espacios libres de sexismo en los que las mujeres pudieran exponer. Sin embargo, actualmente, las «exposiciones de mujeres» se han convertido en lugares de discriminación positiva y de lavado de cara de determinadas instituciones artísticas, que pueden pasar años incumpliendo las políticas de paridad, y presentando exposiciones en las que participan sobre todo hombres (con porcentajes bajísimos de mujeres artistas en sus exposiciones colectivas, y ya no digamos en las exposiciones individuales), y lo solucionan haciendo una «exposición de mujeres». Por tanto, el que haya «exposiciones de mujeres», lo único que demostraría es que todo el resto de exposiciones son, en

4. Los/as artistas participantes fueron los/as siguientes: Amaia Molinet, Artista anónimo/a (s. XVII), Cristina Jiménez, Elba Martínez, Francis Bartolozzi, Gelen Jeleton, Gentz del Valle, Iranzu Antona, Irati Fernández Gabarain, Irati Gorostidi, Itziar Okariz, June Crespo, Laida Azkona, Leire Urbeltz, Liébana Goñi, Lorea Alfaro (y Jorge Oteiza), Maddi Barber, Maia Villot, Mirari Echávarri, Nerea de Diego, Rurru Mipanochia, Taxio Ardanaz, Txalo Toloza, Txaro Fontalba.

> realidad, «exposiciones de hombres», pero se les llama únicamente «exposiciones» porque como sabemos, el masculino es neutro. O más bien, la pretensión de neutralidad es en realidad siempre masculina (y blanca, y occidental...etc).
> *Yo, la peor de todas* no es una exposición de mujeres, aunque es una exposición en la que participan mayormente artistas que podrían identificarse como mujeres, justo al contrario que en las «exposiciones normales». Por tanto, es una exposición no excluyente y que cumple las leyes de paridad, aunque su temática, efectivamente, no son «las mujeres», sino un análisis y un cuestionamiento de las epistemologías dominantes. Tampoco es una exposición «de género», porque su temática no es la construcción social y cultural de la feminidad y de la masculinidad, y las obras que en ella se exponen, aunque en alguna ocasión concreta puedan tener lecturas que apunten al cuestionamiento de roles o estereotipos de género, por ejemplo, no giran en su conjunto en torno a esta temática, y sí en torno a la recuperación de saberes excluidos y en los márgenes de los discursos dominantes.
> *Yo, la peor de todas* es una exposición feminista, porque se sirve de la teoría crítica feminista para entender cómo los discursos, los saberes y las formas de conocimiento dominantes en occidente lo son porque son fruto de relaciones desiguales de poder y sometimiento histórico de aquellas personas y grupos que son no hombres, no blancos y no occidentales. Y es feminista porque no reproduce los métodos usuales de discriminación e infra-representación de las mujeres artistas en el interior de la historia del arte y del sistema artístico.

La necesidad de aclarar esta cuestión desveló la confusión de términos y el desconocimiento con los que a veces se reciben las propuestas feministas en contextos donde no se ha trabajado específicamente desde esta perspectiva. Esta nota intentaba explicar que los términos mujeres, género y feminista no son equivalentes, que comisariar desde una posición feminista no es necesariamente organizar exposiciones de mujeres o con temáticas explícitamente feministas o que aborden cuestiones propias de la teoría de género. Pero lo más sorprendente llegó cuando, tras la inauguración de la exposición, la prensa, a pesar de haber recibido esta nota y a pesar también de mi insistencia en esta cuestión durante la rueda de prensa y las entrevistas que concedí, se hizo eco de ella con los siguientes titulares: «*Yo, la peor de todas*, un encuentro por la igualdad»; «Las mujeres se reivindican en el mundo del arte»; «Tres museos navarros se unen para reivindicar a la mujer en el arte»; «Veinticuatro mujeres artistas ocupan el Museo de Navarra, la Fundación Oteiza y Huarte» (Figura 1, Figura 2 y Figura 3).

La exposición no era una exposición de mujeres artistas simplemente porque el 12% de artistas participantes eran hombres. Pero parece que el hecho de que el 88% de los/as artistas fuesen mujeres era algo todavía tan difícil de aceptar socialmente, que había que repetir una y otra vez que se trataba de una anomalía, que aquella no era una exposición como las demás, una exposición «normal», sino una exposición de mujeres. Todos estos sucesos, inesperados para mí en aquel momento, me llevaron a cuestionar si mis herramientas y mis estrategias feministas habían sido las adecuadas para intervenir aquel entramado concreto. Un entramado (las instituciones, los medios de comunicación, etc.) que pedía contenidos, que pedía mujeres y pedía feminismos, pero desde prácticas muy lejanas a los feminismos, por lo que el proyecto corría el riesgo de ser fácilmente fagocitado y convertido en algo acrítico y pasajero.

56 **DIARIO 2** **Diario de Navarra** Sábado, 28 de octubre de 2017

d2



El biombo colonial realizado en México en el siglo XVII, procedente del Palacio de Guendulain, inspira una buena parte de la obra que puede visitarse en el Museo de Navarra. CALLEJA

Las mujeres se reivindican en el mundo del arte

Ayer se inauguró la muestra "Yo, la peor de todas"

Las obras de 24 artistas se han instalado hasta febrero en el Museo de Navarra, Museo Jorge Oteiza y Centro Huarte

La exposición, a través de distintas disciplinas artísticas, cuestiona "las formas de pensamiento dominante"



Algunas de las artistas que participan en la exposición, de izquierda a derecha: Maddi Barber, Leyre Muñoz, Nerea de Diego, Txaro Fontalba, Maite Garbayo, comisaria de la muestra, Iranzu Antona y Gentz del Valle. CALLEJA

CRISTINA ALTUNA
Pamplona

Cuando el público se acerque a la exposición *Yo, la peor de todas*, nada mejor que dejarse seducir por el arte contemporáneo. A partir de aquí, sería bueno que cada persona que acuda al museo llegue a proyectarse a sí misma en una de las obras que componen la exposición. Que la miren y la identifiquen con sus propios intereses, ideas o sentimientos. Con estas expresivas palabras definió Maite Garbayo Maeztu, comisaria de la exposición, el objetivo de este proyecto expositivo que, bajo un mismo hilo conceptual, se presenta en tres sedes: Museo de Navarra, Museo Jorge Oteiza y Centro de Arte Contemporáneo Huarte. "El poder del arte contemporáneo está aquí, me gustaría que se abra al público y cada uno rescate lo que le interese", insistió.

En la exposición *Yo, la peor de todas*, participan 24 artistas, en su mayor parte mujeres. La mayoría de las participantes han realizado obra de nueva creación, si bien algunas han cedido piezas ya realizadas. Y en un recorrido por los museos, el público encontrará referencias de pintura, escultura, fotografía, videocreación o fanzine. Este proyecto

FIGURA 1, FIGURA 2 Y FIGURA 3. NOTICIAS PUBLICADAS EN DISTINTOS MEDIOS DE COMUNICACIÓN CON MOTIVO DE LA INAUGURACIÓN DE YO, LA PEOR DE TODAS, OCTUBRE-NOVIEMBRE 2017

64 **DIARIO 2** **Diario de Navarra** Viernes, 29 de septiembre de 2017



Biombo colonial del siglo XVII, procedente del Palacio de los Condes de Guenduláin, que personifica cuatro continentes en alegorías femeninas. Varias artistas participantes en la iniciativa *Yo, la peor de todas* dialogarán con esta obra que se expondrá en el Museo de Navarra. ARCHIVO/CORDOVILLA

Tres museos navarros se unen para reivindicar a la mujer en el arte

Mostrarán la obra de 24 artistas, casi todas navarras, "desde la crítica feminista"

El proyecto, que lleva por título 'Yo, la peor de todas', promoverá la "exploración de otras formas de conocimiento"

El Museo de Navarra, el Centro Huarte y el Museo Oteiza acogerán un amplio programa desde octubre a febrero

NEREA ALEJOS
Pamplona

Yo, la peor de todas / Ni, denetan okerrena. Este es el contundente título del proyecto artístico que Cultura ha puesto en marcha para reivindicar la producción y transmisión del conocimiento "desde la crítica feminista". A partir del 27 de octubre y hasta el 4 de febrero, mostrará la obra de 24 artistas, en su mayoría navarras, exhibiéndolas por primera vez en tres sedes diferentes: el Museo de Navarra, el Museo Oteiza y el Centro de Arte Contemporáneo de Huarte. Esta iniciativa, comisariada por Maite Garbayo, —doctora en Historia del Arte, investigadora y escritora— , trata de cuestionar las "formas de pensamiento dominantes" que han excluido a las mujeres del mundo del arte. Según resaltó Fernando Pérez, director general de Cultura, el proyecto "cuestiona paradigmas que están muy asentados y propone nuevas formas de abordar el hecho artístico".

También destacó que con este proyecto se materializa la colaboración entre entidades artísticas en proyectos comunes. La exposición se completará con un programa de actividades formativas, educativas y de difusión que se llevarán a cabo en los tres museos.

Yo, la peor de todas acogerá obras artísticas de nueva producción y otras cedidas por las autoras, realizadas en diferentes soportes y técnicas —pintura, escultura, fotografía, videocreación, fanzine—, e incluirá acciones en otros formatos como *performances*, participación en procesos de creación, talleres, residencias, laboratorios y conferencias. Además, en 2018 se editará un libro donde se recogerán textos relacionados con los temas que sustentan esta iniciativa. El proyecto "se basa en la exploración de otras formas de conocimiento", según explicó Maite Garbayo. "Intenta ser un espacio de encuentro, de intercambio y de exploración para proponer otras formas de saber y de conocer nuestra realidad". Esta premisa empezará a concretarse el próximo lunes con una residencia artística en torno al fanzine feminista que tendrá lugar en el Centro Huarte. Allí, artistas locales trabajarán con la artista mexicana Rurru Mipanochia y la murciana Gelen Jeleton en torno a saberes como la herbolaria, la fabricación tradicional del pan, el neocolonialismo o la resistencia.

El título del proyecto, *Yo, la peor de todas*, está tomado de una carta que la autora mexicana Sor Juana Inés de la Cruz escribió al obispo de Puebla, quien consideraba que las mujeres no debían contribuir al discurso del saber. Sin embargo, en pleno siglo XVII, Sor Juana "mostró su saber y produjo literatura y poesía". Garbayo aclaró que *Yo, la peor de todas* no es una exposición al uso de mujeres artistas. "Actualmente, las exposiciones femeninas se han convertido, en cierto modo, en lugares de discriminación positiva y también de lavado de cara de de-



Maite Garbayo, comisaria del proyecto, junto a Fernando Pérez, director de Cultura, ayer en el Museo de Navarra. JESÚS CASO



Una ilustración de la artista Francis Bartolozzi (1908-2004). MUSEO DE NAVARRA

FIGURA 2

46 | Kultura 2017 | 10 | 29 | Igandea GARA

El proyecto «Yo, la peor de todas» reúne la obra de 24 artistas en el Museo de Nafarroa, en el dedicado a Jorge Oteiza el Altzuza y en el Centro Huarte. La exposición, comisariada por Maite Garbayo Maeztu, parte de la teoría crítica feminista, para «cuestionar las formas hegemónicas de producción y transmisión del conocimiento que han obviado a las mujeres».

«Yo, la peor de todas», un encuentro por la igualdad

GARA | IRUÑEA

El proyecto "Yo, la peor de todas/Ni, denetan okerrena" reúne hasta el 4 de febrero de 2018 por vez primera en tres sedes diferentes –Museo de Nafarroa, Fundación Museo Jorge Oteiza y Centro de Arte Contemporáneo de Huarte– y bajo un mismo hilo conceptual, la obra de 24 artistas. Este evento incluye un programa de más de 30 actividades que se desarrollarán en sus tres sedes.

Comisariado por la doctora en Historia del Arte, investigadora y escritora Maite Garbayo Maeztu, "Yo, la peor de todas/Ni, denetan okerrena" parte de la teoría crítica feminista, para «cuestionar las formas hegemónicas de producción y transmisión del conocimiento que han obviado a las mujeres», ha explicado en un comunicado el Gobierno de Nafarroa.

La exposición acoge obras artísticas de nueva producción y otras cedidas por las autoras, realizadas en diferentes soportes y técnicas (pintura, escultura, fotografía, videocreación, fanzine), e incluye acciones en otros formatos como performances, participación en procesos de creación, talleres, residencias, laboratorios y conferencias.

La comisaria y varias de las artistas participantes recorrieron el viernes con los medios de comunicación las dos exposiciones en el Museo de Nafarroa y el Museo Jorge Oteiza, horas antes de inaugurarse oficialmente por la tarde a cargo de la consejera de Cultura, Deporte y Juventud de Nafarroa, Ana Herrera. El director de Cultura, Fernando Pérez, y la directora del Servicio de Museos, Susana Irigaray, también asistieron a la presentación.

El proyecto se planteó como «un espacio de encuentro, de intercambio y de exploración de formas de conocimiento que posibiliten el retorno de saberes excluidos para cuestionar nuestra realidad». En total participan 24 artistas, que se aproximan a estas cuestiones desde sus propios intereses artísticos y de investigación. La mayoría de las propuestas artísticas que se presentan han sido producidas expresamente para la exposición.

En el Museo de Nafarroa las obras de este grupo de artistas dialoga con un biombo colonial realizado en México en el siglo XVII, procedente del Palacio de los Condes de Guendulain, para plantear cuestiones relacionadas con la colonialidad del conocimiento y la hegemonía europea, blanca y masculina que instaura la Modernidad. Se presentan también los "Dibujos de la guerra" de la artista Francis Bartolozzi, que, en diálogo con trabajos de artistas actuales, posibilitan la construcción de genealogías de mujeres artistas en nuestro territorio.

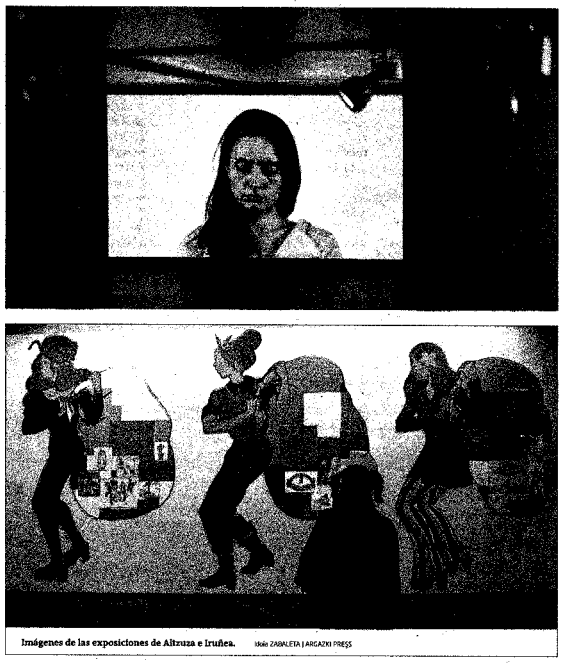
Además, las obras conviven con la colección histórica del Museo, «proponiendo visiones torcidas y desviadas de la institución museística como lugar de construcción del saber oficial para activar nuevas miradas sobre los objetos».

OBRAS

La exposición acoge obras artísticas de nueva producción y otras cedidas por las autoras, realizadas en diferentes soportes y técnicas como pintura, escultura, fotografía, videocreación o fanzine.

OTEIZA

En Altzuza, siete artistas se sitúan frente a la figura de Jorge Oteiza; desde sus intereses artísticos y personales, desde su experiencia y su formación, pero también desde sus afectos.



Imágenes de las exposiciones de Altzuza e Iruñea. Iñaki ZABALETA | ARGAZKI PRESS

Visitas guiadas

Durante los meses de exposición, el Museo de Nafarroa acogerá visitas guiadas, conferencias de artistas como Bracha Ettinger o Marisa Belausteguigoitia, talleres de Bitartean y Gentz del Valle, o un encuentro con la comisaria. Las entradas para estas actividades son abiertas hasta completar aforo. El Museo de Nafarroa será de visita gratuita durante el periodo de esta exposición.

En la Fundación Museo Jorge Oteiza siete artistas se sitúan frente a la figura de Jorge Oteiza; desde sus intereses artísticos y personales, desde su experiencia y su formación, pero también desde sus afectos.

La exposición «se acerca a ese Oteiza que sitúa el arte como forma de conocimiento, y la educación estética como pedagogía fundamental, pero también como pedagogía fronteriza contrahegemónica capaz de construir sujetos críticos y comprometidos con su entorno más cercano».

Al mismo tiempo, las artistas «tratan de interrumpir a ese Jorge Oteiza reformulador del arte y de la identidad vasca, y a su legado estético y escultórico». Las actividades en este centro incluyen visitas y talleres.

El Centro de Arte Contemporáneo de Huarte acoge distintos procesos de trabajo artístico y de investigación relacionados con las líneas conceptuales de "Yo, la peor de todas". El centro ha adaptado los contenidos de esta exposición a sus programas habituales –Habitación, Akanpada y Aperitifak–, donde se abordan procesos de restitución de saberes populares y tradicionales o cuestiones relacionadas con los feminismos, la decolonialidad del conocimiento o distintos modos de resistencias. Además, se han programado talleres sobre ilustración y autoedición.

Durante el mes de octubre, el Centro Huarte ha acogido la residencia artística Malofício, con la participación de Rurru Mipanochia, Gelen Jeleton, Liébana Goñi, Cristina Jiménez e Irati Fernández Gabarain, que han trabajado en la confección de un fanzine colectivo que aborda la historia de la brujería en Nafarroa.

FIGURA 3

Según Amelia Jones, el proyecto del comisariado feminista se desdobla en dos direcciones: comisariar desde perspectivas feministas y/o hacer exposiciones de obras de arte feminista o de mujeres (o ambas)[5]. *Yo, la peor de todas* mostraba mayoritariamente trabajos realizados por mujeres, muchos de ellos feministas, pero el

5. JONES, Amelia: «Feminist Subjects versus Feminist Effects: The Curating of Feminist Art (or is it the Feminist Curating of Art?)», *On Curating*, 29 (2016), p. 5.

proyecto se centraba sobre todo en indagar estrategias para comisariar desde una perspectiva feminista, interviniendo los discursos hegemónicos del ámbito artístico y museístico, construyendo historias y genealogías feministas, e intentando modificar las formas de trabajo curatorial. Partiendo de la base de que los estudios feministas y los estudios de género no pueden ser únicamente sobre mujeres, sino sobre los sistemas ideológicos que sustentan la dominación masculina, el comisariado desde perspectivas feministas debería poner en cuestión la prevalencia de esos mismos sistemas dentro del ámbito artístico y cultural.

Como señala Griselda Pollock:

> Cuando se refiere al mundo de la cultura o el arte, el feminismo debe entenderse como mucho más que una solicitud amable de añadir algunos nombres, obras de arte e incluso conceptos al archivo existente. (...) Las intervenciones feministas no son correcciones de un descuido benigno de la historia del arte y lo que tenemos que decir no se pude incorporar al archivo que es Historia del Arte tal como se halla configurado en la actualidad. El feminismo pone en marcha un combate más profundo acerca de poder determinar si somos capaces de conocer el mundo al completo con toda su complejidad y todas sus diferencias[6].

Lo que Pollock plantea es que la incorporación de las mujeres artistas a las colecciones y a las exposiciones de los museos, supone quizá un cambio en los contenidos, pero no en los términos de la conversación, pues el museo: «continuará dejando de lado la creatividad marginada y diferenciadora de las muchas artistas que, en términos de lenguaje, sexualidad, migración o exilio, no hicieron un arte que se adecuara al patrón ya escrito/archivado para ensalzar a los hombres elegidos»[7].

La práctica del comisariado feminista, entonces, debería ser un desafío, una interrupción del flujo material y discursivo heredado de la modernidad que todavía domina el ámbito artístico y museístico. Una práctica que dejaría de reproducir el discurso masculino y de acantonar a las mujeres en su diferencia, para intervenir ese discurso a partir de modos de hacer diferenciadores. Una forma de hacer aparecer lo que ha quedado fuera de lo universal, en un intento de alejar la propia práctica de las dinámicas discursivas hegemónicas del sistema del arte occidental. El comisariado feminista exploraría otros sistemas y otras herramientas de pensamiento, como contranarrativas que den acceso a algo así como lo que Chela Sandoval llama «la conciencia diferencial»: una utopía, un no-lugar, lo reprimido, «que se vuelve una presencia viva, marcada gramaticalmente, sostenida, encarnada y experimentada dentro del orden social dominante por las poblaciones subyugadas que no 'encajan'»[8].

Angela Dimitraki señalaba en 2012 que los debates sobre el comisariado feminista seguían estancados en la producción y exhibición del arte feminista o del arte realizado

---

6. Pollock, Griselda: «Desde las intervenciones feministas hasta los efectos feministas en las historias del arte. Análisis de la virtualidad feminista y de las transformaciones estéticas del trauma», en Arakistain, Xabier y Méndez, Lourdes (eds.): *Producción artística y teoría feminista del arte: nuevos debates I*. Vitoria, CC Montehermoso, 2008, pp. 44-45.

7. *Idem*, p. 45.

8. Sandoval, Chela: *Metodología de la emancipación*. México, Programa Universitario de Estudios de Género-Universidad Nacional Autónoma de México, 2015, p. 253.

por mujeres, y apuntaba a la «necesidad de un análisis más teórico centrado en las implicaciones políticas, sociales y económicas del acto curatorial como intervención feminista»[9]. Para la autora, el hecho de que no se haya analizado rigurosamente cómo sería una intervención curatorial feminista, contrasta con la abundancia de teorizaciones sobre las estrategias artísticas feministas que se han producido desde los años setenta. Politizar el comisariado implicaría «que las estructuras de poder opresivas queden al descubierto y sean cuestionadas»[10], una visión estratégica mucho más amplia que la que se limita a facilitar el acceso institucional a las artistas. Para ilustrar la problemática de esta cuestión, Dimitraki ironiza con la respuesta de la comisaria española Rosa Martínez a Katy Deepwell cuando le pregunta sobre sus estrategias/intervenciones como comisaria feminista: «Presentar y defender el trabajo de las mujeres artistas, algo que muchos comisarios, hombres y mujeres, no hacen, es una tesis en sí misma»[11]. Para Dimitraki, la «aparente intervención» de Martínez, sin complementarse con ninguna otra, «ha servido principalmente para apoyar un sistema del arte en el que (...) las bienales de arte de todo el mundo acatan el mandato del capital global de hacer uso del conocimiento local, o de localizar lo global para asegurar el entusiasmo en los mercados del arte»[12].

Comisariar desde posiciones feministas debería trascender el comisariado de obras de mujeres artistas o con contenidos feministas para convertirse en un intento de colapsar el sistema artístico y museístico, sus líneas discursivas y sus estancados modos de hacer. ¿Cómo imaginar entonces estrategias feministas capaces de transformar la práctica curatorial? ¿Cuáles son las preguntas que hemos de formularnos? ¿Cuáles las posiciones desde las que trabajamos? ¿Cuáles los lugares en los que nos encontramos con las artistas, con el museo, con el archivo, con la historia?

CITAR

> Pues, ¿qué os pudiera contar, Señora, de los secretos naturales que he descubierto estando guisando? Veo que un huevo se une y fríe en la manteca o aceite y, por contrario, se despedaza en el almíbar; (...) Por no cansaros con tales frialdades, que sólo refiero por daros entera noticia de mi natural y creo que os causará risa; pero, Señora, ¿qué podemos saber las mujeres sino filosofías de cocina? (...) Y yo suelo decir viendo estas cosillas: Si Aristóteles hubiera guisado, mucho más hubiera escrito.
>
> Sor Juana Inés de la Cruz, *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz* (1691)

9. Dimitraki, Angela: «Feminist politics and institutional critiques: Imagining a curatorial commons», en Kivimaa, Katrin (ed.): *Working with feminism: curating and exhibitions in Eastern Europe*. Tallinna Ülikooli Kirjastus, Tallinn University Press, 2012, p. 26.

10. *Idem*, 30.

11. Deepwell, Katy: 2006. «Curatorial Strategies and Feminist Politics: Part 1: An Interview with Rosa Martinez, Part 2: An Interview with Maria Lind», *n.paradoxa: International Feminist Art Journal,* 18 (2006), p. 7.

12. Dimitraki, Angela: *op. cit*., p. 30.

Vuelvo a *Yo, la peor de todas* para analizar retrospectivamente algunas de las estrategias desplegadas por mí (y en ocasiones, también, por las artistas), y que considero, lograron intervenir de algún modo la institución artística y el relato del arte propio del contexto concreto en que la exposición se presentó.

La cita, como ya he señalado al referirme a Sor Juana Inés de la Cruz, se convirtió en una estrategia primordial que operó en varios niveles dentro del entramado del proyecto. La cita como proposición de nuevas genealogías de mujeres, pero también entendida como práctica feminista de reconocimiento de otras, como acto de amor. En otro sentido, la cita funcionó también como un citarse, como un punto de encuentro intersubjetivo de un cuerpo con otros cuerpos (personas, materias, sonidos, imágenes...) en el espacio de trabajo y en el espacio expositivo.

La práctica de citar devino en detonante de nuevos encuentros y alineaciones, que en ocasiones tergiversaban la economía propia de la cita para redefinir lo que se entiende por conocimiento legítimo, y pasar, como dice Marisa Belausteguigoitia, «de la nota al pie, a la cita al traspié»[13]. Para la autora:

> Las citas al pie fundamentan el saber en lo que se considera voz autorizada, la que cancela el ruido y el barullo y acredita el saber autorizado; las citas al *traspié,* son capaces de validar las voces no autorizadas y los archivos imprevistos (no solo por la academia, sino por un saber racional moderno)[14].

Aunque en la exposición participaron fundamentalmente artistas vivas, y la mayor parte de ellas bastante jóvenes, otorgué un lugar muy significativo (tanto espacial como discursivamente) a la serie *Dibujos de la guerra* (1936-1939) de Francis Batolozzi (1908-2004), artista que pasó gran parte de su vida en Pamplona (Figura 4, Figura 5). Al citar a Bartolozzi (como cita al traspié) pretendía situarla como referente indiscutible de una genealogía de mujeres artistas trabajando en territorio navarro, a la vez que proponía una lectura en clave feminista de su obra y de su trayectoria, algo que no se había hecho hasta el momento. Los *Dibujos de la guerra* forman parte de la colección del Museo de Navarra, y habían sido expuestos en una pequeña exposición individual que la institución dedicó a la artista (la única exposición individual sobre su trabajo de la que tengo noticia) en 2013. El texto de la hoja de sala comenzaba así: «Nieta, hija, esposa, madre y abuela de artistas...». Es decir, situaba a la artista no como artista, sino supeditada a su relación con los artistas varones de su familia, y la institución desactivaba de este modo su propio intento de otorgar reconocimiento a un trabajo que a día de hoy sigue sin recibir la atención que merece. Bartolozzi fue, además de una artista importante dentro de su generación, una de las dos únicas mujeres que participaron en el mítico Pabellón de la República Española de 1937 en París. Sin embargo, la mayor parte de artistas jóvenes de *Yo, la peor de todas*, no solo no conocían la obra de Bartolozzi, sino que ni siquiera habían oído hablar de ella e ignoraban por tanto que había vivido en la ciudad hasta su muerte en 2004.

---

13. Belausteguigoitia, Marisa: «Cihuatlán, Antígonas de Santa Martha. Tropiezos y traspiés de Antígona en prisión», *Journal Lápiz*, 6 (2020), p. 5.

14. Colectivo librería de mujeres de Milán: *No creas tener derechos. La generación de la libertad femenina en las ideas y vivencias de un grupo de mujeres*, Madrid, Horas y HORAS, 1991, p. 7.



FIGURA 4. FRANCIS BARTOLOZZI, *SOLEDAD*, 1938. Colección Museo de Navarra



FIGURA 5. FRANCIS BARTOLOZZI, *LA MUJER EN LA GUERRA*, 1938. Colección Museo de Navarra

La cita a Bartolozzi funcionaba además para pensar su trabajo, desde nuevas perspectivas, como una aportación diferenciadora (en términos de Pollock) a la iconografía de la República y de la Guerra Civil. En ese sentido, una estrategia importante fue ponerla en diálogo con las obras de artistas jóvenes, como Leire Urbeltz, que tras profundizar en el conocimiento de la obra y la trayectoria de la artista, realizó un mural-collage frente a los *Dibujos de la guerra*. Su trabajo rescataba la cuestión de la carga, omnipresente en los dibujos de Bartolozzi, que retratan fundamentalmente a mujeres que huyen del conflicto armado cargando niños/as y sacos, para actualizarla a partir de un imaginario tomado de la frontera entre México y Estados Unidos, donde Urbeltz realizó una estancia mientras trabajaba para la exposición. La obra, era además una cita y un reconocimiento al pensamiento fronterizo, mestizo y feminista de Gloria Anzaldúa, que fue fundamental en nuestras conversaciones e intercambios durante el proceso de trabajo (Figura 6).



FIGURA 6. LEIRE URBELTZ, FRAGMENTO DE *LA MUJER Y SU CARGA*, 2017. Fotografía de Mirari Echavarri

Aunque Bartolozzi y Urbeltz nunca se encontraron cuerpo a cuerpo, podríamos pensar su encuentro como una suerte de relación de *affidamento*, en el sentido que le dieron a este término las feministas de la Librería de Mujeres de Milán durante la década de los setenta. A partir de la práctica del *affidamento* (término que combina los conceptos de confiar, apoyarse, dejarse aconsejar, dejarse dirigir[15]), se generan alianzas entre mujeres que se otorgan confianza y autoridad las unas a las otras. La relación social de *affidamento*, apunta a «la necesidad de cuidar muy especialmente las relaciones con otras mujeres y a considerarlas una fuente insustituible de

15. *Ibidem*, p. 7.

fuerza personal, de originalidad mental, de seguridad en la sociedad»[16], y sería un elemento esencial para una política de la liberación feminista[17]. Una cuestión interesante (y disruptiva con determinadas formas de pensar el feminismo), es que el *affidamento* no trata de relaciones entre iguales, sino que parte del reconocimiento de la disparidad entre mujeres. Por ejemplo, la diferencia de edad sería una cuestión favorable para el *affidamento*, pues facilita la atribución de autoridad, el reconocimiento y la admiración hacia aquellas que nos han dado algo. Esta relación basada en la disparidad se convierte en una relación intersubjetiva en la que la no coincidencia propicia el aprendizaje y la transformación. Cuando citamos, estamos de algún modo otorgando reconocimiento, aproximándonos a otra, alineándonos con ella y situándonos en una posición abierta y receptiva.



FIGURA 7. CRISTINA JIMENEZ, *GRACIETA AZCÁRATE (FANZINE MALOFICIO)*, 2017

Paralelamente, en el Centro de Arte Contemporáneo Huarte (donde no se presentó una exposición al uso), se dieron cita durante un mes cinco ilustradoras (Cristina Jiménez, Irati Fernández, Liébana Goñi, Gelen Jeleton y Rurru Mipanochia) para trabajar en un proyecto colectivo centrado en explorar la historia de la brujería en Navarra, que se materializó en la edición del fanzine *Maloficio*. Las artistas revisitaron distintos aspectos de la brujería, entendida como forma de conocimiento femenino que desafiaba los sistemas de poder dominantes al plantear formas de saber marginales y alternativas a la hegemonía patriarcal y eclesiástica.

Esta experiencia enfatizó la importancia del encuentro, del estar y el trabajar juntas, de convertir el proceso de investigación y creación en una negociación colectiva que contrasta con la visión idílica y reiterativa del artista pintando en soledad. También en este caso la divergencia entre algunas de las artistas (a nivel no solo artístico o estilístico, sino de procedencias, situaciones e historias de vida) fue una parte crucial de la relación y se tradujo en un proceso intenso y en cierto modo trasformador.

Maloficio desplegaba una cadena de citaciones a mujeres relacionadas no solo con la brujería, sino también con la magia, la mitología, la cultura popular o la historia de Navarra: la reina Juana I de Navarra, Gracieta Azcárate (acusada de brujería en el Proceso de Burgui 1569-1573, Navarra), Tituba (esclava negra del siglo XVII acusada de brujería en los Juicios de Salem, Massachusetts), la teórica Silvia Federici, las Lamiak (seres femeninos e híbridos de la mitología vasca), la Cihuacóatl (patrona de las parteras en la mitología mexica), las *Pussy Riot,* etc. Un cúmulo de referentes, como «citas al traspiés», como «cita-encuentro, que vincula el texto

16. *Idem*., p. 16.
17. *Idem*., p. 23.

original con algo del orden de lo presente, lo actual y lo local, de sujetos al límite de la modernidad» (Figura 7)[18].



FIGURA 8. JUNE CRESPO, *INSTRUMENTOS Y FETICHES*, 2011-2017. Fotografía Cristina Núñez Baquedano

En la otra sede de la exposición, la Fundación Museo Jorge Oteiza, pedí a seis artistas que trabajaran «con, desde, hacia o contra Jorge Oteiza y su legado escultórico y teórico»[19], pensando en formas de interrumpir a Oteiza desde perspectivas influenciadas por los feminismos. El escultor, como principal referente del arte de la modernidad en el contexto vasco, ha sido admirado, estudiado, citado, analizado y a veces interrumpido por al menos tres generaciones de artistas en las últimas décadas.

En la muestra, las artistas planteaban aproximaciones y relecturas del legado escultórico oteiciano que problematizaban el canon artístico, y abr*ían* la vía para pensar en otras formas posibles de narrar el relato del arte vasco del siglo XX. Un relato que ha tenido un papel relevante en la construcción de la identidad vasca desde la década de los sesenta, a través de la figura de Jorge Oteiza, cuya producción teórica reinventa la identidad vasca al alejarla del esencialismo católico de Sabino Arana y acercarla a la izquierda[20], pero que, al mismo tiempo, como ha analizado extensamente Ibai Atutxa, vuelve a articular un sujeto vasco hegemónico y masculino[21].

18. BELAUSTEGUIGOITIA, Marisa: *op. cit.*, p. 6.
19. GARBAYO MAEZTU, Maite (ed.): *Yo, la peor de todas*. Pamplona, Gobierno de Navarra, 2018, p. 59.
20. ANSA-GOICOECHEA, Elixabete: «Un 68 en el País Vasco.», *Prosopopeya: Revista de Crítica Contemporánea*, 8 (2014), pp. 123-154.
21. ATUTXA, Ibai: *Sabotajes de la cultura vasca. Acerca de la nación encima del canon y hacia una nación-otra bajo tachadura*. Tesis Doctoral. Universidad de Valencia, 2014.



FIGURA 9. LOREA ALFARO, *TÚ*, 2017. Fotografía Iranzu Antona

La cita a Oteiza, como cita al pie, se contaminaba con un sinfín de citas al traspié. June Crespo, en *Instrumentos y fetiches*, proponía alterar esculturas que recordaban formalmente al *Par móvil* (1956) de Oteiza vistiéndolas con materiales y objetos personales, y superponiendo sobre ellas una cita a los *Bichos* de la artista brasileña Lygia Clark. Cada *Bicho*, según Clark, «es un organismo vivo, una obra esencialmente actuante. Entre tú y él se establece una interacción total, existencial. En la relación que se establece entre ambos no hay pasividad, ni tuya ni de él» (Figura 8)[22].

Frente al *Par móvil* como escultura masculina, exenta, y separada del cuerpo, los materiales cotidianos de *Instrumentos y fetiches* permitían pensar la materia como algo activo y lleno de afectos. Con la referencia a los *Bichos*, la obra de Crespo aludía a un agenciamiento de la escultura, a un encuentro intersubjetivo con el objeto artístico que detonaba una reflexión sobre las dimensiones afectivas de la imagen. Y al mismo tiempo, reconocía la herencia de Clark y la situaba como referente, en una posición de autoridad.

En la propuesta de Lorea Alfaro, *Tú*, confluían un reconocimiento a Jorge Oteiza como precursor de otros modos de pensar lo estético fuera de los discursos hegemónicos de la modernidad, y una interrupción a la figura del escultor como padre de una genealogía artística vasca, canónica y masculina. En 1991, cuando murió Itziar Carreño, la esposa de Oteiza, el escultor realizó una cruz funeraria doble que unía en un abrazo su nombre con el de Itziar. En la tumba de ambos, en el cementerio de Alzuza (Navarra), puede verse una réplica de la original, que nunca se

22. CLARK, Lygia: «Bichos». Rio de Janeiro, Libro-obra, 1983. Texto republicado en, *Lygia Clark*. Barcelona, Fundació Antoni Tàpies, 1998, p. 121.

había expuesto hasta que Alfaro trasladó la cruz del almacén de la Fundación Museo Jorge Oteiza a la sala de exposición, para presentarla como su propio trabajo. Su propuesta era un gesto de traslado, con el que Alfaro se apropiaba de la creación del «padre» y la firmaba con su propio nombre, desplazando la práctica escultórica del proceso de trabajo con la materia, a un acto de renombre y cambio de sentido[23]. Lorea Alfaro reinscribía a Oteiza en una contemporaneidad marcada por la influencia de toda una serie de discursos de la diferencia (feminismos, poscolonialismo...), y precipitaba relecturas del legado oteiciano que problematizaban el canon y abrían la vía para pensar en otras historias posibles del arte vasco del siglo XX (Figura 9).

La cruz, despojada de su carácter funerario y recostada en la pared blanca del museo, hacía presente a Itziar Carreño, le otorgaba un lugar central en la sala de exposiciones y abría un nuevo espacio para que nos encontráramos con ella. Otra cita al traspié, como reconocimiento a la figura siempre invisible de Itziar, y con ella a la importancia que las labores gratuitas de cuidado y sostén, realizadas normalmente por mujeres, han tenido y tienen también para asegurar la continuidad del sistema artístico. El propio Jorge Oteiza, en *Itziar Elegía*, un poema que dedicó a su esposa tras su muerte, destacaba de su relación el cuidado de Itziar hacia él:

> Por esto supiste
> que era yo a quien debías cuidar
> mi Itziar era llena de paz todo amor y bondad
> cuidaba de mí como de un ser débil
> solía decir que a nadie aconsejaría
> casarse con un artista pero ella
> volvería a casarse conmigo
> me visitaba a cada momento venía a mi lado
> en el taller o el escritorio
> su hermana o amigos le decían déjale en paz
> le interrumpes
> y mi Itziar decía sé
> que me agradece
> lo está deseando [24].

Cuando Lorea traía a Itziar, se desviaba del relato hegemónico sobre el arte y los artistas, y ponía el acento en la relevancia de lo afectivo para reconfigurar las formas en las que hemos pensado, analizado y conceptualizado lo artístico, también desde el arte contemporáneo. La importancia de los afectos en los procesos de producción/recepción del arte era también el elemento central del trabajo que Iranzu Antona realizó para la exposición. *Leer* era un vídeo en el que varias amigas

23. La obra *Tú* desató un conflicto, pues la Fundación Museo Jorge Oteiza consideraba que, si la cruz funeraria realizada por Oteiza estaba presente en la exposición, debíamos incluir a Jorge Oteiza en el listado de artistas de *Yo, la peor de todas*. Lorea Alfaro y yo pensábamos, por el contrario, que la cruz, en la exposición, se convertía automáticamente en una obra de Lorea Alfaro, pues su intervención constituía precisamente esa conversión de la obra de Oteiza en otra cosa. Tras una ardua negociación, el nombre de Jorge Oteiza se incluyó en el listado general pero no se le otorgó un lugar propio, sino que apareció siempre como un anexo al nombre de Lorea Alfaro.

24. Oteiza, Jorge: *Itziar elegía y otros poemas*. Navarra, Pamiela, 1992, p. 10.

suyas, todas ellas artistas, («con solo cinco años de diferencia de edad entre ellas, y con similares condiciones de vida, misma raza…»[25]) leían ante la cámara un texto elegido que fuera importante para ellas (Figura 10).



FIGURA 10. IRANZU ANTONA, *LEER*, 2017

La cita volvía a aparecer en el doble sentido que se le ha otorgado en este texto: como encuentro y como referencia o reconocimiento. La artista presentaba en la pantalla un encuentro entre mujeres que leían y referenciaban a otras/os. Para pensar esta noción de cita como estrategia curatorial feminista, me interesa la forma en que Sara Ahmed ha conceptualizado la cita, como aquello que nos orienta afectivamente hacia otros[26]. Una orientación que en este caso no está basada en la aproximación física o corporal, sino en una suerte de alineación intelectual, que deviene genealógica y que está basada en la afinidad teórica o ideológica, o simplemente en el deseo de que exista afinidad. Esta manera de entender la cita, podría relacionarse con la noción de *affidamento*, pues presupone, además de un reconocimiento, una atribución de autoridad, una forma de empoderarse en relación con otra (Figura 11).

Iranzu partía de pensar las *Maclas* (1957 / 1973), esculturas con las que Oteiza investigó distintas formas de unión entre dos o más cuerpos, centrándose en las tensiones que surgían en estos encuentros o interacciones. Pensar el proceso creativo como un encuentro intersubjetivo fue importante también para mi trabajo curatorial

25. Fragmento de un email que me envió Iranzu Antona durante el proceso de trabajo.

26. AHMED, Sara: *Queer phenomenology: Orientations, objects, others*. Durham and London, Duke University Press, 2006.

y un punto de inflexión fundamental durante los dos años en los que estuve implicada en este proyecto. Los intercambios y los encuentros con muchas de las artistas fueron numerosos: compartíamos textos, referencias, imágenes, impresiones, reflexiones, y en muchos sentidos, estos encuentros, fueron transformadores para mí, y supongo que también para algunas de ellas. Analizando el proyecto retrospectivamente, pienso que en *Yo, la peor de todas*, se dio una implicación corporal y afectiva en los procesos de trabajo que podría ayudar a pensar la práctica feminista del comisariado en relación al cuidado y al transporte amoroso.



FIGURA 11. MIRARI ECHÁVARRI, *CUERPOS (#1SANTA ÁGUEDA)*, 2017. Fotografía de Mirari Echavarri

TROPEZAR

Los tiempos y el cuidado deberían ser importantes en proyectos e investigaciones que trabajan desde posiciones feministas. El *estar con* no se basa únicamente en escucharse y afectarse, sino que hace necesario el reconocimiento de la diferencia, como aquello que desencadena una extrañeza capaz de modificar a los interlocutores. Reconocer el saber del otro/a podría convertirse en un principio epistemológico que basa la generación del conocimiento en el encuentro y no en la reflexión individual. Un encuentro que requiere desdibujarse a uno/a mismo/a para traspasar las fronteras del otro/a.

Una estrategia feminista podría ser también entender el comisariado como un acto de amor, como una práctica que conlleva actos de cuidado, reconocimiento y autorización mutua. Del trabajo para la exposición, recuerdo especialmente los intercambios y las conversaciones mantenidas con Mirari Echávarri. Cuando empezamos a trabajar, yo estaba pensando la escucha como práctica de investigación, y ella el tacto en relación al archivo y a la visualidad. Recuerdo que le hice llegar varios textos de autoras que reivindicaban el tacto frente a la hegemonía de lo

visual, y ella me dio a conocer otros textos y otros conceptos, como la «visualidad háptica» de Laura Marks[27], en la que los ojos funcionan como órganos del tacto, como instrumentos hápticos que se mueven por las superficies de los objetos. En una de nuestras conversaciones, Mirari me explicaba lo siguiente:

> Partiendo de este concepto, me he imaginado a mí misma navegando el Museo de Navarra con mi cámara fotográfica como un instrumento háptico, como la superficie de mi propio cuerpo. Y así propiciar un encuentro con los objetos que subvierta la mirada convencional sujeta a unas condiciones temporales y espaciales determinadas, y que «ve» de una determinada manera. Me interesa lo háptico como una estrategia visual feminista y por eso quiero evitar dos posibles simplificaciones: que se convierta en un ejercicio visual que consista en «resaltar las texturas» de los objetos; o que acabe siendo un ejercicio de manipulación afectiva. Más bien, quiero poner a prueba esta especie de técnica en la que no intento dominar el objeto sino dejarme afectar por él, no sólo como una experiencia puramente fenomenológica sino atendiendo a las cuestiones políticas que puedan surgir de ahí[28].

La noción de «visualidad háptica» me ayudó a imaginar visualidades hechas cuerpo, visualidades encarnadas basadas en los afectos y en una cercanía física o simbólica, que podía conceptualizarse como orientación o como deseo, más que como totalización de la mirada. Todo este proceso de trabajo se hizo imagen en el ensayo visual *CUERPOS (#1Santa Águeda)* (Figura 11), que Mirari Echávarri proyectó en una sala de la colección permanente del Museo de Navarra, junto a una pintura del siglo XVI de Ramón Oscáriz, que representaba el martirio de Santa Águeda. El ensayo de Mirari, que citaba a la joven siciliana que por rechazar los avances sexuales del procónsul fue torturada y le cortaron los senos, intervenía la economía de la visualidad propia del museo al introducir sutilmente las cualidades táctiles de la mirada. Mientras los ojos de la cámara recorrían la superficie de Santa Águeda, Mirari daba entrada a otras memorias y a otros encuentros, mostrando fragmentos de su vida en Londres en aquel momento, e imágenes que rememoraban el cáncer de mama por el que recientemente había pasado su madre.

Recuerdo que algún tiempo después de la exposición, Mirari me contactó para hablar sobre otro proyecto en el que estaba trabajando. Volvimos a compartir algunas referencias, y ella me dijo que se sentía muy agradecida por los intercambios que habíamos tenido en los últimos años, porque le habían hecho crecer y aprender muchísimo. Sus palabras fueron como un don, pues otorgaban reconocimiento a mi trabajo, más concretamente a esa parte del trabajo relacionada con el tiempo y el cuidado que suele permanecer invisible en el circuito del arte contemporáneo, pero que para muchas feministas es fundamental.

A raíz de este, y de otros proyectos, he reflexionado sobre la importancia y sobre las implicaciones de los afectos en la investigación y en el comisariado de arte.

---

27. Marks, Laura U: *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses.* Durham and London, Duke University Press, 2000.

28. Fragmento del email que Mirari Echávarri me envió el 27/02/2017, publicado parcialmente en Garbayo Maeztu, Maite (ed.): *op. cit.*, pp. 93-95.

Se trata de un tipo de procesos que están basados en el encuentro con otros/as (personas, obras, objetos, textos, imágenes, etc.), por lo que difícilmente se puede trabajar de formas que no impliquen cuestiones como afectación, intercambio, reconocimiento, alineación, cercanía, autorización o admiración.

En los últimos años, en el circuito profesional del arte contemporáneo, ha empezado a hablarse de afectos para enmarcar muchas de las prácticas propias del sector. En mi opinión, suele reproducirse una forma de entender lo afectivo bastante acrítica y autocondescendiente, que de manera simplista reduce la complejidad que entrañan los afectos a una suerte de «buenrollismo» positivista. Los afectos, así entendidos, se convierten de un plumazo en relaciones entre iguales que se escenifican en un contexto en el que priman la blanquitud, el privilegio de clase (sabemos que buena parte de los agentes del entramado artístico se sostienen en medio de la precariedad porque pertenecen a familias de clase alta) y un nivel cultural o intelectual medio-alto. Representar y ensalzar las relaciones afectivas que establecemos con quienes son iguales (o parecidos) a nosotros/as, es una práctica seguramente importante y necesaria, pero que corre el riesgo de invisibilizar las diferencias (recordemos que el encuentro con la diferencia es lo realmente transformador). En el mundo del arte contemporáneo, además, el ensalzamiento de los afectos suele funcionar para borrar las marcadas jerarquías que en realidad existen.

Se encumbran y se sobre representan aquellos afectos que se consideran positivos, como la afinidad, el amor, la alegría o el entusiasmo, y se ocultan y se castigan los que poseen connotaciones negativas y podrían poner en cuestión las formas en que opera el engranaje productivo: el agotamiento, el miedo, la incertidumbre, la vergüenza o la rabia, muchos de ellos respuestas directas a las pésimas condiciones laborales del sector. Remedios Zafra sitúa el entusiasmo como aquello que sostiene este aparato productivo, pues se convierte en motor para quienes buscan vivir del trabajo creativo o cultural, al justificar la auto-explotación. El entusiasta, señala Zafra: «esconde el conflicto bajo una máscara de motivación capaz de mantener las exigencias de la producción a menor coste»[29].

Helena Reckitt va incluso mas allá y sitúa el despliegue de trabajo afectivo como una habilidad curatorial imprescindible para mantener las relaciones sociales necesarias para hacer carrera en el mundo del arte. Al mismo tiempo, la autora señala que «el énfasis del comisariado en los afectos positivos, de apoyo y 'amorosos', oculta los procedimientos discriminatorios, controladores y excluyentes que le son propios»[30]. La etimología de los términos curaduría (sinónimo de la palabra comisariado que se utiliza en Latinoamérica) y *curating* (en inglés), hunde sus raíces en la raíz latina «curare» (curar, cuidar). A partir de esta asociación, Reckitt propone una reconceptualización del cuidado curatorial que priorice el sustento general del sector por encima de sus aspectos más visibles, prestigiosos o lucrativos:

---

29. Zafra, Remedios: *El entusiasmo. Precariedad y trabajo creativo en la era digital*. Barcelona, Anagrama, 2017, p. 31.

30. Reckitt, Helena: «Support Acts: Curating, Caring and Social Reproduction», *Journal of Curatorial Studies*, 5: 1 (2016), p. 14.

> extender el amor y el cuidado más allá de los objetos de alto estatus, artistas y mecenas generalmente considerados dignos de la custodia curatorial y, en cambio, dedicar atención a nutrir el trabajo reproductivo que sostiene los procesos vivos de la producción cultural[31].

Constatar la conversión de los afectos en un bien neoliberal dentro del entramado artístico complejiza todavía más reflexionar sobre las características de la intervención feminista en el museo. Coincido con Patricia Mayayo en entender la intervención feminista como aquello que sirve para «desestabilizar la estructura narrativa del museo en su conjunto»[32], aunque como acabo de exponer, la estructura narrativa no es la única que urge desestabilizar.

De todas las piezas que se produjeron específicamente para la exposición, fue *Parecerse a sí mismas*, de Nerea de Diego, la que realizó una interrupción *más directa en la narrativa de la institución museística, más concretamente en el Museo de Navarra, un museo clásico, histórico y provincial, cuya colección* incorpora obras que datan desde la Prehistoria hasta la actualidad.

Nerea de Diego intervino las colecciones históricas del Museo con objetos procedentes de su colección personal, centrada en la iconografía mariana. Vírgenes de plástico, de cristal, exvotos, escapularios, y un sinfín de objetos procedentes de la cultura popular se colaron en las vitrinas de la institución museística, y pasaron a acompañar y a resignificar los objetos históricos y museables. La compleja intervención, que requirió de un trabajo estrecho con el personal de conservación, fue algo inédito en el museo, y removió muchas cuestiones a nivel interno. Era impresionante detenerse en las distintas salas a observar los encuentros entre objetos, las formas en las que los unos afectaban a los otros, las simbiosis que se generaban, las coincidencias, las contradicciones. La artista conceptualizaba su trabajo de la siguiente manera:

> El objeto musealizado es un objeto raptado y supeditado a un discurso científico. Tan solo se le pide que sea imagen, que *se parezca a sí mismo*[33], a su versión no historizada, la que sucede fuera de la vitrina. Y ¿si dotáramos de agencia al objeto, permitiéndole jugar y generar otras derivas? (Figura 12 y Figura 13)[34]

Parecerse a sí mismas situaba el museo como lugar de fijación y difusión del saber y del conocimiento, contrapuesto a la cultura popular, en los márgenes del saber hegemónico y denostada como fuente epistemológica. Pero la intervención iba más allá y convertía los objetos en presencias visuales que interactuaban con el contexto y con la audiencia. Los objetos cobraban vida, hablaban, nos interpelaban desde las vitrinas y nos hacían preguntarnos: *¿Por qué el Museo se organiza a partir de un discurso histórico,* y no a partir de otro tipo de afinidades (relaciones formales, afectivas…)?

---

31. *Idem.,* p. 22.
32. Mayayo, Patricia: «Después de Genealogías feministas. Estrategias feministas de intervención en los museos y tareas pendientes.», *Investigaciones Feministas*, 4 (2013), p. 35.
33. Maleuvre, Didier: *Memorias del Museo. Historia, tecnología, arte*. Murcia, Cendeac, 2013.
34. Fragmento de un e-mail que me envió Nerea de Diego durante el proceso de trabajo.





FIGURAS 12 Y 13. NEREA DE DIEGO, *PARECERSE A SÍ MISMAS*, 2017. Fotografía de Nerea de Diego

La intervención de Nerea era un intento de desestabilizar la estructura narrativa y discursiva del Museo, que en mi opinión cumplía su cometido desde el momento en que posibilitaba imaginar nuevas formas de habitar espacios que hasta el momento parecían muertos. Su propuesta generaba visiones torcidas y desviadas de la institución museística como lugar de construcción del saber oficial para activar nuevas miradas sobre los objetos.

Pero para responder a la pregunta sobre las características de la intervención del comisariado feminista, quizá no sea suficiente conformarse con desestabilizar discursos y narrativas, sino que habría que preguntarse por el museo en su totalidad, o más concretamente, por las condiciones materiales del trabajo en las instituciones artísticas y culturales. Angela Dimitraki considera que la práctica curatorial feminista debe reflexionar sobre sus propias condiciones de existencia, tal y como hizo el arte feminista durante la segunda ola[35], y acusa a la crítica institucional feminista de haber sido «más reformista que transformadora»[36], por mantenerse preocupada únicamente por el acceso de las mujeres a las instituciones. La autora apuesta por explorar la posibilidad del comisariado como vida, y señala que «sin una conciencia curatorial radical, el papel del comisario/a siempre será llevar este arte como vida, de vuelta a la institución capitalista»[37].

Todo el proceso de trabajo en *Yo, la peor de todas*, que duró unos dos años, evidenció que, aunque desde hace algún tiempo las instituciones reclaman contenidos feministas para situarse en los paradigmas de igualdad requeridos, no suelen estar preparadas ni dispuestas para trabajar adoptando perspectivas y modos de hacer feministas. Esto pasaría por abrirse a formas de hacer menos jerarquizadas y más horizontales, menos personalistas y más relacionales, en las que prime la escucha frente a la imposición y donde, por supuesto, se nombre, se cuestione y se evite la precarización de artistas y trabajadores/as culturales no contratados.

Es complejo pretender basar las relaciones de trabajo en los afectos y en el cuidado cuando los modos de producción y las condiciones materiales en las que estamos inmersas/os quienes trabajamos en el sector del arte contemporáneo nos precarizan y devienen cada vez más en prácticas de corte neoliberal totalmente contrarias al cuidado y al autocuidado (disponibilidad total, flexibilidad, ausencia de separación entre el trabajo y la vida, etc.) El primer conflicto con la institución en *Yo, la peor de todas* llegó en las negociaciones iniciales, cuando las responsables del Museo de Navarra, sorprendidas ante mi intención de pagar honorarios a las artistas, manifestaron que no estaba previsto que éstas cobraran por su trabajo, y que pensaban costear únicamente los gastos de producción de las obras que se hicieran específicamente para la exposición. Pretendían que las artistas realizaran trabajos gratuitos, que serían pagados simbólicamente con el prestigio que resulta de exponer al público la propia obra. Una concepción retrógrada del trabajo en arte, que deriva seguramente del privilegio de clase tradicionalmente asociado a la práctica artística, y de situar los objetos de arte únicamente dentro de un entramado mercantil y galerístico.

Finalmente, conseguí fijar unos honorarios de 1.000 euros para las artistas que realizaban obras de nueva producción (y otros 1.000 en concepto de gastos de producción de la obra), y 350 euros para las que presentaban trabajos ya existentes. Unas cantidades que pueden parecer más o menos dignas, pero que sin embargo no

35. Dimitraki, Angela: *op. cit.*, p. 27.
36. *Idem.*, p. 28.
37. *Idem.*, p. 35.

lo son tanto cuando pensamos que hay que restar un 15% de IRPF, y sobre todo que las instituciones artísticas exigen la realización de facturas para poder cobrar, y en España, para poder emitir facturas, hay que pagar 286 euros mensuales de cuota de autónomos. Unas condiciones laborales en las que no hay contratos, ni vacaciones, ni días de descanso, sino flexibilidad extrema, jornadas extenuantes e incertidumbre sobre trabajos e ingresos futuros, lo que coloca a los/as artistas en situación de precariedad[38]. En el caso concreto de esta exposición, compartí con las artistas este espacio de precariedad (cobré 8.000 euros brutos por trabajar intensamente en este proyecto durante dos años, también sin ningún tipo de contrato ni derechos laborales) lo que generó una situación de transversalidad de cara a enfrentar las constantes negociaciones con la institución, pero a la vez supuso todavía más trabajo extra (un trabajo afectivo, un trabajo de cuidado) que me llevó al agotamiento.

¿Cómo comisariar desde posiciones feministas aceptando estas condiciones materiales? ¿Son posibles las intervenciones feministas en este entramado en el que la exaltación de los afectos funciona como alibi neoliberal, y al mismo tiempo se invisibilizan y se denostan los cuidados, que siguen siendo responsabilidad de las mujeres y no de las empresas o las instituciones?

Para Helena Reckitt, la insistencia en la ficción de autonomía del sector artístico refleja en realidad su dependencia de numerosas actividades y sistemas (como el trabajo doméstico y de cuidado), y considera necesario fomentar mecanismos de apoyo que sostengan la producción cultural, desde el cuidado de los niños, las bajas maternales/ paternales y las disposiciones necesarias para las personas con discapacidad, hasta las prácticas justas de remuneración y empleo[39].

Pero mientras esta dependencia no se enuncie explícitamente, y mientras sigan sin exponerse de forma generalizada las condiciones materiales del trabajo artístico y cognitivo, será difícil intervenir radicalmente y desde posiciones feministas las prácticas curatoriales en arte contemporáneo. Al toparse con el entramado museístico e institucional, con sus obliteraciones y su superficie de «criticalidad», el comisariado feminista tropezará una y otra vez. Esto no quiere decir que no puedan intervenirse los discursos y las narrativas. Como muestra la experiencia de *Yo, la peor de todas*, es posible citar, autorizar y otorgar reconocimiento a autoras y a artistas mujeres y/o feministas. Es posible fundar espacios intersubjetivos de encuentro, alianza, afinidad y aprendizaje. Y es posible y necesario torcer los modos en los que trabajamos, nos encontramos, nos afectamos y nos aliamos, también a través de las diferencias que se intersectan dentro y fuera de nuestros cuerpos.

---

38. Para profundizar en la situación de precariedad del sector artístico en España ver Pérez Ibáñez, Marta y López Aparicio, Isidro: *La actividad económica de los/las artistas en España. Estudio y análisis.* Madrid, Fundación Antonio de Nebrija, 2017.

39. Reckitt, Helena: *op. cit*., p. 18.

BIBLIOGRAFÍA

Ahmed, Sara: *Queer phenomenology: Orientations, objects, others*. Durham and London, Duke University Press, 2006.

Ansa-Goicoechea, Elixabete: «Un 68 En El País Vasco», *Prosopopeya: Revista de Crítica Contemporánea*, 8 (2014), pp.123-154.

Atutxa, Ibai: *Sabotajes de la cultura vasca. Acerca de la nación encima del canon y hacia una nación-otra bajo tachadura*. Tesis Doctoral. Universidad de Valencia, 2014.

Belausteguigoitia, Marisa: «Cihuatlán, Antígonas de Santa Martha. Tropiezos y traspiés de Antígona en prisión», *Journal* Lápiz, 6 (2020), pp.1-22.

Clark, Lygia: «Bichos». Rio de Janeiro, Libro-obra, 1983. Texto republicado en, *Lygia Clark*. Barcelona, Fundació Antoni Tàpies, 1998.

Colectivo Librería de mujeres de Milán: *No creas tener derechos. La generación de la libertad femenina en las ideas y vivencias de un grupo de mujeres*. Madrid, Horas y HORAS, 1991.

Cruz, Sor Juana Inés de la, *Respuesta a Sor Filotea*. Barcelona, Grupo Feminista de Cultura, Laertes, 1979.

Deepwell, Katy: «Curatorial Strategies and Feminist Politics: Part 1: An Interview with Rosa Martinez, Part 2: An Interview with Maria Lind», *n.paradoxa: International Feminist Art Journal*, 18 (2006), pp. 5–15.

Dimitraki, Angela: «Feminist politics and institutional critiques: Imagining a curatorial commons», en Kivimaa, Katrin (ed.): *Working with feminism: curating and exhibitions in Eastern Europe*. Tallinna Ülikooli Kirjastus, Tallinn University Press, 2012, pp. 19-39.

Garbayo Maeztu, Maite (ed.): *Yo, la peor de todas*. Pamplona, Gobierno de Navarra, 2018.

Jones, Amelia: «Feminist Subjects versus Feminist Effects: The Curating of Feminist Art (or is it the Feminist Curating of Art?) », *On Curating*, 29 (2016), pp. 5-21.

Ludmer, Josefina: «Tretas del débil», en González, Patricia y Ortega, Eliana (eds.), *La sartén por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericanas*. Río Piedras, Ediciones Huracán, 1985, pp. 1-6.

Maleuvre, Didier: *Memorias del Museo. Historia, tecnología, arte*. Murcia, Cendeac, 2013.

Marks, Laura U.: *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses.* Durham and London, Duke University Press, 2000.

Mayayo, Patricia: «Después de Genealogías feministas. Estrategias feministas de intervención en los museos y tareas pendientes.», *Investigaciones Feministas,* 4 (2013), pp. 25-37.

Oteiza, Jorge: *Itziar elegía y otros poemas*. Navarra, Pamiela, 1992.

Pérez Ibáñez, Marta y López Aparicio, Isidro: La actividad económica de los/las artistas en España. Estudio y análisis. Madrid, Fundación Antonio de Nebrija, 2017.

Pollock, Griselda: «Desde las intervenciones feministas hasta los efectos feministas en las historias del arte. Análisis de la virtualidad feminista y de las transformaciones estéticas del trauma», en Arakistain, Xabier y Méndez, Lourdes (eds.): *Producción artística y teoría feminista del arte: nuevos debates I*. Vitoria, CC Montehermoso, 2008, pp. 42-63.

Reckitt, Helena: «Support Acts: Curating, Caring and Social Reproduction», *Journal of Curatorial Studies*, 5: 1 (2016), pp. 6–30.

Sandoval, Chela: *Metodología de la emancipación.* Ciudad de México, Programa Universitario de Estudios de Género-Universidad Nacional Autónoma de México, 2015.

Zafra, Remedios: *El entusiasmo. Precariedad y trabajo creativo en la era digital*. Barcelona, Anagrama, 2017.

HACER ESPACIO: MUSEOS Y FEMINISMOS

MAKING SPACE: MUSEUMS AND FEMINISMS

Ana Pol Colmenares y María Rosón Villena[1]

Recibido: 05/05/2020 · Aceptado: 24/07/2020
DOI: http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.2020.27436

Resumen

En este artículo desarrollamos una propuesta teórica que expone y se interroga sobre algunas de las prácticas posibles de un museo que se piensa feminista. Bajo nuestra perspectiva, la inclusión de obras de artistas mujeres no solo tiene que ver con la premisa de incorporar a un colectivo invisibilizado sino que su importancia, sobre todo, radica en la transformación de los modelos de hacer historia y su impugnación a la construcción de un relato simplificado, autorreferencial, teleológico-desarrollista, etnocéntrico y patriarcal. Desarrollamos nuestro planteamiento a través de la discusión de cinco conceptos: reunir, proponer, mantener, contar y divagar. En la segunda parte del artículo nos detenemos extensamente en el último concepto, divagar, al ser una propuesta propia que tiene que ver con una aproximación al museo desde la fenomenología feminista. Pensamos que las intersecciones entre espacio, práctica artística y feminismo pueden proporcionar lecturas ricas y renovadoras para los museos. En esta ocasión, trazamos un recorrido a través de dos figuras: la *flâneuse* y la exiliada. Ambas desvelan algunos aspectos de las relaciones históricas entre espacio y mujeres y de forma activa combaten el espacio patriarcal con sus ausencias/presencias.

Palabras clave

Feminismo; museo; espacio; *flâneuse*; exiliada.

Abstract

In this article we develop a theoretical proposal that exposes and questions possible museum practices framed as feminist ones. From our perspective, the inclusion of works by women artists in museum displays certainly has to do with the premise of incorporating an invisible collective. However above all, its importance lies in its ability to transform models for making history and the challenge implicit in the construction of a simplified, self-referential, teleological-developmental, ethnocentric and patriarchal narrative. We develop our approach through the discussion of five actions linked to museum practice: to gather, to

1. Universidad de Salamanca. C. e.: *anapol@usal.es* y Universidad Complutense de Madrid. C. e.: *mroson@ucm.es*.

propose, to maintain, to tell and to digress. In the second part of the article, we dwell extensively on the last concept, «to digress», and its importance in our own proposals that outline an approach to the museum that is rooted in feminist phenomenology. We think that the intersections between space, artistic practice and feminism can provide rich and renewing readings of and interactions with museums. On this occasion, we trace a journey through two figures: the flâneuse and the exiled. Both reveal aspects of the historical relationships between women and space and women while also actively combatting patriarchal spaces marked by different absences/presences.

Keywords
Feminism; Museum; Space; *Flâneuse*; Exiled.

INTRODUCCIÓN

Durante el año 2019 escribimos para el Museo Reina Sofía un recorrido por la Colección 2 y 3, titulado *Hacer espacio o cómo deambular desde la desorientación*[2]. Nuestro punto de arranque fue el de reflexionar sobre el espacio desde una perspectiva feminista[3]. El espacio no es algo neutro, sino que está cargado de las dinámicas de poder sexistas y patriarcales que afectan nuestras vidas. Algunas de las piezas presentes en la Colección 2 y 3 del Museo Reina Sofía[4] eran muy pertinentes a la hora de entender cómo el espacio está atravesado por las diferencias sociales que se marcan desde el género, y por ello optamos por generar un discurso que pusiera en segundo plano las cuestiones de autoría, canon, representación y mirada,

2. Cuando nombramos así la visita pensamos en los múltiples imaginarios que despliega el término espacio. Desde los más cotidianos que atraviesan el lenguaje popular («la calle también es nuestra») a las evocaciones literarias de las reivindicaciones de cuartos propios o aquellos que se quedan enganchados en la reversibilidad de un concepto que, como nos inspira Lygia Clark en su cinta de Moebius, no tiene dentros ni afueras. Un espacio que, además, y como ya sabemos, no es algo diferenciado de los cuerpos (no funcionan por oposición). En el recorrido hicimos uso de las remisiones, desde las muy distintas formas de experimentarlo y a través tanto de los trabajos de artistas como del museo en sí mismo y los cuerpos de las participantes. El espacio no remite así a una forma o definición concreta sino a una multiplicidad de posibilidades de vivenciarlo con la intención de ensanchar y fractalizar sus posibles alcances.

Así podemos entender que la idea de pensar-percibir el espacio es parte del ejercicio de sensibilización que proponíamos con la visita. Pusimos, claro, una mayor atención a los componentes de género que lo atraviesan y lo impregnan (tratando de desmontar la cadena de relaciones dentro-fuera, arriba-abajo, norte-sur, centro-periferia, orientado-desorientado que determinan nuestra forma de estar en el mundo). Nuestra intención se enfocó en la propuesta de recorrido en ese concepto: «espacio», que desde los imaginarios cotidianos puede haberse entendido muchas veces como neutro, especialmente el museístico, tan insistente en su asepsia. Como también exponemos, una de nuestras fuentes de inspiración más potentes fue el análisis fenomenológico que desde la teoría *queer* ha elaborado Sara Ahmed. En este texto, a la zaga del que elaboramos para el recorrido, iremos desplegando parte de esta forma de abordarlo (poco necesitada de definiciones) a medida que expongamos la propuesta, que más que afirmaciones suscita preguntas.

Apelamos así, como luego repetimos, a la ambigüedad de la pregunta ¿qué significa hacer espacio? E intentamos que parte de ese hacer espacio pueda convocar (como lo convoca en el cuerpo mismo, donde hacer espacio, crear más espacio, es lo que permite liberar el movimiento) las posibilidades de otras ordenaciones, de otras conexiones, de otros movimientos, pueda ampliar la posibilidad de imaginar museos.

3. Desde el 20 de noviembre de 2019 el recorrido se lleva a cabo por el equipo de mediación del Museo. Agradecemos al Departamento de Actividades Públicas y de Educación todo el trabajo realizado para su puesta a punto. Especialmente a Ana Longoni su confianza y todas sus devoluciones, ideas y sugerencias que hizo al texto del recorrido <https://www.museoreinasofia.es/visita/hacer-espacio-o-como-deambular-desde-desorientacion> [2 de mayo de 2020]. A pesar de su activación en la fecha indicada, esta experiencia de mediación no ha tenido aún mucho recorrido, pues se ha visto interrumpida por la crisis producida por la pandemia del COVID-19; por este motivo, nos reservamos el análisis de su puesta en práctica para futuras reflexiones, ya que aún no contamos con una devolución sólida de los públicos.

4. Las obras de la Colección que se trabajan con más detenimiento durante el recorrido son las de Lygia Clark: *Bicho desfolhado* (1960-73), *Bicho Máquina-MD* (1962) y *Bicho. Monumento a todas as situaçóes* (1962); Louise Bourgeois: *He disappeared into Complete Silence* (*Desapareció en un silencio absoluto*) (1947/2005); *Personajes* (1945-55) y *C.O.Y.O.T.E.* (1947-49); la sala de la fotografía humanista española relacionada con el grupo AFAL, especialmente Joan Colom y sus fotografías de *El Carrer* (1958-1950 ca.); Juana Francés: *Sin título* (nº 18) (1959); Marcel Duchamp: *Feuille de vigne femelle* (*Hoja de parra hembra*) (1950-1961) y *Objet dard* (*Objeto dardo*) (1950-1961); la sala al completo dedicada a las artistas pop en España, titulada *Fuera del canon* (Eulalia Grau; Ángela García Codoñer; Mari Chórda; Isabel Oliver o Cecilia Bartolomé); Ree Morton: *To Each Concrete Man* (*A cada hombre concreto*) (1974); Yvonne Rainer: *Trio A* (1966); Trisha Brown: *Primary Accumulation* (1974); *Roof Piece* (1971) y *Group Accumulation in Central Park* (1973); Simone Forti: *Solo No. 1* (1974); Fina Miralles: *Relaciones. Relación entre el cuerpo y los elementos naturales. El cuerpo cubierto de paja* (1975); Antonio Mercero: *La cabina* (1972); José Pérez Ocaña: *S/T (la una)* (1975) y la sala al completo titulada *Vindicaciones feministas* (Colita, Pilar Aymerich, Mari Chordà así como cartelería, revistas y otros materiales gráficos).

que son las que con más frecuencia se han conceptualizado desde los enfoques y relecturas feministas que se dan en relación con las prácticas artísticas en los discursos museísticos.

En este artículo deseamos recuperar algunas de las cuestiones teóricas fundamentales que presentamos en *Hacer espacio*, pues pensamos que tanto el museo de arte contemporáneo como las obras allí conservadas, así como los discursos generados, permiten una reflexión compleja sobre algunas de las lógicas políticas que a nivel espacial nos afectan colectivamente desde la reconfiguración social que se dio tras el final de la Segunda Guerra Mundial hasta el tiempo presente. Lo haremos a través del desarrollo de un marco teórico en el que nos preguntaremos por las posibilidades del museo como espacio feminista, con una reflexión que se interroga por algunas de las posibilidades de pensar en las prácticas del museo desde el feminismo. Para ello, nos serviremos de cinco conceptos que colaborarán a la hora de desbrozar algunas de las cuestiones que consideramos necesitan ser parte de las prácticas de un museo que se piense y re-piense como feminista. Estos son reunir, proponer, mantener, contar y divagar. En la segunda parte del artículo nos detendremos extensamente en el último concepto, divagar, al ser una propuesta propia que tiene que ver con la intersección de espacio, práctica artística y feminismo, y que es clave del recorrido *Hacer espacio*, anteriormente citado. En esta reflexión teórica emergen dos figuras que, a modo de metáfora, permiten desentrañar algunos de los hilos rojos de cómo históricamente las mujeres hemos estado afectadas por el espacio –desde su vertiente más pragmática hasta la más conceptual; o girando el enfoque, cómo el espacio se ha visto afectado por nuestra ausencia/presencia. Estas dos figuras son la *flâneuse* y la exiliada, ambas impugnan el espacio patriarcal de distintas maneras. Sus prácticas y su devenir nos devuelven una serie de ideas que nos retrotraen a la reflexión inicial. Las posibilidades de articularse como tal para un museo que se piense e interrogue como feminista. Concluiremos tratando de contestar a estos planteamientos a través de una reflexión sobre el espacio desde los feminismos.

Retomamos este trabajo en tiempos de cuarentena, afectadas por la pandemia del virus SARS-COVID-19, confinadas en nuestras casas y encarnando de forma radical experiencias vitales en las que el espacio se muestra atravesado por los ejes de poder y su vivencia está más presente si cabe: la cercanía/distancia entre los cuerpos, la disyuntiva entre lo privado y público, el control social, lo doméstico y sus arquitecturas o la importancia de los cuidados como uno de los ejes centrales de la vida.

1. MUSEO FEMINISTA

Pensar un museo feminista exige poner en práctica otras formas de pensar. No se trata solo de introducir lo que estaba excluido, invisibilizado o reducido. Sumar algunas obras pero seguir empleando las mismas formas de pensamiento no resulta transformador, sino que sigue alimentando esa coletilla que se nos ha insertado en la cabeza y que persevera en la capacidad de fagotización del sistema de cualquier intento de protesta o cambio. Se trataría, entonces, de un cambio

desde otro lugar, en el que, como repite Donna Haraway[5], importa qué ideas usamos para pensar otras ideas. Habría, por tanto, que repensar la idea de museo feminista a través de ideas-pensamientos-prácticas, que no fueran las provenientes de un saber patriarcal-colonizador-capitalista, conceptos que funcionan entre sí como un sistema de vasos comunicantes. Tal y como han señalado muchas pensadoras, la academización del discurso feminista ha generado también problemas. Era muy necesaria la llegada del feminismo a la academia pero es importante mantener el posicionamiento activista y que ambas prácticas puedan filtrarse y contaminarse. En esta propuesta de repensar el museo desde los feminismos también consideramos necesario introducir el pensamiento artístico, pues su forma de reflexión se produce a través del hacer de la práctica artística. Modos de hacer que pueden establecer una crítica contra los modos de subjetivación dominante. Lucy Lippard insistió ya en ello reivindicando la participación activa y permanente de artistas en los museos. Para ella, deberían de dejar de ser residentes ocasionales de las exposiciones, o simples homenajead+s a través de la adquisición de sus obras. De tal forma que, incluso quienes no han encontrado hueco en el museo, se impliquen en su existencia y definición institucional[6].

El museo Reina Sofía tiene como una de sus fuentes de inspiración –muchas veces citada– los trabajos de Marcel Broodthaers, quien pensó y cuestionó los dispositivos que se activan en un museo a través de su práctica artística, en especial con su obra *Museo de las águilas*[7]. Su llamada de atención es todavía más certera y afilada que aquella con la que inauguró Duchamp el comienzo de siglo, pues apunta en el centro de la diana de la institución museística –en los engranajes que consolidan muchas de las formas de la subjetivación dominante de las que hablamos. Más certera, en el sentido también, de que afina más al señalar la naturaleza discursiva del museo. Una de sus preocupaciones fue la de que el arte facilite una ideología camuflada. La operación que articula tiene que ver con la problemática de esta separación, con la posibilidad de mostrar en un objeto lo que es arte y lo que es ideológico: «quiero mostrar la ideología tal y como es e impedir, justamente, que el arte sirva para hacer una ideología no aparente, es decir, eficaz»[8]. Esta es una de las propuestas que plantea precisamente a través del propio dispositivo que constituye su museo ficticio. Parafraseando la síntesis que expone Borja-Villel, Broodthaers, que acompaña las piezas con una cartela que reza: «esto no es una obra de arte», yuxtapone dos posturas: la de Magritte, para quien toda obra de arte forma parte de

5. El planteamiento inicial es de Marilyn Strathern: «importa qué ideas usamos para pensar otras ideas». Fue retomado por Donna Haraway que continuó: «importa que pensamientos piensan pensamientos. Importa qué conocimientos conocen conocimientos. Importa qué relaciones relacionan relaciones. Importa qué mundos mundializan mundos. Importa qué historias cuentan historias...». Y siguiendo el hilo de sus reflexiones podríamos añadir: importan porque son prácticas de cuidado y pensamiento, cultivan la *respons-habilidad* (la habilidad de construir respuestas). Haraway, Donna J: *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno.* Bilbao, Consonni, 2019, pp. 65-66.

6. Grenier, Catherine: *La fin des musées*. París, Editions du Regard, 2013, p. 134.

7. El 28 de septiembre de 1968, Marcel Broodthaers inauguró en su domicilio de Bruselas un museo, el *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section XIXème Siècle*. Con diferentes y sucesivas «secciones» y sedes, que van desde la Documenta de Kassel a una playa belga, el Musée permanecería activo hasta 1972.

8. Broodthaers, Marcel: «Extracto de entrevista con Georges Adé», en David, Catherine (ed.): *Marcel Broodthaers*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1992, p. 214.

un sistema de signos (es por tanto una construcción) y la de Duchamp, para quien la decisión de la designación de un objeto como obra corresponde al artista y por tanto es arbitraria, y por otra parte, el significado es determinado por el discurso en el cual se inscribe; de la conjunción de estos dos conceptos antagónicos –de Magritte y de Duchamp– surge su fórmula, que revela el carácter contextual de la historia cultural. De tal manera, la colección de «águilas» además de no ser integrable en un nuevo sistema estaría denunciando la artificialidad de éste[9].

Evidentemente, el museo es un recipiente semiótico y fenomenológico complejo, cuyo mayor peligro consiste, quizás, en el intento de enmascaramiento que articula en torno a su neutralidad y asepsia. Hasta ahora, parece que la mayor potencialidad de desactivación de esta aparente neutralidad, homogeneidad y fantasías de unicidad lo constituyen las propias prácticas artísticas. Por tanto, una de las maneras en las que un museo se pueda tornar feminista pasa, obviamente, por la inclusión de estas desactivaciones y rupturas y pasa, además, por extrapolar e incorporar algunas de esas poéticas a las propias prácticas museísticas.

Los museos de hoy están cada vez más cercanos al modelo cultural que instaló el capitalismo –y al que ya se apuntó en los años sesenta, recuperando la terminología de la escuela de Frankfurt– el modelo de la «industria cultural». Estas problemáticas no nos resultan novedosas, han sido de sobra señaladas y analizadas, por pensadoras y artistas durante los últimos cien años. Aunque quizás siga siendo necesario volver sobre ese estado de la cuestión y redundar en cómo esa ideología camuflada, invisibilizada o borrada sigue siendo todavía muy operativa. Y así, engastada en objetos, imágenes, prácticas, relatos, espacios... sigue hábilmente tramada (comunicada a través de esos vasos comunicantes) o instalada entre esa malla: patriarcado-capitalismo-colonialismo. Y no solo sigue, sino que, como señala Suely Rolnik, «el arte se ha convertido en un campo especialmente codiciado por el capitalismo como fuente privilegiada de apropiación de la fuerza creadora, con el fin de instrumentalizarla»[10]. En la enumeración de objetivos micropolíticos que tiene esta instrumentalización, además del más obvio que tiene que ver con la desactivación de la fuerza transfiguradora de las prácticas artísticas, Rolnik recalca cómo «hacer turismo en los espacios institucionales a este consagrados (...). Consumir arte contemporáneo, o por lo menos exhibirse en sus salones, distingue a esas élites de las élites tradicionales del capitalismo (...)»[11]. De forma que ese modelo de consumo y turismo marca el pulso de muchas de las prácticas museísticas y, en su imagen de uróboros, de las formas de acercamiento al arte: plegadas ante un modelo de subjetividad que, como Rolnik repite, está *cafisheado*[12] o *proxenitizado*.

---

9. Borja-Villel, Manuel: *Campos Magnéticos*. Barcelona, Arcadia, 2020, p. 227.

10. Rolnik, Suely: *Esferas de la insurrección: apuntes para descolonizar el inconsciente*. Buenos Aires, Tinta Limón, 2019, p. 83.

11. *Ibidem*.

12. Los términos son usados por la autora como neologismos que construye a partir de «cafetao», cuya traducción del brasileño sería proxeneta, chulo. Una traducción posible sería «chuleado», que aquí tiene un uso más metafórico, que sin embargo en Brasil sí se emplea como forma verbal con su sentido más directo. Hemos dejado así el neologismo, siguiendo también las recientes traducciones que se han hecho de Rolnik.

REUNIR

Hay una idea de Mark Fisher que nos resuena mucho en estos días, marcados por la separación del confinamiento: «basta con que dos o más personas se reúnan para poder comenzar a colectivizar las tensiones que el capitalismo generalmente privatiza»[13]. La idea de reunión, y de reunión en un sentido más amplio, está muy presente en estos días de confinamiento. Este carácter extensivo que ha adquirido es muy necesario a nivel de experiencia, ya que nos devuelve la imagen de muchos lugares de reunión que estábamos obviando como tal o, al menos, no habitando de forma consciente. Durante este período de confinamiento estamos viviendo todos los espacios públicos como lugares de tránsito, donde lo importante es el destino. El camino debe ser lo más corto posible, sin paradas inútiles y, por supuesto, en soledad. Todos los lugares de encuentro y reunión han quedado prohibidos, incluso los privados, con la salvedad del espacio virtual (pero que tiene otro tipo de cualidades fenomenológicas). Su ausencia ha revelado algunos que, pareciendo ya desprovistos de su potencialidad de ser lugares para la reunión, han traslucido esa cualidad borrada por los hábitos que el capitalismo ha instalado (y usamos el término de Fisher). Uno de esos lugares bien podría ser el museo, donde el imaginario que se ha consolidado de artefacto-contenedor para el consumo cultural hace que muchas veces descuidemos la amplia posibilidad de funciones que abraza. Incluso de esa función aparentemente inocua o estéril (como la de los patios de vecinas o los balcones...) que hace de él un lugar para discutir y hablar juntas[14]. Algo que, como nos explicaba Ursula K. Le Guin, es una necesidad: «necesitamos hablar juntos, estando el hablante y el oyente aquí y ahora. Lo sabemos. Lo sentimos. Cuando eso no ocurre, sentimos la ausencia. El habla nos conecta de una manera directa y vital porque ante todo es un proceso físico corporal»[15]. Un lugar de reunión que actualmente, en tiempos de pandemia, se está re-pensando desde los cuidados y las lógicas que sostienen la vida, como lugar que cura o cuida; como lugar que atiende a su huella ecológica y se sitúa en pos decrecimiento material; como un lugar cercano a la ciudadanía[16]. Aunque la mayor parte de estas propuestas no se sean más que eso, una serie de ideas que tienen que ver con un marco de pensamiento

13. Fisher, Mark: *Los Fantasmas de mi vida. Escritos sobre depresión, hauntología y futuros perdidos*. Buenos Aires, Caja Negra, 2018, p. 131.

14. Una muestra de cómo el pensamiento relativo a lo artístico puede generar espacio para la reunión sería el programa público de la Documenta 14 (2017), celebrada en Kassel y Atenas, titulado precisamente *El parlamento de los cuerpos* que fue comisariado por Paul B. Preciado.

15. K. Le Guin, Ursula: *Sobre la escritura, la lectura, la imaginación*. Salamanca, Círculo de Tiza, 2018, pp. 255-56.

16. Durante el confinamiento se publicaron en prensa algunos artículos sobre las posibilidades de los museos después de la Covid-19 que suscitaron bastantes debates. Aquí nosotras los reseñamos sin entrar a un análisis, ya que desborda la amplitud y las pretensiones de este artículo: Borja-Villel, Manolo, & Expósito, Marcelo (2020): «El museo tendrá que cuidar como un hospital sin dejar de ser crítico», en *ctxt* (14/05/2020) <https://ctxt.es/es/20200501/Culturas/32247/Marcelo-Exposito-Manuel-Borja-Villel-museo-Reina-Sofia-MNCARS.htm>; Acaso, María (2020): «Educar para cuidar: hacia una nueva educación en museos», *El País* (12/06/2020) <https://elpais.com/educacion/2020-06-11/el-nuevo-museo-de-la-educacion-no-turistizado.html>; Martínez, Pablo (2020): «Notas para un museo por venir», en *ctxt* (28/05/2020) <https://ctxt.es/es/20200501/Culturas/32354/Pablo-Martinez-arte-ministerio-pandemia-covid-19-centros-de-arte-ecologismo-queer.htm > y Vindel, Jaime (2020): «Convivencialidad e instituciones culturales», en *ctxt* (24/06/2020) https://ctxt.es/es/20200601/Culturas/32600/museos-cultura-jaime-vindel-convivencialidad-illich-crisis-coronavirus.htm [16 de agosto de 2020].

y no tanto de actuación directa, no deja de ser reseñable que sean las políticas del cuidado las que ahora estén en el centro de planteamiento a la hora de pensar críticamente la nueva institucionalidad, pues al fin y al cabo estas parten de la revisión que los feminismos reivindican desde hace décadas. Para nosotras, este giro es una buena noticia.

PROPONER

Un museo que integre una práxis feminista debería situarse bastante alejado de los modos de hacer que reproduce la subjetividad dominante y, sobre todo, desnaturalizarla. En este sentido, es importante tener no sólo en cuenta las experiencias perceptivas y sensoriales que se involucran en las prácticas artísticas sino también en los dispositivos expositivos. Una de las artistas que consideró con ahínco estas interferencias fue Lygia Clark.

Clark, para la que el arte era un ejercicio de sensibilización, otorgó toda la importancia a la relación que se construye entre las obras y el público, o entre la artista y estas últimas. Para ella era importante acabar con la contemplación pasiva, y generar un espacio propositivo: «recusamos la obra de arte como tal y enfatizamos el acto de realizar la propuesta»[17]. Lygia Clark deja de emplear la palabra artista para sustituirla por «la que propone». Y a través de esta proposición, la poesía se manifestaría en el hacer mismo. Para Clark aparece la necesidad de prescindir del objeto: «es el acto el que engendra la poesía»[18].

Nosotras entendemos hoy esta imagen de «la que propone» como una invitación a generar una relación más participativa y activa con las prácticas artísticas, en el espacio que las acoge y activa. Generalmente sigue todavía instalado en los espacios museísticos y expositivos un modelo de relación de sujeto-objeto, marcado por la pasividad en las formas de recepción, y la falta de involucración en la experiencia-vivencia. Abrir estas posibilidades generaría otras costumbres relacionales y espaciales. Así lo cuenta Lygia Clark a través de su obra *Caminhando* (1963), en la que emplea una cinta de Moebius, y con la que inicia de manera más rotunda este tipo de prácticas: «si utilizo una cinta de Moebius en esta experiencia es porque rompe nuestras costumbres espaciales: derecha-izquierda, anverso-reverso, etc. Nos hace vivir la experiencia de un tiempo sin límite y de un espacio continuo»[19]. En nuestra *propuesta*, nos interesa rescatar esa posibilidad de romper las costumbres espaciales[20], la relación construida de recepción pasiva

17. «Recusamos la obra de arte como tal y enfatizamos el acto de realizar la propuesta. Recusamos al artista que pretenda transmitir a través de su objeto una comunicación integral de su mensaje sin la participación del espectador. Proponemos lo precario como nuevo concepto de existencia contra toda cristalización estática en la duración». Clark, Lygia: «Livro-obra Rio de Janeiro», en Borja-Villel, Manuel, & Enguita, Nuria (eds.): *Lygia Clark*. Barcelona, Fundació Antoni Tàpies, 1998, p. 211.

18. *Idem*, p. 152.

19. *Idem*, p. 151.

20. Para el recorrido del Reina Sofía esta obra nos sirvió para abordar ciertas problemáticas del espacio vinculadas con las teorías de las dos esferas, ya que la propuesta de Lygia consigue generar una experiencia de continuidad,

por parte de la espectadora y también cierta traducción o contagio de las prácticas artísticas al hacer museístico. Con esto nos referimos también a ciertos modos de hacer de artistas, como Clark, que a través de otras materialidades (más frágiles, precarias, más táctiles, también) rompen con la proliferación y réplica de ciertos lenguajes dominantes que son refrendados por las instituciones encargadas de construir relato. Así, muchas de esas producciones y proposiciones, más o menos objetuales, incluyen el rastro de corporalidades, memorias, afectos e imaginarios que permiten romper, desviar las relaciones: voyeurísticas, fijadas, no dialógicas o no conectadas; permitiendo desde ahí el encuentro y la co-afectación.

MANTENER

La propuesta de Mierle Laderman Ukeles, *Arte de mantenimiento*, toma el testigo de aquella pregunta formulada desde la propia práctica artística que atendía a la afectación del espacio expositivo sobre los objetos que alberga. Ésta se estableció, hace ya más de un siglo, descontextualizando un objeto perteneciente al mundo de lo cotidiano para introducirlo en la sala de exposición. El gesto se abría, sin duda, a través de muchos otros guiños, como puede ser el de la elección por parte del artista de un urinario. Por ejemplo, uno de ellos es el hecho de que (aunque señale una elección arbitraria) éste guarda un estrecho vínculo con espacios separados o invisibilizados como son los baños, que tienen la particularidad de recibir aquello que se separa (se excreta –*excernere*–), y como sabemos, las ideas de neutralidad y asepsia se fundamentan justamente en la separación.

Siguiendo esta vía que desentraña los mecanismos que construyen la ficción de neutralidad del cubo blanco, y en realidad de cualquier espacio, Ukeles nos interroga, irónica, sobre ese posible «superpoder», que parece poseer el espacio museístico, de convertir en arte toda acción (¿trabajo?) que ocurra entre sus muros. Trabajando en una frontera, que trataba de dejar de serlo, entre arte y vida, nos interroga de nuevo, desde un conocimiento situado, sobre cuál es ese factor (*coeficiente*[21]) que convierte un trabajo en artístico. Sus acciones limpiando las escaleras del museo, o en su interior las peanas o vitrinas son especialmente pertinentes por señalar, por un lado, un tipo de trabajo invisibilizado en el museo (trabajo de mantenimiento al que no prestamos atención)[22]. Y por otro, una cualidad muy específica de ese tipo de trabajos como es su feminización. Mordaz, el problema no gira ya sobre quién hace el urinario, sino más bien sobre quién limpia el urinario, quién lo mantiene para su posible uso –ya sea artístico o cotidiano/ utilitario.

---

como ella subraya.

21. O al más puro estilo duchampiano cómo se consigue que ese coeficiente artístico personal (relación entre lo inexpresado pero intencionado y lo expresado sin intención) sirva de valor entre el colectivo.

22. Por ejemplo, dos acciones significativas son: *Washing/tracks/Maintenance: outside, July 22, 1973* (1973), performance realizada en Wadsworth Atheneum, Hartford Connecticut, y *Washing/tracks/Maintenance: inside, July 22, 1973* (1973), performance realizada en Wadsworth Atheneum, Hartford Connecticut. Para esas dos acciones de cuatro horas usó agua y pañales para lavar las escaleras de entrada al museo y el suelo de mármol. Butler, Cornelia, & Mark, Lisa: *WACK!: Art and Feminist Revolution*. Cambridge, MIT Press, 2007, pp. 203-204.

Ukeles inicia esta serie de trabajos a partir de la sensación de disociación que vive con su maternidad. Un periodo en el que su ideal de artista libre entra en colisión con una realidad que muestra a las claras su condición de trabajadora permanente (en trabajos de mantenimiento y cuidados). Este tipo de trabajo persiste todavía invisibilizado o camuflado, y aquello que lo convierte en indistinguible o *inapreciable* es justamente una cuestión ideológica. Y en este sentido, destaparlo es ayudar a que el mecanismo se vuelva ineficaz. Su operación consistirá en tomar un desvío y llamar a todos esos trabajos de mantenimiento «arte»[23]. Este ejercicio de nombrar-significar supone un giro irónico de los mecanismos patriarcales, que nombran, clasifican y resignifican imponiendo sus criterios de valor. La plusvalía se adhiere al trabajo en sí (a la propia acción). Así, la acción (trabajo) cambia de valor dentro del mismo espacio en función de quién la realice. Tal y como ella expone en su manifiesto (1969), «la cultura confiere a los trabajos de mantenimiento un salario mínimo, al igual que las mujeres (esposas) sin paga tienen un estatus deplorable»[24].

Cuando Ukeles traslada su trabajo cotidiano de la casa al museo, el contexto transforma su carácter, su remuneración y su estatus, de la minúscula «cotidiana» a la mayúscula del Arte[25]. Al mismo tiempo, ese trabajo se revela también como diferente del mismo cotidiano realizado por el personal de limpieza del museo, desplazado además en el tiempo (siempre acontece en otra franja horaria y a puerta cerrada). Tiene, por tanto, esa curiosa capacidad de lo artístico: de señalar la desnudez del emperador, a través del gesto activador, que aquí apunta necesariamente a la trilogía clase, raza y género. De tal manera, lo que construye Ukeles es un espacio heterotópico, un lugar en el que se dan cita espacios contradictorios.

Hace ver y resignificar las acciones y gestos que pasan desapercibidos forma parte de la serie de cuidados esenciales (personales, sociales y del entorno) que señalaba Ukeles. Pero no sólo: su forma de repensar los espacios y cuestionar los trabajos que en ellos tiene lugar a través de la propia práctica artística contribuye a esa posibilidad de pensar un museo feminista que aquí sugerimos[26].

CONTAR

Como bien sabemos, el museo que ahora conocemos, proviene del ideario de la Ilustración, en donde éste se imagina y diseña como lugar de conocimiento.

---

23. «Me rompo la espalda lavando, limpiando, cocinando, renovando, aguantando, conservando, etc. Además (hasta ahora por separado) 'hago arte'. Ahora lo único que haré son estas tareas de mantenimiento cotidianas y las purgaré en la conciencia pública, las exhibiré como si fueran Arte con Mayúsculas». Cita de Ukeles en Reckitt, Helena, & Phelan, Peggy: *Arte y feminismo*. Barcelona, Phaidon, 2010, p. 93.

24. Mierle Laderman Ukeles, «Manifesto for Maintenance Art», 1969 (la traducción es nuestra). Para leer el texto completo véase <https://gloriagduran.com/los-brillantes-tipos-de-mnatenimiento/> [3 de mayo de 2020].

25. Véase nota 22.

26. Fue en las *I Jornades Catalanes de la Dona*, celebradas en Barcelona en mayo de 1976, donde Pilar Aymerich fotografió la acción del colectivo Les Nyaques, llevada a cabo durante una de las sesiones: Cuando estaba a punto comenzar la ponencia «Dona i treball», por el pasillo central aparecieron dos mujeres con delantal, limpiando arrodilladas los suelos, para llamar la atención sobre la situación de explotación de las trabajadoras hogar, poniendo en el centro de los debates la importancia de los cuidados y los trabajos de reproducción.

Es importante reparar en esta imagen de lugar dedicado a guardar o proteger el conocimiento, puesto que va de la mano de una concepción universalista de la cultura que perduró por mucho tiempo. El museo va a ser así un lugar que provea de una construcción de sentido a un relato histórico, que a su vez funcionará como instructor (educador). Cuanto mayor es la necesidad de producir «una Historia», mayor será el peligro de esa herramienta legitimadora que se le concedió como institución. Los modos de ordenar y clasificar para dar forma al relato han tendido a emplear modelos genealógicos y criterios que trataban de reflejar una progresividad, trazada también a través de los cánones. Esta ordenación secuenciada y canónica se revela hoy a todas luces obsoleta, donde la irónica reflexión de Lippard se convierte en pertinente: «la mayor contribución del feminismo al futuro del arte probablemente ha sido precisamente su falta de contribución al modernismo»[27].

La inclusión de mujeres en las colecciones debe de hacer su mella, no solo desde la idea de englobar a un colectivo, sino desde la radical transformación de los modelos de hacer historia, basados en muchas ocasiones en la construcción de relato simplificado, autorreferencial, teleológico-desarrollista, etnocéntrico y patriarcal. Esta idea ya formó parte de las ideas de Griselda Pollock en *Differencing the canon. Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*[28], en el que evidenciaba que la expansión del canon de la historia del arte no era suficiente al incorporar a las mujeres artistas, sino que había que problematizar la propia estructura de la diferencia, en este caso la propia historia del arte entendida como disciplina discriminadora. Por otro lado, no se trata tanto de «centrar» lo descentrado, de hacer de la periferia el nuevo canon o centro, sino más bien de problematizar y cuestionar los relatos centrales, desorientándolos (crítica de la noción de Museo o colección frente a noción del arte en conexión con la vida, p.e. el ritual).

Una de las cuestiones que Borja-Villel señala como necesaria a la hora de generar nuevas formas institucionales tiene también que ver con el replanteamiento de los relatos oficiales, para ello retoma a Édouard Glissant: un modo «oral» de entender la historia y las colecciones que haga muy difícil su mercantilización[29]. Citando a Glissant, tratamos también de advertir cómo la necesidad de pensar un museo feminista implica la necesidad de hacerlo desde la teoría decolonial, que se hace imprescindible para dar alcance a las amplias formas en las que el inconsciente patriarcal nos atraviesa. Digamos que este modo oral recuerda bastante a muchas propuestas elaboradas desde el feminismo, entre ellas nos resuenan las de Trinh T. Minh-ha en las que esta apuesta por los saberes y relatos orales está íntimamente conectada con unos modos de hacer que fueron desprestigiados por pertenecer justamente a prácticas asociadas con las mujeres. Así el relato oral se desprestigia con respecto a todo un régimen escriturario que sería el que refrenda el saber-poder del sujeto blanco-masculino-heterosexual-occidental. De ahí que la

27. Grenier, Catherine (2017): «¿Un mundo al revés?», en: <http://controversiarte.blogspot.com/2017/10/un-mundo-al-reves-por-catherine-grenier.html> [1 de mayo de 2020].

28. Pollock, Griselda: *Differencing the canon. Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*. Londres y Nueva York, Routledge, 1999.

29. Borja-Villel, Manuel: *Campos Magnéticos*. Barcelona, Arcadia, 2020, p. 255.

memoria feminista destaque no solo lo que se transmite sino el mismo acto de la transmisión, pues no solo es importante el qué se cuenta sino el cómo se cuenta. Las mujeres, tradicionalmente desvinculadas de la escritura, se han situado en la cultura oral siendo narradoras protagonistas de historias y cuentos. En este tipo de prácticas, la potencialidad más grande de lo transmitido, tal y como señaló Trinh T. Minh-ha, reside en el poder mismo de la transmisión: «What is transmitted from generation to generation is not only the stories, but the very power of transmission»[30]. La transmisión encarna así un poder un tanto invisible pero políticamente eficaz, a pesar de su aparente nimiedad al estar asociado a lo cotidiano, el espacio de lo íntimo y la autoría.

Volviendo a las colecciones de los museos, dice Catherine Grenier que las instituciones museísticas se deben esforzar por desarrollar no sólo «una» narración, sino «muchas», las cuales puedan transmitir adecuadamente las múltiples facetas de la modernidad. Hay, seguramente, un acuerdo generalizado en señalar el gesto autoritario que supone el pensar que existe «una» historia. La cuestión no radica, bajo nuestra visión, en la inclusión de «muchas» sino en la multiplicidad o espectro de posibilidades de formas de contar. La inclusión de ciertos modos de hacer atraviesa no sólo la forma de hacer relato, algo crucial en cualquier práctica museística –de ahí la necesidad de relatos corales o polifónicos–, sino que también existe la necesidad de la inclusión de modos de hacer que provengan de la propia práctica artística y su forma de repensar las problemáticas que entrañan las políticas museísticas. Las formas de mostrarse son en sí más que formas de mostrarse formas de proponer, para decirlo con Lygia Clark. Las prácticas de ciertas artistas sirven para cuestionar desde la propia obra la institución misma, pero, nuevamente, sigue siendo un problema que no se resuelve sólo permitiendo que el propio museo se abra a las interrogaciones por parte de las productoras, sino que es esencial repensar al propio museo, sus propuestas y prácticas para albergar modos de hacer feministas: su espacio no es neutro y por ello los relatos y narraciones también se construyen a través de sus formas de colocación, de sus posibilidades de tránsito y parada[31], el museo como espacio puede o no puede abrirse para espacio de reunión o socialización.

Un espacio que dé cabida a diferentes formas de espacios y diferentes agentes en cada espacio se tornará feminista en la medida en la que pueda mantener todas esas descentralizaciones. Será un museo que reúne, que mantiene, que transmite y dispone de un espacio que acoge e invita a que las espectadoras puedan reunirse, contar, mantener, proponer y divagar.

---

30. Minh-ha, Trinh T: «Grandma's Story», en Wallis, Brian (ed.): *Blasted allegories: An Anthology of Writings by Contemporary Artists*. Cambridge, The New Museum of Contemporary Art/ The MIT Press, 1987, p. 19. Para una mayor profundización sobre este tema véase Pol, Ana: *Poéticas desde el trauma y los afectos: articulaciones de otras voces [auto]biográficas «entre»-guerras*, (Tesis doctoral inédita), UCM, 2015, pp. 337 y ss.

31. El mobiliario y la decoración de las salas es, por ejemplo fundamental así como algo históricamente contingente. Diana Fuss aborda cómo el banco de los museos, denostado hoy, nos ofrece una contra-historia a las nociones tradicionales que abordan a los espectadores como «sin cuerpo». Veáse Fuss, Diana (2015): «An Aesthetic Headache: Notes from the Museum Bench». En: <http://joelsandersarchitect.com/an-aesthetic-headache-notes-from-the-museum-bench-with-diana-fuss/> [1 de mayo de 2020].

La invitación a divagar será parte esencial de nuestra *proposición,* y la expondremos en relación a toda la cuestión espacial que ahora abordaremos. El término ha sido elegido por varios motivos, diremos de momento que nos resulta adecuado porque sus significados alcanzan tanto el desplazamiento espacial como el mental que afecta al relato y también a la capacidad que ambas acciones suman sobre la potencialidad de imaginar e hipotetizar. Esta capacidad de ensoñar y construir imaginarios utópicos no queremos dejarla de lado, pues como señaló Griselda Pollock el término feminista es en sí una poïesis de futuro[32].

2. ESPACIO, FEMINISMOS, MUSEOS

El pensamiento y la historia del feminismo desarrollado durante la segunda mitad del siglo XX y las primeras décadas del siglo XXI nos aporta claves excepcionales para pensar el espacio desde las prácticas artísticas contemporáneas. A través del lema más importante del feminismo de la segunda ola, «lo personal es político», ya se puso en cuestión esa supuesta naturalidad de las dicotomías establecidas por la modernidad, por la que los espacios público y privado, productivo y reproductivo estructuran la vida económica, social y cultural del capitalismo. Artistas, teóricas e historiadoras se han enfrentado a estas cuestiones de manera frontal a través de su experiencia y obra, apuntando directamente a cuestiones que tienen que ver con las dos esferas y cómo estas lógicas confinaban a las mujeres en el mundo de lo doméstico e impedían su movimiento, señalando como problemas de su vida cotidiana son problemas colectivos y por tanto políticos, siendo el feminismo capaz de elevarlos a categoría social e introducirlos en la agenda política.

Las cuestiones que atañen al espacio se piensan desde su vertiente más pragmática, la importancia de disponer un espacio donde crear, hasta la fenomenológica del mismo: las relaciones sociales y de poder están organizadas de forma espacial; también la idea de los sujetos subalternos y su privación de espacio: un espacio donde trabajar —desde el estudio o cuarto propio; a la incertidumbre de poder circular libremente determinados a lugares, por cuestiones de seguridad. Pero también la ruptura con los modos de hacer relativos al Arte con mayúscula, incorporando otras formas de producción asociadas a prácticas consideradas artesanas, producciones efímeras, implicaciones corporales, otros campos de sensación, o textualidades. También el desplazamiento de lo visual (escópico) a la implicación de la corporalidad, entendiendo que la visión estaba colonizada por la masculinidad y trabajando desde lo tactil (lo háptico y la mirada que toca), así como la orientación hacia los objetos

32. Citamos un texto de Pollock rescatado de su famoso ensayo en relación a feminismos y museo, puesto que apoya la línea que defendemos según la cual un museo feminista no consistiría sólo en añadir unas cuantas mujeres al número de artistas, sino que exige un ejercicio bastante más potente de imaginación transformadora: «Feminista representa algo más que la corrección cosmética de añadir unas cuantas mujeres a nuestros museos medio vacíos, a pesar de que esos sigue siendo necesario a nivel táctico. Es la interrogación crítica del sistema que algunas llamamos patriarcado y otras falocentrismo. Como tal, el término feminista marca lo virtual como un devenir perpetuo de lo que todavía no es real. Es una poïesis de futuro, no un simple programa de demandas correctoras». Pollock, Griselda: *Encuentros en el museo feminista virtual*. Madrid, Cátedra, 2010, p. 53.

con nuestros cuerpos (ampliación del campo sensorial). La introducción de nuevos soportes todavía no colonizados por un lenguaje que contara con una genealogía eminentemente masculina como la performance, vídeo, foto, fanzines.... El uso de otros modos de hacer y la opción de no seguir por la senda del lenguaje dominante nos devuelve una idea esencial: la igualdad no pasa por aprehender o conquistar la lengua del poderoso, sino más bien en una criollización de sus lenguajes, en promover desvíos en la posibilidad y el derecho a la opacidad, que las permitan ser fuera del lenguaje hegemónico patriarcal, de su relato. Lo mismo se sucede a la hora de historiar, de contar, documentar y organizar la colección desde una mirada feminista, donde sería necesario complejizar a través de las yuxtaposiciones, las ordenaciones con el fin de promover lo difractante o lo desorientado. Dicho con palabras de Audre Lorde, «las herramientas del amo no destruirán la casa del amo»[33].

En nuestro enfoque han sido esenciales las teóricas del arte feministas para las que también queremos reivindicar un espacio, como son: Linda Nochlin, Lucy Lippard, Griselda Pollock, Laura Mulvey, Martha Rosler, Susan Best, Paul B. Preciado, Maite Garbayo, Isabel Tejeda y un largo etcétera. Pero también, en la línea fenomenológica, fundamental el trabajo de Sara Ahmed, concretamente su libro titulado *Fenomenología queer. Orientaciones, objetos, otros*[34]. Ahmed va a pensar lo *queer* precisamente a partir del espacio, como hemos dicho, un lugar que difícilmente puede ser considerado neutral. Para ello redefine el concepto a partir de lo espacialmente torcido, lo desviado o que adopta otra trayectoria, lo desorientado. En su trabajo evidencia cómo las relaciones sociales están organizadas de forma espacial. La orientación otorga sentido a los objetos y a los cuerpos; su posición o el espacio que ocupan viene también determinado por el sentido que ocupan en ese estado de las cosas. Ahmed concluye que la operación de la orientación tiene impacto sobre los cuerpos. Es decir, las distintas orientaciones dan forma a nuestros cuerpos, creando y a la vez circunscribiendo nuestro campo de acción.

Desde esta perspectiva podemos pensar que en los espacios museísticos y de exposición, en los que la producción artística masculina es mayoritaria, la inserción de las mujeres se entendiera durante mucho tiempo como fuera de lugar, o desorientada. A su vez, que la mayoría de las representaciones provengan de un tipo de sensibilidad genera que nuestra manera de percibirnos esté atravesada por esta mirada y, sobre todo, que integremos como naturalizada la idea de que la capacidad de representar está en manos del sujeto masculino. Al igual que podemos decir, análogamente, quién tiene el lugar de la enunciación: el espacio de la palabra, evidenciando lo que Foucault señaló como el saber–poder: tanto el saber como forma de poder como el hecho de que aquellos que tiene el poder acaparan e instituyen los modos de saber, los construyen. Esto se revela especialmente visible desde una perspectiva decolonial. Los procesos coloniales se sustentaron en un epistemicidio sistemático de los saberes de los pueblos colonizados. La colonidad del poder se ancla o sustenta así en una colonidad del saber. Los ejemplos son numerosos en este campo de la palabra, como señala también Lucy

33. Título del capítulo del libro de Lorde, Audre: *La hermana, la extranjera*. Madrid, horas y horas, 2002.
34. Ahmed, Sara: *Fenomenología queer. Orientaciones, objetos, otros*. Barcelona, Bellaterra, 2019.

Lippard haciéndose eco de la expresión empleada por Michelle Wallace de «hablar fuera de turno»[35], que para ella era la única «tradición» disponible para la voz crítica de la mujer negra. Fuera de turno es, claro, fuera del discurso blanco y masculino y se extiende también a la escritura (régimen escriturario) de manera que ese fuera de turno en la palabra oral y escrita se relaciona también con estar «fuera» de la Historia de los grandes relatos y de los regímenes epistémicos dominantes.

Los cuerpos adquieren orientaciones a través de la repetición. Nos orientamos a partir de lo que identificamos como conocido, o lo que se nos transforma en conocido, familiar, por su repetición. Habitar implica, por tanto, involucrar dispositivos para orientarse, formas que dan una continuidad al cuerpo en el espacio. La orientación se relacionará con el hacer de lo extraño algo familiar, mientras que la desorientación se mueve en un terreno de cierto extrañamiento. Desde aquí podemos entender que los modos de hacer de ellas, las mujeres, se enfrenten desde un lugar, de lo desorientado, a elaborar otros modos de configurar el espacio de la representación. De manera que aparecen modelos que visibilizan esa desorientación como parte constituyente de su subjetividad.

Desde el extrañamiento que provoca lo desorientado queremos convocar no sólo a las mujeres artistas o las propuestas creativas que provienen de la subalternidad sino que también pensamos en los públicos de los museos e instituciones artísticas, las visitantes, las espectadoras, las paseadoras, las caminantes como un espectro de los públicos que incomoda a la institución artística y al arte contemporáneo en general: las señoras desorientan el cubo blanco, las bolleras extrañan las exposiciones, las racializadas irritan al museo estatal, las discapacitadas incomodan con su presencia los espacios públicos. A pesar de ello, hoy somos mayoría entre los visitantes[36]. El divagar de estos públicos en torno al museo nos remite a dos figuras que nos pueden ayudar a trazar una genealogía y a entender algunos de nuestros modos en el presente: *Flâneuses* y exiliadas.

DIVAGAR: *FLÂNEUSES* Y EXILIADAS

Para indagar en la desorientación y el extrañamiento que ésta suscita, rescatamos dos figuras: la *flâneuse* y la exiliada. Éstas son sintomáticas de unas poéticas que se mueven en torno a la pregunta –lo suficientemente ambigua– de ¿qué significa hacer espacio? La *flâneuse*, que irrumpe donde no se la espera, pugna por el espacio de la calle y crea otros modos de vagar. La exiliada, obligada a salir de su espacio y reconfigurar un nuevo lugar de orientación.

---

35. Lippard, Lucy: «Out of Turn», en *The Pink Glass Swann. Selected Feminist Essays on Art.* Nueva York, The New Press, p. 288.

36. Según los informes del Laboratorio Permanente de Públicos de Museos (Ministerio de Cultura y Deporte) la presencia de mujeres como visitantes de los museos estatales es mayor (52,6 %) y la edad media se sitúa 41 y 42 años, con estudios superiores. Concretamente en el Reina Sofía, la presencia de mujeres es del 53,2 % y la media de edad es de 37,3 años, véase <http://www.culturaydeporte.gob.es/cultura/areas/museos/mc/laboratorio-museos/que-hacemos/investigacion/perfil-de-publico.html> [16 de abril de 2020].

Rebecca Solnit, en uno de sus artículos sobre Virginia Woolf, que era una de sus escritoras preferidas, expande el carácter reivindicador del famoso texto *Una habitación propia* más allá de ese espacio propio (que muchos han criticado por su componente burgués), hacia una demanda de libertad del vagabundeo, tanto imaginario, como físico[37]. Desde ahí rescata la figura de una de las protagonistas más renombrada de Woolf: *Orlando*. Atraviesa los siglos mutando de un género a otro y que para Solnit ilustraría esa libertad de deambular en la consciencia, en la identidad, en el romance y en los lugares[38], y rescata también un sugerente texto de Woolf, «Sin rumbo por las calles, una aventura londinense»[39].

Siguiendo las huellas de Woolf, Solnit y una larga genealogía de feministas que observaron atentas esta problemática espacial y de movimiento, nos gustaría divagar por varias de las preguntas que se formularon las artistas a través de sus prácticas con respecto tanto a la posición en que se nos ubica, como a lo que esos espacios prefijados y en ocasiones clausurados, suponen a la hora de hacer y a la hora también de generar modelos de representación.

Estas dos figuras nos permiten abordar una serie de problemáticas que generan un entramado complejo que cruza aspectos socioculturales con cuestiones específicas de la práctica y producción artísticas, la museología y las políticas de museificación. Al ser dos figuras en movimiento nos ayudan a pensar el museo también en términos de espacialidad.

LA *FLÂNEUSE*

El recorrido apela a las *flâneuses*, que sería la manera de llamar a las mujeres *flâneur*. *Flâneur* es un término francés específico para el que vaga por las calles, el callejero. Es un paseante concreto propio de la experiencia de la modernidad, que transita las calles en un vagabundeo específicamente urbano (recogido por Benjamin de la experiencia baudeleriana para encarnar la figura del espectador urbano). Por supuesto, el término está en masculino, algo que señala que tal figura sólo podía existir como figura masculina. Griselda Pollock lo argumenta claramente en su ensayo «Modernidad y espacios de la feminidad», donde dice:

> No existe un equivalente femenino de la figura masculina por antonomasia, el *flâneur*; no existe ni podría existir una *flâneuse*. Las mujeres no gozaban de la libertad de estar de incógnito en la multitud. Nunca fueron posicionadas como ocupantes normales del ámbito público. No tenían el derecho de observar, mirar fijamente, escudriñar o contemplar[40].

37. Solnit, Rebecca: *Los hombres me explican cosas.* Madrid, Capitan Swing, 2016, p. 89.
38. *Ibem*, p. 90.
39. Woolf, Virginia: *Sin rumbo por las calles. Una aventura londinense*. Palma de Mallorca, Olañeta, 2015.
40. Pollock, Griselda: *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*. Buenos Aires, Fiordo, 2015, p. 138.

El *flâneur*[41] estaba asociado a la figura masculina que holgazanea en la ciudad, va de compras y observa la multitud y encarna unas capacidades eminentemente asociadas a la masculinidad, como son la posibilidad de mirar (de escrutar) y de moverse. Pasearse al azar sin objetivos determinados es parte de la esencia de esta figura finisecular. Su versión femenina, la *flâneuse*, es una posibilidad que ha sido muy puesta en entredicho y revisada, en parte, por su carácter utópico con respecto a nuestra movilidad –una capacidad que culturalmente nos ha sido sustraída, y en otro lado, porque la versión femenina pondría en entredicho algunas de las características de su homóloga, aún en el caso de poder practicar la deriva por el entramado urbano.

Así, autoras como Catherine Nesci hablan de las anti-*flâneur*. Nesci las identifica con algunas escritoras, como Flora Tristán, Delphine Girardin o George Sand, ya que para ella «estas escritoras conocen la ciudad como mujeres» y la reivindican desde ahí, son por tanto mujeres que observan y ocupan la ciudad[42].

Por su parte, Susan Buck-Morss interpreta a la prostituta como la *flâneuse*: «la prostitución era, de hecho, la versión femenina de la *flânerie*». Y sigue: «la diferencia sexual hace visible la posición privilegiada de los hombres dentro del espacio público», mientras que «todas las mujeres que merodeaban se arriesgaban a ser vistas como prostitutas, algo que pone en evidencia términos como 'callejera' o 'vagabunda' referido a las mujeres»[43]. La relación que se construye entre callejear y «hacer la calle» (hacer la esquina o estar en su esquina) con la prostitución atraviesa, a través del lenguaje mismo, la mayoría de los idiomas que han construido su jerga en el espacio de la urbe. Y esta asociación que hoy pervive como cierta suerte de eufemismo, para no utilizar la palabra prostituta, sigue alimentando un imaginario que cuela en nuestro inconsciente para alertarnos y aleccionarnos sobre nuestra posición, como mujeres, en el espacio público. En inglés y en castellano «mujer pública» es todavía una expresión popular para referirse a la prostitución[44], mientras que, como irónicamente señala Rebecca Solnit[45], nada tiene que ver la estirpe masculina vinculada al par hombre-público, que nunca ha encarnado una conexión socialmente peyorativa.

Este tipo de clasificaciones de mujeres de la calle constituían todo un peligro para las mujeres de finales del XIX y comienzos del XX, en tanto que las leyes y fuerzas del orden se ensañaban especialmente con aquellas que transitaban u ocupaban esos espacios. Los intentos de regulación de nuestro comportamiento se suceden

---

41. *Flâneur*: la etimología arranca en torno al 1638: *flanner* y tiene que ver con perder el tiempo, holgazanear. Hacia el 1808 pasa a designar una forma de pasearse al azar. De origen dialectal, entra en el francés en el siglo XIX: (*flana*) correr sin pensar (aturdido) o simplemente pasearse, caminar. En cuanto a la cuestión de vagar, vago como adjetivo en su acepción de impreciso e indeterminado comparte raíz con divagar y vagabundo. Sin embargo el significado de ocioso, desocupado o perezoso proviene de otra raíz etimológica: vacuus. Es importante observarlo porque ha tendido y tiende a asociarse e incluso confundirse.

42. Iglesia, Anna María: *La revolución de las Flâneusses*. Wunderkammer, Girona, 2019, p. 21.

43. Buck-Morss, Susan: «El flaneur, hombre/sándwich y la puta: las políticas del vagabundeo», en *Walter Benjamin, escritor revolucionario*. Buenos Aires, La Marca, 2014, pp. 117-168.

44. De ahí y haciendo uso de la ironía retoma la expresión el grupo de artistas feministas argentinas, *Mujeres Públicas* para poner nombre a su colectivo, véase su web: <http://www.mujerespublicas.com.ar/> [2 de mayo de 2019].

45. Solnit, Rebeca: *Wanderlust: una historia del caminar.* Capitán Swing, Madrid, 2015, p. 343.

similares en muchos países[46]. La mujer era vista como una maleante simplemente por la ocupación de este espacio, que no le pertenecía y así los usos del espacio público en las ciudades y la presencia de determinados colectivos en ellos comienzan a estar regulados. De esta forma, a finales del XIX (en torno al 1870) empiezan a aplicarse leyes que ordenan los espacios en función de los tiempos (qué horas) y las personas que pueden transitarlos.

Las opciones estaban para las mujeres entre ser socialmente respetada pero estar confinada en el ámbito del espacio privado o poder gozar de cierta movilidad pero perder cualquier respeto a nivel social. Esto, por supuesto, no ocurre igual en el caso de las personas socializadas y reconocidas como hombres.

La cuestión de mantener su reputación durante este periodo inaugural del sistema socio-político que se posterga hasta hoy se alía con el consumo, de manera que comprar cosas servía para legitimar la presencia en el espacio público (como si ellas dejarán de ser objetos a consumir). En este sentido, y tal y como esclarece Solnit, «uno de los argumentos por qué ellas no pueden ser *flâneurs* era que ellas, sea como bienes de consumo o como consumidoras, eran incapaces de separarse lo suficiente del comercio que parece regir la vida en la ciudad. En cuanto las tiendas cerraban se les acababa buena parte de sus oportunidades para caminar (...)»[47].

Salir a caminar estaba emparentado con una sexualidad más activa, algo inapropiado para una mujer. Expresiones coloquiales como «poner en su lugar a alguien» (que se emplea ahora sobre todo para cuestiones de jerarquía), dan cuenta de cómo existe una cartografía clara sobre la que se nos socializa en función de espacios por los que podemos movernos y, por tanto, estamos donde nos corresponde, frente a otros en los que determinadas presencias son molestas o distorsionan un diseño que todo el tiempo construye correlatos entre espacios y comportamientos. Desde ahí resulta más sencillo imaginar que, tal y como enunciaba Madeleine Pelletier: «una *flanerie* de las mujeres -una *flâneuserie*- no solo cambia la manera en la que nos movemos entre los espacios, sino que interviene en la organización de los espacios»[48].

Si pensamos en el espacio museístico, que una obra pertenezca a la colección o sea expuesta en él, conlleva que esa persona goza de la posibilidad de usar el lenguaje artístico y trabajar en ese medio y además que ese trabajo es reconocido socialmente como tal (ya sea en el tiempo de sus contemporáneos/as o posteriormente).

Trabajar en proyectos artísticos significa, como reivindicaba Virginia Woolf, que una goza de un espacio propio, pero también que goza de libertad para moverse. La propia Woolf, tal y como desentraña Solnit, pone el acento sobre ello cuando escribiendo sobre Judith Shakespeare, la ficticia hermana del escritor, nos interroga: «¿podría ella conseguir comida en una taberna o deambular por la calle a media noche?». Así tal y como señalamos, Woolf apunta a cómo la posibilidad de pasear, vagar, derivar en el camino, abre una análoga posibilidad a pensar e imaginar.

---

46. En España la reglamentación sobre prostitución se inicia en 1847 con la publicación del «Reglamento para la represión de los excesos de la prostitución en Madrid».

47. Solnit, Rebeca: *Wanderlust*..., p. 347.

48. Iglesia, Anna María: *op. cit*. p. 28.

En uno de sus últimos libros, Pascal Quignard[49] vuelve sobre la expresión que antiguamente designaba lo que hoy entendemos como propiocepción, el «*sensus vaga*», este sentido vago (impreciso, incierto), unifica en torno suyo una existencia sensorial más fina. Sin un orificio particular y sin un medio específico es el sentido que media entre el sujeto y el mundo. Este sentido que vaga, que no es ubicable espacialmente sobre nuestro cuerpo, es el que nos permite en mayor medida desplazarnos, teniendo una percepción de nuestra corporalidad. Quignard sigue repensando esta idea del vagabundeo para conectarlo con lo onírico. En el francés antiguo, *rêver* (soñar), cuya etimología en francés difiere de las demás lenguas latinas, significaba vagabundear –como él dice– de llanura en llanura, bosque en bosque...Y *rêve* (sueño), designó en ese tiempo el impuesto se exigía a los errantes (monjes, vendedores ambulantes, trovadores, juglares, bohemios, peregrinos...) por cruzar la frontera de una provincia. De manera que, el sueño (*rêve*) es la tasa que debe el vagabundo. Quignard en esta deriva inspirada en el étimo, en la raíz, describe un alcance del sueño en mayor consonancia con el espacio. Un espacio más libre, más atemporal, más desorientado, más salvaje: un espacio para divagar. De ahí quizás que los campos connotativos de ambas palabras se toquen, y el que vaga (el *flâneur*) lo haga, de alguna manera, envuelto en la ensoñación (en la *rêverie*). Y quizás por ello también que ese espacio para imaginar y ensoñar tenga que ver con la posibilidad de moverse sin limitaciones. Y ya el que vaga más allá, fuera de los límites, es extravagante, ha sobrepasado en su vagabundeo las fronteras. Y hemos utilizado todo el tiempo el masculino deliberadamente porque la mayoría de estas figuras transeúntes eran masculinas y la extravagancia femenina ha sido bastante peor vista que la masculina, algo que nos retrotrae a la cuestión de cómo ciertas características de la genialidad masculina resultan inadmisibles en su homóloga femenina, a la que simplemente no se le dejó existir.

Esta figura nos sirve, a modo de metáfora, para reivindicarnos en una experiencia que acontece en el espacio exterior urbano y que replantea también esa figura del espectador que fue una y otra vez reformulada hasta hoy, para cuestionar nuestra experiencia, atenta, desatenta, activa o no ante las imágenes y espacios que se nos presentan, tal y como ocurre en el propio museo, y más todavía en un recorrido diseñado a través de sus colecciones. Aquí queremos prestar atención también a cómo se articula este ejercicio. Por tanto, con estas *flâneuses* imaginarias apelamos a otras posibilidades en los movimientos, miradas, toques y maneras de estar el mundo.

Y conectamos este divagar con toda una memoria de activismo y luchas feministas en las que vivir la experiencia de ocupar los espacios ha sido y sigue siendo decisiva: «La calle y noche la también son nuestras», es uno de los lemas del feminismo de los setenta que hoy sigue completamente vigente.

---

49. Quignard, Pascal: *La vie n'est pas une biographie*. París, Galilée, 2019.

LA EXILIADA

«Como mujer no tengo patria»
Virginia Woolf

«Most serious thought in our time struggles with the feeling of homelessness»
Susan Sontag

Siguiendo con el rastreo etimológico del que hacía uso Quignard, *exsul* tendría que ver con quien es deterrado (sacado de su suelo), pues en un error coloquial, arrastrado desde los romanos, lo relacionaron con el *solum* (suelo), no obstante, parece que la raíz indoeuropea tiene que ver con andar, vagar. En cualquiera de sus usos iniciales se manifestaría de nuevo una conexión con respecto a la posibilidad de transitar-habitar-ocupar espacios.

Reivindicamos a la exiliada como figura en el recorrido, por varias razones. Una, porque forma parte de la problemática autobiográfica de artistas con quienes hemos trabajado (Bourgeois, Clark, Duchamp) y tiene una repercusión en su trabajo artístico. Otra, porque en un sentido más amplio la asociamos a los modos en los que la socialización como mujeres nos expulsa de espacios y territorios o nos los limitan. Estas formas se ponen en práctica tanto a través de experiencias tremendamente encarnadas (dónde nos podemos mover, cómo, con qué ropa, zapatos, transporte, qué nos impide la movilidad), como de aspectos que provienen del campo simbólico (quién representa a quién y en qué espacios, y a su vez qué espacios legitiman las representaciones), como igualmente de cuestiones relativas al lenguaje (inclusión, voz). Y enfocando ya sobre lo que concierne a prácticas artísticas, se producen expulsiones de aquellos lugares desde donde se puede llevar a cabo la acción o la reelaboración de otros imaginarios y cosmogonías (relegando muchas prácticas a un exilio cultural, entendido también como relativo a un lugar que puede ser de orden simbólico).

La figura pretende conectar dentro del recorrido con colectivos que comparten este tipo de problemáticas (exilio, asilo, migración, refugio, desplazamiento). La experiencia de abandonar un espacio o territorio tiende a ir acompañada de procesos de aniquilación cultural, aculturización, censuras, silenciamientos y otras prácticas similares que aíslan a la persona que las sufren y que interrumpen procesos de transmisión (tan necesarios para experimentar la sensación de pertenencia). Los procesos de exilio suman al trastocamiento que implica la distancia física, territorial, una distancia imprecisa cronológica con respecto a las historias y las memorias precedentes, pero también presentes y futuras. Y la mayoría de estas experiencias son descritas por quienes las viven desde ese lugar de pérdida del espacio pero también con respecto al tiempo.

El museo funciona como un extraño pegamento temporal que hace de su espacio un reconciliador de temporalidades: construye memoria del pasado, testimonia el presente, imagina/fabrica futuro. Estas reconciliaciones encierran muchas veces peligro. El peligro de cierta ordenación que a través de la linealidad presume de una

neutralidad también temporal. El tiempo, o nuestra manera de entender el tiempo, es obvio que vertebra muchas formas de ordenar relatos y espacios (y su mezcla). Este entramado espacio-temporal que se presenta a través de ciertas disposiciones espaciales afecta a la forma de nuestra comprehensión de «la Historia». Por otro lado, sigue además alimentando un modo de *situar* los trabajos que parecen sólo poder producirse desde un entendimiento del contexto histórico (se convierten así en relato-contexto-dependientes)[50].

La exiliada se convierte aquí en una figura puente que sostiene experiencias muy diversas y las trata de poner en conexión en un espacio (como el museo) que problematiza también temporalidades. Nos parece ilustrativa la contundente afirmación de Virgina Woolf: «como mujer no tengo patria», en tanto que señala esa imposibilidad de pertenencia tanto a un territorio como a una ideología o cultura debido a la opresión histórica a la que como mujeres se nos ha sometido. De manera que desde esas opresiones se han vivido diferentes formas de epistemicidio, aniquilación cultural, silenciamiento.

La exiliada como figura representativa de los borramientos y obliteraciones que se producen en los archivos y colecciones sirve también para convocar en el recorrido a personas racializadas, *queers*, con diversidad funcional o a todas aquellas que se las «coloque» en un territorio de lo no normativo, que las aísla pero al tiempo también puede empoderarlas en su diferencia. Como verbalizaba el artista Pierre Molinier, «estando fuera de los lugares comunes, yo soy el monstruo», donde de nuevo la cuestión espacial sirve al imaginario que pretendemos revisitar. Este imaginario está cargado de personas que habitaron espacios y temporalidades de las que eran borradas o invisibilizadas, anulando sus testimonios y con ello la diversidad. Y nos resuena también aquí el manifiesto de Pedro Lemebel de 1986, que pertenece a la colección del Reina Sofía: «Hablo por mi diferencia». Un texto que Lemebel lee en una reunión de la izquierda en Santiago de Chile, exponiendo el rechazo que sufre dentro de sus afines de partido por su condición de homosexual. Y, como él dice, en su mensaje lo que pide al proyecto revolucionario es que permitan un espacio público que acoja la diversidad sexual: «un pedazo de cielo rojo para que puedan volar»:

> Que la revolución no se pudra del todo/ A usted le doy este mensaje/ Y no es por mí/ Yo estoy viejo/ Y su utopía es para las generaciones futuras/ Hay tantos niños que van a nacer/ Con una alita rota/ Y yo quiero que vuelen compañero/ Que su revolución/ Les dé un pedazo de cielo rojo/ Para que puedan volar.

50. Ante la concepción lineal de la historia del arte basada en una creencia en el progreso, Grenier expone que «teniendo en cuenta una multitud de historias paralelas, de sus cruces, convergencias y divergencias; reconocimiento de hibridación, multiplicidad estética y simultaneidad; una temporalidad discontinua, integrando las diferentes periodizaciones de la adopción de formas modernas en los distintos países del mundo». Grenier, Catherine: *La fin des musées*..., p. 44.

SIN FIN: DEVENIR UTÓPICAS

Ambas figuras, la *flâneuse* y la exiliada, impugnan el espacio público patriarcal –la calle, o el museo, entre otros–, pues son figuras (reales y metafóricas) que irrumpen donde nadie las esperaba, ocupan un lugar que no está pensado para ellas. Igual que la artista conquista el estudio o la escritora el cuarto propio, la *flâneuse* toma la calle y la galería de arte y gracias a su divagar se transforma en espectadora, con toda la agencia que tiene su capacidad de recepción, tanto individual como colectiva. Pero su contraparte en este relato, la exiliada, nos devuelve la otra cara de esa realidad: la imposibilidad de pertenencia que la define como «transterrada» reivindica un lugar otro. No solo es capaz de ocupar un espacio definido por el patriarcado sino que lo extraña y lo desorienta. Su mera presencia hace que el lugar –en conjunción con su cuerpo– se torne raro, se vuelva incómodo.

El uso del espacio y el tiempo en el museo que la *flâneuse* y la exiliada proponen se diferencia del modelo de museo neoliberal determinado por las industrias culturales. Precisamente no porque busquen una «distinción»[51] elitista rechazando los modos populares, sino porque interfieren en la propuesta hegemónica que el capitalismo ha hecho en torno a uso del espacio y el tiempo, pensados desde la lógica de la producción y el consumo. El vagar, el «*sensus vaga*», este sentido vago (impreciso, incierto) nos devuelve otra manera de entender el museo que es profundamente feminista porque tiene que ver con perderse y con perder el tiempo, con el caminar sin rumbo ni dirección clara, sin objetivos ni directrices de producción o consumo. El perderse como un arte, una elección consciente para volver a estar plenamente presente[52].

Este museo alejado de las lógicas capitalistas y patriarcales donde es posible divagar conecta con las ideas expuestas por José Muñoz en *Cruising Utopia*[53]. Para este escritor, el *cruising*[54] es una utopía por excelencia pues es un medio sin fin, sin destino específico que solamente tiene como objetivo el perderse; un perderse que va más allá del encuentro sexual, pues el escritor cubano también lleva este proceder sin rumbo a la poesía, a los archivos o a la relacionalidad y afectos *queer*. Pensemos desde ahí los museos feministas, espacios donde poder perderse y encontrarse, donde reunirse y poder hablar. Pensemos en esta propuesta sencilla pero radical: el divagar como una nueva manera de relacionarnos con el museo, con la ciudad, con la cultura: improductiva y ajena al consumo, lenta y contemplativa pero que contenga el autocuidado y el esparcimiento. Dejemos las distopías al pensamiento patriarcal-colonialista-capitalista y cultivemos y accionemos los imaginarios que llevamos mucho tiempo (un tiempo en el *continuum*) sembrando.

---

51. Bourdieu, Pierre: *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto.* Madrid, Taurus, 1998.

52. Solnit, Rebecca: *El arte de perderse*, Madrid, Capitán Swing, 2020, p. 11.

53. Muñoz, Jose Esteban: *Utopía queer. El entonces y allí de la futuridad antinormativa*. Buenos Aires, Caja Negra, 2020.

54. Este anglicismo, plenamente utilizado en castellano, se refiere a la práctica de «búsqueda de encuentros sexuales anónimos entre hombres es espacios públicos». Langarita, José Antonio: «Cruising», en Platero, R. Lucas, Rosón, María, & Ortega, Esther (eds): *Barbarismos queer y otras esdrújulas*. Barcelona, Bellaterra, 2017, p. 125.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Ahmed, Sara: *Fenomenología queer. Orientaciones, objetos, otros*. Barcelona, Bellaterra, 2019.

Borja-Villel, Manuel, & Enguita, Nuria (eds.): *Lygia Clark*. Barcelona, Fundació Antoni Tàpies, 1998.

Borja-Villel, Manuel: *Campos Magnéticos*. Barcelona, Arcadia, 2020.

Bourdieu, Pierre: *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto.* Madrid, Taurus, 1998.

Buck-Morss, Susan: «El flaneur, hombre/sandwich y la puta: las políticas del vagabundeo», en *Walter Benjamin, escritor revolucionario*. Buenos Aires, La Marca, 2014, pp. 117-168.

Butler, Cornelia, & Mark, Lisa: *WACK!: Art and Feminist Revolution*. Cambridge, MIT Press, 2007.

David, Catherine (ed.): *Marcel Broodthaers*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1992.

Fisher, Mark: *Los Fantasmas de mi vida. Escritos sobre depresión, hauntología y futuros perdidos*. Buenos Aires, Caja Negra, 2018.

Fuss, Diana (2015): «An Aesthetic Headache: Notes from the Museum Bench», en: <http://joelsandersarchitect.com/an-aesthetic-headache-notes-from-the-museum-bench-with-diana-fuss/> [1 de mayo de 2020].

Grenier, Catherine: *La fin des musées*. París, Editions du Regard, 2013.

Grenier, Catherine (2017): «¿Un mundo al revés?», en: <http://controversiarte.blogspot.com/2017/10/un-mundo-al-reves-por-catherine-grenier.html> [1 de mayo de 2020].

Haraway, Donna J: *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno.* Bilbao, Consonni, 2019.

Iglesia, Anna María: *La revolución de las Flâneusses*. Wunderkammer, Girona, 2019.

K. Le Guin, Ursula: *Sobre la escritura, la lectura, la imaginación*. Salamanca, Círculo de Tiza, 2018.

Langarita, José Antonio: «Cruising», en Platero, R. Lucas, Rosón, María, & Ortega, Esther (eds): *Barbarismos queer y otras esdrújulas*. Barcelona, Bellaterra, 2017, pp. 125-131.

Lippard, Lucy: «Out of Turn», en *The Pink Glass Swann. Selected Feminist Essays on Art.* Nueva York, The New Press, pp. 288-295.

Minh-ha, Trinh T: «Grandma's Story», en Wallis, Brian (ed.): *Blasted allegories: An Anthology of Writings by Contemporary Artists*. Cambridge, The New Museum of Contemporary Art / The MIT Press, 1987.

Muñoz, Jose Esteban: *Utopía queer. El entonces y allí de la futuridad antinormativa*. Buenos Aires, Caja Negra, 2020.

Pol, Ana: *Poéticas desde el trauma y los afectos: articulaciones de otras voces [auto]biográficas «entre»-guerras*, (Tesis doctoral inédita), UCM, 2015.

Pollock, Griselda: *Differencing the canon. Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*. Londres y Nueva York, Routledge, 1999.

Pollock, Griselda: *Encuentros en el museo feminista virtual*. Madrid, Cátedra, 2010.

Pollock, Griselda: *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*. Buenos Aires, Fiordo, 2015.

Quignard, Pascal: *La vie n'est pas une biographie*, París, Galilée, 2019.

Reckitt, Helena, & Phelan, Peggy: *Arte y feminismo*. Barcelona, Phaidon, 2010.

Rolnik, Suely: *Esferas de la insurrección: apuntes para descolonizar el inconsciente*. Buenos Aires, Tinta Limón, 2019.

Solnit, Rebeca: *Wanderlust: una historia del caminar.* Capitan Swing, Madrid, 2015.
Solnit, Rebecca: *Los hombres me explican cosas.* Madrid, Capitan Swing, 2016.
Solnit, Rebecca: *El arte de perderse*, Madrid, Capitán Swing, 2020.
Woolf, Virginia: *Sin rumbo por las calles. Una aventura londinense*. Palma de Mallorca, Olañeta, 2015.

«¿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

Jesús Carrillo[1] y Miguel Vega Manrique[2]

Recibido: 06/05/2020 · Aceptado: 29/07/2020
DOI: http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.2020.27452

Resumen

Este texto expone reflexiones y análisis derivados de la experiencia de dos personas que han estado implicadas en la ideación e implementación a través de prácticas concretas de los enunciados feministas en el Museo Reina Sofía. La primera parte aborda las maneras en que el Museo ha ido modulando su potencial como institución feminista durante el primer periodo bajo la dirección de Manuel Borja-Villel (2008-2015). En la segunda parte, se abordan las posibilidades y limitaciones de actualizar dicho potencial a partir de la práctica y teoría de la mediación cultural. Partimos de su inicial marginalidad y precariedad, hasta proponer una más reciente capacidad de experimentación para albergar y transformar cuerpos, espacios, experiencias, discursividades...

Palabras clave

Museo Reina Sofía; feminismo, actividades públicas; mediación cultural.

Abstract

This text comprises some reflections and analysis deriving from the experience of two individuals who were directly engaged in the conception and implementation of the feminist aims of Reina Sofía Museum. The first part focuses on the different ways the Museum modulated its potential as a feminist institution during the first years of the mandate of Manuel Borja-Villel (2008-2015). The second part deals with the possibilities and limitations involved in the actualization of such a potential in the practice and theory of cultural mediation. Starting from a situation of marginality and precariousness, this analysis moves towards the more recent

1. Universidad Autónoma de Madrid: *jesus.carrillo@uam.es*
2. Universidad Autónoma de Madrid: *miguelvegam@hotmail.com*

attempt at experimenting with both the presence and the transformation of bodies, spaces, experiences and discourses.

Keywords
Reina Sofía Museum; feminism; public activities; cultural mediation.

1. INTRODUCCIÓN

Hasta llegar a la pregunta *¿Qué significa un museo feminista?,* enmarcada dentro de la intensa actividad (activismo, cabría decir) desarrollada por el Departamento de Actividades Públicas desde 2018[3], el Museo Reina Sofía ha recorrido un largo trayecto no exento de contradicciones. La necesidad de formular públicamente la pregunta es ya una constatación de la dificultad de dar una respuesta al conflicto entre el estatus simbólico del dispositivo y las tensiones de todo tipo que este acumula.

Junto a la evidencia estadística en cuanto al número de artistas mujeres representadas en sus colecciones y exposiciones[4], está la certeza derivada del diagnóstico que hiciera Linda Nochlin sobre el modo en que la estructura patriarcal de nuestra sociedad previene la participación de las mujeres en el sistema del arte en términos de igualdad[5], Esta desigualdad, según nos recuerda Griselda Pollock, tiene en las narraciones y en los códigos de valor producidos y reproducidos en los museos uno de sus principales garantes[6].

La enunciación de la pregunta por el Departamento de Actividades Públicas del museo y la pluralidad de voces críticas convocadas constatan, sin embargo, la riqueza y la urgencia de situar (a pesar de todo) la cuestión en el corazón mismo de la institución arte, poniendo de manifiesto el potencial rol del Museo como laboratorio de producción de subjetividad, como espacio abierto a la investigación y a la redefinición de los medios y agentes capaces de generar conocimiento.

Existe, sin duda, una contradicción entre los fundamentos patrimonializantes y canónicos del dispositivo-museo y la impugnación del patriarcado que lleva a cabo el feminismo. Sin embargo, tampoco hay duda de que el feminismo ha encontrado en él un ámbito donde intervenir críticamente. Tal como afirmara Asunción Bernáldez Roldán en el texto que abre una reflexión sobre el protagonismo de las mujeres en los museos, estas no pueden esperar a que las instituciones sean perfectas para intervenir en ellas[7], De hecho, la naturaleza ejemplarizante de la institución museo lo convierte en una plataforma particularmente apropiada desde donde contraatacar las lógicas masculinizantes, coloniales y heterocentradas de producción de valor del patriarcado. Dicho pragmatismo y dicha pertinencia no deberían hacernos perder de vista, como nos advertía Griselda Pollock, la capacidad de las instituciones para

---

3. Dentro el nuevo programa de actividades públicas puesto en marcha por su directora Ana Longoni en 2018, cuyo análisis desborda el estudio presente, el feminismo ha sido una de las líneas de fuerza principales. De las once convocatorias del formato de debate *Voces Situadas*, llevadas a cabo hasta marzo de 2020, siete se han dedicado a debatir cuestiones de la agenda feminista. Durante las celebraciones del 8 de marzo y del 28 de junio se han desarrollado extensos programas incluyendo foros de debate, talleres, artes vivas y proyecciones cinematográficas. Detalles de la programación de Actividades Públicas 2018-2020 en la página web del Museo. La pregunta a la que hacemos alusión en el texto se planteó el 2 de octubre de 2019 en la novena edición de Voces Situadas. En: <https://bit.ly/2SuFjP1> [14/03/2020].

4. Sobre la presencia de mujeres en las exposiciones del Museo Reina Sofía véase la tesis doctoral de NUALART, Cristina: *Análisis de las exposiciones temporales del Museo Reina Sofía, 2000-2016, desde una perspectiva feminista* (Tesis doctoral), Universidad Complutense de Madrid, 2019. En: <https://bit.ly/3f1KCz4> [14/03/2020].

5. NOCHLIN, Linda: «Why Have There Been No Great Women Artists?», *ARTnews,* 69 (1971), pp. 22-39.

6. POLLOCK, Griselda: *Encuentros en el museo feminista virtual.* Madrid, Cátedra, 2010.

7. BERNÁLDEZ, Asunción: «Sobre públicos, museos y feminismo», en LÓPEZ, Marián, VALENCIA, Antonia & BERNÁLDEZ, Asunción (eds.): *El protagonismo de las mujeres en los museos*. Madrid, Fundamentos, 2012, pp. 53-63.

neutralizar y asimilar a aquellas voces discordantes que acceden a intervenir en el mismo con la intención de cambiarlo. Debería plantearse el feminismo, por tanto, como aquel elemento disruptivo que imposibilita una configuración en falso de las bases del sistema; que impide la recomposición del dispositivo que naturaliza y hace invisibles las estructuras de dominación, opresión y exclusión. Esta premisa obligaría a una continua reformulación de la pregunta inicial que se hacía desde la institución, de tal manera que cualquier respuesta a la posibilidad de un museo feminista hubiera de incluir un «pero» en su articulación, si fuera afirmativa: «sí, pero…»; aunque también si fuera negativa: «no, pero…», pues bloquear *a priori* la intervención en un ámbito de poder es políticamente problemático.

El objetivo inicial de este texto es tantear las maneras en que el Museo Reina Sofía ha ido modulando esta hipótesis acerca de su potencial como institución feminista durante el periodo inicial bajo el mandato de Manuel Borja-Villel y su equipo (2008-2016), teniendo en cuenta las condiciones cambiantes en que se ha producido. A continuación, se abordarán las posibilidades y limitaciones de actualizar dicho potencial a partir de la noción práctica y teórica de la mediación cultural, así como de su utilidad política durante el último tramo hasta 2020. Partimos de su temprana deriva marginal y precaria en los goznes de la institución hasta proponer una más reciente e hipotética capacidad de experimentación para albergar y transformar cuerpos, espacios, experiencias, discursividades, etc.

Las posiciones desde las cuales se realiza este acercamiento no son en absoluto ajenas a las que dictan la pregunta planteada desde el Museo; de hecho, son las de dos personas que han estado implicadas, en distintos niveles, en la ideación e implementación en prácticas concretas de los enunciados feministas de la institución. Sin pretender situarnos fuera del objeto de estudio, reivindicamos la criticidad presente durante los procesos en los que participamos, así como aquella que anima a una reflexión propositiva, una vez situados a una distancia relativa de los mismos. Esta reivindicación conecta con un cuestionamiento general de las líneas que separan el dentro y el afuera de la institución, así como aquellas que lo estructuran jerárquicamente.

Es necesario hacer explícito que quienes firmamos somos cishombres que pretenden inscribir su análisis dentro de las luchas del feminismo. Somos conscientes de que ello nos sitúa en el centro de un encendido debate acerca de quiénes son los sujetos del feminismo y acerca de quiénes tienen legitimidad de hablar desde dicha posición. Compartiendo la evidencia que sitúa a las mujeres en el origen y centro del proyecto feminista, sin embargo apostamos por la posibilidad y la necesidad de una praxis emancipatoria que desborde la lógica binarista del patriarcado que subalterniza a unos sujetos respecto a otros a partir de factores pretendidamente biológicos: a las mujeres respecto a los hombres, pero también a los transgénero respecto a los cisgénero, a las sexualidades no normativas respecto a las normativas y a los racializados respecto a los no racializados. Aquí se suscribe un feminismo situado e interseccional, y no un «feminismo de género», según la acepción bautizada por Brigitte Vasallo, que atiende exclusivamente a la reivindicación de

los derechos de las mujeres, ejercida por las mujeres[8]. También reconocemos, con autoras como Angela Dimitrakaki, Cinzia Arruzza, Tithi Bhattacharya y Nancy Fraser, la estructura de explotación capitalista global que atraviesa y refuerza esta matriz patriarcal y que exige una lucha feminista que identifique al 99% de los subyugados como sujetos de emancipación[9].

Asumiendo que dicho feminismo debe afirmarse mediante la praxis y que la autoría individual ha sido uno de los mecanismos más eficaces de sostenimiento de la dominación masculina en la producción de conocimiento, hemos optado por una escritura colaborativa e intergeneracional, en la que la voluntad de dominio se doblegue ante los principios de escucha, negociación y cuidado.

También es necesario evidenciar que el feminismo desde el que se pretende enunciar es solo uno de los muchos que conviven y que friccionan, con creciente intensidad, en el debate contemporáneo y, en particular, en el ámbito del arte y sus instituciones, tal como apunta Hilary Robinson[10]. Nos vinculamos aquí a un feminismo que atienda a las condiciones materiales de la desigualdad dentro de la institución y no solo a los aspectos discursivos y estéticos de la práctica museográfica. Siguiendo a Amelia Jones, distinguimos netamente entre comisariar arte feminista y un comisariado regido por criterios feministas, que afectan a los aspectos económicos, de organización sostenible del trabajo y al diseño de los dispositivos, tanto como a los puramente discursivos o artísticos[11].

2. CRÍTICA Y FEMINISMO EN EL PROYECTO DE ACTIVIDADES PÚBLICAS (2008-2015)

Para entender el rol que se dio al feminismo y a la mediación cultural dentro del proyecto de museo que proponía el nuevo equipo instalado en el Reina Sofía en 2008, debemos recordar el principio de institucionalidad crítica que se situaba como eje del mismo. Según la editorial del primer número de su revista *Carta*, por institucionalidad crítica se entendía «aquella que se cuestiona a sí misma, a la vez que cuestiona las formas específicas en que se organiza lo social, mediante la propuesta imaginativa de espacios y modelos de agenciamientos diferentes»[12]. Se reconocía que esa criticidad transformadora afectaba a los pilares de la institución, «al contrato social de la cultura», aunque dicha radicalidad hiciera que la transformación nunca llegara del todo a su objetivo, permaneciendo siempre en proceso[13].

---

8. Vasallo, Brigitte: «El (maldito) sujeto del feminismo», 2019. En: <https://bit.ly/3cRToiy> [14/03/2020].
9. Dimitrakaki, Angela (2018): «Feminism, Art, Contradictions». En: <https://bit.ly/2W3yuEV> [14/03/2020]; y Arruzza, Cinzia, Bhattacharya, Tithi & Fraser, Nancy: *Feminism for the 99%: A Manifesto*. Londres, Verso, 2019.
10. Robinson, Hilary: «Feminism Meets the Big Exhibition: Museum Survey Shows since 2005», *Curating in Feminst Thought*, 29 (2016), pp. 29-41.
11. Jones, Amelia: «Feminist Subjects versus Feminist Effects: The Curating of Feminist Art (or is it the Feminist Curating of Art?)», *Curating in Feminst Thought*, 29 (2016), pp. 5-21.
12. Borja-Villel, Manuel: «¿Pueden los museos ser críticos?», *Carta*, 1 (2010), p. 1.
13. Borja-Villel, Manuel: *op. cit.,* p. 2.

Esta declaración de intenciones conectaba, por un lado, con las líneas de trabajo desarrolladas por el Departamento de Actividades Públicas del MACBA en los años anteriores, desde la incorporación de su director Jorge Ribalta, quien ya planteara previamente el debate crítico-institucional en *Servicio Público*, de 1998[14]. Diez años después, cuando se configuró el nuevo equipo del Reina Sofía, adquiría un sentido más concreto y una urgencia redoblada al coincidir con el estallido de una crisis que ponía en evidencia la fragilidad de los pilares económicos y la ceguera ideológica del neoliberalismo. Las fórmulas de implementación del proyecto eran, en principio, las mismas ensayadas en el MACBA: la creación de un departamento de actividades públicas que englobara y redefiniera el preexistente departamento de educación y pusiera en marcha esos protocolos de interpelación al visitante como «sujeto político» y de trabajo en red con otros «agentes culturales» que se anunciaban en *Carta*.

En el texto no aparecía el término feminismo explícitamente, aunque alguien pudiera sobreentenderlo dentro de aquellos «agenciamientos diferentes» a los que se aludía, teniendo en cuenta el perfil de los agentes con los había colaborado el MACBA en los años previos, como veremos a continuación. Ciertamente, este sesgo no estaba totalmente ausente del Reina Sofía anterior a la llegada de Borja-Villel, como se comprueba en el feminismo militante de la programación audiovisual de Berta Sichel, quien llevaba desde comienzos de la década fortaleciendo este bastión desde su flanco en el Museo. De hecho, era más difícil encontrarlo en las primeras acciones promovidas por Actividades Públicas desde el paradigma colaborativo aludido en *Carta*. En el primer ciclo de seminarios concebido dentro de las lógicas de negociación con nuevos agentes sociales, *El arte de la crisis. Seminarios sobre la crisis sistémica del capitalismo*, ninguno de los invitados por el Museo y la Universidad Nómada abordó el tema desde la perspectiva del feminismo, siendo en su totalidad reputados nombres masculinos del panteón de la izquierda internacional como Mike Davis, David Harvey o Emmanuel Wallerstein[15].

La incorporación de Berta Sureda para la puesta en marcha del nuevo macrodepartamento de Actividades Públicas, cuya labor se analiza aquí, se correspondía con el nombramiento de otras tres mujeres en los puestos directivos del ámbito artístico de la institución: colección (Rosario Peiró), exposiciones (Teresa Velázquez) y subdirección (Lynne Cooke)[16]. La estructura interna del Museo: vertical y regimentada en departamentos, sin embargo, iba a permanecer intacta, según los parámetros de la administración del estado de la que éste formaba parte integral.

---

14. Ribalta, Jorge (ed.): *Servicio público. Conversaciones sobre financiación pública y arte contemporáneo*. Salamanca, Universidad de Salamanca y Unión de asociaciones de artistas visuales, 1998.

15. Ciclo de seminarios «El arte de la crisis. Seminarios sobre la crisis sistémica del capitalismo» organizado conjuntamente durante los años 2008 y 2009 con la Universidad Nómada, plataforma de pensamiento crítico vinculada a los movimientos sociales fundada en el año 2000.

16. Tal como se desprende de la programación de los primeros años de ejercicio del nuevo equipo curatorial y del análisis llevado a cabo por Cristina Nualart en la tesis anteriormente citada, no se observa un incremento sustancial en la presencia de artistas mujeres en las exposiciones del Museo, aunque sí un mayor sesgo feminista en las mismas. Alusiones explícitas al feminismo como motor de la política del departamento de colecciones se iban a recoger en las memorias de actividades desde 2010: <https://museoreinasofia.es/museo/memoria-actividades> [12/04/2020].

En dicho contexto, para Actividades Públicas no era difícil generar rápidamente seminarios de temática feminista alrededor de exposiciones, como la dedicada a la artista norteamericana Nancy Spero, coproducida en 2008 con el MACBA[17]. Lo era mucho más hacerlo desde procesos de negociación con unos agentes con los que el Museo apenas había empezado a tener contacto. Interactuar con la militancia feminista no era necesariamente fácil para una institución canónica de la naturaleza descrita en la introducción y con las rigideces e inercias derivadas de su estructura burocrática. Cinco años antes, en 2003, el MACBA, en colaboración con Arteleku, UNIA y, más adelante, el Centro Guerrero, había provisto del marco institucional para un proyecto colectivo de reescritura crítica de la historia del arte español, que implicaba a artistas, investigadorxs y activistas: *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*. Lo novedoso del proyecto no era solamente el tema, a contrapelo del celebratorio discurso del arte en España que pretendía consolidarse durante el 25 aniversario de la Constitución del 78, sino el que emergiera de un frente común de instituciones y agentes de perfil crítico, coincidiendo con una nueva oleada de movilizaciones que exigían una redefinición radical del tablero de juego político-social.

Una de las líneas transversales del núcleo de investigación independiente *1969…*, coordinado por Marcelo Expósito era, precisamente, los feminismos, tal como aparecía en el diagrama que servía como mapa general de la investigación dentro del primer volumen del proyecto, publicado en 2004[18]. El eje feminista, según rezaba la introducción, había de proveer de «nuevos paradigmas de interpretación de las prácticas políticas, estéticas y crítico-historiográficas, desde posiciones de género»[19].

El equipo encargado de desarrollar dicha línea transversal estaba formado por Fefa Vila, Carmen Navarrete y María Ruido, activistas, artistas e investigadoras sin solución de continuidad. Si en esa primera sección de *1969…* se incluía una conversación con Esther Ferrer, realizada por el equipo, y otra a la propia Fefa Vila, llevada a cabo por Gracia Trujillo y Marcelo Expósito, la segunda entrega, publicada en el siguiente volumen de *Desacuerdos*, incluía en su título explícitamente a los feminismos junto a las prácticas colaborativas y a la así denominada «globalización desde abajo»[20]. Con el nuevo diagrama que introducía las investigaciones, los feminismos atravesaban desde los años 70, como parte de la «república de los

17. *Nancy Spero. Disidanzas*, exposición comisariada por Manuel Borja-Villel y Rosario Peiró (4 de julio a 24 de septiembre de 2008). En relación con la misma el Departamento de Actividades Públicas organizó el ciclo de conferencias *Nancy Spero en contexto*: <https://bit.ly/2y5Keie> [12/04/2020].

18. «Mapa general de la investigación, 1969… hipótesis sobre prácticas artísticas y políticas en España», en *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español,* vol. 1. Barcelona, Arteleku-Diputación Foral de Gipuzkoa, Museu d'Art Contemporani de Barcelona y UNIA arteypensamiento, 2004, p. 112.

19. Expósito, Marcelo: «Diferencias y antagonismos. Protocolos para una historia política del arte en el Estado español», que introduce la sección «1969… Algunas hipótesis sobre prácticas artísticas y políticas en España», en *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español,* vol. 1. Barcelona, Arteleku-Diputación Foral de Gipuzkoa, Museu d'Art Contemporani de Barcelona y UNIA arteypensamiento, 2004, pp. 113-129.

20. Expósito, Marcelo: «La imaginación radical. El arte, entre la ejecución virtuosa y las nuevas clases de luchas», en *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español,* vol.2. Barcelona, Arteleku-Diputación Foral de Gipuzkoa, Museu d'Art Contemporani de Barcelona y UNIA arteypensamiento, 2005, pp. 147-157.

radicales», hasta los incipientes 2000, como «feminismos autónomos»[21]. En el interior de esta sección se incluía el texto «Trastornos para devenir: entre artes y políticas feministas y *queer* en el Estado español», firmado por Carmen Navarrete, María Ruido y, de nuevo, Fefa Vila. En él se planteaban las hipótesis para emprender «una deconstrucción radical de las bases en que se asienta la disciplina; es decir, un cambio absoluto de paradigma, una desarticulación de los discursos y las prácticas de la historia del arte»[22]. Este texto programático ponía en evidencia con qué tipo de feminismos se vinculaba *Desacuerdos*: aquellos que establecían una continuidad con las luchas de la disidencia sexual, bolleras y *queer*, articuladas en la década de los 90. Estos feminismos insumisos se situaban en primera línea de la impugnación radical del relato del arte español contemporáneo generado desde la Transición.

A pesar de que las instituciones que promovían *Desacuerdos* suscribían dichas posiciones desde el punto de vista discursivo, iban a defraudar las expectativas de unas investigadoras que reivindicaban mayor capacidad de decisión y de acción dentro del proyecto. Como apuntara lacónicamente María Ruido en una reflexión posterior: «Solo puedo constatar que, en lo que atañe al feminismo, su lugar en *Desacuerdos* no respondió a nuestras expectativas»[23]. La escasez de recursos y la decisión de abrir el debate feminista a otras voces sin contar con ellas iba a interpretarse como una intolerable intromisión del comité ejecutivo de *Desacuerdos*. Evidencia de tal intromisión fue la organización del seminario *Desacuerdos. Mutaciones del feminismo: genealogías y prácticas artísticas* organizado por Arteleku en abril 2005 al margen de su línea de investigación y en donde la teórica y activista *queer* llamada por entonces Beatriz Preciado aparecía como nueva referencia del feminismo internacional[24]. Esa imagen quedaba reforzada por la entrevista realizada por mí, a la sazón editor de las publicaciones de *Desacuerdos*, para cerrar el mismo volumen en que las investigadoras hacían su propuesta de genealogía feminista[25]. Este conflicto se enmarcaba en el contexto de los constantes cortocircuitos comunicacionales y pulsos por el poder que proliferaron entre los distintos agentes, institucionales y extra-institucionales, según avanzaba el proyecto. Las secuelas del cisma persistían años después, en 2012, cuando el comité de edición de *Desacuerdos*, ya integrado exclusivamente por instituciones, decidió dedicar un volumen específico a los

21. «Feminismos. Diagrama de organización de los materiales de investigación», en *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español* vol.2. Barcelona, Arteleku-Diputación Foral de Gipuzkoa, Museu d'Art Contemporani de Barcelona y UNIA arteypensamiento, 2005, p. 146.

22. Vila, Fefa, Navarrete, Carmen & Ruido, María: «Trastornos para devenir: entre artes y políticas feministas y *queer* en el Estado español», en *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español* vol.2. Barcelona, Arteleku-Diputación Foral de Gipuzkoa, Museu d'Art Contemporani de Barcelona y UNIA arteypensamiento, 2005, pp. 158-187.

23. Ruido, María: «Agendas diversas y colaboraciones complejas: feminismos, representaciones y prácticas políticas durante los 90 (y unos años mas) en el Estado español. (Algunas reflexiones después de *Desacuerdos*)». En: <https://bit.ly/2KHGiXu> [14/03/2020]. Texto presentado en el seminario *Subxetividades críticas, narrativas identitarias: feminismos e creación contemporánea no Estado español*, La Coruña, Fundación Luis Seoane. 8-11 de marzo de 2006.

24. Un archivo audiovisual de los contenidos de dicho seminario está disponible en la web de UNIA Arte y Pensamiento: <https://bit.ly/2xfNN55> [14/03/2020].

25. Carrillo, Jesús: «Entrevista a Beatriz Preciado», en *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español,* vol.2. Barcelona, Arteleku-Diputación Foral de Gipuzkoa, Museu d'Art Contemporani de Barcelona y UNIA arteypensamiento, 2005, pp. 244-261.

feminismos. En esta ocasión no se contó con las investigadoras del proyecto inicial, aunque tampoco se hizo con Preciado[26].

Aunque este y otros desacuerdos acabaron haciendo descarrilar el proyecto en su dimensión colaborativa inicial, sin embargo, proveerían, como veremos, del humus para futuras colaboraciones con el Departamento de Actividades Públicas del Museo Reina Sofía, además de marcos discursivos para las nuevas narraciones museográficas de la colección. De hecho, las nociones de «montaje» y «ojo variable» extraídas del lenguaje cinematográfico que reivindicaba Marcelo Expósito para *Desacuerdos* en su introducción a *1969…* en 2004 iban a impregnar el modo específico en que el Museo tramaba sus narraciones histórica[27], multiplicándose los tiempos posibles, contradictorios y encabalgados con el presente, sin eludir las posibles las fricciones inherentes a las políticas de la memoria[28]. Nacido por decreto con la misión de gestionar el patrimonio artístico producido desde el nacimiento de Pablo Picasso en 1881, el Museo Reina Sofía se articulaba desde su apertura en 1992 mediante una narración basada en la biografía del genio masculino y en la sucesión, sin solución de continuidad, de «ismos» artísticos. El camino al *Guernica* y desde el *Guernica*, único ítem donde se cruzaban la historia del arte y la historia política y social, era principalmente la vida y obra de Picasso.

La perspectiva feminista iba a ser una de las cuñas utilizadas para quebrar la continuidad de ese discurso, introduciendo sus específicas políticas de la memoria. Siguiendo las enseñanzas de Nochlin y Pollock, la primera tarea era cuestionar la hegemonía de la biografía del artista como matriz narrativa. Una vez que ya no se asistía al despliegue de la vida y obra de nuestros genios diaspóricos, Picasso, Miró o Dalí, y se montaban las piezas siguiendo distintas coyunturas históricas y distintas estrategias narrativas, era posible incluir obras de mujeres a las que hasta entonces se había privado del marco historiográfico y museográfico para compartir espacio con sus contemporáneos[29]. Uno de los casos más notorios es el de Ángeles Santos, artista que nunca había encontrado lugar adecuado en un museo dedicado a celebrar el genio creador de sus coetáneos hombres. En la nueva ordenación, sus obras *Un mundo* y *Tertulia*, ambas de 1929, iban a presidir la sala 207, titulada *La nueva figuración: entre clasicismo y sobrerealidad*. Mientras tanto, se colocaban en una situación secundaria las pinturas de Dalí, *Retrato* y *Figura en una ventana*, de 1925, entre las más buscadas por los visitantes, haciéndose inevitable la comparación entre la mirada desbordada y empática de la artista mujer y la voyeurística del hombre. Ese marco feminista de interpretación permitía revelar la nueva objetividad de la

26. Villaespesa, Mar (ed.): *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español,* vol.7. Barcelona, Arteleku-Diputación Foral de Gipuzkoa, Centro José Guerrero-Diputación de Granada, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y UNIA arteypensamiento, 2012.

27. Expósito, Marcelo: «Diferencias y antagonismos. Protocolos para una historia política del arte en el Estado español», *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español,* vol.1. Barcelona, Arteleku-Diputación Foral de Gipuzkoa, Museu d'Art Contemporani de Barcelona y UNIA arteypensamiento, 2004, p. 115.

28. Al respecto de cómo esta nueva lógica respondía a una crítica feminista véase Borja-Villel, Manuel, Peiró, Rosario & Carrillo, Jesús: «Introducción», *La Colección: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Claves de lectura. (Parte I)*. Madrid, La Central, 2010, pp. 7-8.

29. Ver un análisis del nuevo modelo museológico en Carrillo, Jesús: «Museums of the South», en VV. AA. (eds.): *What's the Use? Constellations of Art, History and Knowledge*. Eindhoven, Valiz, 2016, pp. 346-358.

Modernidad de Remedios Varo (1936), o la inversión de miradas en el *Adán y Eva* de Rosario de Velasco (1932), en la misma sala. La aparición de nombres como María Blanchard, Sonia Delaunay o Maruja Mallo en la planta de la colección presidida por el *Guernica* suponía un vuelco narrativo sin precedentes en el Museo Nacional. En los sucesivos *displays* de la *Colección 3. De la revuelta a la posmodernidad 1962-1982*, inaugurada a finales de 2011, el arte producido por mujeres, así como el propiamente feminista, iban a ocupar un franco protagonismo, consistente con los presupuestos narrativos generales y las referencias historiográficas y críticas manejadas por el equipo curatorial del Museo.

Era responsabilidad del nuevo ámbito de actividades públicas el ir construyendo lazos con agentes del ámbito feminista y la elaboración programas; todo ello, como se decía en la editorial antes citada, «ensayando protocolos de actuación y trabajo en red, basados en el reconocimiento de individuos y grupos como agentes culturales y sujetos políticos en términos de igualdad y no como una mera subcontrata de servicios. Ello implica el mantenimiento de una continua negociación que no puede resolverse nunca en una definitiva absorción o en la cristalización de la relación en una transacción económica»[30]. La consigna del departamento de Actividades Públicas era no programar feminismo de *motu propio*, a no ser que fuera en la dimensión de historia del arte consustancial al Museo. Hacerlo así supondría un extractivismo e intrusismo ideológico intolerables, como el conflicto desatado en *Desacuerdo*s había puesto en evidencia. Aprendiendo del mismo, la tarea era poner en marcha programas a partir de la negociación con individuos o colectivos que situaran al Museo como espacio de experimentación, aprendizaje y visibilidad de los feminismos contemporáneos.

La negociación no podía ni debía ser fácil. La reproducción de consignas extraídas de las corrientes discursivas más radicales, típica de las instituciones artísticas, se volvía ridícula en un momento en que la intensidad de los debates quemaba, literalmente, los códigos en tiempo real. A partir de la constatación de su crisis, la institución debía entrar en un estado de excepción y renunciar al monopolio de la cultura, suspendiendo estratégicamente su autoridad para reconocerla en otras voces. De lograrse, este espacio de negociación requería que tanto activistas como institución se desplazaran de sus ámbitos respectivos y trabajaran a contrapelo de sus procedimientos y estructuras, entrando en una zona de riesgo. La negociación exigía confianza y la confianza transparencia y conocimiento mutuo, procesos que a su vez requerían compromiso y dedicación, así como que la urgencia y la necesidad de colaborar fuera sentida por las distintas partes. Todos estos factores eran difíciles de improvisar y su confluencia era, en buena medida, coyuntural, atizada en este caso por la sensación de crisis de sistema que atravesaba a las instituciones y a los movimientos sociales a partir de 2008.

Para evitar ir a ciegas era fundamental recuperar las conexiones ya establecidas durante el experimento de *Desacuerdos* y trabajar a partir del reconocimiento del conflicto. Así, a finales de 2009 se iniciaron conversaciones con Fefa Vila y se acordó

30. Borja-Villel, *op.cit.*

abordar desde la perspectiva del feminismo un tema que, por entonces, preocupaba tanto al mundo de la cultura como a los agentes sociales: la precarización del trabajo en el contexto del capitalismo cognitivo. Bajo el título *Producción cultural y crítica feminista*, Fefa Vila y la investigadora y activista Begoña Pernas diseñaron un programa mixto que combinaba un seminario público con protagonistas del debate: artistas, gestoras y teóricas, sin solución de continuidad, un taller a puerta cerrada, y la proyección de *Encuentro entre dos reinas*, de Cecilia Barriga[31]. El feminismo tomaba la iniciativa para plantear problemas que el Departamento de Actividades Públicas se disponía por entonces a discutir con y en los términos de los agentes del creciente ámbito de la producción cultural autoorganizada. *Producción cultural y crítica feminista* antecedió en un par de meses al encuentro *Para quienes disfrutamos trabajando. Precariedad y autoorganización en el trabajo «creativo»*[32], organizado en colaboración «monstruosa» con el colectivo editorial *Traficantes de sueños* y con la participación de muchos de los que pronto conformarían la *Fundación de los Comunes*[33].

Durante sus dos primeros años de vida el Departamento puso a prueba la flexibilidad del Museo para servir de marco de los debates del feminismo, más allá del ámbito estricto de la cultura. Así, se utilizó como sede de la *II Jornada europea de debate De las cuotas masculinas a la paridad en el cuidado. Para la igualdad permisos iguales*, echando mano del convenio que el Museo tenía con las universidades a las que pertenecían las organizadoras.

Conviene reflexionar sobre el hecho de que Actividades Públicas tenía mayor facilidad para conspirar con agentes y colectivos procedentes de los movimientos sociales que para negociar con proyectos de naturaleza institucional cuando las cuestiones a abordar eran de naturaleza política[34]. Este fue el caso de la elaboración del itinerario *Feminismo. Una mirada feminista sobre las vanguardias*, cuya mediación abordaremos en la segunda parte, a partir del proyecto de investigación *Museos en femenino* dentro de un convenio de colaboración firmado en 2009 entre el Ministerio de Cultura y el Instituto de estudios feministas de la Universidad Complutense[35]. Tras numerosas conversaciones e intercambio de textos, el 8 de marzo de 2010 se presentó el itinerario sobre la *Colección 1* del Museo, con la publicación de un folleto que

---

31. Seminario *Producción cultural y crítica feminista*, coordinado por Fefa Vila y Begoña Pernas, 28-30 de abril de 2010: <https://bit.ly/3eUps5T>.

32. El seminario *Producción cultural y crítica feminista* antecedió en un par de meses al encuentro *Para quienes disfrutamos trabajando. Precariedad y autoorganización en el trabajo «creativo»*, 3-4 de julio de 2010: <https://bit.ly/3bM7mRn> [14/03/2020].

33. La Universidad Nómada había elaborado poco tiempo antes el término «institución monstruo» como un dispositivo híbrido y contradictorio, en permanente negociación de elementos heterogéneos en la que se mezclan elementos movimentistas e institucionales «clásicos»; como un aparato estratégico en el proceso de «irrumpir en las esferas públicas estatalizadas y/o privatizadas, transformándolas»: SÁNCHEZ, Raúl (2008): «Prototipos mentales e instituciones monstruo. Algunas notas a modo de introducción», en *Transform, Instituciones Monstruo*. En: <https://bit.ly/3aEGIZm> [14/03/2020].

34. Se reflexiona críticamente sobre esta dimensión conspirativa del Museo en Carrillo, Jesús: «Conspiratorial Institutions?», en Badovina, Zdenka, Piskur, Bojana & Carrillo, Jesús (eds.): *Glossary of Common Knowledge*. Lubiana, MG-MSUM, 2018, p. 280.

35. Las coordinadoras del proyecto reflexionan sobre el mismo en López, Marián & Fernández, Antonia: «Museos en femenino: un proyecto sobre igualdad, empoderamiento femenino y educación», *Storia delle Donne,* 14 (2018), pp. 103-124.

los visitantes podrían utilizar como guía. El mínimo común denominador logrado no satisfizo del todo a ninguna de las partes y tampoco se logró una interacción significativa con el departamento de colecciones. A pesar de las divergencias entre modos diferentes de entender el feminismo y las dificultades para conectar agendas entre instituciones, el itinerario iba a servir de punto de partida a una línea de mediación cultural del Museo, que, como veremos, fue ampliada años después desde otros parámetros por las investigadoras María Rosón y Ana Pol de Dios, esta vez por encargo directo de Actividades Públicas. Prueba de que las coyunturas cambiantes favorecen nuevas convergencias, la instigadora de aquel primer proyecto Marián López Fernández-Cao sería invitada en octubre de 2019 a debatir colectivamente sobre la cuestión a la que aludíamos al principio: *¿Qué significa un museo feminista?*, demostrando estar en sintonía con los términos y la urgencia de la pregunta planteada por los organizadores diez años después.

2011 iba a ser el año en que acabaron de decantarse las líneas de fuerza del Departamento de Actividades Públicas, coincidiendo con una nueva ola de efervescencia política que atravesaría de distintas maneras el Museo. La configuración del Centro de Estudios pretendía dar lugar a un tipo de programas que, desbordando la noción convencional de actividad pública puntual, aglutinara a una comunidad de individuos con un nivel mayor de implicación y dentro de un marco de aprendizaje, investigación y experimentación. El dispositivo concebido a ese propósito fue el así llamado «programa de prácticas críticas», cuyo formato general era el de un curso-seminario de periodicidad semanal, lo que permitía una intensa y densa circulación de saberes y afectos en un grupo limitado de participantes. El rasgo distintivo de estos programas consistía en conectar con procesos preexistentes de investigación y saberes activistas, implicados en una crítica radical del sistema[36]. Uno de ellos, iba a ser *Somateca. Producción biopolítica, feminismos, prácticas queer y trans* concebido a partir de un diálogo con la pensadora y activista Beatriz Preciado, que se había iniciado durante *Desacuerdos*. Preciado, tras años de estar afincada en París, vinculada a la Universidad de Saint-Denis, había ido trasladando el foco de su actividad a Barcelona, sobre todo tras la apertura del Programa de Estudios Independientes del MACBA en 2006, en el que coordinaba el módulo *Tecnologías de Género*. Desde unos años atrás, a partir del *Maratón Posporno* celebrado en MACBA en 2003, agitaba la corriente barcelonesa de experimentación de nuevas subjetividades de género y sexualidades disidentes, situando al Museo como un insospechado epicentro de la misma[37].

La opción de contar con Preciado y su visión del feminismo como una impugnación radical del orden biopolítico y la defensa de una imaginación política igualmente radical, suponía ahondar el alejamiento respecto a aquellos feminismos «de género»

36. El así llamado *Programa estudios avanzados de prácticas críticas* se desarrolló dentro del marco del Centro de estudios del Museo Reina Sofía entre 2012 y 2016, a partir de cursos organizados en colaboración con agentes del ámbito activista y académico: el colectivo Artea, Observatorio Metropolitano y Paul B. Preciado. En: <https://bit.ly/2KCIPT1> [14/03/2020].

37. *Maratón Posporno. Pornografía, pospornografía: estéticas y políticas de representación sexual*, dirigido por Beatriz Preciado, MACBA, 6-7 de junio de 2003. En: <https://bit.ly/35ckFYL> [14/03/2020].

de los que hablaba Vasallo y el acercamiento a la joven escena *queer* y trans madrileña, que fue la que mayoritariamente respondió a la convocatoria. Como «aperitivo» y declaración de intenciones se elaboró con Preciado un programa público que, bajo el título *La internacional cuir. Transfeminismo, micropolíticas sexuales y vídeo-guerrilla*, ponía al límite la capacidad del Museo de albergar contenidos que desbordaban con mucho los marcos de la crítica institucional. Parte del festival hubo de realizarse en el vecino espacio independiente *Off Limits* debido a las posibles acusaciones de obscenidad u ofensas a la Iglesia[38]. Anecdóticamente, cabe señalar que la sesión de posporno que clausuraba el festival coincidió con la jornada de reflexión de las elecciones generales que llevaron al poder al Partido Popular.

La decisión de contar con los investigadores y activistas David Berna y Lucas Platero como coordinadores, acordada con Preciado, tenía como fin garantizar un acompañamiento cercano que su apretada agenda y su residencia barcelonesa no permitían. Por otro lado, quería compensar lo que de colonización cultural pudiera tener el aterrizaje de Preciado en Madrid, vinculando el desarrollo del seminario a las dinámicas locales. De hecho, meses antes *La internacional cuir* había sido objeto de crítica e intentos de boicot desde parte del colectivo de activismo *queer* madrileño, que denunciaban el oportunismo político de la llegada de «la estrella» Preciado auspiciada por la institución artística[39].

Lo más relevante de *Somateca*, que inició su andadura en abril de 2012, más allá del debate teórico-crítico que pudiera suscitar, fue el proceso de agenciamiento del grupo, que llevó la impugnación inicial de los regímenes corporales e identitarios propuesta en las clases al ensayo de modos de aprendizaje en común de manera autónoma. Una vez concluido el programa, *Somateca*, como se autodenominó el grupo, se constituyó como ente independiente y al margen de la tutela de Preciado, interpelando al Museo en modos que éste había previsto desde el punto de vista discursivo, como vimos en el editorial de *Carta*, sin tener del todo las herramientas políticas y de procedimiento para ponerlos en práctica. Las políticas de austeridad que tomaron forma de ley en 2012, así como el nuevo escenario generado por el gobierno conservador del que dependía el Museo, hicieron que la convocatoria de *Somateca* de 2013 careciera del fuelle de la primera, ocasionando un sentimiento de orfandad en el nuevo grupo que dificultó la constitución de un espíritu de comunidad tan fuerte como el primer año. Esa misma situación había mermado notablemente la capacidad del Departamento de Actividades Públicas para responder a los nuevos modos de relación que habían emergido a partir de sus programas. A pesar de ello, ya sin convocatoria de curso, en 2014 se iba a producir la convergencia de ambas somatecas en la propuesta y organización de las *Jornadas crip-queer, Cuerpos abyectos entrelazando vidas*. Se trataba de un evento inaudito en la institución, tanto por los contenidos y la composición de los participantes, como por el hecho de provenir

38. *La internacional cuir. Transfeminismo, micropolíticas sexuales y vídeo-guerrilla*, dirigido por Beatriz Preciado, Museo Reina Sofía-Off Limits, 15-19 de noviembre de 2011. En: <https://bit.ly/3bJvoxP> [14/02/2020].

39. Val, Jaime del (2011): «Comisarios *Queer*. Sobre los límites en la asimilación institucional del activismo». En: <https://bit.ly/2Klj3wt> [14/03/2020].

de un colectivo que se alzaba ante el Museo desde un espacio nuevo, que no era ni dentro ni fuera del mismo[40].

Ese espacio nuevo, que emergía y cobraba forma a partir de una imaginación política *queer*-feminista, sirvió de inspiración y combustible para un último intento del departamento de reivindicar la potencia de prácticas institucionales «otras», fundamentadas en políticas de reconocimiento y de corresponsabilidad de agentes externos al Museo. Ello exigía buscar aliados externos que contrarrestaran las dinámicas implosivas que amenazaban con paralizar el proceso en el interior del Museo. En diálogo con los equipos de educación y mediación de los *partners* de la confederación europea de museos *L'Internationale*, con los que se compartían preocupaciones similares, se logró generar un programa no previsto inicialmente dentro del proyecto *The uses of art*, cofinanciado por *Creative Europe*[41]. Este nuevo programa giraba alrededor del término *constituencies* que pretendía señalar la matriz política democrática de nuestras instituciones, frente al de *usership*, respecto al que había pivotado el proyecto en un primer momento. No se trataba de una mera cuestión terminológica. El nuevo vocabulario pretendía nombrar situaciones y desafíos a los que se enfrentaban los departamentos de actividades pública y educación de instituciones como la Moderna Galerija de Lubiana, el MACBA de Barcelona, o el Van Abbemuseum de Eindoven, además del Reina Sofía, al reconocer a agentes culturales que no eran ni usuarios del museo ni personal contratado del mismo. En dicha naturaleza difusa, «monstruosa» como aludíamos antes, se quería reconocer el futuro de una nueva institución democrática.

Dicho programa logró recursos y atención suficientes para auspiciar el encuentro de colectivos vinculados a las distintas instituciones, primero en Liverpool, después en Madrid y por último en Barcelona, con el fin de construir una trama paralela que interpelara a *L'Internationale* desde esas dinámicas instituyentes con las que el Museo aspiraba a relacionarse. Entre ellos estaban Diásporas Críticas y Avalancha de Barcelona, Neteorit de Lubiana y el proyecto *Museo de arte* útil desde Eindoven. Somateca sería participante activo y anfitrión en unos encuentros cuya propia existencia había contribuido a generar. Finalmente, en septiembre de 2016, se celebraría en el MIMA de Middlesborough, dentro del marco de *L'Internationale*, el seminario *Working with constituencies*, cuyo subtítulo se preguntaba qué pasaría si una institución pusiera las relaciones con lo social en el centro de sus operaciones[42]. En el mismo, miembr@s de Somateca y del resto de colectivos participantes de la red volverían a tener un rol protagonista.

La investigadora y activista Janna Graham, miembro del colectivo británico Ultrared, describió las dinámicas del encuentro de Liverpool en su texto

---

40. *Cuerpos abyectos entrelazando vidas. Somateca. Jornadas crip-queer*, organizado por el colectivo *Somateca*, Museo Reina Sofía, 28-29 de noviembre de 2014. En: <https://bit.ly/3cTvlyb> [14/03/2020].

41. *Los usos del Arte - El legado de 1848 y 1989*, programa de *L'Internationale*, confederación de museos europeos (MACBA, MG-MSUM, Van AbbeMuseum, MHKA, SALT) cofinanciado por *Creative Europe*, 2013-2017. En: <https://bit.ly/3cOwyqu> [14/03/2020].

42. Seminario *Working with Constituencies. What would happen if museums put relationships at the centre of their operations?,* organizado por MIMA dentro del marco de *L'International* del 8 al 10 de septiembre de 2016. En: <https://bit.ly/2W2PJGt> [14/03/2020].

«Negotiating institutions», dentro del libro que *L'internationale* dedicaría a estos procesos partiendo del seminario del MIMA. En él se recogía el «borrador para un proyecto de transformación» generado colectivamente por los grupos a partir de su labor como facilitadora. Entre las proposiciones y demandas que contenía este documento se aludía a los regímenes de visibilidad dentro y fuera de la institución, a la democratización de la gestión de los recursos, al desarrollo de prácticas basadas en la diferencia y a la urgencia de ampliar la base social en la generación de valor en la cultura y las instituciones[43].

En el mismo volumen, *miembr@s* de Somateca definían certeramente su situación en el museo como «dentro del closet», poniendo en evidencia las tensiones y contradicciones que implicaba el situar sus prácticas en ese exiguo ámbito de acción excavado dentro del museo. Denunciaban la precariedad de las políticas de reconocimiento a las que se veían *sometid@s*: «estás dentro, pero nadie te ve», así como la instrumentalización de su episódica presencia en momentos puntuales dentro del discurso alter-institucionalista del Museo. No cejaban, a pesar de ello, en su empeño de impregnar con su incómoda presencia las estructuras de la institución[44].

Actividades Públicas se veía ante la misión de desafiar, una y otra vez, la dura resistencia de la estructura burocrática y jerárquica del Museo a aprender de estas experiencias y a asumir en algún grado el proyecto de transformación institucional que ellas implicaban. Al mismo tiempo, había de emplear sus energías en neutralizar la abyección y el rechazo ante la presencia de los agentes «extraños» que pretendía inocular en su interior. La compartimentada organización del Museo prevenía dicha capilaridad, a la vez que el régimen laboral, administrativo y económico, endurecido tras 2012, bloqueaban su aplicación dentro del mismo departamento, llevando las contradicciones a límites difícilmente soportables. La imaginación política feminista ofrecía la inspiración y los modos para seguir operando en esta aparentemente sisífica tarea, al revelar la dimensión real de las luchas y la necesidad de perseverar en las mismas, reinventándolas en cada coyuntura específica. En este sentido, las residencias de investigación vigentes de 2010 a 2017, financiadas por Banco de Santander Universidades, tenían como una de sus misiones el infiltrar en el interior del Museo agentes, agendas y modos de trabajo difícilmente asimilables por las estructuras de la institución. Gran parte de las residentes tenían un perfil feminista, ya fuera por el objeto de su investigación o por los modos de trabajo propuestos. Nina Möntman, Bojana Piskur, Isabel García, Isabel Tejeda, Subtramas, Kaira Cabañas, Débora Ávila y Marta Malo, *Anarchivo SIDA*, *¿Archivo Queer?*, o Diana Vázquez, son algunas de las participantes en el programa[45].

La negociación fue el marco de operaciones de *¿Archivo Queer?* desarrollado colectivamente durante 2013-2014 por *lxs investigadorxs* y activistas Fefa Vila y Lucas Platero, quienes ya habían colaborado con el Museo, a los que se unían el

43. Graham, Janna: «Negotiating Institutions», en VV. AA (eds.): *The constituent museum. Constellations of knowledge, politics and mediation. A generator of social change*. Amsterdam, Valiz, 2018, pp. 44-49.

44. VV. AA.: «Close the folding screen before Lenin escapes», en VV. AA. (eds.): *The constituent museum. Constellations of knowledge, politics and mediation. A generator of social change*. Amsterdam, Valiz, 2018, pp. 206-211.

45. Residencias de investigación. En: <https://bit.ly/3f4ds1N> [14/03/2020].

artista Andrés Senra y el también activista Sejo Carrascosa[46]. Desde el proyecto se cuestionaba el monopolio del Museo y sus procedimientos en la gestión de la memoria, a la vez que se ensayaban desde la práctica otros tipos de archivo: colectivos, autogestionarios, no basados en procesos de expropiación y que no reprodujeran las estructuras del patriarcado. *Lxs* cuatro compartían el haber sido protagonistas de los procesos políticos y estéticos que eran el ámbito central de su investigación, documentación y archivo: el activismo de los colectivos LSD, Radical Gai y RQTR, aunque no solamente, desarrollado desde la década de los 90. No solo pretendían rescatar del olvido prácticas de disidencia y de insumisión contra la normatividad sexual condenadas al olvido. Frente a la acción neutralizadora del archivo, reivindicaban la potencia del pasado para activar políticamente el presente. Pasado y presente, sujeto y objeto del archivo sin solución de continuidad, desafiaban los procesos de separación y desposesión que implicaba la intervención de la institución.

El proyecto venía a infiltrarse víricamente en las entrañas de la institución y a «infectar» la misión fundacional del Museo de seleccionar, acumular, custodiar y narrar aquello digno de ser recordado. El «giro emocional» que proponían suponía el romper las líneas que separaban el interior y el exterior de la institución, como se hacía evidente en el protagonismo que tuviera uno de los trabajadores del Centro de documentación, Guillermo Cobo, quien había participado en Somateca y había propuesto desde allí la pertinencia de un archivo de tal naturaleza[47]. Su saber experto y su posición dentro del Museo era inseparable de su vinculación emocional y política con aquello que era objeto de investigación y archivo. El conocimiento y la imaginación de Mercedes Roldan, asesora técnica del Museo en materia legal, también fue indispensable en el diseño de formas contractuales que permitieran la constitución de un tipo distinto de patrimonio, uno no basado en la expropiación y la separación. En diálogo con los investigadores y los depositarios de los documentos, se ofrecía una amplia variedad de posibilidades de vinculación jurídica con el archivo institucional que desplazaba la propiedad material de su eje. El mínimo común denominador para la pertenencia al archivo era la incorporación a un corpus digital que el Museo se comprometía a dar libre acceso. A partir de ahí, se ofrecía la posibilidad de la donación, el comodato, el préstamo temporal, o la devolución del material a sus depositarios una vez escaneado. El archivo y la institución formal convivían, pero no se subsumían el uno en la otra. El Museo conservaba y daba acceso al archivo, pero no lo poseía, porque, por su definición *queer*, eludía la propiedad, entrando a formar parte del común. El *¿Archivo Queer?* en su interrogación generaba respuestas plausibles y concretas a la pregunta acerca de la posibilidad de archivar lo *queer* y de, simultáneamente, *queerizar* el archivo.

El giro emocional y *queer* del archivo tenía otras contrapartidas. Implicaba tensiones y fricciones no siempre fáciles de resolver, por un lado, y, por otro,

46. Residencias de investigación 2013-2014. En: <https://bit.ly/3f140Mg> [14/03/2020].

47. Seminario de investigación *¿Archivo Queer?,* Museo Reina Sofía, 17 de enero de 2015. En: <https://bit.ly/3f140Mg> [14/03/2020].

vinculaba el proyecto de un modo indisoluble a la voluntad de unos individuos y a sus coyunturas y trayectorias personales. Sin embargo, lo que provocó el paulatino agotamiento del proyecto fue, ante todo, la incapacidad de la institución para proveer de continuidad a procesos que no estuvieran del todo bajo sus lógicas, así como la resiliencia de la administración, que se preocupó «de oficio» de neutralizar la aparente anomalía legal que suponía la existencia en una institución pública de un archivo regido por las lógicas del común.

3. CRÓNICA DE UNA EXPERIENCIA PRÁCTICA EN EL EQUIPO DE MEDIACIÓN CULTURAL DEL MUSEO REINA SOFÍA. PROGRAMAS EDUCATIVOS Y REALIDAD MATERIAL PRECARIA

Formar parte del equipo de mediación cultural del Museo Reina Sofía fue una oportunidad para seguir conociendo las dinámicas, los espacios y los *modus operandi* de/en el museo desde otro ángulo de percepción. Esta experiencia más o menos breve, intensa, y en ningún caso avalada con la categoría laboral que corresponde (por inexistente), se enmarca entre dos crisis: la agonizante herencia de los planteamientos y reajustes económicos postcrisis del año 2008 y su punto de clausura con la reciente coyuntura derivada del estado de alarma por el Covid-19[48]. La precariedad en el conjunto de «los trabajos de la cultura» ha venido siendo una premisa de base para el desarrollo de las producciones y programaciones en el conjunto del Estado español; en cambio, aunque aquí aborde la práctica concreta de la mediación cultural, no debemos obviar las singularidades de cada situación personal-laboral si queremos articular una aproximación feminista con transversalidad, a la par que situada políticamente.

Desde el comienzo, una de las transformaciones más íntimas y radicales que me sucedieron fue la de una modificación en la idea misma de concebir «el museo». ¿Quiénes hacen museo? ¿Quiénes «pertenecen» a la institución? Al hilo de lo presente, hago esta interrogación extensiva a todas aquellas personas que nos involucramos, de distintas maneras, en la sostenibilidad de los eventos culturales más allá de los límites institucionales de la organización laboral, su adentro-afuera: servicio de limpieza, personal de seguridad, mantenimiento, catering, radioguías, auxiliares, información, educadoras y demás. Ante un organismo de semejantes dimensiones donde prima la externalización de servicios básicos por imposición del modelo socioeconómico global, tomar las precauciones necesarias para no oponer una concepción centralista y excluyente respecto a la pertenencia al colectivo se revela capital. Del mismo modo, la laxitud propia de tendencias postcapitalistas de contratación (cooperación, redes colaborativas, contratos *freelances*…) flexibilizan el trazado corporativo hasta diluirlo, como deja entrever lo expuesto anteriormente.

48. El periodo concreto en el que desarrollo la actividad dentro del marco institucional es entre los meses de junio de los años 2018 y 2019, después de haber cruzado el Museo como visitante, estudiante de máster y miembro del servicio de información y atención al público. Agradezco el afecto y la constante interlocución de *lxs compañerxs* desde entonces hasta hoy.

La primera paradoja que enfrenté como miembro del equipo de mediación cultural del Museo fue la de tener que asumir ese doble y contradictorio sentido de pertenencia: por una parte, me debía a la empresa subcontratada dada la externalización del servicio (Expertus), siendo las compañeras responsables de la misma quienes tomaron la decisión de contar conmigo; por otra, *lxs mediadorxs* dependemos del Área de Educación, integrada en el bloque de Actividades Públicas. Aunque una de las constantes que sostiene el Museo es promover un intercambio e interlocución horizontales, el día a día de la práctica de la mediación confirma lo contrario[49]. El complejo y estratificado organigrama piramidal del Museo bien podría propiciar la colaboración entre los múltiples agentes del entramado, pero las más de las veces induce a reproducir una arquitectura hiperburocratizada hacia los distintos niveles de actividad, como ejemplifican algunos de los procesos descritos en la primera parte en torno a las vicisitudes de la negociación y la gestión de desacuerdos entre distintos frentes institucionales y extra-institucionales. Antes de profundizar en ello desde una perspectiva contrastante, emergen las siguientes preguntas: ¿dónde se ubica la mediación en este complejo entramado institucional? ¿Qué modelo de museo propone y acoge esta práctica?[50]

La implementación de la mediación cultural en los museos tiene lugar a partir del «conflicto» entre un tejido de narrativas y discursividades que determinan el ordenamiento de las obras, la programación de contenidos, la disposición del espacio, la gestión de los tiempos, y una idea de público(s) que progresivamente se diluye en el cambiante campo de lo social[51]. El Museo Reina Sofía incluye la práctica de la mediación dentro de un conjunto más amplio de producciones artísticas y discursivas que lo sitúan estratégicamente como «institución crítica»[52], en continuidad con lo ya expuesto. Como apunta Patricia Mayayo, incorporar políticas de saber feminista «puede servir para activar proyectos que pongan en el centro el «estar en relación», que propicien espacios de intercambio y co-aprendizaje

49. No es necesario ahondar en la posición de subalternidad de la mediación cultural con respecto a otros procesos artísticos en la institución, que hereda una situación histórica de los departamentos de educación. Ante esta situación distintas asociaciones y colectivos vienen reclamando en los últimos años medidas urgentes. «El mediador debe tener presencia y capacidad de decisión en el proceso de desarrollo de un proyecto expositivo o museográfico en condiciones de horizontalidad», recoge el *Código de buenas prácticas en la mediación cultural* elaborado por la Asociación de Mediadoras Culturales de Madrid (AMECUM) en colaboración con AVALEM y Pedagogías Invisibles (2016). En: <https://bit.ly/2W5jEOb> [14/03/2020].

50. En las primeras jornadas organizadas por AMECUM sobre la situación laboral de la mediación cultural (Palacio de Cibeles, Madrid, 2015) pudieron conocerse los datos concretos y las problemáticas que enfrentan las profesionales del sector a través de un pormenorizado estudio de campo. El modelo de empleabilidad dominante es el de instituciones públicas que subcontratan los equipos de mediación. A pesar de la diversidad de espacios donde tiene lugar esta práctica, el Museo Reina Sofía es la institución que aporta mayor número de participantes para el estudio. En: <https://bit.ly/3cSoc18> [14/03/2020].

51. Una más sintética definición la aporta Fontdevila, Oriol: «Con el término mediación nos referimos, sobre todo, a las estructuras y los agentes que se encuentran implicados en la producción y distribución del arte, así como a la posibilidad de generar pensamiento a su alrededor», en: «Mediación. Ocho puntos para una comprensión performativa de la mediación», en Garcés, Marina (dir.): *Humanidades en acción.* Barcelona, Rayo Verde, 2018, pp. 67-77, p. 69.

52. Véanse Fraser, Andrea: «From the Critique of Institutions to an Institution of Critique», *Artforum,* 44-1 (2005), pp. 278-283; y Rosler, Martha: «Lookers, buyers, dealers, makers: thoughts on audience», en Wallis, Brian (ed.): *Art after modernism: rethinking representation.* Nueva York, Museum of Contemporary Art, 1984, pp. 311-339.

entre públicos no siempre interesados a priori en las teorías feministas y *queer*»[53]. El énfasis en las políticas frente a los programas es especialmente clarificador y apunta al compromiso de las instituciones más allá de la enunciación de ciertos postulados hacia la esfera pública. No obstante, como ya indicamos, la pregunta por un museo feminista es relativamente reciente y no exenta de complejidades, habiendo toda una genealogía teórico-crítica e histórica que la precede.

Durante la primera década del siglo XXI, cuando «la crítica deja en parte de asumir esa función, incorporándose lentamente a la maquinaria propagandística y publicitaria del mercado»[54] acorde a las lógicas avanzadas del posmodernismo, la mediación cultural viene a intervenir en el seno del museo la problemática referente al gesto comunicativo que aleja, aparentemente, al público no especializado. ¿Cómo transmitir un contenido que en ciertos términos cancela o niega la posibilidad de interlocución? ¿Es un hipotético y prolongado estado de crisis sociocultural, política, económica e institucional en los terrenos de lo artístico la razón de ser de la mediación?.

La idea de incorporar un servicio de mediación en el Museo surge en el año 2009 y su objetivo inicial era integrarlo en el área educativa, dentro del Departamento de Actividades Públicas dirigido por Berta Sureda, lo cual acabó siendo descartado (debido en gran medida a las nuevas condiciones de contratación definidas por la administración pública tras la crisis) en favor de la externalización. El perfil de las personas que venimos ejerciendo la mediación ha sido generalmente más afín a las disciplinas académicas de la historia del arte o las bellas artes que a la docencia o la educación, dentro de un amplio espectro de variantes curriculares.

En la práctica, el servicio se estructura principalmente en dos modalidades: acompañamientos personalizados y visitas comentadas. A lo largo de todo el horario de apertura al público, dos *mediadorxs* cada mañana y cuatro cada tarde (y los fines de semana) están en disposición de acercar contenidos, ayudar con la preparación de la visita, resolver dudas o conversar con cualquier persona que acuda a los puntos de encuentro. Asimismo, es su cometido desarrollar cara al público los distintos itinerarios temáticos tanto de las colecciones principales como de las exposiciones temporales. Teniendo en cuenta el grado de implicación y exposición personal que ello requiere, es preciso detenernos en los pormenores de sus modos de hacer y cotejarlos con la realidad material del día a día.

Los primeros itinerarios para realizar en formato de visita comentada fueron elaborados o bien por encargo, como es el caso del itinerario *Arquitectura,* diseñado por Fernando Moral en 2010; *El artista en crisis*[55], que diseña Rubén Coll sobre la *Colección 3* (1962-1982) en 2012; o, en el caso de *Cuerpo*[56], correspondiente a la *Colección 2* (1945-1968) en 2014, más o menos horizontal y conjuntamente entre

53. Mayayo, Patricia: «Después de *Genealogías feministas.* Estrategias feministas de intervención en los museos y tareas pendientes», *Investigaciones feministas,* 4 (2013), pp. 25-37, p. 30.

54. Aguirre, Peio: *La línea de producción de la crítica.* Bilbao, Consonni, 2014, p. 57.

55. En: <https://bit.ly/2VNpZ21> [14/03/2020].

56. En: <https://bit.ly/2KCiqVo> [14/03/2020].

las distintas partes implicadas[57]. El feminismo, que fue, como vimos, el primer eje temático en ser implementado como itinerario, quedó reducido inicialmente a una única visita: *Feminismo. Una mirada feminista sobre las vanguardias*[58], referente a la *Colección 1* del museo (1900-1945). En cuanto a las propuestas metodológicas para abordar la comunicación e intercambio entre obras y públicos a partir de la mediación, desde aquel entonces fueron limitadas a directrices más afines a la tradicional guía por el museo, quedando reducidas al aparato conceptual y a la díada emisión-recepción las connotaciones de la práctica. Sin embargo, aprovechando estas grietas y limitaciones, las compañeras siempre han sabido explorar, desde la experimentación y el bagaje profesionales, los posibles que entraña la proximidad con los públicos y que salvo rudimentarios/rutinarios informes de seguimiento, han permanecido relegados a la precaria consistencia del equipo en detrimento de una asimilación recíproca y horizontal.

Si bien es cierto que el material generado en forma de guiones estuvo disponible en un primer momento para la preparación de las actividades, con el paso del tiempo y los continuos cambios en la plantilla estos documentos fueron desapareciendo. Cuando yo me incorporé, comenzábamos en la práctica de la mediación sin recibir ninguna formación y sin disponer de material de estudio. Contábamos con un pequeño estante de libros de consulta, limitado a los catálogos de las colecciones y alguna de las exposiciones temporales. Para la preparación de estas últimas, a veces el comisariado de la muestra se ofrecía para una sesión comentada, aunque no siempre sucedía así. Muchas de nosotras comprábamos los manuales que editaba el propio Museo ante la imposibilidad de hacernos con una bibliografía acorde a las exigencias del trabajo. El sindicato autónomo de trabajadoras del servicio dio por imposible que las responsables en la institución donaran los cuatro catálogos correspondientes a las colecciones principales para cada miembro del equipo (10 personas aprox.), hasta que finalmente algunas conversaciones esporádicas y extraviadas entre el afuera-adentro del marco laboral recondujeron tardía y casi clandestinamente la situación: una muestra evidente del aislamiento y la falta de interlocución que ha relegado a la mediación cultural, en este caso, a una posición de absoluta marginalidad a pesar de ser una de las actividades centrales que cuidan el enlace con los públicos.

Los guiones los elaborábamos personal e individualmente y en alguna ocasión se compartían entre compañeras, quedando a merced de nuestro entendimiento los contenidos de las visitas (pese a los encargos que apuntamos por parte de la institución a la hora de contratar especialistas en la materia para la definición de los mismos). Gracias a las rotaciones a la hora de llevarlas a cabo, pues nos cambiábamos los itinerarios con frecuencia, era posible redefinir junto a las personas asistentes los temas, los recorridos, y generar una pequeña comunidad de gente asidua y curiosa que alentaba y enriquecía los intercambios. Cada cual introducíamos en

57. Más información sobre las acciones de la mediación cultural en el museo en: <https://bit.ly/3bNOodk> [14/03/2020].

58. En: <https://bit.ly/3aJcNza> [14/03/2020].

la práctica nuestras experiencias, intuiciones y saberes, conformando un abanico de recorridos posibles bajo el mismo epígrafe. Recuerdo que una de las mayores dificultades que enfrenté fue la de sacar adelante el itinerario *Feminismo. Una mirada feminista sobre las vanguardias,* sin apenas orientación. Al igual que otras compañeras, decidí optar por las referencias que tenía en mi haber. La primera idea que me asaltó fue la de aprovechar la historia del edificio Sabatini del museo para relacionarla con el origen médico-jurídico de la palabra «feminismo», tratando de hacer una analogía entre el viejo hospicio madrileño y las salas actuales del museo[59]. Acudí a los grabados y fotografías de la clínica francesa La Salpêtrière para comenzar proponiendo un debate sobre la construcción/invención del cuerpo «patológico» de las mujeres mediante los dispositivos de visualidad asociados al diagnóstico clínico y a la representación del síntoma en los albores del siglo XIX (siguiendo el estudio de Georges Didi-huberman: *La invención de la histeria. Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière*), con el objetivo de introducir el canónico estereotipo de la *femme fatale* que se tematiza en la sala 201 de la colección. De esta manera, íbamos trazando conjuntamente una cartografía de pequeñas constelaciones en torno a las presencias y ausencias de las mujeres artistas (gracias a las *tablets* siempre ofrecíamos estos enfoques más allá de lo presente en las salas incluyendo obras y nombres como Delhy Tejero, Dora Maar...), a la evolución de los postulados del feminismo (desde la interseccionalidad con referentes como bell hooks y su clásico texto *The oppositional gaze* (1992), a las teorías *queer* y no binarias), dejando abierto el desarrollo del itinerario a las vicisitudes del encuentro.

No será hasta la llegada de María Acaso y su grupo de trabajo a la dirección del Área de Educación (octubre del 2018) cuando los feminismos adquieran progresivamente una mayor presencia y proyección para la práctica de la mediación cultural, con Alba Pérez como responsable del servicio. La puesta en marcha de su proyecto coincidió con la exposición *Hospicio de utopías fallidas* del artista y educador uruguayo Luis Camnitzer[60] e hizo frente a un departamento varado desde el año 2015 en el vacío programático, carente del sólido anclaje que permite establecer un rumbo concreto de acción. En esta deriva, las trabajadoras encargadas de sacar adelante la mediación bandeamos desde las experiencias personales, la solidaridad y el afecto del grupo (puesta en común de lecturas, impresiones, herramientas metodológicas) un panorama, como ya he señalado, en este sentido hostil. ¿Hacia dónde orienta el equipo recién llegado sus líneas de intervención? ¿Qué modificaciones plantea y qué medidas que afectan a la mediación cultural desea implementar?

---

59. Más recientemente, durante el estado de alarma por el Covid-19, Marcelo Expósito y el director del Museo Reina Sofía, Manuel Borja-Villel, conversaron en torno a la institución museística y los cuidados, vinculando el pasado histórico y arquitectónico del edificio con un presente intempestivo donde la curación y la sanación debieran hacerse extensivas a los contextos y las prácticas culturales y artísticas: «El Reina Sofía fue un hospital y se criticó mucho cuando se inauguró. Sin embargo, esta condición de consistir en un lugar para curar tiene en este momento más sentido que nunca. Quizá deberíamos volver a ser un hospital, aunque lo seamos de otra manera». En «El museo tendrá que cuidar como un hospital sin dejar de ser crítico», *Ctxt,* 14/05/2020. En: <https://n9.cl/makhw> [02/08/2020].

60. La exposición de Luis Camnitzer tuvo lugar entre el 17 de octubre del 2018 y el 4 de marzo del 2019. En: <https://bit.ly/3bNJoW6> [14/03/2020].

Con motivo de las intervenciones artístico-críticas de la muestra de Camnitzer que poblaron innumerables rincones del museo, en la entrada al público del edificio Nouvel pudieron verse durante varios meses dos inmensos cartelones que rezaban: «El museo es una escuela. La escuela es una fábrica». Esta declaración de intenciones ubicada en el acceso reservado a grupos escolares (mayores de 12 años de edad) ilustra las líneas críticas y pedagógicas de producción que el equipo recién llegado al cargo proyecta hacia un hipotético futuro[61]. Con referentes como Mila Chiovatto o Carmen Mörsch, Acaso y su equipo plantean la concepción de la mediación como proceso y no como servicio, una «mediación líquida», siguiendo a Chiovatto[62] y que al mismo tiempo cumpla la función de «educar» la institución desde dentro:

> Uno de los debates más profundos que se han abierto en el terreno de la mediación en museos, es la necesidad de disolver la idea de la mediación como servicio, para entender el trabajo de las mediadoras como producciones culturales autónomas generadoras de conocimiento, que han de situarse al mismo nivel que las de otros profesionales que operan en el museo[63].

Junto a la exposición de Camnitzer tuvo lugar un espacio de encuentro y debate llamado *Escuela Perturbable*[64] en el cual participaron diversos colectivos y personas afines a la educación en los museos (ligadas al ámbito académico universitario en su mayoría), y en palabras de Acaso: «habilitó un juego de equilibrio simbólico, de reparación geográfica que, para quienes nos dedicamos a la educación en las instituciones culturales, ha supuesto cierta compensación»[65]**.** En cambio, a pesar de que uno de los tres grupos de estudio de *Escuela Perturbable* estuvo dedicado a repensar los procesos de mediación con los públicos (Grupo Situar la Mediación), en ningún momento se interpeló al equipo de mediación del propio museo proponiéndole o facilitándole con medidas de conciliación laboral la participación en el proyecto (una compañera, solamente, acudió de forma puntual a alguna de las sesiones).

Como es de suponer, la formación de las personas que participan en los procesos de mediación no solo ha de contar con un currículum apropiado, sino que también debe estar en permanente renovación y continuidad con el conjunto de las producciones artísticas y culturales de la institución y de los contextos afines. Este aspecto, que el Museo recoge en la Carta de Servicios 2016-2019[66] y en el apartado «Mediadores» de su web[67], así como lo hace el citado *Código de buenas prácticas*

---

61. Dichas pedagogías se enmarcan en un más amplio campo de debate e investigación del que María Acaso forma parte activa. Véase Acaso, María & Manzanera, Paloma: *Esto no es una clase. Investigando la educación disruptiva en los contextos educativos formales.* Madrid, Ariel, 2015.

62. Chiovatto, Mila (2016): «La educación en museos debe ser líquida». En: <https://bit.ly/2W5nhUj> [14/03/2020].

63. Acaso, María: «Girando, hibridando, produciendo, narrando y guardando», en VV.AA.: *Educar la institución. Encuentro de educadorxs en torno a la mediación artística.* Chile, Centro Nacional de Arte Contemporáneo Cerrillos, 2018, pp. 7-14.

64. En: <https://www.museoreinasofia.es/actividades/escuela-perturbable> [14/03/2020].

65. Acaso, María (2019): «El museo no es una escuela.» En: <https://bit.ly/3aLXpC2> [14/03/2020].

66. En: <https://bit.ly/2ShgVA5> [14/03/2020].

67. «La labor que tienen encomendada les exige un conocimiento exhaustivo de la Colección, por lo que han recibido preparación específica y siguen un proceso de formación continua.» En: <https://bit.ly/3bNOodk> [14/03/2020].

en la mediación cultural, ha sido incumplido e ignorado sistemáticamente por lo que al equipo de mediación se refiere. Con la llegada de la nueva coordinación del servicio y las primeras reuniones semanales conjuntas que empezaban a prefigurar una agenda de encuentros, la inminente necesidad de hacer frente a la mediación de programas como la muestra *Poéticas de la Democracia. Imágenes y contraimágenes de la Transición*[68] no permitió ahondar en profundidad en estos y otros asuntos con respecto a las condiciones y la realidad material de la mediación.

La envergadura de los proyectos y la condensación de discursos y contradiscursos que despliega el engranaje expositivo del Museo subsumen a la mediación en un magma institucional donde comisariado, investigación, préstamos de obras, publicaciones o eventos culturales acaparan casi cualquier recurso (económico-afectivo) de la maquinaria museística. Pese a la riqueza histórica para con las prácticas artísticas de *Poéticas de la Democracia...,* así como su pertinencia y situación políticas, las dinámicas con las que transformar los procesos de mediación fueron apenas alentadoras. El intercambio vertical en detrimento de una proximidad cómplice despertó malestares entre las mediadoras, la empresa que subcontrata el servicio y el Área de Educación, las únicas encargadas de cuidar las relaciones con *lxs* visitantes, mientras que ninguna otra pieza del entramado hizo su aporte (comisarias de la muestra, exposiciones...).

Ya desde el comienzo señalamos cómo el contenido referente a los saberes, las prácticas y las experiencias subalternas no solo del feminismo y las teorías *queer* están presentes a través de distintos mecanismos que la institución despliega. En cambio, ese requerimiento de «políticas de saber feminista» que apuntaba Mayayo es un paso en otra dirección que, en este caso, desde la mediación y otras áreas afines percibimos como lejano. El mes de julio del 2019 Acaso, junto al director del Museo y al de la Fundación Banco Santander presentan oficialmente el proyecto *Gira o el museo de los vínculos,* que aludiendo a las contra-pedagogías de Rita Segato[69] se centra en la concepción del museo como escuela o «laboratorio de ensayo y error» para innovar en la generación de conocimiento, vínculos y comunidades[70]. Diversas voces que conforman el área firman meses después una publicación homónima que consigna de forma coral las ideas y pedagogías para transformar desde lo educativo el Museo[71].

Los puntos del programa para intervenir los procesos de mediación comienzan con cambios de nombre de los itinerarios, que pasan a englobarse como Hoja de Sala con una duración de 60'. La posibilidad de prolongar una hora de debate queda reservada para los recorridos de feminismo e interseccionalidad, que ahora suman el elaborado por las especialistas en la materia Ana Pol y María Rosón: *Hacer espacio o de cómo deambular desde la desorientación*[72]. Ambas realizan un documentado ensayo y diseñan el trayecto a través de las salas centrándose en los contenidos de las colecciones 2 y 3, y en la figura de la *flâneuse.* Patricia Raijenstein es la encargada del

68. Muestra inaugurada el 29 de noviembre del 2018. En: <https://bit.ly/2yMohVw> [14/03/2020].
69. Segato, Rita: *Contra-pedagogías de la crueldad.* Buenos Aires, Prometeo, 2018.
70. En: <https://bit.ly/2W2SoQk> [14/03/2020].
71. VV. AA.: *Gira.* Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2019.
72. En: <https://bit.ly/2zARa7j> [14/03/2020].

diseño de metodologías que, en último término, las mediadoras llevan a la práctica proponiendo, entre otras cosas, dinámicas disruptivas de ocupación del espacio a los públicos: danzar, desplazarse con los ojos cerrados, sentarse en el suelo…con el objetivo de problematizar un espacio, el del museo, que en ningún caso es neutro ante las singularidades de cada visitante.

En su fundamento, lo que Alba Pérez denomina en las páginas del mencionado volumen «remediar la mediación»[73] se centra principalmente en los elementos discursivos que median entre institución-obra-público en un espacio-tiempo determinado, y según los cuales esta práctica sería capaz de generar agenciamientos, vínculos y empoderamiento, de transmitir perspectivas críticas, de potenciar mayor autonomía a *lxs* visitantes. El soporte teórico para la orientación didáctica y pedagógica de la mediación es sin duda de una elevada riqueza y en otras condiciones nos acercaría a un verdadero horizonte de transformación. No parece que dichas medidas, en cambio, hayan alcanzado a poner los vínculos en primer término, por lo que al presente de la mediación concierne, quedándose su posición en el predominio de la verticalidad. Desde la experiencia personal y la práctica *al otro lado* quisiera finalizar exponiendo algunas derivas hacia una mediación cultural feminista extraídas de las realidades precarias que constituyen el campo de acción profesional de tantas compañeras.

¿Quién habla? ¿Quién actúa? ¿Queremos educar o queremos otras cosas? Se trata, creemos, de activar la escucha frente a las posiciones discursivas hegemónicas y agujerear los muros divisorios que erigen las disciplinas autorizadas/autoritarias. La mediación es interactiva porque pone en circulación los conocimientos y afectos (sin una búsqueda explícita de generarlos, consignarlos o acumularlos a través de estructuras totalizantes) trabajando con la realidad concreta de las vidas y los lugares presentes; una práctica que es tanto política, ideológica, como por extensión cultural, en función de sus condiciones no solo de acoger, sino de producir espacios seguros, micro-comunidades y formas evanescentes de subjetivación desde lo sensible (materialidad de las intensidades contenidas en los cuerpos) que nos permitan reconocernos y habitar en un más amplio tejido, en su irreductible multiplicidad.

Los ejes foucaultianos saber-poder-subjetivación que vertebran buena parte del pensamiento feminista contemporáneo nos previenen ante la dimensión disciplinaria que producen y reproducen los agentes cómplices (normalizadores, reguladores) de las doctrinas institucionales, pero también nos hacen partícipes del conflicto sobre el cual se asientan. El abordaje de/desde el «conflicto» que Hito Steyerl[74] aplica a las investigaciones artísticas permite desplazar el análisis a las prácticas y las experiencias «de resistencia» ante las fuerzas dominantes, esas prácticas y experiencias precarizadas que esta crónica ha querido poner en primer término rescatando lo que ya estaba, lo ya sabíamos y hacíamos pese a una aparente ausencia de cohesión, formalización o profesionalidad (como llegó a

73. Pérez, Alba: «Remediar la mediación», en VV. AA.: *Gira.* Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2019, pp. 33-41.

74. Steyerl, Hito: «Aesthetics of resistance», *MaHKUzine. Journal of Artistic Research,* 8 (2010), pp. 31-37.

cuestionársenos). Tal ha sido la intención de tensionar un relato desde lo personal con las resonancias de los acontecimientos y las enunciaciones del contexto en que se enmarca. Una mediación para un hipotético museo feminista solo puede tener cabida en igualdad de condiciones entre las profesionales de la cultura, primero laborales, y, en consecuencia, como parte intrínseca al conjunto de los procesos de producción relacional-institucionales.

«Hacer con lo que hay» es la única forma de afectar las estructuras que nos oprimen y de situar la vulnerabilidad de lo personal en la arena de lo político. Si los programas no atienden a las realidades que nos constituyen, no son elaborados en común, se acentúan las diferencias y desigualdades. Deseamos otros modelos de contratación, deseamos otras condiciones materiales y laborales, pero no siempre estamos en disposición de esperar a que vengan los cambios. No se me ocurre ninguna fuerza mayor que la potencia de los vínculos en resistencia, los frágiles vínculos sobre lo intempestivo, asumiendo que en algún que otro momento, en mayor o menor medida, *todxs* somos cómplices con las estructuras que nos oprimen. En adelante se abrirá un escenario de reconfiguración y de posibles alianzas, de vínculos regeneradores, tal vez, aunque el tiempo no juega en nuestro favor.

A partir del 23 de marzo de este 2020 la plantilla al completo de información y mediación cultural del Museo Reina Sofía, en proceso de subrogación, vio interrumpida por el estado de alarma su actividad. La empresa Magma Cultura de gestión de servicios educativos se encontraba a la espera de firmar el convenio para incorporarse a la gestión de los equipos en el Museo mientras Expertus, declarada en concurso de acreedores, aún mantenía en nómina a la plantilla. Desde el inicio de la cuarentena por el COVID-19 las compañeras están sin poder cobrar el paro ni tampoco un ERTE, a la espera de que alguien se haga cargo del limbo administrativo que conlleva una situación de inestabilidad perpetua, de dudoso e inestable sentido de pertenencia[75].

Durante el transcurso de esta crónica el Museo acogió múltiples actividades de todo tipo, muchas de ellas con un compromiso feminista manifiesto. Siempre subyace la duda acerca de la capacidad de permeabilizar, de (tras)pasar el tejido orgánico de la rígida estructura institucional de estos acontecimientos. Desde la duda sirvan como cierre estas palabras de Deligny que hicimos nuestras mientras duró el grupo intermitente *Una fuerza posible: hacia una* poiética *del vivir-juntas*[76], donde los vínculos entre el afuera-adentro del museo, entre contrariedades, politización del malestar y necesidad de encuentros y cuidados transitaron parcialmente del feminismo a los cuerpos en el ensayo de otras formas posibles de estar-hacer:

> Una balsa, ya sabéis cómo está hecha: hay unos troncos de madera atados entre ellos de tal forma que quedan bastante sueltos, de modo que cuando les caen encima montañas de agua, el agua pasa a través de los trocos separados. Dicho de otro modo:

75. Esta situación fue reconducida después de la redacción del texto, con el consiguiente retraso en los pagos. Así lo confirmaron *lxs compñerxs* de la plantilla de Información y Mediación Cultural del MNCARS.

76. Todo sobre las sesiones, participantes, lecturas... en: <https://bit.ly/2Ye5Pzy> [14/03/2020]

nosotros no retenemos las preguntas. Nuestra libertad relativa procede de esta estructura rudimentaria, y yo creo que quienes la concibieron –me refiero a la balsa– lo hicieron lo mejor que pudieron, cuando de hecho no estaban en condiciones de construir una embarcación. Cuando llueven los interrogantes, nosotros no cerramos filas –no juntamos los troncos– para construir una plataforma bien concertada. Muy al contrario. Del proyecto tan solo retenemos lo que nos vincula a él. Podéis ver así la importancia primordial de los vínculos y el modo de atadura, y de la distancia que los troncos pueden tener entre sí. El vínculo tiene que ser lo bastante suelto y que no se suelte[77].

77. Deligny, Fernand: *Permitir, trazar, ver.* Barcelona, MACBA, 2008, p. 43.

BIBLIOGRAFÍA

Acaso, María: «El museo no es una escuela», 2019. En: <https://bit.ly/3aLXpC2> [14/03/2020].

Acaso, María: «Girando, hibridando, produciendo, narrando y guardando», en VV.AA.: *Educar la institución. Encuentro de educadorxs en torno a la mediación artística.* Chile, Centro Nacional de Arte Contemporáneo Cerrillos, 2018, pp. 7-14.

Acaso, María & Manzanera, Paloma: *Esto no es una clase. Investigando la educación disruptiva en los contextos educativos formales.* Madrid, Ariel, 2015.

Aguirre, Peio: *La línea de producción de la crítica.* Bilbao, Consonni, 2014.

Amecum, Avalem & Pedagogías Invisibles: *Código de buenas prácticas en la mediación cultural*, 2016. En: <https://bit.ly/2W5jEOb≥ [14/03/2020].

Arruzza, Cinzia, Bhattacharya, Tithi & Fraser, Nancy: *Feminism for the 99%: A Manifesto.* Londres, Verso, 2019.

Bernáldez, Asunción: «Sobre públicos, museos y feminismo», en López, Marián, Valencia, Antonia & Bernáldez, Asunción (eds.): *El protagonismo de las mujeres en los museos.* Madrid, Fundamentos, 2012, pp. 53-63.

Borja-Villel, Manuel: «¿Pueden los museos ser críticos?», *Carta*, 1 (2010), pp. 1-2.

Borja-Villel, Manuel, Peiró, Rosario & Carrillo, Jesús: «Introducción», *La Colección: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Claves de lectura. (Parte I).* Madrid, La Central, 2010, pp. 7-8.

Carrillo, Jesús: «Entrevista a Beatriz Preciado», en *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español,* vol.2. Barcelona, Arteleku-Diputación Foral de Gipuzkoa, Museu d'Art Contemporani de Barcelona y UNIA arteypensamiento, 2005, pp. 243-261.

Carrillo, Jesús: «Conspiratorial Institutions?», en Badovina, Zdenka, Piskur, Bojana & Carrillo, Jesús (eds.): *Glossary of Common Knowledge.* Lubiana, MG-MSUM, 2018, p. 280.

Carrillo, Jesús: «Museums of the South», en VV. AA. (eds.): *What's the Use? Constellations of Art, History and Knowledge.* Eindhoven, Valiz, 2016, pp. 346-358.

Chiovatto, Mila: «La educación en museos debe ser líquida», 2016. En: <https://bit.ly/2W5nhUj> [14/03/2020].

Deligny, Fernand: *Permitir, trazar, ver.* Barcelona, MACBA, 2008.

Dimitrakaki, Angela: «Feminism, Art, Contradictions», 2018. En: <https://bit.ly/2W3yuEV> [14/03/2020].

Expósito, Marcelo: «Diferencias y antagonismos. Protocolos para una historia política del arte en el Estado español», en *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español,* vol. 1. Arteleku-Diputación Foral de Gipuzkoa, Museu d'Art Contemporani de Barcelona y UNIA arteypensamiento, 2004, pp. 113-129.

Expósito, Marcelo: «La imaginación radical. El arte, entre la ejecución virtuosa y las nuevas clases de luchas», en *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español,* vol.2. Barcelona, Arteleku-Diputación Foral de Gipuzkoa, Museu d'Art Contemporani de Barcelona y UNIA arteypensamiento, 2005, pp. 147-157.

Expósito, Marcelo: «El museo tendrá que cuidar como un hospital sin dejar de ser crítico», entrevista a Manuel Borja-Villel en *Ctxt*. En: <https://n9.cl/makhw> [02/08/2020].

Fraser, Andrea: «From the Critique of Institutions to an Institution of Critique», *Artforum,* 44-1 (2005), pp. 278-283.

Fontdevila, Oriol: «Mediación. Ocho puntos para una comprensión performativa de la mediación», en Garcés, Marina (dir.): *Humanidades en acción.* Barcelona, Rayo Verde, 2018, pp. 67-77.

Graham, Janna: «Negotiating Institutions», en VV. AA (eds.): *The constituent museum. Constellations of knowledge, politics and mediation. A generator of social change.* Amsterdam, Valiz, 2018, pp. 44-49.

Jones, Amelia: «Feminist Subjects versus Feminist Effects: The Curating of Feminist Art (or is it the Feminist Curating of Art?)», *Curating in Feminst Thought,* 29 (2016), pp. 5-21.

López, Marián & Fernández, Antonia: «Museos en femenino: un proyecto sobre igualdad, empoderamiento femenino y educación», *Storia delle Donne,* 14 (2018), pp. 103-124.

Mayayo, Patricia: «Después de Genealogías feministas. Estrategias feministas de intervención en los museos y tareas pendientes», *Investigaciones feministas,* 4 (2013), pp. 25-37.

Nochlin, Linda: «Why Have There Been No Great Women Artists?», *ARTnews*, 69 (1971), pp. 22-39.

Nualart, Cristina: *Análisis de las exposiciones temporales del Museo Reina Sofía, 2000-2016, desde una perspectiva feminista,* (Tesis doctoral), Universidad Complutense de Madrid, 2019. En: <https://bit.ly/3f1KCz4> [14/03/2020].

Pérez, Alba: «Remediar la mediación», en VV. AA.: Gira. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2019, pp. 33-41.

Pollock, Griselda: *Encuentros en el museo feminista virtual.* Madrid, Cátedra, 2010.

Ribalta, Jorge (ed.): *Servicio público. Conversaciones sobre financiación pública y arte contemporáneo.* Salamanca, Universidad de Salamanca y Unión de asociaciones de artistas visuales, 1998.

Robinson, Hilary: «Feminism Meets the Big Exhibition: Museum Survey Shows since 2005», *Curating in Feminst Thought,* 29 (2016), pp. 29-41.

Rosler, Martha: «Lookers, buyers, dealers, makers: thoughts on audience», en Wallis, Brian (ed.): *Art after modernism: rethinking representation.* Nueva York, Museum of Contemporary Art, 1984, pp. 311-339.

Ruido, María: «Agendas diversas y colaboraciones complejas: feminismos, representaciones y prácticas políticas durante los 90 (y unos años mas) en el Estado español. (Algunas reflexiones después de Desacuerdos)». En: <https://bit.ly/2KHGiXu> [14/03/2020].

Sánchez, Raúl (2008): «Prototipos mentales e instituciones monstruo. Algunas notas a modo de introducción», en *Transform, Instituciones Monstruo*. En: <https://bit.ly/3aEGlZm> [14/03/2020].

Segato, Rita: *Contra-pedagogías de la crueldad.* Buenos Aires, Prometeo, 2018.

Steyerl, Hito: «Aesthetics of resistance», *MaHKUzine. Journal of Artistic Research*, 8 (2010), pp. 31-37.

VV. AA.: «Close the folding screen before Lenin escapes», en VV. AA. (eds.): *The constituent museum. Constellations of knowledge, politics and mediation. A generator of social change.* Amsterdam, Valiz, 2018, pp. 206-211.

VV. AA.: *Gira.* Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2019.

Val, Jaime del (2011): «Comisarios *Queer*. Sobre los límites en la asimilación institucional del activismo». En: <https://bit.ly/2KIj3wt> [14/03/2020].

Vasallo, Brigitte (2019): «El (maldito) sujeto del feminismo». En: [14/03/2020].

Vila, Fefa, Navarrete, Carmen & Ruido, María: «Trastornos para devenir: entre artes y políticas feministas y *queer* en el Estado español», en *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español,* vol.2. Barcelona, Arteleku-Diputación Foral de

Gipuzkoa, Museu d'Art Contemporani de Barcelona y UNIA arteypensamiento, 2005, pp. 158-187.

VILLAESPESA, Mar (ed.): *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español,* vol.7. Barcelona, Arteleku-Diputación Foral de Gipuzkoa, Centro José Guerrero-Diputación de Granada, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y UNIA arteypensamiento, 2012.

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

Elena Blesa Cábez[1], Sara Buraya Boned, Maria Mallol y Mabel Tapia[2]

Recibido: 12/05/2020 · Aceptado: 29/07/2020
DOI: http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.2020.27492

Resumen[3]

Este artículo plantea las potencialidades de movilizar prácticas feministas en y desde la institución a partir de las experiencias de Museo en Red, una área del Departamento de Actividades Públicas del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. El ejercicio diario de prácticas de cuidados y el trabajo con diversos agentes sociales es atravesado por posicionamientos en materia de gestión de recursos comunes y haceres situados en el ecosistema cultural, socioeconómico y político. El reconocimiento de interdependencia y el trabajo a largo plazo son claves en un proceso frágil y fértil, que usa una metodología de pensar las prácticas como constructos teóricos para generar un espacio de reflexión crítica, una institucionalidad en devenir.

Palabras clave

Feminismos; Institucionalidad; Interdependencia; Cuidados; Redes; Ecosistema; Teorías prácticas.

---

1. Universidad Complutense de Madrid; <*e.blesa.cabez@gmail.com*>.

2. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía; <*sara.buraya@internationaleonline.org*>; <*maria.mallol@museoreinasofia.es*>; <*mabel.tapia@museoreinasofia.es*>.

3. Este texto se terminó de escribir en medio de la situación de emergencia sanitaria y social provocada por el COVID-19. En este contexto, la reflexión sobre prácticas institucionales, en especial aquellas centradas en la noción de cuidados, se torna imprescindible frente a los cambios paradigmáticos que la institución museo se verá forzada a afrontar.

Las autoras quisieran agradecer a las compañeras del Museo Reina Sofía, en particular al Departamento de Actividades Públicas, y también a todas las agentes involucradas en los procesos descritos en el artículo y en otras actividades organizadas por Museo en Red.

Abstract

This article considers the potential of movilizing feminist practices from and within the institution taking as starting point the experiences of Museo en Red, an area of the Public Activities Department of Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. The daily practices based on care and work with various social agents are interfered by taking position in matters of common resources managing and situated practices in the cultural, socio economic and political ecosystem. The acknowledgement of interdependence and working on a long term basis are key in this fragile yet fertile process, which uses a methodology of thinking the practice as theoretical constructs to generate a space of critical reflection, an *institutionality-in-becoming.*

Keywords

Feminisms; Institutionality; Interdependence; Care; Networks; Ecosystem; Practical Theories.

INTRODUCCIÓN

En España, según estadísticas publicadas en febrero de 2020, un 54,8 %[4] del personal adscrito a Museos y Colecciones Museográficas es ocupado por mujeres. Pero ¿qué nos indica ese índice? ¿Una mayoría de cuerpos definidos como mujeres en puestos laborales garantizan una perspectiva feminista en las instituciones? ¿A partir de estos índices es posible inferir que hoy en España hay un 54,8% de *institucionalidad feminista*? La respuesta inmediata y sin equívocos es: NO[5]. Un mayor índice de participación de cuerpos definidos como mujeres no desactiva necesariamente las estructuras patriarcales de la institución. Es por ello que preferimos centrar nuestra reflexión alrededor de las siguientes preguntas: ¿cómo movilizamos prácticas feministas en y desde la institución? ¿Cómo las caracterizamos? ¿Cuáles son sus singularidades? ¿Pueden estas prácticas ser transformadoras del funcionamiento interno de las instituciones?

Estas preguntas aparecen inevitablemente, de manera subyacente o explícita, en nuestro quehacer cotidiano. Este texto se propone considerarlas a la luz de nuestras propias experiencias dentro de la institución.

Desde hace casi tres años, el equipo de Museo en Red se constituye con su configuración actual. Si bien hoy tomamos Museo en Red como un objeto en sí, éste se inscribe de manera activa dentro de todo el trabajo que está desarrollando el Departamento de Actividades Públicas; es allí desde donde imaginamos, discutimos y movilizamos líneas y modos de trabajo. En ese contexto, Museo en Red desarrolla contenidos, tantea metodologías y formatos que interrogan y desafían algunas de las lógicas naturalizadas dentro de la institución museo y, sobre todo, apuesta por haceres feministas. Es así que este texto ha sido concebido de manera colectiva, a partir de las experiencias y reflexiones que vamos hilvanando en un hacer-pensar. Así mismo, no podemos dejar de señalar que muchas compañeras y compañeros del Museo Reina Sofía trabajan desde estas perspectivas, produciendo, problematizando y aportando en este hacer juntas[6] sin que ello sea, a veces, nombrado como tal. Nuestro reconocimiento y sororidad con todas ellas.

---

4. Ministerio de Cultura y Deporte, *Indicadores y Estadísticas Culturales desagregadas por sexo. Situación actual y perspectivas de futuro*, 2020. Accesible en: https://www.culturaydeporte.gob.es/dam/jcr:86c2aa44-336e-429d-beb3-64bb52c55eb7/informes-estadisticas-desagregadas-por-sexo.pdf. [Consulta: 01-04-2020].

5. Esta situación excede al contexto específico de los museos para pasar a ser una característica común en el ámbito de la cultura y las humanidades en sentido amplio: «Frente a las orientaciones tecnológicas y los trabajos relacionados con las clásicas formas de prestigio (todavía muy masculinizados), la práctica cultural se feminiza y nutre de un excedente de mujeres formadas en lo que aún llamamos ciencias sociales y humanidades (viejas y nuevas)[...] No sería descabellado afirmar que género y pobreza siguen operando como categorías clave para la desigualdad laboral y la precariedad contemporáneas en los trabajos creativos, que adquieren nuevas formas siendo viejas herencias», en Zafra, Remedios: *El entusiasmo. Precariedad y trabajo creativo en la era digital*. Barcelona, Anagrama, 2018, pp. 23-24.

6. Este artículo estaba escrito utilizando la letra 'e' como marcador de género neutro, abierto y maleable, que permite que todas las personas que lo lean, tengan la posibilidad de identificarse con el género que deseen, o con ninguno en absoluto. La elección del uso de un género gramatical no binario era intencionada y discurría a lo largo de todo el texto. Sin embargo, para cumplir las normas de estilo de esta publicación, lo hemos cambiado en la etapa de revisión del artículo, escogiendo el plural femenino como plural con el deseo de que cobije a toda la diversidad de cuerpos, identidades y géneros, que se quieran sentir incluidos por él. Las autoras quieren hacer referencia a la reflexión de la escritora Brigitte Vasallo cuando afirma que: «El debate sobre el masculino como género neutro pertenece a un mundo agónico sin futuro posible. Un mundo que muere matando, pero

De esta manera, el texto se organiza en tres partes. La primera abordará características y especificidades de Museo en Red, sus áreas de competencia –e incompetencias–, así como las maneras en que se han ido construyendo metodologías de trabajo colectivo. En un segundo momento, dos de las actividades producidas operarán como casos de estudio puntual que nos servirán para mostrar lazos que se hilan entre contenidos, metodologías y contextos de trabajo. Finalmente, la tercera parte esboza las potencias y las imposibilidades de estos abordajes.

¿QUÉ ES MUSEO EN RED?

Museo en Red es un área del Departamento de Actividades Públicas del Museo Reina Sofía. Inició su andadura en 2009 pero trabaja con un equipo renovado desde hace tres años, estableciendo lazos con otras comunidades y otras construcciones institucionales, con plataformas de diferentes escalas[7].

Desde hace ya una década el museo viene desarrollando diálogos y colaboraciones sostenidas con estos colectivos nacionales e internacionales, tanto del ámbito artístico como del activismo, la política y el pensamiento. De esta manera, el Museo Reina Sofía busca, por un lado, hacer cada vez más porosos sus propios límites, abriendo espacios de contacto, generando proyectos comunes y convocando públicos inesperados; y por otro, producir un entramado de relaciones que apunten a generar pensamiento crítico, acciones y nuevas formas de institucionalidad. Así, el Museo se posiciona como espacio de aprendizaje, como archivo a activar, como foro, espacio de representación y de enunciación pública, reapropiado para ser cuestionado, debatido, puesto en crisis, en movimiento. Frente al modelo patrimonial, se buscan otros modelos institucionales que se construyen desde la noción de lo común[8].

---

que muere. Si es masculino, no es neutro. Es masculino. Que se haya utilizado como genérico desde hace siglos no es por un acuerdo lingüístico sino por la sencilla razón de que el mundo sobre el que se guardaban narraciones era masculino, literalmente. Pero si ese mundo ya no existe, no podemos seguir narrándolo como si existiese.», en Vasallo, Brigitte: *Pensamiento monógamo. Terror poliamoroso*. Madrid, La Oveja Roja, 2018, p.18.

7. Además de otras colaboraciones puntuales o intermitentes, el museo participa en o colabora de manera estable con cuatro redes de agentes de distintas naturaleza y escala:

- La Red Conceptualismos del Sur, plataforma internacional de trabajo, pensamiento y toma de posición colectiva, formada por investigadoras que trabajan la potencia revulsiva de las prácticas conceptuales en el arte que tuvieron lugar en América Latina a partir de la década de los sesenta. Véase https://redcsur.net/ [Consulta: 01-04-2020].

- L'Internationale es una confederación de museos europeos de arte contemporáneo que propone un nuevo internacionalismo artístico, no jerárquico y descentralizado, fundamentado en el valor de la diferencia y el intercambio horizontal entre una constelación de agentes culturales localmente arraigados y globalmente conectados. Véase https://www.internationaleonline.org/ [Consulta: 01-04-2020].

- El Institute of Radical Imagination es una red de ámbito mediterráneo, formada por artistas, activistas, académicos y productores culturales con un interés compartido en la coproducción de investigación, conocimiento, investigación artística y política, en intervenciones dirigidas a implementar formas de vida postcapitalistas. Véase https://instituteofradicalimagination.org/ [Consulta: 01-04-2020].

- La Fundación de los Comunes es una red de grupos de investigación, edición, formación, espacios sociales y librerías en el Estado español, que ponen recursos en común para impulsar la revolución democrática y la igualdad social. Véase https://fundaciondeloscomunes.net/ [Consulta: 01-04-2020].

8. Lo común es un concepto ampliamente trabajado desde ámbitos tan diversos como la economía, los estudios culturales y artísticos, una amplia genealogía difícil de resumir en una nota al pie. Como referencia podemos mencionar la conferencia de la filósofa Judith Rével, «Faire une histoire commune: pour une conservation, une transmission et une valorisation non propriétaires», pronunciada el día 23 de septiembre de 2019, como inicio de la

Desde este marco, Museo en Red (en adelante MeR) opera inserto en ese entramado relacional que excede el marco estricto del museo. Estos son dos puntos fundamentales a la hora de caracterizar nuestro trabajo. Por un lado, el trabajo no se desarrolla de ninguna manera desde una suerte de supuesta exterioridad, lo que pondrá en el centro, como será explicitado más adelante, la necesidad de pensar la institución y nuestro trabajo desde una perspectiva de interdependencia. Por otro lado, nuestro objeto laboral pone de manifiesto que el museo no está delimitado por las estructuras materiales del mismo.

En ese entramado, se intenta trabajar antes que nada desde la escucha del lugar donde el museo está inscrito, favoreciendo, a su vez, de manera dialéctica, que el entramado permee dentro de la institución. Se trata de producir un dispositivo de colaboración que vaya más allá de las dinámicas de co-programación. La colaboración se piensa aquí como un espacio de pensamiento, creación y proposición, a partir de un marco común de gestión de recursos y corresponsabilidad, desde el reconocimiento y puesta en valor de las diferencias entre las distintas organizaciones que participan. A partir del diálogo y la confianza, que se construye con ese diálogo sostenido, se hace posible un cuestionamiento de la institucionalidad hegemónica desde la puesta en valor del lugar que cada una ocupa en el ecosistema cultural y social. Es así que las actividades organizadas desde el área de MeR no son propuestas desde el museo, sino desde la relación del museo con las agentes con las que trabaja, teniendo en cuenta el espacio social y político en el que la institución se inserta y el lugar que ocupa en dicho ecosistema. Entendemos el entramado de relaciones como un entramado interdependiente, inspiradas por los planteamientos de la antropóloga y activista ecofeminista Yayo Herrero[9].

Como mencionamos antes, MeR forma parte de una especificidad del proyecto institucional del Museo Reina Sofía que ha atravesado la última década. Ha tenido un desarrollo irregular, con momentos de gran intensidad e intervalos de mutación. Hemos estado trabajando en darle forma y emociones, interna y externamente, intentando configurar un espacio conceptual y sensible. De ese proceso señalaremos cuatro aspectos que podrían caracterizar lo que nombramos como prácticas del afecto basadas en una perspectiva feminista: cuidados, quehaceres circulares, espacio-brecha y deseo y escucha.

1. CUIDADOS

En una primera instancia, la base del trabajo se sustenta en los cuidados; cuidados con nosotras mismas, cuidados con el afuera, cuidados con las compañeras, cuidados

---

actividad *Archivos del común III*. Entendemos «lo común» como un concepto que trasciende las categorías opuestas de «lo público» y «lo privado», «lo individual» y «lo colectivo», una categoría no binaria que busca practicar otros modos de gestión de los recursos comunes. Documentación disponible en:

https://livestream.com/museo-reina-sofia/events/8829686/videos/196742407 [Consulta: 01-04-2020].

9. Para una aproximación a la noción de interdependencia véase, por ejemplo, Herrero, Yayo: *La vida en el centro. Voces y relatos ecofeministas*. Barcelona, Libros en acción, 2018, pp. 13-39.

con y desde la institución. El apoyo mutuo, el afecto, las conexiones y las redes de colaboración atraviesan todo el trabajo que se realiza desde Museo en Red. ¿Pero qué significa trabajar desde los cuidados en una institución? ¿Cómo se caracteriza en la práctica esta premisa? Sostener el trabajo colectivo de MeR en los cuidados significa poner en el centro no sólo los contenidos propuestos, sino también el bienestar de las personas implicadas en las actividades que se organizan desde MeR, incluyendo tanto a las participantes en ellas y los públicos implicados, como a las propias trabajadoras de la institución. En términos prácticos esto se traduce en un respeto por los tiempos y las condiciones de trabajo en todos los supuestos de colaboración, ya sean relaciones laborales, relaciones institucionales y, en todos los casos, relaciones personales. Tiene que ver con establecer vías de comunicación claras en los términos económicos que tendrá la relación teniendo en cuenta el posicionamiento de quienes participan en ella, como base indispensable para tomar decisiones conjuntas para realizar las distintas actividades. Además, se pone el foco en el sentir de las personas durante todo el proceso, habilitando mecanismos de escucha y discusión. Así, quienes representamos la institución debemos ser muy cuidadosas con los tiempos de los procesos propios de la administración pública, demasiadas veces lentos y complejos, intentando a la vez hacer posible los proyectos y, por otro lado, intentar que nuestra experiencia sea útil a la hora de agilizar protocolos y funcionamientos institucionales (realización de convenios, pagos, etc.).

El trabajo de MeR ha sido valiente a la hora de querer activar transformaciones, cambiar la institución y sus formas para bien. Esto se ha hecho de manera paciente y tenaz, particularmente en lo que respecta al dispositivo técnico-administrativo de la institución. Se ha querido trabajar de una manera ágil, productiva, que lleva a modos acelerados de funcionamiento debido al estrés y los tiempos propios de un espacio de trabajo como el que nos acoge, aunque este equilibrio entre previsión y capacidad para reconfigurar, es una de las potencias de esta pequeña estructura.

2. QUEHACERES CIRCULARES

El trabajo de cuidados institucional puede confrontarse con las lógicas de la estructura técnico-administrativa. Como sucede en cada institución, MeR está integrado por trabajadoras identificadas con «categorías» que son parte de una estructura administrativa que las precede y que determinan tipos de relaciones, jerarquías y tipos de reconocimiento (personal laboral, colaboradoras externas, estudiantes en prácticas, entre otras). Pero en su modo de operar, las personas que producen MeR trabajan cotidianamente asumiéndose parte de un entretejido socio-afectivo de quehaceres que construyen y convocan, y que no responde necesariamente a lo previsto en las estructuras y las lógicas de la institución tradicional hegemónica. Volviendo al concepto de poner los cuidados en la base del trabajo de MeR, en el equipo de MeR esto implica asumir compromisos pero también estar atentas al sentir de las demás, conocer sus circunstancias del cotidiano y hacerse cargo de que éstas marcan nuestras posibilidades en el trabajo, redistribuir las tareas cuando es necesario, respetar horarios y disponibilidades, siendo capaces

de evaluar colectivamente si MeR puede asumir o no el volumen de trabajo deseado (deseado a veces incluso por nosotras mismas) y tomar conciencia de las renuncias que son necesarias para poder mantener nuestro modo de trabajo basado en los cuidados. Todas estas prácticas las entendemos como prácticas feministas, y se nutren de lecturas compartidas, experiencias de vida y saberes que convocamos de manera colectiva.

Si bien tenemos cotidianamente reuniones e intercambios sobre los proyectos que llevamos a cabo, cada 4 ó 5 semanas, agendamos una «reunión MeR». En estas reuniones ponemos en común reflexiones sobre cómo nos sentimos, cómo estamos en el trabajo compartido, qué necesitamos para realizar nuestras funciones, pero también, solemos discutir algún texto propuesto, plantearnos preguntas e imaginar modos de hacer desde la institución. Estos momentos de reflexión son imprescindibles para evitar caer en automatismos generados por las tareas diarias y organizar los tiempos de trabajo, manteniendo siempre nuestro objetivo de cuidar y sostener relaciones a largo plazo.

Esta estructura de trabajo privilegia la idea del quehacer, antes que la noción de profesión, que suele dar prioridad a un análisis desde resultados cuantitativos antes que desde procesos. Si, como mencionamos, dentro de la organización administrativa cada integrante de MeR tiene roles, funciones y responsabilidades afectadas de acuerdo al puesto que ocupa, en MeR trabajamos pensando en «tareas» con la idea que puedan ser llevadas a cabo por cualquiera de nosotras. Este entramado de «quehaceres circulares» es posible porque establecemos un espacio de confianza en el trabajo y asumimos una responsabilidad compartida en lo que hacemos. Los quehaceres de MeR tienen en cuenta también todo aquello que nos ocupa más allá de los contextos laborales y que podríamos nombrar como los quehaceres vinculados a los cuidados, a los estudios o a otras actividades, y que inevitablemente condicionan nuestra actuación en el ámbito de MeR. Este tejido ha desbordado el lugar profesional tradicional, tomando forma también en espacios o plataformas menos convencionales como formas de contacto, como es el caso de aplicaciones de mensajería instantánea.

El uso de estas vías de comunicación se ha ido configurando con el tiempo. Se ha hecho explícita la decisión de no intervenir en ellas por temas relacionados con el trabajo en horarios no laborables salvo urgencias, con la intención de no invadir los espacios personales de unas y otras. Estos canales permiten también un espacio de intercambio grupal, informal e inmediato, fácil de responder y activar, donde compartir reflexiones muy directas, relacionadas con hechos actuales. La herramienta constituye además una suerte de archivo del grupo, dando cuenta de la extensa conversación que se ha ido construyendo con el tiempo.

Esta estructura de trabajo y afectiva de MeR, tan frágil y flexible a la vez, nos ha permitido continuar con el trabajo de una manera más o menos orgánica en un momento delicado y complejo como el actual debido a la emergencia sanitaria provocada por el COVID-19.

3. ESPACIO-BRECHA

Si pensamos en la arquitectura conceptual de la institución, MeR se podría definir como un espacio-brecha, una estructura que nació con un carácter temporal y frágil. Estas condiciones no son entendidas como debilidades, sino todo lo contrario: MeR opera dentro y fuera de la institución, reconociéndose en estas contradicciones. Tiene un hacer situado, visible o invisible según la ocasión, construyéndose siempre en base a las relaciones que la institución establece tanto con las redes, agentes o personas con las que se trabaja.

Un espacio-brecha se define, antes que nada, como un espacio de posibilidad allí donde parece no haber. En este espacio-brecha, la acción y la reflexión comparten tiempo y espacio, en una interrogación permanente sobre el pensar-hacer: ¿Cómo conseguir una articulación no binaria entre teoría y práctica, acción y reflexión? ¿Cómo romper la jerarquía entre hacer y pensar? Una posible articulación se podría leer en lo que la filósofa Ruth Sonderegger denomina *practical theories:*

> They want to bring about change, instead of only (neutrally) analysing or (discursively) criticising what others do or believe without being conscious of it. [...] *Practical theories* are theories that contribute to change, to actions that are directed towards less domination.[10]

Si Sonderegger piensa las «teorías prácticas» como teorías que producen cambios materiales en determinados contextos, el trabajo que realizamos desde MeR apunta también a pensar ciertas prácticas como constructos teóricos. Preocupadas porque estas reflexiones sean parte de nuestro cotidiano dentro de la institución museal, planificamos un organigrama que incluya explícitamente dimensiones reflexivas y/o meta-reflexivas íntimamente ligadas a nuestros quehaceres.

El espacio-brecha, en tanto espacio de posibilidad, se abre a múltiples formas de contacto. En MeR hablamos español, catalán, italiano, francés, inglés, alemán, rioplatense y a veces imaginamos que hablamos portugués. Ninguna de esas lenguas las hablamos «correctamente» pero ese hablar múltiple está presente diariamente no sólo en el trabajo específico sino también en forma de juego con palabras y desplazamientos conceptuales entre nosotras. Reivindicamos este hablar múltiple que apunta a no callarnos, y, al mismo tiempo, a abrir espacios de diálogo e intercambio donde también callar para escuchar.

4. DESEO Y ESCUCHA

Uno de los aspectos fundamentales a los que se presta atención es la relación entre labor y deseo. A lo largo de este tiempo hemos ido decidiendo y aprendiendo

10. «Quieren lograr un cambio, en lugar de sólo analizar (neutralmente) o criticar (discursivamente) lo que otros hacen o creen sin ser conscientes de ello. [...] Las teorías prácticas son teorías que contribuyen al cambio, a acciones que se dirigen hacia una menor dominación». Traducción de las autoras. Sonderegger, Ruth: «Anything but a Safe Space », en Meinche Hansen, Sidsel; & Vandeputte, Tom (eds.): *Politics of Study.* Londres, Open Editions, 2015, p. 43.

a construir formas de trabajo y reflexión desde donde generar otros tipos de relaciones institucionales, tanto internas como externas, que puedan incluir el deseo que produce el hacer. Para ello es necesario comprender las posibilidades pero sobre todo los límites de nuestros quehaceres. MeR no quiere negociar la alegría ni la posibilidad de hacer cosas, pero tampoco la posibilidad de no hacerlas. Por supuesto, no de manera caprichosa sino en cuanto a la necesidad de problematizar cada vez que sea necesario el equilibrio en la delicada ecuación entre la imaginación y concreción de los proyectos que llevamos a cabo, las condiciones de trabajo que se proponen hacia las agentes involucradas, las condiciones concretas de posibilidad material de los mismos y nuestras propias condiciones.

La ecuación se completa con una atención particular hacia el cómo, un cuidado por las formas, los modos en que vamos a llevar adelante lo que hacemos. No es posible pensar que las formas en que comunicamos, dialogamos, invitamos, no estén a su vez guiadas por las mismas lógicas de cuidados que utilizamos para trabajar entre nosotras. Esto se confronta muchas veces con las estructuras organizativas y administrativas que rigen las instituciones.

El Museo Reina Sofía, el marco específico de actuación, es un organismo autónomo que depende directamente del Ministerio de Cultura. Muchas veces resulta difícil adecuar las necesidades de una institución dedicada al arte y al pensamiento contemporáneos, a los marcos jurídico-administrativos en los que ésta se maneja. Día a día esa adecuación se traduce en batallas concretas y, frente al sinnúmero de dificultades técnico-administrativas, apostamos por lo que otra compañera del museo llama «reformulación dialéctica»: decir lo mismo de modo radicalmente diferente. Intentar imaginar modos de traducción de lo administrativo, a lo operativo, de lo que tiene una existencia jurídica, a lo que está vivo y palpitante. Esta reformulación constante nos ha llevado en ocasiones a modificar, muy modestamente, algunas de las condiciones restrictivas que se dan en el cotidiano, para dar soluciones concretas a problemáticas generales. Pero esto no sucede en todos los casos, ni tampoco con el mismo grado de efectividad.

Trabajamos con la tentativa de dar la misma importancia a las preguntas de a quién invitamos, cómo les invitamos, qué les proponemos, quiénes son las colegas que estarán implicadas en el encuentro, actividad o proyecto, qué les implica, qué espacio es necesario, etc.

Como puede suceder, muchas veces en las actividades que organizamos las cosas no salen como se habían planeado y las condiciones que habíamos imaginado no se reúnen. Entonces, realizamos una de nuestras reuniones internas y mapeamos todos los problemas que aparecen, contextuales o estructurales. Traducimos ese mapeo en un informe que después compartimos y ponemos en discusión en una reunión con las personas implicadas. Durante estas reuniones planteamos nuestra experiencia, escuchamos otras, nos preguntamos qué era posible modificar y cómo, qué pasos podríamos seguir, cómo nos sentimos con el trabajo hecho, etc. No estamos seguras de que a partir de estos encuentros se hayan logrado cambios ni puntuales, ni estructurales, pero, sin ser demasiado optimistas, la apertura de círculos de diálogos y cercanías corporales, generan

desplazamientos, fisuras en hábitos, interrupciones y pequeñas transformaciones de sinergias en el cotidiano.

Consideramos que en la razón de ser de MeR son tan importantes las actividades realizadas como el modo en que las hacemos posibles. Articulando estas cuatro dimensiones: cuidados, quehaceres circulares, espacio-brecha y deseo-escucha, surge una práctica que definimos como feminista y que tiene en cuenta las labores tanto productivas como reproductivas. De esta manera, apostamos a problematizar las relaciones de poder que vienen dadas por la estructura institucional en una búsqueda constante por generar condiciones justas en la relación con las personas implicadas en las actividades (públicos, colaboradoras, organizadoras, invitadas).

Desde esta perspectiva y tomando en cuenta las caracterizaciones desarrolladas, abordaremos el análisis de dos casos de estudio que nos adentrarán en la dinámica más cotidiana del trabajo institucional de MeR. Cada caso remite a actividades concretas que MeR llevó a cabo junto con la Red Conceptualismos del Sur por un lado y la Fundación de los Comunes por el otro.

HACIENDO CON OTRAS Y NOSOTRAS

Como otra forma de abordar los procesos, las preguntas y metodologías que propone MeR, ya avanzadas anteriormente, exponemos aquí dos casos de estudio. Nos proponemos un doble objetivo con la presentación de estos dos casos. Por un lado dar cuenta de cómo se activan los modos de hacer en el trabajo específico con las denominadas «redes»[11], y por otro, visibilizar el entramado complejo en el que opera Museo en Red. ¿Qué tipos de colaboraciones se pueden establecer y cómo se pueden formalizar? ¿Cómo se construyen estas metodologías de trabajo que desafían las estructuras y dinámicas históricas del proyecto? Siguiendo la noción de teorías prácticas de Sonderegger, en MeR se proponen acciones que contribuyen al cambio, aún y cuando nuestras acciones son modestas y sus alcances difíciles de calibrar. Los dos casos que presentamos a continuación tienen dos puntos en común: responden, por un lado, a un trabajo a largo plazo, interpelando la lógica acumulativa de eventos que se suceden unos a otros, construyendo sobre experiencias compartidas, y, por otro lado, dan cuenta de la multiplicidad de voces, espacios y situaciones que se yuxtaponen desde distintos lugares de enunciación, confluyendo en, o con, el museo.

El desarrollo de cada caso con todos sus detalles y especificidades merecería un texto en sí mismo. Hemos incluido apenas una síntesis, tomando algunos aspectos relevantes para la tesis que presentamos en este artículo.

11. Ver nota 7.

ARCHIVOS DEL COMÚN

El primer caso que abordamos de manera breve es *Archivos del común*. Este encuentro bienal[12], celebrado en 2015, 2017 y 2019, es coorganizado por la Red Conceptualismos del Sur y el Museo Reina Sofía y propone reflexionar sobre cuestiones relacionadas con la memoria social, cultural y política en la actualidad a través del trabajo de los archivos que la producen, custodian y transmiten. Durante los encuentros, las reflexiones se activan analizando la importancia del cuidado del patrimonio común de las memorias menores y subalternas y pensando cómo estas prácticas de archivo pueden alimentar un nuevo marco de imaginación social y política, que fortalezca el carácter democrático de nuestras sociedades. Deliberadamente se interroga el conocimiento que los archivos construyen, entendiéndolo como una herramienta que puede ser activada, evitando el acercamiento a los archivos desde una perspectiva única y exclusivamente patrimonial. Este ejercicio de ruptura respecto al discurso canónico forma parte de la voluntad por parte del museo de instituirse como un espacio de circulación de saberes otros.

La organización de este encuentro comienza siempre con un diálogo que se extenderá durante más de un año. Durante ese año, el diálogo no se centra meramente en la producción concreta del encuentro (es decir en la gestión de quién, cómo y cuándo) sino sobre todo, en un intercambio de textos y conceptos sobre los que se podría centrar el encuentro, un compartir de ideas, cuestionamientos y dudas que van a ir configurando la perspectiva del encuentro. Es desde estas primeras instancias que el deseo-escucha se activa –no sin contradicciones o confrontaciones– y comienza a configurarse un espacio común allí donde quizás no lo había. En este proceso se plantean siempre conflictos relacionados con las lógicas dispares que sustentan cada estructura, la del museo y la de una plataforma auto-organizada. A esto se suma de manera muy evidente el trasfondo post-colonial de estas relaciones que se hacen más palpables en el abordaje de contenidos relacionados con las nociones de archivo. Es, entonces, en el diálogo sostenido que pone sobre la mesa esas dimensiones, en el intercambio y la discusión abierta de textos, contenidos y procedimientos que un espacio-brecha comienza a constituirse.

Una vez definido conjuntamente el marco conceptual, junto con nuestras interlocutoras de la Red Conceptualismos del Sur, comienza el período de producción de materiales, definición de necesidades, invitaciones, etc. El contacto con las participantes se desarrolla también desde esa ecuación que planteamos previamente, donde el quién se invita, cómo y en qué condiciones forma parte de aquella atención por los cuidados.

El perfil de las personas participantes en este ciclo ha sido muy diverso, desde historiadoras, comisarias, investigadoras, artistas, académicas, escritoras,

12. Para más información sobre las tres ediciones del encuentro, véase:
Archivos del común https://www.museoreinasofia.es/actividades/archivos-comun
Archivos del común II: el archivo anómico https://www.museoreinasofia.es/actividades/archivos-comun-ii
Archivos del común III. ¿Archivos inapropiables? https://www.museoreinasofia.es/actividades/archivos-comun-iii
[Consulta: 01-04-2020].

organizaciones independientes, plataformas de investigación, archivos, centros de arte, etc. Esta heterogeneidad de voces y modos de hacer busca descentralizar y diversificar el diálogo, alejándolo del discurso, a veces unívoco, de la institución museo.

Para la última edición de Archivos del Común, el diálogo comenzó con Fernanda Carvajal, Javiera Manzi, las dos coordinadoras de la Red Conceptualismos del Sur en ese momento, y Moira Cristiá, delegada del nodo «archivos» de la Red durante el año 2019. De esta manera se constituyó un equipo de trabajo junto con MeR.

Así es que la edición 2019 de Archivos del Común, ¿Archivos inapropiables?, abordó como punto de partida un interrogante que funcionaba como concepto-límite: ¿es posible instituir un archivo inapropiable? Se partía de la idea de que un archivo inapropiable requeriría de una colectividad buscando condiciones que favorezcan nuevas formas –formas de articulación comunitarias, institucionales, legales etc.) que habiliten su materialización. «¿Cómo cuidar y responder por algo que no nos pertenece, en el sentido estricto que dicta la lógica de la propiedad, la exclusividad y la privatización? ¿Cómo liberar esos bienes que son los documentos, las imágenes y las voces que habitan los archivos, de estar atados a un significado y a un valor comercial exclusivos y excluyentes? ¿Cómo reafirmar una ética de trabajo que actúe tanto desde el reconocimiento de la pérdida y la imposibilidad de alcanzar la totalidad, como desde una política de la memoria que, lejos de la monumentalización y fetichización, busque recurrir al pasado para volver a vibrar en el presente? »[13]

El programa articuló tres ejes: «Economía política de archivos», «Escalas de circulación-intervención» y «Tecnologías del archivo, entre materialidad e inmaterialidad». Además, las jornadas contaron con la sección «Archivos en construcción», donde se daba lugar a procesos no cerrados de producción de archivos.

El trabajo no termina con el cierre del evento, sino que continúa con una serie de intercambios posteriores y, particularmente, con un proyecto de publicación.

Los encuentros forman parte de un complejo ecosistema de trabajo en red mediante el cual el Museo, junto a diversas agentes e instituciones, ha auspiciado la puesta en marcha de políticas de colección ajenas a la lógica del mercado y a la estatalización de las colecciones artísticas. A su vez, la periodicidad bienal del encuentro permite desactivar las lógicas temporales aceleradas que rigen gran cantidad de actividades en este tipo de instituciones y establecer vínculos a medio y largo plazo.

Tanto durante, como a posteriori, se desarrollan tareas de diálogo y articulación con otras áreas y agentes del museo. Este es otro punto importante a la hora de pensar formas de permeabilidad del museo. La relación sostenida en el tiempo permite que afloren confianza y afectos, generando una base sólida desde la que construir propuestas juntas.

13. Fragmento de la presentación general del encuentro, concebida colectivamente. Véase programa completo en https://www.museoreinasofia.es/actividades/archivos-comun-ii [Consulta: 01-04-2020].

EL FUEGO ES NUESTRO

El segundo caso, en el que nos extenderemos más, tiene lugar en febrero de 2019 y se enmarca en el primer programa feminista lanzado por el Departamento de Actividades Públicas del Museo Reina Sofía, que reunió distintas propuestas para generar espacios de reflexión sobre feminismos, que ya se venían dando de manera un tanto dispersa en años anteriores. El programa *En torno al 8-M y la marea feminista. Un rumor ensordecedor*[14] estuvo dedicado a la memoria de Marielle Franco[15] y articuló una serie de actividades (mesas redondas, conferencias, talleres, seminarios, visitas comentadas) en colaboración con personas y colectivos feministas, en el contexto del 8 de marzo de 2019.

En el marco de ese programa, MeR sumó una propuesta imaginada y concebida con la Fundación de los Comunes, en el seno de un diálogo sostenido durante varios meses con tres de sus miembros: Marisa Pérez Colina, Raúl Sánchez Cedillo y Álvaro Briales. Como corolario de ese diálogo, tuvo lugar la serie de actividades *El fuego es nuestro*[16], concebida junto a la pensadora y activista feminista Marta Malo como una gira de las activistas argentinas Verónica Gago y Lucía Cavallero, integrantes de la plataforma feminista *Ni una menos*, por distintos espacios institucionales y activistas del Estado Español, en la que reflexionar de manera colectiva sobre las líneas discursivas y de acción que emanaban de la huelga feminista convocada con motivo del 8M. La propuesta inicial consiguió involucrar a múltiples agentes y espacios feministas de diversa índole, tejiendo una red de cuidado y confianza, y trazando vínculos con el movimiento feminista de distintos territorios (ya que participaron activistas de Andalucía, Cataluña o Madrid, entre otras regiones españolas, pero también invitadas de Argentina, Italia, Brasil y Marruecos).

Desde el comienzo, MeR acompañó el proceso de concepción, organización y puesta en marcha de la gira, junto a la Fundación de los Comunes y las invitadas. El trabajo se basó en una gestión de recursos compartida, donde cada organización aportó en relación a sus posibilidades y necesidades. No se trató sólo de intercambio de recursos materiales, sino también de dejarnos afectar y adaptarnos a los otros modos de hacer y pensar.

La cineasta Cecilia Barriga formó parte del periplo documentando en vídeo cada sesión, como parte de otra prioridad compartida, la necesidad de hacer archivo.

La gira incluyó la organización de la actividad *Voces situadas 6. Marea feminista. Articulando resistencias feministas frente a violencias globales*[17], un foro al que se in-

14. El programa completo se llamó *En torno al 8M y la marea feminista. Un rumor ensordecedor*. Consultar programa en https://www.museoreinasofia.es/actividades/torno-al-8-m [Consulta: 01-04-2020].

15. Marielle Franco fue una activista feminista y política brasileña, asesinada el 14 de marzo de 2018 en Río de Janeiro.

16. Información de la gira disponible en https://www.facebook.com/pg/El-fuego-es-nuestro-1883393688454785/about/?ref=page_internal [Consulta: 01-04-2020]. Las grabaciones de las actividades de la gira se pueden escuchar en https://soundcloud.com/elfuegoesnuestro2019 [Consulta: 01-04-2020].

17. Actividad que tuvo lugar en el Museo Reina Sofía el 20 de febrero de 2019. Audio disponible en https://www.museoreinasofia.es/actividades/voces- de febrero de situadas-6-marea-feminista [Consulta: 01-04-2020].

vitaron a activistas de distintos países a repensar la huelga feminista juntas bajo el desafío de «tejer un nuevo internacionalismo»[18].

El debate sirvió como disparador a una serie de encuentros que sucederían tanto en Madrid como en otras ciudades y en espacios de distinta naturaleza. El Centro Social de Comunes Urbanos La Ingobernable[19] y el centro social La Villana de Vallekas[20], fueron en Madrid los otros escenarios de intercambio y reflexión colectiva.

En Málaga la gira abarcó un debate público en el centro social y cultural de gestión ciudadana La Casa Invisible[21], la activación de un grupo de lectura feminista en el espacio Casa Azul[22] y una asamblea-conversatorio de feminismos del territorio en el espacio feminista autogestionado La Medusa Colectiva[23].

El siguiente episodio de la gira tuvo lugar en Barcelona, en el espacio antirracista t.i.c.t.a.c, (taller de intervenciones críticas transfeministas antirracistas combativas)[24], donde tuvo lugar un intenso debate en torno al cuestionamiento de los feminismos identitarios y de los feminismos «hegemónicos».

La multiplicidad de espacios en los que tuvo lugar la gira y su carácter heterogéneo aporta complejidades a la hora de ser entendida y comunicada. ¿Por qué un museo organiza actividades fuera de su sede y de sus circuitos sectoriales? ¿Qué implica la apertura a colaboraciones con centros sociales de gestión ciudadana? En nuestra experiencia, posibilita la activación de dispositivos muy diversos, moviliza públicos distintos y pone en valor las diferencias entre construcciones institucionales, pensando la cultura en términos de ecosistema[25]. Lejos de una lógica de conquista, que implicaría que el museo se apropie de esos espacios, se intenta, por el contrario, pensar al museo como parte de un entramado de relaciones complejas y no por fuera de ellas. Este ecosistema debe pensarse como una ecología política de saberes y prácticas en la cultura, que nos permita «devenir con», como apunta Donna Haraway.[26]

No obstante, es importante entender que cada construcción institucional tiene un modo de funcionamiento específico, con sus condiciones, sus tiempos y sus sistemas de reconocimiento. Una asamblea, con sus formas de gobernanza y autogestión colectiva, donde una multiplicidad de singularidades construye un común, no

---

18. Gago, Verónica: «#Nosotras paramos: notas hacia una teoría política de la huelga feminista», en VV.AA.: *8 M Constelación feminista. ¿Cuál es tu lucha? ¿Cuál es tu huelga?* Buenos Aires, Tinta Limón, 2018, p.19.

19. Actualmente el centro ya no funciona en su edificio original ya que fue desalojado el 14 de noviembre de 2019, aunque la comunidad que acogía se mantiene activa de distintos modos. https://ingobernable.net/ [Consulta: 01-04-2020]. El vídeo de esta actividad está disponible en:
https://www.youtube.com/watch?v=dW3uSTb3raA [Consulta: 01-04-2020].

20. https://www.lavillana.org/ [Consulta: 01-04-2020].

21. https://www.lainvisible.net/ [Consulta: 01-04-2020].

22. Casa Azul es un espacio de reflexión y residencias de investigación creado por Isabell Lorey y Gerald Raunig en el barrio de Lagunillas de la ciudad de Málaga.

23. https://lamedusacolectiva.wixsite.com/colectiva [Consulta: 01-04-2020].

24. http://www.intervencionesdecoloniales.org/ [Consulta: 01-04-2020].

25. «El director del Reina Sofía: *La existencia de centros como La Invisible de Málaga es imprescindible para el ecosistema cultural*», *Público,* 17/07/2018. https://www.publico.es/politica/politica-cultural-borja-villel-existencia-centros-invisible-malaga-imprescindible-ecosistema-cultural.html [Consulta: 07-04-2020].

26. «Nos necesitamos recíprocamente en colaboraciones y combinaciones inesperadas, en pilas de compost caliente. Devenimos-con de manera recíproca o no devenimos en absoluto», en Haraway, Donna: *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*. Bilbao, Consonni, 2019, p. 24.

necesariamente asume como propias las maneras de estar de un museo. Ante esas divergencias, entendemos que el museo, como dispositivo sensible, debe ser flexible a la hora de buscar su lugar en ese hacer en común. Los modos de devolución o de visibilidad son distintos, y en ocasiones es conveniente hacer espacio y asumir esa disimetría para que el peso que acarrea la historia de la institución museo no cercene las posibilidades de experimentación.

A lo largo de las tres semanas que duró el tour, se fue tejiendo un entramado a partir de los afectos y de los saberes compartidos. Una red de personas que se fue desarrollando y que se articulaba en torno a la lucha común de la huelga feminista construida desde espacios situados, que eran puestos en conexión. Esta experiencia es parte del origen de la creación de una que red ha seguido creciendo y se ha constituido de manera autónoma bajo el nombre de La Laboratoria. Espacios de investigación feminista[27], con la que MeR sigue desarrollando una colaboración sostenida en el tiempo, y que se materializará en un segundo encuentro internacional acogido en el museo en diciembre de 2020.[28]

La gira tuvo la capacidad de generar espacios en los que poner en común y contrastar algunas de las cuestiones clave que se debaten en el movimiento feminista en el presente. No exentas de fricciones, éstas iban de lo más micro a la dimensión internacionalista, y generaron un corpus de trabajo y contenidos que se puede consultar en los registros sonoros que se generaron como documentación.[29] Reflejamos aquí algunas de las cuestiones que se abordaron: ¿Qué estrategias se proponen para compaginar la vida y su reproducción, con la militancia y la producción de conocimiento? ¿Cómo apoyarnos y sostenernos ante las violencias y el control patriarcal de los cuerpos? ¿Cómo se construye un movimiento capaz de albergar la diversidad de las luchas y de las sujetas políticas que lo componen, sin generar espacios de exclusión? ¿Qué modos de organización favorecen un trabajo interseccional en los feminismos? ¿Cuáles son los puntos de contacto entre los movimientos de los distintos territorios, y cómo construir alianzas en un sistema basado en la desigualdad racial y las fronteras como elemento de control? ¿De qué manera los feminismos pueden trabajar con y desde otros movimientos como el antirracismo, el ecologismo, las luchas por el territorio, por la vivienda etc.?

Como todo el programa feminista ya citado, estas experiencias propiciaron un cuestionamiento interno sobre los límites de pensar un quehacer feminista en el museo, que se visibilizó en el posterior encuentro *Voces situadas 9 ¿Qué significa un museo feminista?*[30], que abrió el debate a otras instituciones, y es un proceso de reflexión que continúa abierto a día de hoy.

---

27. http://laboratoria.red

28. Este encuentro iba a tener lugar en abril de 2020, bajo el título *#LaInternacionalFeminista. Sentidos comunes contra el neoliberalismo*, pero ha tenido que ser pospuesto debido a las medidas de prevención COVID-19.

29. Ver cita 16.

30. La actividad *Voces situadas 9 ¿Qué significa un museo feminista?* tuvo lugar el 2 de octubre de 2019. Véase https://www.museoreinasofia.es/actividades/voces-situadas-9 [Consulta: 01-04-2020].

Audio del encuentro disponible en https://www.museoreinasofia.es/multimedia/que-significa-museo-feminista [Consulta: 01-04-2020].

Los dos casos descritos, ambos experimentos en proceso, en devenir constante, no están exentos de complejidades. Se movilizan experiencias, intercambios y discusiones a partir de relaciones de afecto, de escucha y de confianza mutua. Nos permiten imaginar otras maneras de estar presente y de construir espacios comunes entre agentes muy diversas, tanto desde las diferencias en los modos, como en los tiempos de funcionamiento, la visibilidad de las actuaciones, la cuestión de qué lugar ocupa cada cuál y cómo respetarlo. Estos y otros conflictos y discusiones constituyen un marco en el que retrocesos y pasos adelante son parte intrínseca del trabajo, y un terreno fértil desde el que pensar juntas.

POTENCIALIDADES Y LÍMITES. UNA INSTITUCIONALIDAD FEMINISTA, ¿ES POSIBLE?

Debido a su peculiar estructura, MeR puede trabajar desde la fricción, y en esa delicada combinatoria de previsión e improvisación, que mencionamos en el primer bloque de este texto. Esto confiere una ductilidad que permite trabajar desde el aquí y el ahora, en el marco de estructuras restrictivas pero operando para acercarnos a otras formas de construcciones y permeabilidades, tanto a nivel conceptual como en una práctica reflexiva y sensible. Las relaciones y los procesos no son fáciles de calcular o de anticipar. El frágil equilibrio entre nuestro entusiasmo[31] y la posibilidad real de operar es constantemente reconfigurado en el cambiante fluir de los acontecimientos de la vida en sus múltiples dimensiones (laboral, personal, familiar, incluso viral…). Por esto no siempre es evidente si será posible encuadrarlos en los tiempos de trabajo y reacción del propio museo sin que unos proyectos o redes acaparen el espacio de las demás. Esta falta de tiempo puede derivar también en una falta de comunicación constante y fluida, orgánica, con las redes y con los otros departamentos del museo.

En estos años de trabajo MeR ha desarrollado dos capacidades que se construyeron en consonancia con los modos de funcionamiento: la confianza en el propio trabajo y la capacidad de reacción. Sin embargo, se debe tener en cuenta cómo potenciar esta confianza de manera crítica con los proyectos generados.

El equipo que configura MeR no actúa individualmente ni pensando en el beneficio propio. Esto es favorecido, entre otras cosas, porque su funcionamiento está basado en el hecho de compartir conocimiento, lo cual sucede aún cuando el tiempo cotidiano institucional no suele permitir espacios para el análisis de la propia actividad, y efectivamente, resulta prácticamente imposible poder leer, pensar o escribir juntas. Esta imposibilidad afecta a la consolidación de un espacio donde

31. «Una forma de entusiasmo aludiría a la 'exaltación derivada de una pasión intelectual y creadora', y la forma más contemporánea surgiría como 'apariencia alterada que alimenta la maquinaria y la velocidad productivas' en el marco capitalista […] Bajo la sensación de que el entusiasmo sostiene el aparato productivo, el plazo de entrega y tantas noches sin dormir, los procesos de evaluación permanentes, una vida competitiva, el agotamiento travestido, convirtiéndose en motor para la cultura y la precariedad de muchos que buscan vivir de la investigación y la creatividad en trabajos culturales o académicos», en Zafra, Remedios: *op. cit,* p. 16.

compartir saberes. Queremos que la nuestra sea una práctica reflexiva y consciente, y esto hace que nuestras reuniones MeR se entiendan no sólo como organizativas, sino como un espacio reflexivo y de (auto) análisis.

Sin duda, es difícil dar evidencias de los alcances y transformaciones tangibles aportadas por los modos de hacer de MeR en la institución. Sin embargo, una de las transformaciones más notables, y que no se debe sólo al trabajo de MeR sino también al trabajo realizado conjuntamente con las agentes implicadas, es la sostenibilidad del trabajo con las distintas redes (en algunos casos, más de diez años) y la capacidad conjunta de seguir planteando actividades que no se enmarcan solamente en el contexto institucional sino que se construyen sobre un trabajo y un imaginario común. La apuesta por los modos de hacer feministas es en sí misma un motor de transformación, aunque no responda a indicadores cuantificables. La posibilidad de poner en práctica lo que denominamos perspectiva feminista (aunque dentro de la propia estructura MeR, a veces consideramos que no es necesario nombrarlas explícitamente como prácticas feministas) es ya una evidencia de transformación de lógicas institucionales. MeR, junto con otros equipos y trabajadoras, promueve un conjunto de prácticas feministas dentro del museo y de sus estructuras de trabajo. El trabajo desde lo que llamamos: espacio-brecha, quehaceres circulares, saberes compartidos, entramados de relaciones interdependientes, tiempos para la palabra y para la escucha, atención constante a condiciones micro y macro estructurales o reformulaciones dialécticas son parte de esas prácticas que nos sitúan en una institucionalidad en devenir. La importancia que el trabajo reproductivo tiene en MeR[32], junto con los afectos y los cuidados, constituyen la base de nuestra práctica, así como un deseo constante de transformar la estructura en la que esta se inscribe.

Como sostiene la artista, escritora y activista María Galindo, tiene sentido seguir llamándonos feministas porque esa palabra todavía provoca incomodidad, porque sigue funcionando como termómetro de rebeldía[33]. Pero, usando una fórmula de la propia Galindo, sabemos que aún hay mucho camino por recorrer para *despatriarcar* el museo.

32. Para una aproximación al concepto de «trabajo reproductivo» que compartimos en MeR, véase Federici, Silvia: *El patriarcado del salario. Críticas feministas al marxismo*. Madrid, Traficantes de Sueños, 2019.

33. Galindo, María: *¡A despatriarcar! Feminismo urgente*. Buenos Aires, Lavaca, 2014, pp. 4-5.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Federici, Silvia: *El patriarcado del salario. Críticas feministas al marxismo*. Madrid, Traficantes de Sueños, 2019.

Gago, Verónica: «#Nosotras paramos: notas hacia una teoría política de la huelga feminista», en VV.AA.: *8 M Constelación feminista. ¿Cuál es tu lucha? ¿Cuál es tu huelga?* Buenos Aires, Tinta Limón, 2018, pp.7-23.

Galindo, María: *¡A despatriarcar! Feminismo urgente*. Buenos Aires, Lavaca, 2014.

Herrero, Yayo: *La vida en el centro. Voces y relatos ecofeministas*. Barcelona, Libros en acción, 2018.

Haraway, Donna: *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*. Bilbao, Connsoni, 2019.

Sonderegger, Ruth: «Anything but a Safe Space», en Meinche Hansen, Sidsel, & Vandeputte, Tom (eds.): *Politics of Study.* Londres, Open Editions, 2015, pp. 40-48.

Vasallo, Brigitte: *Pensamiento monógamo. Terror poliamoroso*. Madrid, La Oveja Roja, 2018.

Zafra, Remedios: *El entusiasmo. Precariedad y trabajo creativo en la era digital*. Barcelona, Anagrama, 2018.

EL PELIGRO DE ABLANDARSE. IGUALDAD, HERMANDAD, SOLIDARIDAD

THE PERILS OF TENDERICE. EQUALITY SISTERHOOD SOLIDARITY

Gloria G. Durán[1]

Recibido: 04/06/2020 · Aceptado: 26/08/2020
DOI: http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.2020.27640

Resumen

Ante esta cuestión: ¿Cómo cambiar los marcos, los relatos, las estructuras del museo actual, para que podamos identificarnos con él, para reconocernos en sus imágenes y en sus narraciones? planteo referencias que tramadas podrían atisbar el principio de un nuevo debate. El título se va desgranando a lo largo del artículo. Para «El peligro de ablandarse» trabajo con el legado de las *salonnières* y la obra de Benedetta Craveri y Roger Chartier. Para «Hermandad», me apoyo en Carla Hesse y su descubrimiento de la historiadora dieciochesca francesa Louise-Félicité Guynement de Kéralio-Robert (1758-1822). En el tercer apartado, «Igualdad», trabajo desde los variados acercamientos al feminismo en los años 70, reviso a Linda Nochlin y reivindico a Mierle Laderman Ukeles. Y finalmente «Solidaridad», me apoyo en Angela Davis y su redescubrimiento de las *blues ladies*, así como en mi propio trabajo en el que reivindico la importancia para la historia del feminismo español de las cupletistas.

Palabras clave

Ilustración; *salonnières*; opinión pública; pobreza; feminismo interseccional; cupletistas.

Abstract

Faced with this question: How to change the frameworks, the stories, the structures of the current museum, to identify them with it, to recognize us in its images and in its narrations? The title is unraveling throughout the article. For «The peril of tenderice» I work with the legacy of the s*alonnières* and the work of Benedetta Craveri and Roger Chartier. For «Sisterhood» , I rely on Carla Hesse and her discovery of the French eighteenth-century historian Louise-Félicité Guynement de Kéralio-Robert (1758-1822). In the third section, «Equality», I work from the various approaches to feminism in the 70s, I review Linda Nochlin and I claim

1. Universidad de Salamanca, Universidad Complutense de Madrid, SUR-Escuela de Profesiones Artísticas. C. e. *gloriadu@ucm.es; gloriadu@usal.es*; *duran.yoya@gmail.com*

Mierle Laderman Ukeles. And finally «Solidaridad», I rely on Angela Davis and her rediscovery of the blues ladies, as well as my own work in which I claim the importance for the history of Spanish feminism of the *cupletistas*.

Keywords
Illustración; *salonnières;* public opinion; poverty; intersectional feminism; *cupletistas*.

1. INTRODUCCIÓN

En 1791 a Olympe de Gouges[2] le cortaron la cabeza. ¿Por qué? La historiografía al uso dice que fue porque había firmado la Declaración de los Derechos de la Mujer. La revisión historiográfica de Carla Hesse dice que sí, efectivamente redactó ese panfleto, pero no le cortaron la cabeza por él. Gouges era una girondina, apoyaba a la reina y pensaba que la aristocracia debía seguir portando su corona y esa cabecita austriaca debía seguir luciendo sobre esos dulces hombros. Olympe no quería cambiar el modelo de gobierno y era contraria al sufragio universal.

E aquí un dilema que me parece muy interesante. El dilema seguirá en el aire, y con él la pregunta, ¿es posible un museo feminista sin cambiar los modelos de gobernanza? En este artículo solo quiero esbozar una serie de supuestos, relecturas parciales de una posible historia global que nos haga, cuanto menos, conocer un poco mejor las contradicciones que habitamos, imaginar ciertos posibles cambios siempre parciales. Habitar las contradicciones y las paradojas en las que nos hemos conformado como sociedad y sobre las que construimos nuestras instituciones. Poner en cuestión mitos que asumimos como certezas inapelables. El problema radica en que el pensamiento feminista, que debe ser un pensamiento crítico, ha de estar en perpetuo movimiento. Además, que muchos modos de hacer deben trabajar

---

2. En 1791 Olympe de Gouges escribió *Declaración de los Derechos de la Mujer y de la Ciudadana.* Consideraba que la mujer tenía un derecho natural para exigir los derechos civiles y políticos para las mujeres en el régimen por venir, se olvidó de señalar que solo las mujeres ricas y blancas. Como ya hemos apuntado, dedicó tal panfleto a Maria Antonieta, a la reina, afirmando con rotundidad que el reconocimiento de la igualdad entre hombres y mujeres era el medio más poderoso para fortificar la monarquía francesa. Un extraño y contradictorio supuesto considerado alta traición en la República de 1792.

Olympe de Gouges era una monárquica ferviente y también ferviente detractora de la República. Florence Gauthier en un artículo aparecido en 2013 en el blog de *sinpermiso*, «Olympe de Gouges: ¿historia o mistificación?», dice andar perpleja con la aseveración bastante extendida de que Olympe fue de las primeras feministas y lo pagó con su vida. Cuando Luis XVI convocó los Estados Generales en 1789 (cosa que no se hacía desde 1614) la representación de las mujeres se aseguraba por el voto en las asambleas primarias. A partir de la convocatoria de los Estados Generales estas asambleas conocerán un notable despertar en todo el país y en el movimiento popular, compuesto de ambos sexos, se convirtió muy rápidamente en la institución democrática por excelencia de la Revolución. Las asambleas primarias reorganizadas en 1790 en comunas aldeanas y en secciones de comunas en las grandes ciudades, continuaron reuniéndose por propia iniciativa para discutir la situación, participar en los debates, organizar manifestaciones y jornadas importantes, en una palabra, para construir una soberanía popular efectiva.

Por contra los girondinos, y Olympe era una girondina, trataban de suprimir estas asambleas primarias comunales por todos los medios. De hecho, este grupo, consiguió a los dos años de la toma de la Bastilla, que el derecho constitucional francés borrase esta tradición democrática medieval de las asambleas primarias mediante el establecimiento de un sistema electoral censitario, este nuevo sistema entra en vigor en septiembre de 1791. Este sistema censitario solo permitía votar a unos pocos, se llamó «aristocracia de los ricos», pues solo hombres varones y ricos podían votar. Este sistema duró hasta el 10 de agosto de 1792, fecha en la que la Revolución le dio la vuelta a esta Constitución de los ricos, y fundó la República estableciendo el sufragio universal, con sus asambleas primarias comunales.

Gauthier insiste en este punto, lo que provoca pavor no es la mujer, ni mucho menos, son los pobres, mujeres, niños, viejos, hombres. Fue, añade, la «feminista» estadounidense Joan Scott, cuyo libro *Parité!. La igualdad de género y la crisis del universalismo francés* (1998), quien introduce este prejuicio referido a la misoginia de la Declaración de Derechos de 1789. Y desde esta perspectiva, la distorsión absoluta de su figura está asegurada. En suma, Olympe perteneció a esta élite, e incluso tras escribir la *Declaración de los derechos de la mujer y la ciudadana,* siguió manteniendo su opción política a favor de una monarquía y de una aristocracia censitaria. Desde el día siguiente de la Revolución del 31 de mayo-2 de junio de 1793, Olympe de Gouges hizo público, mediante carteles, su rechazo de la Constitución de 1793, de la República democrática y de su política económica y social. Su proceso, no hace la mención de inculpación alguna a causa de su sexo, sino de sus escritos políticos contra el principio de soberanía popular.

desde la paradoja, desde cierta contradicción y, quizá, cierta imposibilidad. Tal vez sea, como decía Rancière, al hablar del arte contemporáneo y su atracción hacia la vida cotidiana, la paradoja constitutiva, si se acerca demasiado deja de ser arte, y si no lo hace en absoluto no merece la pena. Creo que una institución feminista debe habitar cierto equilibrio inestable y desde allí, siempre con pensamiento crítico, trabajar.

Voy a recuperar parcelas de la historia que me obsesionan hace ya muchos años y que estoy segura acabarán encajando en el puzle de mi buscado argumento. Haré un esbozo final, una posible propuesta, una primera tentativa de nuevo relato, para tratar de presentar un posible encaje al puzle: una propuesta, no «La propuesta». Y dejo al resto del personal, arriesgados y concienzudos lectores, hacer la suya propia. Se solaparán tiempos históricos, quizá se contradecirán los relatos, y la búsqueda o no de un nuevo canon, o la ausencia total de canon seguirá siendo el dilema que será mejor no solventar nunca. Y eso es parte del juego.

Mis guías van a ser Carla Hesse, Roger Chartier, Benedetta Craveri, Angela Davis, Linda Nochlin, Mierle Laderman Ukeles, Lucy R. Lippard, y miles más que no me da tiempo a escribir aquí pero que yo llamo la constelación de mujeres que hicieron posible un mundo, poetas, *salonnières*, cantantes, amas de casa, taberneras, caminantes, pitonisas, delincuentes con clase, delincuentes sin ninguna clase, bandidas, punks, *blues ladies*, etc. Dedico estas líneas a Moira Roth, una de las críticas de arte feministas más reconocidas en los Estados Unidos, y gran amiga mía, de quien he sabido que acaba de ingresar en lo que llaman en California una unidad de memoria. Su asistente me dijo que ya no me reconocería, que ya no reconoce a nadie, pero que está muy contenta. Por todas esas mujeres que han luchado por un cambio en la institución arte desde los años 70 del pasado siglo y que hoy ya empiezan a no poder recordar lo importante de su lucha.



FIGURA 1. MOIRA ROTH EN BERKELEY, 1974. Fotografía de Jim Hair. © Jim Hair

La labor es infernal. Pasavento como Jakob von Gunten ve que las fatigas para hacerse un hombre no son para él. Para mí, que soy ella, tampoco. Mi tren llega en un minuto.
Gloria G. Durán (Julio 2016)[3]

2. EL PELIGRO DE ABLANDARSE

Benedetta Craveri defiende que fue en la *Chambre Bleue*, a partir de 1610, que la lengua francesa y, por ende, la cultura francesa, empezará a ser lo que es. Bueno, no totalmente, en este salón empezará a mostrar una de las posibles versiones de lo que es Francia. Como dice Edmond Jaloux en «El secreto de Francia», su país, se ha debatido siempre entre cierta gravedad y cierta ligereza, entre decidirse por lo veleidoso; o por el contrario, por lo austero, serio, atiesado. Quizá esta eterna dualidad cultural y vital, sea extensible a todo país y a toda condición, Álvaro de la Rica[4] la llama la relación inversa entre la estabilidad política y la creatividad. El tópico de la historia de los salones, o lo que podría ser los primeros centros culturales, surge en un tiempo de cierta inestabilidad, surge de la mano de una mujer con un anclaje social poco definido.

Ese «Cuarto Azul» de Catalina de Vivonne, marquesa de Rambouillet, se ha convertido en el mito fundacional tanto de los salones como del arte de la conversación o del arte de estar juntos. Ella, con su carisma y, sobre todo, con la sociabilidad teñida de ciertos novedosos modos de hacer como la escucha, la paciencia, la sutileza, los juegos de palabras, el arte de la retórica, el humor e incluso el sarcasmo, que lograron soñar un cambio de su mundo civilizado e inventar un cenáculo donde ese sueño aterrizase como posibilidad real. Cada reunión servía para abrir el infinito abanico de las posibilidades, de la revuelta. Estos salones, con el tiempo, podrían ser no solo centros literarios y centros de génesis de conocimiento, sino también, centros de contrapoder, centros de pensamiento crítico, y de organización. De todas las expresiones artísticas que surgen en un tiempo histórico, los salones fueron centrifugadores y catalizadores de todo lo que, desde un punto de vista estético, debía ser conservado. Bien porque reflejaban su momento, bien porque ayudaron a superarlo. Obviamente Craveri en *La cultura de conversación*, hace una oda admirada a estos lugares. Y no solo a los lugares, sino a lo que allí sucedía, o al modo en el que lo hacía.

Allí, en esas reuniones de gentes diversas enlazadas por sus intereses comunes y su afán por aprender, donde el pensamiento crítico podía encontrar seres afines. Donde, además, podían comenzar a construir todo el armamento ético y estético necesario, libros, música, cuadros, en suma, todo lo que se pudiera precisar para apuntalar un nuevo mundo que estaba siempre por llegar. Las preciosas podrían ser un poco demasiado afectadas, quizá ridículas, como las nombró Molière, pero en su contexto y alrededores se gestó la primera guerra civil francesa, la de La Fronda. Aquella que

3. Escrito como cita en la primera hoja del libro de Robert Walser, *Jakob von Gunten*, en la primera edición de Siruela.

4. De la Rica, Álvaro «Una noble dama con recámara», *Revista de Libros*, 89 (mayo, 2004), pp. 32-33. Disponible en: https://www.jstor.org/stable/30230323 [Consulta: 23-05-2020]

trató de impedir que uno entre pares, el Rey Sol, cambiase el modo de gobierno hacia el absolutismo extremo. La guerra fue compleja y duró varios años, de 1648 a 1653 y, como lo ve Peter Burke, modeló a Luis XIV hacia esa extremada construcción de sí, que varió definitivamente el ritmo de la historia europea. Un rey absoluto obsesionado por evitar a toda costa cualquier acción improvisada o disidente, cualquier cenáculo de crecimiento compartido, inteligencia colectiva o promoción de nuevos modos y modelos de hacer. Desde ese Salón Azul miles han sido los herederos que, de un modo u otro, en las grietas del poder y en las ciudades contemporáneas, han creado nuevos cenáculos de disidencia creación, trabajo, acción y arte. Y en varios de ellos, se gestó la ilustración y en cierta medida la misma revolución. Se anunció el fin del absolutismo mientras se apresuraba en capturar un mundo en extinción. La Enciclopedia no fue más que eso, una tentativa de capturar y encuadernar ese mundo dieciochesco que, irremisiblemente, iba a cambiar en el XIX.

Es inmenso el legado de obras que están conectadas con el mundo de Madame de Rambouillet y de las otras damas que, inspiradas en su ejemplo, promovieron a lo largo de dos siglos los frutos de esa «conversación», a la que se alude en el título, conforma esa parte de Francia más veleidosa, zigzagueante, imprevisible. La otra, la estricta, la que representa en su lado estético Charles Le Brun, queda encerrada en esas láminas para aprender a dibujar. Estrictas, académicas, previsibles, de un virtuosismo supuestamente aceptado, entendido y valorado, por todos los cerebros del universo. Una lucha eterna entre la centralización, el control, la previsibilidad contra lo posible, lo que está por llegar, lo que se anda buscando frente a lo establecido de antemano. La duda y el error, frente a las certezas consensuadas por unos expertos.

La constelación de mujeres que lideraron los salones, y la otra constelación de mujeres y hombres que lo transitaron y que podían generar un relato diferente y complejo que se retomaría con las vanguardias y esos lugares de encuentro y creación, también salones que despuntaron en los albores del siglo XX, cuando, una vez más, la inestabilidad permitió y necesito inventar mundos. Todos ellos, lugares de contrapoder que amenazaban con ablandar a los hombres. Y aquí es mi duda u otra paradoja, si la génesis de la cultura se ha producido en lugares en los que este modo «femenino» de relacionarse, ha permitido tal crecimiento, ¿cómo es posible que muchos museos que muestran esa cultura se organicen bajo la otra cara de la moneda, esta es, la severa y la categorizante? Sin duda, sin escucha, sin zigzaguear, sin pérdida, sin constelaciones, es muy complicado seguir creciendo. Me viene a la cabeza el *Museo Nacional de Mujeres Artistas,* en el centro de Washington D. C., propiedad de Wilhelmina Cole Holladay. Es un lugar curioso, tan inquietante como necesario.

Roger Chartier[5] dio una conferencia en el año 2013 en la Fundación Juan March, dentro de un ciclo dedicado a *Los salones galantes.* Llamó a su intervención «La

5. El papel cohesionador que tenían este tipo de salones, los salones galantes, era evidente. En ellos, hombres de diferentes clases sociales, se conocían y olvidaban rencores, formando un grupo de intereses comunes. La definición que comparten Verena Von Der Heyden-Rynsch, María Zambrano, Lucía Criado e incluso Celia Amorós y Rosa Cobo, remarcan la idea de que se trata de una forma de sociabilidad libre de fines y trabas, cuyo punto de materialización, es una mujer. De todas ellas, es Verena que tiene un punto interesante y original en la obra clásica, *Los salones europeos las cimas de la cultura femenina desaparecid*a. Ella incluye que la tarea de sociabilidad de la *salonnière,* en estos salones, era una sociabilidad como obra de arte. Todo diálogo y debate va unido siempre a un

opinión pública en el siglo XVIII entre la oralidad y lo escrito». Primero nos recuerda la importancia decisiva que tuvieron para la génesis del pensamiento ilustrado los salones. Lo hace empleando la figura del Abate Galiani, una figura asidua a los salones dieciochescos, y en particular al salón de Madame de Geoffrin, el más famoso de su tiempo. Galiani tuvo que abandonar París, lo que para muchos era el único lugar digno de ser habitado. Fue exiliado a Nápoles, ciudad a la que se adaptó muy mal, porque en la ciudad italiana el gobierno intelectual de las mujeres no se daba y en ella la vida era de una uniformidad letal: «Me aburro mortalmente», decía el pobre Abate. Como él lo veía en Nápoles, no había nadie que pudiera «Geofrinizarlos», esto es, ser capaz de dotar a una reunión de la necesaria cordialidad, escucha y posibilidad que requiere la muestra del trabajo de uno, o la lectura compartida, o la escucha de música, o incluso la discusión de asuntos políticos o religiosos. En Nápoles, como lo veía Galiani, no había lugar para compartir, entonces, se preguntaba, ¿para qué leer?, si luego no puede uno compartirlo.

Como escribe Dena Goodman, en *The Republic of Letters: Cultural History of the French Enlightenment*[6], los salones de la ilustración eran lugares donde los egos masculinos se armonizaban con el altruismo de las mujeres. Esto es cierto, pero también es verdad, que el otro salón fundamental del XVIII parisino, el salón del Paul Henri Thiry, barón de Holbach[7], tenía los mismos usos en el transcurrir de los treinta años (1750-1780) en los que se sucedieron las reuniones de los domingos y los jueves. Era una decisión consensuada que quizá pueda resumirse a la labor de una mujer, pero también a un modo civilizado, paciente, y respetuosos de estar. Roger Chartier matiza la tesis de Goodman y la utiliza para darnos su visión de los hechos.

Por una parte, el rol de las mujeres como maestras de la conversación cortés tiene su razón de ser en el hecho de que la conversación se ligaba a la superioridad concedida a la palabra viva prerrevolucionaria. El considerado verdadero hombre o mujer de letras era, ante todo, un hábil prácticamente del discurso en sociedad, del hablar en sociedad, de la oralidad, de la capacidad de réplica y de improvisación, ese era un intelectual influyente. La maestría radicaba en el hablar, y también en el modo de relacionarse mientras se hablaba. De hecho, dos de los grandes teóricos de la cultura, Robert Darnton por una parte, y Roger Chartier por otra, consideran que la verdadera historia del cultura está aún por escribirse pues es una historia de oralidad, y también, como lo ve Juan Carrete, de baile. La historia de las conversaciones sería la que realmente daría cuenta de su historia de las culturas. Porque

---

cierto atractivo estético que estiliza la conversación con un estilo ingenioso y complejo, una conversación que tendía a prolongar su estado durante el máximo tiempo que fuese posible, elaborando sus asiduos un completo horario y calendario para ir de salón en salón a disfrutar de toda una experiencia estética. Las preciosas contribuyeron con su vida estilizada a hacer virar el entretenimiento masculino por excelencia – que era la caza- hacia la erudición, a fin de introducirse en «la conversación instruida y las formas de trato galantes de la nobleza cortesana. García Martínez, Francisco: «Salonières: Mujeres que crearon sociedad en los salones ilustrados y románticos de los siglos XVIII y XIX», *VII Congreso virtual sobre Historia de las Mujeres*, Jaén, 2015, Cabrera Espinosa, Manuel y López Cordero, Juan Antonio (eds.), Jaén, 2015, pp. 213-234. Disponible en: https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5339138 [Consulta: 23-05-2020]

6. Goodman, Dena. *The Republic of Letters: Cultural History of the French Enlightenment*. New York, Cornell University Press, 1994

7. Blom, Philipp: *Gente peligrosa: El radicalismo olvidado de la Ilustración europea.* Madrid, Editorial Anagrama, 2012.

todos hablaban, pero muy pocos escribían. Es evidente que, si pensamos, además, en la historia de las mujeres, el asunto se vuelve más complicado, pues eran aún menos las que podían o sabían escribir.

Volviendo a la práctica intelectual del salón y su relación con la oralidad, es importante subrayar que fueron unos espacios muy interesantes ya que se situaron en la frontera, en el delgado equilibrio, entre lo público y lo privado. Y lo hicieron cuando primaba la oralidad. Cuando en 1784 le preguntaron a Kant, y a muchos otros, «¿Qué es la ilustración?», este se referirá a esa distinción entre el uso privado y el uso público de la razón. El uso público será universal y, además, no solo opuesto al privado, sino expresado por escrito. Aquí reside el cambio radical de la percepción de los hombres de letras. Lo que en calidad de sabio se puede hacer de la propia razón, se hará en el mundo de los lectores. Solo los que leen, y solo los que escriben entrarán a formar parte de ese espacio de lo público. Y, por tanto, solo así se podrá opinar sobre los asuntos de interés común.

Muchos eran los intelectuales de esa nueva edad de la razón, escrita claro está, que odiaban a las mujeres, ¿y por qué? Dicen que Rousseau no podía soportar, y así lo expresó en varios textos, a la mujer que juzga, que resuelve, que pronuncia. La amenaza no era solamente que tales mujeres, activas en los salones, ablandasen a los hombres, sino que los mismos hombres, asiduos a los salones, hicieran lo mismo y ablandasen a sus pares ¿Qué va a ser de un país cuyos hombres se dejan ablandar, y se dejan dominar por el sexo que deberían dominar? Cada mujer de París, escribió el autor de *El contrato social*, reúne un serrallo de hombres más femeninos que ellas mismas.

Esta amenaza fantasma se ha repetido cada vez que, en este péndulo cultural, entre una sociedad que se decante por ser más ligera, frívola, veleidosa y otra más austera, prevista y seria. Sucedió cuando los *dandys* en el siglo XIX fueron la figura cultural por antonomasia, y siempre a contracorriente, y sucedió cuando Europa se tiñó de verde y un halo de modernidad, decadencia, vida urbana y nuevos espectáculos transformó la cultura definitivamente. En esos tiempos, de inestabilidad, búsqueda cambio y posibilidad es cuando todo se licua y surge la esperanza de tener ablandados a hombre y a mujeres, dispuestos a escuchar y a componer juntos, o juntas, un mundo nuevo. De hecho, esa idea roussoniana de la división de los sexos y su supuesto comportamiento estanco, sin fuga posible, fue, paradójicamente, la que triunfará una vez el siglo de las luces llegaba a su ocaso. Rousseau difundió una imagen de la mujer que impedía cualquier lugar en el espacio político, en el espacio de la voluntad general. Solo los hombres tendrían acceso a él. Pero ya vemos, no siempre había sido así, ni mucho menos.

3. HERMANDAD

En el capítulo cuarto del libro de Carla Hesse, *The other enlightenment,* descubrimos a una de esas autoras del siglo XVIII, nada reconocidas por la historiografía más clásica. Era considerada una historiadora, tal como la nombra Jacques Mallet en el *Mercure de France*, Louise-Félicité Guynement de

Kéralio-Robert (1758-1822)[8] Fue de hecho la primera historiadora de Francia. En su primer éxito comercial trazó la historia de dos mujeres como excusa para hablar de la monarquía y sus posibilidades, o más certeramente, de la condición de posibilidad de las reinas. Su libro, publicado en 1787, *Historie d'Elizabeth, reine d'Angleterre,* no era el primer libro de historia escrito por una mujer, y tampoco el primero que narraba la vida de otra mujer. Supuestamente Jacques Mallet debía saberlo. Entonces, ¿por qué insistía en que ella, Keralio, era la primera historiadora de Francia?

En el siglo XVIII la idea de historia, «La Historia», tampoco está tan marcada y señalada como lo está ahora. Con todo Kéralio se asentó en «La historia»[9], siempre con algún toque literario. En el XVIII estaba la historia pública, *History* la de los grandes eventos, y la historia privada, *Story,* eventos sin importancia aparente. Como podemos intuir la historia pública la escribían hombres, y la historia privada, la escribían mujeres. La historia social, moral, incluso política, pero no enmarcada en los grandes acontecimientos públicos, tenía un menor valor, era un cuento, un relato posible, un argumento. Tras la revuelta feminista de los setenta y la puesta en valor del relato personal como eminentemente político, situado y fundamental, esta división se rompió.

Para Louise-Félicité la historia se debía escribir precisamente para corregir los registros públicos y lo que más le interesó fue la historia de las mujeres en la vida pública. Era muy común entonces la tradición renacentista de las *femmes fortes,* esto es, el relato y recuento de las hazañas y logros de un puñado de mujeres. Son mujeres, ya no solo fuertes, sino mujeres dignas, mujeres que merecen la pena, que han hecho algo de su vida, que destacan. La era moderna en la civilización occidental, curiosamente, también se puede rastrear con estos libros, unos libros que recolectan nombres de mujeres poderosas, súper mujeres. Sin embargo, Kéralio, en su historia de Isabel, reina de Inglaterra, no sigue tanto esta tradición, y por ello es bautizada como historiadora. El libro es innovador y monumental, como lo ve Carla Hesse. Es diferente porque no va a contar la historia de Isabel I desde la tradición de cómo se cuentan las mujeres, las *femmes fortes,* sino desde la tradición de cómo se cuentan los hombres, esto es, desde la soberanía política que han ostentado los hombres y desde «La historia». Su libro trata la historia de un mandatario de entre otros muchos mandatarios, el proyecto de integrar a una mujer en la historia de los hombres ¿Y cómo resulta este proyecto?

---

8. Louise-Félicité Guynement de Kéralio-Robert (1758-1822) nació en 1758, se educó en un ambiente ilustrado y literario. Su padre escribía historia militar y su madre ficción. Y ella acabará haciendo un híbrido, más erudito que ficcionado, de historia codificada en ese tiempo, pese a todo, como masculina. En su primera novela, *Adélaïne, ou les mémoirs de la marquise de**** (1776), una novela de memorias de una marquesa en el medio de Oliver Cromwell, la revolución británica, antes, obviamente, de que su cabeza colgase expuesta en medio de Londres.

9. Destaco aquí el juego de palabras, complicado de traducir, entre *story* & *history* que usa constantemente Carla Hesse en su artículo.

STORY: Cuento, relato, argumento, novela, fábula, chiste .... story, tale, fairy tale, yarn, fable, exaggeration... HISTORY: la ciencia histórica, la historia STORY: an account of past events in someone's life or in the evolution of something / an account of imaginary or real people and events told for entertainment /HISTORY: a continuous, typically chronological, record of important or public events or of a particular trend or institution.

Isabel I definió una era y un tiempo de vida pública. Citando a Locke y a Montesquieu, la autora aseveró que Isabel contribuyó sin duda al progreso de la ley constitucional en la que Francia estaba a punto de entrar. Quiso de hecho erigir a la reina virgen en predecesora de la Ley Constitucional Británica, una cosa bastante singular por otra parte. Para avalar su supuesto, publicó hasta cinco volúmenes de *piéces justificatives.* En suma, trazó la historia de una mujer, de la pequeña a la gran historia, la soberanía femenina del modelo renacentista de la *femme forte,* hasta el lenguaje ilustrado de una historia crítica de la génesis de la ley constitucional. Y es aquí, en este punto, en el que Louise-Félicité Guynement de Kéralio, es innovadora y cambia el lugar de la historia de una mujer. Pero ¿a qué precio?.

Como insiste Hesse, *Histoire D'Elisabeth, Reine D'Angleterre, Tirée Des* Écrits *Originaux Anglois,* es también la historia de una rivalidad. Para Kéralio, la rivalidad entre mujeres es una de las mayores obsesiones o focos de reflexión. La rivalidad entre ella, la reina suprema, y María Estuardo, su bella y caprichosa hermanastra. Y esto nos interesa sobre manera. Para la autora María era la víctima de un complot, en el que obviamente, su hermanastra estaba inmersa. Isabel se relata como narcisista, egoísta, y falta de cualquier atisbo de encanto femenino. Cosa que, ni aun documentado, los detractores de la obra veían posible o creíble. El libro podría considerarse la batalla entre dos conceptos de mujer. Para tener un poder absoluto, parecía sugerir la autora, una mujer debe dejar de serlo. La virtud de la templanza, la gentileza incluso la galantería, están enfrentados directamente con la soberanía. Tanto hombres como mujeres para habitar un mundo en el que triunfen estas cualidades, quizá, deben dejar de ser reyes, o de ser reinas.

En el mundo del arte, si seguimos este razonamiento, ¿será posible vivir sin reinas? La academia, ¿no debería cambiar su modelo? La competición tornarse cooperación, y los nombres multiplicarse, mezclarse, ensuciarse, contaminarse, olvidarse. Entonces, ¿qué museo podríamos inventar así?, ¿sería posible?, ¿sería necesario? Tratamos, por todos los medios de entrar, aún a empellones, en el canon clásico, un canon a la Vasari o a la Gombrich. ¿Inventamos uno nuevo o prescindimos completamente de un canon? Parece que seguimos con la tradición renacentista de las *femmes fortes*, solo mujeres super extraordinarias que cual Juanas de Arco han soportado la carga, han batallado contra viento y marea, han sobresalido. En todo tiempo histórico ha habido muchísimas y digo de veras muchísimas personas, construyendo vida y relato. ¿Hay que nombrarlas a todas o poner un etcétera? ¿hay que incluir también a los pobres, o esos nunca han contado? Podemos hablar de todas y también de los demás, podemos hablar de los grandes nombres de la historia desde otro lugar, podemos incluir la baja y la alta cultura, la oralidad y lo escrito, podemos mezclar el dato y el invento. La advertencia de Louise-Félicité Guynement de Kéralio es muy clara, las mujeres poderosas son peligrosas, no para los hombres que se tornan sus iguales, sino para las mismas mujeres sobre las que gobiernan[10].

10. Esto que escribió antes de la revolución se matiza después, en lo que Hesse llama «De historiadora a anti-historiadora». En un tiempo en el que la mujer no podía ser editora, ella lo fue, y si tenía que ponerse pantalones se los ponía. Fundó un periódico revolucionario, *Journal de l'Etat et du Citoyen*. Defensora radical de la revolución se verá, sin embargo, caracterizada por sus contemporáneos como amazona. Y con sus 31 años estaba al filo de

En 1808, Louise-Félicité, publicará cinco volúmenes titulados, *Amélia et Caroline, ou l'amour et l'amitié*, firmado por Mme Kéralio-Robert, ya que se había casado con el señor Robert. Una historia dentro del registro de la ficción, registro este en el que los problemas del Estado atraviesan la vida cotidiana. La autora se revela contra la idea de las esferas separadas de hombres y mujeres, viendo cómo se atraviesan mutuamente, lo privado y lo público, lo femenino y lo masculino. Es una rescritura de un guion, con féminas de protagonistas, una visión posrevolucionaria, en la que la utopía en la que la rivalidad entre mujeres se soluciona con el suicidio de la madre, símbolo eterno del control y la rivalidad, y la rebelión de la hija en nombre de la igualdad y el amor entre hermanas.



FIGURA 2. RETRATO DE LOUISE-FELICITE GUYNEMENT DE KERALIO-ROBERT (1758-1822). DE SABRAN, MME.: «PREMIERE FEMME FONDATRICE ET REDACTRICE EN CHEF D'UN JOURNAL, LOUISE DE KERALIO-ROBERT», EN *LE FORUM DE MARIE-ANTOINETTE*. VILLENEUVE-LOUBET, FORUMACTIF (29 DE DICIEMBRE DE 2019)

Si las mujeres llegaban a una verdadera revolución, a una auténtica autodeterminación tenían que, simbólicamente, deshacerse de padre y de madre. Promulgar leyes más equitativas por sí mismas, sin la tiranía de una madre ni un padre absolutista. La historia debía ser contada otra vez, una vez hecho esto, lograr con hermandad organizar las cosas. Es un argumento de igualdad, de amor entre pares, de contextos feminizados, de esos que los censores napoleónicos no veían problema alguno[11], porque en el recuento histórico también resulta muy interesante cómo los cenáculos, donde los modos civilizatorios y el arte de la conversación triunfaban, no parecían peligrosos. Pese a que el primero gestó una guerra civil, los del siglo XVIII, la Revolución Francesa, los vanguardistas, la revolución artística de la vida cotidiana (a veces aún por llegar) y los de finales del siglo XX, las revueltas en las plazas, que han traído en parte muchos cambios que vemos hoy, sin ir más lejos, en el Congreso. Pero también es verdad que, menos estas minucias sin importancia, los contextos de escucha y conversación zigzagueante y oralidad difusa, esos dominados por los modos de hacer femeninos, no son peligrosos en absoluto. Que los hombres se ablanden si es peligroso, pero esos contextos, ¿cómo? esos no.

---

ser catapultada dentro de la etiqueta de «vieja solterona». No era una rebelde social, y su nueva lectura de las virtudes de una mujer adoptarán un giro domesticado, hacia lo doméstico y la vida privada. A la Rousseau. Una pena. Se casó con el secretario de Danton, el señor Robert. Cambió el nombre de su publicación, a *Mercure National*.

11. GAUTHIER, Florence «Olympe de Gouges: ¿historia o mistificación?», *Sinpermiso blog* (16 de marzo de 2014). Disponible en: https://www.sinpermiso.info/textos/olympe-de-gouges-historia-o-mistificacin [Consulta: 25-05-2020] Pero insisto en el punto que me parece central: es, desde luego, el «pueblo» el que asusta, el que «aterroriza» a los partidarios de la aristocracia de los ricos, el pueblo con sus hombres, sus mujeres, sus niños, el pueblo que habla «mil lenguas», como escribía Hébert en el Père Duchesne, el pueblo que trabaja, sin empleo, el que sufre, el que vive mal y molesta, por su sola presencia, a la gente bien, a la gente *comme il faut*, a los que expresan su desagrado de clase con términos despreciativos como canalla y populacho, Henri Guillemin ha visto bien este desprecio en su panfleto *Silence aux pauvres!* (1989) y Arlette Farge, por ejemplo, ha mostrado las condiciones de vida concretas del pueblo en sus numerosos trabajos.

4. IGUALDAD

> «*Mantenimiento: Mantiene el polvo fuera de la creación puramente individual; preserva lo nuevo; sostiene el cambio; protege el progreso; defiende y perpetua lo avanzado; renueva la emoción; repite la lucha*».
>
> Mierle Alderman Ukeles, «Maintenance Art», 1969[12]

En 1971, Linda Nochlin tenía cuarenta años. Como ella misma afirma, su primer hijo lo crió dentro de los rigores de esta feminidad extrema de los años 50, aquella que logró que Betty Friedan escribiera el segundo libro más leído de y sobre feminismo: *La mística de la feminidad*. Un libro que decidió escribir al encontrar que sus amigas, vecinas y mujeres en general consumían demasiado ansiolíticos, y estaban francamente deprimidas. Friedan nació en 1921 y Nochlin en 1931. ambas son fundamentales para pensar el feminismo y su evolución, pero ambas son productos de su tiempo. Si releemos el artículo de Nochlin, mítico, de 1971, e incluso si volvemos a la relectura que ella misma hace de este mismo artículo, aún no traducido al castellano, «*Why there has not been women artists 30 years later*» hemos de recordar quien firma y desde donde.

En 1969, también, Mierle Laderma Ukeles lanzó lo que, para mi criterio, es uno de los *Manifiestos de arte* más importante del feminismo de los años 70. Si el texto de Nochlin ha sido eternamente referenciado, la aportación de Mierle Laderman Ukeles es absolutamente invisible para el *mainstream* feminista. Ukeles escribió su *Maintenance Art Manifesto*, «Manifiesto del Arte del Mantenimiento», dentro de una exposición titulada *Care,* «Cuidados». Este «Manifiesto para el Arte del Mantenimiento» propone elevar a categoría de arte la labor de limpiar, mantener, cuidar y preservar un espacio. Ukeles también escribió el Manifiesto cuando dio a luz a su hijo. Había, reflexiona Ukeles, una incomprensión en esa quiebra entre el tiempo de mantener y el tiempo consumido en eso que pomposamente se llama «Crear». La clave que descubrió a Ukeles el verdadero valor de la vida y por lo tanto la verdadera necesidad, o no, de arte, fue precisamente, una «Epifanía», algo parecido a lo que sintió Rafael Cansinos Assens para la introducción del arte nuevo en la España de 1918. El arte en los años 70 debía cambiar radicalmente y ella se dio cuenta de un golpe.

«Me sentía», escribió, «como dos personas separadas (...) La artista libre y la madre/trabajadora del mantenimiento. Nunca antes, en toda mi vida, había trabajado tanto, tratando de mantener a la vez a las dos personas en las que me había convertido. La gente me decía, cuando me veían empujando mi carrito de bebé, ¿Haces algo?... Entonces tuve una Epifanía ... Tenía la libertad de nombrar el mantenimiento como arte. Puedo enfrentar ambos términos opuestos, la libertad

12. «Maintenance: keep the dust off the pure individual creation; preserve the new; sustain the change; protect progress; defend and prolong the advance; renew the excitement; repeat the fight» Mierle Laderman Ukeles, «Maintenance Art Manifesto», in Lippard, Lucy: *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972.* New York, NYU Press, 1979, pp. 220-221.



FIGURA 3. MIERLE LADERMAN UKELES: *HARTFORD WASH: WASHING, TRACKS, MAINTENANCE — OUTSIDE* AND *INSIDE. PERFORMANCE* EN EL MUSEO WADSWORTH ATHENEUM (HARTFORD-CONNECTICUT, EE. UU., 22-06-1973). WETZLER, RACHEL: «MEET THE ARTIST WHO CALLED OUT A MUSEUM BY SCRUBBING THE FLOOR FOR HOURS». EN *TIMELINE* (15 DE DICIEMBRE DE 2016)

supuesta del artista con su supuesto opuesto, y llamarlo arte»[13]. En el Manifiesto se divide el trabajo en dos categorías, trabajo de desarrollo y trabajo de mantenimiento. El desarrollo es la creación individual pura, lo nuevo, el progreso, la avanzadilla, la excitación, el cambio, el vuelo, la huida: «El mantenimiento en cambio es la labor de mantener el polvo alejado de la creación individual, preservar lo nuevo, mantener los cambios, proteger el progreso, defender y prolongar las avanzadillas, renovar la emoción, repetir el vuelo»[14]. Esto, obviamente, dividirá a la sociedad en dos tipos de individuos, los que crean, supuestamente, y los que mantienen. Ni los unos ni los otros son figuras puras, es más, ni siquiera debería haber división entre unos y otros, pues toda persona realiza ambas cosas, todos creamos y todos mantenemos. Pero ¿es posible ser una gran artista asumiendo ambos roles?

Cuando Linda Nochlin afronta el problema de la supuesta falta de «grandes mujeres artistas» arranca, precisamente, con la misma idea de «grandeza» ¿Qué es exactamente ser grande? Ella no recuerda ni da cuenta de esta tradición que hemos visto de los libros de las *femmes fortes*, sino que adhiere a muchas mujeres

13. MOLESWORTH, Helen: «House Work and Art Work». En *October, 92* (Spring, 2000), pp. 71-97. Disponible en: https://www.jstor.org/stable/779234. [Consulta 28-05-2020]

14. Para leer en «Maintenance Art Manifesto» de Ukeles en su integridad, ver «Artist Project: Mierle Laderman Ukeles Maintenance Art Activity (1973) with responses from Miwon Kwon and Helen Molesworth», *Documents 10* (Fall 1997).

a la categoría de «maestras menores». Es evidente que, si damos por buena la necesidad de «hacer cosas excepcionales», sean estas las que sean, las mujeres, históricamente, lo han tenido complicado, o más bien, el relato, históricamente aprobado, no ha mirado exactamente al conjunto de los acontecimientos sino que ha fijado su atención en los hechos y las personalidades interesantes para resaltar tal o cual objetivo. Lo malo de esta asunción es que Nochlin se referirá a lo femenino desde el individualismo[15]. Esto, una vez más, resulta extraño porque también en los setenta comienza la tradición de las autobiografías femeninas que son, siempre, más colectivas que individuales. Así pues, como vemos, las mismas mujeres estaban, en ese mismo 1971, transformando los lugares de la cultura. Retomando las palabras de Mierle Laderman Ukeles, esta individualización de la acción artística parcela la cuestión al hecho de la «creación», como si fuera un acto flotante fuera de cualquier realidad polvorienta. Pero resulta obvio que todo lo necesario para sacar adelante un proyecto pesa tanto, sino más, que el resultado final. Todos los cenáculos creativos que han trascendido y florecido han debido organizarse de tal modo que la convivencia fuera como una coreografía que lograra aplacar los egos exaltados, o elevados de todo, grandilocuentes y acaparadores. Por experiencia, sabemos que esto está lejos de lograrse, pero puede ser un objetivo.

Ahora bien. El momento más importante y contradictorio es cuando Linda Nochlin define qué es arte, con mucha lucidez, por una parte, con ciertas cortapisas por otra. El arte nunca es la expresión de una emoción personal y nunca es un acto individual. Hacer arte consiste, según Nochlin, en una traducción a una forma consistente: esto es, una «forma», cerca o no de las convenciones, que deben ser

15. Y aun estando completamente de acuerdo en que no hay un estilo eminentemente femenino, ya hemos visto, siguiendo las derivadas de la génesis de la opinión pública podemos colegir que si hay un modo muy femenino de establecer relaciones entre pares. Si nos fijamos en la tradición de los salones y sus modos de orquestar las reuniones, y por tanto la génesis de cultura, este modo, femenino podríamos decir, de escucha, paciencia, tiempo para argumentar o presentar trabajos, si podría ser interesante de recuperar y preservar. De hecho, si hacemos el recuento del quehacer artístico desde ese lugar, desde la sociabilidad, desde los barrios más activos culturalmente en los que cientos y miles de artistas de mil campos se juntaban y organizaban su vida de otro modo, podemos colegir que deberíamos volver a interpretar esa grandeza del saber armar redes de apoyo mutuo como la clave para el éxito artístico, y no la competitividad exacerbada y solitaria. Esa aun mitificada, creo que nunca existió.

Es más, podríamos pensar en lugares poco feminizados para gestar un arte alternativo, por ejemplo, como los únicos que no han funcionado realmente. Pensemos, por ejemplo y por aterrizar en nuestro territorio, en *Liquidación Total,* un espacio alternativo de la primera década del siglo XXI que funcionó genial porque sus modos de operar estaban preñados de escucha y respeto, estaban en cierta medida feminizados. Pensemos ahora en *El Ojo Atómico*, en su primera sede de la calle Sánchez Pacheco del barrio de Prosperidad, 1993-1995, cuyos modos de hacer se caracterizaron por una extrema masculinización. Este lugar y su relato han erradicado de su memoria toda presencia requerida para el mantenimiento del espacio, los, y las, artistas y colegas dedicados con constancia y dedicación a mantener el lugar, y fueron infinitos, han sido erradicados. Se repiten viejos clichés en el relato de nuestra propia historia, se mutila la riqueza de los contextos complejos, se impide un verdadero estudio de lo que allí pasó, se erradica la posibilidad de trascender. Dejando muda a un porcentaje tan elevado de participantes, ¿qué historia nos puede quedar? Obviamente para esos creadores superdotados, jefes de la banda, dueños de la voz pública, siempre hombres, para estos digo, una mujer, o muchos otros sin nombre, que apoyaban la causa limpiando y llevando agua de la fuente del parque de Berlín no cuentan, no suman, no crean, no hacen arte del grande, del verdadero. Su relato, con tintes anglosajones, se pierde en la ficción, en el estereotipo y en la inventiva, cual «Vasaris» contemporáneos. Así pues, y si uno vuelve a pensarlo, los espacios de igualdad y colaboración crean redes de afecto que van tejiendo una trama relacional que gesta la cultura de un lugar. Y en esa trama sobresaldrán agentes, pero no serán nada sin la trama de abajo en la que miles de personas hacen lo suyo para que todo funcione. La historia del arte en nuestro país es infinitamente, más rica y más difícil de recuperar, de lo que se supone, y tal recuperación debe de hacerse desde los modos de hacer/las prácticas feministas.

aprendidas a través de la escuela o de una experimentación personal de largo recorrido: «El lenguaje del arte está materializado en pintura, en línea, en lienzo en piedra, en barro, plástico, metal -- no es un sollozo ni un susurro confidencial»[16]. El final es lo que me parece más interesante: «Ni un sollozo ni un susurro confidencial».

En ese mismo y muy importante año de 1971 Suzanne Lacy entraba en el primer *Programa De Arte Feminista* del mundo. *The Feminist Art Program* (FAP), ideado y diseñado por Judy Chicago, que arrancó en Fresno, un pueblito del interior de California, del Valle de San Joaquín, en lo que llaman la cesta americana. Un territorio hostil en cuyas proximidades tiempo después grabarían *Breaking Bad* la mítica serie del profesor ejemplar que se hace productor exitoso de metanfetamina. Cuando en 2010 entrevisté a Suzanne Lacy[17], me habló tanto de la dificultad que tuvo para ser aceptada, como del cambio radical en la práctica artística cotidiana tanto de temática de trabajo como de modos de hacer. Las temáticas incluían sollozos y susurros, y los modos de hacer evitaban largos periodos de adquisición de destrezas, tal y como se había organizado la formación artística anterior a 1971.

Las mujeres que seguían esta formación tenían algo de *La Ciudad de Damas* a la Christine de Pizan, o de salones. Leían textos escritos por mujeres, hacían propuestas artísticas a partir de grupos de concienciación para indagar qué era eso de ser una mujer en su contexto. Ahora podemos ver algo extraño este modo de desgajarse del resto de los centros de formación artística, pero entonces fue necesario. Mientras los demás artistas se dedicaban a hacer *performances* masturbándose o empotrándose contra paredes, rasgándose, disparándose, ellas trataban de ampliar el foco hacia los temas de los que podía y debía ocuparse el arte, hacia el modo en el que una artista debía implicarse en su contexto y tramarse con su realidad social y política y olvidarse de la cansina auto referencialidad y los chistes para los conocedores. Un lugar en el que formarse para ser una artista profesional, para ocupar un lugar en una estructura institucional, cambiar los usos habituales insistiendo en que una artista debe tramarse con la realidad social y política que vive. Conocer el contexto más que conocer la técnica, ir hacia donde no se sabe y no asegurar el resultado virtuoso. Un cambio radical, que aún está por llegar.

En ese 1971, Mirta Vidal publicó *Women: New Voice of La Raza*[18], donde las mujeres Chicanas también ponían entre las cuerdas las instituciones americanas, cuestionaban el machismo, la discriminación en la educación, y el rol de la Iglesia. Además, Angela Davis, acusada en 1970 de complicidad en el intento de liberación de Jackson, estaba logrando un gran apoyo internacional que se hizo visible en 1972 cuando, durante su juicio, quedó evidenciado su sesgo político y los prejuicios

16. Reilly, Maura (ed.): «Why Have There Been No Women Artists?», en *Women Artists: The Linda Nochlin Reader.* United Kingdom, Thames & Hudson Ltd., 2015, pp. 42-68.

17. Uned – Lacy, Suzanne. «Poniendo a la gente a hablar» (07 de octubre de 2010). En el marco de colaboración establecido entre el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y la UNED. Disponible en: https://www.rtve.es/alacarta/videos/uned/20101008-prog-1-1/896107/ [Consulta 29-05-2020]

18. Vidal, Marta: *Women: New Voice of La Raza*. New York, Pathfinder Press, 1971. Este artículo de Mirta Vidal apareció por primera vez en la *International Socialist Review*, octubre de 1971, y se reeditó con permiso de Mirta Vidal como directora general del trabajo de la comunidad Chicana y Latina para la Young Socialist Alliance. Es la autora del panfleto *Chicano Liberation and Revolutionary Youth.* New York, Pathfinder Press, 1971.

raciales que dominaban las decisiones. Tras 18 meses en la cárcel, logró ser absuelta. Tiempos de cambios radicales reflejados solo parcialmente en el recuento de la eterna pregunta. Como lo pone Lacy, ellas eran producto de todos los movimientos de lucha, del movimiento en contra de la Guerra del Vietnam, del *Black Art Movement*, esto es, el brazo artístico de los *Black Panthers*, de la psicodelia, de los *Brown Berets*, de los Ecologistas, obviamente del movimiento Feminista.

Para pensar un nuevo relato hemos de incluir a una infinita constelación en la que quien se ocupe del mantenimiento tenga valor, los nuevos modos de nombrar aparezcan y las luchas pesen y cuenten. En ese nuevo relato en el que aparecerán cientos de nuevos personajes constructores de todo un entramado, muchas de las cuestiones que preocupa a Nochlin se desvanecen, el don de la genialidad es una falacia, el talento exorbitante se hace ridículo, el rol de la aristocracia se complejiza, el materialismo y la profesionalidad se mezclan, los perfiles híbridos proliferan, las ideas universales desaparecen definitivamente y las luchas se ponen en primer plano. Y las cuestiones de clase, que ni mucho menos han desaparecido aunque insistan muchos diputados, se enlaza con todo lo demás y desde un punto de vista interseccional[19].

5. SOLIDARIDAD

> «Creemos que los Derechos de las Mujeres son Derechos Humanos y los Derechos Humanos son Derechos de las Mujeres. Debemos crear una sociedad en la que las mujeres, incluidas las mujeres negras, las mujeres indígenas, las mujeres pobres, las mujeres inmigrantes, las mujeres discapacitadas, las mujeres judías, las mujeres musulmanas, las mujeres latinas, las mujeres asiáticas y de las islas del Pacífico, las mujeres lesbianas, *bi, queer y trans,* son libres y pueden cuidar y nutrir a sus familias, independientemente de cómo estén formadas, en entornos seguros y saludables, libres de impedimentos estructurales».
>
> «Unity Principles» de *The Women's March* de Washington[20]

En la introducción al libro que Angela Davis dedica a las primeras damas del *blues,* a las grandísimas Gertrude «Ma» Rainey, Bessie Smith, and Billie Holiday[21], nos advierte que es perfectamente consciente de que ellas no eran feministas. Pero también que, no podemos dudar de que tuvieron actitudes feministas, sea con su música, su sexualidad y la misma relación con sus cuerpos y sus voces generaron una honda fisura en el patriarcado. Algo muy parecido podríamos decir de nuestras

19. Crenshaw, Kimberle: «Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics». University of Chicago Legal Forum, (1989). Disponible en: https://chicagounbound.uchicago.edu/uclf/vol1989/iss1/8 [Consulta: 30-05-2020]

20. «Unity Principles» (Principios de Unidad) es una plataforma interseccional creada por *The Women's March* de Washington, para una nueva visión conectada entre grupos amplios y diversos de liberación colectiva. Disponible en: https://womensmarch.com/mission-and-principles [Consulta 30-05-2020]

21. Davis Angela: *Blues Legacies and lack Feminism. Gertrude «Ma» Rainey, Bessie Smith, and Billie Holiday.* New York, Vintage Books, 1998.

cupletistas, esa constelación de reinas de la sicalipsis que en los mismos años en que Gertrude «Ma» Rainey o Bessie Smith grabaron sus *blues*, grababan en *La Voz de su Amo* o en otras firmas pizarras sus magníficos temas con títulos tan sugerentes como «Ultraísmo Puro», «La Bolchevique», «La llave», «La vaselina», «La futurista» o «La mujer moderna»[22], entre miles más. Estas tampoco eran conscientemente feministas ni vanguardistas, eran porveniristas, entreveían un porvenir en el que, efectivamente, la solidez de ese patriarcado debía resquebrajarse. Entre las dos opciones y en ambos países, entre ser un lugar austero y ser veleidosos y frívolos, tanto los Estados Unidos como España, optaron, en toda la Edad de Plata, por ser frívolos, locos y experimentales. Y en ambos se atisbó la posibilidad de contar la historia de otra manera y de vivir de otra manera.



FIGURA 4. PANCARTA: «NO ES FEMINISMO SI NO ES INTERSECCIONAL». #WOMENSMARCH2018 PHILLY PHILADELPHIA #METOO ROB KALL/FLICKR/CC BY 2.0. COLE, NICKI LISA «DEFINITION OF INTERSECTIONALITY». EN *THOUGHTCO* (11 DE FEBRERO DE 2020)

Como Davis escribe, la cuestión importante a la hora de recuperar estas figuras para la historia del feminismo es como nos podemos enfrentar y relacionar hoy con nuestra mentalidad a esos materiales, grabados o escritos en partituras, cantados, incluso imaginados, en los años diez, veinte, treinta e incluso cuarenta. Es muy interesante como hay muchísimo material referido al feminismo negro, pero muy poco

22. DURÁN, Gloria G.: *Cupletistas porveniristas. Sicalipsis, cuplé y vanguardia.* Madrid, La Felguera, 2020. (En edición).



FIGURA 5. RAQUEL MELLER EN LA PORTADA DE LA REVISTA *CELEBRIDADES DE VARIETÉS,* 28, BARCELONA, BIBLIOTECA FILMS (1926). Colección particular Gloria G. Durán



FIGURA 6. FOTOGRAFÍA DE GERTRUDE «MA» RAINEY (1917). EN «SINGING THE LESBIAN BLUES». *BGADMIN MAGAZINE* (1 DE MARZO DE 2017)

referido a estas cantantes que eran de clase obrera, hablaban de problemas cotidianos de la mujer de clase obrera, y vivía unas sexualidades demasiado fuera de la norma. También sucede lo mismo con «Las Sinsombrero», protagonistas una década después, aunque ya preparada anteriormente por la constelación de los cupletistas, pero estas lo harán desde la clase media alta. Para muchos la tradición del feminismo tiene una clara tendencia a evitar, o a obviar, las aportaciones de la clase trabajadora, de las clases bajas y sus comunidades, muchas veces porque estas no tenían acceso a los textos escritos, otras porque transitaban esas sexualidades, a veces, inasibles para la mentalidad de clase media. Sin embargo, todas ellas, las americanas y las españolas, tuvieron un acceso directo a la edición de lo que Davis llama, «textos orales» o, más claramente, «canciones».

Robert Darnton en Poesía y Policía habla de la posibilidad de seguir el rastro cultural por las canciones. Desde luego es posible si atendemos a estos años de las primeras grabaciones. Las mujeres afroamericanas fueron las primeras que grabaron blues. En 1920 Mamie Smith grabó una versión de «Crazy Blues» de Perry Bradford en el sello Columbia Okeh y vendió más de 75000 copias. La Paramount y la Columbia grabaron las voces de infinitas mujeres que por esos años cantaban blues entre el 1920 y el 1926. Como apunta Angela Davis estas mujeres grabaron muy pocos años, y además son años que coinciden con el «Renacimiento de Harlem», el momento cultural de reivindicación de la cultura afroamericana y de un florecimiento sin parangón. Pero la mujer reivindicada por este renacimiento, no era la cantante de blues, igual que la que reivindicamos aquí en la revisión de nuestros modernos de la Edad de Plata tampoco estaban las cupletistas, casi todas de clase obrera.

Supuestamente ellas no eran las que ocupaban unos inmensos espacios culturales en la génesis de nuestra vida urbana y nuestra vanguardia. La mujer reivindicada tanto en el «Renacimiento de Harlem» como en la vanguardia española debía ser muy cultivada, elegante y conocedora: una suerte de *femme forte*.

Aquí en España en 1912, será el sello Odeón en el que Raquel Meller grabará «las canciones picantes». Como dice Javier Barreiro: «Raquel registró 18 cuplés para Odeón en 1912, mientras actuaba en Zaragoza. Según el orden de grabación, la primera fue «La Modistilla» y la segunda, «La Gitanilla»; luego se acoplaron en los discos sin seguir el orden de grabación»[23]. «Estrella indiscutible en el orbe entero. Única y exclusiva coupletista monologuista que ha obtenido la nota de sobresaliente e inimitable de toda la prensa española». En esta década arrasa en toda España. Empezará a grabar y, lo que es más importante, a vender discos[24]. Javier Barreiro especula con que el tema «La Modistilla», pudiera ser una suerte de cita autobiográfica, ya que ella misma fue modistilla al llegar a Barcelona y antes de dedicarse profesionalmente al cuplé.



FIGURA 8. FOTOGRAFÍA DE BELLA DORITA (1936). EN «LAS MUJERES HAN VENCIDO. ARROLLAN TODOS LOS FRENTES E IMPLANTAN LA DICTADURA DE LA MUJER» *TARARÍ. REVISTA MENSUAL DE ESPECTÁCULOS Y DEPORTES*, 184, (FEBRERO 1936)

Como ya he escrito en mi artículo «¡Viva el gobierno cupleteril! De cómo la vanguardia se olvidó del cabaret y fracasó», publicado en el catálogo de la exposición comisariada por Mery Cuesta en el CA2M, *Humor absurdo: Una constelación del disparate en España*:

> «Si todos los intelectuales de nuestro país hubieran sido capaces de ver el potencial de las mujeres que les rodearon en la Edad de Plata, nuestra vanguardia hubiera sido mucho más poderosa. Si hubieran frecuentado más a menudo los locales «de perdición» que surgieron en los albores del siglo XX, si hubieran acudido a ellos con más asiduidad, la historia de nuestro país se habría escrito de una manera muy diferente. La verdadera potencia de las mujeres a la hora de entender la vanguardia y sus posibilidades quedó perdida en canciones, sonidos y palabras, tan en libertad, que nadie se preocupó de preservarlas»[25] .

En el «Renacimiento de Harlem», por su parte, solo Langston Hughes, un verdadero dandy, que se solía entender bastante mal con sus contemporáneos, habló en su obra de la trascendental contribución de las llamadas *blues ladies* en la

23. BARREIRO Javier: *Raquel Meller y su tiempo*. Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1992, pp. 135-226.

24. *Tamerlan Music Traducciones II,* es un canal de YouTube en el que hay música de todo tipo. Las entradas de cuplé, que son muchas, siempre aparecen perfectamente documentadas.

25. DURAN, Gloria G. «¡Viva el gobierno cupleteril! De cómo la vanguardia se olvidó del cabaret y fracasó», en CUESTA, Mery: *Humor absurdo: Una constelación del disparate en España*. Madrid, Astiberri, 2020, p. 248.

política cultural afroamericana. Después una generación de escritoras que se referían muchas veces a «artistas sin una forma de arte». Pero al margen en sus apariciones en la literatura y sus referencias cruzadas, lo que Angela Davis busca dilucidar es el modo en el que estas canciones apuntan los problemas reales de la agenda social del momento, en suma, como apuntan lo que las artistas de la revolución feminista de los años 70, Suzanne Lacy y demás artífices de la «*Amazing Decade*»[26], sumaron a la agenda artística. Tal y como las canciones de blues ayudaron a conformar una conciencia de negritud, muchos cuplés ayudaron a conformar la posibilidad de ser mujeres, en otros términos. Ni tan siquiera los más vanguardistas movimientos artísticos y literarios eran capaces de incorporar la agenda pública, los problemas sociales, y la realidad política, a sus objetos y producciones artísticas como lo fueron muchas de las mujeres que se construyeron a contracorriente asumiendo lugares de riesgo y de cierto desacato. De algún modo los textos al uso que recuperan las figuras femeninas que conformaron nuestra vanguardia y el «Renacimiento en Harlem» se suelen olvidar de la constelación de las de abajo, de esas que hablan sin pelos en la lengua.

Cuando vi la *performance* de María Gimeno[27], «Queridas viejas. Editando a Gombrich», en la que obstinadamente intenta introducir, con rabia y fuerza, la biografía de muchas mujeres en el tomo gordísimo de la *Historia del Arte* de E.H. Gombrich, tuve, como Ukeles, una Epifanía. Había dos motivos. El primero, el modo en el que volvemos a contar la vida de esas mujeres, esas *femmes fortes,* seres individuales no tramados. La segunda, la obsesión por entrar en un canon que ya no nos vale. Además, si uno se atiene a la historia de las autobiografías descubre que, en su nuevo florecimiento una vez más en los años 70, se generan unos textos que construían a un ser, la «autobiografiada», como alguien social, un ser colectivo, miembro de una comunidad que se va construyendo entrelazado en otras miles de vidas.

En *Women, autobiography, theory. A Reader* (1984), editado por Sidonie Smith[28], en la introducción que titulan, «Situating subjectivity in Women's Autobiographical Practices», nos aclara este modo de contar una vida. Claro, es que la autobiografía no ha sido tomada como un lugar de «seriedad» hasta hace muy poco. Pero en las últimas décadas ese lugar ha cambiado radicalmente, y hoy es un lugar evidentemente privilegiado para sacar a colación temas de feminismo interseccional, postcolonialismo, y teoría crítica. Toda la afirmación de la subjetividad y la agencia de las mujeres en sus autobiografías ponen un énfasis muy grande en los procesos colectivos y cuestionan tanto los términos de soberanía como de universalismo de un ser solitario y aislado. Por ello resulta muy interesante cuando al recuperar las vidas de determinadas mujeres de la historia las aislamos cual estandarte solitario resistiendo la fuerza de un descomunal viento. Ninguna de ellas puede levantar la

---

26. Así se llamó un libro fundacional del arte de la *performance* y del arte feminista, un libro firmado entre otras por Moira Roth. Roth, Moira: *Amazing Decade: Women and Performance Art, 1970-1980*. Los Ángeles, Astro Artz, 1984.

27. *Performance: Queridas viejas. Editando a Gombrich* (9 de noviembre de 2019), Museo Nacional del Prado. Disponible en: https://www.museodelprado.es/recurso/queridas-viejas-editando-a-gombrich/5241a2e2-43d1-486a-a1e8-1adceb7fa921 [Consulta 30-05-2020]

28. Smith, Sidonie y Watson, Julia (eds.): *Women, autobiography, theory. A Reader.* Madison, The University of Wisconsin Press, 1998.

cabeza y revisar su mismo relato, pero bajo el prisma de la autobiografía actual, ¿no cabe, al menos, preguntarnos por la posibilidad de que sus vidas anduvieran muy tramadas con sus contextos? «Las autobiografías de las mujeres y de las personas de color introducen unas emocionantes narrativas de auto descubrimiento que reclaman parentesco en una literatura de posibilidad», cada texto se hace un paisaje posible, un abanico de posibilidades, un modo de entender las vidas desde la duda y la potencia. Y ese modo, además no tiene por qué ser lineal, como lo pone Vasari, o como lo pone Gombrich. Esa linealidad histórica también estaría bien revisarla.

La otra cuestión, la del canon, resulta igualmente interesante. Linda Nochlin se revisita a sí misma en 2006, cuando escribe su actualizada visión de «¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas 30 años después?», y, además, en la introducción de la edición de un *Reader* de 2015 de sus artículos, Maura Reilly, su editora, habla sobre el canon con mucha lucidez. En 2006 Roth introduce las prácticas de arte público de nuevo género en su respuesta, aquellas que arrancaban a atisbar un nuevo horizonte al tiempo que ella escribía su primer artículo. Es obvio que 30 años después ya hay todo un corpus de teoría del arte feminista, que ha entrado en el *mainstream*, «quizá», argumenta:

> «Aún hay mucha resistencia a las versiones más radicales de la crítica feminista en las artes visuales, y sus practicantes son acusadas de pecados como los de negar la calidad, destruir el canon, escatimar lo innato de la dimensión visual de la obra artística, reducir el arte a las circunstancias de su producción, –en otras palabras, de minar los sesgos estéticos e ideológicos de la disciplina. Y todo esto es para bien; la historia del arte feminista está aquí para causar problemas, para cuestionarse, para confundir, para irritar, para liarla en suma 'en el palomar del patriarcado'. En su versión más interesante la historia del arte feminista es una práctica transgresora y contraria al *establishment* llamada a poner la mayoría de los preceptos de la disciplina en cuestión»[29].

Maura Reilly en su conversación con Linda Nochlin para esta edición, afirma que el canon de la historia del arte debe ser reconceptualizado, debe ser revisado en su totalidad y pregunta: ¿Añadimos figuras al canon?; ¿Nos conformamos con figuras marginales? A lo que Nochlin contesta: «Uno podría comenzar con la premisa de que cualquier canon, estrechamente construido, es una obstrucción tanto para el pensamiento complejo como para poder abrir el examen de la situación histórica en sí mismo»[30], y concluye que la construcción de un nuevo canon es contraproducente.

CONCLUSIÓN

En este mosaico de referencias entrelazadas a veces, dejadas otras, he querido tratar de mostrar lo que a mí me preocupa y a partir de lo que, tal vez, podría intuir que sería un museo feminista o, cómo podría contestar al *Call For Papers,* ¿Cómo

29. Reilly, Maura (ed.): *Women Artists: The Linda Nochlin Reader.* London, Thames and Hudson Ltd, 2015, pp. 38.
30. *Idem*, p. 39.

cambiar los marcos, los relatos, las estructuras del museo actual, para que podamos identificarnos con él, para reconocernos en sus imágenes y en sus narraciones? Sería interesante dejar entrar a esas inmensas constelaciones de gentes que han conformado los contextos culturales, que debemos de tramar las biografías de aquella que queramos rescatar en sus contextos y no elevarlas a la categoría de excepcionalidad, sino tratar de conocer marcos relacionales de producción. Creo que hemos de asumir el eterno miedo implícito a las situaciones de inestabilidad política de que los hombres se ablanden y ablanden a otros hombres, y así mismo asumir que en periodos de demasiada estabilidad el «hombre de verdad» suele volver y en estos periodos hemos de estar bien armadas. Como dice Nochlin, liarla siempre, problematizar constantemente. Creo que hemos de prestar atención a otros campos y en particular en el Estado español, creo que hemos de recuperar la génesis urbana y las infinitas mujeres que hicieron de nuestras ciudades lugares más habitables y sobre todo mucho más divertidos y creativos. Creo que hay que recuperar la historia oral y cuidar la nueva que se va produciendo. Además, crear contextos en los que lograr aplacar los egos que aún andan sueltos, que son muchos y por todas conocidas. En suma, creo que hay que tomarse con ciertas dosis de humor absurdo ese «peligro de ablandarse», y que, con altas dosis de hermandad, igualdad, y solidaridad, re-escribir nuestra historia en su totalidad complejizando el relato, poniendo en primer foco los «cuidados», ampliando las posibilidades y evitando demasiada reinona.

BIBLIOGRAFÍA

Barreiro Javier: *Raquel Meller y su tiempo*. Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1992.

Bretkelly-Chalmers, Kate*: Time, Duration and Change in Contemporary Art: Beyond the Clock*. Fishponds-Bristol, Intellect Books, 2019.

Blom, Philipp: *Gente peligrosa: El radicalismo olvidado de la Ilustración europea.* Madrid, Editorial Anagrama, 2012.

Chartier, Roger: *Entre poder y placer: Cultura escrita y literatura en la Edad Moderna.* Madrid, Grupo Anaya Publicaciones Generales, 2000.

Chartier, Roger: *Revoluciones de la cultura escrita, Las. Diálogos e intervenciones.* Barcelona, Gedisa, 2018.

Craveri, Benedetta: *La cultura de la conversación*. Madrid, Siruela, 2003.

Crenshaw, Kimberle; Gotanda, Neil & Peller, Garry: *Critical Race Theory: The Key Writings That Formed the Movement.* New York, The New Press, 1995.

Crenshaw, Kimberle: «Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics». University of Chicago Legal Forum, (1989). Disponible en: https://chicagounbound.uchicago.edu/uclf/vol1989/iss1/8 [Consulta: 30-05-2020]

Darnton, Robert: *Poesía y policía.* México, Cal y Arena, 2011.

Davis Angela: *Blues Legacies and lack Feminism. Gertrude «Ma» Rainey, Bessie Smith, and Billie Holiday.* New York, Vintage Books, 1998.

De la Rica, Álvaro «Una noble dama con recámara», *Revista de Libros*, 89 (mayo, 2004), pp. 32-33. Disponible en: https://www.jstor.org/stable/30230323 [Consulta: 23-05-2020]

De Pizan, Christine: *La Ciudad de Damas.* Madrid, Siruela, 2020.

Durán, Gloria G.: *Cupletistas porveniristas. Sicalipsis, cuplé y vanguardia.* Madrid, La Felguera, 2020. (En edición).

Duran, Gloria G.: «¡Viva el gobierno cupleteril! De cómo la vanguardia se olvidó del cabaret y fracasó», en Cuesta, Mery: *Humor absurdo: Una constelación del disparate en España*. Madrid, Astiberri, 2020, pp. 230-249.

Friedman, Betty: *La mística de la feminidad.* Madrid, Ediciones Cátedra, 2017.

García Martínez, Francisco: «Salonières: Mujeres que crearon sociedad en los salones ilustrados y románticos de los siglos XVIII y XIX», en Cabrera Espinosa, Manuel y López Cordero, Juan Antonio (eds.): *VII Congreso virtual sobre Historia de las Mujeres*. Jaén, Archivo Histórico Diocesano de Jaén, 2015, pp. 213-234. Disponible en: https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5339138 [Consulta: 23-05-2020]

Gauthier, Florence «Olympe de Gouges: ¿historia o mistificación?», *Sinpermiso blog* (16 de marzo de 2014). Disponible en: https://www.sinpermiso.info/textos/olympe-de-gouges-historia-o-mistificacin [Consulta: 25-05-2020]

Goodman, Dena: *The Republic of Letters: Cultural History of the French Enlightenment*. Ithaca and London, Cornell University Press, 1996.

Guinement de Kéralio, Louise-Félicité: *Histoire D'Elisabeth, Reine D'angleterre, Tirée Des* Écrits *Originaux Anglois*. London, Nabu Press, 2012.

Hesse, Carla: *The Other Enlightenment: How French Women Became Modern.* Princeton, Princeton University Press, 2003.

Landes, Joan: *Women and the Public Sphere in the Age of the French Revolution.* Ithaca and London, Cornell University Press, 1988.

Lippard, Lucy: *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972.* Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1973.
Marcus, Sara: *Girls to the Front.* New York, Harper Perennial, 2010.
Molesworth, Helen: «House Work and Art Work». En *October, 92* (Spring, 2000), pp. 71-97. Disponible en: https://www.jstor.org/stable/779234. [Consulta 28-05-2020]
Nash, Jennifer C.: *Black Feminism Reimagined: After Intersectionality.* Duke University Press, 2019.
Phillips, Patricia C.; Finkelpearl, Tom; Harris, Larissa; Lippard, Lucy R.: *Mierle Laderman Ukeles Maintenance Art*. New York, Prestel, 2016.
Reilly, Maura (ed.): *Women Artists: The Linda Nochlin Reader.* London, Thames and Hudson Ltd, 2015
Roth, Moira: *Amazing Decade: Women and Performance Art, 1970-1980.* Los Ángeles, Astro Artz, 1984.
Rousseau, Jean-Jacques: *El contrato social*. Madrid, Taurus, 2012.
Sample, Hilary: «Maintenance Architecture». *Praxis, Journal of Writing + Building*, 6 (2004), pp. 106-113. Disponible en: https://www.jstor.org/stable/24329193 [Consulta 16-03-2020]
Scott, Joan: *Parité!. La igualdad de género y la crisis de universalismo francés.* México, Fondo de Cultura Económica, 1998.
Smith, Sidonie y Watson, Julia (eds.): *Women, autobiography, theory. A Reader.* Madison, The University of Wisconsin Press, 1998.
Stiles, Kristine y Selz, Peter (ed.): *Theories and Documents of Contemporary Art, A Sourcebook of Artist Writings.* Berkeley, University of California Press, 1996.
Uned – Lacy, Suzanne. «Poniendo a la gente a hablar» (07 de octubre de 2010). En el marco de colaboración establecido entre el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y la UNED. Disponible en: https://www.rtve.es/alacarta/videos/uned/20101008-prog-1-1/896107/ [Consulta 29-05-2020]
Ukeles, Mierle Laderman: «Maintenance Art Manifesto», en Lippard, Lucy (ed.).: *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972.* New York, Praeger Press, 1973, 1979, pp. 220-221.
Vidal, Marta: *Women: New Voice of La Raza*. New York, Pathfinder Press, 1971.

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.

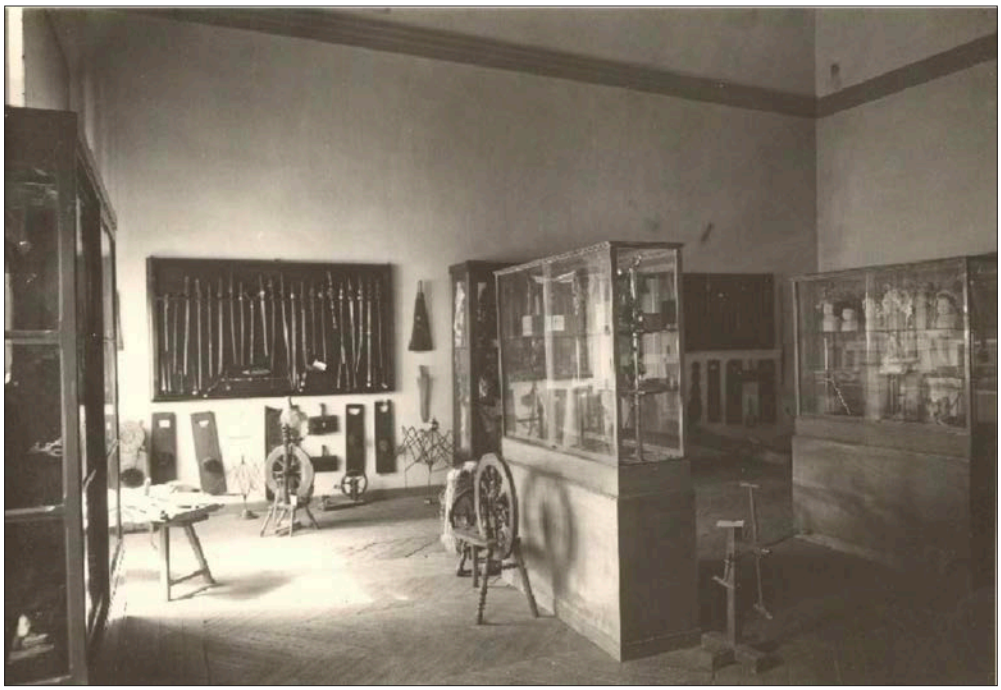


FIGURA 2. AMTCIPE. ARRANZ, ROBERTO: «SALA DE TÉCNICAS DE OBTENCIÓN DE FIBRAS TEXTILES DEL MPE, EN EL PALACIO DE GRIMALDI», CA. 1945-1955 (ES 28079 AMTCIPE FD026241)

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.

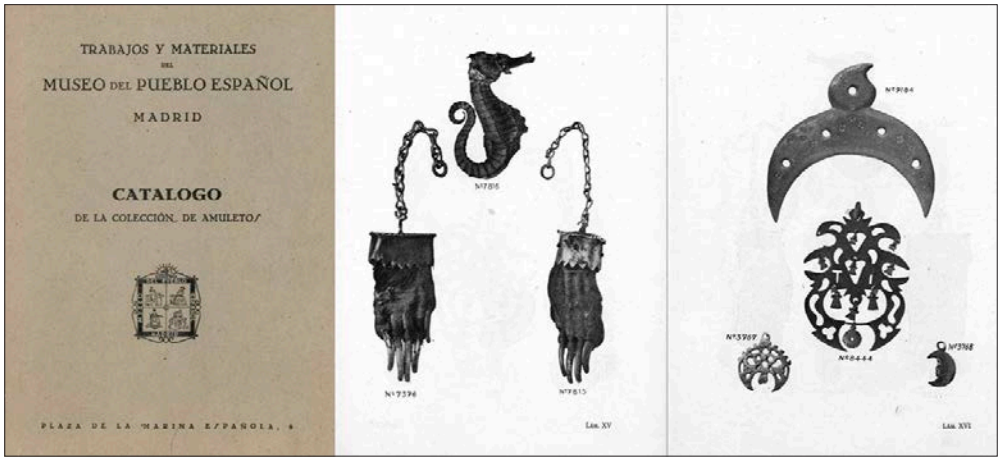


FIGURA 13. CUBIERTA Y LÁMINAS XV Y XVI DEL CATÁLOGO DE LA COLECCIÓN DE AMULETOS DEL MPE DE CARMEN BAROJA, 1945

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.

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

Inmaculada Real López[1]

Recibido: 09/02/2020 · Aceptado: 17/06/2020
DOI: http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.2020.26713

Resumen

Este artículo analiza la recuperación de las mujeres artistas e intelectuales de la diáspora desde el marco museístico, la construcción de sus identidades y su incorporación a los discursos expositivos. El estudio se centra en un tipo de institución concreta, los museos monográficos del exilio creados en España. Se plantea desde una perspectiva comparativa a nivel nacional para determinar cuántos espacios están consagrados a la memoria y al patrimonio de las exiliadas, quienes además de estar condicionadas políticamente se convirtieron en las grandes olvidadas. Asimismo, se hace referencia a un proyecto feminista puesto en marcha para museos con el fin de comprobar qué lugar han ocupado en este tipo de iniciativas.

Palabras clave

Patrimonio; exilio; museos monográficos; artistas; género.

Abstract

This article analyzes the recovery of women artists and intellectuals of the diaspora from the museum framework, the construction of their identities and their incorporation in the exhibition discourses. The study focuses on a specific type of institution, the monographic museums of exile created in Spain. A comparative perspective is proposed at the national level to determine how many spaces are devoted to the memory and heritage of the exiles, who in addition to being politically conditioned became the great forgotten ones. Likewise, reference is made to a feminist project launched for museums in order to verify their place in this type of initiative.

Keywords

Heritage; Exile; Monographic Museums; Artists; Gender.

---

1. Universidad de Zaragoza. C. e.: *inma_haes_2@hotmail.com*; ORCID-id: 0000-0003-3917-1088.

INTRODUCCIÓN

El museo cumple la función de presentar y poner en valor las obras que forman parte de su colección. Asimismo, está dotado de la legitimidad de conservar y garantizar la salvaguarda de aquellas que custodia. Su no incorporación conlleva el riesgo de caer en el olvido y no estar bajo la protección de una institución cuyas funciones quedaron definidas en el International Council of Museums (ICOM) en 1946. Este organismo internacional ha ido adaptando sus terminologías[2] a la evolución de la museología, considerándose esta «la ciencia del museo». De tal manera que el reconocimiento de un artista desde el marco institucional es determinante para garantizar la pervivencia de su legado y favorecer su incorporación a proyectos expositivos, de investigación, estudio y difusión.

Asimismo, hay que hacer referencia a la estrecha vinculación existente entre la historiografía-artística y la museología, y viceversa, desde sus ámbitos metodológicos, pues han evolucionado de forma paralela, integrándose una dentro de otra y enfrentándose a retos de estudio, problemáticas y planteamientos. Las exposiciones son la cara visible de un proyecto científico y académico interdepartamental y cuya estructura adquiere forma orgánica. En cierto modo, tiene sus semejanzas con los laboratorios, los grupos científicos y la arqueología, pues además de incluir estudios diversos basados en el campo y en las labores de investigación, existen museos destinados a la presentación de los avances de esta disciplina.

Sin embargo, conviene no olvidar que el museo puede generar desventajas entre el patrimonio que forma parte de su colección y aquel que no lo está, pues su no inclusión conlleva quedar al margen de los discursos expositivos y los análisis artísticos. En este artículo nos planteamos qué lugar ocupan los trabajos de las mujeres del exilio cuyas obras estaban condicionadas políticamente, pues fueron realizadas en el transtierro de la Guerra Civil española. Es decir, pertenecen a aquella generación de intelectuales que protagonizaron la diáspora con motivo del conflicto bélico, y cuyas producciones se incorporaron de forma tardía a los museos españoles, ejemplo de la vulnerabilidad de este patrimonio que parecía estar abocado a un inevitable olvido. Citemos nombres como Manuela Ballester, María Casares, Amparo Segarra, Elvira Gascón, Maruja Mallo o Remedios Varo, algunas han sido progresivamente recuperadas en el marco institucional, pero aún faltan muchas otras por incorporar no solo a los museos sino también a la historia del arte contemporáneo español, muestra de ese paralelismo disciplinar al que se hacía referencia.

---

2. La última revisión del concepto de «Museos» fue tratada recientemente por el Comité sobre la Definición de Museo, Perspectivas y Posibilidades (MDPP, 2017-2019), y dio lugar al siguiente resultado: «El museo es una institución sin fines lucrativos, permanente, al servicio de la sociedad y de su desarrollo, abierta al público, que adquiere, conserva, investiga, comunica y expone el patrimonio material e inmaterial de la humanidad y su medio ambiente con fines de educación, estudio y recreo». Ante la búsqueda de un consenso unánime entre sus profesionales, se decidió finalmente posponer su evaluación. Véase «La creación de una nueva definición de museo –la columna vertebral del ICOM**»**. **<**https://icom.museum/fr/news/the-challenge-of-revising-the-museum-definition/> [Consultado el 6 de febrero de 2020].

El motivo que justifica el vacío que durante décadas han protagonizado las colecciones españolas se debe a la manipulación de las políticas culturales del franquismo, el cual veló por la exaltación de unos y la no mención de otros, imponiéndose las conocidas políticas del silencio que también afectaron a los museos. Entonces, uno de los grandes interrogantes que se ha planteado la disciplina histórico-artística y la museística es ¿cómo integrar este legado en los discursos expositivos y los manuales artísticos para hacer una correcta lectura del arte español? A la falta de visibilidad se suman las limitaciones encontradas desde el ámbito del género, pues la desigualdad con la que son tratadas las colecciones de las desterradas se pone de manifiesto si se hace un estudio comparativo con respecto a la situación institucional de los hombres artistas de la diáspora.

Además, existe otra perspectiva que debe ser tenida en cuenta dentro este proceso de recuperación frente al olvido, se trata de la reconstrucción de las identidades en el doble sentido del término. Es decir, en primer lugar, reparar lo ya construido, en este caso se trataría de definir y reconocer lo que estas mujeres intelectuales llegaron a conseguir y posteriormente perder con motivo de la Guerra Civil. En segundo lugar, estaría la evocación de los acontecimientos, un concepto que recoge María Teresa León a través de sus escritos como en *Memorias de la melancolía*, donde quiso ayudar a los exiliados a mantener vivo el recuerdo desde el destierro. En general, se trató de un tema que fue activamente desarrollado por las escritoras exiliadas que buscaron rememorar la patria perdida de la que fueron desenraizadas. Aunque también mostraron su preocupación por los roles de género, sus labores como esposas y madres, y también sus carreras profesionales. Asimismo, fueron testigos conscientes de las desigualdades sociales que sufrieron, por lo que manifestaron la necesidad de revisar las funciones a las que tradicionalmente fueron atribuidas[3].

LOS MUSEOS MONOGRÁFICOS EN ESPAÑA Y LA LIMITADA REPRESENTACIÓN DE LA MUJER. RELECTURAS DE LOS DISCURSOS EXPOSITIVOS

Para encontrar la escasa representación institucional que actualmente hay de las intelectuales de esta generación, hay que dirigirse a un tipo de museos que aparecen principalmente en la década de los ochenta y noventa, tras ser transferidas las competencias en materia de cultura a las comunidades autónomas, lo que dio lugar a un auge fundacional por todo el territorio español de los museos monográficos del exilio que surgieron al margen de las colecciones de arte contemporáneo y que están dirigidos a preservar la memoria de los olvidados. A estos espacios nos referiremos a continuación para evaluar desde el punto de vista del género qué lugar ocupan las intelectuales de la diáspora, para quienes el destierro supuso una ruptura de las trayectorias profesionales.

3. Esta perspectiva es ampliamente desarrollada en los diferentes artículos compilados en Hovenaghel, Eugenia Helena: *Escritoras españolas en el exilio mexicano.* México, Ghent Univesity, 2016.

En esta época, como en etapas anteriores, hubo mujeres creadoras, artistas e intelectuales. En el primer tercio del siglo XX, conocido como la Edad de Plata, hubo un periodo de esplendor cultural y florecimiento científico que coincidió con el nuevo papel que la mujer comenzaba a desempeñar en el seno de la sociedad. De hecho, se consiguió romper con la tradición decimonónica que constreñía a esta en el espacio interior como «ángel del hogar». En este momento de cambios se emprendió un nuevo camino que avalaba el derecho de la mujer a incorporarse el ámbito laboral, a tener una educación y a decidir su papel como madre, es decir, a la maternidad consciente. Se trataba de que la mujer tuviera esa capacidad de decisión sin que se convirtiera en una imposición social[4] y en el único fin de su existencia. Hasta entonces las mujeres habían sido «lo que el hombre quería que fuese. Hoy es, ha de ser, será cada día más, lo que ella quiera ser»[5]. Estas reflexiones fueron objeto de estudio en la agrupación cenetista *Mujeres Libres*, que estuvo integrada por la periodista Mercedes Comaposada –posteriormente conocida como Mercedes Guillén–, la poeta Lucía Sánchez Saornil, y la doctora en medicina Amparo Poch y Gascón, impulsoras, a su vez, de una revista que, bajo el mismo nombre, se difundió a nivel nacional e internacional[6] y donde se velaba por aspectos tan innovadores como la educación sexual o la higiene de la mujer. La agrupación llegó a abarcar un gran número de integrantes desde su constitución en 1936 hasta su disolución en 1938, aunque con posterioridad en el exilio francés se volvería a relanzar su refundación.

Desde el ámbito social, la Segunda República fue un periodo de renovación del sujeto femenino y de desarrollo de una figura nueva vinculada a la mujer moderna. El surgimiento de este prototipo fue posible gracias a la introducción de nuevos avances tras la primera Guerra Mundial que favorecieron derechos civiles, la emancipación, el acceso al ámbito laboral y a la educación superior. De tal manera que, se podría ya hablar de la primera generación de mujeres formadas y que dio lugar a una nómina de intelectuales que destacaron por sus luchas sociales y reivindicativas. En este sentido, habría que añadir, además de las citadas, a las escritoras María Teresa León y Zenobia Camprubí; a las artistas Maruja Mallo, Manuela Ballester, Elvira Gascón y Remedios Varo, entre otras. Todas ellas gozaron del reconocimiento de la España republicana, momento que coincidió con el inicio de sus respectivas trayectorias profesionales, las cuales encontraron el momento histórico propicio para el surgimiento de carreras individuales desligadas de la figura masculina.

Sin embargo, habría que plantearse cuál fue el acontecimiento que produjo que pasaran de ser reconocidas a ser desconocidas tanto en los discursos históricos como museísticos de la España contemporánea. Evidentemente, el motivo principal fue

---

4. El papel de la mujer en el seno familiar a través de una metodología comparativa entre el periodo decimonónico, la Edad de Plata y el franquismo, ha sido analizado en Real López, Inmaculada: «La iconografía artística de la familia en el franquismo: reminiscencias decimonónicas», en Janquart-Thibault, Aline, & Orsini-Saillet, Catherine, *Histoires de Famille(es) dans le monde hispanique contemporain.* Dijon, Éditions Orbis, 2018, pp. 180-192.

5. Nash, Mary: *Mujer, familia y trabajo en España 1875-1936.* Barcelona, Anthropos, 1983, p. 88.

6. Esta difusión fue posible gracias a colaboradoras internacionales como Mollier Steimer que residía en París y mantuvo un estrecho contacto con figuras tan influyentes como Emma Goldman. Véase Real López, Inmaculada: «Mercedes Guillén y Mollie Steimer: anarquismo y feminismo. Epistolario inédito en torno a Mujeres Libres» en *Cuadernos Republicanos,* Centro de Investigación y Estudios Republicanos, 97, (2018), pp. 35-64.

el conflicto de la Guerra Civil y el exilio como destino de esta amplia generación, un acontecimiento que derivó a la fragmentación de sus trayectorias profesionales. Esta misma situación fue compartida con sus compañeros de viaje, quienes también sufrieron el destierro y la necesidad de recomenzar sus carreras en los nuevos lugares de destino. Sin embargo, hay otro factor que también contribuyó a que fueran más recordados unos que otros, y es que la mujer, en muchas ocasiones, quedó relegada en un segundo plano. Este motivo principalmente se debe a que buena parte de estas intelectuales consagraron sus vidas a sus maridos para que estos tuvieran un triunfo profesional. De manera que, algunos investigadores se han planteado cómo se produjo esa inversión de éxitos a silencios. Así, por ejemplo, José Infante, en el caso de María Tersa León, hace la siguiente reflexión:

> ¿Cómo comprender entonces que, tras su salida de España, tras el fracaso final de la República y de la guerra, María Teresa León pasara a ocupar un lugar secundario y perdiera su protagonismo, no sólo en la pareja que había formado con Rafael Alberti, sino también en su trabajo como luchadora de los derechos y la función de la mujer?[7].

Existen otros autores que comparten esa misma observación, es el caso de Antonia Rodrigo en su libro *Mujeres de España: las silenciadas*, publicación que dedica de forma íntegra a las olvidadas y, entre sus reflexiones destaca que la causa principal es la figura del marido:

> A María Teresa León se la conocería mucho más si no hubiera sido la compañera de Rafael Alberti. A María Goyri, también, si no hubiera sido la mujer de Menéndez Pidal. (...) María Teresa eligió ser la cola del cometa cuando ella podía ofrecernos –y de hecho nos lo ha dicho en sus libros– su propia luz. (...) Zenobia Camprubí prefirió ser la lengua, la mano, el pie, la enfermera, la mecanógrafa, el chófer de su madera, el gran poeta y hombre neurótico Juan Ramón Jiménez[8].

La cortina de olvido en torno a esta generación se ve claramente testimoniada en los procesos de retorno[9] y recuperación de los legados del exilio[10]. Un proceso lento y dificultoso agravado por la gran dispersión a nivel internacional, principalmente de las producciones artísticas, al tratarse de ejemplares únicos a diferencia de las obras literarias. Aunque en los años 60 comenzaron a efectuarse los primeros viajes de vuelta, dada la flexibilidad de las políticas franquistas a los exiliados menos politizados, bien es verdad que pasaron complemente desapercibidos en los estudios historiográficos y artísticos, pues no existía una voluntad de recuperación desde los discursos oficiales. El periodo más determinante para la puesta en valor de la memoria del exilio se produjo en los años 90 con motivo de la eclosión de museos

7. Infante, José: «Una mujer excepcional», en AA.VV: *Recuerdo de un olvido. María Teresa León en su centenario*. Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2003, p. 49.

8. Rodrigo, Antonia: *Mujeres de España: las silenciadas.* Barcelona, Círculo de Lectores, 1988, p. 17.

9. Véase el siguiente monográfico dedicado a este tema: *Historia del presente. Volver a España. El regreso del exilio*, 23 (2013).

10. Véase Real López, Inmaculada: *El retorno artístico del patrimonio del exilio*. Madrid, Editorial Síntesis, 2016, donde se establece una metodología de recuperación de los legados artísticos y, a su vez, se recogen las principales fechas del regreso.

contemporáneos en numerosas provincias españolas, cuyas competencias habían sido transferidas por la Constitución de 1978 (arts. 148 y 149) a las Comunidades Autónomas, al igual que fue revisada y actualizada la legislación en conservación y preservación de los bienes culturales con la Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español. De modo que son numerosas las instituciones que se fundan en diferentes ciudades y entre todas ellas hay que destacar los museos monográficos. Son numerosos los que se han creado a nivel nacional para recuperar los legados del exilio, se convierten en el modelo institucional más representativo ya que los integrantes de toda esta generación quedaron excluidos de los discursos del arte contemporáneo sin que todavía hayan sido correctamente integrados[11].

Por tanto, estos museos monográficos que quedan repartidos por toda la geografía española[12], cuya suma supera la treintena, determinan que ha existido un interés por rememorar a estos intelectuales predominando en todo momento un carácter individualista y localista. Estas instituciones deben de ser consideradas como la culminación de un proceso de recuperación. Sin embargo, teniendo en cuenta que esta tipología museística es la única que ha velado por los legados de la diáspora, habría que plantearse: ¿cuántos de estos espacios están dedicados de forma íntegra a alguna artista exiliada? E incluso se podría ampliar esta cuestión con la pregunta: ¿en cuántos museos de España se rinde homenaje de forma monográfica a una mujer? En respuesta a esta última, hay que señalar que frente al elevado número de museos dedicados a intelectuales, personalidades históricas, artísticas y literarias, desde la perspectiva de género la desproporción es bastante notoria, pues a nivel nacional sólo hay un total de diez[13], siguiendo el Directorio de Museos y Colecciones de España publicado por el Ministerio de Cultura[14]. Siendo un número muy reducido de museos que se dedica de forma íntegra a recuperar la memoria de mujeres de la cultura española.

En relación con la primera cuestión, sobre cuántas de estas instituciones salvaguardan las figuras de las exiliadas, habría que citar de forma monográfica y sin llegar a ser en sí mismo un museo, únicamente la Fundación María Zambrano. Entonces, ¿dónde está el espacio destinado a las mujeres exiliadas? Pues bien, esos lugares, cuando existen, están vinculados a aquellos artistas y compañeros de viaje, quienes fueron los verdaderos protagonistas en la creación de las instituciones. Tal es el caso de María Teresa León en la Fundación Museo Rafael Alberti, de María Casares en la Casa-Museo Casares Quiroga, de Amparo Segarra en la Fundación Museo Eugenio Granell, o la Casa-Museo Zenobia y Juan Ramón Jiménez. Es decir,

11. Existen algunas voluntades de integración en el Museo Provincial de Pontevedra y en el Museo de Bellas Artes de La Coruña, donde artistas como Colmeiro, Souto, Seoane, Castelao, entre otros, presentan sus obras en la colección permanente, pero vinculados a la generación Os Novos, es decir, al movimiento renovador gallego que se desarrolló los años previos a la Guerra Civil, pero apenas se contextualiza en los museos como patrimonio del exilio.

12. Véase Real López, Inmaculada: *El retorno artístico del...*, donde se presenta por primera vez un mapa que recoge todas las instituciones dedicadas a conservar los legados de la diáspora.

13. El Museo de Santa Teresa de Jesús, el Museo Mariemma, la Casa-Museo de la Tía Sandalia, la Colección Municipal Amalia Avia, el Museo Casa de Dulcinea del Toboso, Museo la Celestina, Museo Sara Montiel, Casa Museo Emilia Pardo Bazán, Casa Museo Rosalía de Castro y Fundación María Zambrano.

14. <http://directoriomuseos.mcu.es/dirmuseos/eldirectorio.jsp> [Consultado el 5 de febrero de 2020].

la representación de sus respectivas trayectorias queda constreñida a los discursos impuestos por estos intelectuales del exilio, de modo que suelen quedar relegadas a una sala expositiva. Mientras que, en otros casos, como el de Mercedes Guillén, no hay ninguna referencia a su trayectoria en el Museo Baltasar Lobo, institución dedicada al escultor y marido de la periodista. De esta forma, sus nombres quedan eclipsados por los hombres del exilio, cuyas trayectorias han sido prestadas con mayor atención desde la disciplina histórica-artística y museística.

Uno de los retos a los que se enfrenta la historia del arte es a la ampliación de sus metodologías y su enfoque disciplinar para incluir en el discurso numerosas manifestaciones artísticas que han sido excluidas por no adaptarse a los lenguajes estéticos y ni a las técnicas tradicionales. Esto ha derivado en ocasiones a una crisis en la historiografía y a la necesidad de reformularse nuevos caminos para conseguir una mayor diversidad artística en todas sus expresiones y procedencias[15]. En este sentido habría que citar el problema que presenta el patrimonio de la diáspora, pues no comulga estéticamente con el discurso oficial del arte contemporáneo que tuvo lugar durante el franquismo. Mayor dificultad encuentran los legados de las transterradas debido a las desventajas que han sufrido tanto por su condición de género como por su condición de exiliadas. Al margen del escaso reconocimiento que ha llegado a tener sus respectivas trayectorias, sin embargo, queremos destacar el papel tan activo y determinante que desempeñaron algunas de estas en la conservación de los legados y la memoria de los intelectuales desterrados[16].

En este sentido, hay que citar a Maruxa Seoane, esposa del artista gallego y bonaerense Luis Seoane, quien consagró su vida al cuidado de su marido, a quien ayudó en la preparación de los óleos del pintor, además de ejercer como secretaria, transcribir a máquina las audiciones de radio de Galicia Emigrante. También participó con artículos en la revista que, bajo el mismo nombre, recogía numerosos aspectos de la cultura gallega exiliada. Pero su vinculación con el legado del pintor no se produjo solo en vida de éste, sino que también tras su muerte, pues se encargó de que sus últimas voluntades fueran cumplidas, es decir, que retornara una parte de su patrimonio artístico a Galicia.

> Volví a Buenos Aires, yo sola, tuve que hacer todo sola, traer cuadros, desarmarlos, volverlos a armar aquí. Había que desenrollarlos. Eran muchos. Eso me tocó a mí, sola, después. Pero no empecé hasta que pasaron siete años porque no podía hacer nada, desde que Luis murió. Fue muy difícil[17].

El compromiso que Maruxa Seoane asumió con la colección del pintor no consistió solo en efectuar el viaje de vuelta a España de las obras sino en crear una

15. Bertrand, Laurence : *Où va l'histoire de l'art contemporain?* París, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 1999.

16. Para ampliar la información véase Real López, Inmaculada: «Mujeres del exilio: trayectorias eclipsadas y tardíamente recuperadas en el marco institucional», en Ariznabarreta, Larraitz (ed.): *Espacios de la Heterodoxia del Exilio.* San Sebastián, Hamaika Bide, 2017, pp. 495-514.

17. Graña, Beatriz: *Voces da memoria: galegas exiliadas, emigradas e resistentes durante o réxime franquista. Santiago de Compostela,* Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico, 2003, p. 28.

institución para su conservación. Inicialmente comenzó la gestión con el Museo de Bellas Artes de La Coruña, donde actualmente se conserva una parte de este patrimonio, pero el resto fue destinado a la Fundación Luis Seoane que se constituyó en 1996 en esta misma ciudad. A día de hoy, se puede decir que el artista goza de una representativa fundación gracias a la negociación de su mujer con el Concello. Sin embargo, en estos años no ha habido ningún recuerdo o reconocimiento que recogiera la importante labor que desempeñó tanto en la fundación del museo monográfico como en el regreso del legado procedente de la diáspora. Motivo por el cual tiene una especial relevancia la exposición que el Museo de Bellas de la Coruña celebra durante el otoño de 2019 y 2020, titulada *Luis Seoane en el Museo de Belas Artes da Coruña. El legado de Maruxa Seoane*, donde por primera vez se da visibilidad a todo el trabajo que esta última llevó a cabo para la conservación de la colección en Galicia.

Por otra parte, habría que analizar el silencio que se ha vertido en torno a la artista Manuela Ballester, esposa del fotomontador Josep Renau, cartelista y diseñadora reconocida durante la Segunda República. Partió a México tras el final de la Guerra Civil, allí se trasladó junto a su marido y los hijos de ambos. Durante esos años, a pesar de integrarse en el taller colectivo *Estudio Imagen. Publicidad Plástica* que dirigió Renau, participó junto a él en algunos murales y comenzó un trabajo en solitario de carácter antropológico sobre la sociedad mexicana, el cual le hizo recorrer numerosos lugares del país para representar plásticamente la cultura autóctona[18]. Marchó años después a la República Democrática Alemana, siguiendo los pasos de su marido de quien se divorciaría al poco de su llegada. Allí prolongó su carrera a la vez que se planteaba el regreso a España. Reflexión que paralelamente también barajaba Josep Renau, quien llegó a ser Director General de Bellas Artes durante el Gobierno de la República. Este último tuvo un regreso más exitoso que el de Manuela Ballester, pues fue invitado a participar en la Bienal de Venecia de 1976, en la muestra titulada *España, vanguardia artística y realidad social: 1936-1976*. En esta exposición, Tomás Llorens y Valeriano Bozal hicieron la primera reconstrucción del arte contemporáneo español, especialmente de las vanguardias, dado el silencio que se les había impuesto durante el franquismo. Entre las obras expuestas se presentaron algunos fotomontajes de Renau, junto a obras de Julio González o Picasso, sin que se prestara atención a ninguna artista del exilio o de la vanguardia española. De tal modo que Renau regresó a Valencia, su tierra natal, tras reconciliarse con su país después de esta exposición. Mientras, el regreso de Manuela Ballester pasaría inadvertido en España, en ambos casos no fue un retorno definitivo. Sin embargo, sí coincidieron en querer donar una parte de sus legados a esta tierra que les vio nacer. De este modo, Renau creó una fundación con la que gestionó el depósito de sus obras con el IVAM, donde actualmente se atesora su colección, aunque carece de un espacio permanente donde se pueda

18. Véase *Manuela Ballester en el exilio. El traje popular mexicano*. Madrid, Ministerio de Educación Cultura y Deporte, 2015.

contemplar su obra[19]. Con respecto a Manuela Ballester, su donación fue al Museo Nacional de Cerámica y de Artes Suntuarias «González Martí» de Valencia, en los años 80. Siguiendo su propia voluntad, al final de su etapa entregó todo el legado sobre el traje típico mexicano[20] al citado museo. Según cuenta la propia Manuela Ballester, allí depositó: «En uno de los viajes que hice a Valencia, (...) una serie de bocetos de dibujos de ropa de mujer hechos en Valencia y México (1929-1945)[21]. Y una importante selección de indumentaria típica mexicana»[22], que unos tres años después pasó a donarlos a esta institución[23]. La ausencia de un espacio expositivo dedicado a su obra artística, que ya fue lamentado por ella misma[24], no favorece la difusión de su legado. Quizá haya que tener en cuenta que por la temática del museo no es el lugar más acorde para su exposición. Sin embargo, hay que destacar la exposición celebrada en esta institución bajo el título *Manuela Ballester en el exilio. El traje popular mexicano* (2015), que favoreció la revalorización de su patrimonio artístico que está en proceso de recuperación y favoreció la ampliación de nuevas vertientes antropológicas e historiográficas al arte de la España contemporánea.

Asimismo, hay que mencionar otros casos en donde existe un intento de recuperación de las trayectorias de estas intelectuales exiliadas, aunque cuando se hace suelen quedar reducidas a un espacio limitado dentro de las instituciones dedicadas a figuras masculinas del exilio. Tal es el caso de María Casares, la reconocida actriz que tras su exilio en 1936 consiguió alcanzar en Francia el éxito de su carrera profesional como intérprete de teatro y cine contemporáneo en lugares

---

19. Sin embargo, se ha podido ver en numerosas muestras. La más reciente ha sido *Josep Renau y la Segunda República*. IVAM, 2017.

20. El legado que se conserva de Manuela Ballester es el resultado del exhaustivo trabajo que desempeñó en torno al traje mexicano, compilando las diversas variantes del traje típico de los pueblos indígenas como náhuatl, lacandón, Tarahumara, Maya, Otomí, Seri, Totonaca, entre otros. Para su realización viajó por todo el país contemplando numerosos trajes y máscaras, la obra que reunión se mostró en la República Democrática Alemana.

21. «Esta obra, que consta de unas 20 láminas acabadas y diversos apuntes y bocetos, a más de patrones y muestras de bordados copiados por mí, está depositada actualmente en el Museo Nacional de Cerámica y de las Artes Suntuarias «González Martí» de Valencia, de acuerdo con su Director el Sr. Felipe Garín, al que gustaron mucho mis realizaciones». Carta de Manuela Ballester a Manuel Girona, presidente de la Diputación Provincial. Valencia, 14 de noviembre de 1979. Reproducida en *Manuela Ballester...*, *op.cit.*, p. 205.

22. García Manuel: *Memorias de la posguerra. Diálogos con la cultural del exilio (1939-1975).* Valencia, Universitat de València, 2014, p. 164.

23. «Quisiera ceder definitivamente al Museo 'González Martí' todas mis cosas sobre México que allí tengo depositadas (también algunas pocas más que tengo por aquí), tanto las que son obra mía como las piezas de indumentaria y demás y quisiera que me orientaseis en cómo llevar a cabo esa cesión. Mi interés fundamental, quiero hacerlo constar, es que eso no se pierda ni se disgregue por alguna razón y si es posible que esté a la vista de la gente». Berlín, 19 de marzo 1982. Carta de Manuela Ballester a Felipe Garín Llombart. Reproducida en *Manuela Ballester en...*, *op.cit.,* p. 209.

24. «Quiero preguntarte, María Paz, ¿qué pasa con mis cosas, las de México? ¿las que doné al Museo?

Quisiera saber algo. Saber si será posible exponerlas para que la gente las vea. Son cosas que hice con amor por México y que doné al Museo por amor a Valencia. Hubiera podido obtener beneficios por esa mi obra: tuve ocasión de vender las estampas, pero preferí darlas a Valencia y las doné al Museo porque vi en ello el logro de lo que más me interesaba: la posibilidad de que se mostrasen y que la gente conociera un poco México y, naturalmente, lo que yo era capaz de hacer». Berlín, 16 de diciembre de 1988. Carta de Manuela Ballester a María Paz Soler. Reproducida en *Ibídem*, p. 214.

«Yo soñaba, a lo más, en que encontraseis un pequeño rincón donde exponer esas cosas que cedí al Museo, sin más pretensión que hacerlas visibles. No es fácil, por lo que veo. Y no tengo más que decir» Berlín, 22 marzo, 1989. Carta de Manuela Ballester a María Paz Soler. Reproducida en *Ibídem*, p. 216.

tan prestigiosos como el Théâtre National Populaire o la Comédie Française[25]. Era la hija del político Santiago Casares Quiroga –ministro de la Marina durante la República y de Gobernación; en 1936 fue presidente del Gobierno y ministro de la Guerra. Por tanto, el homenaje que se le rinde a este último en la casa familiar que poseía en La Coruña, hoy convertida en la Casa-Museo Casares Quiroga, abierta de forma permanente desde el año 2009, es el lugar donde se presenta la trayectoria de María Casares. Se realiza en la sala ubicada en la tercera planta de esta residencia musealizada, en la que se exponen varios carteles de las obras donde actuó, como *L'amour autour de la maison* (1946), fotogramas como *Les enfants du Paradis* (1943), y *Orphée* (1950). Sin embargo, se trata de un espacio reducido para una extensa trayectoria y al que se llega por casualidad porque este museo municipal no tiene página web para explicar el contenido del mismo.

A este mismo tipo de análisis habría que sumar otras intelectuales, como Amparo Segarra o María Teresa León, cuyas trayectorias se muestran en reducidas dimensiones. En especial esta última llegó a ser una destacada escritora de la Generación del 27 y desarrolló una dilatada creación literaria que se extendió a numerosos géneros. De hecho, su encuentro con Rafael Alberti fue determinante para este, pues León le ayudó a alcanzar el culmen de su carrera como poeta. Además, le impulsó a participar en publicaciones como la *Revista Octubre* y en la I Exposición de Arte Revolucionario. También le introdujo en el compromiso político, pues era miliciana y luchadora antifascista, dirigió el Teatro de Arte y Propaganda y fue vicepresidenta del Consejo Central de Teatro. Junto con Alberti ambos viajaron a la Unión Soviética para el II Congreso Internacional para la Defensa de la Cultura de 1937, sin olvidar el papel tan activo que desempeñaron en la Defensa del Tesoro Artístico Nacional. Tras el exilio, María Teresa León publicó numerosos libros como *El gran amor de Bécquer*, *Doña Jimena Díaz*, *El soldado que nos enseñó a hablar* o *Memoria de la melancolía*. Sin embargo, de forma progresiva el nombre de Rafael pasó a ocupar un lugar de mayor relevancia en el ámbito literario, de tal modo que María Teresa León quedaría relegada a un segundo plano, pues como ella misma afirmó: «ahora soy yo la cola del cometa. Él va delante. Rafael no ha perdido nunca su luz. A veces, él cree que se eclipsa y se enfada con sus pensamientos»[26].

Sin embargo, el eclipse lo sufrió la escritora no solo en el ámbito literario sino también en el ámbito institucional, donde su trayectoria no ha tenido la trascendencia que merece, tal y como se puede comprobar en la Fundación Rafael Alberti que se fundó en el Puerto de Santamaría con el legado donado en 1978 tras regresar ambos del exilio. Se puede observar cómo el nombre de la escritora no aparece ni en la denominación de la institución ni entre los objetivos principales de su creación, los cuales se centran, principalmente, en la investigación y difusión de

25. Véase Castro de Paz, José Luis: «Cine y exilio. María Casares», en Reboreda, Susana (Eds.): *Homenaxe á profesora Lola F. Ferro: estudios de historia, arte e xeografía*. Vigo, Universidad de Vigo, Servicio de Publicaciones, 2005, pp. 47-159; Grillo, Rosa María: «María Casares, residente privilegiada en París», en Alted Vigil, Alicia, & Aznar Soler, Manuel (Eds.): *Literatura y cultura del exilio español de 1939 en Francia.* Salamanca, AEMIC, 1998, pp. 119-128.

26. León, María Teresa: *Memoria de la melancolía*. Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1999, p. 102.

la trayectoria de Alberti, sin olvidar la Generación del 27. De tal forma que «acabó por quedar en un segundo plano en los estudios e investigaciones acerca de los narradores de su generación. Y más aún, su implicación política, su labor durante la Guerra Civil española también acabó oculta tras un sin fin de nombres»[27]. A María Teresa León se la recuerda en una pequeña sala donde se reproducen algunas fotografías y se exponen varias de sus publicaciones: *Cuentos para soñar*, *Juego limpio*, *Doña Jimena Díaz de Vivar* y *Memoria de la melancolía.* Prevalece a su faceta de escritora el hecho de haber sido la primera esposa del poeta. Al igual que en el caso anterior, la ausencia de referencia en la página web sobre la existencia de esta sala justifica el hecho de que no se haya tenido en cuenta el relevante papel que desempeñó en la historia de la literatura española.

El listado de aquellas mujeres que han sufrido el desinterés por parte de las instituciones museísticas no se detiene aquí, se podría seguir ampliando con otros casos, como el de Mercedes Guillén, feminista, periodista y crítica de arte durante el exilio[28]. No existe ninguna referencia de su trabajo intelectual en el Museo Baltasar Lobo que se fundó para rendir homenaje al artista zamorano, quien fue su marido y a quien introdujo en los ideales del anarquismo, los cuales fueron determinantes para que la maternidad se convirtiera en la temática predominante de su labor escultórica.

A los casos de escasa visibilidad hay que sumar los proyectos fallidos, como sucedió con la propuesta de un museo a Elvira Gascón que surgió en Soria en 2007 a iniciativa del ayuntamiento de la localidad. La idea era adquirir la colección de la pintora e ilustradora que se encontraba en México, además de habilitar el emblemático edificio de la antigua sede de la Bolsa de España como espacio para la nueva institución. Sin embargo, pronto todo cayó en el olvido y a día de hoy no existe ninguna iniciativa en esta localidad para retomar las negociaciones emprendidas con la familia de la pintora. Del mismo modo hay que citar la propuesta que apareció en la localidad lucense de Viveiro en 2010 con la idea de crear un museo o centro de interpretación Maruja Mallo en el Pazo de Matales, en el que se incluiría también la obra de su hermano, Cristino Mallo. En aquel momento aquella propuesta incluso contó con el apoyo del entonces ministro de Cultura César Antonio Molina, sin embargo, el Pazo terminó en estado de ruina y el proyecto olvidado. Unos años después, en 2016, el pintor lucense Vázquez Cereijo comunicó la voluntad de retomar la idea cediendo algunas de las obras y materiales que conservaba de la pintora de su etapa madrileña, a cambio de que estuvieran expuestas al público. Sin embargo, la propuesta volvió a ser fallida[29].

Por tanto, no solo estas artistas e intelectuales carecen de visibilidad y espacios expositivos representativos, sino que cuando ha surgido un proyecto museístico

---

27. Domingo, Carmen: *María Teresa y sus amigos: biografía política de María Teresa León*. Madrid, Fundación Domingo Malagón, 2009, p. 9.

28. Autora de libro *Conversaciones con los artistas españoles de la escuela de París*. Madrid, Taurus, 1960, que se convirtió en una obra referente para las primeras exposiciones que se hicieron de estos artistas en España.

29. «El museo de Maruja Mallo y el Pazo de Malates vuelven a estar en el punto de mira», *La Voz de Galicia,* 5 de marzo de 2016. [Edición digital] <https://www.lavozdegalicia.es/noticia/amarina/viveiro/2016/03/05/museo-maruja-mallo-pazo-malates-vuelven-estar-punto-mira/0003_201603X5C5994.htm>.

este no llega a término. Por tanto, falta una voluntad de creación de museos monográficos para la puesta en valor de los legados de las intelectuales de la diáspora, a diferencia de lo que surge con sus compañeros de viaje, que se han convertido en el eje central de los discursos de estos museos monográficos. Recordemos el estudio que se ha llevado a cabo en el libro *Vae Victis! Los artistas del exilio y sus museos*[30], donde se recopilan algunas de las instituciones que se han creado en España, aquí podemos comprobar que ninguno está dedicado a las mujeres de la diáspora.

LAS ARTISTAS DEL EXILIO EN UN PROYECTO FEMINISTA PARA MUSEOS

La presencia femenina en el marco museístico está actualmente pasando por un proceso de revisión desde el ámbito del género[31], el cual ha permitido abrir un campo de oportunidades a las profesionales y especialistas en la materia[32]. Recordemos cómo hasta hace relativamente poco fueron «ellos» quienes ocuparon en su inmensa mayoría los puestos de directores y conservadores, por tanto se pusieron al frente de la gestión de las principales colecciones y sus respectivos departamentos. Sin embargo, en este largo camino, del que aún falta mucho por recorrer, es interesante conocer desde el punto de vista patrimonial el lugar en el que se encuentran especialmente aquellas mujeres que emprendieron sus trayectorias intelectuales en el marco de la Segunda República y gozaron de un efímero reconocimiento al quedar interrumpido por el estadillo de la Guerra Civil. Su no recuperación en la museología no implica que no hubiera mujeres

30. Lorente, Jesús Pedro, Sánchez, Sofía, & Cabañas, Miguel (Eds.): *Vae Victis! Los artistas del exilio y sus museos*. Gijón, Trea, 2009.

31. Se están desarrollando desde el marco educativo numerosas propuestas pedagógicas en los museos españoles para analizar el papel de la mujer, su percepción y su identidad a través de las manifestaciones artísticas como aproximación a la imagen social. De este modo las colecciones se han convertido en un excelente campo de estudio para abordar sus limitadas representaciones y notorias ausencias, perspectiva planteada por instituciones especializadas y que ha dado lugar a la publicación del monográfico *Patrimonio en femenino* editado por el Ministerio de Cultura. Un balance de los últimos años en cuestiones estudio, desde el ámbito institucional, en torno a la mujer en los museos y los centros de arte contemporáneo, queda recogido en: Albero, Sofía, & Arriaga, Amaia: «Educación con perspectiva de género en museos españoles. Enfoques y discursos», en *Género – Multidisciplinary Journal of Gender Studies*, 1 vol. 7 (2018), pp. 1531-1555.

Asimismo, este reciente y creciente interés por la representación de la mujer en los museos ha sido objeto de estudio en el V Congreso Géneros, Museos, Arte y Educación, celebrado en marzo de 2018, y organizado por la red museística de Lugo, el ICOM e Ibermuseos. En él se abordaron las cuestiones de género desde el ámbito institucional, museístico, histórico y social.

32. Estas revisiones vienen reforzadas con los textos legales que numerosos países están aprobando a favor de la igualdad de oportunidades entre hombres y mujeres. Tal es el caso de México con la Ley General de 2006 para la Igualdad entre Mujeres y Hombres; o de España con la Ley Orgánica 3/2007, de 22 de marzo, para la igualdad efectiva de mujeres y hombres; mientras que Francia proclamó con anterioridad estos derechos, tal y como se recoge en el preámbulo de su constitución del 27 de octubre de 1946: «La loi garantit à la femme, dans tous les domaines, des droits égaux à ceux de l'homme». Véase Boto Alvarez, Alejandra: «La nueva ley francesa sobre igualdad de género: cambio de paradigma y ecos españoles», *Revista General de Derecho Administrativo,* 37 (2014). En:
https://www.iustel.com/v2/revistas/detalle_revista.asp?id_noticia=415117 [Consultado el 6 de febrero de 2020].

artistas[33], sino que su tardía valoración[34] hace que queden eclipsadas por quienes fueron sus compañeros de viaje durante la diáspora.

Se trata, por tanto, de una generación de mujeres artistas e intelectuales cuyas trayectorias han sido escasamente incluidas en los discursos expositivos de los museos dedicados al patrimonio del exilio, y notablemente ausentes en los proyectos de género puestos en marcha desde otras instituciones, como *Didáctica 2.0 Museos en femenino*[35], que surge a iniciativa de la Asociación e-Mujeres, el Instituto de Investigaciones Feministas de la Universidad Complutense de Madrid, junto a una serie de museos estatales[36]. El objetivo de este estudio, subvencionado por el Ministerio de Cultura[37], era demostrar a través de un recorrido virtual que la mujer tenía una amplia representación en las obras de arte de las colecciones del Estado, como autora y tema de representación. En este proyecto se constata la invisibilidad que sufre la generación de las exiliadas que vivieron la guerra y cuyas carreras profesionales quedaron interrumpidas en el discurso expositivo de los museos españoles ante la ausencia y el olvido que conllevó la diáspora republicana. La escisión que sufre la historia del arte contemporáneo español también se refleja en cuestiones de género, y la inaccesibilidad que estas mujeres han tenido al espacio museístico que, recordemos, es el lugar para la consagración[38].

---

33. En torno a esta notoria ausencia de la mujer en el discurso histórico y artístico, Marián López F. Cao plantea que sí hubo mujeres relevantes en el ámbito artístico, pero que han sido silenciadas y, por tanto, olvidadas:

> 1.– «Ha habido mujeres creadoras.
> 2.– La mujer no ha estado al margen de la creación y podemos preguntarnos otras cosas: • ¿Por qué estas mujeres existían y nosotras no lo sabíamos? • ¿Quién ha escrito la historia y nos ha negado su conocimiento? Estas creadoras, como muchas otras que permanecen en el silencio, han salido a la luz porque nosotras queremos saber de su presencia. Algunas andan ya en la historia desde el siglo XII, como Hildegarda de Bingen, junto con sus composiciones musicales y sus escritos sobre medicina, y desde ella hemos podido conocer a interesantes artistas como Gentileschi, Anguissola, Sirani, Fontana, Leyster, Kauffman, Bonheur, Kollwitz, Múnter, Terk, Escobar, y tantas otras».

López Fernández Cao, Marián: «El papel de las mujeres creadoras dentro de la Historia del Arte», *Arte, individuo y sociedad,* 7 (1995), p. 43.

34. En relación con la escasa representación de la mujer en el ámbito artístico véase Ruiz, Macarena, & Ledezma, Loreto: «¿Y dónde están las mujeres? Las artistas en la historia del arte», *Contextos: Revista de humanidades y ciencias sociales*, 37 (2017), pp. 187-194. Asimismo, hay indicar que se han realizado numerosos estudios donde se aplican las investigaciones femeninas en el arte y en la creación artística surgiendo nuevas metodologías de estudio y relecturas en torno a las imágenes. Véase López Fernández Cao, Marián: «La educación artística y la equidad de géneros: un asunto pendiente», *Arte, individuo y sociedad,* Anejo I (2002), pp. 145-171; *Ibídem*: «Aplicando metodologías feministas para analizar la creación: propuestas en educación artística desde la experiencia de las mujeres», *Dossiers feministes*, 9 (2014) (Ejemplar dedicado a: *Arte, educación y género*), pp. 31-55.

35. Página web del proyecto: <http://www.museosenfemenino.es/>.

Para ampliar información del proyectó véase Carrasco, Reyes, & Nuevo, Alejandro: «Género en red: seis años de patrimonio en femenino», en AA.VV: *La memoria femenina: mujeres en la historia, historia de mujeres.* Ministerio de Educación Cultural y Deporte, Madrid, 2016, pp. 79-86.

36. Museo Nacional del Prado, Museo Arqueológico Nacional, Museo del Traje. CIPE, Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias «González Martí» y Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

37. El objeto de esta subvención era: «Difundir y facilitar el conocimiento del patrimonio cultural custodiado en los museos y promover la integración de iniciativas que contribuyan a establecer mecanismos multilaterales de cooperación y a desarrollar acciones conjuntas en el ámbito de los museos, todo ello en virtud de lo dispuesto por el artículo 149. 28, y 149.1 de la Constitución Española». Véase Orden CUL/1782/2011, de 26 de mayo, por la que se convocan subvenciones en régimen de concurrencia competitiva para el fomento de proyectos culturales a desarrollar en los museos.

38. Investigadores como Javier Mateo de Castro han intentado explicar las razones que han derivado a la discriminación de la mujer en el discurso histórico-artístico y a la desigualdad de éstas en las políticas museísticas,

Detengámonos brevemente en este proyecto femenino porque en él apenas han tenido cabida las intelectuales del exilio, pese a que ha sido impulsado por una asociación y un instituto feminista. Quizá esa falta de incorporación se deba a que las artistas del destierro pertenecieron al discurso del arte «extraoficial» que se desarrolló de forma paralela a los movimientos artísticos de la España del franquismo y que son los que han regido la organización de las colecciones, influyendo de forma indirecta en planteamientos de *Didáctica 2.0*. Al mismo tiempo, señalar que en algunos de los recorridos virtuales y multidisciplinares que proponen las instituciones que integran este estudio se puede ver que predomina el análisis tradicionalista heredado en torno a la mujer, como es el hecho de ser vista principalmente como tema de representación más que como autora y creadora[39].

De todos los museos que conforman esta perspectiva en clave de género vamos a destacar los itinerarios virtuales que propone el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía bajo el nombre *Feminismo. Una mirada feminista sobre las vanguardias;* pues es el que más se aproxima, por cuestiones cronológicas, al patrimonio del exilio. Motivo por el cual analizaremos los diferentes recorridos que se plantea en torno a la colección para ver si hay representación de las mujeres artistas de la diáspora. El primero tiene por título *El desbordamiento de la mirada masculina,* y en él se incluyen las pinturas de las artistas María Blanchard y Sonia Delaunay, así como la coreógrafa y bailarina Loïe Fuller. El siguiente se denomina *Ausencias* y lo forma la fotógrafa Dora Maar, la crítica de arte y cine Germaine Dulac y algunos trabajos de la pintora Maruja Mallo. Pese a que es la única mujer del exilio que aparece vinculada a esta ruta virtual, sin embargo, las obras seleccionadas son el óleo *La Verbena* (1927) y *Tierra y excrementos* (1932), es decir, ninguno de estos dos cuadros forma parte de la etapa de la diáspora, sino de los años previos. Su figura hubiera sido clave para contribuir a dar visibilidad al arte ejecutado fuera de España, el extraoficial, aquel que no siempre está incluido en los discursos expositivos, y que en este caso podría haberse visto representado con la obra *El canto de las espigas* (1939), una de las más emblemáticas, que fue realizada durante su exilio en Argentina, y actualmente está expuesto en la colección permanente del museo en la sala *El surrealismo en el exilio español.* Pero a la falta de representación de este periodo histórico se suman otras «ausencias», como el mismo término del recorrido nos recuerda, se trata de la pintora Remedios Varo. Esta está excluida del recorrido virtual pese a que la institución conserva varias obras suyas de la etapa del exilio, *Le Faim* (1938) y *Alegoría del invierno* (1948), ambas están expuestas en la misma sala que la pintura de Maruja Mallo. Por tanto, sin su incorporación se pierde la oportunidad de representar esa otra parte del arte español, el de la diáspora, en un proyecto feminista

en los discursos expositivos y en las colecciones. Véase Mateo de Castro, Javier: «El museo como discurso sociopolítico: la presencia de las mujeres en los centros de arte contemporáneo, de Castilla y León», *Cuestiones de género: de la igualdad y la diferencia,* 11 (2016), pp. 523-544.

39. Destacamos el caso del Museo del Traje. CIPE, que ha diseñado el itinerario titulado *Cuerpos modelables. La indumentaria como instrumento de control del cuerpo femenino*. Se basa en una selección de vestidos que la mujer ha llevado a lo largo del tiempo, todos de modistos anónimos. Sin embargo, teniendo en cuenta el tema que se plantea, era el momento de haber destacado los nombres de grandes diseñadoras como Agatha Ruiz de la Prada o Sybilla, de reconocido prestigio internacional, y cuyos trabajos también forman parte de la colección.

que intenta poner en valor la presencia de las mujeres pintoras. Al mismo tiempo, hubiera servido para restaurar la escisión cultural que ha sufrido el arte español por acontecimientos políticos.

Las otras lecturas del proyecto ya no dan cabida a las mujeres de la diáspora, además vemos que están protagonizadas por la óptica masculina en el recorrido *Construyala usted mismo: maniquíes, muñecas, fragmentos de mujer*[40]; y *Mujeres de la guerra: de la miliciana a la madre que sufre*[41]. En los últimos itinerarios sí vuelven a aparecer las artistas, pero ya quedan lejos del tema que nos ocupa, pues en *Permanencia y transgresiones* se habla de aquellas que evocan la libertad intelectual e independiente; frente a otras que son sometidas por la figura masculina. Mientras que en el *Epílogo* se ocupa de los años setenta en adelante, los movimientos feministas y su desarrollo de las expresiones artísticas, la investigación de los roles sociales, la identidad, la feminización de los espacios artísticos consagrados hasta entonces al ámbito masculino, entre otras cuestiones.

Por tanto, aunque este proyecto intenta sacar la cara más visible de la mujer, es evidente que no está presente la España expatriada por estar ajena al discurso oficial. Podríamos decir que las artistas de la diáspora van a enfrentarse a dos limitaciones para la puesta en valor de sus trayectorias, por un lado al hecho de ser exiliadas, por otro, las cuestiones de género ya que quedarán desplazadas a un segundo plano y tendrán más dificultades que sus compañeros de viaje para acceder al espacio institucional.

CONCLUSIÓN

A lo largo de este estudio se ha podido constatar que desde el ámbito museístico aún queda mucho por avanzar en cuestiones de género. Hay una clara desventaja en el espacio de representación de las mujeres intelectuales procedente de la diáspora, a las que no se les ha dedicado ningún museo monográfico a sus trayectorias, a diferencia de sus compañeros de exilio que gozan de un mapa museístico relevante a nivel nacional. Por tanto, se enfrentan al problema de haber sido eclipsadas por estos, pese a tener trayectorias brillantes. También quedaron reducidas al discurso extraoficial de la España desterrada que quedó ensombrecida por los discursos oficiales. Situación que se agrava si se tiene en cuenta que además la recuperación del exilio ha comenzado a realizarse en clave masculina. Motivo por el cual en este artículo se recurre al proyecto feminista *Didáctica 2.0 Museos en femenino* para ver si se trata del espacio más acorde para que estas figuras tengan cabida en el marco museístico. Sin embargo, nuevamente han quedado ausentes, cuando no relegadas a la perspectiva masculina. Quizá hubiera sido una excelente ocasión para reparar aquellas lecturas tergiversadas que aún están dominadas por el tradicionalismo de los discursos predominantes.

---

40. Destaca el hecho de que la mujer sea tratada como un objeto, sin vida, víctima del dominio del hombre y la mirada sexual que vierte sobre ella. Tal y como queda recogido en la obra de artistas como Salvador Dalí, Man Ray y Óscar Domínguez, entre otros.

41. En este caso se ilustra la figura femenina en el periodo bélico a través de tres artistas: Picasso, Horacio Ferrer y Agustí Centelles.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Alberto, Sofía, & Arriaga, Amaia: «Educación con perspectiva de género en museos españoles. Enfoques y discursos», *Género – Multidisciplinary Journal of Gender Studies*, 1, vol. 7 (2018), pp. 1531-1555.

Bolaños, María: *Historia de los museos en España*. Gijón, Trea, 2008.

Boto Álvarez, Alejandra: «La nueva ley francesa sobre igualdad de género: cambio de paradigma y ecos españoles», *Revista General de Derecho Administrativo,* 37 (2014), <https://www.iustel.com/v2/revistas/detalle_revista.asp?id_noticia=415117> [Consultado el 6 de febrero de 2020].

Bertrand, Laurence : *Où va l'histoire de l'art contemporain?* París, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 1999.

Carrasco, Reyes, & Nuevo, Alejandro: «Género en red: seis años de patrimonio en femenino», en AA.VV: *La memoria femenina: mujeres en la historia, historia de mujeres.* Ministerio de Educación Cultural y Deporte, Madrid, 2016, pp. 79-86.

Castro de Paz, José Luis: «Cine y exilio. María Casares», en Reboreda, Susana (Ed.): *Homenaxe á profesora Lola F. Ferro: estudios de historia, arte e xeografía*. Vigo, Universidad de Vigo, Servicio de Publicaciones, 2005, pp. 147-159.

Gaitán Salinas, Carmen: *Las artistas del exilio republicano español. El refugio latinoamericano*. Madrid, Cátedra, 2019.

García, Manuel: *Homenaje a Manuela Ballester*. Valencia, Dirección General de la Mujer de la Generalitat Valenciana, 1995.

García, Manuel: *Memorias de la posguerra. Diálogos con la cultural del exilio (1939-1975).* Valencia, Universitat de València, 2014.

Graña, Beatriz: *Voces da memoria: galegas exiliadas, emigradas e resistentes durante o réxime franquista. Santiago de Compostela.* Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico, 2003.

Grillo, Rosa María: «María Casares, residente privilegiada en París», en Alted Vigil, Alicia, Aznar Soler, Manuel (eds.): *Literatura y cultura del exilio español de 1939 en Francia*. Salamanca, AEMIC, 1998, pp. 119-128.

Guillén, Mercedes: *Conversaciones con los artistas españoles de la escuela de París*. Madrid, Taurus, 1960.

Historia del presente. Volver a España. El regreso del exilio, 23 (2013).

Hovenaghel, Eugenia Helena: *Escritoras españolas en el exilio mexicano.* México, Ghent Univesity, 2016.

Infante, José: «Una mujer excepcional», en AA.VV: *Recuerdo de un olvido. María Teresa León en su centenario*. Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2003, p. 49.

León, María Teresa: *Memoria de la melancolía*. Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1999.

López Fernández Cao, Marián: «El papel de las mujeres creadoras dentro de la Historia del Arte», *Arte, individuo y sociedad,* 7 (1995), pp. 43-44.

López Fernández Cao, Marián: «La educación artística y la equidad de géneros: un asunto pendiente», *Arte, individuo y sociedad,* Anejo I (2002), pp. 145-171.

López Fernández Cao, Marián: «Aplicando metodologías feministas para analizar la creación: propuestas en educación artística desde la experiencia de las mujeres», *Dossiers feministes*, 9 (2014) (Ejemplar dedicado a: Arte, educación y género), pp. 31-55.

Lorente, Jesús Pedro, Sánchez, Sofía, & Cabañas, Miguel (Eds.): *Vae Victis! Los artistas del exilio y sus museos*. Gijón, Trea, 2009.

Manuela Ballester en el exilio. El traje popular mexicano. Madrid, Ministerio de Educación Cultura y Deporte, 2015.

Mateo de Castro, Javier: «El museo como discurso sociopolítico: la presencia de las mujeres en los centros de arte contemporáneo, de Castilla y León», *Cuestiones de género: de la igualdad y la diferencia,* 11 (2016), pp. 523-544.

Molins, Patricia: «La heterogeneidad como estrategia de afirmación. La construcción de una mirada femenina antes y después de la Guerra Civil», *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, 7 (2012).

Nash, Mary: *Mujer, familia y trabajo en España 1875-1936.* Barcelona, Anthropos, 1983.

Real López, Inmaculada: *El retorno artístico del patrimonio del exilio*. Madrid, Editorial Síntesis, 2016.

Real López, Inmaculada: «Mujeres del exilio: trayectorias eclipsadas y tardíamente recuperadas en el marco institucional», en Larraitz Ariznabarreta (ed.): *Espacios de la Heterodoxia del Exilio.* San Sebastián, Hamaika Bide, 2017, pp. 495-514.

Real López, Inmaculada: «Mercedes Guillén y Mollie Steimer: anarquismo y feminismo. Epistolario inédito en torno a Mujeres Libres», *Cuadernos Republicanos,* Centro de Investigación y Estudios Republicanos, 97, (2018), pp. 35-64.

Real López, Inmaculada: «La iconografía artística de la familia en el franquismo: reminiscencias decimonónicas», en Janquart-Thibault, Aline; & Orsini-Saillet, Catherine (Eds.), *Histoires de Famille(s): dans le monde hispanique contemporain*. Dijon, Éditions Orbis, 2018, pp. 180-192.

Rodrigo, Antonia: *Mujeres de España: las silenciadas.* Barcelona, Círculo de Lectores, 1988.

Ruiz, Macarena, & Ledezma, Loreto: «¿Y dónde están las mujeres? Las artistas en la historia del arte», *Contextos: Revista de humanidades y ciencias sociales*, 37 (2017), pp. 187-194.

«*INDIAS HUANCAS*» DE JULIA CODESIDO

«*INDIAS HUANCAS*» BY JULIA CODESIDO

Giuliana Moyano-Chiang[1]

Recibido: 02/05/2020 · Aceptado: 26/08/2020
DOI: http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.2020.27408

Resumen[2]

La obra *Indias Huancas* de Julia Codesido (1883-1979) forma parte de la colección de arte moderno del Centro Pompidou de París y es una obra que, al igual que muchas obras de artistas mujeres, actualmente no está expuesta al público. Este artículo analiza el trabajo de Codesido desde la perspectiva feminista y decolonial. Al mismo tiempo, la relectura de su obra propone una revisión de la iconografía representada a partir de la significación de sus elementos. Codesido fue una artista comprometida con las ideas de la vanguardia artística del Perú, su adhesión a la estética indigenista le permitió crear obras que alteraron los cánones academicistas, explorando nuevas formas de expresión. Mediante estas nuevas maneras de representación restituyó la presencia de las mujeres y su diversidad étnica y cultural en la historia del arte del Perú.

Palabras clave

Feminismo; Decolonial; Arte moderno; Julia Codesido; Indigenista; Identidad étnica; Arte textil

Abstract

The work *Indias Huancas* by Julia Codesido (1883-1979) is part of the modern art collection of the Center Pompidou in Paris and is a work that, like many works by female artists, is currently not on public view. This article analyzes Codesido's work from a feminist and decolonial perspective. At the same time, the re-reading of her work proposes a revision of the iconography represented from the significance of its elements. Codesido was an artist committed to the ideas of the artistic avant-garde of Peru, her adherence to the Indigenist aesthetics allowed her to create works that altered academic canons, exploring new forms of expression. Through these new

1. Escuela Internacional de Doctorado de la Universidad Nacional de Educación a Distancia. C. e.: *gmoyanochiang@gmail.com*

2. Agradezco a María Elena del Solar por permitirme el uso de las imágenes relacionadas con las fajas tejidas en el valle del Mantaro (Junín-Perú). Asimismo, quisiera expresar mi agradecimiento a Andrés Blaisten por concederme la autorización para el uso de la imagen de la obra *Autorretrato con rebozo rojo* de la artista mexicana María Izquierdo.

forms of representation, she restored the presence of women and their ethnic and cultural diversity in the history of Peruvian art.

Keywords
Feminism; Decolonization; Modern Art; Julia Codesido; Indigenist; Ethnic Identity; Textile Art.

EN 1939 el gobierno municipal de París adquirió la obra *Indias Huancas* de la artista peruana Julia Codesido para el Museo Nacional de Arte Moderno y fue trasladada al *Musée du Jeu de Paume* que por esa época estaba dedicado a las corrientes artísticas extranjeras. Este mismo año concluye la Guerra Civil española, las tropas alemanas invaden Polonia y se subastan en la Galería Fischer de Lucerna algunas de las mejores obras de arte que los nazis habían confiscado en su cruzada contra lo que ellos consideraban «arte degenerado».

En este devastador año, Codesido consiguió exponer, con muchas dificultades, en la Galería Barreiro[3] por recomendación de René Huyghe[4], conservador del Museo del Louvre. Las obras de Codesido estuvieron expuestas en la galería de la *rue de Seine* del 4 al 8 de marzo, la muestra tuvo el patronazgo del director general de bellas artes Georges Huisman y la prensa parisina destacó la modernidad de la pintora peruana e hizo un llamamiento al público para dar a conocer las tendencias artísticas de un país que Francia había ignorado en el terreno del arte[5].

Entre 1940 y 1944, el *Musée du Jeu de Paume* se convirtió en una especie de campo de concentración para las obras que incautaron los nazis a los judíos. La pintura de Codesido, durante esos años, compartió un espacio y circunstancia con las obras maestras del arte europeo retenidas allí. En la actualidad, la obra *Indias Huancas* de Codesido se encuentra formando parte de la colección de arte moderno del Centro Pompidou y es una obra que, al igual que muchas obras de artistas mujeres, actualmente no está expuesta al público.

La última vez que la pintura *Indias Huancas* se pudo ver fue entre octubre del 2013 y enero del 2015, en la exposición *Modernidades Plurales 1905-1970,* realizada en el Centro Pompidou. El relato del museo situó la obra de Codesido al lado de las creaciones de los artistas latinoamericanos Pedro Figari y Alfredo Gramajo Gutiérrez, cuyos trabajos expresan el espíritu de lucha de las vanguardias artísticas latinoamericanas de las primeras décadas del siglo XX contra el orden hegemónico cultural y el canon artístico establecido.

El objetivo de este texto es ofrecer un análisis de la obra *Indias Huancas* (1931) de Julia Codesido desde la perspectiva de las investigaciones de género en el arte, así como desde la perspectiva decolonial. Existen varias referencias bibliográficas sobre la obra de Codesido donde sus trabajos siempre han sido criticados en términos formales, en torno a la técnica y la composición. Sin embargo, la relectura de su obra propone una revisión a partir de la significación de sus elementos, utilizando el examen iconográfico de su trabajo desde el punto de vista de los planteamientos de las investigaciones feministas en la historia del arte. Se busca respuestas a las preguntas ¿Por qué el análisis de la obra de Codesido es importante para la crítica feminista? y ¿qué lugar ocupa la mujer «subordinada» en la historia del arte? Además,

---

3. Falcón, Jorge: *Julia Codesido*. Lima, Instituto Sabogal de Arte. Arte Perú, vol. 3, 1987, p. 13.

4. René Huyghe (Arras, 1906–París, 1997) editó en 1967, para la versión española, tres tomos de historia del arte titulados *El arte y el hombre*. En el tercer tomo cita la obra de Julia Codesido dentro del movimiento indigenista en el Perú. Huyghe destaca a José Sabogal como el artista principal de dicho movimiento y se menciona a otros pintores peruanos del grupo indigenista.

5. «Arts et Lettres», *Journal de Débats politiques et litteraires*, 55 (5 de marzo de 1939), p. 2. En: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5093640/f2.image.r=Julia%20codesido> [Consulta: 23-4-2020].

se plantea la cuestión desde la creación desde los márgenes[6] y el olvido de la artista tanto fuera como dentro de su propio entorno geográfico.

El Centro Pompidou destaca la importancia de los trajes andinos en *Indias Huancas* (Figura 1) aunque no tiene en consideración otros aspectos fundamentales de la obra como la maternidad, el trabajo de la mujer y la identidad étnica:

> Su obra se nutre de influencias del cubismo –en la esquematización de las formas– y del primitivismo –en la elección del motivo y su carácter solemne. Se trata de una artista que pone de relieve la nobleza, la belleza y los trajes tradicionales de vivos colores de los pueblos del Perú andino[7].



FIGURA. 1: JULIA CODESIDO, *INDIAS HUANCAS*, 1931. Foto © Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais/Bertrand Prévost

6. Véase: SOTO CALDERÓN, Andrea: «Los Bordes de la Representación», *Theory Now. Journal of Literature, Critique, and Thought,* 3 (2020), pp. 30-49. En: <https://revistaseug.ugr.es/index.php/TNJ/article/view/11368> [Consulta: 13-7-2020].

7. Véase la obra y la ficha técnica en la web del Centre Pompidou, París: <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/ckXKqb5/rXb8R57> [Consulta: 9-1-2020].

Por tal motivo, proponemos acercarnos a la obra de Codesido desde una lectura donde se presta atención a otros elementos que van más allá de la concepción de las obras de las artistas del movimiento indigenista como creadoras que se inspiraron en el espacio andino interesándose solo por la civilización inca, entendida como el pasado prehispánico, y no por la cultura de los pueblos indígenas. El análisis abordado desde una perspectiva feminista contemporánea puede seguir interpelando al espectador porque los mecanismos de discriminación contra las mujeres y el racismo son temas que permanecen abiertos.

Los pueblos andinos aún conservan, en sus manifestaciones artísticas, iconografía que hace referencia a la época prehispánica, a la cosmogonía andina y a su identidad étnica. Este pasado prehispánico está presente en la arquitectura existente hoy en día y en los objetos artísticos de las culturas antiguas conservados en colecciones y museos. Además de estas fuentes, para conocer el pasado de los pueblos se recurre a los cronistas españoles e indígenas que nos aportan una valiosa información acerca de las mujeres en la época prehispánica, aunque en algunas ocasiones los testimonios de estos escritores manifiestan una visión sesgada, colonialista y patriarcal de los hechos.

Tradicionalmente, el relato del arte ha ignorado los temas relacionados con las construcciones sociales: sexo, clase, raza, etnia y género. Además, existe una sola norma por la que se rige y que es universal: dichos cánones son dictados por una clase social alta y una élite intelectual donde prevalece el hombre blanco occidental con poder para definir esas reglas[8]. Según Nash, el pensamiento poscolonial y los estudios sobre la diversidad cultural han revelado que es imperativo reflexionar sobre los cánones universales[9].

La historia del arte en el Perú surge, al igual que la de México, entre los años veinte y treinta del siglo pasado, y recurre tanto a las ideas políticas del momento como a la estética dominante para construir un relato integracionista[10] que conectó la época prehispánica con las vanguardias del siglo XX[11]. Tanto las exposiciones de arte como las prácticas de comisariado en el Perú continúan reproduciendo los cánones sexistas de la historia del arte forjada en el siglo pasado, sin tener en cuenta las lecturas desde el feminismo. Fueron pocas las artistas de la primera mitad del siglo XX en el Perú y en América Latina que se identificaron como feministas debido a los regímenes políticos autoritarios de las naciones. El arte estuvo influenciado por los valores culturales de un sector hegemónico y oligárquico.

Las feministas del Norte lideraron un cambio histórico a partir de los años setenta que omitió a las mujeres de los países en desarrollo. Éstas fueron consideradas como un colectivo sin capacidad de generar respuestas frente a la opresión; así las mujeres

---

8. Vogel, Lise: «Fine Arts and Feminism: The Awakening Consciousness», *Feminist Studies* 2, 1 (1974), p. 5.

9. Nash, Mary: *Mujeres en el mundo. Historia, retos y movimientos*. Madrid, Alianza, 2004, p. 232.

10. Sobre el indigenismo integracionista formulado a principios del siglo XX, Díaz-Polanco afirma que los estados nacionales latinoamericanos no respetaron los elementos que integran las diferentes identidades étnicas de América Latina y que solo tomaron en cuenta los rasgos culturales más vistosos que fueron convertidos en objetos pintorescos de explotación y comercialización que degradaron culturalmente a los pueblos. Díaz-Polanco, Héctor: *Autonomía Regional. La autodeterminación de los pueblos indios. México*. Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 1996, p. 96.

11. Cordero Reiman, Karen: «Construyendo nuevas lecturas del arte en México desde el feminismo», *Actas Producción Artística y Teoría Feminista del Arte: Nuevos debates II*. Vitoria, Editorial Montehermoso, 2009, p. 137.

de los países del Sur[12] fueron tratadas como subalternas, ancestrales y desprovistas de aptitudes. En consecuencia, se puede afirmar que la mayoría de los procesos que emprendieron las feministas hasta los años ochenta, fueron acciones que excluyeron las reivindicaciones de mujeres de otras partes del mundo, presentando la adopción de la cultura occidental como una opción no sexista[13].

LA ARTISTA MUJER Y LA MUJER REPRESENTADA

La época en la que Codesido desarrolla su obra fue una época de cambios. En el período de entreguerras surgieron corrientes estéticas en el Perú y en América Latina que buscaron una nueva identidad apartándose de las vanguardias europeas. En este contexto, emergen los artistas llamados «indigenistas» con una estética nueva influenciada por la Escuela Mexicana. Codesido y otros artistas contemporáneos van a inspirarse en el arte de las culturas prehispánicas y en el arte popular para expresar una nueva identidad nacional basada en lo autóctono. Aunque en este período también coexistieron otras expresiones artísticas como el surrealismo y el arte abstracto.

Las obras más tempranas de la artista, las realizadas en los años veinte y treinta, nos dan las claves de la posición de Codesido como artista mujer comprometida con las ideas sociales y políticas de su tiempo. El término «artista mujer», cuando nos referimos a la falta de representación de las mujeres en el arte, podría colocar en un lugar aislado a las mujeres que se dedican a la creación artística y esto podría afectar al reconocimiento de la calidad de sus obras; sin embargo, las instituciones continúan utilizando la clasificación binominal: varón y mujer. En realidad, las estadísticas actuales reflejan que menos de un tercio de las obras de arte corresponden a artistas mujeres[14]. De ahí que use el término, que señala Giunta, para referirme a una categorización que está relacionada con la ausencia.

Codesido, como otras creadoras de la época, se sintió atraída por el discurso antiburgués de las vanguardias. No obstante, como afirma Mayayo, estos movimientos no fueron menos sexistas que las familias de las que habían escapado muchas mujeres para seguir una carrera artística[15].

Para los críticos de arte peruanos Falcón, Moll y Wuffarden, Julia Codesido fue una de las artistas más importantes de la primera mitad del siglo XX. Esta exitosa dedicación plástica se inicia con el ingreso de la artista en la recién fundada Escuela Nacional de Bellas Artes en el año 1919. A principios del siglo XX, las instituciones artísticas y academias de arte en el Perú, seguían estando dominadas por los cánones

12. El Sur es lo que Sousa Santos describe como un «Sur» no geográfico, formado por varios sures epistemológicos. Los saberes que poseen éstos han surgido de la lucha contra el colonialismo y el patriarcado, así como de las formas de dominación capitalista. Véase: Sousa Santos, Boaventura de: *El fin del Imperio Cognitivo. La afirmación de las Epistemologías del Sur.* Madrid, Editorial Trotta, 2019, p. 21.

13. Nash, Mary: *op. cit.*, pp. 233-237.

14. Giunta, Andrea: *Feminismo y arte latinoamericano. Historias de artistas que emanciparon el cuerpo*. Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores Argentina, 2018, pp. 65-66.

15. Mayayo, Patricia: *Historia de mujeres, historias de arte*. Madrid, Ediciones Cátedra, 2011, p. 59.

academicistas, que determinaban las cualidades de la producción artística para ser considerada como bellas artes y qué elementos podían apreciarse como alta cultura.

En tal sentido, el sexismo se reveló en el arte con la distinción entre las bellas artes (masculino) y la artesanía (femenino). Las artesanías y los objetos decorativos hechos por mujeres fueron considerados inferiores, entre estos los trabajos textiles. Por el contrario, las obras de pintores como Daniel Hernández[16] y Teófilo Castillo[17] fueron catalogadas como arte superior. Sin embargo, la artesanía y las «artes elevadas» convivieron en el marco intelectual vanguardista del modernismo.

En cuanto a la situación de las mujeres indígenas en el Perú como creadoras o como productoras de saberes, durante la época de la Conquista, la Colonia y aún durante la República, la historiografía ha ignorado a indígenas, mestizas, novohispanas y afrodescendientes. La mujer indígena fue considerada como el «otro», doblemente despreciada por ser mujer y por pertenecer a otra cultura, y la mujer afrodescendiente fue marginada, silenciada e incluida en una categoría social estigmatizada.

Para poder entender el complejo significado de la imagen de la mujer y el papel que desempeñaron las mujeres en las sociedades prehispánicas es importante tener en cuenta que estas culturas tuvieron un desarrollo particular. Para la mujer indígena lo más importante fue la integración al grupo, a la colectividad, el concepto del ser como individuo singular fue un criterio que, según afirman los investigadores, no tuvo cabida en la sociedad andina[18].

Desde las fases más tempranas de las sociedades andinas antiguas la elaboración de cestas de fibras y de tejidos de algodón y lana de auquénidos, ha estado asociada a las mujeres no solo en el ámbito doméstico, pues, la producción de tejidos en el Perú incaico fue una de las ocupaciones socioeconómicas primordiales tanto por la calidad de los trabajos como por su importancia religiosa. El arte textil en el Perú es un conocimiento que se ha trasmitido de generación en generación. Esta herencia cultural es en la actualidad parte de los bienes inmateriales que posee el país andino.

Las labores de aguja aparecieron en el antiguo Perú antes que la cerámica. Está demostrado que el arte textil no solamente se refiere al dominio de la técnica –al trabajo de la trama y de la urdimbre en el telar de cintura[19]o al bordado– sino al desarrollo de una compleja composición donde va a quedar plasmada la iconografía y la cosmovisión de las antiguas culturas. En los tejidos se conjugan la creatividad, el diseño y la destreza. Esta expresión artística realizada por mujeres fue relegada al ámbito doméstico cuando llegó la invasión europea, imponiéndose los cánones y las normas del colonialismo y del patriarcado.

---

16. Daniel Hernández (1856-1932) pasó la mayor parte de su juventud formándose como pintor en Europa, entre Roma y París.

17. Codesido acudió al taller del pintor Teófilo Castillo (1857-1922) antes de su ingreso a la Escuela Nacional de Bellas Artes.

18. Rostworowski, María: *La mujer en el Perú Prehispánico*. Documento de Trabajo nº 72, Serie: Etnohistoria 2. Lima, IEP Ediciones, 1995, p. 5.

19. El telar de cintura está compuesto por una serie de varas de madera que se usan para lograr el ancho de la tela y para tramar los hilos, por un lado se ata a un árbol y por el otro extremo se sostiene en la cintura.

Las artes textiles se manifiestan en todos los grupos étnicos alrededor del mundo, en consecuencia, podría decirse que las labores de aguja tanto por su rica variedad como por su extraordinaria técnica son una forma de arte femenino ancestral[20].

El cronista español Bernabé Cobo da cuenta del arte textil elaborado por las mujeres indígenas durante la Colonia:

> Hilan las indias no solo en sus casas sino también cuando andan fuera dellas ora estén paradas, ora vayan andando que como no lleven las manos ocupadas, no les es impedimento el andar para que dejen de ir hilando [...][21].

En la época de los incas[22] destaca la presencia de dos arquetipos femeninos basados en la mitología andina: *Mama Ocllo* y *Mama Huaco*, la primera dedicada a las tareas domésticas y a la agricultura, y la segunda dedicada al poder y a las tareas de sacerdotisa o chamana. Después de la conquista hispana en el siglo XVI, las mujeres fueron perdiendo sus referentes femeninos, aquellos que constituían el equilibrio en la sociedad andina basado en la complementariedad de los géneros[23].

Es importante destacar la labor que se realizaba en el *aqllawasi* o «casa de las escogidas» en la época incaica, pues éste era el lugar donde las mujeres producían los textiles para el Estado. Parece ser que grupos especializados de varones también realizaban las labores textiles en la costa; asimismo, las mujeres se ocupaban de las labores agrícolas y de otras tareas. Durante el Virreinato el trabajo de la mujer experimentó cambios sustanciales y fue sometido a las leyes de la colonia[24].

En consecuencia, se puede afirmar que las mujeres de la época prehispánica en el Perú realizaban una labor artística notable reflejada en los textiles. La perfecta conservación de algunos tejidos, como en el caso del *Manto Blanco de Paracas*[25] (700 a.C.-200 d.C.), sorprende a los investigadores contemporáneos que destacan su alta calidad técnica y artística. Según las fuentes escritas por los cronistas españoles, los conquistadores aún pudieron ver y admirar los tejidos de la cultura incaica[26]. Huamán Poma de Ayala representa en sus dibujos a mujeres de diferentes edades (Figura 2) que sobresalían por la elaboración de finos tejidos usados en ceremonias y para vestir a funcionarios estatales y provinciales de la colonia[27].

La irrupción europea en el siglo XVI introdujo un lenguaje basado en imágenes con un alto contenido religioso cristiano que contrastaban con las figuras, signos

---

20. Mainardi, Patricia: «Quilts–The Great American Art», en Broude, Norma, & Garrard, Mary (eds.): *Feminism and Art History. Questioning the Litany*, Icon Editions, 1982, pp. 331-346.

21. Cobo, Bernabé: *Historia del Nuevo Mundo (1653)*. Madrid, Atlas, 1956, tomo II, cap. XI, p. 258.

22. La historiografía tradicional sitúa a la época incaica después de la caída de la civilización *Wari* en torno al siglo XII. Otros historiadores coinciden en que el apogeo inca fue entre los siglos XV y XVI.

23. Esta complementariedad de género no puede ser interpretada con el pensamiento dualista occidental, tendríamos que buscar otros niveles de análisis para decolonizar el concepto sobre la división del trabajo y los significados de género en la sociedad andina que afecta a las mujeres. Véase: Babb, Florence: *El lugar de las mujeres andinas. Retos para la antropología feminista descolonial.* Lima, IEP Instituto de Estudios Peruanos, 2019, p. 282.

24. Rostworowski, María: *Mujer y poder en los Andes Coloniales...*, pp. 44-49.

25. Colección de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

26. Ramos Gómez, Luis, & Blasco Bosqued, Mª Concepción: *Los tejidos prehispánicos del área central andina en el Museo de América*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1980, p. 10.

27. Véase la obra: Huamán Poma de Ayala, Felipe: *Nueva Crónica y Buen Gobierno*. Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú, Biblioteca Nacional del Perú, 2017.

y representaciones abstractas y geométricas de los artistas indígenas. Los símbolos de los nativos fueron desapareciendo paulatinamente como consecuencia de la labor de los extirpadores de idolatrías, ya que estos consideraban que las expresiones artísticas indígenas eran paganas. Los artistas europeos introdujeron en América la pintura de caballete, la escultura y el grabado. Con ello se inician escuelas locales que van a realizar obras bajo la influencia estética europea del momento. No obstante, los elementos locales añadidos a las formas europeas van a caracterizar las creaciones artísticas del Virreinato.



FIGURA 2. DIBUJO DE HUAMÁN POMA DE UNA MUJER INDÍGENA TEJIENDO CON EL TELAR DE CINTURA. EN GUAMÁN POMA, *NUEVA CRÓNICA Y BUEN GOBIERNO* (C. 1615), MANUSCRITO GKS 2232, P. 215.
© Biblioteca Real de Dinamarca.

El arte durante la Colonia fue eminentemente religioso y masculino, y siguió los cánones impuesto por la Iglesia. La mujer representada pertenecerá a la nobleza o a la élite. Se cultivó el retrato y la pintura religiosa reprodujo imágenes de vírgenes y santas. El control de las mujeres, durante la Colonia, estuvo bajo el dominio de los hombres y éstos se sirvieron de los artistas para la creación de iconos que trasmitieron su poder. Por consiguiente, las mujeres van a depender de sus padres, hermanos y maridos, y su vida girará en torno a la moral cristiana. La sociedad y las relaciones de poder se organizaron teniendo como condición el encierro, el recogimiento y la castidad de las mujeres dentro de las paredes del hogar; las mujeres quedaron bajo la instrucción de los sacerdotes y bajo el dominio del padre; las mujeres hispanas y criollas quedaron bajo la instrucción de los sacerdotes y bajo el dominio del padre. Las indígenas u originarias y las negras esclavas vivían con los de su misma condición o al servicio de otros.

Los lienzos que fueron usados para decorar las casas coloniales y las naves de los numerosos templos católicos son los artífices y divulgadores del pensamiento europeo occidental. Así:

> [...] la cultura de Occidente, la visión masculina/blanca de sí mismo y «del otro»: la mujer, las pautas de comportamiento de los géneros sexuales... Sobre tales estereotipos se asienta la visión, también estereotipada, de las «otras culturas» y de «la historia», concebidas como espacio de colonización y dominio. El «destino de Occidente» como sujeto y protagonista de la «historia universal» discurría en paralelo a la voluntad masculina de dominio del otro y del mundo[28].

28. Serrano de Haro, Amparo: *Mujeres en el Arte, Espejo y Realidad*. Barcelona, Plaza y Janés, 2000, p. 15.



FIGURA 3. ANÓNIMO CUZQUEÑO, *MANUELA TUPA AMARO*, CA.1777. LIMA, MUSEO DE ARTE DE LIMA. Foto: Autora

Como subraya Barrig, la imagen de la mujer quedó «bajo el manto de la Virgen»[29], el sincretismo conjugó en una sola imagen a la mujer, al arte y a la religión. A través de la imagen de *La Virgen Niña Hilandera* la devoción de la virgen infanta se difundió ampliamente en todo el Virreinato e hizo un camino de ida y vuelta de España hacia América y viceversa. La pintura de *La Virgen Niña Hilandera* (ca. 1730), del Museo Pedro de Osma, es un magnifico ejemplo de esta iconografía, en ella se representa a una *ñusta* (princesa inca) lujosamente vestida, lleva una *vincha* (diadema inca) con figuras geométricas de la tradición prehispánica y un huso con un vellón de lana o algodón[30]. Este tema pictórico «zurbaranesco» tiene varias versiones de la Virgen hilando y cuando llegó a América el imaginario andino la convirtió en una ñusta tejedora con una identidad étnica expresada mediante el atuendo.

Como resultado de esta historia fragmentada, existen pocas referencias sobre el arte de las mujeres durante este período, la mujer es la gran ausente –españolas, novohispanas, mestizas e indígenas–. La producción académica contemporánea sobre las mujeres de esta época es escasa, las fuentes escritas por mujeres son exiguas y las reflexiones que se encuentran en las publicaciones no son hechas desde la perspectiva feminista. Posiblemente estas son las principales razones por las que no se ha podido establecer una genealogía de las artistas que incluya a mujeres de todas las etnias del Perú.

Las imágenes de indígenas, durante la Colonia, fueron retratos hechos por encargo, por miembros de la nobleza aborigen. Por tal motivo, son poco frecuentes las pinturas donde se representan nativos entre multitudes, y cuando éstos son representados se incorporan en los lienzos como sirvientes.

En este contexto, la pintura creará una relación entre el pasado inca y los descendientes de éstos, buscando legitimar su procedencia. Los encargos artísticos personificaron al aborigen dentro de un grupo étnico particular, con un linaje y un nombre, como en el *Retrato de una coya (señora, soberana o princesa)* del Museo Inca de Cuzco realizado en la primera mitad del siglo XVIII y el retrato de *Manuela Tupa Amaro,* otro anónimo de la Escuela Cuzqueña, realizado cerca de 1777 (Figura 3).

29. Barrig, Maruja: *Cinturón de castidad. La mujer de clase media en el Perú*. Lima, Instituto de Estudios Peruanos, 2017, p. 50.

30. Sarfson, Susana, & Madrid, Rodrigo: «Viejos dioses para un nuevo mundo: los símbolos en la pintura cuzqueña de los siglos XVII y XVIII», en Arce, E., & Castán, A. (coords.), *El recurso a lo simbólico: reflexiones sobre el gusto II*. Zaragoza, Instituto Fernando el Católico, 2014, p. 262.

La imagen de *Manuela Tupa Amaro* fue descubierta oculta debajo de una efigie del Señor de los Temblores. Esta iconografía cristiana es venerada por las comunidades del Cuzco desde la época colonial hasta el día de hoy. El retrato de *Manuela Tupa Amaro* reivindica su identidad indígena en su vestimenta, lleva el *anaco* o túnica, la *lliqlla* o manta, un gran *tupu* o alfiler de plata y ojotas típicas de los nativos. Las mujeres indígenas fueron representadas, durante la Colonia, descalzas o con sandalias; parece ser que esta costumbre marcaba una clara diferencia entre los indígenas y los europeos que por decoro no eran retratados descalzos[31]. El retrato de *Manuela Tupa Amaro* es una evidencia del mestizaje cultural originado por los procesos históricos; la adhesión de los Tupa Amaro a la corona española se visualiza en el escudo de armas de la familia y en el escudo de Castilla y León de la parte superior del retrato.

Hacia 1782, como consecuencia de la sublevación de José Gabriel Condorcanqui (Tupa Amaro), ocurrida dos años antes, el gobierno del virrey Jáuregui prohibió la lengua quechua, las genealogías indígenas no autorizadas, las vestimentas indígenas y la lectura de los *Comentarios Reales* del Inca Garcilaso. A finales del siglo XVIII, se instaura la erradicación de todo el saber y la cultura andina con el propósito de destruir los focos de resistencia de la población indígena.

El censo realizado hacia el año 1860 deja constancia que, en el sector del arte y la artesanía, de los noventa y cinco casos registrados como artistas, solo seis eran mujeres (todas extranjeras)[32]. Los ideales republicanos no fueron del todo favorables para las mujeres en el Perú, ya que durante la época republicana continuará la dependencia patriarcal. Las mujeres indígenas y las afrodescendientes permanecieron sometidas al silencio racial. De ahí que las expresiones visuales de género y raza y su relación con los sistemas de poder hacen de la historia de las mujeres un campo inevitablemente político[33].

LO INDÍGENA Y LA MODERNIDAD

Por su espíritu revolucionario, el indigenismo se puede describir como una actitud de vanguardia. Sin embargo, este movimiento cultural que surgió en los primeros años del siglo XX en el Perú no tuvo, como fue en México, una revolución sangrienta; por el contrario, el indigenismo como movimiento cultural se fue gestando desde los años posteriores a la creación de la República proclamada en 1821.

Tanto Majluf como otros historiadores del arte en el Perú reconocen al pintor Francisco Laso, nacido durante el final del Virreinato, como el primer artista en representar al indígena. En su obra titulada *La Hilandera*, de 1849 (Figura 4), Laso

31. Majluf, Natalia: «*Manuela Tupa Amaro, Ñusta*», en Kusunoki Rodríguez, Ricardo (ed.): *La Colección Petrus y Verónica Fernandini. El arte de la pintura en los Andes.* Lima, Museo de Arte de Lima-MALI, 2015, pp. 170-173.

32. Cosamolón Aguilar, Jesús A.: *El juego de las apariencias. La alquimia de los mestizajes y las jerarquías sociales en Lima, siglo XIX.* El Colegio de México, IEP Instituto de Estudios Peruanos, 2017, pp. 224-225.

33. Scott, Joan: «Historia de las Mujeres», en Burke, Peter (ed.): *New Perspectives on Historical Writing*, Pennsylvania State University Press, 2001, pp. 87-88.



FIGURA 4. FRANCISCO LASO, *LA HILANDERA*, 1849. LIMA, MUSEO DE ARTE DE LIMA.
Foto: Autora

retrata a una mujer autóctona de pie, mirando al espectador sin esconder sus rasgos raciales. Además, la pinta con un huso en una mano, realizando la torsión del hilo que luego le servirá para tejer. Indígenas, mestizos y afrodescendientes –hombres y mujeres– representaron a las masas socialmente marginadas y explotadas. El indígena fue personificado como un individuo idealizado, como un sujeto representativo de la Nación. Esto no quiere decir que Laso se convirtiera en el precursor del indigenismo; lo que hizo el pintor fue romper ciertas normas y permitir al «otro», al aborigen, ser la figura central de sus composiciones[34].

El cuerpo constituye el entorno sociocultural y a la vez es constituido por él, de manera que la modelación y sometimiento de los cuerpos y sus actuaciones sociales esculpen y jerarquizan al cuerpo ideal en función de cada identidad establecida: hombre, mujer, rico, pobre, blanco, negro[35]. Tal y como afirma De la Cadena: «las mujeres indígenas son el último eslabón en la cadena de subordinaciones»[36].

El renacimiento estético que se inspiró en el arte prehispánico coincide con un ideal nacionalista que surgió en Europa y atravesó el Atlántico para llegar a México, a Perú y al resto de América[37]. El arte será un vehículo para la construcción de una identidad nacional donde el pasado con sus poderosas imágenes se va a transformar por obra del discurso plástico en el futuro.

El indigenismo oficial se llevó a cabo durante los primeros años del gobierno del presidente Augusto B. Leguía[38], quien instauró un régimen político populista que impulsó la modernidad y el capitalismo. En Lima y en otras ciudades andinas se advirtió un proceso de cambio cultural que tuvo como principal finalidad desterrar la percepción negativa del indígena. Los intelectuales mestizos, desde su situación de privilegio, gestaron el cambio tratando de conciliar la realidad que se vivía en Perú con los modelos europeos. Así, el indigenismo que se había iniciado en la literatura abarcó también la política, las artes plásticas, las ciencias sociales, la arqueología y la medicina.

En este sentido, no se puede entender la vanguardia artística en el Perú sin el movimiento indigenista, que primero será aclamado como verdaderamente peruano para más tarde ser rechazado por el grupo denominado «independientes»,

34. MAJLUF, Natalia: *The Creation of the Image of the Indian in 19th-Century Peru: The Paintings of Francisco Laso (1823-1809)*, (Tesis doctoral inédita), University of Texas, 1995, p. 3.

35. TORRAS, Meri: «El delito del cuerpo», en Torras, Meri (ed.): *Cuerpo e identidad I*. Barcelona, Ediciones UAB, 2007, p. 21.

36. CADENA, Marisol de la: «Las mujeres son más indias», *Revista Andina* 9, 1 (1991), p. 10.

37. MAJLUF, Natalia, & WUFFARDEN, Luis E.: *Elena Izcue. El arte precolombino en la vida moderna.* Fundación Telefónica, Museo de Arte de Lima, 1999.

38. Augusto B. Leguía Salcedo (1863-1932) tuvo a su cargo dos mandatos como presidente del Perú. El segundo período como presidente de la República se conoce como «el Oncenio», que va desde 1919 hasta 1930.

quienes criticaron que este movimiento se hubiese oficializado, con un discurso marcadamente nacionalista. Sin embargo, excluir al indigenismo de la historia del arte en el Perú es excluir a las mujeres artistas de esa época, que fueron muchas y que hoy en día debemos considerar como pioneras de la transformación cultural que se gestó a principios del siglo XX en el país andino.

La crítica está de acuerdo en que la plástica moderna se inicia en el Perú con la creación de la Escuela Nacional de Bellas Artes. A pesar del alto número de mujeres matriculadas en los primeros años, este espacio público tuvo unas normas para los varones y otras para las mujeres, las alumnas no podían asistir a la clase de dibujo con modelo sin autorización de los padres o tutores[39]. En dicha institución estuvieron presentes los roles de género y el dominio de la figura masculina, que representó a la familia. Estos regían el aprendizaje de las alumnas matriculadas desde la inauguración de la Escuela. Entre las primeras alumnas inscritas en las clases de dibujo y pintura estuvo Julia Codesido. Esta separación entre hombres y mujeres en la Escuela Nacional de Bellas Artes, así como el control que se ejerció sobre el trabajo de las mujeres, hicieron que sus obras fueran menos apreciadas. Las artistas se vieron obligadas a tratar en sus composiciones temas domésticos, bodegones, paisajes o retratos, pues a pesar de la aparente modernización del sistema educativo, seguía existiendo un control sobre el imaginario y sobre el tema de la sexualidad.

El prejuicio con que se trataba a las estudiantes fue la base de las enseñanzas en las academias de arte desde el siglo XVI hasta el XIX en Europa[40]. Este veto continuó hasta el inicio del siglo XX. El dibujo del natural, con modelo desnudo, sólo permitido a los hombres, les otorgaba el poder de apartar a la artista mujer a un segundo plano, ya que la mayoría de los modelos desnudos que se dibujaban en las escuelas de arte eran femeninos. Esta confusión entre «sujeto y objeto» negó la individualidad de la mujer y la sometió a una categoría inferior, donde no existe la mujer genio, ni la mujer maestra de arte, solo la alumna adelantada. De Diego afirma que al excluirlas de esas clases se las eliminaba de la historia doblemente: del uso del desnudo como tema pictórico por artistas mujeres y de la historia del arte[41].

Se atribuye al indigenismo un afán por construir una narrativa donde la mujer indígena es imaginada como pura y la mujer moderna sería concebida como corrupta. También se considera que la determinación por integrar a los indígenas dentro de la población mestiza y blanca, tanto en el México posrevolucionario como en la vanguardia en el Perú, no tomó en cuenta a los indígenas y su diversidad étnica, con derecho a expresar su propia cultura. Se trató de homogeneizar a la población en una sola identidad.

La primera exposición del artista José Sabogal, titulada *Impresiones del Ccoscco*[42], que realizó en Lima en 1919, tuvo un gran impacto en el ambiente artístico. Sus imágenes de hombres y mujeres de entornos rurales con rasgos indígenas

39. Escuela Nacional De Bellas Artes. *Monografía histórica y documentada sobre la Escuela Nacional de Bellas Artes desde su fundación hasta la segunda exposición oficial*. Lima, Southwell, 1922, p. 51.

40. Chadwick, Whitney: *Mujer, arte y sociedad*. Barcelona, Destino, 1992, p. 7.

41. Diego, Estrella de: *La mujer y la pintura del XIX español.* Madrid, Ediciones Cátedra, 1987, p. 191.

42. Sabogal titula su exposición refiriéndose a sus impresiones sobre la ciudad de Cuzco.



FIGURA 5. JULIA CODESIDO, *MONTERA ROJA,* CA. 1928. LIMA, FUNDACIÓN JULIA CODESIDO EN CUSTODIA EN LA PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ. Foto: Autora

no dejaron indiferente a la sociedad ni a los críticos de arte. Muchos acusaron a Sabogal de realizar obras antiestéticas, aunque también recibió elogios por parte de los críticos, quienes destacaron el uso de un lenguaje novedoso y expresivo[43]. Durante los años que Sabogal asumió la dirección de la Escuela Nacional de Bellas Artes, desde 1932 hasta 1943, prevaleció una hegemonía indigenista tanto en lo estético como en lo político. La influencia de Sabogal como maestro fue muy amplia dentro de la Escuela y su proyección artística también se dejó sentir en los ambientes que no seguían sus preceptos.

En este proceso de innovación cultural también tuvo una implicación fundamental la revista *Amauta* y la cuidadosa labor de edición que desempeñó su director José Carlos Mariátegui, que en los cuatro años de su publicación promovió y expandió las ideas vanguardistas de los intelectuales y de los artistas tanto en el Perú como en América Latina. La contribución artística de Codesido en las pubicaciones de *Amauta* fueron muy significativas, la artista estuvo en sintonía con las ideas del escritor. La descolonización de la cultura, la educación democrática e igualitaria y la participación de la mujer en todos los campos de la creación intelectual fueron fundamentales en el pensamiento de Mariátegui.

Las primeras feministas en el Perú llevaron a cabo una labor muy activa en asociaciones y grupos femeninos que lucharon por la educación femenina, el derecho al voto y la reforma de las leyes que limitaban los derechos civiles de las mujeres. Entre 1914 y 1923 se sucedieron una serie de campañas promovidas por Evolución Femenina y el Consejo Nacional de Mujeres Peruanas, creado en 1923. Codesido participó en las campañas feministas lideradas por estas dos agrupaciones durante los años 1922 y 1923. La artista coincidió con las ideas de la educadora y escritora María Alvarado, fundadora de Evolución Femenina, a quien apoyó hasta su exilio en 1924.

Las obras más tempranas de Codesido revelan su relación con la idea de la alteridad, la identidad étnica y el desnudo femenino. Sus creaciones plásticas presentan modelos de mujeres mestizas, indígenas, afrodescendientes y migrantes de procedencia asiática. Desde el siglo XVI, tanto las indígenas como las afrodescendientes estaban sometidas a la segregación étnica y ésta se expresaba en su forma de vestir. El gobierno colonial había decretado que ninguna afrodescendiente libre o esclava podría llevar

43. CASTRO PÉREZ, Raúl (ed.): *Maestros de la Pintura Peruana: José Sabogal*. Lima, Editora El Comercio, 2010, pp. 25-26.

vestidos de seda o paños de Castilla[44], ni calzado con varillas de plata[45]. En la obra *Montera roja* (Figura 5), Codesido representa, con un estilo academicista, a una mujer indígena vestida con la tradicional *lliqlla* o manta sujeta con el *tupu* o alfiler, una montera roja y la pinta descalza. Su ropa no trasmite pobreza, aunque la identifica como aborigen. El aríbalo o recipiente incaico (Figura 6), representado en la obra, es un elemento característico de los ajuares domésticos de la élite incaica y es también un atributo que indica las raíces nativas del personaje.

En los años treinta del siglo pasado, Codesido se relacionó con los artistas latinoamericanos más importantes de su época, su aproximación a los muralistas mexicanos Rivera, Alfaro Siqueiros y Orozco impulsaría su carrera. Sin embargo, como menciona Deffebach, las mujeres fueron segregadas del movimiento muralista mexicano[46].



FIGURA 6. ARÍBALO INCAICO, CERÁMICA DE LA CULTURA INCA (1400-1533 D.C.), CUZCO, PERÚ. MADRID, MUSEO DE AMÉRICA. Foto: Autora

En 1931, Codesido obtuvo el nombramiento de profesora de la Escuela Nacional de Bellas Artes, esta labor la llevará a cabo durante doce años. Esta etapa de su carrera coincide, en mi opinión, con la creación de las obras más relevantes de toda su trayectoria artística. El arte de Codesido de los años treinta y cuarenta reflejará la estética de su tiempo, su posición política y la influencia del pensamiento de artistas que, como Alfaro Siqueiros, propusieron asumir la herencia prehispánica como un elemento catalizador del arte:

> La comprensión del admirable fondo humano del «arte negro» y del arte «primitivo» en general dio clara y profunda orientación a las artes plásticas perdidas cuatro siglos atrás en una senda opaca de desacierto; acerquémonos por nuestra parte a las obras de los antiguos pobladores de nuestros valles los pintores y escultores indios (Mayas, Aztecas, Incas, etc., etc.); nuestra proximidad climatológica con ellos nos dará la asimilación del vigor constructivo de sus obras, en las que existe un claro conocimiento elemental de la naturaleza, que nos puede servir de punto de partida. [...] Desechemos las teorías

44. Se conoce con el nombre de paño de Castilla a la *lliqlla* o manta confeccionada durante la Colonia con lana de oveja traída de España con la textura de un paño.

45. Cit. en MANNARELLI, Emma: *La domesticación de las mujeres. Patriarcado y género en la historia peruana*. Lima, La Siniestra Ensayos, 2018, p. 49.

46. DEFFEBACH, Nancy: *María Izquierdo & Frida Kahlo, Challenging Visions in Modern Mexican Art*. University of Texas Press, 2016, p. 177.

> basadas en la relatividad del «Arte nacional»; ¡Universalicémonos! Que nuestra natural fisonomía racial y local aparecerá en nuestra obra inevitablemente[47].

Las nuevas corrientes artísticas afectaron al coleccionismo burgués, que no solo buscó piezas artísticas afianzadas, sino que apostó por artistas de menor éxito cuyas obras estaban en proceso de consolidación. Hay que destacar que Codesido desarrolló un número considerable de trabajos durante toda su carrera, que le permitieron exponer en varias muestras individuales y colectivas, no solo en Perú y en países de América Latina sino también en los Estados Unidos y en Europa. Codesido negoció su posición como artista mujer en un ambiente creativo dominado por hombres y supo utilizar los mecanismos del mercado artístico de su época.

MUJERES ANDINAS: IMÁGENES DE RESISTENCIA

La serie de pinturas realizadas por Codesido, tras un viaje que realizó a la zona central de los Andes se vincularán al discurso artístico del realismo social. En las obras tituladas *Chucupas* (*ca.* 1930), *La Trilla* (*ca.* 1930), *Indias Huancas* (1931), *Fiesta en Huancahuari* (1931), *Las Velas* (1931) e *India Huanca* (1932) la artista representa al mundo andino y a las mujeres desde su perspectiva como mestiza. En este período, Codesido abandona los desnudos de mujeres indígenas para representar el trabajo en el campo, la maternidad, las labores textiles, la vida rural y la religiosidad.

En la obra titulada *Chucupas*, Codesido representa a unas mujeres en su vida cotidiana ataviadas con el tocado que en Ayacucho (provincia andina del centro sur del Perú) se conoce con el nombre de *chucupa*. Codesido sitúa a las mujeres en un entorno de la ciudad provincial, además de los típicos tocados de la región, la identidad estaría definida por otros marcadores étnicos tradicionales como la *lliqlla* o manta que visten las mujeres y el *tupu* o alfiler de plata que llevan para sujetar las mantas. Estos elementos son recurrentes en la obra de Codesido por su significado cultural.

Indias Huancas es una obra que nos muestra el mundo de las mujeres andinas rurales del valle del Río Mantaro[48]. La representación de las indígenas huanca o *wanka*[49] parece, a simple vista, una imagen indiferenciada de un grupo de mujeres que solo personifican a campesinas y se sitúan en un entorno rural. Las mujeres representadas, con sus formas angulosas, se dedican al cuidado de sus hijos y mientras realizan esta tarea también hilan. Los elementos étnicos, como la vestimenta, las vinculan con su comunidad de origen. Las indígenas visten el *anaco* o túnica de color negro y la ciñen al cuerpo con la faja tradicional del valle del Mantaro. La

47. Alfaro Siqueiros, David: «Tres Llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana», *Vida Americana: Revista Norte Centro y Sudamericana de Vanguardia,* Barcelona 1 (1921), p. 3.

48. El valle del Mantaro se localiza en los Andes Centrales del Perú.

49. *Wanka* es una palabra quechua que designa a un grupo étnico que tuvo su hábitat en las provincias peruanas de Jauja, Concepción y Huancayo, pertenecientes al actual departamento de Junín entre los siglos XI y XV. La mayor parte de la población residió en el valle del Mantaro.

faja[50] es una prenda prehispánica que va más allá de los aspectos intrínsecos del tejido; es un detalle de la vestimenta que nos acerca a una realidad cotidiana, social, histórica y cultural.

Las imágenes de Codesido buscaron visibilizar a un sector de la población, a las mujeres indígenas, que habían sido ignoradas por la sociedad y por el Estado. La imagen de la mujer trabajadora durante el siglo XX en el Perú tiene sus raíces en el pensamiento del siglo XIX. El análisis que realiza Nochlin de las obras de los artistas Courbet y Millet revela que las escenas de las mujeres en el entorno rural plantean los problemas de la clase trabajadora y la posición de la mujer en ese contexto. Las composiciones incorporan elementos que contienen mensajes sobre el sexo, el trabajo, la naturaleza y los roles de género. La imagen de la mujer hilando fue tradicionalmente considerada, en el arte europeo, como una imagen sobre la virtud femenina, en la *Hilandera durmiendo* de Courbet el retrato de la mujer durmiendo y dejando olvidado el hilado supone el abandono del sentido del deber y la pérdida de la virtud femenina[51].

La maternidad es un ideal femenino que también está presente en la obra *Indias Huancas.* Este ideal sobre la maternidad en Perú fue impuesto por el patriarcado desde su concepción en Occidente y se presenta como parte de un discurso burgués. En el caso urbano, lo maternal fue un símbolo que se asoció a la nación moderna donde la crianza de la descendencia recayó en las mujeres y se realizó en el entorno privado[52].

La identidad femenina indígena estuvo también sustentada en la maternidad. La madre y el hijo son representados en la obra de Codesido como en el tema tradicional religioso de la virgen con el niño; la madre no interactúa con el hijo y se advierte una distancia entre ellos, es una iconografía que refleja un vínculo «sagrado». El modernismo despreció el tema tradicional de la maternidad y se volcó en las imágenes de prostitutas, así lo hicieron artistas como Degas, Toulouse Lautrec y Picasso, entre otros. En la misma época, la vanguardia permitió a Cassatt y Morisot explorar otras relaciones pictóricas entre madres e hijos. Como afirma Pollock, a través de la imagen materna la artista pudo crear un espacio para representar emociones íntimas y tener acceso al cuerpo sexuado[53].

En cuanto a los términos cultura *wanka* o huanca e identidad *wanka* son usados frecuentemente para referirse a la población del valle del Mantaro. La cultura *wanka* ha sido fuente de inspiración para el arte y la literatura por su capacidad para mantener una cierta independencia cultural dentro del Estado. Sus habitantes han ido transmitiendo y transformando el legado cultural de las culturas prehispánicas y del mestizaje de la época colonial[54]. Ciertamente, el hecho de que las mujeres *wanka* hayan mantenido rasgos de su identidad étnica y cultural sobre otras alternativas

50. La faja también se conoce con el nombre quechua de *challpi watrakuq* (wanka) o *chunpi* (Cuzco-Collao).

51. Nochlin, Linda: *Representing Women*. Londres, Thames & Hudson, 2019, pp. 88-89.

52. Mannarelli, Emma: *op. cit.*, p. 68.

53. Pollock, Griselda: *Differencing the canon. Feminist desire and the writing of Art's Histories.* Londres, Routledge, 1999, pp. 228-230.

54. Romero, Raúl R.: *Identidades múltiples, memoria, modernidad y cultura popular en el valle del Mantaro*. Lima, Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2004, p. 38.



FIGURA 7. FAJA DE CINTURA (*CHALLPI WATRAKUQ*) CON MOTIVOS QUE REPRESENTAN AL FERROCARRIL CENTRAL, AL ESCUDO DEL PERÚ, AVES Y DIFERENTES FIGURAS GEOMÉTRICAS, ELABORADO POR BLANCA HUAMÁN, VIQUES, 2012. Foto © María Elena del Solar

culturales indica un acto que puede ser asumido como una forma de resistencia. En este caso, la resistencia puede ser entendida no solo como oposición sino también como creación al margen de los centros de poder.

En este contexto, la vestimenta *wanka* adquiere un enfoque de comunicación no verbal, donde las tejedoras documentan de una manera artística, a través de sus tejidos, hechos históricos y culturales que coexisten mezclando valores que perviven desde la época prehispánica hasta la actualidad. El traje puede comunicar varios tipos de mensajes que pueden ser leídos dentro de un contexto social y cultural, dependiendo de la circunstancia forma parte del intercambio social y ritual, y es además un bien económico[55].

Las tejedoras de fajas se encuentran mayormente en el distrito de Viques (localidad al Sur del valle). La faja tejida en telar de cintura (Figura 7) fue y es hoy en día una prenda cargada de información donde las mujeres plasman y recrean elementos artísticos que identifican el lugar de procedencia de la persona que la porta. Según afirman los investigadores, antes del período incaico las prendas de vestir de la sierra y costa no se diferenciaban excepto por el material empleado en su confección; los mitos andinos cuentan que fue a partir de *Apu Manqo Qhapaq*, primer inca, que se mandó diferenciar las prendas de la gente de los distintos pueblos para así poder identificarlos y para el buen gobierno de éstos[56]. Además de ser parte del vestido y de distinguir al individuo como miembro del grupo, la faja es

55. Cit. en Olko, Justyna: «Traje y atributos del poder en el mundo azteca: significados y funciones contextuales», *Anales Museo de América*, 14 (2006), p. 62.

56. Ramos Gómez, Luis, & Blasco Bosqued, Mª Concepción: *op. cit.*, p. 17.



FIGURA 8. JULIA CODESIDO, *INDIAS HUANCAS*, DETALLE DE FAJA CON MOTIVOS DE AVES, 1931. Foto © Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais/Bertrand Prévost.

un elemento étnico que tiene otras funciones, como la de ayudar a mantener la postura y la resistencia física en las tareas del campo. También se envuelve con la faja el cuerpo de los recién nacidos y en algunos casos se usa para acompañar la curación de enfermedades[57].

La particularidad de las fajas del valle del Mantaro reside en sus aspectos técnicos y en su iconografía. Los motivos que representan las tejedoras pueden variar según la creatividad y lo que la tejedora quiera narrar en su creación, ya que

57. SOLAR, María Elena del: «La recreación de *challpi wathrako* en la identidad *wanka* desde las primeras décadas del s. XX. Producción de fajas tejidas en el valle del Mantaro, Junín, Perú», *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, coloquios, diciembre 2016. En:
<https://journals.openedition.org/nuevomundo/69890?lang=es#article-69890> [Consulta: 17-1-2020].



FIGURA 9. FRAGMENTO DE PAÑO POLÍCROMO CON DISEÑOS DE AVES DE PERFIL Y OLAS ESTILIZADAS DISPUESTOS EN BANDAS HORIZONTALES, ÉPOCA PREHISPÁNICA. LAMBAYEQUE (PERÚ), MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL BRÜNING. Foto: Autora.

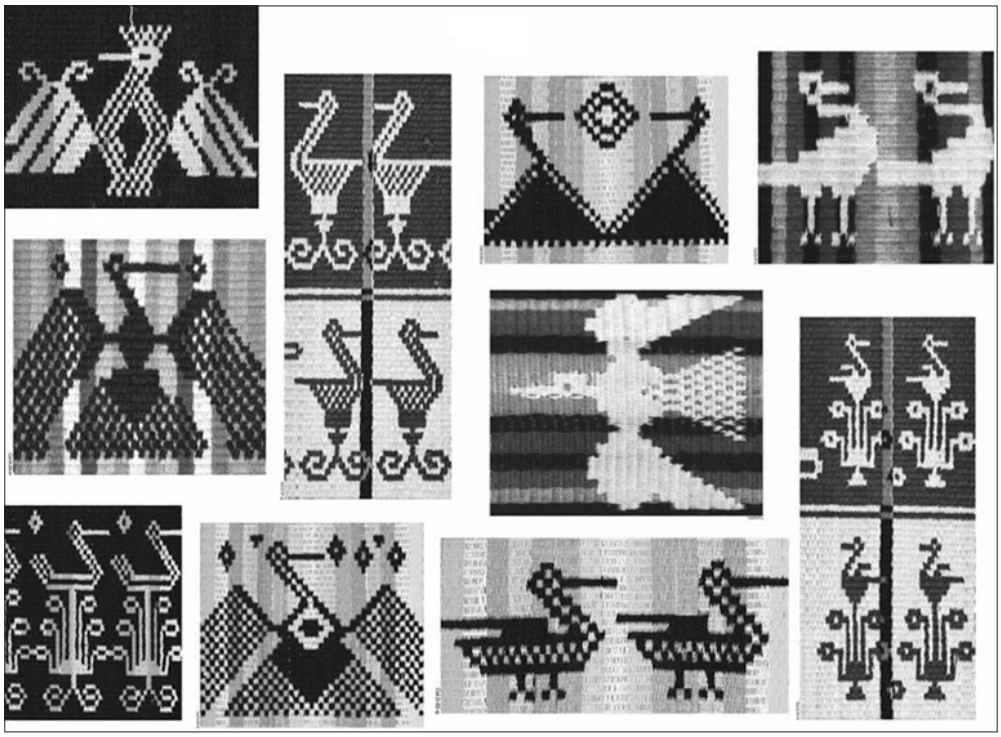


FIGURA 10. VARIEDAD DE AVES: PATOS, COLIBRÍES, PAVOS Y PALOMAS EN TEJIDOS DE VIQUES Y LA BREÑA, 2012. Foto © María Elena del Solar.

la faja además de tener un sentido práctico como prenda de vestir también tiene un sentido mágico-religioso. La abundante diversidad de diseños que adornan las fajas ha documentado hechos históricos a través de su rica iconografía. Estas creaciones reproducen elementos prehispánicos con un ideario popular moderno. Los tejidos muestran temas mitológicos y divinidades asociadas con la naturaleza: monos, llamas, colibríes, patos, búhos, pumas, perros, arañas, el río (*mayu*), montañas, estrellas y flores (Figura 8, 9 y 10)[58]. Las figuras geométricas como rombos, rayas, rectángulos, triángulos y espirales (Fig. 11 y 12) se relacionan con las representaciones pictóricas incaicas[59].

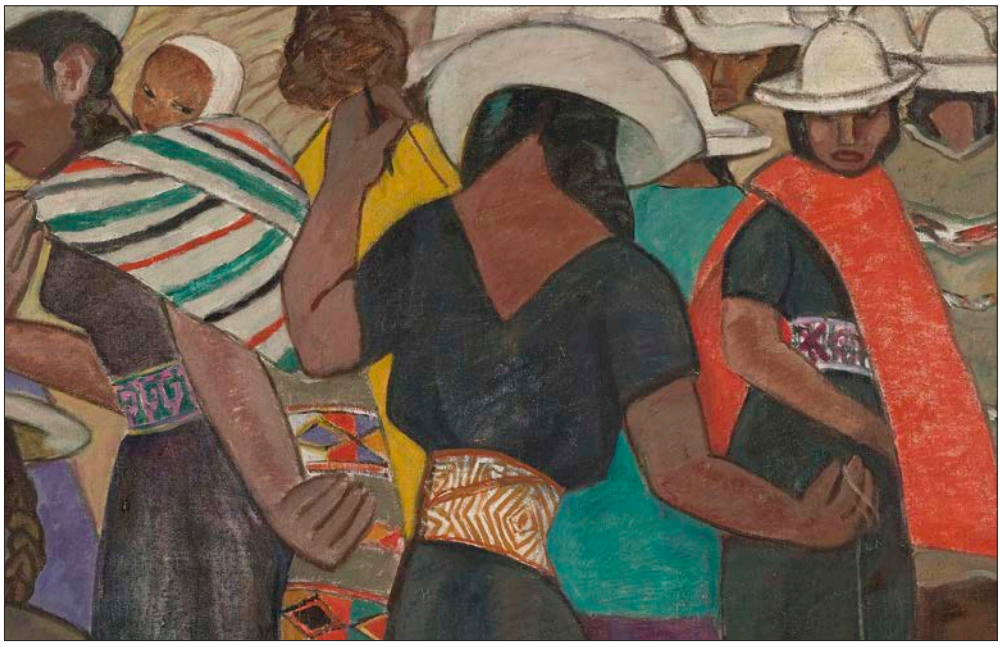


FIGURA 11. JULIA CODESIDO, *INDIAS HUANCAS*, DETALLE DE FAJAS CON DISEÑOS GEOMÉTRICOS, 1931.
Foto © Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais/Bertrand Prévost

Dentro de esta iconografía prehispánica está la simbolización del río (*mayu*), que por lo general se relaciona con la forma zigzag. Este motivo es uno de los más representados en toda la región andina. Además del diseño de zigzag también puede llevar rombos que se pueden interpretar como un manantial de agua o *puquio* (Figura 13 y 14)[60].

Algunos de los motivos prehispánicos que se reproducen en las fajas han perdido el significado que tenían para los individuos de las culturas antiguas del Perú. En la actualidad, en diversos diseños aparece la forma «S», que antiguamente podría estar relacionada con la serpiente. Esta iconografía está presente en diferentes rituales en

58. ZUMBÜHL, Hugo: «Las tejedoras de fajas de Viques», en Martínez, Fedora, & Mujica, Soledad (eds.).: *Sierra Central. Acervos e identidades*. Lima, ICPNA Instituto Cultural Peruano Norteamericano, 2011, p. 164.
59. *Idem*, p. 165.
60. *Idem*.

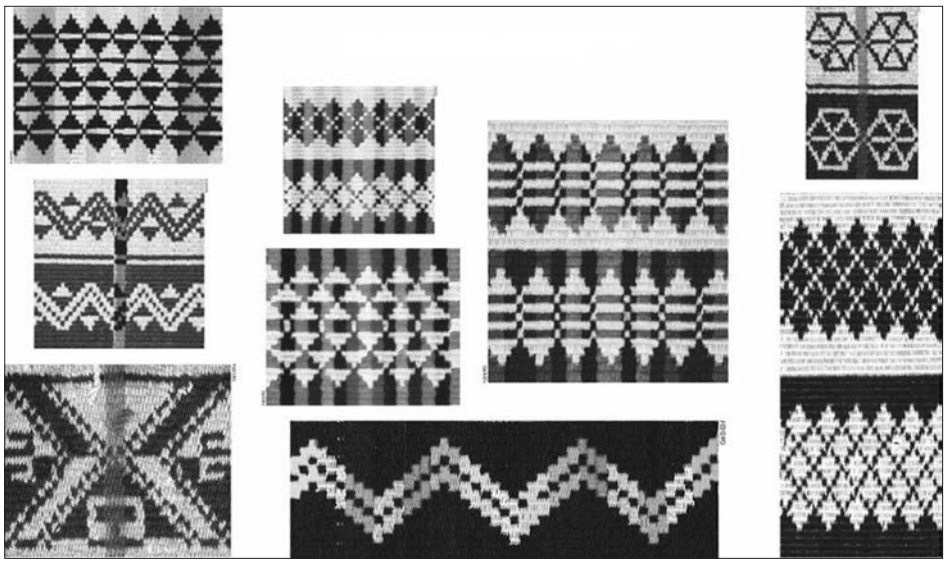


FIGURA 12. DISEÑOS GEOMÉTRICOS INTERCALADOS CON DISEÑOS FIGURATIVOS EN LAS FAJAS DE VIQUES Y LA BREÑA, 2012. Foto © María Elena del Solar.

forma de soga o trenza[61]. Sin embargo, la «S» hoy en día adquiere un significado relacionado con la suerte, tanto para la creadora como para la persona que viste la faja[62].

La herencia del mestizaje cultural también se manifiesta en las fajas, en éstas se pueden encontrar leones, letras o textos, flores, pavos reales y plantas. Estos motivos están relacionados con el imaginario del arte barroco. Un elemento conectado a la época republicana es el Escudo Nacional; este símbolo representa a la independencia del Perú. Algunos elementos presentes en las fajas contemporáneas, como los ferrocarriles, se incorporaron durante los primeros años del siglo XX a raíz de la modernización de la región[63].

En la construcción social que ha identificado a los pueblos andinos desde la Colonia, los hombres tenían, principalmente, la responsabilidad del trabajo en el campo; sin embargo, las tareas domésticas como preparar los alimentos, acarrear el agua y la leña, y cuidar a los hijos estaban destinadas a las mujeres. Cuando no estaban realizando estas tareas se ocupaban de tejer e hilar. Estos roles de género no han cambiado mucho y en la actualidad permanece la desigualdad en las relaciones entre hombres y mujeres.

Las obras de Codesido, así como las de sus contemporáneas María Izquierdo o Frida Kahlo, se apropiaron de ciertos aspectos de las culturas prehispánicas y del arte popular. El indigenismo tuvo para las artistas mujeres del continente una importancia que radicó en la búsqueda de una identidad propia. Kahlo es descrita a menudo como una artista con una conexión profunda con las culturas indígenas de México. Sin embargo, el cuerpo indígena que representa Kahlo es una apropiación que sirvió a la

61. DURAND RUIZ, Jesús: *Introducción a la iconografía andina 1*. Lima, IDESI/BID, 2004, p. XXIV.
62. ZUMBÜHL, Hugo: *op. cit.*, p. 164.
63. *Idem*, p. 165.



FIGURA 13. JULIA CODESIDO, *INDIA HUANCA*, 1932. LIMA, MUSEO DE ARTE DE LIMA, PRÉSTAMO FUNDACIÓN JULIA CODESIDO. Foto: Autora.

artista para «mexicanizar» su arte. Kahlo al igual que Codesido pertenecieron a una clase intelectual acomodada. La artista mexicana mostró una imagen tehuana en sus autorretratos más conocidos, en contraste con la apariencia moderna que había proyectado en los años veinte[64].

64. Cit. en DEFFEBACH, Nancy: *op. cit.*, p. 67.

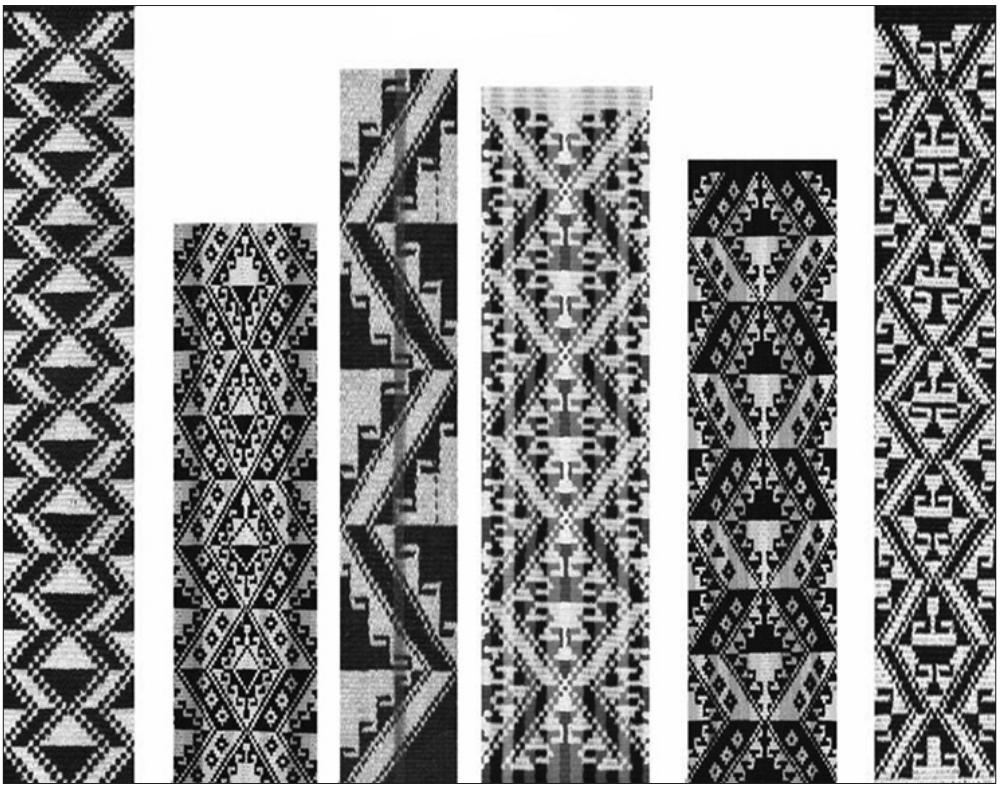


FIGURA 14. SIMBOLIZACIONES DEL RÍO (*MAYU*) EN LAS FAJAS TEJIDAS DE VIQUES Y LA BREÑA, 2012. Foto © María Elena del Solar

El *Autorretrato con rebozo rojo*[65] (Fig. 15), que presentó Izquierdo en su exposición en Lima en el año 1940, manifiesta la búsqueda de una identidad propia a través de la entronización de su cuerpo como la propia naturaleza. Izquierdo se representa vestida a la manera tradicional del Estado de Veracruz. En la sociedad posrevolucionaria de México, las artistas se identificaron con las culturas prehispánicas, llevando prendas étnicas y peinados a la manera indígena tanto como símbolo de su dualidad racial como por su filiación con la cultura nacionalista. A través de la vestimenta las artistas expresan las desventajas sociales y culturales que enfrentan las mujeres: «Detrás del vestido folclórico -explicó Rosario Castellanos- hay una preocupación más honda y verdadera: la situación de la mujer»[66].

Si bien la obra de Codesido no plantea una reivindicación feminista, sí demanda una identidad y se posiciona dentro de un discurso ideológico. Hacia el año 1939 las críticas no eran muy favorables para el indigenismo como estética representativa del arte en el Perú y la crítica de arte asociaba a los artistas de esta tendencia

65. El rebozo es un chal elaborado en telar de cintura con fibra de lana o de algodón. Los motivos del chal están bordados con punto de cruz u otro tipo de punto de bordado. Esta prenda está rematada con flecos anudados y, dependiendo de la región de México, los motivos representados en el chal pueden cambiar. El rebozo es una prenda que puede tener varias funciones: servir como abrigo, para protegerse del calor, como adorno y para transportar objetos, inclusive se usa para llevar a niños pequeños.

66. Cit. en CASTELLANOS, Rosario: *Sobre cultura femenina*. México, Fondo de Cultura Económica, 2005, pp. 9-10.



FIGURA 15. MARÍA IZQUIERDO, AUTORRETRATO CON REBOZO ROJO, 1940. Foto © México, Colección Andrés Blaisten

con una ideología socialista. Aunque a finales de los años treinta el arte figurativo dominaba la escena artística, tanto en América Latina como en Norteamérica esta estética se irá sustituyendo por el expresionismo abstracto como un nuevo arte que representaría la libertad del artista para expresar sus emociones. Por consiguiente, los artistas latinoamericanos partidarios del realismo social fueron estereotipados como indigenistas, nativistas o primitivistas ignorando su contribución a la vanguardia artística. Un gran número de artistas mujeres fueron invisibilizadas en este período y sus obras pasaron a los almacenes de los museos, galerías e instituciones artísticas. Como ocurrió con la obra de Codesido.

En la sala 31 del Museo de Arte de Lima dedicada al indigenismo y al arte moderno se expone la obra *India Huanca* (1932) de Codesido. Esta pintura se presenta en compañía de otras obras del llamado «grupo indigenista». La interpretación del museo presenta a Codesido como una «seguidora» de Sabogal, maestro de Codesido e iniciador de la estética indigenista en el Perú, en la cartela que acompaña la obra no hay ninguna referencia que indique el carácter innovador de la misma dentro del contexto social y cultural de los años treinta. Las obras de las creadoras son valoradas a través de una norma, no escrita, que las define con un discurso canónico que aún prevalece en los museos y en las exposiciones que refleja la poca atención que han tenido las artistas por parte de las instituciones artísticas.

CONCLUSIONES

Mi hipótesis es que Codesido fue una artista comprometida con las ideas de su tiempo. Su adhesión a la estética indigenista le permitió crear obras que alteraron los cánones academicistas y que exploraron nuevas formas de expresión. Mediante estas nuevas maneras de representación restituyó la presencia de las mujeres y su diversidad étnica y cultural en la historia del arte.

La relectura de la obra de Codesido es importante porque, sencillamente, sin ésta la historia del arte en general, y la del arte de América Latina en particular, seguiría teniendo una visión fragmentada de la esencia y significado de sus creaciones. Las artistas mujeres del siglo XX requieren más atención de la que se les ha dado, porque sus obras continúan sometidas a las reglas de poder que se manifiestan en el discurso cultural.

El análisis de la obra *Indias Huancas* ha sido siempre contradictorio, pues, por un lado, la artista acude al *topos* usado por los indigenistas para plasmar sus ideas plásticas y, por otro lado, el estudio de la obra muestra aspectos culturales de las mujeres que manifiestan como éstas han negociado su lugar en las sociedades andinas. Su ausencia en el relato de la historia del arte nos revela el androcentrismo y el colonialismo que aún, hoy en día, persiste en la cultura. Durante mucho tiempo se pensó en los indígenas como grupos sociales pasivos. Sin embargo, los pueblos originarios siempre han luchado por su derecho a «estar» y «ser» parte de la Nación, reivindicando sus derechos como comunidades diversas con rasgos culturales propios.

El problema reside en la visión obstruida de la historia del arte, y ésta se debe a que los estudios sobre las mujeres creadoras han sufrido discontinuidades historiográficas y que la historia del arte desde el siglo XVI hasta el siglo XX ha tenido una visión común impuesta por el patriarcado –un «sesgo consciente»–, donde las artistas en el Perú fueron valoradas según el canon que se usa para definir a los grandes maestros, fundamentada en la figura del «genio masculino». De ahí que la ausencia de la mujer indígena, mestiza, afrodescendiente y migrante en el Perú se haya naturalizado, y se haya considerado a estas mujeres como grupos epistémicos y culturales que no tiene nada que aportar a la historia del arte.

En este contexto, la idea que trasmite la historia del arte es que ésta tiene un sentido y dirección únicos; y esos parámetros han sido expresados desde hace más de doscientos años en forma de progreso, revolución, modernización, desarrollo, crecimiento y globalización. Frente a este tiempo lineal están las instituciones dominantes patriarcales y heterosexuales que declaran la «no existencia» a todo lo que no se ajusta a la norma temporal impuesta[67].

Se podría decir que el colonialismo local y el global, como ya había adelantado Mariátegui en los años veinte del siglo pasado, ha imposibilitado al Norte, a los países desarrollados, a admitir la existencia de historias e historias del arte distintas [68].

Por último, examinar desde la perspectiva feminista las historias de las creadoras en el Perú y en el resto de los países de América Latina es una tarea pendiente a la que pocas investigadoras se enfrentan. Las investigaciones arqueológicas que examinan la historia de las mujeres son insuficientes, y los estudios sobre la mujer en la época de la Colonia y la República son escasos debido a la ausencia de fuentes y de obras que avalen la producción femenina. Sólo algunas de las creadoras del siglo XX y sus obras han sido estudiadas, por lo que se desconoce la aportación de las mujeres indígenas, mestizas, afrodescendientes y migrantes a la historia del arte.

67. Sousa Santos, Boaventura de: «Epistemologías del Sur»..., p. 30-31.
68. Sousa Santos, Boaventura de: «Más allá de la imaginación política y de la teoría crítica eurocéntricas»..., p. 76.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Alfaro Siqueiros, David: «Tres Llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana», *Vida Americana: Revista Norte Centro y Sudamericana de Vanguardia,* Barcelona 1 (1921), pp. 2-3. En:
<https://icaadocs.mfah.org/s/en/item/801659#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-1673%2C0%2C5895%2C3299> [Consulta: 15-4-2020].

Babb, Florence: *El lugar de las mujeres andinas. Retos para la antropología feminista descolonial.* Lima, IEP Instituto de Estudios Peruanos, 2019.

Barrig, Maruja: *Cinturón de castidad. La mujer de clase media en el Perú*. Lima, Instituto de Estudios Peruanos, 2017.

Cadena, Marisol de la: «Las mujeres son más indias», *Revista Andina* 9, 1 (1991), pp. 7-29.

Castellanos, Rosario: *Sobre cultura femenina*. México, Fondo de Cultura Económica, 2005.

Castro Pérez, Raúl (ed.): *Maestros de la Pintura Peruana: José Sabogal*. Lima, Editora El Comercio, 2010.

Chadwick, Whitney: *Mujer, arte y sociedad.* Barcelona, Destino, 1992.

Cobo, Bernabé (1653): «*Historia del Nuevo Mundo*». Madrid, Atlas, 1956, Tomo II, cap. xi, p. 258. En: <http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es > [Consulta: 26-1-2020].

Cordero Reiman, Karen: «Construyendo nuevas lecturas del arte en México desde el feminismo», *Actas Producción Artística y Teoría Feminista del Arte: Nuevos debates II*. Vitoria, Editorial Montehermoso, 2009, pp. 136-145.

Cosamolón Aguilar, Jesús A.: *El juego de las apariencias. La alquimia de los mestizajes y las jerarquías sociales en Lima, siglo XIX*. El Colegio de México, IEP Instituto de Estudios Peruanos, 2017.

Díaz-Polanco, Héctor: *Autonomía Regional. La autodeterminación de los pueblos indios*. México, Siglo XXI Editores, 1996.

Deffebach, Nancy: *María Izquierdo & Frida Kahlo, Challenging Visions in Modern Mexican Art.* University of Texas Press, 2016.

Diego, Estrella de: *La mujer y la pintura del XIX español*. Madrid, Ediciones Cátedra, 1987.

Durand Ruiz, Jesús: *Introducción a la iconografía andina 1*. Lima, IDESI/BID, 2004.

ESCUELA NACIONAL DE BELLAS ARTES. Monografía histórica y documentada sobre la Escuela Nacional de Bellas Artes desde su fundación hasta la segunda exposición oficial. Lima, Southwell, 1922.

Falcón, Jorge: *Julia Codesido*. Lima, Instituto Sabogal de Arte. Arte Perú, vol. 3, 1987.

Giunta, Andrea: *Feminismo y arte latinoamericano. Historias de artistas que emanciparon el cuerpo.* Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores Argentina, 2018.

Mainardi, Patricia: «Quilts–The Great American Art», en Broude, Norma, & Garrard, Mary (eds.): *Feminism and Art History*. *Questioning the Litany*. Icon Editions, 1982, pp. 331-345.

Huamán Poma de Ayala, Felipe: *Nueva Crónica y Buen Gobierno*. Lima, Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú, Biblioteca Nacional del Perú, 2017.

Majluf, Natalia: *The Creation of the Image of the Indian in 19th-Century Peru: The Paintings of Francisco Laso (1823-1809)*, (Tesis doctoral inédita), University of Texas, 1995.

Majluf, Natalia: «*Manuela Tupa Amaro, Ñusta*», en Kusunoki Rodríguez, Ricardo (ed.): *La Colección Petrus y Verónica Fernandini. El arte de la pintura en los Andes.* Lima, Museo de Arte de Lima, 2015, pp. 168-185.

Majluf, Natalia, & Wuffarden, Luis E.: *Elena Izcue. El arte precolombino en la vida moderna.* Lima, Fundación Telefónica, Museo de Arte de Lima, 1999.
Mannarelli, Emma: *La domesticación de las mujeres. Patriarcado y género en la historia peruana*. Lima, La Siniestra Ensayos, 2018.
Mayayo, Patricia: *Historia de mujeres, historias de arte*. Madrid, Ediciones Cátedra, 2011.
Nash, Mary: *Mujeres en el mundo. Historia, retos y movimientos*. Madrid, Alianza, 2004.
Nochlin, Linda: *Representing Women*. Londres, Thames & Hudson, 2019.
Olko, Justyna: «Traje y atributos del poder en el mundo azteca: significados y funciones contextuales», *Anales Museo de América*, 14 (2006), pp. 61-88.
Pollock, Griselda: *Differencing the canon. Feminist desire and the writing of Art's Histories.* Londres, Routledge, 1999.
Ramos Gómez, Luis, & Blasco Bosqued, Mª Concepción: *Los tejidos prehispánicos del área central andina en el museo de América*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1980.
Romero, Raúl R.: *Identidades múltiples, memoria, modernidad y cultura popular en el valle del Mantaro*. Lima, Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2004.
Rostworowski, María: *La mujer en el Perú Prehispánico*. Documento de Trabajo nº 72, Serie: Etnohistoria 2. Lima, IEP Ediciones, 1995.
Rostworowski, María: *Mujer y poder en los Andes Coloniales.* Lima, IEP Instituto de Estudios Peruanos, 2015.
Sarfson, Susana, & Madrid, Rodrigo: «Viejos dioses para un nuevo mundo: los símbolos en la pintura cuzqueña de los siglos XVII y XVIII», en Arce, E., & Castán, A. (coords.), *El recurso a lo simbólico: reflexiones sobre el gusto II*, Zaragoza, Instituto Fernando el Católico, 2014.
Scott, Joan: «Historia de las Mujeres», en Burke, Peter (ed.): *New Perspectives on Historical Writing*, Pennsylvania State University Press, 2001, pp. 59-88.
Serrano De Haro, Amparo: *Mujeres en el Arte, Espejo y Realidad*. Barcelona, Plaza y Janés, 2000.
Solar, María Elena del: «La recreación de *challpi wathrako* en la identidad *wanka* desde las primeras décadas del s. XX. Producción de fajas tejidas en el Valle del Mantaro, Junín, Perú», *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, coloquios, diciembre 2016. En:
<https://journals.openedition.org/nuevomundo/69890?lang=es#article-69890> [Consulta: 17-1-2020].
Soto Calderón, Andrea: «Los Bordes de la Representación», *Theory Now. Journal of Literature, Critique, and Thought,* 3 (2020), pp. 30-49. En:
<https://revistaseug.ugr.es/index.php/TNJ/article/view/11368> [Consulta: 13-7-2020].
Sousa Santos, Boaventura de: «Epistemologías del Sur», *ESTUDIO: Utopía y Praxis Latinoamericana* 16, 54 (2011), pp. 17-39. En:
<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=27920007003> [Consulta: 18-1-2020].
Sousa Santos, Boaventura de: «Más allá de la imaginación política y de la teoría crítica eurocéntricas», *Revista Crítica de Ciências Sociais* 114 (2017), pp. 75-116.
Sousa Santos, Boaventura de: *El fin del Imperio Cognitivo. La afirmación de las Epistemologías del Sur.* Madrid, Editorial Trotta, 2019.
Torras, Meri: «El delito del cuerpo», en Torras, Meri (ed.): *Cuerpo e identidad I*. Barcelona, Ediciones UAB, 2007.
Vogel, Lise: «Fine Arts and Feminism: The Awakening Consciousness», *Feminist Studies* 2, 1 (1974), pp. 3-37.
Zumbühl, Hugo: «Las tejedoras de fajas de Viques», en Martínez, Fedora, & Mujica, Soledad (eds.): *Sierra Central. Acervos e identidades*. Lima, ICPNA Instituto Cultural Peruano Norteamericano, 2011, pp. 159-170.

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

Ester Alba Pagán y Aneta Vasileva Ivanova[1]

Recibido: 24/04/2020 · Aceptado: 24/07/2020
DOI: http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.2020.27347

Resumen

La pandemia de 2020 enfrentó las áreas que tratan la memoria desde los márgenes con la necesidad de transformar sus experiencias en estrategias con potencial de futuro. El artículo busca reflejar la intersección entre dos campos de acción cultural comprometida: el de algunos museos valencianos y el de las asociaciones de mujeres gitanas, vistas también desde el ámbito local. El objeto de nuestro análisis son dos vertientes de la actuación cultural emancipadora: las experiencias, fenómenos a menudo caóticos y coyunturales, y las estrategias razonadas, que unen prácticas del conocimiento crítico hasta ahora no contiguas. El estado de alarma definió estas ramas estratégicas como inclusión digital y justicia social, apoyadas sobre los derechos identitarios y culturales e inseparables de las luchas de género.

Palabras clave

Museología crítica; feminismo romaní; inclusión digital; interseccionalidad entre género y cultura minoritaria; alternativas postpandémicas.

Abstract

The 2020 pandemic confronted the areas related to memory from the margins, with the need to transform their experiences into strategies with future potential. The article seeks to reflect the intersection between two fields of engaged cultural action: that of some Valencian museums and that of romi women's associations, also seen at the local level. Thus, the object of our analysis are two strands of emancipatory cultural action: experiences, often chaotic and conjunctural phenomena, and

1. Universitat de València. C. e.: *ealba@uv.es*, Orcid ID: 0000-0003-0858-1156; *aneta.vasileva@uv.es*, Orcid ID: 0000-0001-9472-3020.

reasoned strategies, which unite hitherto non-contiguous practices of critical knowledge. The state of emergency defined these strategic branches as digital inclusion and social justice, supported by identity and cultural rights and inseparable from gender struggles.

Keywords

Critical Museology; Roma Feminism; Digital Inclusion; Intersectionality of Gender and Minority Culture; Post-pandemic Alternatives.

INTRODUCCIÓN SITUADA

Comenzamos este artículo relacionando los conceptos fundamentales de nuestro estudio. La interseccionalidad, que nos permite contemplar juntas las alternativas museológicas comprometidas y el empoderamiento de las feministas gitanas, determina también la estructura de la investigación cuyos ejes presentamos[2]. Empezaremos esbozando un primer campo interseccionado, el marcado por las estrategias museísticas que reformulan la visibilidad del género en sus colecciones. Partimos de proyectos que nos son cercanos. Especialmente de uno, la red museal Relecturas, nuestro interlocutor cuando la pandemia del COVID-19 produjo, en todas nosotras, una ruptura conceptual, epistemológica, metodológica y por supuesto teleológica. Si las experiencias de la primavera confinada de 2020 nos hicieron entrever nuevas relaciones entre lo virtual, lo personal y lo social, la rapidez de los acontecimientos limitó muchas soluciones a respuestas «críticas» (también en el sentido de provocadas por la crisis). No obstante, algunos antecedentes validaban su futura extrapolación al campo del debate teórico. A continuación, presentamos otra experiencia simultánea. La crisis sanitaria precipitó a miles de personas de la etnia romaní -muchas más si consideramos su carácter mundial- hacia atrás en el tiempo ¿Sería posible que el universo de nuevas posibilidades comunicativas solo reafirmara su papel de víctimas expiatorias? Para contestar a esta pregunta volvemos a trazar un mapa de antecedentes estratégicos, en este caso los del asociacionismo femenino romaní. Entre sus manifestaciones destacan lugares físicos como el Museo de la mujer gitana de Granada, pero también cobra cada vez mayor fuerza la conquista de lo digital, como plataforma de apropiación crítica de los discursos y las representaciones. Terminamos el itinerario interseccional, preguntando a las activistas[3], para ubicar la inclusión digital entre los retos de la pandemia. Sin olvidar que, dentro del contexto europeo, la tecnología de la información y la comunicación ha supuesto un impulso vertebrador de la reivindicación identitaria, implicando también el paradigma memorístico visual en lo que se ha venido denominando como la experiencia de lo *glocal*.

Esta estructura sugiere un enfoque desde el conocimiento feminista situado, conceptualizado por Donna Haraway, que requiere una conjunción de lo personal con lo político y de lo local con lo global[4]. Siguiendo estas coordenadas, presentamos

---

2. Desde hace décadas el feminismo negro defiende que la no-consideración en conjunto de las variables de género, raza, clase etc. vaciaría de sentido el discurso emancipador. G. Pollock desarrolló esta tesis desde las premisas de la historia del arte. Crenshaw, Kimberle (1989): «Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics». En <https://chicagounbound.uchicago.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1052&context=uclf> [17.06.2020]. Pollock, Griselda: *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte.* Buenos Aires, Fiordo, 2013.

3. Insistiremos en la definición de la avanzadilla asociacionista de mujeres romaníes como feminista. De momento anotaremos que esta autopercepción es tan antigua como el propio movimiento asociacionista, tal como lo recoge un documento histórico de la pionera.

Asociación de Mujeres Gitanas Romi: «Problemática de la mujer gitana», en Federación de Organizaciones Feministas del Estado Español: *Jornadas feministas*. Madrid, FOFEE, 1994, pp. 51-54.

4. Haraway, Donna: *Ciencia, cyborgs y mujeres: la reinvención de la naturaleza*. Madrid, Cátedra, 1995, pp. 186-188. El origen del concepto «glocal», referido a los ámbitos local y global interconectados, es posterior. Robertson,

nuestro punto de partida. En nuestro caso, el posicionamiento desde las bases del feminismo nómada corresponde a las experiencias vitales de la migración, el mestizaje y el compromiso contestatario[5]. Quizás cabe incidir en uno de los resultados de esta combinación: escritura desde la hibridación cultural y a la vez, frente a una crisis con parámetros aún por valorar. A través de lo académico interseccional, fusionado con lo coloquial poetizado, también llamamos a la pluralidad objetiva y a la subjetividad responsable. Añadimos, además, la dinámica de la entrevista empática y no dirigida, propia del estudio de fenómenos comunitarios[6]. Aquí, adaptándonos a la situación extraordinaria, dejamos que la actuación de los agentes culturales guiara nuestros pasos más que cualquier planteamiento previo.

1. CRONOGRAMA CRÍTICO DE LAS EXPERIENCIAS Y ESTRATEGIAS MUSEÍSTICAS

1.1. ANTECEDENTES. ESTRATEGIAS DE LA MUSEOLOGÍA FEMINISTA

A lo largo de los dos últimos siglos y medio de historia, el museo, receptáculo de la memoria, ha ido construyendo una forma concreta de entender, ver e imaginar el mundo. La selección de la memoria contemplada y mostrada deja fuera, en multitud de ocasiones, a ingentes cantidades de personas. Después de más de treinta años de ataques feministas a la museología dominante, cabe hoy preguntarnos si hemos cambiado la institución o si bien el activismo sigue utilizando plataformas de comunicación cultural alternativas, en las que la red permite democratizar el acceso al contenido digital y difundir los contenidos propuestos por el activismo[7].

Escrutando el estado inmediatamente anterior a la pandemia, vemos algunas respuestas que unen teoría y práctica. Así, en los últimos años, en el ámbito español se han dado numerosos proyectos que han trabajado para integrar el relato de una memoria no excluyente en sus colecciones, y estrategias didácticas y comunicativas desde la perspectiva de género, en el que destaca el proyecto «Museos en femenino»[8].

Roland: «Glocalización: tiempo-espacio y homogeneidad-heterogeneidad», en Monedero, Juan Carlos: *Cansancio del Leviatán: problemas políticos de la mundialización*. Madrid, Trotta, 2003, pp. 261-284.

5. Eso es, adoptamos la visión de R. Braidotti de un feminismo creador de sus propios itinerarios que resisten cualquier formato de representación oficial; Braidotti, Rosi: *Feminismo diferencia sexual y subjetividad nómade*. Barcelona, Gedisa, 2004, pp. 215-223. En el plano vital, nos avala la vinculación a más de un grupo nacional, cultural, étnico y social a la vez, además del continuo intento de crear plataformas no formales de encuentro entre la institución académica y los colectivos sociales.

6. Raleigh Yow, Valerie: *Recording oral history: a practical guide for social scientists*. Thousand Oaks (CA), Sage, 1994.

7. Tomamos como punto de partida la acción del grupo de activismo artístico Guerrilla Girls en 1989; que quedó en la historia con el paródico eslogan publicitario «Do women have to be naked to get into the Met. Museum?». Demo, Anne Teresa: «The Guerrilla Girls' Comic Politics of Subversion», en Olson, Lester C., Finnegan, Cara A, & Hope, Diane S. (eds.): *Visual Rhetoric: A Reader in Communication and American Culture.* Los Angeles, Sage, 2008, pp. 241-54.

8. Destacamos dos iniciativas pioneras, MEC: <http://www.culturaydeporte.gob.es/cultura/areas/museos/mc/ceres/catalogos/catalogos-tematicos/patrimoniofemenino/presentacion/portada.html> [17.01.2020] y Museos

Para ejemplificar la complejidad de las estrategias existentes, desde el ámbito de la inclusión, citaremos el caso del Plan *Museos + Sociales*, impulsado por el Ministerio de Cultura para «responder a las necesidades de toda la ciudadanía, en especial, de aquellos colectivos [...] que se encuentran en riesgo de exclusión social»[9]. El extracto nos indica que la red de museos que une el proyecto propone una fundamentación metodológica, que pretende unir las raíces institucionales[10] y las consignas de la Nueva Museología y la museología crítica, para una revisión global y localizada de todos los conceptos en pro del cambio social, sin restar apoyos administrativos. Dentro de esta línea, nos serviremos del ejemplo de la red museal Relecturas, proyecto dedicado a la museología alternativa a través de relecturas de piezas en clave de género[11] en red colaborativa e inclusiva, con un creciente número de museos valencianos de muy variada titularidad[12].

1.2. LA CRISIS DEL COVID-19 Y LA DIGITALIZACIÓN

La escritura coincidió con la primera fase de la emergencia sanitaria, en marzo y abril de 2020; la revisión del texto nos enfrentó a la perspectiva de los meses posteriores, cuando la incertidumbre sobre las consecuencias sociales empezaba a prevalecer sobre el incipiente debate en torno a la comunicación[13]. Pero durante la primavera, el énfasis, para una buena parte de la población confinada, fue otro.

El universo de la información cambiaba ante nuestros ojos -dentro del código poético al que aludimos, subrayaríamos la equivalencia metafórica entre estos y nuestras pantallas-. De forma sincrónica, desde las ventanas físicas veíamos cómo el mundo más cercano también cobraba otra dimensión: entre los repentinamente aclamados representantes de profesiones habitualmente invisibilizadas sobresalía la predominancia femenina. La misma que estaba detrás de las ventanas, asumiendo

---

EN FEMENINO: <https://museosenfemenino.es/> [08.12.2019]. Más sobre la problemática de la museología desde el enfoque de género y sus perspectivas postmodernas: ALBA PAGÁN, Ester: «Espacios femeninos de la memoria», en Vasileva Ivanova, Aneta (ed.): *Espacio, género, memoria: discurso académico y práctica socioespacial*. Valencia, Tirant Humanidades, 2017, pp. 75-82.

9. MEC: <http://www.culturaydeporte.gob.es/museosmassociales/presentacion.html> [07.03.2020].

10. Aludiendo a los principios ilustrados, constitutivos de los primeros museos, dentro de la utopía de poner al alcance de la sociedad el conocimiento y el disfrute de la cultura. Un resumen de lo último en el cuestionamiento de estos planteamientos en SAURET, Teresa (dir.): «Museología Crítica» (núm. monográfico), *Museo y territorio*, 4 (2011), pp. 3-172.

11. HARDING, Sandra: «Just add women and stir?», *Gender equity in science and technology for development*, Ottawa: International Development Research Centre, (1995), pp. 295-307.

12. RELECTURAS. ITINERARIOS MUSEALES EN CLAVE DE GÉNERO: <http://relecturas.es/proyecto/> [28.02.2019].

13. A mediados de marzo, cuando el gobierno español declaró el estado de alarma y el confinamiento de la población, seguidos por el cese de la mayor parte de las actividades económicas no esenciales, en el mundo había cerca de 150.000 casos de un nuevo virus, altamente contagioso y letal, de cuya naturaleza y posible futuro apenas se empezaban a forjar hipótesis (en España, el 15.03, estos ascendieron a 7.753, registrando 2000 nuevos contagios en 24 horas). El 25 de junio de 2020, cuando el país está ingresando en la llamada nueva normalidad, los contagiados en el mundo superan con creces los nueve millones de personas, existiendo más de 247.000 casos confirmados en España. MINISTERIO DE SANIDAD: <https://www.mscbs.gob.es/profesionales/saludPublica/ccayes/alertasActual/nCov-China/situacionActual.htm> [25.06.2020]. Entre las dos fechas, millones de personas tuvieron que utilizar el espacio virtual para trabajar y cubrir sus necesidades básicas, incluidas las comunicativas.

la necesidad de ajustar toda comunicación a los, largamente discutidos, valores de los cuidados y la afectividad[14].

Los confinados (o su parte más representativa), habitábamos un *continuum* espacio-temporal en el que lo doméstico, lo representacional, lo crítico y, por fin, lo histórico que cada persona creía vivir, se entrelazaban de modo inédito. Tan solo un ejemplo entre muchos sería la obra de arte común, global, que es la interpretación coral a distancia, o sinfonía confinada que aparecía como pareja espectral del aplauso vecinal desde los balcones, con el que compartía el formato de las ventanas y la emoción inconfundible.

1.3. EXPERIENCIAS MUSEÍSTICAS CRÍTICAS

Analicemos algunas de las iniciativas de los museos de la red Relecturas, en este momento, tan propicio a la subjetividad y la reinterpretación, pero carente de un debate sobre el significado de lo virtual como plataforma alternativa. En la mayoría de los casos la comunicación se establecía por Facebook, Instagram o Twitter, de forma intensiva y con un fuerte acento sobre la interacción, el coprotagonismo o directamente la asunción del papel activo por parte del público. Creemos haber descubierto una imagen que caracteriza lo dicho emocionalmente: «La pieza más importante del museo eres tú» (figura 1). Bajo este lema, el Museu Comarcal de L'Horta Sud comenzó una cálida comunicación con sus usuarios. Los retos al público correspondían a la línea de actuación de un museo etnográfico, volcado en la vertiente humana[15].



14. Incluso antes de la crisis, el muy discutido término de «los cuidados» volvió a cobrar fuerza en el debate feminista, después de ser protagonista de este espacio en los años setenta y ochenta. Carrasco, Cristina, Borderías, Cristina, & Torns, Teresa (eds.): *El Trabajo de cuidados. Historia, teoría y políticas*. Catarata, Madrid, 2011. Durán, María Ángeles: *El trabajo no remunerado en la economía global.* Bilbao, BBVA, 2012.

15. Por ejemplo, elaborar una cometa pascual, colgarla en el balcón y compartir su foto; de este modo, la manualidad etnográfica ocuparía un lugar merecido entre los carteles reivindicativos y los mensajes de ánimo a los vecinos, propios del estado de alarma. MUSEU COMARCAL DE L'HORTA SUD: <https://www.facebook.com/museuhorhtasud/> [18.04.2020].

Antes del análisis, nos gustaría situar este museo, local y globalmente, cotejándolo, respectivamente, con el entorno formado por Relecturas y con las tendencias de respuesta museística en el plano internacional. Una de las líneas comunes durante la pandemia fue la implicación directa del público, que podía cobrar protagonismo produciendo objetos o discursos expositivos. Así, el Museu de la Rajoleria de Paiporta recolectó fotografías enviadas por sus seguidores sobre la cotidianeidad en confinamiento[16]. El éxito de esta iniciativa tiene dos caras: el considerable aumento de la participación a través de distintas redes sociales, y el mérito de anticiparse a una tendencia universal, reconocida por el ICOM (Consejo Internacional de Museos)[17]. En la misma línea podríamos clasificar la actuación del Museo de Bellas Artes de Valencia que, aprovechando su interés temático por el bodegón, convirtió a centenares de personas confinadas en artistas, aclamados en varias redes sociales. Muchos de sus bodegones compuestos en casa con productos cotidianos recordaban instalaciones, con la palimpséstica acumulación de sentidos personales[18]. Como la comunicatividad, la didáctica es otra prioridad para los museos del grupo. Podemos citar los populares quizz sobre yacimientos del Museo de Prehistoria[19], las lúdicas «efemérides» del Museu d'Història de València[20], o el juego de preguntas y respuestas entre el Museo Municipal de Cerámica de Paterna y su público[21]. Ampliando el mensaje a toda la comunidad educativa, el equipo del IVAM trazó una propuesta curricular integral: del juego de pistas a los dossiers informativos sobre el trabajo con microhistorias[22]. El género reaparece continuamente en los mensajes museísticos del confinamiento. En Relecturas ya contábamos con una experiencia pionera que interseccionaba la comunicación digital y la educación para la diversidad sexual, que creó una zona de dinámica reflexión sobre la representación y el imaginario[23]. Una propuesta de esta línea fue divulgada por el Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias, que delegó la reinterpretación de sus piezas en clave de género al propio público: el escaparate-pantalla devolvió al ojo, una vez más, el reflejo de la pieza principal del museo[24]. No obstante, la crisis del COVID-19 nos obligaba a

16. Museu de la Rajoleria: <https://www.instagram.com/p/B-Z2hJtCNxi/?igshid=1f8to03fx> [30.03.2020].

17. ICOM: <https://icom.museum/en/news/less-than-one-month-to-imd-2020-lets-talk-digital-inclusion/> [22.04.2020].

18. MUBAV: <https://twitter.com/hashtag/MiBodeg%C3%B3n?src=hashtag_click> [16.04.2020].

19. MUPREVA: <https://www.facebook.com/mupreva/> [15.04. 2020].

20. Otro tipo de acercamiento interactivo, con el lema «tal día como hoy», apoyado en recortes de periódicos antiguos y fotografías de archivo. Museu d'història de València: <https://www.facebook.com/MusHistValencia/posts/10158275851449485?__tn__=K-R> [15.04.2020].

21. Museo municipal de cerámica de Paterna: <https://www.facebook.com/MuseoCeramicaPaterna/> [22.04.2020]. El tema acercaba, además, las personas a su pueblo, un territorio temporalmente vedado, como el propio pasado. La relevancia de la estrategia educativa del museo desarrollada anteriormente, fue reconocida por la Unión Europea. Ayuntamiento de Paterna: <https://www.paterna.es/es/actualidad/noticias/la-ue-elige-el-yacimiento-arqueologico-del-museu-al-carrer-de-paterna-como-ejemplo-nacional-de-actividad-pedagogica.html> [10.06.2020].

22. IVAM: <https://www.ivam.es/es/actividades/livam-en-pijama/> [15.04.2020].

23. Museari conforma un museo virtual, que divulga numerosas exposiciones, a la vez que colabora con la comunidad educativa elaborando diversos proyectos didácticos. Museari: <https://www.museari.com/> [25.04.2020]. Durante el confinamiento, profesionales de este y otros museos de nuestro proyecto, formaron parte de una serie de webinars de alcance internacional en torno a la inclusión digital y el género.

24. Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias González Martí: <https://www.facebook.com/MNacionalCeramica/> [22.04.2020].

reflexionar sobre el alcance de lo digital. ¿Las nuevas oportunidades han generado nuevas formas de entender el museo? ¿Se ha establecido un interés por alcanzar a toda la población, o los grupos con riesgo de exclusión se han visto fuera de las soluciones planteadas? ¿Deben el museo y el feminismo posicionado repensar tanto los canales como el contenido de la comunicación, desde la inclusión?

1.4. MUSEOS E INCLUSIÓN DIGITAL: ANÁLISIS DE LAS OPORTUNIDADES

Contextualizamos los antecedentes y los desarrollos teóricos, generales y concretos, para detectar las posibilidades de convertir las experiencias en nuevas herramientas. Paradójicamente, los presupuestos interdisciplinares que nutren la renovación de la práctica museística son coetáneos a la propia Nueva Museología; un ejemplo reseñable sería la reformulación de los conceptos de educación y desarrollo. No obstante, la aplicación y reconceptualización de estas premisas en los contextos de los museos concretos se produjo sólo en las últimas décadas, y de modo tan progresivo que generaba una inevitable sensación de que todo está por investigar[25]. Completando este modelo, incluso en los últimos años de los noventa, apenas encontraríamos menciones de prácticas didácticas en el museo, orientadas desde el enfoque de género, y mucho menos relatos inclusivos, algo que es especialmente evidente en la no inclusión del colectivo Rom dentro de los visitantes multiculturales de potencial interés. ¿Hace falta añadir el consenso teórico sobre el «escepticismo», necesario respecto a las posibilidades de la educación virtual en torno al museo?

Las recientes publicaciones de su equipo muestran que, durante la última década, el Museu Comarcal de L'Horta Sud ha introducido en la práctica local todas las ideas citadas, desde las actividades experimentales vinculadas a la educación patrimonial horizontal, dialogando con todos los actores locales, hasta la investigación sobre el valor terapéutico de la reminiscencia en actividades con personas mayores con Alzheimer[26]. Con la consigna de entender las manifestaciones populares del pasado bajo un prisma crítico, útil al futuro[27], fueron desarrolladas también las visitas y talleres derivados del enfoque feminista: mujeres mayores del ámbito urbano y rural

25. Así, en los años setenta, los continuadores de las ideas de G. H. Rivière incorporaron la terminología de la función político-social del museo, entendido como actor en el desarrollo de la comunidad, a la vez que surgía la idea de la educación informal. Sin embargo, el debate crucial entre las valoraciones cuantitativa y cualitativa de la función social quedó sin resolver en las décadas posteriores, permaneciendo la comprensión del museo como productor de exposiciones masivas hasta la propia pandemia. Alonso Fernández, Luis: *Introducción a la nueva museología.* Madrid, Alianza, 1999, pp. 95-135. Pastor Homs, Mª Inmaculada: *Pedagogía museística*. Ariel, Barcelona, 2004, pp. 40-41. Lorente, María & Lucea, Beatriz: «El museo, nexo entre la sociedad y la cultura», en Montañés, Carmen (coord.): *El Museo, un espacio didáctico y social.* Zaragoza, Mira Editores, 2001, pp. 65-83.

26. Jardón, Paula & Pérez, Clara: «Aproximación a un modelo de educación patrimonial horizontal a partir de tres casos», *Pulso. Revista de Educación*, 40 (2017), pp. 53-75. Monzó, Rafael, Jardón, Paula & Pérez, Clara: «Análisis de una experiencia de ocio inclusivo para mayores afectados de demencia y Alzheimer en el Museu Comarcal de L'Horta Sud», *Ensayos*, 34-1 (2019), pp. 149-162.

27. De esta manera el museo promovía el debate sobre temas como cambio climático, soberanía alimentaria, biodiversidad o economía circular, siempre desde la cooperación con más asociaciones locales. Pérez, Clara: «Un museu per a tothom», *Bastida*, 1 (2019), p. 19.

afrontaron el reto con herramientas de la cultura oral: dichos, rondallas y canciones tradicionales[28]. Desde premisas similares, cercanas a la aludida redimensión de lo personal y su espacio, pero sin plantear en un principio la virtualidad, salvo como herramienta de apoyo, surgieron las reacciones a la crisis en varios museos del proyecto.

Mientras tanto, los medios de comunicación y las grandes organizaciones sectoriales plantearon, con progresiva intensidad, la necesaria metamorfosis de las perspectivas museísticas, empezando por el ataque al modelo de las grandes exposiciones[29]. De forma paralela, la OCDE (Organización para la Cooperación y el Desarrollo Económicos) y el ICOM promovieron una amplia video-discusión internacional, proponiendo soluciones en línea con la experiencias comentadas: de la implicación comunitaria a la comunicación *glocal*[30]. Cabe completar con unos aspectos muy importantes, visibles hacia el final del periodo de confinamiento. El debate surgido en torno a la comunicación virtual empezó a cuestionar la utilidad de sus estrategias. A medida que el Estado español avanzaba hacia la nueva normalidad con la respectiva presencialidad, las instituciones internacionales volvieron a poner el acento sobre un tema clave, relacionado con todos los anteriores: la inclusión digital[31].

2. MAPA SITUACIONAL DE LAS EXPERIENCIAS Y ESTRATEGIAS ASOCIATIVAS ROMANÍES

2.1. LA BRECHA DIGITAL *IN CRESCENDO*

La contraparte de las nuevas oportunidades digitales se nos reveló con la experiencia de la crisis de los colectivos marginados y sus elementos más vulnerables. Es impensable comparar la vivencia del confinamiento, en un *locus* que los activistas definen como gueto étnico, con cualquier otro entorno. Nos centramos en el caso de La Coma, un barrio que pertenece administrativamente a Paterna, donde está concentrada gran parte de la población romaní de Valencia, y que arrastra veinte años de intentos de solucionar los problemas sociales, incluida una insalvable brecha digital[32]. Aunque desde el punto de vista médico los más afectados eran los

28. Se trata de actividades desarrolladas antes y después de la integración del museo en el proyecto Relecturas. Entrevista telefónica con la directora del museo, Clara Pérez Herrero, de 20.06.2020.

29. Riaño, Peio (2020): «El museo del futuro se despide de las exposiciones de masas», en: <https://elpais.com/cultura/2020-04-13/el-museo-del-futuro-se-despide-de-las-exposiciones-de-masas.html> [14.04.2020].

30. OCDE: <https://www.youtube.com/watch?v=PIo_8VWMU60&feature=youtube> [12.04.2020].

31. ICOM, *op. cit.*

32. En este sentido insistimos en «situarnos» desde la pluridimensionalidad de nuestras fuentes. Algunas derivan de una monografía comunitaria, que engloba cerca de 200 estudios oficiales y audiciones. Equipo de intervención comunitaria La Coma, Barros Quivén, Álvaro (coord.), (2012): «Monografía comunitaria», en: <https://www.gitanos.org/monografia-comunitaria/content/print/monografia-resumen.pdf> [19.04.2017]. La segunda referencia de contraste son las publicaciones de activistas gitanas de diferentes partes del estado español, que hablan de los mismos problemas. Agüero Fernández, Silvia (2018): «In the Guetto», en: <https://www.pikaramagazine.com/2018/10/guetos-barrios-gitanos/> [29.04.2020]. Una tercera fuente de información, más difícil

mayores, aquí los más vulnerables eran las mujeres y los niños. Las voluntarias implicadas en la crisis humanitaria desatada (recogemos el primer ejemplo que nos aportan las entrevistas telefónicas) nos contaban sobre mujeres, cabezas de familia, imposibilitadas tanto para ejercer sus oficios como para acceder a cualquier tipo de ayuda[33]. El ejemplo, junto con muchos otros, apunta a una carencia estructural: la comunicativa. Hasta entonces el acceso a Internet se centraba en las áreas comunitarias habilitadas por los proyectos asociativos. Desde el inicio de la crisis, incluso ayudas básicas como las de comedor escolar (susceptibles de ser convertidas en comida repartida), se solucionaban telefónica o virtualmente. Formularios administrativos, que obligaron a numerosas madres de familia a aumentar su dependencia de la tecnología móvil, muy lejos de estar al alcance de todos. En consecuencia, las voluntarias tenían que sustituir el flujo de datos por la red, transitando de persona a persona, al margen de las indicaciones legales, y añadiendo a sus urgentes tareas otras, tan básicas, como la transmisión de mensajes entre miembros de familias separadas[34].

Lo que nos lleva al segundo segmento poblacional de La Coma más sufrido. Centenares de niños a los que convocaron a virtualizar, como todos, su educación. Pero allí la herramienta de la que disponían los profesores eran las llamadas telefónicas personalizadas y los mensajes de texto. Activa desde los inicios de la cuarentena, una multitudinaria movilización vecinal consiguió transmitir sus necesidades a las instituciones competentes, con un resultado todavía incierto...

Mientras tanto, el racismo antigitano marcaba un ascenso galopante. A los lectores y editores de diarios, responsables de potenciales delitos de odio, no les faltó acceso a Internet, ni a las redes social. Algo más: los especialistas recomiendan que no denunciemos en los espacios virtuales públicos sus contenidos (cada mención

---

de referenciar, es la experiencia de una de las autoras, acumulada a lo largo de diez años de vida en el barrio, en estrecha colaboración con su denso tejido asociativo.

33. Entrevista telefónica con Pilar Elizagaray, voluntaria de la Fundación Novaterra, de 10.04.2020. Entre los ejemplos más extremos estaba el caso de una familia de estas características, a la que el confinamiento encontró en situación de ocupación de un sótano, con las ventanas tapiadas. Otra mujer a la que alude tiene que incumplir la cuarentena, para pedir ayuda para la alimentación de sus hijos, en la puerta del supermercado de la urbanización vecina, etc. Las fuentes contrastadas permiten afirmar la no excepcionalidad de los casos como este. Durante toda su historia el barrio ha presentado unos índices pronunciadamente superiores a los medios en cuanto a: desempleo; renta familiar escasa (por debajo de las necesidades básicas de subsistencia), desarrollo de la economía sumergida o existencia de familias, cuyas cabezas son mujeres. Así como unas cuotas máximas tanto de abandono escolar temprano como de analfabetismo funcional; el último problema se encuentra concentrado entre la población femenina en unos porcentajes impropios del Estado español. Equipo, *op. cit.*, pp. 27-35; 195-197.

34. Entrevista telefónica con Ana Rubio Díaz, vecina del barrio y coordinadora del Proyecto ProMujer, de 12.04.2020. Comparando, recordaríamos que para la aldea global el momento analizado correspondía a fenómenos que abarcaban desde «las sinfonías confinadas» a través de la aplicación Zoom, hasta el teletrabajo... Para contextualizar históricamente (geográficamente, la distancia entre Valencia y el Barrio de la Coma es de 12 km), resumimos las conclusiones de los estudios anteriores sobre el barrio. Miles de personas, seleccionadas según criterios preponderantemente étnicos, están obligadas a desempeñar sus actividades vitales en un espacio reducido, cuya habitabilidad, salubridad o accesibilidad están plagadas de ilegalidades. La conceptualización eufemística (barrio de acción preferente o centro de acción educativa singular, entre otros); propulsa la creencia de que, no la segregación, sino la propia población es la fuente de todos los problemas. En contra de cualquier previsión, los habitantes del gueto, carentes de otras salidas, desarrollan múltiples estrategias de empoderamiento y autogestión. Equipo, *op. cit.* García Roca, Joaquín & Mondaza Canal, Guillermo: *Jóvenes, Universidad y Compromiso Social. Una experiencia de inserción comunitaria*. Madrid, Narcea, 2002.

de sus páginas web posicionaba mejor estas noticias en los buscadores en la red). La única acción permitida parecía releer respuestas como esta:

> [...] he intentado recopilar todo lo que los medios han dicho y escrito sobre la terrible pandemia que amenaza a Europa y a la relación que los gitanos hayamos podido tener en la propagación del virus. [...] Salvo un par de periódicos [...], en todos los demás se ha hecho mención, y siempre en contexto peyorativo, a que los causantes del incumplimiento de la norma eran los gitanos[35].

El proceso del que fuimos testigos se reveló unívoco: un segmento vulnerable de la población, cuya afectación por la tragedia social y económica crecerá exponencialmente en el inmediato futuro, fue además culpabilizado por la crisis. Atacado mediante noticias falsas, convertidas en virales por miles de usuarios de aplicaciones telefónicas y redes sociales. Quedó patente la relación entre el estado de privación de comunicación de los perseguidos y los medios utilizados por los gitanófobos. Al antiguo paradigma que exige que el más débil sea convertido en víctima expiatoria en cada grave crisis social, ahora correspondía un salto tecnológico que la trans-temporalizaba. ¿Podemos temer que todas las tendencias postpandémicas de uso de la información y actualización de la memoria serán amenazadas por «el eterno retorno» de los atavismos? Es más, ¿cómo debe replantearse el posicionamiento del museo respecto a la marginación histórica y a la persistencia de los estereotipos?

2.2. EL FEMINISMO GITANO: ESTRATEGIAS DE EMPODERAMIENTO Y DIGITALIZACIÓN

Debíamos comenzar la respuesta dando voz a las asociaciones femeninas gitanas, cuya actuación diaria las está convirtiendo en garantes de la interrogación de la historia o del futuro[36]. Como añadido a la violencia económica, los canales de la memoria oficial excluyen a los Roma (como usuario o sujeto histórico); un ejemplo entre muchos son los manuales de historia o de arte, que los siguen invisibilizando, a la vez que no se dirigen a sus niños como segmento de la comunidad educativa[37]. Como resultado, y

35. Ramírez-Heredia, Juan de Dios: «El Coronavirus y los gitanos», *Diario 16*, (2020), en <https://diario16.com/el-coronavirus-y-los-gitanos> [07.04.2020]. Más sobre las campañas mediáticas de antigitanismo durante la pandemia, entre otros, El diario Cantabria: «Denuncian ante la Fiscalía los «bulos que criminalizan a la comunidad gitana por propagar el coronavirus», (2020), en <https://www.eldiariocantabria.es/articulo/cantabria/denuncian-fiscalia-bulos-criminalizan-comunidad-gitana-propagar-coronavirus-santona/20200330172840073858.html> [29.04.2020].

36. Volviendo a las autodefiniciones, dentro de la multitud de asociaciones de los últimos años, la activista Pastora Filigrana declaró en una entrevista: «Quedará para el debate si el feminismo gitano se construirá como una práctica política real o no, o si será necesario. El feminismo gitano no es un fenómeno, es un proceso y serán sus protagonistas las que tendrán que decir si lo necesitan como herramienta o no. Las gitanas están pensando que desde su fórmulas y referentes puede haber formas de liberación sin tener que mimetizar otras fórmulas.» Filigrana, Pastora (2020): «La persecución al pueblo gitano es la persecución a una categoría política que desafía a un modelo», en: <https://www.pikaramagazine.com/2020/04/la-persecucion-al-pueblo-gitano-es-la-persecucion-a-una-categoria-politica-que-desafia-a-un-modelo-imperante/> [06.06.2020].

37. Alba Pagán, Ester, & Vasileva Ivanova, Aneta: «Gitanas without a Tambourine: Notes on the Historical Representation and Personal Self-Representation of the Spanish Romani Woman», *European Journal of Women's Studies*, 27-2 (2020), pp. 145–165.

con anterioridad a la pandemia, las activistas romaníes fueron ocupando los espacios alternativos que las redes sociales virtuales y las TIC propiciaron para el desarrollo de una nueva conciencia colectiva[38]. Es decir, aunque la difusión de la Romanipen[39] ha tenido un desarrollo importante a través de las grandes organizaciones de muy distinta titularidad[40], las asociaciones femeninas han brotado en los últimos años desde pequeñas plataformas de compromiso. Pioneras de la innovación social, han encontrado en la web 2.0 la plataforma afín a sus reivindicaciones y espacios alternativos de cultura y diseminación digital[41].

Pero, al margen de la pregunta de cómo la conquista de lo digital repercutirá en el mensaje del asociacionismo gitano, es imprescindible completar su contenido. Se trata de una contestación radical al sistema social: existían y existen prácticas comunitarias romaníes, que cuestionan todo el sistema de producción capitalista. De ahí la posibilidad de una respuesta interseccional al pensamiento dominante -racista, individualista y patriarcal-, que abre el horizonte de posibilidades para la identidad excluida redefinida[42]. Cabe esperar que tal relectura de lo identitario redefina también los medios o canales de actuación.

2.3. HACIA LO VISUAL *GLOCAL*. ANTECEDENTES DE ESTRATEGIAS REPRESENTACIONALES

Dentro del territorio español, hemos encontrado un ejemplo trasversal –presencial y digital, educativo y artístico etc.–, de la conformación de los nuevos canales para interpretar y divulgar una cultura invisibilizada en el discurso oficial. En 2006, en Granada, surgió el Museo etnológico de la mujer gitana[43]. Nacido de un esfuerzo

38. Giménez Adelantado, Ana: «Metamorfosis: reflexiones sobre el asociacionismo de las mujeres gitanas en la década de los 90», *O Tchatchipen: lil ada trin tchona rodipen romani = revista trimestral de investigación gitana*, 61 (2008), pp. 9-15.

39. Carmona, Sarah: «Entre essentialisme et universalisme», (2014), en <http://indigenes-republique.fr/identite-versus-epistemologie-romani-entre-essentialisme-et-universalisme/> [02.06.2020], reivindica con ese concepto, utilizado para designar la identidad común o cultura de todos los grupos gitanos, una recuperación de la memoria antitópica y decolonial. Se trata de movilizar los recursos personales y globales, incluida la memoria oral, para liberar el sentido identitario de las ideas alienantes que le ha inculcado la representación moderna por parte de la historia racista.

40. Como el Instituto de Cultura Gitana, una fundación pública promotora de un abanico heterogéneo de proyectos («I Congreso Mundial de Mujeres Gitanas»; «Los museos españoles también son gitanos» etc.). Instituto de Cultura Gitana : <https://url2.cl/xw4Xe> [09.04.2020].

41. Asociación de Mujeres Gitanas Alboreá: <https://sites.google.com/site/albertoalborea/> [26.10.2018]; Asociación gitanas feministas por la diversidad (Curso Online Feminismo Romaní): <https://www.gitanasfeministas.org/curso-online-feminismo-romani/> [12.01.2020]. También señalamos agrupaciones más grandes como la Federación Nacional de Asociaciones de Mujeres Gitanas «Kamira» o la Federación Andaluza de Mujeres Gitanas «Fakali».

42. Filigrana, Pastora: *El pueblo gitano contra el sistema-mundo. Reflexiones desde una militancia feminista y anticapitalista*. Madrid, Akal, 2020.

43. Romi. Asociación de mujeres gitanas: <http://mujeresgitanasromi.blogspot.com/> [20.12.2016]. Uno de los pocos museos de mujeres que existen en España. En cuanto a su compromiso con la conexión de lo local con lo global, cabe destacar su participación en la Red Virtual de Museos de Mujeres. Respecto a la narrativa expositiva, esta dedica una atención equitativa a la historia colectiva de los desplazamientos, las persecuciones, los paradigmas representacionales y las luchas identitarias del pueblo gitano. Martín Cáceres, Miriam José: «El Museo Etnológico

asociativo, desde sus inicios, el museo ejercía también como centro de asesoramiento y formación.

Este hito excepcional, a nivel nacional, confirmaba la regla: un pueblo creativo como el Rom apenas tiene presencia, en tanto que sujeto creador y público potencial de los museos, reducido en sus inventarios al exótico objeto de miedo y deseo. Una tendencia dominante, fisurada en los últimos años por una serie de eventos. Aunque en 2005 los estados de la UE firmaron la *Década para la inclusión gitana*, todavía queda mucho por hacer. Así lo acaba de reconocer el Consejo de Europa, instando a sus Estados miembros a integrar la historia del pueblo gitano en los planes de estudio y materiales escolares como una «herramienta contra el odio y los prejuicios»[44]. Las iniciativas romaníes han resultado claves en la reivindicación de su cultura y de su historia: el European Roma Institute for Arts and Culture (ERIAC) y el RomArchive promueven el reconocimiento de artistas y productores culturales, desarrollando conceptos alternativos a la historiografía europea más allá de las narrativas coloniales[45]. El RomArchive resulta especialmente interesante por constituir un archivo/museo digital alternativo a las instituciones culturales europeas en las que lo gitano apenas se ha tenido en cuenta. Una iniciativa similar destaca en el ámbito nacional: la Skola Romani de la Asociación Gitanas Feministas por la Diversidad, preocupada por rescatar la historia y la cultura gitana, poniendo rostro a sus protagonistas[46].

La nueva conciencia comienza a producir una mirada inclusiva en las artes visuales. Un ejemplo en España fue la reciente exposición en el Museo Reina Sofía[47], dedicada a Ceija Stojka (1933-2013), un testimonio de gran calidad artística, vinculada a la memoria del porrajmos, la persecución y genocidio de la comunidad gitana a manos de la Alemania nazi. Esta experiencia de subversión del paradigma expositivo oficial desde la propia voz artística gitana apareció inseparable de los cambios en el escenario europeo[48]. Entre ellos destaca la 1st Roma Biennale, 2018[49], pero, sobre todo, el pabellón

---

de la Mujer Gitana: un espacio social para hacer visible lo invisible», *Her&Mus: heritage & museography*, 3 (2010), pp. 50-54.

44. «An effective tool to combat hatred, discrimination and prejudice, radicalisation, Holocaust denial and revisionism, this recommendation to include the history of Roma and/or Travellers in school curricula would improve the understanding that they are an integral part of both national and European societies». Council of Europe: <https://www.coe.int/en/web/roma-and-travellers/-/schools-should-include-roma-and-traveller-history-in-teaching-curricula-council-of-europe-recommendation> [01.07.2020].

45. European Roma Institute for Arts and Culture: <Eriac> [09.01.2020]; romarchive: <RomArchive> [01.06.2020].

46. La Skola recupera más de un centenar de mujeres gitanas feministas: artistas, escritoras y pensadoras. Skolaromani: <https://skolaromani.org/> [15.06.2020].

47. Baumgartner, Gerhard, Cyroulnik, Philippe & Marchand, Xavier: *Ceija Stojka. Esto ha pasado*. Museo Reina Sofía, Madrid, 2019: <https://www.museoreinasofia.es/publicaciones/ceija-stojka> [15.06.2020].

48. En Berlín destacaremos instituciones como el Memorial to the Sinti and Roma Victims of National Socialism y la Berlin Office of the Documentation and Cultural Center of German Sinti and Roma, e iniciativas como Roma Day, además de producciones teatrales romaníes como Roma Armee y Rastplatz Marzahn. Brooks, Ethel: «Claiming Our Place», (2018), en <https://www.kiwit.org/kultur-oeffnet-welten/positionen/claiming-our-place.htm> [02.06.2020]. A nivel europeo existen publicaciones que examinan la invisibilidad y marginación histórica de los Roma, sus reivindicaciones identitarias en las artes visuales, desde la óptica del antropólogo A. Gell como modelo alternativo para los marginados: Baker, Daniel, & Hlavajova, Maria: *We Roma: A Critical Reader in Contemporary Art.* Amsterdam, BAK, 2014.

49. Esta primera bienal se centró en el arte escénico: «We ask where does everybody belong and if there are other, self-determined and artistic ways of defining this? We make the intersection of racism, sexism and

Roma en la Bienal de Venecia (2007) *Paradise Lost*, con su proyecto «Call the Witness». La Open Society Institute, Allianz Kulturstiftung y la European Cultural Foundation presentaron una selección de artistas romaníes contemporáneos de ocho países europeos, junto a los otros pabellones nacionales con un claro mensaje: los Rom tienen un papel vital en el panorama cultural y político de Europa. La muestra proclamaba, no obstante, una cuestión sin resolver y de plena actualidad: el monopolio histórico de la representación de los gitanos por parte de los no-gitanos sigue pesando, creando paradigmas falsos (su arte es visto como folclórico, grupal o naif etc.), sin prestar atención al arte visual romaní y sus narrativas[50].

Incluir en el museo la historia y la cultura de la minoría cultural más amplia y antigua de Europa supondría cuestionar los discursos dominantes, obligando a releer la forma en la que se ha construido la historia social y cultural. Los y las artistas romaníes siguen siendo grandes desconocidos, más allá de la configuración del canon europeo en el que los temas gitanos han sido fundamentales. Representaciones pictóricas de la vida y culturas romaníes han sentado la visión estereotipada de todo un pueblo en los museos del mundo, mientras que los Rom como agentes y productores culturales forman parte de una memoria mutilada[51]. Por ello el feminismo debe dar voz a las activistas gitanas que ya tienen presencia social. El propio museo requiere de un cambio que no suponga seguir articulando la cultura romaní desde la excepción, sino que ésta debe estar presente en su discurso. Una de las actuaciones pasaría por el establecimiento de la, hoy más que nunca, necesaria inclusión digital.

2.4. AUTOREPRESENTACIÓN Y VIRTUALIDAD. ESTRATEGIAS CRÍTICAS

Antes de la crisis del COVID-19 podría habernos parecido que la única relación entre la museología y el feminismo romaní puede ser vista en las salas del Museo de la Mujer Gitana de Granada. Durante el primer confinamiento descubrimos el valor plástico-representacional de la apropiación de las plataformas independientes de Internet, por parte de este movimiento, que plasma allí sus investigaciones, posicionamientos y proyectos formativos. En esta coyuntura, agravada en extremo por las circunstancias ya descritas, el campo de intersección aludido,

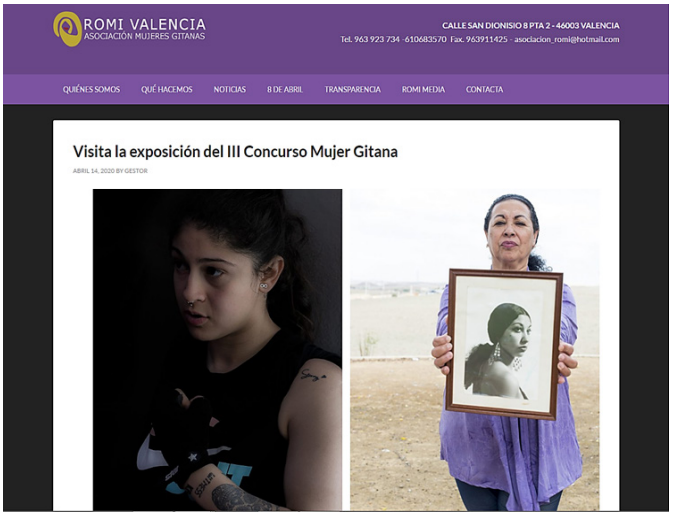
homophobia visible and show that the boundaries of hostility to «the others are easily shifted – and that at some point each of us belongs to a minority». Roma Biennale: <Gorki Roma Biennale | Roma Biennale> [01.04.2020].

50. Los y las artistas seleccionados fueron: Daniel Baker, Tibor Balogh, Mihaela Cimpeanu, Gabi Jiménez, András Kállai, Damian Le Bas, Delaine Le Bas, Kiba Lumberg, Omara, Marian Petre, Nihad Nino Pušija, Jenô André Raatzsch, Dusan Ristic, István Szentandrássy, Norbert Szirmai y János Révész. Call the witness: <Call the Witness> [15.06.2020]. Junghaus, Timea, & Sekely, Katalin: *Paradise Lost*. *The First Roma Pavilion: La Biennale di Venezia*. Munich, Prestel, 2007.

51. La imagen del artista gitano ha sido fundamental en la construcción del romanticismo, la bohemia y las vanguardias, aunque su papel como creador ha quedado a menudo tan solo hipervisibilizado en los aspectos asociados al folklore. Santino Spinelli, Alexian: «El mundo y el arte de un pueblo desconocido (y II)», *O Tchatchipen: lil ada trin tchona rodipen romani = revista trimestral de investigación gitana*, 57, (2007), pp. 46-52. Más sobre la construcción de los estereotipos referidos a la representación plástica de la mujer gitana: Carmona, Sarah: «Decolonizing the Arts: A Genealogy of Romani Stereotypes in the Louvre and Prado Collections». *Critical Romani Studies,* 2 (2018), pp. 144-167. Alba Pagán, Ester, & Vasileva Ivanova, Aneta: *op. cit.*

formado por los temas de la representación y la reivindicación, queda completado por la gran urgencia de la inclusión digital.

Así interpretamos el mensaje que recibimos desde la Asociación de Mujeres Gitanas Romi Valencia, cuyas actuaciones preferentes coinciden con los problemas más candentes[52]. La mediación en centros educativos, la alfabetización informática, la inclusión social y la visibilización femenina, la promoción de la salud de la mujer gitana y la lucha contra el odio, se han hipertrofiado y virtualizado por completo, implicando a una extensa red de entes e instituciones para suplir los déficits comunicativos y las limitaciones en la movilidad[53]. Asesorar para los imposibles trámites asistenciales, conseguir a toda costa la retirada de requisitos para el acceso a Internet del alumnado, denunciar las manifestaciones racistas, repartir ayudas básicas, trazar las estrategias para la adaptación a un mundo postpandémico que ya ha etiquetado a sus marginados[54]. Estas y tantas otras actividades de emergencia han confluido con las permanentes, que no requieren actualización aunque sí intensificarlas. Insistimos en algunas que buscan resignificar pautas de la autorepresentación desde la mirada íntima del público protagonista; se trata de prácticas que recuerdan también el concepto de museo virtual participativo (figura 2).



52. Asociación de Mujeres Gitanas Romi Valencia: <http://asociacionromi.org> [03.04.2020]. La asociación es un ejemplo de trabajo en red con otras plataformas (como Khetane, una plataforma con un papel vertebrador dentro del movimiento asociativo gitano). Entre sus objetivos, que unen la promoción real de la parte más castigada de un colectivo excluido, con el enfoque feminista radical, destaca la atención en la problemática educativa.

53. Entrevista telefónica con Claudia González Romero, vicepresidenta y responsable del área de educación y cultura, del 19.04.2020.

54. Desde Romi Valencia insisten en el diagnóstico del segmento femenino como el más afectado por la crisis sanitaria: mujeres que antes mantenían a sus familias con trabajos de limpieza, dentro de la economía sumergida, ahora tienen que abordar trámites asistenciales disuasorios; reconvertir su escaso espacio vital en el lugar de estudio de varios niños y adquirir urgentemente unos conocimientos informáticos para ellos y para sí mismas, partiendo de la base de no haber dispuesto nunca de un ordenador.

Otras asociaciones de mujeres gitanas confirmaron el relato apocalíptico que se nos presentaba en el barrio de La Coma[55]. Pero aún más fuerte suena el mensaje de esperanza: la pandemia las encontró inmersas en una lucha que ya era desigual; tanto la estigmatización y la marginación económica, como la brecha digital ya formaban parte de su agenda[56]. El hecho de que la reivindicación de la imagen propia se abra camino afanosamente, le dará aún más fuerza.

3. CONCLUSIONES

Empezamos trazando nuestra estructura de apoyos metodológicos, con el conocimiento situado según Haraway, la pionera de la teorización del ciberfeminismo[57]. En el territorio español otra mirada interrogó las relaciones entre el feminismo y el entorno informático, construyendo su crítica contra el sistema establecido desde sus márgenes invisibilizados[58]. Creemos que las vivencias íntimas y el debate público respecto al confinamiento y la crisis social, provocados por el COVID-19, tan solo aceleraron la necesidad de alianzas digitales desde los citados márgenes. Volvemos a definirlos como la museología, atenta a las necesidades de una memoria más crítica e inclusiva que nunca, y el feminismo gitano, como aglutinador de la resistencia cultural y social romaní. No comparamos estos fenómenos, sino que pretendemos inaugurar el debate en torno a su área de intersección: la vocación por lo digital como nueva herramienta, potencialmente estratégica. En el momento investigado, en el que predominan las experiencias por consolidar, la única certeza necesaria para la perspectiva situada y crítica, inseparable del compromiso personal, es que la tecnología deja de ser antónimo de lo humano, si ofrece espacios subversivos respecto al orden imaginado globalizado. Desde la misma óptica, nuestra hipótesis inicial planteaba la posibilidad de un empoderamiento visual minoritario, dentro del contexto de una postmodernidad representacional revisada tras los últimos acontecimientos a nivel mundial. No obstante, la cambiante coyuntura nos obliga a dejar abiertos los resultados del estudio. No existe un resultado concluyente en un futuro postpandémico imprevisible, ni a nivel local ni en lo global: sólo la oportunidad e invitación a que dejemos la aséptica imparcialidad académica y participemos en los frágiles procesos político-culturales que esbozamos.

---

55. Queremos reseñar y agradecer especialmente la aportación de María José Gómez Fernández, presidenta de la Asociación Gitana Alfa y Omega de la Pobla de Vallbona, quien nos ayudó a imaginar aquella ebullición que es la autoalfabetización digital urgente de tantísimas gitanas, armadas a veces con poco más que un móvil obsoleto. Aunque su relato coincidió en muchos puntos con el mapa esbozado de extrema desigualdad cara a la crisis y perspectivas inciertas, después de hablar con ella albergamos una certeza: mujeres capaces de aprender a tramitar, reciclarse laboralmente y transmitir a los hijos los contenidos educativos con el mencionado móvil deficiente, sabrán abordar con valor cualquier futuro. Entrevista telefónica de 20.04.2020.

56. También Agüero Fernández, Silvia (2020): «Súper Romís, heroínas gitanas. La historia de una pandemia que sí entiende de razas», En: <https://www.pikaramagazine.com/2020/04/super-romis-heroinas-gitanas-la-historia-de-una-pandemia-que-si-entiende-de-razas/> [12.04.2020].

57. Haraway, Donna, *op. cit.*

58. Zafra, Remedios: *(h)adas. Mujeres que crean, programan,* prosumen*, teclean*. Madrid, Páginas de Espuma, 2013.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Agüero Fernández, Silvia (2020): «Súper Romís, heroínas gitanas. La historia de una pandemia que sí entiende de razas», En: <https://www.pikaramagazine.com/2020/04/super-romis-heroinas-gitanas-la-historia-de-una-pandemia-que-si-entiende-de-razas/> [12.04.2020].

Agüero Fernández, Silvia (2018): «In the Guetto», en: <https://www.pikaramagazine.com/2018/10/guetos-barrios-gitanos/> [29.04.2020].

Alba Pagán, Ester, «Espacios femeninos de la memoria», en Vasileva Ivanova, Aneta (ed.): *Espacio, género, memoria: discurso académico y práctica socioespacial*. Valencia, Tirant Humanidades, 2017, pp. 75-82.

Alba Pagán, Ester, & Vasileva Ivanova, Aneta: «Gitanas without a Tambourine: Notes on the Historical Representation and Personal Self-Representation of the Spanish Romani Woman.», *European Journal of Women's Studies,* 27-2 (2020), pp. 145–165.

Alonso Fernández, Luis: *Introducción a la nueva museología.* Madrid, Alianza, 1999.

Asociación de Mujeres Gitanas Romi: «Problemática de la mujer gitana asociación de mujeres gitanas», en Federación de Organizaciones Feministas del Estado Español: *Jornadas feministas*. Madrid, FOFEE, 1994, pp. 51-54.

Baker, Daniel, & Hlavajova, Maria: *We Roma: A Critical Reader in Contemporary Art.* Amsterdam, BAK, 2014.

Ballarín Domingo, Pilar: *La educación de las mujeres en la España contemporánea: (siglos XIX-XX)*. Madrid, Síntesis, 2001.

Baumgartner, Gerhard, Cyroulnik, Philippe, & Marchand, Xavier: *Ceija Stojka. Esto ha pasado*. Museo Reina Sofía, Madrid, 2019: <https://www.museoreinasofia.es/publicaciones/ceija-stojka> [15.06.2020].

Braidotti, Rosi: *Feminismo diferencia sexual y subjetividad nómade*. Barcelona, Gedisa, 2004, pp. 215-223.

Brooks, Ethel: «Claiming Our Place», (2018), en <https://www.kiwit.org/kultur-oeffnet-welten/positionen/claiming-our-place.htm> [02.06.2020].

Carmona, Sarah: «Decolonizing the Arts: A Genealogy of Romani Stereotypes in the Louvre and Prado Collections». *Critical Romani Studies,* 2 (2018), pp. 144-167.

Carmona, Sarah: «Entre essentialisme et universalisme» (2014). En: <http://indigenes-republique.fr/identite-versus-epistemologie-romani-entre-essentialisme-et-universalisme/> [02.06.2020].

Carrasco, Cristina, Borderías, Cristina, & Torns, Teresa (eds.): *El Trabajo de cuidados. Historia, teoría y políticas*. Catarata, Madrid, 2011.

Crenshaw, Kimberle (1989): «Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics», en <http://chicagounbound.uchicago.edu/uclf?utm_source=chicagounbound.uchicago.edu%2Fuclf%2Fvol1989%2Fiss1%2F8&utm_medium=PDF&utm_campaign=PDFCoverPages> [17.06.2020].

García Roca, Joaquín, & Mondaza Canal, Guillermo: *Jóvenes, Universidad y Compromiso Social. Una experiencia de inserción comunitaria*. Madrid, Narcea, 2002.

Demo, Anne Teresa: «The Guerrilla Girls' Comic Politics of Subversion», en Olson, Lester C., Finnegan, Cara A., & Hope, Diane S. (eds.): *Visual Rhetoric: A Reader in Communication and American Culture.* Los Angeles, Sage, 2008, pp. 241-54.

Durán, María Ángeles: *El trabajo no remunerado en la economía global*. Bilbao, BBVA, 2012.

El diario Cantabria: «Denuncian ante la Fiscalía los «bulos que criminalizan a la comunidad gitana por propagar el coronavirus», en: <https://www.eldiariocantabria.es/articulo/cantabria/denuncian-fiscalia-bulos-criminalizan-comunidad-gitana-propagar-coronavirus-santona/20200330172840073858.html>, (2020). [29.04.2020].

Equipo de intervención comunitaria la coma, Barros Quivén, Álvaro (coord.): «Monografía comunitaria», (2012), en: <https://www.gitanos.org/monografia-comunitaria/content/print/monografia-resumen.pdf> [19.04.2017].

Filigrana, Pastora (2020): «La persecución al pueblo gitano es la persecución a una categoría política que desafía a un modelo». En: <https://www.pikaramagazine.com/2020/04/la-persecucion-al-pueblo-gitano-es-la-persecucion-a-una-categoria-politica-que-desafia-a-un-modelo-imperante/> [06.06.2020].

Filigrana, Pastora: *El pueblo gitano contra el sistema-mundo. Reflexiones desde una militancia feminista y anticapitalist*a. Madrid, Akal, 2020.

Giménez Adelantado, Ana: «Metamorfosis: reflexiones sobre el asociacionismo de las mujeres gitanas en la década de los 90». *O Tchatchipen: lil ada trin tchona rodipen romani = revista trimestral de investigación gitana*, 61 (2008), pp. 9-15.

Haraway, Donna: *Ciencia, cyborgs y mujeres: la reinvención de la naturaleza.* Madrid, Cátedra, 1995.

Harding, Sandra: «Just add women and stir?». *Gender equity in science and technology for development,* Ottawa: International Development Research Centre, (1995), pp. 295-307.

Jardón, Paula, & Pérez, Clara: «Aproximación a un modelo de educación patrimonial horizontal a partir de tres casos», *Pulso. Revista de Educación,* 40 (2017), pp. 53-75.

Junghaus, Timea, & Sekely, Katalin: *Paradise Lost. The First Roma Pavilion: La Biennale di Venezia*. Munich, Prestel, 2007.

Lippard, Lucy R.: *From The center: feminist says on women's art.* New York, Dutton, 1976.

Lorente, María, & Lucea, Beatriz: «El museo, nexo entre la sociedad y la cultura», en Montañés, Carmen (coord.): *El Museo, un espacio didáctico y social*. Zaragoza, Mira editores, 2001, pp. 65-83.

Martín Cáceres, Miriam José: «El Museo Etnológico de la Mujer Gitana: un espacio social para hacer visible lo invisible», *Her&Mus: heritage & museography*, 3 (2010), pp. 50-54.

Monzó, Rafael, Jardón, Paula, & Pérez, Clara: «Análisis de una experiencia de ocio inclusivo para mayores afectados de demencia y Alzheimer en el Museu Comarcal de L'Horta Sud», *Ensayos*, 34-1 (2019), pp. 149-162.

Pastor Homs, M.ª Inmaculada: *Pedagogía museística.* Ariel, Barcelona, 2004.

Pérez, Clara: «Un museu per a tothom». *Bastida*, 1 (2019), p. 19.

Pollock, Griselda: *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*. Buenos Aires, Fiordo, 2013.

Raleigh Yow, Valerie: *Recording oral history: a practical guide for social scientists*. Thousand Oaks (CA), Sage, 1994.

Ramírez-Heredia, Juan de Dios: «El Coronavirus y los gitanos». En: <https://diario16.com/el-coronavirus-y-los-gitanos/>, *Diario 16*, (2020). [07.04.2020].

Riaño, Peio: «El museo del futuro se despide de las exposiciones de masas». En: <https://elpais.com/cultura/2020-04-13/el-museo-del-futuro-se-despide-de-las-exposiciones-de-masas.html>, *El País,* (2020), [14.04.2020].

Robertson, Roland: «Glocalización: tiempo-espacio y homogeneidad-heterogeneidad», en Monedero, Juan Carlos: *Cansancio del Leviatán: problemas políticos de la mundialización*. Madrid, Trotta, 2003, pp. 261-284.

Santino Spinelli, Alexian: «El mundo y el arte de un pueblo desconocido (y II)», *O Tchatchipen: lil ada trin tchona rodipen romani = revista trimestral de investigación gitana*, 57, (2007), pp. 46-52.
Sauret, Teresa (dir.): «Museología Crítica» (núm. monográfico), *Museo y territorio*, 4 (2011), pp. 3-172.
Zafra, Remedios: *(h)adas. Mujeres que crean, programan,* prosumen*, teclean.* Madrid, Páginas de Espuma, 2013.

WEBGRAFÍA:

Asociación de mujeres gitanas Alboreá: <http://asociacionromi.org/> [26.10.2018]
Asociación gitanas feministas por la diversidad: <https://www.gitanasfeministas.org/curso-online-feminismo-romani/> [12.01.2020].
Ayuntamiento de Paterna: <https://url2.cl/8Hivf> [10.06.2020].
Call the Witness: <https://callthewitness.org/Main> [15.06.2020].
Council of europe: <https://url2.cl/Da1cu> [01.07.2020].
European Roma Institute for Arts and Culture: <Eriac> [09.01.2020].
ICOM: <https://icom.museum/en/news/less-than-one-month-to-imd-2020-lets-talk-digital-inclusion/]> [22.04.2020].
IVAM: <https://www.ivam.es/es/actividades/livam-en-pijama/>[15.04.2020].
Instituto de Cultura Gitana: <https://institutoculturagitana.es/> [09.04.2020].
MEC: <http://www.culturaydeporte.gob.es/cultura/areas/museos/mc/ceres/catalogos/catalogos-tematicos/patrimoniofemenino/presentacion/portada.html> [17.01.2020].
MEC: <http://www.culturaydeporte.gob.es/museosmassociales/presentacion.html> [07.03.2020].
Ministerio de Sanidad: <https://www.mscbs.gob.es/profesionales/saludPublica/ccayes/alertasActual/nCov-China/situacionActual.htm> [25.06.2020].
Mubav (2020): «Varios tweets 23.03-15.04.2020». En <https://twitter.com/hashtag/MiBodeg%C3%B3n?src=hashtag_click> [16.04.2020].
Mupreva: <https://www.facebook.com/mupreva/> [15.04. 2020].
Museari: <https://url2.cl/xkJju> [25.04.2020].
Museo municipal de cerámica de Paterna: <https://www.facebook.com/MuseoCeramicaPaterna/> [17.04.2020].
Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias «González Martí»: <https://www.facebook.com/Museo-Nacional-de-Cer%C3%A1mica-y-Artes-Suntuarias-Gonz%C3%A1lez-Mart%C3%AD-136030236421637/> [22.04.2020].
Museos en femenino: <https://museosenfemenino.es/> [08.12.2019].
Museu comarcal de L'horta Sud: <https://www.facebook.com/271300663002425/posts/1916416458490829/?sfnsn=scwspwa&extid=WvRmLwHq1vz0UUKC]> [18.04.2020].
Museu de la Rajoleria: <https://www.instagram.com/p/B-Z2hJtCNxi/?igshid=1f8t003fxw3sm> [30.03.2020].
Museu d'Història de València: <https://www.facebook.com/MusHistValencia/posts/10158275851449485?__tn__=K-R> [15.04.2020].
OCDE: <https://www.youtube.com/watch?v=PIo_8VWMU60&feature=youtube> [12.04.2020].

Relecturas. Itinerarios museales en clave de género: <http://relecturas.es/proyecto/> [28.02.2019].
Roma biennale: <https://roma-biennale.eu/en/1-roma-biennale> [01.04.2020].
Romarchive: <https://www.romarchive.eu/en/> [01.06.2020].
Skolaromani: <https://skolaromani.org/> [15.06.2020].

FUENTES ORALES:

Entrevista telefónica con Ana Rubio Díaz, Proyecto ProMujer, 12.04.2020.
Entrevista telefónica con Clara Pérez Herrero, Museu Comarcal de L'Horta Sud Josep Ferrís March, Torrent, 20.06.2020.
Entrevista telefónica con Claudia González Romero, Asociación de mujeres gitanas Romi Valencia, 19.04.2020.
Entrevista telefónica con María José Gómez Fernández, Asociación Gitana Alfa y Omega de la Pobla de Vallbona, 20.04.2020.
Entrevista telefónica con Pilar Elizagaray, Fundación Novaterra, 10.04.2020.

REDES MUSEALES EN CLAVE FEMINISTA. EL CASO DE «RELECTURAS»

MUSEUM NETWORKS FROM A FEMINIST PERSPECTIVE. THE CASE OF «RELECTURAS»

Clara Solbes Borja[1] y María Roca Cabrera[2]

Recibido: 04/05/2020 · Aceptado: 24/07/2020
DOI: http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.2020.27422

Resumen

El artículo se propone analizar como caso de estudio el proyecto «Relecturas. Itinerarios museales en clave de género», nacido en 2017 bajo la coordinación de la Universitat de València con el fin de conectar museos de la ciudad de València y de su área metropolitana a través de itinerarios que ofrezcan relecturas a sus colecciones en clave de género o feminista. Se abordan algunos antecedentes del proyecto, así como su contextualización en un momento aparentemente propicio para la paulatina entrada de las mujeres en los museos. Se exponen los diferentes objetivos y metodologías de trabajo del proyecto, así como los retos que debería afrontar en un futuro para conseguir una mayor consolidación en el panorama valenciano.

Palabras clave

Museos; museografía; museos en redes; feminismo; perspectiva de género.

Abstract

This paper analyses as a case study the project «Relecturas. Itinerarios museales en clave de género». It was conceived in 2017 under the coordination of University of València, to coproduce with museums in the València metropolitan area, gendered interpretative pathways and rereadings of the collections through the lens of gender or feminism. This study presents some antecedents of the project, as well as its contextualization at a moment apparently promoting to the gradual entry of women into museums. This implies the different objectives and working methodologies developed by the team project, as well as the future challenges that should face this

1. Universitat de València, miembro del grupo de investigación VALuART de la Universitat de València con un contrato de Formación del Profesorado Universitario del Ministerio de Ciencia, Innovación e Universidades (convocatoria de 2016). C. e.: *clara.solbes@uv.es*

2. Universitat de València, miembro del grupo de investigación VALuART de la Universitat de València y del proyecto «SILKNOW. Silk heritage in the Knowledge Society: from punched cards to big data, deep learning and visual/tangible simulations» financiado por el programa de investigación e innovación de la Unión Europea Horizonte 2020 (nº 769504). C. e.: *maria.roca@uv.es*

follow-on project to achieve greater consolidation in the València museological world.

Keywords
Museums; museography; museums in network; feminism; gender perspective.

EL AÑO 2020 se iniciaba esperanzador para el feminismo en el contexto museográfico español. Los dos buques insignia del arte a nivel nacional, al menos, así lo mostraban. El Museo del Prado daba la bienvenida al año con su segunda exposición dedicada a artistas mujeres, H*istoria de dos pintoras: Sofonisba Anguissola y Lavinia Fontana,* mientras que, durante el transcurso de Arco la última semana de febrero, el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía anunciaba la adquisición de trece obras de ocho artistas diferentes, de los cuales siete eran mujeres. Sin duda, el feminismo goza de una popularidad insólita hasta la fecha, pero cabría preguntarse si, más allá de los pequeños gestos y las grandes exposiciones, la perspectiva feminista está arraigando realmente en nuestras instituciones.

Es sabido que «los museos son lugares de alta densidad simbólica»[3], por lo que los objetos que albergan y las prácticas que ejecutan tienen un papel fundamental en la configuración del imaginario colectivo. No es tarea sencilla paliar siglos de Historia, de una Historia androcéntrica que sistemáticamente ha dejado en los márgenes a diversos colectivos entre los cuales se encuentra esa mitad de la población que representan las mujeres. Desde la conocida exposición organizada por Linda Nochlin y Ann Shutterland Harris en el Museo de Arte del Condado de Los Ángeles en el año 1976, *Women Artists: 1550-1950*[4]*,* han sido numerosas las exhibiciones e investigaciones que han tratado de poner en tela de juicio la infrarrepresentación de mujeres en las colecciones museográficas y en las muestras que las estudian y difunden. No obstante, tal y como ha recalcado Patricia Mayayo, la mayoría de las iniciativas están centradas en la recuperación de nombres sin realmente proponer una reflexión crítica que cuestione el patriarcado y que vincule las problemáticas del pasado con el presente[5]. Sería deseable, por lo tanto, no limitarnos a recuperar, estudiar y visibilizar mujeres silenciadas por la Historia y la institución-arte, sino además generar nuevas herramientas, nuevas estructuras, que propicien reflexiones críticas y que cambien nuestras instituciones de raíz, sus estructuras y jerarquías[6]. En definitiva, se debe aspirar a modificar la propia naturaleza del museo, no solamente incorporar a las mujeres en sus discursos y programas.

En su tesis doctoral, Laura Díaz Ramos apuesta por varias estrategias básicas que pasan por modificar la política de adquisiciones, replantear las relaciones entre el museo y los públicos y, la que más nos interesa aquí, impulsar la colaboración entre museos. Se trataría de deconstruir las relaciones de poder establecidas desde la horizontalidad y la colaboración entre agentes e instituciones: «collaboration is a feminist feature because it envolves a relationship in which a degree of power-sharing

3. Bernárdez Rodal, Asunción: «Sobre públicos, museos y feminismo», en López Fdez. Cao, Marián, Fernández Valencia, Antonia y Bernárdez Rodal, Asunción (eds.): *El protagonismo de las mujeres en los museos.* Madrid, Fundamentos, 2012, p. 55.

4. Nochlin, Linda y Shuterland, Harris: *Women Artists: 1550-1950.* Los Angeles, Los Angeles Country Museum of Art, 1977.

5. Mayayo, Patricia: «Después de Genealogías feministas. Estrategias feministas de intervención en los museos y tareas pendientes», *Investigaciones Feministas,* 25, 4 (2013), 25-37.

6. Díaz Ramos, Laura: *Feminist Curatorial Interventions in Museums and Organizational Change: Transforming the Museum from a Feminist Perspective* (Tesis doctoral inédita), University of Leicester, 2016, p. 2.

must take place»[7]. También Manuel Borja-Villel ha señalado en diversas ocasiones la necesidad de trabajar en red a nivel museográfico[8]. Consideramos que esta estrategia es altamente interesante a la hora de implantar la perspectiva de género en nuestras instituciones, ya que propicia la transversalidad, la horizontalidad, la diversidad y, a su vez, lo colectivo, lo común. No se debe aspirar a generar un nuevo canon o un nuevo relato único, sino beber de la genealogía foucaultiana para construir nuevas relaciones que nutran recíprocamente nuestras instituciones[9].

Griselda Pollock bebía de esta idea de genealogía en su Museo Feminista Virtual[10], en el cual proponía un museo imaginario que conjugaba y ponía en relación obras que podían resultar contradictorias o inesperadas. La historiadora del arte no aspiraba a que su museo virtual pudiera materializarse físicamente, ya que consideraba poco probable que alguna institución subvencionara una intervención feminista que subvirtiera axiomas de clase, raza y género. Sin embargo, no tardarían en aparecer diversas iniciativas que tratarían, precisamente, de releer las colecciones museográficas poniendo en valor las aportaciones de las mujeres a la Historia y, sobre todo, haciendo hincapié en esta idea de trabajo en red, de no limitarse a un solo museo, sino conectar diversas colecciones bajo un mismo paradigma atendiendo sus diversidades. En nuestro país podemos subrayar el proyecto *Museos en femenino,* dirigido por Marián López Fernández Cao, que reivindicaba el papel activo de la mujer en las prácticas culturales en cinco museos estatales: el Museo del Prado, el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, el Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias González Martí, el Museo del Traje y el Museo Arqueológico Nacional. Se revisaron los sistemas de catalogación, los criterios expositivos y los textos que acompañaban a la obra u objeto para generar nuevas interpretaciones que resaltaran las presencias y ausencias de las mujeres, así como las relaciones de poder material y representativo que cada época ha desarrollado. El proyecto se inició en 2009 a partir de un convenio del Ministerio de Cultura con la Universidad Complutense de Madrid para «adecuar la catalogación de los fondos y su difusión al re-equilibrio de sexos (...) saldando así una deuda con el Arte en femenino y su papel en la Historia»[11] y dio como fruto guías didácticas como la que se puede consultar en la web del Museo del Prado o itinerarios como *Feminismo. Una mirada feminista sobre las vanguardias,* visitable de la mano del equipo de mediación del MNCARS.

También el proyecto *Patrimonio en femenino* del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte ofreció exposiciones virtuales para realizar una relectura crítica del patrimonio que visibilizara las acciones femeninas en la Historia. Para ello se analizaron desde una perspectiva de género las colecciones de treinta museos

7. *Idem,* p. 38.

8. Expósito, Marcelo: *Conversación con Manuel Borja-Villel.* Madrid, Turpial, 2015, pp. 267-271.

9. Sjöholm Skrubbe, Jessica: *Curating Differently: Feminisms, Exhibitions and Curatorial Spaces.* Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2016, pp. xv-xvi.

10. Pollock, Griselda: *Encuentros en el museo feminista virtual.* Madrid, Cátedra, 2010.

11. Citado en López Fdez. Cao, Marián: «Introducción. Museos y género. Patrimonio y educación para la igualdad», en López Fdez. Cao, Marián, Fernández Valencia, Antonia y Bernárdez Rodal, Asunción (eds.): *El protagonismo de las mujeres en los museos.* Madrid, Fundamentos, 2012, p. 7.

integrantes de la Red Digital de Colecciones de Museos de España. El proyecto partía de la «necesidad de involucrar a museos de distinta naturaleza en un proyecto común en el que el hilo conductor fueran las mujeres de diferentes épocas, culturas y condiciones sociales»[12]. El proyecto culminó el 8 de marzo de 2011 con motivo, como es habitual, de la celebración del Día Internacional de la Mujer[13].

En los últimos años, las propuestas se han multiplicado, actualizado y diversificado. En este sentido, es reseñable el papel que los departamentos de educación y actividades culturales están ejerciendo en la implantación del feminismo en nuestras instituciones. A modo de ejemplo, el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía ha planteado propuestas como el recorrido diseñado por Ana Pol y María Rosón e inaugurado en 2019 «Hacer Espacio o de cómo deambular desde la desorientación», que parte de una visión del feminismo desde lo fenomenológico y lo poético; y el programa «Insumisas», desarrollado entre octubre y diciembre de 2019, con el que se quiere subrayar la existencia de contenidos de carácter feminista más allá de fechas como el 8 de marzo[14].

A nivel autonómico, la Comunitat Valenciana cuenta con una institución cuyo fin es –además de impulsar la cultura a través de su sede el Centre del Carme Cultura Contemporània– conectar museos de las tres provincias de la comunidad. Una de las convocatorias que gestiona la institución es RESET, la cual promueve relecturas desde una perspectiva de género y multicultural en museos de distinta índole: en su primera convocatoria en 2017 fue dirigida a los museos de bellas artes de Alicante (MUBAG) y Castellón, mientras que en su segunda convocatoria en 2019 se centró en el Museo de Arte Contemporáneo de Alicante (MACA) y el Museo de Arte Contemporáneo Vicente Aguilera Cerní de Vilafamés (MACVAC).

En este marco, en 2017 surgió el proyecto que analizamos como caso de estudio en este artículo. Se trata de «Relecturas. Itinerarios museales en clave de género», un proyecto de la Universitat de València subvencionado por la Generalitat Valenciana cuyo principal objetivo es difundir la igualdad de género entre la ciudadanía a través de itinerarios culturales en museos valencianos. Se formó un equipo pluridisciplinar de investigadoras de la Universitat de València y profesionales de museos valencianos predispuestas a ofrecer una nueva mirada con perspectiva de género sobre sus propias colecciones y exposiciones permanentes. Tal y como afirma Antonia Fernández Valencia:

> «Incorporar a nuestra mirada en los museos la perspectiva de género nos brinda la posibilidad de pensar —a través de las obras expuestas— el protagonismo y funciones sociales de las mujeres, su consideración social y la tipología de las relaciones en las

12. Patrimonio en femenino en línea de la Red Digital de Colecciones de Museos de España bajo el título Patrimonio en Femenino. <http://www.culturaydeporte.gob.es/cultura/areas/museos/mc/ceres/catalogos/catalogos-tematicos/patrimoniofemenino/patrimoniofemenino/presentacion.html>.

13. Cabe destacar, asimismo, otros proyectos que a menor escala han releído también colecciones museográficas en clave de género. Es el caso de «¿Quién da la vuelta a la tortilla?», desarrollado en el Museo de Bellas Artes de Murcia por el colectivo Medusa mediación, que incluía talleres, una exposición itinerante y una plataforma social. <http://www.regmurcia.com/servlet/s.Sl?sit=a,58,c,371&r=AgP-23472-DETALLE_EVENTO>.

14. Para más información, véase la página web del museo. <https://www.museoreinasofia.es/visita/hacer-espacio-o-como-deambular-desde-desorientacion y https://www.museoreinasofia.es/actividades/insumisas>.

> que entraron, entre sí y con sus contemporáneos varones, en las diferentes sociedades históricas»[15].

El proyecto se proponía, en definitiva, de dar voz a otras historias en los museos, partiendo de una colaboración directa entre dichas instituciones y la universidad. Este punto nos parece también relevante, ya que, tal y como apunta Jesusa Vega, las relaciones entre museos y universidades se han ido erosionando progresivamente por diversas razones y circunstancias según los países. La autora afirma que, en el caso español se explica:

> «por la misma legislación: por un lado la ley 53/1984, de 26 de diciembre, de Incompatibilidades del personal al servicio de las Administraciones Públicas, hizo imposible simultanear el trabajo en la universidad y el museo. Por otro lado, la reforma de la función pública devaluó definitivamente la figura del conservador como técnico de museos, logro por el que tanto se había luchado y que finalmente se alcanzó en 1973: en la ley 30/1984 se le dio el mismo tratamiento que al personal administrativo, pruebas unitarias de selección que impiden el acceso o la posibilidad de acceso del futuro técnico a un centro acorde con su formación y sus intereses en la investigación. No obstante, el golpe de gracia a esta función principal y prioritaria del museo se la dio la ley 13/1986 de fomento y coordinación general de investigación científica y técnica, cuyo listado de organismos oficiales de la ciencia dejó fuera del mismo al museo. La universidad se convirtió en la única gestora de la investigación, en otras palabras, acaparó este capital simbólico con satisfacción y displicencia, si bien, hablando de historia del arte, el escenario mediático se ha escorado definitivamente hacia el museo, de manera que la universidad ha perdido prácticamente toda su visibilidad en la sociedad»[16].

La cita es larga, pero consideramos que plasma de manera muy acertada las diatribas que han ido separando las esferas del museo y la universidad en el contexto español, unas esferas separadas —la conservación y difusión, por un lado, y la investigación, por otro— que, sin embargo, se necesitan mutuamente: «el museo precisa de la academia porque allí se forman los profesionales que le son necesarios, los conservadores; la academia necesita del museo porque es la institución donde se conservan los artefactos que son motivo de estudio y en ellos radica la legitimación de su existencia»[17]. En un momento en el que los museos se integran cada vez más en la sociedad —también la de consumo—, mientras que la academia permanece en una burbuja que rara vez permea más allá de sus fronteras, es necesario replantearse las relaciones entre ambas instituciones y, sobre todo, estrechar lazos que permitan sostener un flujo comunicativo constante que enriquezca sus discursos y prácticas. En este sentido, el proyecto «Relecturas» nació con la clara

---

15. Fernández Valencia, Antonia: «La historia de las mujeres en los museos», en López Fdez. Cao, Marián, Fernández Valencia, Antonia y Bernárdez Rodal, Asunción (eds.): *El protagonismo de las mujeres en los museos.* Madrid, Fundamentos, 2012, p. 12.

16. Vega, Jesusa: «El museo en el siglo XXI: función y representatividad (a propósito del nuevo discurso del MNAC)», *Anales de Historia del Arte,* 29 (2019), p. 151.

17. *Idem*, p. 152.

voluntad de establecer puentes entre la Unviersitat de València y algunos de los museos de la localidad que la acoge y de su área metropolitana. Se trataba de abrir las investigaciones realizadas en el ámbito académico a la ciudadanía al completo a través de los museos, que son, al fin y al cabo, los principales intermediarios entre el patrimonio que custodian y los ciudadanos y las ciudadanas.

Inicialmente, se involucraron seis museos en el proyecto: el Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias González Martí, el Museo de Historia de València, el Museo de Prehistoria, el Museo Valenciano de Etnología, el Museo del Palmito de Aldaia y el Museo Comarcal de l'Horta Sud Josep Ferrís March de Torrent. En una segunda fase iniciada un año más tarde, en 2018, se añadieron cinco museos más que completaron el abanico de áreas de conocimiento, así como de titularidades y localidades: el Museo de Bellas Artes de València, el Museo de Cerámica de Manises, el Museo Municipal de Cerámica de Paterna, la Colección Museográfica Permanente Etnográfica de la Casa Grande y el Museo de la Rajoleria de Paiporta. La selección de museos manifiesta la voluntad de potenciar su distinta índole, ya que encontramos museos de Etnología, de Artes Decorativas, de Historia y de Bellas Artes; pero también su distinta titularidad, ya que pertenecen a instituciones diversas que abarcan el Ministerio de Cultura y Deporte, la Generalitat Valenciana, la Diputación de València y distintos ayuntamientos. Esta diversidad permite crear lazos entre disciplinas e instituciones, así como unir museos ubicados en la capital con aquellos que trabajan desde el área metropolitana, lo cual es, sin duda, un rasgo distintivo del proyecto que cabe subrayar. La mayoría de museos, de hecho, están ubicados en localidades del área metropolitana y son relativamente modestos en cuanto a espacios y colecciones, pero esto, más que un inconveniente, consideramos que puede resultar una ventaja que facilite su estudio y el trabajo directo con el personal del museo. A menudo es más sencillo —o más eficaz— trabajar desde valores como el feminismo desde instituciones pequeñas o locales, que quedan en los márgenes de los circuitos museísticos en muchas ocasiones, ya que tienen una mayor capacidad de adaptabilidad y de permeabilidad.

En términos generales, los museos participantes no tenían experiencia en este tipo de iniciativas, aunque algunos sí que habían participado o bien en algunas de las redes nacionales mencionadas anteriormente o bien habían llevado a cabo exposiciones en clave de género. Es el caso del Museo de Prehistoria de València, que acogió la muestra itinerante *Mujeres en la Prehistoria* en 2005, poniendo en valor el protagonismo del género femenino como productor de cultura en épocas pasadas[18]. Asimismo, el Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias González Martí participó en la iniciativa estatal *Museos en femenino* y, desde 2014 propone un conjunto de actividades educativas como la visita taller «Una cuestión de género» para que el público en edad escolar se conciencie sobre cuestiones como igualdad o diversidad en diferentes momentos de la historia.

Bebiendo de los referentes comentados, se planificaron diversas actuaciones que servirían como punto de partida para el proyecto. Las actuaciones llevadas a cabo

18. Soler Mayor, Begoña (coord.): *Las mujeres en la Prehistoria*. València, Museo de Prehistoria de València, 2006.

hasta la fecha han sido, fundamentalmente, el estudio de las colecciones mostradas en las exposiciones permanentes; la selección de piezas que conforman los itinerarios en clave de género de cada museo; la creación de una ruta de conexión entre las instituciones participantes para fomentar el turismo cultural; la divulgación de los resultados mediante una página web específica para contribuir al conocimiento del patrimonio histórico y cultural valenciano custodiado en los museos; y la autoreflexión y balance de los resultados conseguidos mediante unas jornadas abiertas al público y una publicación que verá la luz en los próximos meses.

En el trabajo de investigación sobre las colecciones se implicaron, como hemos señalado, personal investigador universitario junto con profesionales de los propios museos, que trabajaron coordinadamente para ofrecer una relectura de las piezas de la colección lo más completa posible. Se partió del concepto de género como construcción cultural e histórica defendido por autoras como Simone de Beauvoir[19] y Joan Scott[20] y se confeccionaron ejes de análisis que giraban en torno al género como proceso relacional, como relación de poder y vínculo transversal que unía otras relaciones de poder como pueden ser la clase social, la raza o la sexualidad. Asimismo, se elaboró un glosario de términos o conceptos que servirían como conectores entre las piezas de los distintos museos. Algunos de los conceptos que acoge el glosario son «sistemas», «roles», «identidad», «división sexual/generizada del trabajo», «cuerpo», «etnicidad», «clase social», «espacio», «maternidad/paternidad» y un lago etcétera. Esta selección de términos y conceptos ilustra de manera panorámica las líneas en torno a las cuales giran las relecturas de las colecciones.

La selección de las piezas se realizó teniendo en cuenta las colecciones de los museos en su totalidad para conformar un conjunto representativo y variado. Para proceder a la selección –de entre tres y nueve piezas, dependiendo del momento de incorporación del museo y sus necesidades– y espacios que conformarían los itinerarios desde una perspectiva de género en los once museos participantes, se establecieron unas pautas a seguir para unificar los criterios a la hora de seleccionar las piezas en cada institución implicada y se tuvo en cuenta tanto el significado de las piezas expuestas como el discurso expositivo en el que estaban integradas, contemplando aspectos como la omisión o la visibilidad de las mismas. Los textos elaborados incluyen los datos técnicos básicos de cada pieza, una imagen, su ubicación en sala, una descripción y finalmente la relectura propiamente dicha, en la que se explica su interés en relación a la temática del género. A partir de esta ficha se contempló redactar una versión breve con fin divulgativo dirigida al público general.

Tras el trabajo de investigación en torno a las colecciones y las piezas seleccionadas de las mismas, se realizó el diseño de los itinerarios, acordes al recorrido trazado por el museo y compatible con la ubicación de las piezas en la exposición permanente para establecer vínculos entre las relecturas de las mismas. Algunos de los museos han

19. Beauvoir, Simone de: *Le deuxième sexe.* Paris, Gallimard, 1999 (1ª ed. 1949).

20. Scott, Joan: «Gender: A Useful Category of Historical Analysis», *The American Historical Review,* 91, 5 (1986), pp. 1053-1075.

participado en la consolidación del proyecto señalando las piezas con un distintivo RDSI que permite tener acceso a la información mediante un dispositivo con lector de códigos QR y así poder realizar el recorrido propuesto. De esta forma el usuario o la usuaria es quien decide incorporar los itinerarios de las relecturas a su visita. Este método, sin embargo, resulta poco práctico y, sobre todo, efectivo, de modo que sería deseable que en vista a nuevas fases del proyecto se redefinieran nuevos modos de integrar los itinerarios en los discursos expositivos de los museos. Algunos, como el Museo de Prehistoria, sí que han experimentado con otras fórmulas de visibilización del proyecto como son folletos —equivalentes, en cierto modo, a hojas de sala— que guían al/ a la visitante por el recorrido del itinerario o bien a partir de visitas guiadas realizadas por el departamento de educación. Como expondremos al final del artículo, la activación permanente de los departamentos de educación y de actividades es probablemente una de las vías que el proyecto debería explorar con mayor intensidad en un futuro.

Por otro lado, todas las fichas de las piezas son accesibles y descargables desde la página web del proyecto[21], cuyo diseño pretende un uso funcional e intuitivo de la información [Fig. 1]. Se trata de una web responsive, que se adecua en todo momento al tipo de pantalla que se emplee y es accesible tanto para móviles como tabletas. En la página principal de la web encontramos la presentación del proyecto y desde ella se puede acceder a diferentes opciones específicas: información sobre los museos participantes, fichas de cada una de las piezas, currículum de las personas integrantes del equipo, formulario de contacto y área de descargas que incluye además un glosario y un tríptico con un mapa que une a los museos participantes.



A continuación, y a modo de ejemplo, desarrollaremos algunas de las relecturas realizadas en los museos mencionados anteriormente. Dada la amplitud actual del proyecto, hemos seleccionado seis de los once museos que participan activamente en la actualidad. La selección responde a los museos que participan en el proyecto desde su inicio y que, por lo tanto, tienen más desarrollados los itinerarios.

En primer lugar, el Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias González Martí seleccionó inicialmente dos piezas que muestran la presencia femenina en el

21. <http://relecturas.es/> [consultado el 26-04-2020].

ámbito privado: un *Plato de pedida* del siglo XIX que alude a la dote de la esposa y al papel de ésta en el matrimonio; y un *Panel de cocina* nos muestra parte del trabajo femenino vinculado al ámbito doméstico. Además, se recuperaron ausencias de la Historia aportando visibilidad a mujeres que desempeñaron actividades públicas, reivindicando el nombre de valencianas ilustres como Isabel de Villena, Jerónima Gales o Margarita y Dorotea de Juanes que hubieran merecido su lugar destacado en la *Sala de los personajes ilustres*. En la segunda fase del proyecto, se incorporaron otras cinco piezas: una *Fuente* del siglo XIX, que muestra a tres mujeres inmersas en una actividad intelectual; óleos de Ignacio Pinazo, de José Brel y Giralt y de Emilio Sala —*Bella herida por cupido* y *El cuento de las cabras* (1889), del primero, *Genio, Gloria y Amor* (*El genio poético rindiendo homenaje al amor*) (1866), del segundo, y *La primavera* y *El otoño,* del tercero—, que representan mujeres en actitudes pasivas, como eternas musas frente al genio masculino o como alegorías sin entidad propia; y un *Fumoir,* que encarna a la perfección la división sexual de esferas decimonónica.

La colección del Museo de Historia de València refleja de un modo ejemplar la relación entre roles de género y el espacio urbano a lo largo de varios siglos a través de piezas como *El Mosaico de la Medusa*, que plasma la simbología atribuida a la mujer en el mundo romano. En el itinerario se interpreta el uso de la imagen femenina para construir el orden social deseado y divulgar sus valores, como es el caso del *Vestido de la Moma* de la Fiesta del Corpus o el *Busto de la Segunda República Española,* que alude a la utilización del cuerpo femenino como alegoría política. Desde la Antigüedad estas alegorías se utilizaron para representar virtudes cívicas. Ejemplos de ello serían, el *Cartel anunciador de la Feria de Valencia de 1934* o el cartel del *Raid Valencia-Alicante-Valencia* que constituye un paso adelante en la construcción moderna, la libertad frente al recato tradicional. La segunda fase se centró en dos piezas medievales, la *Ménsula con escena de Filis cabalgando a Aristóteles* y un *Mango de cuchillo con figura femenina,* cuya iconografía se releyó en clave de género para deconstruir algunos de los mitos anclados a la literatura medieval.

El Museo del Palmito de Aldaia plantea un recorrido etnológico de la fabricación del abanico, no exenta de la mirada patriarcal. El *Abanico tipo Sultán* alude al papel de la mujer en periodos de duelo, que a diferencia de los hombres se extendía durante un largo espacio de tiempo y en todos los ámbitos de su vida. El *Abanico de novia* nos habla de género y clase social y, por otro lado, *Escena de granja* presenta la maternidad con una escena de amamantamiento propia de las clases humildes del siglo XVIII. El *Abanico Mil Caras Audiencias Públicas* constituye un ejemplo que alude al uso masculino de estos objetos, muy extendido en las culturas orientales. La segunda fase amplió el itinerario con otros palmitos y con un estudio sobre el proceso de fabricación del abanico desde el siglo XIX hasta la actualidad, haciendo hincapié en el cambio que se produce en el último tercio del siglo XX con la aparición de maestras abaniqueras mujeres.

En cuanto al Museo de Prehistoria de València, es uno de los que cuenta con un itinerario más completo, con un total de nueve piezas. La mayoría giran en torno a la división sexual del trabajo en las sociedades prehistóricas: la *aguja de coser* del paleolítico o las pesas de telar *La Lloma de Betxí,* que permiten reflexionar sobre las actividades textiles asociadas culturalmente a la feminidad; el *hacha de bronce de*

Betxí, que reivindica la participación de las mujeres en los procesos metalúrgicos; o el molino de piedra *Cova de l'or,* que muestra la asignación del procesado de los cereales a las mujeres. También podemos destacar piezas como el *pendiente de oro* de época imperial romana, que nos habla tanto de las mujeres de clase alta como de las *ornatrices* (esclavas encargadas de acicalar a las mujeres) y de los orfebres (varones, según las fuentes) que los fabricaban. Otras piezas aluden a la representación femenina en el plano simbólico o religioso, en el caso del ídolo oculado *Cova de la Pastora* del III milenio a.n.e., o a la representación de mujeres asociadas a la autoridad o el poder, en el del *Denario de Faustina la Mayor* de época romana (posterior al 141 d.n.e.).

En el Museo Valenciano de Etnología, por otro lado, encontramos piezas como el *corsé,* cuya historia en Europa nos remite al siglo XVI. Hasta el siglo XIX el corsé era utilizado tanto por hombres como por mujeres, pero a partir de entonces su uso se limitó al sexo femenino. En las primeras décadas del siglo XX, las mujeres se fueron desprendiendo del corsé, pero éste ha continuado estando hasta nuestros días vinculado a la feminidad y, más concretamente, a la sexualidad, ya que las chicas *pin-up* de los años cincuenta o *celebrities* como Lady Gaga en las últimas décadas han consolidado la pieza como fetiche y objeto sexualizado[22]. Vinculados al corsé tenemos varios ejemplares de la revista *Blanco y negro,* en la que aparecían habitualmente representaciones de «mujeres modernas» que empezaban a frecuentar los espacios públicos, fumar cigarrillos y conducir automóviles. Por otro lado, piezas como la *aixada de ganxo* o la *plancha de ropa* nos hablan de la división sexual del trabajo, tanto en el campo como en el ámbito doméstico y, por último, la *navaja de afeitar,* vinculada en el relato expositivo a un fragmento de *El baile de los solteros de* Pierre Bourdieu[23], nos remite a las expectativas puestas en los progenitores a mediados del siglo pasado. La segunda fase se centró en la exposición temporal que acogió el museo entre septiembre de 2018 y septiembre de 2019, *Prietas las filas. Vida cotidiana y franquismo.* Las piezas seleccionadas fueron una *cartilla del Servicio Social* femenino y un *televisor Emerson* de los años sesenta, que plasmaba cómo penetraba a través de la televisión la estereotipación de los roles de género y, aunque mucho menos explícitamente, también se colaban sexualidades y géneros que se consideraron delito hasta 1979.

El sexto y último museo que formó parte de la primera fase de «Relecturas» es el Museo Comarcal de l' Horta Sud Josep Ferrís March, cuyo itinerario está conformado por piezas como un *pupitre* de principios del siglo XX, que permite reflexionar sobre el modelo escolar correspondiente con los constructos sociales propios de una sociedad patriarcal, basada en una interpretación de las diferencias entre hombres y mujeres. Otras piezas de principios del siglo pasado reflexionan de nuevo sobre la división sexual del trabajo: una *escoba,* tradicionalmente fabricada por hombres y utilizada en el ámbito doméstico por mujeres; una *máquina de coser,* una *máquina de hacer embutido* y un *lavadero.* Por otro lado, la *cuna balancín* de estilo Art Nouveau, se relee como símbolo del concepto de familia nuclear afianzado en el siglo XIX

22. Entwistle, Joanne: *El cuerpo y la moda: una visión sociológica.* Barcelona, Paidós, 2002, p. 226.
23. Bourdieu, Pierre: *El baile de los solteros.* Barcelona, Anagrama, 2004.

y de la dicotomía entre los roles de maternidad y paternidad. La última pieza del itinerario es una *Carta de dote de Carmen Mora Mas y capital de Pascual Vilarroya Andreu,* que afianza el estudio del matrimonio históricamente subordinado a los intereses familiares.

A estos museos se unieron en la segunda fase los otros cinco museos mencionados y en la actualidad se está trabajando ya en la incorporación de más museos a la red, entre los cuales se encuentra el Instituto Valenciano de Arte Moderno. En general, en las dos fases desarrolladas hasta la fecha, se ofrecen unas pinceladas iniciales de lo que será un proyecto concebido como un continuo *work in progress* y que, tal y como indica la página web del mismo, aspira a crecer con el tiempo. De cara al futuro, se debería trabajar en perfeccionar algunos de los objetivos ya cumplidos y otros que quedan por abordar, como la ampliación de los itinerarios ya consolidados y en la adhesión de nuevos museos. También sería interesante materializar de algún modo la ruta cultural que une todos los museos participantes, ya que hasta el momento solo es tangible virtualmente en la web del proyecto. A partir de actividades y actuaciones concretas que unan los itinerarios de los distintos museos, se pondrán en valor los activos turísticos de todas las poblaciones y se conectaría de manera más efectiva la ciudad de València con su área metropolitana.

Por otro lado, queda pendiente también una revisión del concepto de género desde los feminismos contemporáneos y una mayor acogida a lecturas desde perspectivas *queer*, ya que por el momento la inmensa mayoría de las reflexiones —con excepciones— han girado en torno al género femenino y su historia. En este sentido, se cuenta con varios referentes a nivel internacional como el recorrido de la Tate Britain, *A Queer Walk Through British Art,* que contiene diecisiete piezas de pintura y escultura que reflejan la capacidad del arte para transmitir aspectos que la sociedad había censurado en diferentes momentos del pasado; el itinerario web del British Museum *Same-sex desire and gender,* a través del cual el público puede acceder a diferentes piezas, expuestas o no, que evidencian cómo la Historia con mayúscula ha ignorado la diversidad en la sociedad patriarcal; o *Gender and sexuality in the 19th century* del Victoria and Albert Museum, presenta a través de diversos artículos online el acceso de la mujer a la esfera pública en el siglo XIX, pero también los estigmas de la prostitución y las relaciones con el mismo sexo. Este mismo museo ofrece un itinerario de treinta piezas que exploran la presencia de individuos y colectivos LGBTQ+ en diferentes periodos y culturas para fomentar la discusión sobre las identidades tanto de género como sexuales y desafiar los convencionalismos.

Otro reto que, consideramos, queda por desarrollar es activar de manera permanente los departamentos de educación de los museos. En el contexto español, han sido diversas las iniciativas que han intentado mediar entre la ciudadanía y el museo más allá de los elementos que conforman las exposiciones[24], aunque, como apuntan Sofía Albero y Amaia Arriaga, la mayoría han estado centradas en la

24. Se pueden consultar, por ejemplo, las aportaciones de María Acaso y de Transductores: Acaso, María: *Pedagogías invisibles.* Madrid, Los libros de la catarata, 2012; Transductores: *Interficies: plataforma de cultura y salud comunitaria 2017-2019.* Barcelona, Fundación Daniel&Nina Caraso; Generalitat de Catalunya; Ajuntament de Barcelona, 2019.

recuperación de mujeres olvidadas por la Historia, pero no tanto en la inclusión de una verdadera perspectiva feminista que problematice el género en épocas pasadas y en el presente. Además, según las autoras, «las acciones educativas que incluyen una mirada de género, son todavía excepcionales y casi anecdóticas en los museos y centros de arte españoles»[25].

En el caso concreto de los museos que integran «Relecturas», algunos ya han desarrollado actividades que giran en torno al proyecto, aunque su organización se ha llevado a cabo de manera independiente y autogestionada, razón por la cual no nos hemos detenido en ellas en profundidad en el desarrollo de este artículo. Ejemplos de estas actividades son las visitas del Museo de Prehistoria mencionadas anteriormente; el taller didáctico permanente del Museu Comarcal de l'Horta Sud Josep Ferrís March «¿¡El hombre *en casa, la mujer a la plaza!?*»; los talleres que releían albahaqueros medievales en clave de género en el Museo de Cerámica de Paterna; y las visitas guiadas a la asociación de mujeres gitanas de València «Romi» y a la asociación de mujeres «Espai Violeta» de Mislata por parte del Museo de Prehistoria de València y del Museo de Historia de València. Asimismo, los ochos de marzo la mayoría de los museos utilizan las investigaciones e itinerarios del proyecto como marco de sus actividades.

A pesar de estas iniciativas, consideramos que falta todavía por elaborar una hoja de ruta que haga de las propuestas culturales y educativas en clave de género una parte fundamental de la estructura del proyecto y que estas vayan más allá de fechas señaladas[26]. Por supuesto, resulta necesario continuar investigando las colecciones y ampliando los itinerarios y sus contenidos, pero si no se trabaja en profundidad también desde el ámbito educativo, las propuestas del proyecto no permearán del todo en la sociedad. Cabe mencionar, no obstante, que en muchas ocasiones los departamentos de educación de los museos participantes —dada su escala local— son unipersonales o, incluso, una misma persona llega a realizar la función de conservadora, educadora y directora del museo, lo cual dificulta considerablemente la ejecución de planes educativos a largo plazo. Sin embargo, esta es la única manera de transformar los espacios expositivos en lugares realmente sociales, participativos y comunitarios, arraigados al territorio en el que se ubican.

Podemos sintetizar brevemente que «Relecturas» parte de la necesidad de conectar los discursos académicos y los museísticos desde el trabajo en red, de la voluntad de tender puentes entre la universidad y el museo y, por ende, la ciudadanía. Los primeros pasos de «Relecturas» ponen de manifiesto su interés en deconstruir mitos anclados al imaginario colectivo y de fomentar la igualdad de género, el respeto y la tolerancia ante la diversidad. Los museos tienen un papel fundamental en la difusión no solo del patrimonio que conservan, sino también de las problemáticas vigentes en la sociedad que los acoge.

---

25. Albero Verdú, Sofía y Arriaga, Amaia: «Educación con Perspectiva de Género en Museos Españoles. Enfoques y Discursos», *Multidisciplinary Journal of Gender Studies,* 7, 1 (2018), p. 1549.

26. Esta misma opinión manifiestan Albero Verdú, Sofía y Arriaga, Amaia: *Ibidem*.

RELACIÓN BIBLIOGRÁFICA

Acaso, María: *Pedagogías invisibles.* Madrid, Los libros de la catarata, 2012.

Albero Verdú, Sofía y Arriaga, Amaia: «Educación con Perspectiva de Género en Museos Españoles. Enfoques y Discursos», *Multidisciplinary Journal of Gender Studies,* 7, 1 (2018), pp. 1531-1555.

Beauvoir, Simone de: *Le deuxième sexe.* Paris, Gallimard, 1999 (1ª ed. 1949).

Bourdieu, Pierre: *El baile de los solteros.* Barcelona, Anagrama, 2004.

Díaz Ramos, Laura: *Feminist Curatorial Interventions in Museums and Organizational Change: Transforming the Museum from a Feminist Perspective* (Tesis doctoral inédita), University of Leicester, 2016.

Entwistle, Joanne: *El cuerpo y la moda: una visión sociológica.* Barcelona, Paidós, 2002.

Expósito, Marcelo: *Conversación con Manuel Borja-Villel.* Madrid, Turpial, 2015.

López Fdez. Cao, Marián, Fernández Valencia, Antonia y Bernárdez Rodal, Asunción (eds.): *El protagonismo de las mujeres en los museos.* Madrid, Fundamentos, 2012.

Mayayo, Patricia: «Después de Genealogías feministas. Estrategias feministas de intervención en los museos y tareas pendientes», *Investigaciones Feministas,* 25, 4 (2013), 25-37.

Medusa Mediación (ed.): ¿Quién da la vuelta a la tortilla? Hombres, mujeres, género y roles sociales en las colecciones de tres museos provinciales, Murcia, Libecrom, 2014.

Nochlin, Linda y Shuterland, Harris: *Women Artists: 1550-1950.* Los Angeles, Los Angeles Country Museum of Art, 1977.

Nuevo Gómez, Alejandro y Moreno Conde, Margarita: «Con voz de mujer: Patrimonio en Femenino, primera exposición en línea de la Red Digital de Colecciones de Museos de España», 2011-2012, Museos.es 7-8:298-307 (consultado el 14-9-2018).

Pollock, Griselda: *Encuentros en el museo feminista virtual.* Madrid, Cátedra, 2010.

Scott, Joan: «Gender: A Useful Category of Historical Analysis», *The American Historical Review,* 91, 5 (1986), pp. 1053-1075.

Sjöholm Skrubbe, Jessica: *Curating Differently: Feminisms, Exhibitions and Curatorial Spaces.* Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2016.

Soler Mayor, Begoña (coord.): *Las mujeres en la Prehistoria*. València, Museu de Prehistòria de València, 2006.

Transductores: *Interficies: plataforma de cultura y salud comunitaria 2017-2019.* Barcelona, Fundación Daniel&Nina Caraso; Generalitat de Catalunya; Ajuntament de Barcelona, 2019.

Vega, Jesusa: «El museo en el siglo XXI: función y representatividad (a propósito del nuevo discurso del MNAC)», *Anales de Historia del Arte,* 29 (2019), pp. 133-156.

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

Dolores Villaverde Solar[1]

Recibido: 23/04/2020 · Aceptado: 24/07/2020
DOI: http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.2020.27341

Resumen
Este artículo se acercará al Centro Galego de Arte Contemporánea (Santiago de Compostela) desde su construcción en los años noventa del siglo XX para comprobar, a través de su historia, si es posible a día de hoy hablar de feminismo o no en su trayectoria. Se intentará llegar a unas conclusiones repasando la labor de sus gestores/as y algunas de las muestras más interesantes de las artistas que tienen un papel relevante en el ámbito del feminismo.

Palabras clave
Arte; museo; feminismo; igualdad.

Abstract
This article will approach the Galician Center for Contemporary Art (Santiago de Compostela) since its construction in the nineties of the 20th century, to check, through its history, if it is possible today, to speak of feminism or not in its history. We will try to reach some conclusions by reviewing the work of their directors and some of the most interesting exhibitions of the artists who have a relevant role in the feminism.

Keywords
Art; Museum; Feminism; Equality.

1. Universidade da Coruña. Departamento de Humanidades. C. e.: *dolores.villaverde@udc.es*

INTRODUCCIÓN

Al pensar en la temática del número actual de la revista, lo primero que vino a mi mente fueron las intervenciones de las Guerilla Girls[2] en los años ochenta del siglo pasado con sus carteles y apariciones públicas en museos o galerías de Nueva York para denunciar que algunos grupos de personas eran discriminados por motivos de género y raza. Ha pasado mucho tiempo desde aquel famoso cartel *Do women have to be naked to get into Met museum?* (¿Tienen que estar desnudas las mujeres para entrar *en el Museo metropolitano?*), y muchas de sus denuncias, afortunadamente, se han superado. En pleno año 2020 se han atenuado diferencias y/o desigualdades entre hombres y mujeres en todos los ámbitos, el colectivo femenino –al menos en teoría– tienen/tenemos las mismas responsabilidades, oportunidades y derechos y el mundo del arte o los museos no son ajenos a este cambio, pues su presencia ya no se limita solamente a ser artistas o modelos, ahora triunfan galeristas, directoras de museos, comisarias de exposiciones, si bien no todo está conseguido y es necesario analizar si la igualdad de derechos, deberes, responsabilidades, oportunidades y presencia entre hombre y mujer en el siglo XXI en el ámbito de los museos es real o ficticia.

Tratando de responder a esta cuestión, este texto se acercará a los más de veinticinco años del CGAC[3] (Centro Galego de Arte Contemporánea), años que implicaron cambios sociales, políticos, culturales, que han afectado, lógicamente, a las mujeres. A través de su historia y programaciones, se tratará de demostrar si en él existe igualdad o no. El texto es una pequeña parte de un estudio mucho más amplio iniciado en el año 2011 sobre la mujer en el arte gallego, que todavía no se puede dar por concluido pues es necesario seguir avanzando y ampliando investigaciones, pero trata de aportar un pequeño grano de arena a un estudio tan amplio como es la historia de las mujeres en el arte, y tiene su contribución al ámbito del feminismo.

CGAC

En Galicia, el centro de referencia sobre arte contemporáneo es el CGAC (Centro Galego de Arte Contemporánea). Se trata de un centro periférico erigido en una ciudad pequeña: Santiago de Compostela, vinculada estilísticamente al Románico y al Barroco a la que cientos de visitantes o peregrinos llegan por el hecho de ser meta del Camino de Santiago y por el culto en su catedral al Apóstol Santiago; y que, en la última década del siglo XX seguía desprovista de cualquier tipo de infraestructura para exponer arte contemporáneo (como prácticamente toda Galicia). Fue con el Año Santo de 1993 cuando se inició un resurgir de las peregrinaciones a Santiago, que se mantiene a día de hoy, y esto trae consigo un incremento no solamente de peregrinos, aumenta el número de visitantes en general, con intención de conocer

2. Para saber algo más sobre las Guerrilla Girls remito a López, David: «Guerrilla girls: El activismo como praxis artística», *Asparkía*, 27, (2015), pp. 201-204.

3. La investigación sobre la presencia femenina en el CGAC y los demás centros de arte contemporáneo en Galicia se inicia en el año 2011 y todavía sigue en marcha.

la ciudad, su historia, su arte y que son público asiduo o potencial de museos y centros de arte.

Ante este hecho, se ve una necesidad de transformar Santiago, entre los cambios estará su urbanismo, y empieza a crecer más allá del entorno de la catedral. El que viene a Santiago no debe quedarse sólo en el templo y las calles inmediatas, es el momento de se conozca realmente lo que es Santiago y para ello se van levantando nuevos edificios, rehabilitando otros, creando zonas verdes... Entre las nuevas edificaciones que se construyen está el Centro Gallego de Arte Contemporáneo. El CGAC se plantea porque es necesario, y además con intención de proyectarse internacionalmente, pero su proceso y consolidación fue largo y complicado. Se construye al lado del Convento de San Domingo de Bonaval, que alberga un museo etnográfico, el Museo do Pobo Galego, y para su diseño se cuenta con el arquitecto portugués Álvaro Siza, que lo hizo sin un plan ni un director. Una vez construido el edificio se contaba con el continente: que funde un exterior que respeta y convive con la parte histórica de la ciudad donde se ubica, y un interior donde las salas crean un diálogo con el espectador. Su planificación y contenidos estaban ahora por decidir: Se optó por centrarlo en la exposición temporal, aunque el CGAC llegó a contar con una colección de fondos permanente. Esta colección se inicia negociando por parte de la dirección, el depósito en el centro de la colección de la Fundación ARCO (que no contaba con una sede específica para albergar sus fondos).

LA REPRESENTACIÓN DE LAS MUJERES EN EL CGAC[4]

Desde que se inaugura el CGAC en 1993, la presencia de las mujeres fue fundamental para su correcto funcionamiento. Con esa frase se podría resumir, ya que siempre ha habido más trabajadoras que trabajadores en el centro, pero se debe señalar que en los puestos directivos o en el comisariado de muestras siempre han sido un número inferior al de los hombres. En cuanto a las creadoras, se puede sintetizar diciendo que en los diez primeros años, de 1993 a 2003, la presencia de mujeres artistas es imperceptible, pues, aunque se inaugura con una exposición dedicada a la pintora Maruja Mallo, decae el número de muestras de mujeres hasta el año 2000, año a partir del cual se multiplica el número de mujeres que exponen en el centro, tanto gallegas como foráneas.

Haciendo una selección de las exposiciones de mujeres hay que empezar por el año 1993, en que se inaugura el centro con el artista Antón Pulido[5] como primer director, acompañado de Gloria Moure como directora artística. En estos primeros momentos, el centro carecía de una planificación clara. Lo más destacable es que para su inauguración en septiembre de 1993 se optó por una exposición antológica de la obra de Maruja Mallo (comisariada por Pilar Corredoira) que reunió más de

4. En su página web, el CGAC se presenta como un «centro dinamizador de vida cultural de la ciudad de Santiago de Compostela». http://www.cgac.org

5. Antón Pulido es un artista y gestor cultural español que fue director del CGAC entre 1993-94.

cien piezas procedentes de diferentes centros y colecciones tanto españolas como extranjeras. La elección de la artista Maruja Mallo (Viveiro 1902-Madrid 1995) para inaugurar este centro se justificó por tratarse de una artista gallega y por ser una de las artistas que entendió la vanguardia como un compromiso no sólo en su faceta artística, sino también ante la vida. El CGAC inicia así su andadura, aún sin definir claramente servicios y funciones. Las piezas que se expusieron recorren la vida artística de la surrealista gallega. Maruja Mallo[6] es actualmente la pintora surrealista más conocida fuera de la comunidad autónoma, pero no siempre fue así, pues hasta hace relativamente poco tiempo era una más de las artistas olvidadas del arte español, hecho que se puede explicar por varios motivos: ser mujer en un mundo reservado a los hombres, su ideología política y, sobre todo, una personalidad atrevida e independiente que tampoco ayudaba en la época que le tocó vivir, que la tachó de excéntrica.

Pasa su infancia en Galicia, entre su Viveiro natal y Tui, para luego trasladarse a Asturias –donde empieza a formarse como pintora– y finalmente Madrid. En 1922 llega a la capital, para estudiar en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y será entonces cuando empezará a relacionarse con artistas, cineastas y escritores vinculados a las vanguardias: Luis Buñuel, Salvador Dalí, Rafael Alberti, Federico García Lorca…. Desde los años treinta está comprometida con la República y al estallar la Guerra Civil se ve obligada a exiliarse. La mayor parte del tiempo la pasará en Argentina donde recibe un rápido reconocimiento que choca con el olvido español. No regresará a España hasta 1962, sin importarle ser casi una desconocida, y siguió luchando por la libertad y por la defensa de la mujer.

Pronto sustituye a Antón Pulido Gloria Moure[7], que llega a la dirección en el año 1996 hasta el 1998. Su política expositiva se centró en artistas consagrados, sobre todo conceptuales de los años sesenta y setenta, con incursiones en el arte gallego. En su etapa como directora el centro empieza a ser conocido fuera de nuestra comunidad, se consolida, cuenta con una buena programación y cuidadas publicaciones. De su época destaca en 1996 la primera antológica de Ana Mendieta[8] –comisariada por la propia directora del centro–, que pretendió ser un homenaje a la autora y servir para que el nombre de una de las artistas feministas más interesantes fuera reconocido mundialmente.

La corta vida de Ana (La Habana, 1948-Nueva York, 1985) estuvo siempre marcada por la tragedia. Se inicia con el exilio de Cuba en 1961 tras la revolución castrista y con el exilio llegará la separación de sus padres al ser trasladada a un orfanato en Iowa, acontecimientos ambos que la marcaron profundamente y se reflejarán en

6. Maruja Mallo, debido a su ideología política, y, sobre todo, a su personalidad atrevida e independiente fue tachada de excéntrica y de mujer de «dudosa reputación». COMBALÍA, Victoria: *Amazonas con pincel.* Barcelona, Destino, 2006, pp.178-183.

7. Gloria Moure ha trabajado como crítica de arte y comisaria de exposiciones de contemporáneo en diversos museos españoles. Directora del Centro Galego de Arte Contemporáneo desde 1994 hasta 1998, ha trabajado también en la Fundación Miró, el Museo Español de Arte Contemporáneo o la Fundación Tàpies.

8. MOURE, Gloria: *Ana Mendieta.* Santiago de Compostela, CGAC, 1996.

su obra. Empieza a destacar como artista desde los primeros años setenta pero su muerte temprana y violenta en 1985 truncan su carrera y la convierten en leyenda[9].

La exposición del CGAC trató de ser un homenaje a su vida y obra, pero el objetivo más importante era, a través de la muestra de noventa y cuatro de sus creaciones, conseguir que el nombre de Ana Mendieta fuera más reconocido mundialmente.

Artista del *Body art* y el *Land art*, movimientos ambos que utilizan respectivamente el cuerpo o recurren a la tierra/el paisaje como medio y soporte artísticos, Mendieta creó una obra que gira siempre en torno a la mujer ligada a la tierra y a las minorías marginadas.

Ser mujer en una sociedad machista, y cubana en un exilio donde ser hispano significa ser de segunda categoría, determinan el tema de unas obras que no se limitan a ser lamentos o relatos sobre su propio dolor. La identidad será un tema frecuente, también la violencia, las imposiciones. Con su arte pretendía que la audiencia observara y reflexionara a partir de un discurso a veces ecologista, otras radical y duro pero siempre expresivo, lleno de sentimiento y comprometido a través de recreaciones simbólicas siempre, esperanzadoras a veces o crudas en otros casos.

Sus obras más célebres estuvieron presentes en la muestra del CGAC, desde *Cristal en el cuerpo* (1972) en que aplastaba un cuerpo contra un cristal; *Trasplante de vello facial* (1972), en la que se añade una barba; *Muerte de un pollo* (1972), cuyo sacrificio simboliza la propia virginidad de Ana, o *Escena de una violación* de 1973, que recrea con toda crudeza la violación y asesinato de una joven estudiante. Todas ellas arte-denuncia, muy críticas con la sociedad y la política de su tiempo.

Y de su etapa como directora del centro fue también la exposición *Pasos* (*Un debuxo)* que Berta Cáccamo proyecta para el Doble Espazo del CGAC (1997). La artista Berta Cáccamo (Vigo, 1963 - Coruxo, Vigo, 2018) fue una de las pintoras más interesantes que surgieron en España desde los años ochenta. Artista fundamental para entender la evolución de la pintura contemporánea en España, forma también parte de la historia del CGAC, que veinte años después volverá a contar con su presencia, poco antes de su fallecimiento.

Tras Moure recala en la dirección del CGAC Miguel Fernández Cid[10], que intentará centrar sus exposiciones en el arte español de los años setenta, dando por supuesto espacio a los artistas internacionales y manteniendo la presencia de artistas gallegos. En los primeros tiempos de su gestión (1999), Cecilia Pereira coordina una exposición con la obra de la artista australiana Tracey Moffatt (n. 1960), que con sus trabajos en fotografía o vídeo pretende denunciar las tensiones entre dos culturas: la de raza blanca y la aborigen, así como las tensiones entre la violencia contra la mujer y su autonomía.

Moffatt es aborigen australiana y adoptada, estableciéndose ciertos paralelismos en su vida con la de Ana Mendieta. Ambas son desplazadas de sus lugares y culturas

9. Ana Mendieta cae desde una ventana, sin quedar claro si fue accidente, suicidio o asesinato.

10. Miguel Fernández Cid es licenciado en Geografía e Historia del Arte por la Universidad Complutense, profesor de Crítica Estética y Arte del Siglo XX por las facultades de Bellas Artes de Pontevedra y Salamanca. Fue director del Centro Galego de Arte Contemporáneo, y desde el 2010 director gerente de la Fundación Gonzalo Torrente Ballester y actualmente dirige el MARCO de Vigo.

de origen, adoptadas, y tardan en conseguir el apoyo necesario para dedicarse a sus vocaciones artísticas. De ahí que ambas compartan temas para su expresión artística: la denuncia de las injusticias y las desigualdades, aunque bien es cierto que de formas totalmente diferentes.

Menos radical, la obra de Tracey recurre al mundo de la fotografía, del cine de Hollywood, a veces a los cuentos y en ocasiones al mundo de la publicidad a fin de concebir obras menos contundentes que las de Mendieta, pero igualmente críticas Utilizando cuidadosamente los recursos del cine o la fotografía, Moffatt recrea a la perfección escenas cinematográficas que componen historias cuyo final generalmente queda abierto para que el espectador las cierre, en contraposición a los finales felices de Hollywood.

Nuevamente con Fernández Cid al frente de la institución se invita a exponer en el CGAC en el año 2000 a la artista alemana Rebecca Horn[11] (Michelstadt, 1944) con una muestra comisariada por ella misma, que se relaciona con el contexto geográfico e histórico de la ciudad de Santiago. Para ello, Rebecca visitó en varias ocasiones Galicia antes del montaje y así fue seleccionando las piezas que consideró más idóneas para el espacio arquitectónico.

Empezó a darse a conocer en los años sesenta con esculturas-acciones recogidas en películas. Con esas primeras obras quedan patentes rasgos que serán claves en su trayectoria: el interés por el cine y la indagación en el tema del cuerpo. Con el año 1968 cae enferma y su convalecencia en soledad le permite crear, es entonces cuando diseña sus primeras esculturas corporales, una de las más célebres, el *Unicornio* (1971), con una chica alta y delgada que camina entre el trigo tocada con un largo cuerno de madera.

A través de este tipo de creaciones, su obra se hace más introspectiva y personal y se centra desde entonces en la capacidad comunicativa del cuerpo en temas como el miedo, el aislamiento, el deseo o el amor, tan íntimamente ligados a las mujeres.

La muestra la concibe Rebecca como una gran obra total cargada de simbolismo. Los elementos que centran la exposición son el mar y la roca, que guían al espectador a través de sonidos, colores, elementos marinos... El título, *Encuentro del mar y la roca*, ya nos advierte qué vamos a encontrar: una mezcla de elementos opuestos, diferentes. Donde se funden lo femenino y lo masculino, lo sólido y lo líquido; el cuerpo con las máquinas, o el cine con la literatura.

Mona Hatoum será la siguiente artista feminista que lleva sus creaciones al CGAC el año 2002. Las obras seleccionadas para exponerse en Santiago son trabajos que van de los noventa al 2002. En ellas podemos admirar objetos y espacios inquietantes referidos a temas tan duros como la soledad, el aislamiento, la violencia, el miedo, la identidad.

Nacida en Beirut (Líbano) en el año 1952, desde los años setenta vive en Londres exiliada, tras el estallido de la Guerra Civil en su país. Una vez más, verse obligada a alejarse de sus raíces, de sus orígenes, será eje central de las creaciones de esta artista. Comienza su carrera como *performer*, influenciada en un primer momento

11. Horn, Rebecca: *Rebecca Horn. Where rock and Ocean Meet.* Santiago de Compostela, CGAC, 1997.

por otras feministas como Cindy Sherman o Ana Mendieta. Empieza utilizando su propio cuerpo como soporte artístico tratando cuestiones de género como la identidad. Nunca abandonará dichas cuestiones pero sí modifica su método de trabajo y se decantará por las instalaciones, la escultura o la fotografía. Su estilo es difícil de calificar, unas veces es minimalista, otras *povera*, y siempre conceptual con una gran carga emocional.

Las creaciones expuestas en la retrospectiva del CGAC incluyen obras en las que se pueden admirar objetos y espacios inquietantes referidos a temas tan duros como la soledad, el aislamiento, la violencia, el miedo, la identidad. La idea de amenaza nos acompaña en todo el recorrido, convirtiéndose en el hilo conductor. Este peligro tiene varias causas: su propio exilio por un lado, y por otro, la amenaza que supone el hogar para la mujer tradicional relegada al espacio privado.

De las obras expuestas destacan las reinterpretaciones que hace de los *ready-made* con objetos cotidianos de las casas (una cuna, electrodomésticos, sillas) siempre de gigantescas dimensiones, que provocan miedo en el espectador y convierten el hogar en algo inhabitable. De todas las piezas expuestas, llama especialmente la atención *El Rallador biombo* (2002), que se compone de tres ralladores metálicos de colosales dimensiones. Pasa de ser un simple rallador a un biombo o separador de estancias que, sacado de contexto y ampliando sus dimensiones, al ser de acero y capaz de cortar, se convierte en una barrera que nos aísla, convirtiendo la casa en una prisión.

El mapa *Tiempo presente* (1996), realizado con pastillas de jabón y cuentas de vidrio. El tema del hogar se completa con un mapa, el hogar del exiliado. La superficie del mapa se hace con el jabón y se marcan las fronteras con las cuentas. Jabón y abalorios, ambos relacionados con el cuerpo, con su aseo o adorno, pero insustanciales y poco permanentes, hacen de este mapa un hogar ficticio.

Jardín público (1993) critica los estereotipos femeninos y el desnudo femenino. La pieza se compone de una silla de hierro forjado con vello púbico enlazado. Convertida en una de sus creaciones más críticas y a la vez más irónicas, juega con las palabras púbico/público, términos que etimológicamente tienen el mismo origen, y vuelve sobre el tema de la objetivación del cuerpo de la mujer, convertida aquí en un jardín público expuesta a los ojos de los demás.

En 2005 toma posesión un nuevo director, Manuel Olveira[12], que venía de dirigir un centro de producción: Hangar 23, en Barcelona[13]. Durante su gestión dos exposiciones colectivas se convierten en las muestras estrella de su época, será en gran medida la línea que traslada al CGAC. En el tiempo de su gestión pretende centrarse más en la producción de ediciones alternativas y dar visibilidad a los artistas emergentes. La gran aportación fueron dos muestras:

12. Manuel Olveira Paz es un artista, escritor, crítico de arte y comisario de exposiciones español, desde 2013 es director del Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León.

13. Sociedad de artistas plásticos y plataforma para la difusión de su obra.

La batalla de los géneros[14] (temporada 2007) se gestó con la intención de profundizar en los discursos, debates y representaciones artísticas feministas, que durante la década de los setenta intentaron cuestionar a las sociedades patriarcales. La muestra se acerca a más de cincuenta artistas y sus creaciones, pero, sobre todo, al contexto social, político y cultural de la etapa de la historia en que el feminismo estaba más latente, luchando por dar visibilidad a las mujeres. En la muestra se exhiben ante todo representaciones artísticas realizadas por las mujeres encargadas de denunciar la opresión machista y sin las que no se podría entender el desarrollo posterior del arte y la sociedad, pero también tuvieron un espacio los varones que rompen con la idea del hombre tradicional y su virilidad. Se podría calificar de muestra histórico-artística y global, pues, aunque las artistas estadounidenses ocupan un lugar preferente, *La Batalla de los géneros* se adentra también en Europa, América Latina, Asia, y África.

En la muestra se contó con la presencia, entre otras muchas, de Esther Ferrer, que reproduce una de sus *performances* más conocidas, Íntimo y personal, donde, completamente desnuda y en presencia de público, procede a medir diferentes partes de su cuerpo. También participa Eugenia Ballcels, denunciando los roles y valores femeninos que plasman constantemente los medios de comunicación con su pieza *Boy Meets Girl* (1978).

La exposición se planteó y diseñó estructurándola en secciones temáticas en las que se iban recogiendo las cuestiones fundamentales del feminismo y las teorías de género: violación y violencias sociales (aquí se pudo admirar de nuevo la *Escena de una violación* de Ana Mendieta). Se presentan trabajos de artistas de ambos sexos que demuestran que las ropas, los gestos o la apariencia responden a convenciones sociales que nos dictan lo que es femenino o masculino, pero que pueden ser alteradas. Así, Cindy Sherman se viste y posa como un varón, Carlos Leppe se trasviste de cantante de ópera, o Carlos Pazos se aleja de la estética del hombre heterosexual tradicional. Se denuncia la explotación machista en temas como la prostitución, la pornografía, la prensa, la publicidad… con la obra de Hanna Wilke, Valie Export y se reserva un lugar a las artistas que ponen imagen y dan voz a la sexualidad de las lesbianas (Barbara Hammer o The Corinne).

Para hablar de la maternidad, se cuenta con Jo Spencer, que ataca al gobierno de su país por su desinterés en levantar guarderías, o Martha Rosler ironiza sobre las bondades de la cocina para la mujer. La guerra, que desde siempre fue territorio de hombres, repercute en las mujeres y las artistas se hacen eco, como Nancy Spero o los fotomontajes de Martha Rosler…

En 2009, su comisario, Juan Vicente Aliaga, intenta hacer una especie de continuación de la misma con otra exposición colectiva, *En todas partes*, cuyo tema central es la sexualidad, en una muestra que gira en torno a las diferentes representaciones del concepto de diversidad sexual en el arte, centrándose

14. Pollock, Griselda: «O feminismo: un fenómeno mundial que chegou ata a Universidade. Reflexións sobre a influencia do feminismo no pensamento e a arte dende 1970», en VVAA: *A batalla dos xéneros*. Santiago de Compostela, CGAC, 2007, pp. 89-104.

mayoritariamente en las imágenes de las sexualidades minoritarias: homosexualidad, lesbianismo, transexualidad, o bisexualidad.

En noviembre de 2009 toma posesión del cargo de director Miguel Von Hafe Pérez[15]. Por primera vez el puesto se decide por concurso y con una duración de cinco años. En su mandato pretende volver al arte internacional y tiene gran interés por fomentar la coproducción con otros centros y su voluntad de proseguir con exposiciones centradas en cuestiones de género. De su gestión destacan varias exposiciones, la primera, que se pudo visitar en 2010, *Afro Modern. Viajes a través del Atlántico Norte*, es una muestra colectiva que tiene como eje el Atlántico como entidad creadora de identidades y discursos artísticos, realizada en colaboración con la Tate Gallery. Sus objetivos son centrarse en el concepto de negritud, también la pérdida de raíces y la consideración del Atlántico como red de culturas que conectan África, América del Norte y del Sur, el Caribe y Europa.

Entre los artistas presentes están nombres tan célebres como Picasso o Brancusi, pero no se olvida a algunas de las artistas actuales que con su arte ponen en evidencia el problema de las políticas de identidad, bien sexual, racial o de género, siempre con el telón de fondo de las migraciones forzosas, la negritud y la esclavitud, entre ellas Tracey Rose, Ellen Gallegher o la artista famosa por sus siluetas negras Kara Walker (n. 1969), que presentó *Ocho posibles principios o La creación de Afroamérica* (2005), donde narra la historia de la experiencia negra en Estados Unidos. Las siluetas hablan de un mundo de injusticias sociales, desde la travesía inicial en la que se arrojan cadáveres por la borda del barco negrero hasta el momento en que son digeridos por la madre patria en el nuevo mundo.

Con Cristina García Rodero se inicia la temporada 2011 al presentar entre noviembre de 2010 y febrero de 2011 la exposición *Trastempo*, compuesta por una colección de fotografías sobre Galicia que se convierten en un viaje a través del tiempo, tanto para la artista como para los espectadores. Nos trasladamos en el tiempo viendo cómo era la Galicia de los setenta a través de escenas cotidianas de sus fiestas o ritos, donde se mezclan vida y muerte, religiosidad y paganismo, cuaresma y carnaval... Las instantáneas se convierten en relatos de una época concreta, con su historia, su cultura, sus costumbres, narrando una historia real que reconocemos bien por haberla vivido o que no resulta ajena al tenerla presente a través de nuestros ascendentes. Si bien la exposición o las temáticas de la obra de la artista no se pueden calificar de feministas, sí es fundamental esta muestra en el centro, pues Cristina fue la primera fotógrafa española en formar parte de la Agencia Magnum, y como tantas mujeres de su época, tuvo que luchar en un mundo reservado al género masculino, para ser reconocida internacionalmente.

Una de las exposiciones más interesantes de la programación fue la de Anna Maria Maiolino, artista que ya había colaborado en *A batalla dos xéneros* y a la que desde marzo a mayo del 2011 se le dedicó una exposición retrospectiva, la primera

15. Miguel von Hafe (Oporto, 1967) además de su larga trayectoria como comisario y profesor de arte y estudios visuales, desde noviembre de 2009 y hasta finales de 2014 fue el director del Centro Gallego de Arte Contemporáneo (CGAC).

realizada en Europa. Anna Maria nace en Italia, se educa en Venezuela y vive en Brasil. Si su vida está marcada por el conflicto vital que supone la emigración, también es complicado vincularla a un estilo o movimiento concreto. Formó parte del movimiento antropofágico brasileño, pero no es posible separarla del feminismo, del *land art*, del arte *povera*, ni por supuesto de ciertas vinculaciones estilísticas con los artistas y movimientos más distinguidos de la historia del arte que están en las raíces de su creatividad.

Como buena artista multidisciplinar, trabaja tanto con la fotografía como con el dibujo, la escultura, el vídeo o las creaciones efímeras. En sus creaciones utiliza múltiples materiales, lenguajes y discursos a través de obras de apariencia sencilla pero con una gran carga conceptual. Es capaz de profundizar en las más variadas temáticas y conflictos a partir de un continente muy básico que se llena de un contenido complejo y crítico. Por ello, aunque trabaja con múltiples materiales, si hay que destacar uno, ese es la arcilla, que para Maiolino se convierte en el instrumento de trabajo perfecto: su simplicidad le proporciona la perfección, y así, si bien son varias las piezas destacables de la exposición, sin duda las que más llaman la atención son las realizadas con barro sin cocer que desaparecen al terminar la exposición. En la misma línea se encuadran los *Hilomorfos*, una variante de las anteriores que habla de la forma y la materia como parte esencial de la creación. Con formas muy simples como punto de partida, hace su disertación sobre la renovación cíclica de la vida, a partir de esas creaciones, se convierte en el tema más repetido por Anna Maria, tema que lleva implícito un homenaje a las mujeres, a las hembras de cualquier especie que son generadoras de vida.

La segunda creación más relevante es la versión de su performance *Entrevidas*, en la que Anna María caminaba entre huevos en la calle. En las salas del CGAC se expuso una versión en la que el espectador que entra en ella debe caminar entre huevos esparcidos por el suelo si quiere llegar al centro de la sala, en la que hay un huevo abierto sobre un plato en una peana. La obra tiene múltiples significados, pues el huevo como símbolo de la vida en gestación tiene una función similar a la del útero femenino, convirtiéndose en el origen de la creación. Pero la *performance* no se limita a eso, es a la vez una reflexión sobre las políticas de género, de reproducción o de familia en muchos lugares del mundo.

Y no podían faltar las fotografías de Anna Maria, y, entre ellas, *Por un fío* (1976). En la instantánea en blanco y negro, tres mujeres –la propia artista, su madre y su hija– están unidas por algo más que la sangre, por un cordón que sale de las bocas. Nuevamente como temática de fondo, el ciclo de la vida, la capacidad de la mujer para dar vida, para germinar algo nuevo, de ahí las mujeres que funden sus bocas y alientos, añadiendo así al tema principal otro no menos importante: el intento de la artista de dar voz a todas las mujeres de todas las generaciones.

Von Hafe cesa voluntariamente como director del centro a finales de 2014 y se abre un nuevo concurso para dirigirlo, que será ganado por Santiago Olmo, uno de los críticos de arte y comisarios más destacados de España e Iberoamérica, especialista en fotografía y arte contemporáneo centroamericano.

En estos años de su gestión se han celebrado en 2018, los primeros veinticinco años del centro. Entre las muestras realizadas en el CGAC en las últimas programaciones

queda patente el interés por las cuestiones de género y el arte feminista, algo que no es nuevo, pues forma parte siempre de sus proyectos y no se entiende el centro obviándolo, aunque no podamos aún hablar de igualdad plena. De las programaciones de los últimos tres años llama la atención que en 2018 expusieron seis hombres frente a dos mujeres artistas, y tres muestras fueron mixtas. Un año después, en cambio tuvieron espacio cuatro exposiciones de artistas del género masculino y cuatro de mujeres (además de dos mixtas). Este año 2020, marcado por la pandemia sanitaria provocada por la COVID-19, el mes de julio había realizado tres muestras realizadas por hombres, frente a una mixta y otra de una mujer. Esto quiere decir que el CGAC no es ajeno a las cuestiones de género, siempre cuenta en sus programaciones anuales con artistas vinculadas al feminismo, pero todavía queda un camino por recorrer para poder utilizar el término igualdad.

De las exposiciones que se pudieron o pueden visitar en el centro desde que inicia su gestión Santiago Olmo, por seleccionar algunas, destaca entre noviembre de 2016 y enero de 2017 la comisariada por David Barro sobre la obra de Berta Cáccamo, considerada una de las pintoras abstractas y conceptuales españolas más importantes de su generación. El título es *Expansión ensayo*. Habla de expansión porque su obra es un proyecto vital que crece día a día y ensayo, por su exigencia en el mundo de la pintura, siempre en constante aprendizaje.

Una de las muestras estrella de la temporada 2017-2018 fue *Madame B: explorando el capitalismo emocional*. Con el texto clásico de Gustave Flaubert como punto de partida, esta instalación de Mieke Bal y Michelle Williams Gamaker, en la que se reflejan los lazos que ligan el capitalismo y el amor romántico, es una revisión de la famosa novela. Fue grabada en Åland, Finlandia, durante el verano de 2012, y en París, Francia, en el invierno del 2013. Trata de mostrar cómo Flaubert fue feminista. Explora también hasta qué punto las ideologías dominantes –el capitalismo y el amor romántico– siguen prevaleciendo. La instalación *Madame B* es una interpretación nueva del texto, llena de simbolismo, y cuestiona el papel de la mujer en la sociedad.

El pasado año 2019 se dedicó el espacio de las salas del CGAC a la obra de Ángela Ferreira, artista que desde los inicios de su obra artística ha trabajado siempre con el legado colonial de África y con las relaciones entre Europa y África. El título de la exposición es *Poco a poco*. El conjunto de obras que se presenta permite hacerse una visión de la investigación de Ángela, relacionando el arte occidental con el no occidental.

Ese mismo año se presenta *We refugges*, con Piedad Solans y Santiago Olmo como comisarios. La exposición trata el problema de los refugiados evitando caer en el sensacionalismo del periodismo, haciendo reflexionar sobre esa problemática teniendo en cuenta que la historia del mundo se ha construido desde el exilio y el desplazamiento forzoso de personas. Varios artistas tratan así desde diferentes puntos de vista el drama de los refugiados, y las mujeres en dichos exilios tienen un lugar, para bien o para mal, destacado.

El pasado año fue prolífico en exposiciones dedicadas a mujeres o a temática relacionada de una u otra forma con el feminismo, la comisariada por Carolina Grau es una de ellas. Se dedica a la obra de Ángela de la Cruz (A Coruña, 1965).

La artista coruñesa, residente en Reino Unido, es una de las más reconocidas internacionalmente[16].

La actitud de la artista ante la pintura y la escultura rompe esquemas, pues abandona el plano vertical tradicional, crea un lenguaje muy personal, efectivo y un arte que invita a reflexionar, muy crítico con toda la tradición de la historia del arte. Ángela de la Cruz en sus piezas hace un especie de revisión histórica y trata a sus obras como si fueran personas, les ha escrito incluso una carta en la que se refiere a ellas como «cuerpos que aman, odian o sufren», e incluso, según ha explicado la propia Ángela, algunas de ellas tienen las proporciones de su torso u otras partes de su propio cuerpo, posiblemente estableciendo estas relaciones con su propia discapacidad física que le impide moverse. Ha sido capaz de desarrollar un lenguaje particular que le permite borrar los límites entre pintura y escultura y dotar a los cuadros de calidad escultural.

Esta exposición plantea un recorrido por el trabajo realizado entre los años 1996 y 2018, toma su título de una de las primeras obras que realizó la artista rompiendo el bastidor, *Homeless* (*Sin techo*, 1996). Como su título indica, alude a la condición de la gente sin hogar, que lleva a cuestas sus pertenencias y recuerdos.

Actualmente, se puede visitar la exposición *Wonder women. Artistas mujeres en la colección CGAC*. Esta muestra parte de la superheroína Mujer maravilla (Wonder woman), basada en una pieza de la artista norteamericana Dara Birnbaum. Es la primera muestra tras la crisis sanitaria de la Covid 19, en la que Agar Ledo, Pedro de Llano y Santiago Olmo, reúnen obras de Esther Ferrer, Fernanda Fragaterio, Isabel Garay, Dora García, Menchu Lamas, Jac Leiner, Luz Lizarazo, Eva Lootz, Alicia Martín y Susan Philips. Pintura, escultura, arte sonoro, vídeo, instalaciones y *ready mades*, se unen en esta exposición que habla de feminismo y cuestiones de género.

CONCLUSIONES

Tras el recorrido por estos primeros 27 años del CGAC, se ha hecho una breve aproximación a la historia del centro, al papel que juegan las mujeres (sean artistas o no) en el centro gallego; y se han destacado algunas de las exposiciones más interesantes relacionadas con el tema de estudio de la revista.

Con lo descrito hasta ahora se pueden extraer varias conclusiones sobre el centro gallego.

Como primera conclusión, en cuanto a la representación de la mujer en el centro, cabe decir que desde el primer momento ha sido fundamental su presencia en el mismo, pero llama la atención que queda un tanto en el anonimato. Siempre ha habido, desde su fundación, mujeres (más que hombres) en el servicio pedagógico, biblioteca, taller de restauración, gabinete de prensa, pero como cabeza visible, en la dirección, solo ha habido una directora hasta ahora.

16. Álvarez Bassó, Carlota, & de la Cruz, Ángela: Ángela de la Cruz. Vigo, MARCO, 2005.

Como siguiente conclusión, cabe constatar que teniendo en cuenta que el arte más contemporáneo tardó en llegar y asentarse en Galicia, también las artistas tardaron en ser visibilizadas. El CGAC no se caracteriza por la paridad entre hombres y mujeres que allí exponen, ni todas las que exponen son las que desarrollan su obra en el ámbito del feminismo, pero nunca se evitó su presencia, más bien todo lo contrario, pues desde su fundación las mujeres que se dedican a la creación artística tienen un lugar reservado en el CGAC para presentar sus propuestas, siendo esa su manera de visibilizar al colectivo femenino.

También se puede decir que la desigualdad todavía está presente, si se tiene en cuenta que no existe paridad en el número de trabajadoras y trabajadores, de directores y directoras y teniendo en cuenta que no siempre se iguala el número de artistas femeninas a los masculinos. No se debe utilizar el término igualdad, pero la situación ha mejorado considerablemente con respecto a los inicios del funcionamiento del centro.

Quedaría por contestar la pregunta de si es un centro de arte feminista, y es difícil contestar esta pregunta. ¿Qué es un museo feminista? ¿El que muestra los logros históricos de las mujeres en diferentes épocas? ¿El que se dedica a las exposiciones de artistas que discurren en las cuestiones de género?... No queda claro y no es fácil definirlo. Sobre el CGAC se puede decir que es algo más que un lugar de exposición; es un espacio activo que se ha consolidado como centro de referencia no sólo en Galicia, también a nivel estatal. Y en sus ya más de veinticinco años, aunque solo ha habido una directora (y cinco directores), hay en cambio más trabajadoras que trabajadores, e incluso departamentos que solo cuentan con mujeres. Pero lo más importante es que el centro tiene desde sus inicios interés por visibilizar la obra de artistas contemporáneas y en todas sus programaciones hay varias exposiciones que tratan cuestiones de género, artistas cuya obra se mueve en el ámbito del feminismo. Nunca, desde sus inicios, ha discriminado ni excluido a las mujeres, que tienen un papel fundamental como artistas, comisarias o directoras. Además, siguiendo su estela, fueron surgiendo nuevos centros de arte contemporáneo que ampliaron la oferta del arte contemporáneo en Galicia (MARCO, Fundación Seoane, Fundación Granell, entre otros) que mantienen su misma tendencia de visibilizar las obras de las artistas vinculadas al ámbito del feminismo.

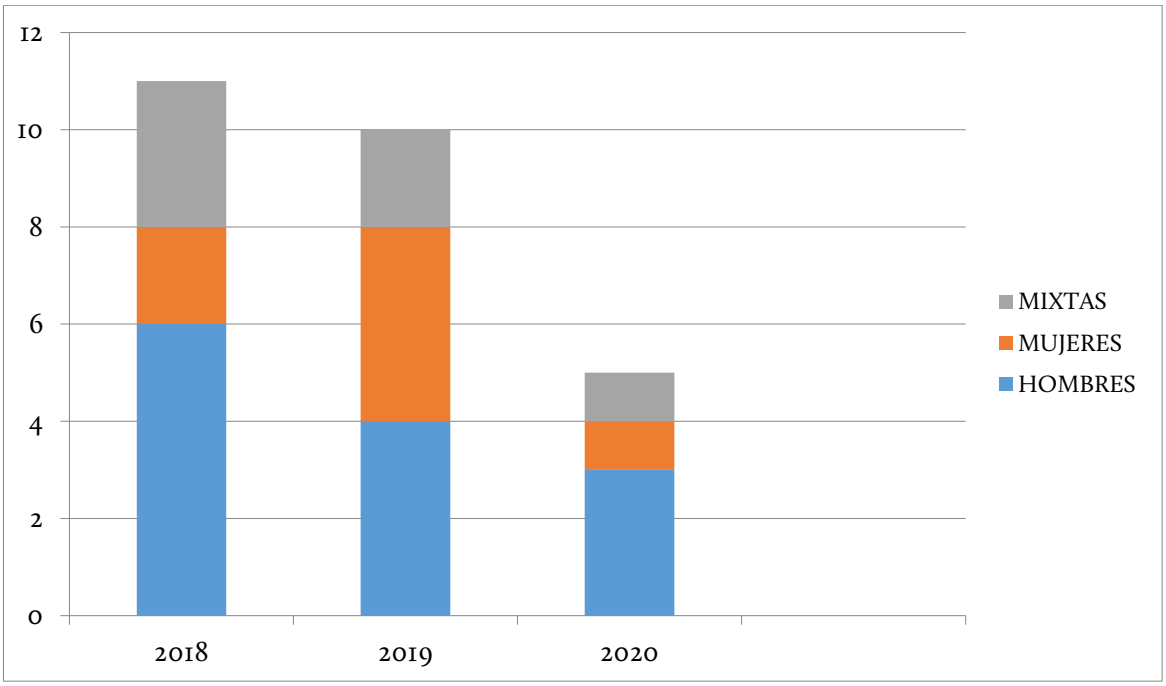


GRÁFICO 1. EXPOSICIONES 2018-2020

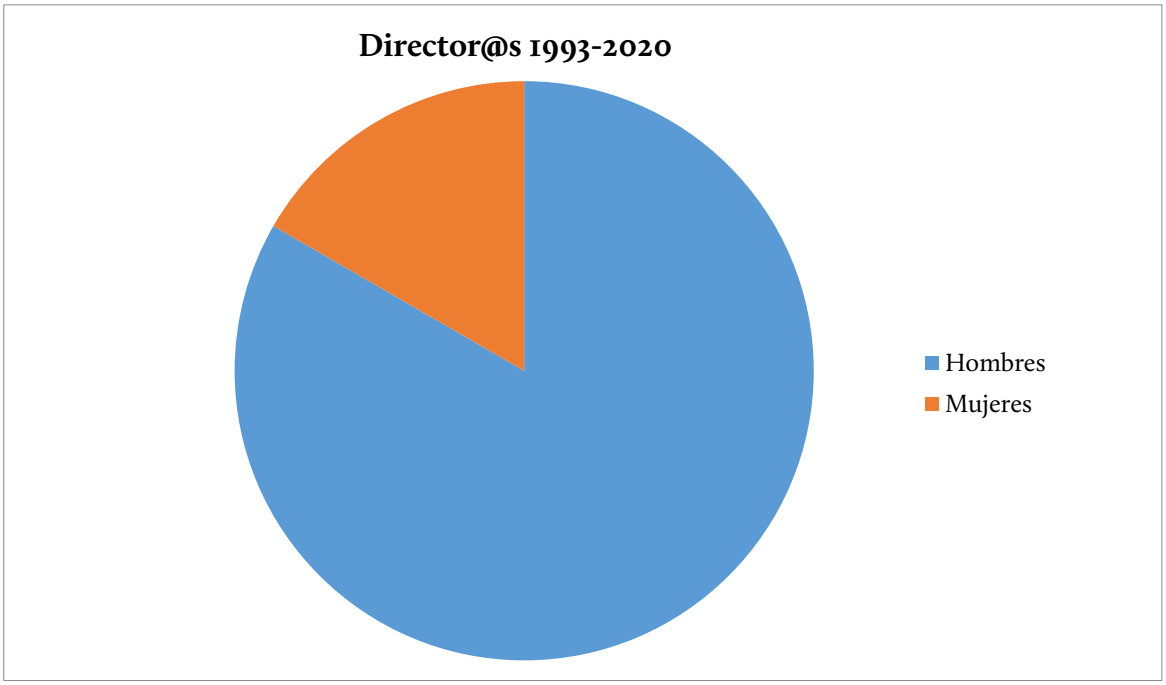


GRÁFICO 2. DIRECTORES/AS DEL CGAC

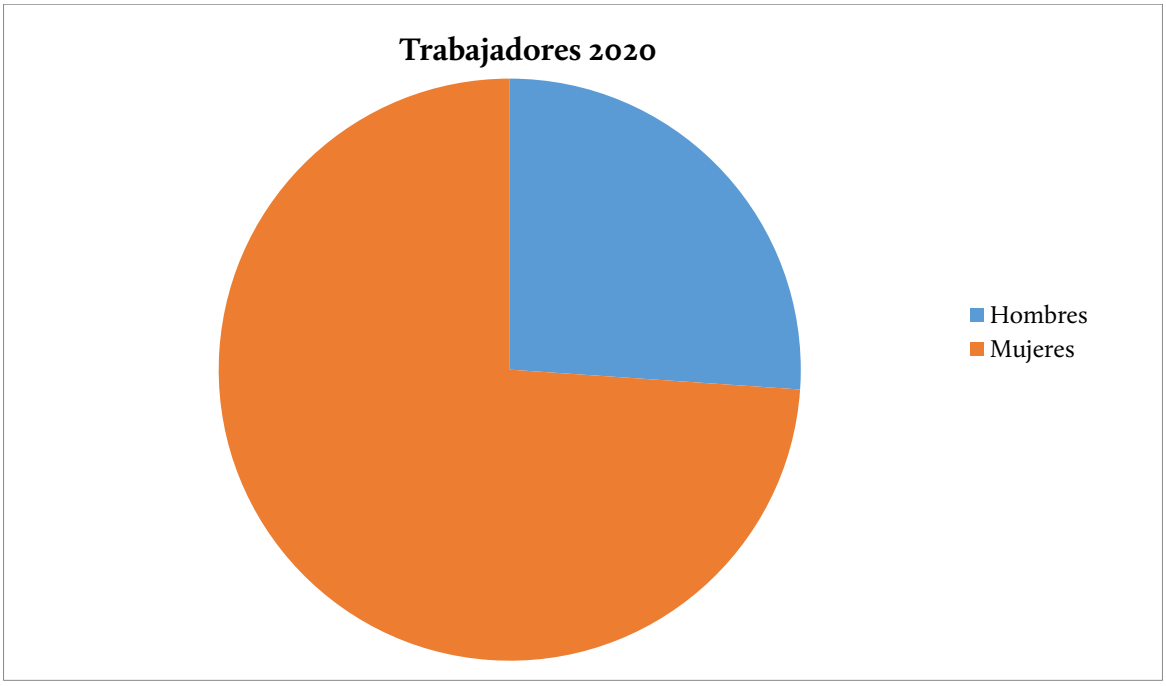


GRÁFICO 3: COMPARATIVA PERSONAL DEL CENTRO

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Alario Trigueros, M. Teresa: *Arte y feminismo.* Donostia, Nerea, 2008.

Álvarez Bassó, Carlota, & de la cruz, Ángela: Ángela de la Cruz. Vigo, MARCO, 2005.

Anderson, Bonnie, & zinsser, Judith: *Historia de las mujeres*. Barcelona, Crítica, 2007.

Combalía, Victoria: *Amazonas con pincel*. Barcelona, Ediciones Destino, 2006.

Corredoira, Pilar: «Exposicións temporais y promoción das artes», en *Galicia Terra Única. Galicia 1900-1990.* Santiago, Xunta de Galicia, 1997, pp. 374-378.

de Diego, Estrella, sobrino, Marisa, & sarmiento, Rosario: *As artistas galegas do século XX.* Santiago de Compostela, Auditorio de Galicia, 1995.

de la Villa Ardura, Rocío: *Guía del usuario de arte actual.* Madrid, Editorial Tecnos, 1998.

Fernández, Beatriz: *Heroínas.* Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 2011.

horn, Rebecca: *Rebecca Horn. Where rock and Ocean Meet.* Santiago de Compostela, CGAC, 1997.

López, David: «Guerrilla girls: El activismo como praxis artística». *Asparkía*, 27 (2015), pp. 201-204.

Mayayo, Patricia: *Historias de mujeres, historias del arte*. Madrid, Cátedra, 2003.

Moure, Gloria: *Ana Mendieta.* Santiago de Compostela, CGAC, 1996.

Pollock, Griselda: «O feminismo: un fenómeno mundial que chegou ata a Universidade. Reflexións sobre a influencia do feminismo no pensamento e a arte dende 1970», en VV.AA: *A batalla dos xéneros.* Santiago de Compostela, CGAC, 2007, pp. 89-104.

Seara, Iago, & olmo, Santiago: *25 anos CGAC. 1993/2018.* Santiago de Compostela, CGAC, 2018.

Sobrino, María Luisa (ed.): *Arte + mulleres. Creadoras galegas.* Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega, 2015.

VV.AA: *Dez anos do CGAC: 1993-2003.* Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2003.

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

Ane Lekuona Mariscal[1]

Recibido: 30/04/2020 · Aceptado: 24/07/2020

DOI: http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.2020.27391

Resumen

Este artículo aborda desde una perspectiva feminista la importancia que han tenido las exposiciones a la hora de escribir, consolidar y naturalizar la historia del arte del País Vasco de los años 1950-1975. A partir de una revisión que comienza en la década de los setenta, se estudia cuáles han sido las tendencias más usuales a la hora de presentar a través de los medios expositivos este pasado artístico y, por tanto, cómo se relaciona este hecho con la sistemática invisibilización que vienen sufriendo desde entonces las artistas que produjeron obra en el periodo señalado. Por último, se cuestiona si con el paso de los años, las demandas feministas han tenido el impacto deseado en la manera de exhibir este legado histórico-artístico o si, por el contrario, todavía quedan tareas pendientes.

Palabras clave

Historia de las exposiciones; historiografía feminista; País Vasco; mujeres artistas.

Abstract

This article addresses from a feminist perspective the importance that exhibitions have had in the task of writing, consolidating and naturalizing the history of art in the Basque Country in the years 1950-1975. Based on a review that begins in the 1970s, the text studies the most common trends in presenting this artistic past through exhibitions and, therefore, how this is related to the systematic invisibility that artists who produced work in this period have suffered since then. Finally, it is questioned whether, over the years, feminist demands have had the desired impact on the way this historical-artistic legacy is exhibited or whether, on the contrary, there is still work to be done.

1. Universidad del País Vasco. C. e.: *ane.lecuona@ehu.eus*

Keywords
History of Exhibitions; Feminist Historiography; the Basque Country; Female Artists.

LA ESCRITURA no ha sido la única vía para conformar la historia del arte. Además de las fuentes textuales –libros de historia, crítica de arte, textos de artistas o artículos académicos–, otros agentes han sido igual de determinantes en la construcción de las narrativas históricas en torno a diferentes movimientos o hechos artísticos: los discursos museísticos, las obras ubicadas en los espacios públicos o las adquisiciones de las entidades públicas y privadas más reconocidas son algunos de ellos. Por ello, para llevar a cabo el propósito feminista de deconstruir las historias del arte escritas por y para los hombres, estudiar los diferentes lugares de enunciación desde donde se han cimentado tales relatos se presenta como una necesidad. En esta ocasión, me interesa analizar el papel que han jugado las exposiciones en la construcción de la androcéntrica historia del arte del País Vasco de los años 1950-1975[2]; pues, como pretendo evidenciar en las siguientes páginas, estas han jugado un papel determinante en su elaboración y naturalización.

Para ello, el artículo se divide en tres partes. La primera rememora aquellas exposiciones que se generaron antes de 1975 y que trataron de generar una representación sobre el arte reciente del País Vasco. Su verdadera proliferación, no obstante, vendría a partir de la entrada de la democracia, lo que se estudia en la segunda parte[3]. En tercer lugar se reflexiona sobre la incidencia que ha tenido la agenda feminista a la hora de cuestionar esta memoria: sus frutos, así como las tareas que todavía quedan pendientes por realizar. Asimismo, cabe destacar que el estudio no tiene el objetivo de analizar en términos cuantitativos cuál ha sido la evolución de la presencia femenina en la historia de las exposiciones de la región –aunque la aportación de estos datos sean de ayuda–, sino el de plantear una aproximación crítica en torno a la potencialidad que han tenido los medios expositivos a la hora de crear, consolidar, naturalizar o poner en duda los relatos masculinos. Por otro lado, aclarar que, puesto que el análisis gira en torno al relato histórico del arte del País Vasco, el marco geográfico se extenderá en ocasiones a Navarra y al País Vasco francés.

1. LAS EXPOSICIONES ANTES DE 1975

Es sabido que el discurso españolista del franquismo impidió la realización de eventos que tuvieran un claro carácter nacionalista, como podrían ser las exposiciones que amparasen la existencia de un «arte vasco» o que defendiesen su historia diferenciada. Aun así, además de las tentativas realizadas en el marco del exilio[4] y otros ejemplos inusuales[5], a partir de 1970, cuando el final de la dictadura

2. Como toda delimitación, el marco 1950-1975 también es arbitrario. No obstante, existe un consenso narrativo en asumir el proyecto de la Basílica de Aránzazu como hito fundacional de la renovación artística del País Vasco (1950-1955).

3. No entrarán dentro de este margen, por tanto, las exposiciones dedicadas a un tema específico, homenajes o similares. Tampoco se han incorporado, por su extensión, las muestras realizadas en las galerías.

4. Por ejemplo, en Montevideo, dentro del festejo anual de la Semana Vasca, a partir de 1943 empezaron a organizarse las *Exposiciones de pintura vasca.*

5. El ejemplo más significativo de esta tentativa sería el Movimiento de la Escuela Vasca y, por tanto, la exposición que inauguró el proyecto; esto es, la presentación del subgrupo guipuzcoano *Gaur* en la galería Barandiarán de San

parecía cercana, se realizaron algunas muestras significativas. Por ejemplo, en 1970 se llevó a cabo la primera exposición de estas características; pero todavía tuvo que celebrarse en el extranjero, en México[6]. Los once artistas que seleccionó el escritor-comisario José Luis Merino para representar la escena artística vasca fueron aquellos que habían seguido el camino de la abstracción, la mayoría de ellos integrantes de lo que había sido el grupo *Gaur*[7]; es decir, se pretendió proyectar una visión estilísticamente homogénea del panorama artístico vasco. No hubo representación femenina. Otro ejemplo significativo sería la *Muestra de Arte Vasco Actual* celebrada dentro de los Encuentros de Pamplona de 1972, donde la elección de artistas corrió a cargo del escritor Santiago Amón que contó con el asesoramiento de los propios artistas. De nuevo, se insistió en la prioridad de la abstracción y la presencia de lo que fue el Movimiento de la Escuela Vasca[8]. Bajo estos criterios, por tanto, solo dos fueron las artistas seleccionadas: Isabel Baquedano y María Paz Jiménez (el 10%).

Ambos casos recibieron críticas por proyectar una imagen elitista y excluyente del panorama artístico vasco, al igual que el caso de la *I Muestra de Artes Plásticas* celebrada un año antes[9]. No obstante, en aquella ocasión las críticas fueron respondidas: tras la exposición se organizaría una muestra popular en torno al arte vasco vigente. Así surgió la *I Exposición de Arte Vasco* de Barakaldo, una exposición conjunta de artistas de diferente generación y prestigio, de ahí que recibiera el sobrenombre de *La Indiscriminada*[10]. La historiografía que vendría después sí que se interesó en el evento, fundamentalmente, por interpretarlo como ejemplo de la activa participación que tuvieron los propios artistas en el entorno artístico de la época[11]; sin embargo, desde una perspectiva feminista encontramos otras cuestiones destacables. En primer lugar, respecto a la presencia femenina en el evento, quedó claro que al suprimir el sistema de selección de artistas, la proporción de estas aumentaba: de los doscientos doce artistas que se presentaron, fueron treinta y ocho mujeres (el 17,9%). De esta suerte, además de los artistas más reconocidos de la época, se pudo disfrutar de las obras de creadoras de

---

Sebastián que por tales características no lo introducimos como caso de estudio. Otro ejemplo sería la exposición *50 años de pintura vasca. 1885-1935* celebrada en San Sebastián en 1972. En este caso, su cronología no entra en el marco delimitado.

6. Merino, José Luis: *Pintura y Escultura Vasca Contemporáneas* (cat. exp., comisario José Luis Merino). México, Palacio de Bellas Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes de México, 1970.

7. *Gaur* fue uno de los cuatro subgrupos artísticos que integró el Movimiento de la Escuela Vasca (1966), iniciativa que trató de fomentar la socialización del arte en la vida cultural vasca. El grupo estuvo integrado por Amable Arias, Rafael Ruiz Balerdi, Nestor Basterretxea, Eduardo Chillida, Remigio Mendiburu, Jorge Oteiza, Antonio Sistiaga y José Luis Zumeta. Su actividad finalizó en 1969.

8. Contreras Zubillaga, Igor: «Arte de vanguardia y franquismo. A propósito de la politización de los Encuentros 72 de Pamplona», *Huarte de San Juan. Geografía e historia*, 14 (2007), pp. 235-255. https://academica-e.unavarra.es/bitstream/handle/2454/9104/HSJ_GH_14_2007_Arte.pdf?sequence=1&isAllowed=y.

9. La exposición, comisariada por José María Moreno Galván, Santiago Amón y Emmanuel Borja, no fue una exposición solo de artistas vascos, aunque se introdujeron una gran cantidad de ellos. De nuevo, fue visible la preeminencia de la abstracción y, por tanto, también la mínima representación femenina: de los cuarenta y cinco artistas seleccionados solo figuraron dos mujeres: María Paz Jiménez y Carmen Planes (el 4,4%). Sáenz de Gorbea: Xabier: «En torno a la Indiscriminada», *Revista K-Barakaldo*, 2 (2015), pp. 136-150.

10. *Ibidem.*

11. Guasch, Ana María: *Arte e Ideología en el País Vasco*. Madrid, Akal, 1985, pp. 163-164.

generaciones precedentes, como María Paz Jiménez o Pepa Careaga –esta última afincada en el País Vasco francés desde su exilio a causa de la Guerra Civil–, compartiendo espacio con aquellas jóvenes artistas que iniciaban entonces su carrera, como Begoña Intxaustegi, Begoña Peciña, Chus Uriarte o Blanca de Ora. Además, algunos trabajos expuestos presentaban temas y campos de intereses muy diferentes a los que se pudo contemplar en las anteriores exposiciones mencionadas: obras realizadas con técnicas inusuales, propuestas que mostraban interés por exponer cuestiones relacionados con la experiencia femenina o las que, directamente, podían denominarse como propuestas feministas, como era el caso del tapiz de Maravillas Alcalde (figura 1).



FIGURA 1. MARAVILLAS ALCALDE. TAPIZ AZUL Y AMARILLO. Fotografía del catálogo de la exposición de Barakaldo, 1971

A fin de cuentas, revisar y reconocer cuál fue la posición defendida en el tardofranquismo por los especialistas, comisarios y artistas en estos primeros intentos por proyectar el arte reciente del País Vasco, facilita la posterior tarea de identificar la lógica sobre la que se construyó la memoria artística oficial del País Vasco de los años del franquismo. Y, por otro lado, el caso insólito de Barakaldo evidencia que la justificación generalizada de que no hubo mujeres artistas en el pasado artístico de la región o que no produjeron obras o ideas dignas de ser rescatadas no corresponde a la realidad, sino que son consecuencia de la asimilación de la norma y la predisposición hacia su falta de cuestionamiento.

2. EXPOSICIONES A PARTIR DE 1975

Con la llegada de la democracia, también el sistema del arte regional vasco vivió grandes trasformaciones. Por un lado, la crítica y, en general, la literatura en torno al arte y la cultura reciente del País Vasco tuvo un gran auge[12]. Pero, además, a esta bibliografía de carácter más popular se fueron sumando las investigaciones que comenzaban a generarse en los nuevos entornos universitarios. Ahora bien, la capacidad de estos agentes sería limitada, pues todos ellos se dirigían a un público específico y apenas gozaban de presencia mediática. De ahí la hipótesis de que el discurso fuerte, canónico, se generó fundamentalmente en los espacios que más capacidad mediática, simbólica y económica tuvieron, es decir, en los museos y los espacios expositivos más importantes del territorio. De hecho, el estudio de Xavier Roigé Ventura e Iñaki Arrieta confirmaba cómo en la tarea de definición

12. Sáenz de Gorbea, Xabier: «Arte en Bizkaia (1929-2010)», en *Muestra Itinerante de Artes Visuales.* Bilbao, Diputación Foral de Bizkaia, 2012, pp. 7-60.

o reinvención de la identidad del País Vasco, el sistema museístico fue una esfera altamente atendida tras la aprobación del Estatuto de Autonomía de 1979[13].

Respecto a cuál sería la representación histórica que se hizo del pasado artístico, en líneas generales, cabe mencionar que la tendencia seguida en el País Vasco fue diferente a la del resto del territorio nacional. Es decir, para seguir el mismo objetivo de forjar una identidad social diferente a la España de Franco, no se apostó por la «amnesia» o por el «echar al olvido»[14]. En el caso vasco, el relato que recibiría el apoyo institucional y, por tanto, se convertiría en lo hegemónico giró en torno a la idea de la fundación de un arte de vanguardia propiamente vasco. Ahora bien, los rasgos y valores que dotaban de tal carga identitaria a las obras de arte y a los artistas se justificaban a partir de los criterios establecidos desde el tardofranquismo; esto es, la supuesta inclinación innata de los artistas vascos hacia un arte social o políticamente comprometido, y la valoración de la renovación plástica como resultado de un progreso intelectual. Principios, de primeras, poco realizables para quienes en el contexto del franquismo vivieron en un cuerpo asignado a lo femenino o en otros cuerpos subalternos. En cualquier caso, recuperar la deducción que hacía Noemí de Haro al analizar la construcción del relato de la historia de arte estatal arroja luz sobre la cuestión de cómo se dio este proceso en el contexto vasco. La historiadora planteaba que la memoria oficial de la historia del arte del franquismo fue elaborada por aquellos intelectuales que lograron alcanzar en los años de la Transición una posición hegemónica dentro del campo cultural que, a efectos prácticos, resultaron ser los mismos que años atrás habían ocupado el papel de críticos disidentes[15]. Algo similar ocurría en el caso vasco. Las tendencias y los discursos generados años atrás por los críticos, especialistas de arte y, en el caso vasco especialmente también por los propios artistas[16], pasarían a afincarse a través de quienes lograron posicionarse en la nueva era como comisarios, asesores, críticos o directores de museos.

Dicho esto, inicio la revisión de las exposiciones llevadas a cabo a partir de 1975 con la muestra *Trama del Arte Vasco* celebrada en el Museo de Bellas Artes de Bilbao entre 1980-1981[17]. Y es que tras dos años de estudio por parte del equipo de comisariado[18], la muestra se concibió como una gran apuesta por «presentar de forma amplia a un público no experto los vaivenes habidos en 150 años de pintura vasca»[19]. Así,

---

13. Roigé, Xavier y Arrieta, Iñaki; «Construcción de identidades en los museos de Cataluña y País Vasco: entre lo local, nacional y global», *PASOS, Revista de Turismo y Patrimonio Cultural*, 8, 4 (2010), pp. 539-553. http://pasosonline.org/Publicados/8410/PS0410_09.pdf.

14. De Haro García, Noemí: «La historia del arte español de la transición: consecuencias políticas de una representación», en Albarrán, Juan (coord.): *Art nsición, tra nsición: arte y transición, 2ª edición revisada y ampliada*. Madrid, Brumaria, 2018, pp. 595-633.

15. *Ibidem.*

16. Herráez, Beatriz: «Arte y crítica durante la Transición en el País Vasco», *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, 8 (2014), pp. 114-147.

17. VV.AA.: *La Trama del Arte Vasco* (cat. exp.). Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1980.

18. El equipo técnico estuvo formado por Javier Begoechea (director del propio museo), Edorta Kortadi y Manuel Llano Gorostiza (críticos de arte) y coordinado por Maya Aguiriano (crítica de arte).

19. Angulo, Javier: «Más de cien autores representados en la exposición sobre 'La trama del arte vasco' que se exhibe en Bilbao». *El País,* 28 de diciembre de 1980. En: https://elpais.com/diario/1980/12/28/cultura/346806005_850215.html [fecha de consulta: 23/04/2020].

a través del título seleccionado se dejaba claro el objetivo del proyecto: se hacía homenaje al conocido libro de Juan de la Encina publicado en 1919, lo que fue el primer intento por historiar el arte de la región. Sin embargo, el discurso expositivo no parecía sugerir una narrativa determinada, sino que se planteó como un escaparate cronológico de las distintas tendencias y estilos que se habían generado en la historia de la pintura de la región. En definitiva, fue ejemplo de que todavía no existía un discurso consensuado en torno al pasado artístico de la región. No obstante, ello no impedía que la selección de artistas se fundamentara en el arte producido por hombres. Esto es, pese a que, de primeras, los criterios determinados –la pintura y la variedad estilística– pudieran favorecer la incorporación de las mujeres a la muestra, no fue así. De los noventa artistas solo ocho fueron mujeres (el 8,8%), todas ellas pertenecientes a la última fase cronológica[20].

En esta línea, a lo largo de la década de los ochenta proliferaron las exposiciones en torno al pasado artístico de las diferentes regiones de Euskadi y Navarra. Especialmente notorio fue el reconocimiento institucional que recibieron aquellos artistas representativos de los criterios que se habían marcado en el tardofranquismo como, por ejemplo, Eduardo Chillida, Agustín Ibarrola, Nestor Basterretxea, Remigio Mendiburu, José Luis Zumeta o José Antonio Sistiaga, entre otros. A todo ellos se les dedicaron gran cantidad de exposiciones individuales en los espacios más reconocidos de la región, como eran el Museo de Bellas Artes de Bilbao, el Museo San Telmo de San Sebastián o las salas de exposiciones de las diferentes Cajas de Ahorros[21]. Pero, por otra parte, también entonces incrementaron las muestras que trataron de generar una narrativa en torno a las herencias artísticas de la región, principalmente dedicadas a la pintura. Visible en los textos de los folletos, una de las características constantes en estas primeras exposiciones fue la necesidad de justificar la existencia de una historia del arte propiamente vasca[22], lo que llevaba, a su vez, a tener que identificar cuáles eran las características del arte vasco. Por ejemplo: «Hay siempre una marcada tendencia más hacia el color sobrio y austero que hacia el colorín detonante, una incidencia mayor en la línea y en la estructura que en la pura hojarasca formal evanescente, un mayor apego a lo recto que a lo curvo[23].

---

20. Exactamente fueron: Menchu Gal en la sección de «posguerra», María Dapena en la de «denuncia social», María Paz Jiménez en «abstracción y pintura matérica», Isabel Baquedano y Mari Puri Herrero en «los nuevos realismos», y Juncal Ballestín, Begoña Izquierdo y Rosa Valverde en «joven generación».

21. Por ejemplo, José Luis Zumeta en el Museo de Bellas Artes de Bilbao en 1978, Agustín Ibarrola en el mismo museo en 1979. También Zumeta en el Museo San Telmo de San Sebastián en 1980, Rafael Ruiz Balerdi en la Caja de Ahorros Vizcaína en Bilbao en 1980. Un año más tarde Eduardo Chillida en el Museo de Bellas Artes de Bilbao. Balerdi también en la Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa en San Sebastián en 1982, o un año más tarde Remigio Mendiburu en el Museo San Telmo. En 1983 al igual Nestor Basterretxea exhibe en la Caja de Ahorros Municipal de San Sebastián. En 1985 se proyecta una exposición antológica de Amable Arias en el Museo San Telmo. En la misma ciudad, en la Caja de Ahorros Municipal de San Sebastián en 1986 se realiza una exposición de Jorge Oteiza y en 1987 otra a Agustín Ibarrola en el Museo de Bellas Artes de Bilbao.

22. «Poco a poco, se ha abierto campo la idea de que hay un Arte Vasco, no sólo artistas vascos», Aguiriano, Maya: *Artistas vascos entre realismo y la figuración: 1970-1982* (cat. exp., comisaria Maya Aguiriano). Madrid, Museo Municipal de Madrid, 1982. O «Pintura vasca a secas. Sí. Sustantivo y adjetivo juntos como prueba de la propia necesidad de existir y comunicar lo que somos y sentimos como pueblo preeuropeo a lo largo de la historia». Kortadi, Edorta: *Pintura vasca = Euskal Margogintza* (cat. exp., comisario Edorta Kortadi). San Sebastián, Sala de Exposiciones de la Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa, 1984.

23. Kortadi, Edorta: *op. cit.*

Asimismo, además de menciones como la citada donde el supuesto estilo vasco se relacionaba con una estética sobria, seria y geométrica, otro rasgo común entre los diferentes proyectos parecía ser la proporción de artistas femeninas que se introducía en sus narrativas: mínima en aquellas que se centraban en un legado más antiguo, y cerca del 20% en las que se presentaba una producción artística más reciente. Por ejemplo, *Gipuzkoako pintoreak: 1939-1979* (el 22,4%)[24], *Exposición de pintores navarros del siglo XX* (el 12%)[25], *Pintura vasca en las Cajas de Ahorros* (el 2%)[26], *Artistas vascos entre el realismo y la figuración: 1970-1982* (el 23%)[27], *Pintura Vasca* (el 0%)[28] o *Pintura Vasca Contemporánea* (el 11,1%)[29]. De esta forma, para la década de los ochenta, la historia canónica a la que hago referencia desde el inicio quedaba afirmada no solo en los primeros libros publicados sobre el tema[30], sino también a través de la gran visibilidad que disfrutaron aquellos artistas protagonistas del relato. En definitiva, la gran cantidad de exposiciones individuales realizadas, la instauración de sus trabajos en los espacios públicos simbólicos o la adquisición de sus obras por parte de los museos del territorio nos hablan de la institucionalización de esta narrativa.

La misma orientación se seguiría dando en la década de los noventa, siendo claro ejemplo de ello la exposición que paso a comentar a continuación: *Arte y artistas vascos en los años 60*, celebrada en 1995 en Koldo Mitxelena Elkargunea. Y es que a diferencia de las anteriores muestras, el proyecto expositivo se presentó como una revisión de la década de los sesenta, una investigación que quedaba plasmada en el extenso catálogo que acompañó la muestra[31]. Así, se incorporaba la tendencia cada vez más común de que los centros de arte y museos emplearan los catálogos de las exposiciones temporales como contribución al estudio de los temas presentados. De esta manera, se trató de visibilizar las distintas realidades artísticas que habían surgido en los diferentes contextos sociales de cada región vasca-navarra, algunas hasta entonces poco estudiadas, como era el caso

24. De cuarenta artistas fueron nueve: María Paz Jiménez, Menchu Gal, Vitxori Sanz, Maite Rocandio, Ana María Parra, Irene Lafitte, Ana Izura, Marta Cárdenas y Rosa Valverde. Kortadi, Edorta: *Gipuzkoako pintoreak. 1939-1979* (cat. exp., comisario Edorta Kortadi). San Sebastián, Museo San Telmo, 1979-1980.

25. De veinticinco artistas fueron tres: Isabel Baquedano, Francis Bartolozzi y Gloria Ferrer. *Exposición de pintores navarros del siglo XX*. [Folleto]. Pamplona, Diputación Foral de Navarra, Institución Príncipe de Viana, 1982.

26. De cuarenta y nueve artistas solo se incluyó a Marta Cárdenas. Martínez Ruiz, José (dir.): *Pintura Vasca en las Cajas de Ahorros. Araba, Gipuzkoa, Bizkaia, Exposición inaugural de Euskal Etxea = Aurrezki-Kutxetango Euskal Pintura. Euskal etxearen inauguraketa erakusketa* (cat. exp.). San Sebastián, Sociedad Guipuzcoana de Ediciones y Publicaciones, 1982.

27. De veintiún artistas participaron cinco pintoras: Isabel Baquedano, Marta Cárdenas, Clara Gangutia, Mari Puri Herrero y Rosa Valverde. Aguiriano, Maya: *op. cit.*

28. Kortadi, Edorta: *Pintura vasca = Euskal Margogintza* (cat. exp., comisario Edorta Kortadi). San Sebastián, Sala de Exposiciones de la Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa, 1984.

29. De dieciocho artistas figuraron dos mujeres: María Paz Jiménez y Mari Puri Herrero. Kortadi, Edorta: *Pintura vasca contemporánea* (cat. exp., comisario Edorta Kortadi). San Sebastián, Caja de Ahorros de Guipúzcoa, 1985.

30. Por ejemplo en: ARRIBAS, María José: *40 años de Arte Vasco, 1937-1977.* San Sebastián, Erein, 1979; Kortadi, Edorta: *Arte Vasco y Euskal Artea*. San Sebastián, Erein, 1982. Guasch, Ana María: *Arte e Ideología en el País Vasco*. Madrid, Akal, 1985. O: Barañano, Kosme, González de Durana, Javier y Juaristi, Jon: *Arte en el País Vasco.* Madrid, Cuadernos Arte Cátedra, 1987.

31. San Martín, Javier: *Arte y artistas vascos en los años 60 = Euskal artea eta artistak 60ko hamarkadan* (cat. exp.). San Sebastián, Koldo Mitxelena Kulturgunea, 1995.

del cine. Por lo tanto, la revisión funcionó para introducir dentro de la narrativa consensuada aquellas producciones que encajaban en los criterios y exigencias de la misma; esto es, insisto, la historia de una vanguardia vasca que adoptaba la forma de constituir un progreso estético a la par que político. Por tanto, dentro de estas exigencias discursivas el papel designado a las artistas, una vez más, fue mínima; entre los treinta y cuatro artistas seleccionados para la exposición, solo dos fueron mujeres: María Paz Jiménez y Mari Puri Herrero (el 5,8%). Además, aunque realmente la cantidad de obras presentadas de estas dos artistas fuera señaladamente amplia en comparación a otros compañeros, en el extenso catálogo solo se mencionaban algunas referencias anecdóticas respecto a ellas[32].

Asimismo, al revisar las exposiciones realizadas en la década de los noventa encontramos el mismo esquema de la década anterior, esto es, una gran cantidad de exposiciones individuales en torno a los artistas legitimados y, por otra parte, diferentes exposiciones colectivas relacionadas sobre todo con la pintura, como las siguientes: *Un siglo de arte en los fondos de la Diputación Foral de Gipuzkoa* (el 9,8% de mujeres)[33], *Pintura vasca: s. XIX-XX* (el 5%)[34], *Acuarela en las vanguardias vascas* (el 13%)[35], *75 años de pintura y escultura en Navarra: 1921-1996* (el 5,2%)[36] o *Pintura vasca siglo XX* (el 9,8%)[37]. Esta última, por ejemplo, repetía la tentativa de generar un extenso catálogo que enriqueciera el conocimiento sobre el tema. Pero, al igual, la información en torno a las artistas, aquellas incluidas en la exposición y las demás, fue ínfima.

Llegados a la década de los 2000, aparte de las exposiciones individuales de los artistas consagrados, en comparación con las décadas precedentes destaca la cantidad de muestras que se realizaron en torno a aquellos hechos o rasgos del relato que habían funcionado como hitos y que, justamente, eran los mismos que más alejaban la contribución femenina a la historia colectiva. En otras palabras, se incrementaron las muestras que hacían referencia a las diferentes agrupaciones generadas –conformadas y las que simplemente fueron proyectadas– o, las que reforzaban la valoración del arte del País Vasco de aquellos años por su carácter de disidencia social. Por ejemplo: *Grupo Gaur: 1960 urtetako euskal*

32. Tampoco se introducían en la publicación a otras artistas, a excepción de la página dedicada a Menchu Gal quien fuera, entre otros galardones a destacar, la primera pintora en lograr en 1959 el premio Nacional de Pintura.

33. De sesenta y un artistas fueron seis: Miren Arenzana, Aurora Bengoechea, Marta Cárdenas, Menchu Gal, Clara Gangutia y María Paz Jiménez. Aguiriano, Maya, *et al.*: *Un siglo de arte en los fondos de la Diputación Foral de Gipuzkoa = Mende bateko artea. Gipuzkoako Foru Aldundiko fondoetan* (cat. exp., comisaria Maya Aguiriano). San Sebastián, Koldo Mitxelena Kulturunea, 1994.

34. De ochenta artistas fueron cinco: Menchu Gal, María Paz Jiménez, Maite Rocandio, Ana María Parra. Barandiarán, Arantza y Setién, Mayi: *Pintura vasca: s. XIX-XX = XIX-XX. mendeetako euskal pintura* (cat. exp., comisarias Arantza Barandiarán y Mayi Setién). San Sebastián, Museo San Telmo, 1993.

35. De quince artistas dos: Marta Cárdenas y Mari Puri Herrero. VV.AA.: *Acuarela en las vanguardias vascas* (cat. exp.). Bilbao, Agrupación de Acuarelistas Vascos, 1995.

36. De treinta y ocho artistas fueron dos: Isabel Baquedano y Dora Salazar. Fernández Marcilla, Carmen: *75 años de pintura y escultura en Navarra: 1921-1996* (cat. exp., comisaria Carmen Fernández Marcilla). Pamplona, Caja de Ahorros de Navarra, 1996.

37. De ochenta y un artistas fueron ocho: María Paz Jiménez, Menchu Gal, María Dapena, Mari Puri Herrero, Isabel Baquedano, Marta Cárdenas, Clara Gangutia y Carmen Maura. Arcediano, Santiago y Moreno Ruiz de Eguino, Iñaki: *Pintura vasca siglo XX = XX. mendeko euskal pintura* (cat. exp., comisario Iñaki Moreno Ruiz de Eguino). San Sebastián, Sala Garibai, 1999.

artista aintzinalariak: Arias, Balerdi, Basterrechea, Chillida, Mendiburu, Oteiza, Sistiaga, Zumeta[38], *Compañeros de viaje: Balerdi, Goenaga, Mendiburu y Zumeta*[39], *Constelación Gaur: una trama vanguardista del arte vasco*[40], *Disidencias otras: 1972-1982*[41], *Grupo Orain: 5+1*[42], *Arquitectura y escultura en la basílica de Aránzazu: 1950-1955*[43]. En consecuencia, la inexistente representación femenina en todas estas muestras evidenciaba de forma cuantificable que los parámetros que daban valor al relato eliminaban la representatividad femenina de la memoria colectiva de la región. Por su parte, en el caso de la muestra *Laboratorios 70. Poéticas/políticas y crisis de la modernidad en el contexto vasco de los setenta*[44] se incluyó una sección dedicada a la disidencia feminista de los años setenta, por lo que, de primeras, el movimiento feminista parecía incorporarse al relato como una reivindicación social más. Sin embargo, ello llevaba al siguiente dilema: la participación femenina únicamente se vinculaba a este apartado (siendo el 5%) y esta funcionaba como «tema». Por tanto, se seguía el mismo patrón donde, al parecer, no hubo previa actividad artística femenina digna de memoria. De hecho, en la mesa redonda que se celebró en torno a la exposición, algunas de las artistas que habían participado activamente en la década mostrada, como Bego Intxaustegi, Blanca Oraa o Inés Medina, realizaron duras críticas al grupo de comisarios[45].

El último ejemplo a revisar en esta década sería la exposición *Incógnitas, cartografías del arte contemporáneo en Euskadi* celebrada en el recién abierto Museo Guggeneheim de Bilbao[46]. La exposición comisariada por el artista Juan Luis Moraza se concibió como un proyecto experimental que se componía de pocas obras y de varios diagramas donde, de una forma visual, se planteaba un recorrido genealógico de la historia del arte del País Vasco desde la segunda mitad del siglo XX hasta la actualidad. Estos esquemas visuales de los hechos históricos más relevantes del contexto artístico del territorio y de sus artistas más influyentes fueron elaborados a partir de las respuestas que habían dado diferentes historiadores del arte, críticos, galerías, museos y, principalmente, artistas al

---

38. *Grupo Gaur: 1960 urtetako euskal artista aintzinalariak = L'avant-garde artistique basque des années 1960: Arias, Balerdi, Basterrechea, Chillida, Mendiburu, Oteiza, Sistiaga, Zumeta.* Guéthary, Musée des Beaux-Arts, 2002.

39. Aranzasti, María José: *Compañeros de viaje: Balerdi, Goenaga, Mendiburu y Zumeta = Bidaideak: Balerdi, Goenaga, Mendiburu y Zumeta* (cat. exp., comisaria María José Aranzasti). San Sebastián, Kursal Sala Kubo, 2003.

40. Golvano, Fernando y Arriaga, Juanma: *Constelación Gaur. Una trama vanguardista del arte vasco* (cat. exp., comisarios Fernando Golvano y Juanma Arriaga). Vitoria-Gasteiz, Sala Fundación Caja Vital Kutxa, 2004.

41. Golvano, Fernando: *Disidencias otras: poéticas y acciones artísticas en la Transición política vasca, 1972-1982 = Disidentziak oro: poetikak eta arte ekinbideak euskal trantsizio politikoan, 1972-1982* (cat. exp., comisario Fernando Golvano). San Sebastián, Koldo Mitxelena Kulturunea, 2004.

42. Golvano, Fernando *Grupo Orain: 5+1 = Orain Taldea: 5+1* (cat. exp., comisario Fernando Golvano). Vitoria-Gasteiz, Sala Fundación Caja Vital Kutxa, 2005.

43. Gonzalez de Durana, Javier: *Arquitectura y escultura en la Basílica de Aránzazu. 1950-1955 = Arkitektura eta eskultura Arantzazuko Basilikan 1950-1955* (cat. exp., comisario Javier González de Durana). Vitoria-Gasteiz, Artium, 2009.

44. Golvano, Fernando: *Laboratorios 70. Poéticas/políticas y crisis de la modernidad en el contexto vasco de los setenta = 70eko hamarkadako laborategiak. Poetikak /politikak eta modernitatearen krisia hirurogeita hamarreko hamarkadako Euskal Herrian* (cat. exp., comisario Fernando Golvano). Bilbao, Sala Rekalde, 2009.

45. «Mesa redonda en Rekalde. Intervención Blanca Oraa e Inés Medina». En: https://www.youtube.com/watch?v=iHZj-lkdFlQ [fecha de consulta: 23/04/2020].

46. Moraza, Juan Luis: *Incógnitas. Cartografías del arte contemporáneo en Euskadi = Ezezagunak. Euskal Herriko arte garaikidearen kartografiak* (cat. exp., comisario Juan Luis Moraza). Bilbao, Museo Guggenheim Bilbao, 2007.

cuestionario del comisario[47]. En resumidas cuentas, desde una perspectiva feminista podría decirse, como apuntaba Lourdes Méndez[48], que las cartografías expuestas sumaban nombres femeninos hasta entonces nada reconocidos en el relato[49]. Sin embargo, puesto que el estudio se sustentó sobre aquellos que habían disfrutado de un reconocimiento institucional hasta la fecha, la historia de las influencias que se mostró seguía el mismo esqueleto mencionado hasta ahora. Consecuencia de ello era, por ejemplo, que aquellas artistas que no se habían vinculado a ninguna agrupación del territorio como, por ejemplo, María Paz Jiménez o Menchu Gal, no figuraran en las cartografías.

3. INTERVENCIONES FEMINISTAS

Antes de entrar a valorar si los medios expositivos han sido herramientas útiles para llevar a cabo la propuesta feminista de expandir la historia del arte del País Vasco de los años del franquismo, cabe destacar que el uso de las exposiciones como formato estratégico para la creación de lugares y acciones de resistencia femenina, viene desde antaño. Por ejemplo, desde la década de los cincuenta fueron varias las exposiciones y los concursos organizados por y para las mujeres; véase: Las *Exposición de artistas femeninos*[50], *Exposición de artistas femeninos en la Asociación Artística Vizcaína*[51] o, años más tarde, el *Certamen de Pintoras de Guipúzcoa*[52], *Pintoras Navarras*[53] y el *Primer Certamen Vasco de Pintura Femenina*[54]. En líneas generales, estos diferentes casos datados antes de 1975 no tuvieron la pretensión de hacer una crítica al sistema, como ocurrió, por ejemplo, en el certamen anual de *Salón Femenino de Arte Actual* que se celebró en Barcelona entre 1962-1971[55]. Más allá del eslogan «contamos contigo»[56], en los casos mencionados no encontramos mayor reivindicación que la de generar espacios para la visibilidad de las artistas. Además, estas iniciativas organizadas por las asociaciones femeninas

47. Larrauri, Eva: «El Guggenheim muestra el recorrido de tres generaciones de artistas vascos». *El País,* 6 de julio de 2007. En: https://elpais.com/diario/2007/07/06/paisvasco/1183750809_850215.html [fecha de consulta: 23/04/2020].

48. Méndez, Lourdes: «En el campo del arte contemporáneo de Euskadi: irrupciones feministas, reflexividad institucional e igualdad de género», *Ankulegi*, 18 (2014), pp. 29-42. https://aldizkaria.ankulegi.org/index.php/ankulegi/article/view/63/173.

49. Por ejemplo, en la sección dedicada a antes de 1975 figuraban: María Dapena, Isabel Krutwig, Marta Brancas, María Jesús Uriarte, Ofelia Ribero, Begoña Peciña, Consuelo Peciña, Sol Panera, Ana Zárate, Araceli Rebollo, Elena Badía, Esther Ferrer, Juncal Ballestín, Marta Cárdenas, Mari Puri Herrero.

50. *III Exposición de Artistas Femeninos.* [Folleto]. San Sebastián, Salas Municipales de Arte, 1949. Y; *IV Salón de Pintura Femenina.* [Folleto]. San Sebastián, Salas Municipales de Arte, 1952.

51. Arístegui Barbier, Juan: *La pintura vizcaína de la postguerra: del Grupo del Suizo a la Asociación Artística Vizcaína.* Bilbao, La Gran Enciclopedia Vasca, p. 200.

52. Evento que se celebraría anualmente hasta 1981.

53. *Pintoras Navarras.* [Folleto]. Pamplona, La Ciudadela, 1975.

54. *Primer certamen vasco de pintura femenina.* Vitoria-Gasteiz, Salones «Luis de Ajuria» de la Obra Cultural de la Caja de Ahorros Municipal, 1975.

55. Faedas, María Lluisa, Fontbona, Isabel y Mayayo, Patricia: «Se Rendre Visible dans l'Espagne de Franco: le Salón Femenino de Arte Actual (1962-1971)», *ARtl@s Bulletin*, 8, 1 (2019), pp. 226-235. https://docs.lib.purdue.edu/artlas/vol8/iss1/15/.

56. Anónimo: «Exposición 'Pintoras de Guipúzcoa'». *ABC,* 2 de octubre de 1971, p. 62.

de la época[57], no lograron prestigio alguno por parte de la crítica artística de la época. Por lo que, en contra de su objetivo, los eventos siguieron realimentando el estereotipo de que el arte producido por las mujeres pertenecía a una segunda liga. Sin embargo, como ocurría con el caso de Barakaldo, al profundizar sobre las realidades artísticas que habitaron estos espacios, hallamos obras y campos de intereses que ponen en tela de juicio la opinión generalizada de que las obras expuestas tenían una calidad muy baja. Por ejemplo, a diferencia de las exposiciones al uso, estos lugares posibilitaron la exhibición de cuadros como el de Carmen Maura, el cual de forma irónica reflexionaba sobre la condición desigual que afrontaban las artistas de su generación (figura 2).



FIGURA 2. CARMEN MAURA. OFICIO DE PINTORA. Colección Kutxa, 1972

A partir de la década de los ochenta fueron surgiendo más iniciativas que, a diferencia de los anteriores ejemplos, además de insistir en el deseo de crear espacios para que las artistas pudieran dar a conocer sus obras, existía cierta intención por generar una crítica hacia al sistema de arte tradicional. Ello nos indica que muchas surgieran de las primeras agrupaciones activistas, o menciones en los folletos como el siguiente: «¿Pintura femenina? No, sino pintura pintada por mujeres, lo cual no es lo mismo. La pintura, como cualquier otra manifestación artística, no viste falda

57. Como la Sección Femenina y la Asociación Alavesa del Hogar.

o pantalones, no tiene sexo»[58]. Por ejemplo: *Emakuomeok Gaur* en 1981[59], *Pintoras de Vizcaya* en 1981[60], *Emakumeok Gaur 2* en 1982[61] , las exposiciones de artistas mujeres celebradas en 1986 y 1987 por la Asamblea de Mujeres de San Sebastián[62], *Mujeres/Emakumeak* en 1989[63], *10 pintoras, 11 escultoras*[64] o *Artistas y artesanas* en 1993[65].

Pero sería a partir de la década de los noventa en adelante cuando de manera visible los debates feministas irrumpieron también en el mundo del arte vasco, no solo en la práctica individual de algunas artistas o en los espacios de creación pioneros como Arteleku, sino también en la investigación académica[66], la crítica de arte, en las acciones realizadas por diferentes plataformas[67] o también en la gestión cultural –si tenemos en cuenta el caso excepcional que supuso el Centro Cultural Montehermoso bajo la dirección de Xabier Arakistain desde 2007 a 2011–. Sin embargo, retomando el objetivo de revisar cuál ha sido el impacto de los feminismos en las exposiciones dedicadas al arte del País Vasco de los años del franquismo, los resultados no son los esperados.

En primer lugar, se daba el hecho de que las primeras exposiciones que incorporaban las metodologías feministas fueron aquellas que se centraban en aquellas prácticas artísticas implicadas en el activismo feminista y/o *queer*. Esto supuso, por tanto, que lo/as artistas presentado/as en las muestras correspondieran a generaciones posteriores de aquellas que pertenecían al marco delimitado en este estudio. Otra consecuencia, igualmente, era que gran cantidad de lo/as artistas presentado/as en estas muestras fueran del extranjero, lo que llevaba a reforzar la idea de que los debates feministas en el arte del territorio fueran simplemente un producto importado del mundo anglosajón[68]. Algunos de estas exposiciones fueron: *Ricas y famosas* en 1996[69], *El rostro velado: travestismo e identidad en el arte*[70], *Transgeneric@s. Representaciones y experiencias sobre la sociedad en el arte español contemporáneo*[71],

58. *Pintoras de Vizcaya.* [Folleto]. Bilbao, Sala de Cultura de Iberduero, 1981.
59. *Emakumeak Gaur.* [Folleto]. Bilbao, Caja de Ahorros Municipales de Bilbao, Aula de Cultura, 1981.
60. *Pintoras de Vizcaya.*
61. *Emakumeok Gaur 2.* [Folleto]. Bilbao, Caja de Ahorros Municipales de Bilbao, Aula de Cultura, 1983.
62. Méndez, Lourdes:
63. *Emakumeak = Mujeres*. [Folleto]. Bilbao, Caja de Ahorros Municipal de Bilbao, 1989.
64. Moya, Adelina: *10 pintoras, 11 escultoras.* [Folleto, comisaria Adelina Moya]. Basauri, Casa Municipal de Cultura, 1990.
65. *Artistas y artesanas.* [Folleto]. Bilbao, Sala de Exposiciones del Archivo Foral de Bizkaia, 1993.
66. Méndez, Lourdes: *op Cit.*
67. Por ejemplo, iniciativas como *Wiki-historiak* o *Plataforma A.*
68. Mayayo, Patricia: «Después de *Genealogías Feministas.* Estrategias feministas de intervención en los museos y tareas pendientes», *Investigaciones Feministas*, 4 (2013), pp. 25-37. https://revistas.ucm.es/index.php/INFE/article/view/41875/39894.
69. *Ricas y Famosas* (cat. exp.). Pamplona, Sala de Cultura del Ayuntamiento, 1996.
70. García Torres, José Miguel: *Irudi Lausotua. Trabestismoa eta identitatea artean = El rostro velado. Travestismo e identidad en el arte* (cat. exp., comisario José Miguel García Torres). San Sebastián, Koldo Mitxelena Kulturunea, 1997.
71. Aliaga, Juan Vicente y Villaespesa, Mar: *Transgeneric@s. Representaciones y experiencias sobre la sociedad en el arte español contemporáneo = Gizarte, sexualitate eta generoei buruzko irudikapen eta esperientziak espainiar arte garaikidean* (cat. exp., comisario/a Juan Vicente Aliaga y Mar Villaespesa). San Sebastián, Koldo Mitxelena Kulturunea, 1998.

Gutaz[72] *Trans Sexual Express*[73], *Publiko guztientzat*[74] o *Kiss Kiss Bang Bang. 45 años de arte y feminismo*[75], y más tarde, *Guerrilla Girls. 1985-2012*[76].

Por otro lado, respecto a la pregunta de si las exposiciones que versaban sobre el arte del País Vasco de hacia los años 1950-1975 fueron incorporando los principios del feminismo cabe apuntar las siguientes ideas. Por ejemplo, una cuestión a destacar sería que, en comparación, en el País Vasco francés se fueron generando muchas más exposiciones que tuvieron como objetivo el de dar a conocer a las artistas del País Vasco del pasado reciente, por ejemplo: *Regardes femmes/Emazte behakoak*[77], *Exposition anuel L'art ou féminin*[78] o *Exposition Femmes peintres et femmes peintés en Pays Basque*[79]. Por su parte, en Euskadi la mayoría de iniciativas a la hora de visibilizar estas artistas del pasado ha sido a través de exposiciones individuales en diferentes salas de exposición; por lo general, de escaso alcance. También exposiciones de características como *Gorputz eta arima. XX eta XXI mendeetako emakume artistak*[80] donde se exhibieron algunas obras de mujeres artistas del País Vasco junto a otras artistas internacionales de diferentes épocas. En definitiva, pese a que todas estas iniciativas tuvieron el objetivo de visibilizar las obras y las figuras de algunas artistas del pasado, la manera de mostrarlas no se vinculaba con la pretensión de incorporar sus contribuciones a las narrativas de los museos. Al contrario, parecía evidenciar que, cada vez más, las mujeres encarnaban un tema o recurso expositivo más.

Para acabar, al considerar el impacto que han tenido las demandas feministas en el relato que veníamos revisando, es visible que en la mayoría de las exposiciones dedicadas a la cronología se sigue perpetuando aquel discurso androcéntrico donde la participación femenina es prácticamente inexistente, visible en los siguientes ejemplos: *Gaur Konstelazioak. 2016* (el 0%)[81] o *Historia partekatuak. XX mendea Kutxa*

---

72. *Gutaz = Sobre nosotras.* [Folleto]. San Sebastián, Casa de Cultura Okendo, 1998.

73. Arakistain, Xabier: *Trans Sexual Express* (cat. exp., comisario Xabier Arakistain). Bilbao, Sala Rekalde, 1992.

74. Arakistain, Xabier: *Publiko Guztientzat = Para Todos Los Públicos* (cat. exp., comisario Xabier Arakistain). Bilbao, Sala Rekalde, 2006.

75. Arakistain, Xabier: *Kiss Kiss Bang Bang. Arte eta Feminismoaren 45 urte = 45 años de arte y feminismo* (cat. exp., comisario Xabier Arakistain). Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2007.

76. Arakistain, Xabier: *Guerrilla Girls. 1985-2012* (cat. exp., comisario Xabier Arakistain). Bilbao, Centro Cultural Alhóndiga Bilbao, 2013.

77. *Regardes femmes = Emazte behakoak*. [Folleto]. Biarritz, Palais des Festivals, 1993.

78. Organizado por la colectiva Itzal Aktiboa en Saint-Jean Pied-de-Port. Desde 2018 el certamen se llama *Arte Noka Artea Hika.*

79. Poulou, Robert: *Femmes peintres et femmes peintes en Pays basque* (cat. exp., comisario Robert Poulou). Ciboure, Chapelle des Récollets, 2009.

80. Oropesa, Marisa y Toral, María: *Gorputz eta arima. XX eta XXI mendeetako emakume artistak = En cuerpo y alma. Mujeres artistas en los siglos XX y XXI* (cat. exp., comisarias Marisa Oropesa y María Toral). San Sebastián, Sala Kubo, 2015.

81. La exposición se conformaba de una sala dedicada al grupo Gaur y otra a artistas contemporáneos (donde sí hubo participación femenina). De modo que, nuevamente, el colectivo guipuzcoano funcionaba como punto de partida para explicar el relato de la «vanguardia vasca». Golvano, Fernando: *1960. Gaur Konstelazioak. 2016* (cat. exp., comisario Fernando Golvano). San Sebastián, Museo San Telmo, 2016.

Bilduman (el 10,8%)[82] o *L'art Basque en résistance. Gaur 1966* (el 0%)[83]. Sin embargo, cierto es que algunas instituciones han hecho más esfuerzos por introducir nuevos debates en sus formas de generar discursos. Por ejemplo, el Museo de Navarra en 2016 planteo la exposición *Reflexión/ Inflexión: presencia de las mujeres en el Museo de Navarra*[84], por lo que, consecuentemente, cuando en 2018 presentó la exposición *Grupo Danok. 1966-1967. Una modernidad incompleta*[85], en referencia al colectivo navarro que iba a pertenecer al Movimiento Escuela Vasca, se introdujeron además de Isabel Baquedano –hasta entonces reconocida como integrante– también a Gloria María Ferrer y María Dapena, esta última perteneciente al subgrupo vizcaíno. De modo que, aunque se siguiera realimentando el hito del Movimiento de la Escuela Vasca y cuantitativamente continuara siendo evidente la escasez de mujeres que participaban en esta memoria, se percibió el intento institucional por tener en consideración la ley de igualdad de 2007 donde se especificaba el artículo de «igualdad en el ámbito de la creación y producción artística»[86]. Asimismo, otras exposiciones retrospectivas han seguido este mismo camino de expandir y revisar los fundamentos de la historia del arte del País Vasco, no obstante, cierto es que la mayoría de ellas no coincide con el marco cronológico establecido en este estudio. Ejemplo de ello son: *Trama e hilos sueltos: diálogo entre dos colecciones de arte vasco* en 2014[87], *Suturak*[88], *Yo, la peor de todas*[89] o *Hemen dira hutsunean igeri egindakoak. Tururu*[90] y *Zeru bat, hamaika bide. Prácticas artísticas en el País Vasco entre 1977 y 2002*[91]. En otros casos como *Después del 68*[92] en 2018 que entraría dentro de la cronología, pese a que fue visible la intención por incorporar algunas mujeres artistas a la narrativa, sus fundamentos discursivos no fueron modificados.

---

82. De treinta y siete artistas fueron cuatro: Dora Salazar, Esther Ferrer, María Paz Jiménez y Menchu Gal. Durán Úcar, Dolores: *Historia partekatuak. XX mendea Kutxa Bilduman = Historias Compartidas. El siglo XX en la Colección Kutxa.* [Folleto, comisaria Dolores Durán Úcar). San Sebastián, Kutxa Kultur artegunea, 2016.

83. Battesti, Jacques: *L'art basque en resistance. Gaur, 1966 = Gaur, 1966. Euskal arte ihardukitzailea* (cat. exp., comisario Jacques Battesti). Bayonne, Musée Basque et de l'historie de Bayonne, 2018.

84. Larumbe, Celia Martín: *Reflexión/Inflexión: presencia de las mujeres en el museo de Navarra = Gogoeta/ Inflexioa: Emakumeen presentzia Nafarroako Museoan* (cat. exp., comisaria Celia Martín Larumbe). Pamplona, Museo de Navarra, 2018.

85. Balda, Javier: *Grupo Danok. 1966-1967. Una modernidad incompleta = Danok Taldea. 1966-1967. Modernitate osatugabea* (com. exp., comisario Javier Balda). Pamplona, Museo de Navarra, 2018.

86. Trafí-Prats, Laura: «De la cultura feminista en la institución arte», *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estao español,* 7 (2010), pp. 214-245.

87. Manterola, Ismael: *Trama e hilos sueltos: diálogo entre dos colecciones de arte vasco = Bilbea eta hari askeak. Euskal arteko bi bilduma elkarrekin solasean* (cat. exp., comisario Ismael Manterola). Vitoria-Gasteiz, Museo de Bellas Artes de Álava, 2014.

88. Sáenz de Gorbea, Xabier y Martínez Goikoetxea, Enrique: *Cerca a lo próximo = Suturak* (cat, exp., comisarios Xabier Sáenz de Gorbea y Enrique Martínez Goikoetxea). San Sebastián, Museo San Telmo, 2015.

89. Garbayo, Maite: *Yo, la peor de todas = Ni, denetan okerrena* (cat. exp., comisaria Maite Garbayo). Pamplona, Museo de Navarra, Fundación Museo Jorge Oteiza y Centro de Arte Contemporáneo de Huarte, 2018.

90. Ansa, Garazi: *Hemen dira hutsunean igeri egindakoak* (comisaria Garazi Ansa). *Tururu.* Bilbao, Azkuna Zentroa, 2019 /Vitoria-Gasteiz, Artium, 2020.

91. Arakistain, Xabier, Jaio, Miren, Roseras, Elena y Herráez, Beatriz: *Zeru bat, hamaika bide. Prácticas artísticas en el País Vasco entre 1977 y 2002. = Zeru bat, hamaika bide. Praktika artistikoak euskal herrian 1977-2002 aldian* (comisario/as Xabier Arakistain, Miren Jaio y Beatriz Herráez). Vitoria-Gasteiz, Artium, 2020.

92. VV.AA.: *Después del 68. Arte y prácticas artísticas en el País Vasco 1968-2018 = 68aren ostean. Artea eta praktika artistikoak Euskal Herrian 1968-2018* (cat. exp., comisario/as Miriam Alzuri, Begoña González y Miguel Zugaza). Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2018.

4. REFLEXIONES FINALES

En resumidas cuentas, al plantear una revisión extensa en el tiempo como la realizada en estas páginas, se evidencia que, en comparación con las décadas anteriores, se han ido realizando cambios significativos a favor de la igualdad en lo que respecta a la historia del arte del País Vasco entre los años 1950-1975. Ahora bien, todavía queda largo camino que recorrer en la recuperación del legado femenino. En primer lugar, como se ha señalado, el hecho de añadir una mayor cantidad de mujeres a nuestros museos –a pesar de que a nivel táctico sea aún necesario– no significa que se estén planteando necesariamente mejoras feministas en estos espacios. La contribución de las mujeres no es simplemente una cuestión de porcentaje.

Asimismo, respecto a las cada vez más frecuentes muestras de mujeres artistas del pasado realizadas en salas de exposiciones, cabe destacar que, desde una visión feminista, tales iniciativas plantean nuevos problemas metodológicos. Para empezar, el formato y la perspectiva que siguen comúnmente estas tentativas –visible en los catálogos que los acompañan– suelen ser aquellos que estudian la biografía y el trabajo de las artistas de manera aislada, sin ser relacionados con el contexto socio-cultural al que pertenecieron, ni con las lecturas críticas que se han ido sumando *a posteriori* sobre este periodo. Es decir, perpetúan el esquema donde la artista presentada y rescatada representa la excepción femenina dentro de la norma. Figuras excepcionales que, descontextualizadas y aisladas de los fundamentos y genealogías en los que se ha formado la memoria artística colectiva, su reconocimiento con el paso de los años, de nuevo, pasa a ser inexistente. De ahí la necesidad de superar, como mencionaba Patricia Mayayo, el modelo expositivo de «las exposiciones de mujeres»[93].

Pese a que una verdadera intervención de los saberes feministas en las instituciones culturales debe ser abordada desde vías diferentes[94], cada vez son más las instituciones que han asumido la responsabilidad de incorporan esta mirada crítica no solo en exposiciones temporales o como medida añadida en las actividades y los recorridos educativos, sino en la forma de repensar y presentar sus colecciones permanentes. Ahora bien, como he querido señalar en este estudio sobre el relato histórico del arte del País Vasco de los años del franquismo, la creación y recuperación de memorias colectivas que se sustenten sobre la igualdad de género deberán pasar, inevitablemente, por la interrogación crítica de los modelos historiográficos.

93. Mayayo, Patricia: «Imaginando nuevas genealogías. Una mirada feminista a la historiografía del arte español contemporáneo», en Aliaga, Juan Vicente y Mayayo, Patricia: *Genealogías feministas en el arte español, 1960-2010* (cat. exp., comisario/a Juan Vicente Aliga y Patricia Mayayo). Madrid, MUSAC/This Side Up, 2012, pp. 19-38.

94. Mayayo, Patricia: «Después de...».

BIBLIOGRAFÍA

«Mesa redonda en Rekalde. Intervención Blanca Oraa e Inés Medina». En: https://www.youtube.com/watch?v=iHZj-lkdFlQ [fecha de consulta: 23/04/2020].

Angulo, Javier: «Más de cien autores representados en la exposición sobre 'La trama del arte vasco' que se exhibe en Bilbao». *El País,* 28 de diciembre de 1980. En: https://elpais.com/diario/1980/12/28/cultura/346806005_850215.html [fecha de consulta: 23/04/2020].

Anónimo: «Exposición 'Pintoras de Guipúzcoa'». *ABC,* 2 de octubre de 1971, p. 62.

Contreras Zubillaga, Igor: «Arte de vanguardia y franquismo. A propósito de la politización de los Encuentros 72 de Pamplona», *Huarte de San Juan. Geografía e historia*, 14 (2007), pp. 235-255. https://academica-e.unavarra.es/bitstream/handle/2454/9104/HSJ_GH_14_2007_Arte.pdf?sequence=1&isAllowed=y.

De Haro García, Noemí: «La historia del arte español de la transición: consecuencias políticas de una representación», en Albarrán, Juan (coord.): *Art nsición, tra nsición: arte y transición, 2ª edición revisada y ampliada*. Madrid, Brumaria, 2018, pp. 595-633.

Faxedas, María Lluisa, Fontbona, Isabel y Mayayo, Patricia: «Se Rendre Visible dans l'Espagne de Franco: le Salón Femenino de Arte Actual (1962-1971)», *Artl@s Bulletin*, 8, 1 (2019), pp. 226-235. https://docs.lib.purdue.edu/artlas/vol8/iss1/15/.

Garbayo, Maite: *Yo, la peor de todas = Ni, denetan okerrena* (cat. exp., comisaria Maite Garbayo). Pamplona, Museo de Navarra, Fundación Museo Jorge Oteiza y Centro de Arte Contemporáneo de Huarte, 2018.

Guasch, Ana María: *Arte e Ideología en el País Vasco*. Madrid, Akal, 1985.

Herráez, Beatriz: «Arte y crítica durante la Transición en el País Vasco», *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, 8 (2014), pp. 114-147.

Larrauri, Eva: «El Guggenheim muestra el recorrido de tres generaciones de artistas vascos». *El País,* 6 de julio de 2007. En: https://elpais.com/diario/2007/07/06/paisvasco/1183750809_850215.html [fecha de consulta: 23/04/2020].

Mayayo, Patricia: «Después de *Genealogías Feministas.* Estrategias feministas de intervención en los museos y tareas pendientes», *Investigaciones Feministas*, 4 (2013), pp. 25-37. https://revistas.ucm.es/index.php/INFE/article/view/41875/39894

Mayayo, Patricia: «Imaginando nuevas genealogías. Una mirada feminista a la historiografía del arte español contemporáneo», en Aliaga, Juan Vicente y Mayayo, Patricia: *Genealogías feministas en el arte español, 1960-2010* (cat. exp., comisario/a Juan Vicente Aliada y Patricia Mayayo)*.* Madrid, MUSAC/This Side Up, 2012, pp. 19-38.

Méndez, Lourdes: «En el campo del arte contemporáneo de Euskadi: irrupciones feministas, reflexividad institucional e igualdad de género», *Ankulegi*, 18 (2014), pp. 29-42. https://aldizkaria.ankulegi.org/index.php/ankulegi/article/view/63/173.

Roigé, Xavier y Arrieta, Iñaki; «Construcción de identidades en los museos de Cataluña y País Vasco: entre lo local, nacional y global», *PASOS, Revista de Turismo y Patrimonio Cultural*, 8, 4 (2010), pp. 539-553. http://pasosonline.org/Publicados/8410/PS0410_09.pdf

Sáenz de Gorbea, Xabier: «Arte en Bizkaia (1929-2010)», en *Muestra Itinerante de Artes Visuales.* Bilbao, Diputación Foral de Bizkaia, 2012, pp. 7-60.

Sáenz de Gorbea: Xabier: «En torno a la Indiscriminada», *Revista K-Barakaldo*, 2 (2015), pp. 136-150.

Trafí-Prats, Laura: «De la cultura feminista en la institución arte», *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estao español,* 7 (2010), pp. 214-245.

VV.AA.: *Después del 68. Arte y prácticas artísticas en el País Vasco 1968-2018 = 68aren ostean. Artea eta praktika artistikoak Euskal Herrian 1968-2018* (cat. exp., comisario/as Miriam Alzuri, Begoña González y Miguel Zugaza). Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2018.

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

Celia Martín Larumbe[1] y Roberto Peña León[2]

Recibido: 28/04/2020 Aceptado: 21/09/2020
DOI: http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.2020.27384

Resumen
El actual contexto de cambio social está afectando al sector de la Cultura y, de manera específica, al sistema del arte. Dentro del mismo, la institución «museo» se ha visto afectada de una manera especial por este escenario de transformación. Los debates en el sector (ICOM, OME) permiten introducir propuestas diversas para abordar este escenario. Aparecen así nuevos planteamientos y líneas de abordaje, presentándose la perspectiva de género como la más potente y adecuada para ello. En este artículo se presentan el conjunto de acciones llevadas a cabo en la Comunidad Foral de Navarra desde el aparato institucional en los últimos años, amparados por una legislación diseñada en este sentido y que ya ha empezado a dar resultados, abriendo caminos que prometen ser muy interesantes: reflexión autocrítica, remodelación de la exposición permanente, exposiciones temporales de nuevo cuño, visitas guiadas, etc. La actual situación requiere sistematizar estos medios y procedimientos y mantener la dirección usando las sinergias generadas y apoyándose en las reflexiones ya elaboradas con éxito.

Palabras clave
Plan Estratégico de la Cultura en Navarra; perspectiva de género; sistema del arte; política cultural institucional; museo.

Abstract
The current context of social change is affecting the world of Culture, and specifically the Art system. Within this area the «museum» as an institution has been deeply

1. Servicio de Museos. Dirección General de Cultura-IPV. Gobierno de Navarra; <*cmartin220@gmail.com*>.
2. IES Julio Caro Baroja. Departamento de Educación. Gobierno de Navarra; <*montyluthier@gmail.com*>.

affected by this transformation scenario. The discussions in this sector (ICOM, OME) allow us to introduce diverse suggestions to deal with this issue. This is how new proposals and approaches have appeared, being the gender perspective the most powerful and accurate tool to achieve that. In this article we present a number of actions carried out in the CFN by the local Administration in the last few years, supported by some laws designed in this direction; actions that have already yielded good results, opening up new paths that can be very interesting: self-criticism reflection, reorganization of the permanent exhibition, temporary exhibitions with a new perspective, guided visits, etc. The present situation demands to structure these tools and procedures, in order to maintain this course of action, using the generated synergies and relying on the successful reflections already accomplished.

Keywords

Strategic Plan for Culture in Navarre; Gender perspective; Art system; Institutional cultural policy; museum.

EL ACTUAL CONTEXTO de transformación social, y la crisis sobrevenida, posibilitan ensayar caminos y estrategias hacia cambios necesarios en los modelos de museos y centros de arte. La situación se presenta como una oportunidad para transformaciones de fondo en el sector de la cultura. En este artículo presentamos la experiencia que se viene desarrollando en un nivel local (micro), la Comunidad Foral de Navarra, para insertar sistemáticamente la perspectiva de género en el campo de los museos y centros de arte, como parte de los cambios en la política cultural que desarrollan las instituciones culturales. Por tanto, no tiene por objeto hacer un análisis o lectura global de un tema como éste, suficientemente trabajado en la abundante literatura especializada que ya forma parte del corpus clásico.

Consideramos esencial la puesta en común de estrategias llevadas a la práctica que van desarrollándose en el Estado español para la evolución necesaria en este sector[3], las que se articulan desde lo particular hacia lo general, avanzando más allá del marco teórico ya sistematizado a nivel nacional e internacional.

La perspectiva de género se revela como un instrumento básico y efectivo de acción para la transformación de la sociedad actual desde sus estructuras (culturales, económicas, políticas)[4] . La política cultural desarrollada por las instituciones públicas es el cauce que posibilita o imposibilita cambios de calado en las líneas maestras que conforman las formas de entender el mundo, las relaciones interpersonales y las relaciones de poder. En la Comunidad Foral de Navarra se inició una vía de reformulación de la política cultural desarrollada desde el Departamento de Cultura durante el periodo 2016-19. Este camino se inició mediante proyectos de autocrítica y replanteamiento impulsados por la Dirección General de Cultura-Institución Príncipe de Viana del Gobierno de Navarra, concretados en el Museo de Navarra. Actualmente parece haberse ralentizado este proceso, aunque se cuenta con elementos legislativos y de otro tipo que permiten continuar y avanzar en el mismo. Aportamos aquí una serie de propuestas concretas de cara a sistematizar este tipo de procesos como instrumentos para el cambio activo de la política cultural desarrollada desde las instituciones públicas, de modo que podamos compartir con el sector nuestras experiencias y proyectos para generar modelos viables y posibles.

Los museos forman parte esencial de las sociedades en las que han desarrollado su actividad, sociedades que se caracterizan por una serie de señas de identidad que las definen diacrónica y sincrónicamente y que conforman lo que podríamos llamar «Patrimonio cultural». La imagen colectiva, el ideario común de una sociedad, los valores asumidos como conformadores de la identidad y la ética de la misma, el relato y la narración de lo relevante para ser recordado son una dimensión indiscutible de ese Patrimonio cultural material e inmaterial. Las instituciones, los agentes y los espacios donde gestionan, trabajan y conforman este Patrimonio tienen una

3. Dan muestra de este proceso de ensayar desde la práctica concreta más allá de la teoría, trabajos como el máster (MARPH19) de Pablo Rodríguez Márquez: «Mirando en femenino, o el Patrimonio inclusivo como nuevo Paradigma. Una propuesta museológica para el Museo de Alcalá de Guadaíra basada en la perspectiva de género», (TFM inédito), Universidad de Sevilla, 2019.

4. Cambios radicales para nuevas relaciones y nuevas identidades inclusivas hacia un modelo social de mayor equidad.

dimensión política e ideológica indiscutible. Para el tema que nos ocupa, su presencia en la conformación de dicho Patrimonio común de las sociedades humanas, de su aportación a ese acervo común, su participación en el desarrollo de nuestro devenir como sociedad, nuestro papel como actrices y agentes en la construcción y mantenimiento de los grupos humanos, sigue siendo una tarea pendiente.

En consecuencia, habrá que partir de una consideración de lo que son esas instituciones que tradicionalmente hemos llamado »museos», pero que se encuentran en una etapa de completa remodelación y reestructuración. Por eso nos parece fundamental comenzar por hacernos una pregunta a partir de la que habrá que determinar cuál es su función y de qué manera debe desarrollar ésta: ¿Qué se entiende hoy día por «museo»?

Se suele definir museo como la institución pública o privada, abierta al público, cuya finalidad es conservar, investigar, comunicar y exponer sus colecciones, sean éstas de índole artística, científica (etnográfica, arqueológica, biológica, etc.) o tecnológica (aviación, informática, telefónica, etc.). Las primeras preguntas que surgen aquí serían: ¿Qué coleccionamos? ¿Qué objetos, piezas, materiales, conjuntos merecen ese tratamiento? ¿Qué lugares, centros, instituciones son acreedores de dicha categoría?[5] Estas preguntas son muy pertinentes para poder plantear una mirada crítica ante la disociación que existe entre la realidad museística oficial y la panorámica real de los nuevos (y viejos) espacios que, aún existiendo, no quedan incorporados a esa categoría reconocida (en la línea de remodelación-reestructuración que hemos citado antes). Tenemos una enorme heterogeneidad de centros o lugares «equiparables legalmente» a los museos y que necesitan del mismo sustento, apoyo y funcionamiento: salas expositivas (conectadas o no con fondos municipales, institucionales, etc.), centros de interpretación, ecomuseos, equipamientos patrimoniales, yacimientos arqueológicos, monumentos visitables, etc. Pero antes de entrar en materia es preciso hacer unas reflexiones previas que nos permitan enmarcar claramente la cuestión, algo que se deriva de lo que hemos comentado en las líneas anteriores.

El modelo de museo iniciado con la Ilustración y articulado hasta su sistematización (conceptual y funcional) en el contexto del liberalismo burgués europeo del S.XIX, ha sido puesto bajo la mirada crítica de toda una generación de expertos desde el propio sector y la academia (Joan Santacana, Patricia Mayayo[6], Juan Vicente Aliaga[7],

5. Santacana, Joan & Nayra Lloch: «Hacia una nueva museología de y para la mujer», HER&MUS 3, Enero/Febrero (2010), pp. 2171-3731.

6. Mayayo, Patricia: «Después de Genealogías feministas. Estrategias feministas de intervención en los museos y tareas pendientes». *Investigaciones Feministas*, 4 (2013), pp. 25-37.

Mayayo, Patricia: *Historias de mujeres, historias del arte.* Madrid, Cátedra. 2003

7. Aliaga, Juan Vicente & Mayayo, Patricia (eds.): *Genealogías feministas en el arte español, 1960-2010.* Madrid, MUSAC/This Side Up, 2012.

Marian López Fernández Cao, Sara Rivera[8], Yolanda Beteta[9], la asociación MAV[10], en el contexto nacional, que parten de clásicas como Griselda Pollock[11] o Whitney Chadwick[12]). Esta línea de pensamiento crítico respecto a la museología, la Historia del Arte y la crítica de arte tradicionales ha calado ya. Todos estos autores entienden que, dado que los museos y los centros de Arte sirven para fomentar y conservar la cultura (entendido este término en su acepción antropológica más amplia), al tiempo que la acercan al conjunto de la sociedad, son potentes instrumentos de transformación social e ideológica. Pero al mismo tiempo, convierten a la cultura en una nueva idea casi religiosa[13] y empapan toda su esencia y su funcionamiento con sus principales defectos: academicismo (sólo unos pocos tienen la capacidad de decidir sobre lo que es válido o no: los miembros de la Academia), patriarcado[14] (las mujeres como seres claramente inferiores a los hombres[15]) y eurocentrismo (no olvidemos que los primeros museos se alimentan de la colonización de África y Asia por parte de los imperios europeos).

Estas ideas, desgraciadamente, siguen estando en la base de todo el sistema museístico actual. Y lo lastran de una manera estructural. Los museos se han convertido casi en mausoleos: templos funerarios desconectados de la sociedad en la que se asientan. Y como fenómenos sociales que son, los museos forman parte de la superestructura ideológica y, en tal carácter, tienden a legitimar el orden social, lo asumido y aceptado como normativo y universal[16]. Desde su atalaya de mantenedores y conservadores de la Cultura (entendida ahora como Idea superior) los museos mantienen esas ideas que hemos comentado, pero no de una manera explícita, sino larvada e implícita. Academicismo, patriarcado, jerarquía, eurocentrismo siguen siendo las bases de su existencia, cuando la realidad social está cambiando a ojos vista. Así, mantienen estructuras, ideas y funcionamientos decimonónicos, anclados en unos modelos que deberían estar ya superados. No es de extrañar, por lo tanto, que esta institución esté atravesando una evidente crisis[17] que necesita de medidas de choque (algunas de las cuales están ya en marcha).

En este proceso de transformación, es necesario reformular la idea que se tiene del concepto «museo». Volvemos entonces a la cuestión clave: ¿qué es un museo? La

---

8. Rivera Martorell, Sara: *El arte feminista y su exhibición: la musealización de un conflicto. El caso del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2013.

9. Beteta Martín, Yolanda: «Las ausencias invisibles. Los sesgos de género en las políticas de adquisición de obras de arte. El caso del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía», en López Fernández-Cao, Marian, Asunción Bernárdez Rodal & Antonia Fernández Valencia (eds.), *El protagonismo de las mujeres en los museos*. Madrid, Editorial Fundamentos, 2012, pp. 195-212.

10. Asociación MAV (Mujeres para las Artes Visuales). Informe MAV nº10, enero de 2013.

11. Pollock, Griselda: *Encuentros en el museo feminista virtual*. Madrid, Ensayos Arte Cátedra, 2012.

12. Chadwick, Withney: *Arte, mujer y sociedad.* Barcelona, Destino, 1992.

13. En palabras de Joan Santacana, dan lugar a la sacralización de aquello que incorporan a sus colecciones. En la misma línea, Gustavo Bueno analiza cómo la Idea de Cultura actúa como sustitutiva de la Idea de Gracia (Bueno, Gustavo: *El mito de la Cultura*. Barcelona, Prensa Ibérica, 1996).

14. García-Oliveros, Elena: «Cuando el autor es el patriarcado. Desmaterialización del arte: del arte público al ciberfeminismo», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 28 (2016), pp. 73-93.

15. Butler, Judith: *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona, Paidós, 2007.

16. Camacho Martínez, Rosario & Miró Domínguez, Aurora: *Iconografía y creación artística: estudios sobre la identidad femenina desde las relaciones de poder*. Málaga, Universidad de Málaga, 2001.

17. En su sentido etimológico de «momento de disputa, decisión y juicio«, es decir, de momento de cambio.

respuesta nos llega de la mano del Consejo Internacional de Museos (ICOM)[18], cuya Junta Directiva, reunida en su 139ª sesión (celebrada los días 21 y 22 de julio de 2019 en París) llegó a la conclusión de que «Los museos son espacios democratizadores, inclusivos y polifónicos para el diálogo crítico sobre los pasados y los futuros. Reconociendo y abordando los conflictos y desafíos del presente, custodian artefactos y especímenes para la sociedad, salvaguardan memorias diversas para las generaciones futuras, y garantizan la igualdad de derechos y la igualdad de acceso al patrimonio para todos los pueblos. Los museos no tienen ánimo de lucro. Son participativos y transparentes, y trabajan en colaboración activa con y para diversas comunidades a fin de coleccionar, preservar, investigar, interpretar, exponer y ampliar las comprensiones del mundo, con el propósito de contribuir a la dignidad humana y a la justicia social, a la igualdad mundial y al bienestar planetario.»

De esta definición se pueden extraer muchas consecuencias, pero la más interesante es la que hemos apuntado ya en las líneas anteriores: nos encontramos de lleno en un proceso de cambio de paradigma, en plena transformación de los parámetros tradicionales que explican y mantienen los grupos sociales. Y el mundo de la cultura, como acabamos de ver, no es ajeno. Por eso consideramos imprescindible recorrer ese camino de la manera más fluida y, al mismo tiempo potente, que se pueda.

Quizá la herramienta más poderosa que tenemos, en la actualidad, para abordar ese cambio del que hablamos en las instituciones conservadoras, conformadoras y transmisoras del Patrimonio cultural sea introducir nuevas perspectivas, un posicionamiento más flexible y abierto en la comprensión de los fenómenos culturales. Sin duda, una de las perspectivas que urge incorporar es la perspectiva de género[19], tanto desde la práctica museológica, como desde el comisariado, la crítica de arte, la mediación y la docencia[20]. Y, por supuesto, en todo lo relacionado con el ámbito de la gestión, conservación, transmisión e investigación del Patrimonio cultural material e inmaterial.

Y eso a pesar de lo que está sucediendo en los últimos tiempos. Porque últimamente, hablar de feminismos, perspectiva de género, igualdad de oportunidades y equidad entre mujeres y hombre empieza a ser deglutido por el discurso ideológico oficial, vaciándolo de su contenido radical para reducirlo a una tendencia superficial. No pocos museos y centros patrimoniales consideran que con introducir temas «femeninos» o exposiciones «de mujeres» se está ya incorporando una perspectiva de género; otros tantos han incluido mediaciones, visitas guiadas, actividades didácticas o aparato crítico de acompañamiento a las colecciones (textos, catálogos, etc). Sin

18. Cuesta Davignon, Liliane (ed.): «Museos, género y sexualidad», *ICOM Digital. Revista del Comité español del ICOM*, 8 (2013).

19. Nualart, Cristina: «Discriminación positiva, cuotas de género y narrativas feministas en museos de arte contemporáneo», *Anales de Historia del Arte*, 28 (2018), pp. 431- 446. https://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/view/61624 (último acceso septiembre 2020).

20. Trafí i prats, Laura: «De la cultura feminista en la institución arte», *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español,* 7 (2010), pp. 214-245.

embargo, sigue siendo exiguo el número[21] de instituciones que hayan iniciado una revisión crítica con esa nueva perspectiva inclusiva en su política de adquisición de fondos, con exposiciones temporales monográficas de mujeres artistas o de temática feminista, o con equipos de investigación de revisión del canon y las categorías tradicionales de la Historia del Arte. Prácticamente diremos que son inexistentes los museos, colecciones museográficas o centros patrimoniales que subviertan o alteren esas categorías y jerarquías asumidas, reformulando su discurso en las exposiciones permanentes que exhiben.

Pero descendamos al terreno de lo práctico. En 2016 el Gobierno de Navarra aprobó el Programa de igualdad entre mujeres y hombres de la Administración, con el objeto de consolidar las unidades de igualdad de género de los departamentos, para asegurar la integración de este principio en las políticas públicas navarras[22]. El Instituto Navarro para la Igualdad (INAI) trabajó como ente coordinador para integrar la transversalidad de género en la actividad interdepartamental (elaborar informes de impacto de género, realizar estadísticas en género, efectuar estudios sobre la situación de hombres y mujeres en las políticas desarrolladas, analizar el presupuesto en función del género, incorporar cláusulas y criterios en contratación pública y convocatoria de subvenciones). El INAI incluyó la Cultura entre sus objetivos sectoriales, para dar a conocer la participación de las mujeres en este ámbito, así como para detectar las desigualdades existentes. Consecuencia de ello, en 2017 la Dirección General de Cultura-Institución Príncipe de Viana del Gobierno de Navarra diseñó el Plan Estratégico de Cultura de Navarra (PECN)[23], que incluyó de inicio el enfoque de género. Para ello convocó un laboratorio deliberativo de enfoque de género entre los grupos de trabajo del citado PECN, del que Celia Martín Larumbe formó parte.

Fruto de este planteamiento global, la Dirección General de Cultura encargó en 2016 al Museo de Navarra la elaboración del proyecto «Reflexión/Inflexión: presencia de las mujeres en el Museo de Navarra», iniciando así un proceso de introducción de la perspectiva de género en dicha institución. Se trataba del reto de aceptar una revisión crítica de las prácticas en este sentido llevadas a cabo por dicho Museo. La propuesta, comisariada por Celia Martín Larumbe, quería conectar el Museo con nuevas posibilidades de relectura del patrimonio artístico navarro, partiendo de un ejercicio de replanteamiento de los discursos y prácticas culturales

21. Ballesteros Doncel, Esmeralda: «Los números cuentan. Sub-representación de la obra artística de mujeres creadoras en museos y centros de arte contemporáneos», *Política y Sociedad*, 53.2 (2016), pp. 577-602.

22. Borja, Margarita: «La Ley de Igualdad, un horizonte de expectativas en la cultura de nuestro tiempo», en *Mujeres y Cultura. Políticas de Igualdad*. Madrid, Ministerio de Cultura, 2011.

23. Plan Estratégico de Cultura de Navarra. http://www.gobiernoabierto.navarra.es/es/participacion/procesos/plan-estrategico-cultura-navarra-2017-2023 (último acceso septiembre 2020). Una de las fases del proyecto consiste en contrastar y validar, con agentes culturales y artísticos, la propuesta de diagnóstico inicial de los sectores culturales y construir así una mirada compartida sobre la realidad actual y futura de la cultura y la creatividad en Navarra, para lo cual se han organizado una serie de mesas de trabajo en distintas localidades navarras. Paralelamente a estas mesas, está previsto realizar unos laboratorios de deliberación con personas expertas, con el objetivo de realizar una reflexión conjunta sobre temáticas transversales que complemente el plan de cultura de Navarra. Se trata de introducir miradas cualificadas y complementarias sobre tres materias específicas: el enfoque de género, la relación de la cultura con otros sectores de actividad y la relación con las industrias creativas.

desde una perspectiva de género. El proyecto presentaba un diseño a caballo entre la exposición tradicional y los nuevos formatos (tendentes a crear espacios de encuentro en las instituciones públicas) que sirviera para generar un debate de carácter colaborativo y horizontal. El proyecto puso en marcha un análisis de la institución Museo de Navarra desde dicha perspectiva, para iniciar los cambios y procesos necesarios que incorporasen este objetivo a su misión y a sus prácticas. Se trataba de trazar un estado de la cuestión y de plantear debates en relación a los siguientes objetivos:

- Reorientación de criterios en la adquisición de fondos.
- Diseño de exposiciones que normalicen la exhibición de la producción de autoras contemporáneas e históricas.
- Inclusión de mujeres en las exposiciones colectivas en un porcentaje equitativo.
- Replanteamiento del relato de la exposición permanente y del aparato crítico de la misma.
- Inclusión y reivindicación de la memoria femenina en lo tocante a los trabajos del ámbito del arte y patrimonio (gestión, investigación, conservación, difusión, creación, etc.).
- Revisión de la lectura de la memoria histórica que contienen las obras artísticas.
- Formación del criterio del público hacia la normalización a partir de la mediación profesional.
- Generación de un discurso alternativo al tradicional de la Historia del Arte (canónico, jerárquico, androcéntrico, reducido a categorías de estilo, escuela, género, técnica, etc.).
- Inicio de una relación dialógica entre la institución y sus públicos, que introduzca dinamismo, flexibilidad y visiones diversas.

Este trabajo se articuló en torno a estos tres ámbitos:

1. Presencia de las mujeres en las colecciones del Museo : Registro cuantitativo en los fondos de la colección permanente y en el fondo documental de artistas navarros (autoras expuestas y obras). Histórico de exposiciones monográficas de mujeres o de temática femenina. Mujeres presentes en exposiciones colectivas.
2. Presencia de las mujeres en los equipos profesionales entre 1990-2014 en el Museo de Navarra: Mujeres en puestos de dirección y en otros puestos (técnicos, auxiliares administrativas, becarias en prácticas, vigilantes de sala, comisarias de exposiciones). Actividades de difusión e investigación relacionadas con la mujer o coordinadas y llevadas a cabo por mujeres.
3. Presencia de lo femenino en las obras de la colección permanente: Formas de representación de la mujer: iconografía, géneros y temas. Imagen y modelos femeninos perpetuados en las obras. Simbolismo de esos modelos de representación y valores transmitidos. Aspectos socioculturales mostrados y velados.

De este proyecto surgieron varios elementos que consideramos muy relevantes. Uno de ellos, obviamente, es el catálogo publicado por Gobierno de Navarra. Otro fue la exposición temporal que albergó el Museo de Navarra, en el que se presentó la producción del audiovisual «Pensando en voz alta»[24], que recoge entrevistas a siete artistas navarras en activo, todas ellas participantes en la exposición de obras seleccionadas entre los fondos del mismo (Isabel Baquedano, Txaro Fontalba, Nerea de Diego, Elena Goñi, Ángela Moreno, María José Recalde y Mabi Revuelta). En él, las propias artistas aportan su visión panorámica del estado de la cuestión en 2016 y su posicionamiento en torno al tema. Por otra parte, se celebraron tres mesas de ponencia-debate en el salón de actos del museo. La primera abordó el estado de la cuestión en Navarra, tema que contó con la participación de Mercedes Jover (Directora del Museo de Navarra) y Oskia Ugarte (parte del equipo de dirección colegiada del Centro Huarte). La segunda, en torno al tema de la situación de los museos y la difusión artística desde la perspectiva de género, contó con la presencia de Marian López Fernández Cao (Profesora de Educación artística de la Univ. Complutense y miembro del equipo de investigación de Estudios feministas de la misma universidad, coordinadora del convenio marco «Estudio de fondos museísticos desde la perspectiva de género» y el I+D Museos y Género establecido con el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte) y Sofía Albero (historiadora del arte e investigadora miembro del grupo EDARTE de la UPNA). La última mesa, que se ocupó del trabajo femenino en el sistema del arte, su visibilidad, dificultades estructurales y valoración social económica, contó con la presencia de Marta Gili (Directora del Jeu de Paume de París) y Susana Blas (Historiadora del Arte, redactora del programa «Metrópolis» RTVE, comisaria independiente).

A este proyecto (que se presentó al público entre octubre de 2016 y febrero de 2017) le siguió otro titulado «Yo, la peor de todas», comisariado por Maite Garbayo Maeztu donde, partiendo de la teoría crítica feminista, se trataba de cuestionar las formas hegemónicas de producción y transmisión del conocimiento que han obviado a las mujeres. Parecía que, de algún modo, se estaba entrando en esa vía de cambio que estamos presentando. Así, se presentó una exposición que produjo obra nueva, desde una propuesta abiertamente feminista y con un aparato crítico que permitía la comprensión del proyecto por el público no especializado. A esto se sumaron una serie de sesiones de mediación a cargo de profesionales especialistas en género y otras específicas para profesorado de secundaria y bachillerato.

A esto podrían añadirse otras acciones en ese mismo sentido de visibilización y reivindicación del trabajo artístico de las artistas, como la microexposición dedicada a la artista Rosemary Koczÿ[25] con una selección de parte de la serie dedicada

24. «Pensando en voz alta/Ozenki pentsatzen». https://www.youtube.com/watch?v=tnh2mlzg6Gw&feature=youtu.be. (Último acceso septiembre 2020).

25. Exposición en la sala 4.1 de un conjunto de diez dibujos a tinta donados en 1997 por su autora al Museo de Navarra en agradecimiento por haber acogido una exposición temporal en la que su obra estaba presente: *Nueva Invención. Colección de arte bruto de Lausana.* La exposición fue comisariada por Celia Martín Larumbe. https://www.navarra.es/home_es/Temas/Turismo+ocio+y+cultura/Museos/Museos+y+colecciones+permanentes/Museo+Navarra/El+Museo/Actualidad/Je+vous+tisse+un+linceul.htm (último acceso septiembre 2020)

a sus padres «Je vous tisse un linceul (Os tejo un sudario)», para conmemorar el día 8 de marzo en 2017.

Como podemos observar, durante el periodo 2016-2018 se inició un camino que sin duda supuso un hito en este posicionamiento[26], aunque no se terminaron de articular sistemáticamente directrices para un cambio estructural que insertase lo femenino en pie de igualdad con lo masculino en todos los niveles del sistema del arte, tanto en las instituciones que gestionan el patrimonio cultural como en las prácticas de las y los profesionales.

Sin embargo, la nueva legislatura (2019) no ha retomado esta línea de trabajo crítico y de replanteamiento transversal desde esta perspectiva. Como llevamos afirmado desde el principio de este escrito, estamos en medio de un cambio de paradigma cultural, pero no parece que se haya entendido la verdadera dimensión que esto implica. Lo que sí podemos decir con absoluta claridad es que no se trata, como parece reflejar la política actual, de un proceso limitado a reflejar de una manera superficial la presencia de la mujer, sino de algo más profundo que afecta al relato mismo de las cosas.

¿Cómo está la situación en estos momentos? Cabe señalar que, como resultado del proceso iniciado en el Museo de Navarra (el único museo foral en el que se ha introducido la perspectiva de género de forma más sistematizada, siquiera sea en la remodelación actual de su exposición permanente[27]), la institución de cabecera de los museos forales ha desarrollado las siguientes propuestas dentro del proyecto «Todo arte es contemporáneo» de 2019:

- En las salas tercera y cuarta (Arte contemporáneo ss. XIX y XX) se ha incorporado un repertorio de breves textos en sala y tres itinerarios de visitas bajo el nombre de «Complicidades», sobre una selección de siete obras, elegidas por tres escritores navarros, que se inscriben dentro de un mismo hilo argumental. Con esto se pretenden incorporar nuevas miradas y perspectivas al relato tradicional del Museo de Navarra. Para el tema que nos ocupa, nos interesa la de la escritora Maite Pérez Larumbe, que incorporaba la perspectiva de género en su itinerario '*Estamos todas bien. Emakume guztiak ongi gaude*' .
- En la sala 4.2. se realizarán micro exposiciones temporales (dos al año) de fotografía, usando los fondos del Museo de Navarra. Las dos primeras exposiciones se han dedicado a la fotógrafa Lydia Anoz, mostrando la voluntad de incorporar al canon de artistas navarros a dicha figura, devaluada e ignorada por la historia de la fotografía española, a pesar de su innegable dimensión artística y creativa[28]. No sólo se ha exhibido una selección de sus

26. Martín Larumbe, Celia: «¿El momento ha llegado?», *Príncipe de Viana*, 270 (Enero-abril 2018), pp.301-313.

27. El Museo de Navarra abre su renovada exposición permanente». Se hace una referencia explícita a esta orientación «Para facilitar la comprensión, el Museo de Navarra ha dispuesto una sala con una línea del tiempo en la que se representan los principales hitos sociales y culturales desde finales del siglo XIX hasta la actualidad, con especial atención a aquellos protagonizados por mujeres, una parte del relato histórico y artístico que ha estado normalmente desatendido»

28. Martín LArumbe, Celia: *Lydia Anoz. 1947-1956. Los años dorados.* Pamplona, Gobierno de Navarra, 2019. http://www.navarra.es/home_es/Temas/Turismo+ocio+y+cultura/Museos/Museos+y+colecciones+permanentes/

obras abarcando toda su trayectoria (que hubiese requerido una antológica monográfica), sino que también se ha editado un catálogo de cada exposición (aparato crítico y constancia documental) y se han programado acciones de mediación. Al mismo tiempo, su colección completa ha pasado a los fondos del Museo de Navarra.

En el resto de Museos forales de titularidad del Departamento de Cultura y Deporte, la perspectiva de género sólo se ha introducido, de momento, en el Museo del Carlismo de Estella, de tal manera que permita al Servicio de Museos ensayar fórmulas de cara a poner en práctica esta línea discursiva en otros centros. Al tratarse de un museo especializado en Historia, hemos podido asimilar procedimientos y enfoques ya puestos en práctica por esta disciplina[29]. El género es una categoría de análisis que está sistematizada e incorporada por las nuevas generaciones de profesionales dedicadas a la investigación y la docencia de esta disciplina. Vivimos un momento en el que se están superando los prejuicios que han llevado a ignorar el hecho cierto de que las mujeres han sido y son sujetos históricos para una construcción del discurso y de la narración de la Historia honesta y completa[30]. Las mujeres son actrices del devenir histórico, cuyas experiencias, acciones y participación en procesos y acontecimientos han sido hurtadas del relato oficial y académico.

Así, en el Museo del Carlismo, y a través de la experiencia práctica del diseño de una visita a la colección permanente articulada desde una perspectiva de género, podemos seguir a las mujeres de los siglos XIX y XX como sujetos y colectivos cuyas especificidades podemos desvelar, haciendo palpable que han sido tomadas como irrelevantes, secundarias y subalternas por las líneas discursivas de este tipo de museos monográficos de Historia. Como hemos dicho antes (por ese carácter de especialición histórica) este museo es especialmente atractivo para poner en práctica uno de los procedimientos críticos en perspectiva de género: aplicar el análisis de los niveles de negación de las mujeres como sujeto (sexual, político, económico, jurídico, como persona ciudadana). Estos museos especializados, como instituciones dentro de ese mecanismo de invisibilización y menoscabo, cuando no de falseamiento o reinterpretación parcial del devenir histórico de las sociedades humanas a lo largo del tiempo, también deben ser objeto de revisión crítica, de replanteamiento, de toma de conciencia acerca de su papel en ese proceso de transmisión,

---

Museo+Navarra/Exposiciones/Lydia+Anoz+Los+anos+dorados+1947-1956.htm (último acceso septiembre 2020); MARTÍN LARUMBE, Celia: *Lydia Anoz. Hacia la luz y hacia la vida. 1970-1980*. Pamplona, Gobierno de Navarra, 2019. https://www.navarra.es/home_es/Temas/Turismo+ocio+y+cultura/Museos/Museos+y+colecciones+permanentes/Museo+Navarra/El+Museo/Actualidad/La+fotografa+Lydia+Anoz+protagonista+en+el+Museo+de+Navarra.htm (último acceso septiembre 2020)

29. Borderías, Cristina: *Las mujeres y el trabajo: Rupturas conceptuales*. Madrid, Icaria, 1994; Borderías, Cristina: *Joan Scott y las políticas de la Historia.* Madrid, Icaria, 2006; Aguado, Ana: *Textos para la Historia de las mujeres en España.* Madrid, Cátedra, 1994; Del Val, Isabel: *La historia de las mujeres: una revisión historiográfica*. Valladolid, Servicio de Publicaciones Universidad de Valladolid, 2014; Morant, Isabel: *Hª de las mujeres en España y América latina*. Madrid, Cátedra, 2005; Garrido, Elisa *Historia de las mujeres en España.* Madrid, Síntesis, 1997.

30. Fernández Valencia, Antonia: «Género e Historia: Una perspectiva didáctica», en Clavo Sebastián, María José & María Ángeles Goicoechea Gaona *Miradas multidisplinares para un mundo en igualdad: ponencias de la I Reunión Científica sobre Igualdad y Géner*o. Madrid, Universidad Complutense, 2010, pp. 147-176.

consolidación y construcción. Se trata entonces de que la institución, el sector y los equipos profesionales que conforman el sistema museístico pasen a la acción para el reconocimiento sistemático de la aportación necesaria de las mujeres en toda la Historia, así como en el campo de la creación cultural, técnica y científica. Con el abordaje concreto que desde el Museo del Carlismo de Estella hemos iniciado en este 2020, asumimos esta tarea como propia. Dada la complejidad y dificultad que plantea este reto en un centro que lleva una década abierto y cuyo plan museológico no incorporaba esta perspectiva (y siguiendo nuestra estrategia de ir de lo concreto a lo general) hemos iniciado la andadura de trabajo a través de la producción de un modelo de visita a la colección permanente, valiéndonos de instrumentos concretos que permiten ese análisis crítico de los procesos, acontecimientos y personalidades que articulan el discurso de la exposición permanente, en los siguientes aspectos:

- Enunciar las acciones y posiciones de las mujeres en la dinámica y estructura (social, jurídica, política, económica, cultural) del Antiguo Régimen y el Nuevo Régimen liberal burgués del S.XIX. - Explicar las relaciones entre géneros en los distintos grupos sociales del Estado español durante el Régimen burgués liberal español del S.XIX.
- Describir los elementos que construyen las identidades de género en ese contexto del ideario carlista y contrarrevolucionario, frente al del liberal, y luego al de los sistemas democráticos.
- Señalar las omisiones sobre lo relativo a las mujeres en los conflictos bélicos carlistas, en relación a su papel como sujetos activos en la contienda con distintos papeles (incluido el de víctimas), argumentando la importancia de su concurrencia y papel en el desarrollo de los mismos.
- Poner en valor del papel de las mujeres en la causa carlista, articulando una genealogía de figuras relevantes por sus acciones en el sostenimiento y apoyo de la causa: desde la genealogía de las élites (consortes y familia dinástica), hasta las activistas políticas, las propagandistas y las ideólogas.
- Demostrar con casos y personalidades concretas (personajes, asociaciones, colectivos, agrupaciones, fenómenos específicos, aportaciones) los procesos por los que la historiografía tradicional ha minusvalorado, ignorado e invisibilizado a las mujeres como parte de los procesos, acontecimientos y fenómenos históricos.
- Denunciar críticamente una corriente misógina en el tratamiento de figuras femeninas concretas, o en el abordaje de determinados comportamientos, fenómenos o especificidades relativas a las mujeres o a lo femenino.

Para llevar a cabo este trabajo sistemático y exhaustivo se ha apostado por una puesta en valor de fuentes primarias que la historiografía tradicionalmente ha considerado como irrelevantes o secundarias: tradición oral, documentación escrita privada (correspondencia, diarios…), piezas textiles, ajuar doméstico, fuentes iconográficas (pinturas, grabados, documentos ilustrados, fotografías), audiovisuales, etc. La información sobre las mujeres y lo femenino ha sido siempre

directamente considerada secundaria, cuando no irrelevante, y por lo tanto, estas fuentes heterogéneas no eran sistemáticamente rastreadas para buscar información.

¿Qué hay más allá de estas experiencias prácticas? Por desgracia, podemos decir que, en el panorama de la Comunidad Foral de Navarra, aún no se ha llevado a cabo una revisión crítica en el caso de los de titularidad foral, si bien es cierto que se ha iniciado un trabajo de reformulación con cierto potencial. En el resto de museos y colecciones museográficas (reconocidos como tales a la luz de la ley foral de museos de 2009)[31], queda mucho por hacer en ese sentido aunque, como creemos haber demostrado, se ha iniciado ya el camino y se han puesto las bases para ampliar el trabajo.

Respecto al resto de realidades heterogéneas no reconocidas bajo ese paraguas (con su registro por parte del Servicio de Museos del Gobierno de Navarra) podemos decir claramente que ocurre otro tanto. La revisión de la Ley de Museos de 2009 deberá partir del análisis de esta realidad heterogénea y compleja y, desde luego, faltará a su deber histórico si no incorpora de manera nuclear la atención a una apertura de los museos y otras realidades a la sociedad[32], flexibilizando su posición hacia una interlocución dinámica con la ciudadanía, aceptando el debate y la asunción de esas nuevas perspectivas en un mundo en pleno cambio de paradigma. En este sentido, cabe destacar que la Ley Foral de Derechos Culturales[33], en sus artículos 2 y 4, hace referencia explícita a la inclusión y el reconocimiento como base de la política cultural institucional.

Podemos afirmar, en conclusión y sin lugar a dudas, que actualmente ningún museo o colección museográfica en Navarra ha incorporado de forma sistemática y transversal la perspectiva de género en su plan museológico. Todo lo más, puede decirse que se está introduciendo dicho planteamiento (por primera vez en algunos de ellos) a través de acciones de mediación concretas, conferencias temáticas, publicación de folletos o guías y similares. Salvo el Museo de la Brujería en Zugarramurdi[34], que presenta otro planteamiento de base diferente (abordar el fenómeno de las brujas desterrando la mirada misógina y tremendista con la que se había desdibujado su esencia antropológica y cultural verdadera) y que es un ejemplo de cambio de perspectiva en la comprensión del patrimonio inmaterial, el resto quedan aún lejos de reformulaciones en su discurso esencial. Todo se sigue limitando a hacer exposiciones o muestras parciales de carácter temporal en el que se incorporen obras realizadas por creadoras o a la introducción de referencias a las mujeres (siempre de manera secundaria y complementaria).

Consideramos que, si bien es cierta la complejidad y dificultad que tiene modificar estructuras ya asentadas en otras direcciones, quizás la enorme cantidad de nuevos centros dedicados a colecciones etnográficas y al patrimonio inmaterial tenga

---

31. Ley foral 10/2009, de 2 de julio, de Museos y Colecciones Museográficas Permanentes de Navarra, BON, n.º 88 - 17/07/2009.

32. Tal como recoge la nueva definición de museo que hemos presentado al principio de este escrito.

33. Ley Foral 1/2019, de 15 de enero, de Derechos Culturales de Navarra, Comunidad Foral de Navarra, BON, n.º 17, de 25 de enero de 2019 http://www.lexnavarra.navarra.es/detalle.asp?r=51081 (último acceso septiembre 2020).

34. Museo de las Brujas: http://www.turismozugarramurdi.com/seccion/turismo_museo_de_las_brujas/ (último acceso septiembre 2020).

potencial para sensibilizar a la ciudadanía en general en esta nueva mirada que proponemos. Los nuevos centros pueden integrar con mayor facilidad una visión menos prejuiciosa y excluyente de ese acervo común, del imaginario colectivo, de la vivencia de lo que nos ha conformado como sociedad. Se conseguiría así una presentación inclusiva y transversal, más cercana al peso específico de las mujeres en el sostenimiento de la vida en muchos niveles, algo fácilmente comprobable, sobre todo en lo rural: trabajos, cuidados, transmisión de conocimientos ancestrales, de ideas y de creencias; participación de diversos agentes en la construcción de las sociedades y en el discurrir del tiempo a través de la historia; recuperación de tradiciones de saberes y trabajos indispensables (herbolarios y plantas medicinales, sanadoras, parteras y matronas, amas de cría, elaboración y conservación de alimentos, etc.).

Un buen ejemplo de lo que decimos es la incorporación dentro del Servicio de Museos del Negociado de Patrimonio inmaterial. Se asumieron así proyectos iniciados en este ámbito, incorporando sus procedimientos y dinámicas de trabajo al sector de museos y centros relacionados con el Patrimonio cultural. En 2019 inició un trabajo de salvaguarda de Patrimonio cultural inmaterial navarro[35] en torno a la cultura del esparto de Sesma. Partiendo de esa tradición abandonada en la década de 1960, se ha articulado un proyecto transversal entre distintos colectivos de mujeres de la zona, para recuperar las técnicas tradicionales y generar un recurso de trabajo orientado a la artesanía, en colaboración también con una artista contemporánea residente allí (M.ª José Rekalde) que trabaja sus esculturas en este material.

Vivimos en un momento en el que se ha asumido la crisis general del sistema (político, económico, cultural). Esto debería ser suficiente para buscar nuevos modelos, encontrar alternativas y señalar vías de transformación que permitan tener esperanza de cara al futuro. Para conseguirlo, hay que evitar los errores que se han cometido en el pasado. Hay que identificar, analizar y corregir lo agotado o equivocado para poder superarlo. Lo que no ha funcionado, o incluso ha dado lugar a situaciones de injusticia o menoscabo, debe ser eliminado si ciertamente se quiere acabar con desigualdades y desequilibrios.

En palabras de Marian Fernández Cao, «es el sistema capitalista el que necesita que la mujer siga en su labor de cuidados, desempeñando un trabajo gratuito de cara a generar grandes beneficios en otros ámbitos, tal como es el caso del sistema del arte»[36]. Es necesario, pues, un cambio radical en el planteamiento del sistema, en su orientación, su gestión, su cometido, etc. En su esencia misma.

La crisis sobrevenida por la pandemia del COVID-19 ha demostrado que la organización social y económica (ética y moral) del mundo globalizado en que vivimos ha invisibilizado, cuando no denostado, durante mucho tiempo la aportación de las mujeres al funcionamiento del sistema. La escala de valores había infravalorado la importancia para la subsistencia de los cuidados y los denominados «trabajos

35. Landarte: https://www.landarte.es/project/2017-sesma/ (último acceso setiembre 2020). Pone en relación a mujeres migrantes de origen norteafricano y distintas edades con artesanos locales tradicionales que les enseñan la técnica del esparto, y con la artista contemporánea M.J. Rekalde que colabora en los diseños de piezas artesanales.

36. Palabras pronunciadas en la mesa redonda n.º 2 de Reflexión/Inflexión.

invisibles» (limpieza, asistenciales, etc.), así como profesiones feminizadas como las relacionadas con lo sociosanitario y la docencia. Los trabajos de la cultura y el arte, ampliamente feminizados, corren en esta situación el peligro de infravalorarse y precarizarse aún más. Sin embargo, debemos reivindicar que precisamente en estos momentos, quienes garanticen el cuidado del patrimonio cultural material e inmaterial en distintos niveles y ámbitos (producción y creación, investigación, difusión, conservación, docencia, curatorial, etc.) son también personas que trabajan para las comunidades, la ciudadanía y su supervivencia. No sólo porque se ha revelado que durante el confinamiento, debido a la pandemia, el arte y la cultura han sido un asidero, una ventana, un escape, un motor, una conexión con la emoción y el placer, con el disfrute y una conexión con la idea de pertenencia a una misma cultura e identidad. También porque hay miles de personas que se dedican profesionalmente a todos los trabajos referidos anteriormente. Microempresas, personas autónomas que trabajan como personal técnico externo de instituciones y centros, artistas y creadoras, funcionariado de distintas administraciones, profesionales asalariados, personas todas ellas que se dedican a ámbitos diversos aparentemente no profesionales. Y sin embargo, son trabajos por los que se percibe una retribución y que requieren un grado de especialización notable.

A la vista de los análisis y la experiencia de lo vivido en nuestro entorno territorial próximo (pero extensible al resto del Estado español), podemos enunciar un completo listado de propuestas concretas que pueden servir de cara a iniciar ese cambio que estamos proponiendo. Todas parten de la afirmación que venimos sosteniendo en nuestro artículo: los Museos son agentes de primer orden en la construcción de la memoria cultural colectiva y, por ende, de su papel como legitimadores de nuevas interpretaciones del relato histórico. Han funcionado en gran medida como cimentadores de un paradigma cultural que está superado a todas luces. Por eso es fundamental tomar consciencia de la ingente labor de la institución «museo» en la concienciación y «revelación» de la importancia real de la aportación de las mujeres en la conformación del Patrimonio cultural material e inmaterial de Navarra, de su devenir histórico, su cultura, y por tanto, de su misión en aras de la igualdad de géneros desde la valoración objetiva del papel de las mujeres en el funcionamiento de nuestra sociedad.

Hemos hablado anteriormente del nuevo marco de referencia legal. A éste hay que sumar otros instrumentos legales. A lo largo de los últimos años, la legislación foral ha ido incorporando cambios legales que son instrumentos valiosos en el camino hacia el asunto que nos interesa: la incorporación y naturalización de la perspectiva de género en las prácticas institucionales y en la orientación de las políticas culturales. Nos referimos concretamente a las siguientes: la Ley Foral 33/2002 de fomento de la igualdad de oportunidades entre mujeres y hombres y la Ley Foral 6/2006, de 9 de junio, de Contratos Públicos, refrendadas a nivel estatal por la ley Orgánica 3/2007 para la Igualdad efectiva de mujeres y hombres. Ambas permiten que se puedan establecer condiciones especiales en los pliegos de contratación y en las bases reguladoras de subvenciones públicas a fin de promover la igualdad de oportunidades entre mujeres y hombres, como un aspecto fundamental para hacer transversal la igualdad de género en la Administración Pública.

Sin instrumentos de apoyo económico, ninguna política de equidad logrará sus objetivos. A día de hoy, la única concreción práctica en lo relativo a financiación y dotación económica para abordar estos cambios en los museos e instituciones gestoras de patrimonio es la incorporación de la perspectiva de género como elemento ponderable en los criterios de valoración de las ayudas y subvenciones del Servicio de Museos, concretamente en dos casos: en la subvención en libre concurrencia para actividades y en actuaciones de difusión de museos y colecciones museográficas de Navarra. Sobre 100 puntos totales, se valora con 5 la incorporación de la perspectiva de género y el uso de un lenguaje no sexista en los documentos, materiales y publicidad del proyecto. Y ha sido este año en que por primera vez aparece una convocatoria, «Sustraiak», destinada a proyectos de salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial, donde se incluye esta valoración.

Son precisamente los nuevos museos dedicados a lo inmaterial que han surgido por todo el territorio foral en los últimos años donde vemos un potencial enorme para este cambio de propuesta, como hemos dicho ya en líneas anteriores. Se trata de nuevos planes museológicos, con nuevas visiones y perspectivas desde el inicio, más abiertos a las comunidades y territorios en que aparecen y, desde luego, perfectos ejemplos de la definición de «museo» que nos proporcionaba el ICOM. Su posición no central, su carácter local, su menor apego a directrices oficiales y pautas academicistas, pueden ser un buen escenario para iniciar este proceso de replanteamiento del acervo cultural común desde un discurso que no relegue a las mujeres, que dé lugar a una comprensión nueva de qué aspectos, personas, grupos, acciones, hitos, objetos, procesos deberíamos considerar como relevantes en nuestra memoria colectiva. Quizás esta crisis del COVID-19 señale pavorosamente que lo invisible y «secundario» (cuidados, limpieza, alimentación, salud, transmisión del conocimiento, el ámbito doméstico, lo familiar, la actividad de proximidad y local) es lo que mantiene a las personas vivas, cuerdas y sanas, al tiempo que les permite mantener sus referencias individuales dentro de la conciencia de pertenencia a una comunidad con vínculos y dependencias que hemos ignorado de manera suicida. Precisamente lo que hemos obviado en el «relato», en los museos.

Todo esto nos lleva a enunciar una serie de propuestas concretas que, a nuestro entender, podrían servir para continuar con la senda iniciada en 2016 y que pueden dividirse en cuatro grandes apartados:

A.- de tipo general: Concretar medidas para incorporar esa aportación cultural de las mujeres a lo largo del tiempo desde parámetros tales como el sostenimiento y cuidado de la vida, la transmisión de valores y saberes, su aportación laboral y el valor económico de sus tareas. Esto supondría el reconocimiento del valor de aspectos ignorados, cuando no despreciados, como esenciales en la conformación de nuestra cultura. Al mismo tiempo, subvertir el canon que se ha perpetuado a lo largo de la Historia del Arte desde posicionamientos críticos, pero evitando el ejercicio de sustitución de un canon por otro. Se trata de un ejercicio más complejo de reconsideración de la pertinencia del concepto de «genio» y de excepcionalidad de unas personalidades creadoras sobre otras. Proceder, de igual modo, a la introducción de líneas de investigación específicas de cara a elaborar una Historia del Arte,

Historia, Antropología y Etnología que incluyan la valoración de aquellas personas y grupos creadores y productores, disciplinas, géneros, técnicas y temas, tradiciones, saberes, patrimonio, aportaciones, procesos, fenómenos y acontecimientos que sistemáticamente han sido considerados menores por no ajustarse a los parámetros del canon tradicional. En este sentido, se trata de promover la investigación desde una perspectiva antropológica, cultural y estética ajena al concepto de genialidad y calidad según los cánones académicos tradicionales. Así, en un nivel económico hay que potenciar, desde una perspectiva cívica, la implicación de empresas y fundaciones privadas de manera que puedan dedicar parte de sus recursos a financiar o apoyar la cultura, el arte y la creación.

Dado que nuevos públicos potenciales con un perfil activo y crítico requieren fórmulas dialógicas, abiertas, flexibles y participativas en su acceso al museo, es necesaria la incorporación de nuevos procesos y prácticas para la participación activa de los equipos de educadoras y educadores en la estrategia de mediación, acceso y comunicación de los proyectos comisariales. Con la introducción de formatos menos rígidos y convencionales en las propuestas de guías, mediaciones y acciones de difusión y educativas de los museos, centros e instituciones dedicadas al arte y al patrimonio cultural material e inmaterial, accederíamos de modo global a públicos potenciales de forma más inclusiva, al tiempo que más efectiva de cara a conseguir una educación informal del mismo tenor.

En esta línea, hay que desarrollar estrategias para aprehender el propio contexto social a través del conocimiento de las prácticas y expresiones culturales y artísticas de nuestra época, estableciendo, por una parte, relaciones entre lenguajes y disciplinas del arte y otros contextos y, por otra parte, generando redes de trabajo transversales entre las distintas instituciones relacionadas de algún modo con el sistema del arte, el patrimonio artístico y cultural, de manera que aúnen esfuerzos para avanzar en los aspectos citados.

B.- Relativas a los trabajadores y trabajadoras: queda pendiente dotar de estabilidad a las y los agentes que median, forman y educan en el museo al público y visitantes en general: sin una profesionalización del sector, nada de lo planteado será posible. Para una revalorización de su figura, dado que son la voz y la imagen de la institución, deben mejorar sus condiciones de trabajo para que salgan de la precariedad. Se trata, evidentemente, de consolidar las plantillas y dotarlas de recursos.

Uno de los campos profesionales que hay que poner en relieve como instrumento adecuado para realizar los cambios estructurales es el de los equipos didácticos y de mediación. Es prioritario diseñar un plan de acción en torno a la difusión y la didáctica que sea capaz de integrar a la comunidad de investigadoras, investigadores y especialistas en los campos de la Historia del Arte, Historia, Bellas Artes, Magisterio y Didáctica. Esta cualificación pasaría por considerar como requisito imprescindible que en los equipos de difusión y didáctica se integren agentes con formación específica en género; esto también se aplica a exigir de algún modo que la inclusión de la perspectiva de género sea un requisito para la realización de proyectos de investigación y comisariales.

Se impone también el desarrollo de redes de trabajo transversal que coordinen la diversidad de agentes que trabajan desde una perspectiva de género en la Administración. Si no se incorpora todo lo anterior como un eje en los planes museológicos y en la concepción de los objetivos de centros e instituciones dedicadas al Patrimonio cultural, no habrá avances ni cambios.

C.- Relativas a los Museos, colecciones museográficas, centros de interpretación y otras realidades que gestionan y conservan patrimonio cultural: se impone la toma de medidas concretas para incorporar la aportación cultural de las mujeres a lo largo del tiempo, desde parámetros como el sostenimiento y cuidado de la vida, la transmisión de valores y saberes, su aportación laboral y el valor económico de sus tareas.

Hay que generar líneas discursivas desde planteamientos críticos y renovados, y esto pasa por hacer una apuesta de trabajo transversal ineludible que vincule al Departamento de Educación con el de Cultura: los museos y centros deben ser aulas abiertas para la práctica docente y se deben integrar equipos interdisciplinares para desarrollar unidades didácticas y materiales que desarrollen el currículo obligatorio, poniendo así al alcance del alumnado su Patrimonio material e inmaterial. Todo ello pasa por abrir este planteamiento a otras realidades y perspectivas obviadas por el paradigma cultural predominante. Y del mismo modo hay que activarlos como centros de educación informal no académica para públicos heterogéneos, activando planes inclusivos.

Un instrumento eficaz es diseñar, a medio plazo, investigaciones específicas de cara a elaborar una Historia del arte que incluya la valoración de aquellas personas creadoras, aquellas disciplinas, géneros, técnicas y temas que sistemáticamente han sido considerados menores por no ajustarse a los parámetros del canon tradicional. Apostar por investigar desde una perspectiva antropológica, cultural y estética ajena al concepto de genialidad y calidad según los cánones académicos tradicionales. Esto supondría establecer redes transversales de trabajo que articulen equipos de investigación que trabajen en estas nuevas perspectivas y reformulaciones. Asumir el reto de activar esas líneas de investigación como parte nuclear en dichos planteamientos, como anclaje para su propuesta museológica daría lugar a introducir instrumentos activos de compensación para sistematizar la presencia de autoras en exposiciones colectivas.

También se impone introducir cuotas en la programación expositiva anual del Museo y fomentar los discursos comisariales y proyectos que integren de manera natural la perspectiva de género. El apoyo a una labor comisarial que introduzca explícitamente la perspectiva de género y posturas críticas frente a los planteamientos canónicos expositivos habituales que reproducen el sistema de filtros se impone como otro instrumento de cambio. En el mismo sentido, se impone la inclusión sistemática de la producción de mujeres creadoras en las exposiciones permanentes, así como emplear sistemáticamente los instrumentos para elaborar un aparato crítico que permita lecturas, interpretaciones y comprensiones desde otras perspectivas, más amplias y abiertas al Patrimonio cultural material e inmaterial conservado en Museos, colecciones museográficas, centros de interpretación, etc.

Estos cambios permitirían corregir el plan de adquisiciones y subsanar así el desequilibrio existente en los fondos de los Museos. Introducir en las comisiones de asesoramiento y valoración para las compras a profesionales con formación en perspectiva de género, así como aumentar el número de mujeres en las mismas se presenta como algo absolutamente necesario.

Nos encontramos en una época de transición, que la crisis del COVID-19 no ha hecho más que agravar y, quizá, acelerar. Una época que debería ser la del cambio de paradigma, en un sentido amplio. Un cambio de paradigma que hemos querido concretar en la institución «museo», entendiéndola de un modo radicalmente distinto y nuevo, hasta el punto de que debería ser parte activa en esa transformación de nuestra sociedad. Para ello, hemos propuesto como herramienta básica, fundamental y de raíz a la perspectiva de género, que nos ha llevado a plantear una serie de propuestas concretas con las que se debería iniciar ese cambio. Confiamos en que esto no sea más que el pistoletazo de salida para esa transformación.

BIBLIOGRAFÍA

Aguado, Ana: *Textos para una Historia de las mujeres en España.* Madrid, Cátedra, 1994.

Aliaga, Juan Vicente & Mayayo, Patricia (eds.): *Genealogías feministas en el arte español, 1960-2010.* Madrid, MUSAC/This Side Up, 2012.

Ballesteros Doncel, Esmeralda: «Los números cuentan. Sub-representación de la obra artística de mujeres creadoras en museos y centros de arte contemporáneos», *Política y Sociedad* 53.2 (2016), pp. 577-602.

Beteta Martín, Yolanda: «Las ausencias invisibles. Los sesgos de género en las políticas de adquisición de obras de arte. El caso del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía», en López Fernández-Cao, Marian, Asunción Bernárdez Rodal & Antonia Fernández Valencia (eds.), *El protagonismo de las mujeres en los museos*. Madrid, Editorial Fundamentos, 2012, pp. 195-212.

Borderías, Cristina: *Las mujeres y el trabajo: Rupturas conceptuales*. Barcelona, Icaria, 1994.

Borderías, Cristina: *Joan Scott y las políticas de la Historia. Barcelona.* Barcelona, Icaria. 2006.

Borja, Margarita: «La Ley de Igualdad, un horizonte de expectativas en la cultura de nuestro tiempo», en *Mujeres y Cultura. Políticas de Igualdad*. Madrid, Ministerio de Cultura, 2011.

Bueno, Gustavo: *El mito de la Cultura*. Barcelona, Prensa Ibérica, 1996.

Butler, Judith. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad.* Barcelona, Paidós, 2007.

Camacho Martínez, Rosario & Miró Domínguez, Aurora: *Iconografía y creación artística: estudios sobre la identidad femenina desde las relaciones de poder*. Málaga, Universidad de Málaga, 2001.

Chadwick, Withney: *Arte, mujer y sociedad.* Barcelona, Destino, 1992.

Cuesta Davignon, Liliane (ed.): «Museos, género y sexualidad», *ICOM Digital. Revista del Comité español del ICOM*, 8 (2013).

Del Val, Isabel: *La historia de las mujeres: una revisión historiográfica.* Valladolid, Servicio de Publicaciones Universidad de Valladolid, 2014.

Fernández Valencia, Antonia: «Género e Historia: Una perspectiva didáctica», en Clavo Sebastián, María José & María Ángeles Goicoechea Gaona *Miradas multidisplinares para un mundo en igualdad: ponencias de la I Reunión Científica sobre Igualdad y Géner*o. Madrid, Universidad Complutense, 2010, pp. 147-176.

García-Oliveros, Elena: «Cuando el autor es el patriarcado. Desmaterialización del arte: del arte público al ciberfeminismo», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 28 (2016), pp. 73-93.

Garrido, Elisa: *Historia de las mujeres en España*. Madrid, Síntesis, 1997.

Martín Larumbe, Celia: «¿El momento ha llegado?», *Príncipe de Viana*, 270 (Enero-abril 2018), pp. 301-313.

Martín Larumbe, Celia: *Reflexión / Inflexión. Presencia de las mujeres en el Museo de Navarra.* Pamplona, Gobierno de Navarra, 2018.

Mayayo, Patricia. «Después de Genealogías feministas. Estrategias feministas de intervención en los museos y tareas pendientes». *Investigaciones Feministas*, 4 (2013), pp. 25-37.

Mayayo, Patricia. *Historias de mujeres, historias del arte.* Madrid, Cátedra, 2003.

Morant, Isabel: *Historia de las mujeres en España y América latina*. Madrid, Cátedra, 2005.

Nualart, Cristina: «Discriminación positiva, cuotas de género y narrativas feministas en museos de arte contemporáneo», *Anales de Historia del Arte*, 28 (2018), pp. 431- 446.

https://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/view/61624 (último acceso septiembre 2020).

Pollock, Griselda. *Encuentros en el museo feminista virtual*. Madrid, Ensayos Arte Cátedra, 2012.

Rivera Martorell, Sara: *El arte feminista y su exhibición: la musealización de un conflicto. El caso del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofí*a. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2013.

Rodríguez Márquez, Pablo: *Mirando en femenino, o el Patrimonio inclusivo como nuevo Paradigma. Una propuesta museológica para el Museo de Alcalá de Guadaíra basada en la perspectiva de género.* (TFM inédito) Universidad de Sevilla. 2019.

Santacana, Joan y Nayra Lloch: «Hacia una nueva museología de y para la mujer», HER&MUS 3, Enero/Febrero (2010), pp. 2171-3731.

Trafí i prats, Laura: «De la cultura feminista en la institución arte», *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español, 7* (2010), pp. 214-245.

Asociación MAV (Mujeres para las Artes Visuales). Informe MAV nº10, enero de 2013.

MISCELÁNEA · MISCELLANY

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

Rodrigo Antolín Minaya[1]

Recibido: 12/01/2020 · Aceptado: 03/04/2020
DOI: http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.2020.26361

Resumen
La puerta septentrional de la iglesia románica de Silos, hoy desaparecida, contaba con un programa decorativo único en el arte románico. El presente trabajo pretende analizar la forma en la que la antigua liturgia hispana fue capaz de condicionar su mensaje iconográfico. Para esto se propondrán relaciones entre los relieves y los manuscritos hispanos que, finalmente, nos permitirán considerar el ciclo de la Navidad del antiguo rito como la inspiración del programa decorativo.

Palabras clave
Portada románica; Tímpano; Liturgia hispana; Silos; Iconografía románica.

Abstract
The north entrance of the Romanesque church of Silos, now disappeared, had a unique decorative programme in Romanesque art. The present work seeks to analyze the way in which the ancient Hispanic liturgy was able to condition its iconographic message. To this end, we propose relationships between the sculptures and Hispanic manuscripts, which will finally allow us to consider the Christmas cycle of the ancient rite as the inspiration for the decorative programme.

Keywords
Romanesque portal; tympanum; Hispanic liturgy; Silos; Romanesque iconography.

---

1. Profesor de Educación Secundaria Obligatoria. C.e.: *rodrigoantolin1@hotmail.com*
ORCID: <*https://orcid.org/0000-0003-2351-834X*>.

INTRODUCCIÓN

En el año 1751 el monasterio de Santo Domingo de Silos iniciaba el proceso de construcción de una nueva iglesia neoclásica que suponía el desmantelamiento definitivo de su antiguo templo románico. La reforma del edificio supuso la desaparición de una de las construcciones más significativas del primer románico castellano que, a lo largo del tiempo, se había ido enriqueciendo con sucesivas ampliaciones[2]. El presente trabajo se dirige al análisis de uno de los elementos que desaparecieron en aquel proceso de reforma arquitectónica, concretamente la portada que se abría en su lado norte (FIGURA 1) y que se convirtió, a finales del siglo XII, en soporte de un excepcional programa iconográfico que no se repite en ninguna otra portada del románico hispano.

Los elementos decorativos de aquel acceso se conocen gracias a la descripción del edificio que hizo Jerónimo Nebreda[3] antes de su destrucción y, sobre todo, gracias al hallazgo del tímpano casi completo en 1964[4] (FIGURA 2). Con estas dos fuentes se pudo confirmar la existencia de una original portada que se encontraba decorada con seis escenas sobre la vida de Cristo; la Natividad, la Adoración de los Pastores, la

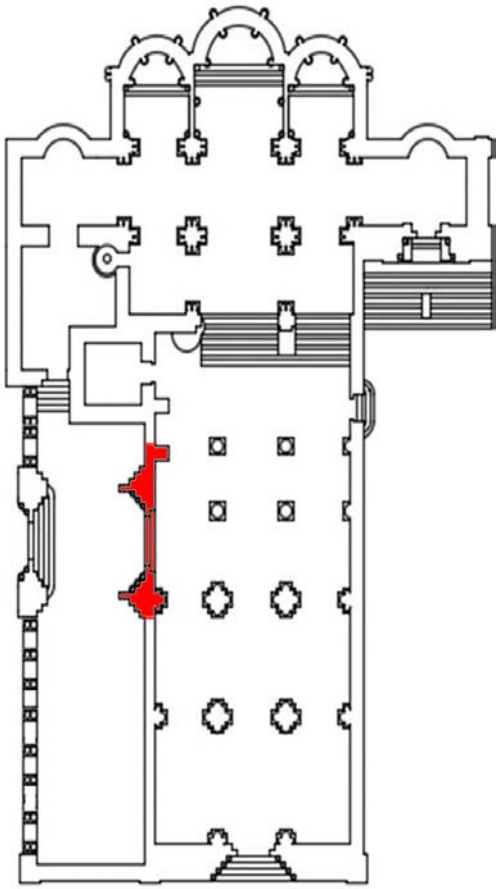


FIGURA 1: PLANTA DE LA DESAPARECIDA IGLESIA ROMÁNICA DE SILOS CON LA PORTADA NORTE MARCADA EN ROJO. Dibujo del autor

2. Sobre las fases constructivas del monasterio de Silos, ver: BANGO TORVISO, Isidro: «La iglesia antigua de Silos: del prerrománico al románico pleno», en *El románico en Silos: IX centenario de la consagración de la iglesia y el claustro, 1088-1988*. Santo Domingo de Silos, Abadía de Silos, 1990, pp. 317-362; SENRA GABRIEL Y GALÁN, José Luis: «Santo Domingo de Silos: New Interpretive Suggestions for the Medieval Church (1041-1143)», en *Church, State, Vellum, and Stone: Essays on Medieval Spain in Honor of John Williams*. Leiden/Boston, Brill, 2005, pp. 329-372; SENRA GABRIEL Y GALÁN, José Luis: «El monasterio de Santo Domingo de Silos y la secuencia temporal de una singular arquitectura ornamentada», en *Siete maravillas del románico español*. Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real, 2009, pp. 193-226; PALOMERO ARAGÓN, Félix: «San Sebastián de Silos: la iglesia dedicada o consagrada en torno a 1088 a través de la documentación y los restos arqueológicos», *Imago temporis. Medium Aevum*, 7 (2013), pp. 476-498; ORDUÑA CUEVAS, María: «Una aproximación a la topografía claustral del monasterio de Santo Domingo de Silos (s. XI-XII)», *Revista Historia Autónoma*, 6 (2015), pp. 11-27.

3. Jerónimo Nebreda fue abad de Silos entre 1572 y 1578. En algún momento de su mandato recogió una breve descripción del antiguo monasterio que después presentaremos con detalle. El fragmento se conserva por una transcripción del siglo XIX en: FEROTIN, Marius: *Histoire de l´Abayye de Silos*. París, Ernest Léroux, 1897, pp. 358-361.

4. Sobre el tímpano y las circunstancias de su hallazgo, ver: OCÓN ALONSO, Dulce: «La Presentación en el templo de la puerta norte de la iglesia del monasterio de Santo Domingo de Silos y su relación con algunos paradigmas artísticos del mundo mediterráneo», en *Alfonso VIII y Leonor de Inglaterra: confluencias artísticas en el entorno de 1200*. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2017, pp. 315-356.

Presentación en el Templo, la Adoración de los Magos, las Bodas de Caná y la Matanza de los Inocentes.



FIGURA 2. TÍMPANO DE LA PORTADA NORTE, MUSEO DE SILOS. Fotografía: Fernando García Gil

El hallazgo arqueológico del tímpano dio lugar una publicación pionera de Joaquín Yarza[5] en 1973 que, desde entonces, supuso la base de todos los trabajos posteriores que han analizado el conjunto escultórico. Aquel autor, a nivel iconográfico, consideró el programa decorativo como un «ciclo de Infancia sobre los testimonios terrenos de Cristo» y, a pesar de que varios elementos no encajan en aquella interpretación, la propuesta apenas se ha sometido a pequeñas revisiones que nunca se han alejado de la interpretación del programa decorativo como un ciclo de Infancia[6].

El objetivo de este trabajo es someter a revisión aquella propuesta imperante y plantear una nueva interpretación que pudiera dar respuesta a todos los elementos que integran el conjunto. En esta línea va a resultar muy expresiva la relación que existe entre el programa decorativo y la antigua liturgia hispana, con la que va a compartir, como más adelante explicaremos, una idéntica secuencia de pasajes

5. YARZA LUACES, Joaquín: «Nuevos hallazgos románicos en el monasterio de Silos», *Goya, revista de arte*, 96 (1970), pp. 342-345.

6. Muchos trabajos mantienen la denominación de *Tímpano de los Testimonios* para esta pieza: FRONTÓN SIMÓN, Isabel: «El pórtico de la iglesia románica del monasterio de Silos: Datos para la reconstrucción iconográfica de su portada exterior», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 64 (1996), p. 65; VALDEZ DEL ÁLAMO, Elizabeth: «Witnesses to the Faith in the pórtico of Santo Domingo de Silos», en *Imágenes y promotores en el arte medieval: Miscelánea en homenaje a Joaquín Yarza Luaces,* 2001, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, p. 222; BOTO VARELA, Gerardo: «El santo de Silos: monumenta domésticos, hechuras hagiográficas y expansión devocional (s. XI-XIV)», en *Hagiografía peninsular en els segles medievals*. Lleida, Universitat de Lleida, 2008, p. 45.

dentro del denominado Tiempo de Navidad; un ciclo litúrgico de tan solo catorce días que va a concentrar, en el mismo orden, todos los pasajes que se trasladan a la portada. Además, en el rico patrimonio bibliográfico del monasterio se conserva aún un manuscrito hispano, el *Liber Commicus silense o parisiense*[7], que recoge con exactitud la secuencia de pasajes que se trasladan a la portada, constituyendo un ejemplo de aquellas fuentes litúrgicas que pudieron inspirar el programa iconográfico del acceso.

Antes de argumentar nuestra propuesta vamos a exponer, de forma muy breve, los dos soportes que son la base de nuestra investigación, esto es; la portada norte y el *Liber Commicus silense*.

1. LA PORTADA NORTE

La portada septentrional de Silos, situada junto a la tumba de su santo, estuvo precedida por una galería porticada que conectaba el templo con el núcleo de población y llegó a convertirse, en términos de afluencia de fieles, en el principal acceso de la iglesia.

Los relieves de esta portada presentan soluciones plásticas relacionadas directamente con las obras del último maestro del claustro bajo, llegando a ser considerados por algunos autores, como Charlotte de Charette, productos de un mismo taller[8]. Las figuras presentan un gran volumen que se enriquece con la multiplicación de pliegues, la individualidad de los rasgos y la variedad de posturas, elementos que ponen de manifiesto la originalidad del escultor para resolver cada uno de los pasajes y nos remiten a los modelos utilizados por el citado *segundo maestro* de Silos, con el que compartirá, incluso, algunos tipos iconográficos que iremos presentando. Este modelo plástico al que nos referimos ofrece un cierto consenso para la datación de la portada en el último tercio del siglo XII[9], momento en el que los talleres del claustro bajo utilizan unos recursos similares.

La primera fuente que nos permitió conocer el programa decorativo del acceso era la citada descripción Nebreda (cerca de 1573):

> En este portal hay muchas y diversas figuras, así de bulto como de pincel; en el cual está otra puerta, que es de la iglesia antiquísima... Encima de este arco hay otros tres de

7. El manuscrito original se conserva en la Biblioteca Nacional de París (París, B.N. NAL 2171). Digitalizado en: *https://archivesetmanuscrits.bnf.fr/ark:/12148/cc704021*

8. Sobre los últimos artistas del claustro bajo de Silos, generalmente denominados «segundo taller» o «segundo maestro», ver: Boto Varela, Gerardo*: Ornamento sin delito: los seres imaginarios del claustro de Silos y sus ecos en la escultura románica peninsular.* Burgos, Abadía de Silos, 2001; Valdez Del Álamo, Elisabeth: *Palace of the Mind. The Cloister of Silos and Spanish Sculpture of the Twelfth Century*. Turnhout: Brepols Publishers, 2012; De Charette, Charlotte: *La diffusion de l'art du second atelier de sculpture de Silos dans le nord de l'Espagne* (Tesis doctoral inédita), Université Michel de Montaigne - Bordeaux III, 2014, en *https://www.semanticscholar.org/paper/La-diffusion-de-l'art-du-second-atelier-de-de-Silos-Charette/46681722b8f6b321b8ec3f503c63318e3cad3ebb*

9. Frontón Simón, Isabel: *El pórtico...*, p. 82; Boto Varela, G.: *El santo de Silos...*, p. 46; De Charette, Charlotte: *La diffusion...*, pp. 15-16.

> piedra: en el primero mayor grandes bultos, la Natividad, Circuncisión, Adoración de los reyes; en el otro está la muerte de los Inocentes, y en otro alto las bodas del architriclino[10].

Esta descripción fue la principal fuente para el conocimiento de la antigua portada hasta el hallazgo del tímpano, casi completo, en 1964. La pieza, expuesta hoy en el museo del monasterio, se compone de cuatro escenas narrativas que avanzan desde el ángulo derecho al izquierdo y que serían; la Natividad, la Adoración de los Pastores, la Presentación en el Templo y la Adoración de los Magos. Esta secuencia de pasajes, que ya había descrito someramente Nebreda, es la que se identificó como un ciclo de Infancia basado en los testimonios, a pesar de que la posición central de la Presentación, que debía ser la última de las escenas representadas, rompía el orden lógico de los ciclos de Infancia, una incongruencia que Joaquín Yarza justificaba como una solución formal del escultor para conseguir una composición más simétrica.

La portada se coronaba con dos arquivoltas que representaban la Matanza de los Inocentes y las Bodas de Caná, las cuales hemos llegado a conocer, principalmente, por la citada descripción de Nebreda, ya que no se conserva ningún resto material que podamos relacionar con la Bodas de Caná y únicamente existe una dovela que pueda atribuirse de forma consensuada a la arquivolta de la Matanza de los Inocentes. La existencia de estos pasajes también implicaba problemas para la lectura iconográfica imperante, ya que las Bodas de Caná se alejaban de toda relación con un ciclo de Infancia al representar una escena de la vida adulta, intentando justificar su presencia en la portada por ser un testimonio de Cristo.

Junto a estos datos expuestos conservamos, también, restos arqueológicos del machón izquierdo de la portada e imágenes antiguas del derecho[11]. Estas fuentes nos muestran la existencia de tres columnas en las jambas que, necesariamente, debieron coronarse con tres capiteles en cada lado y voltear tres arquivoltas, una más de las descritas por Nebreda. La posible decoración de aquellos capiteles es una completa incógnita, ya que no hemos conservado ningún resto que pueda asociarse de forma fiable a este espacio, aunque podríamos suponer un ciclo decorativo que estuviera vinculado directamente con el conjunto de la parte alta. Los motivos iconográficos que con más frecuencia acompañan al ciclo de Navidad en el románico suelen incorporar episodios como la Anunciación o la Presentación, escenas que ya aparecían unidas en un capitel del claustro realizado por un taller muy cercano al que trabaja en la portada, por lo que no sería improbable que completasen alguno de estos capiteles[12]. Respecto a las arquivoltas, la existencia de una más que las

---

10. Ferotin, Marius: *Histoire...*, pp. 358-361.
11. Bango Torviso, Isidro: «La iglesia antigua...», p. 339.
12. Sobre el capitel del claustro y su relación con el programa iconográfico del tímpano, ver: Valdez Del Álamo, Elizabeth: «Witnesses...», pp. 223-224; Lozano López, Esther: «Maestros castellanos del entorno del segundo taller silense: repertorios figurativos y soluciones estilísticas», en *Neue Forschungen zur Bauskulptur in Frankreich und Spanien*. Berlín, Frankfurt am Main, 2010, p. 202. Tampoco debemos olvidar que otras portadas vinculadas a Silos y que incluían algunos pasajes de la Navidad, como los casos de Santo Domingo de Soria y Moradillo de Sedano, llevaron a sus capiteles el ciclo del Génesis y escenas de la Última Cena respectivamente, al haber representado ya los pasajes de la Anunciación y la Visitación en sus arquivoltas. Lozano López, Esther: *Un mundo en imágenes: La*

descritas por Nebreda puede deberse, más que a una omisión, a la alternancia de soportes historiados con otros lisos o decorativos, como sucede en las cercanas portadas de Moradillo de Sedano o Cerezo Río Tirón.

El programa decorativo del acceso norte de Silos suponía una excepción dentro del románico, ya que ninguna otra portada conocida representó un modelo iconográfico similar. No hemos conservado, ni siquiera, portadas románicas que estén presididas por la Presentación en el Templo o que tengan arquivoltas completas con el pasaje de las Bodas de Caná. Estas particularidades nos hacen suponer que nos hallamos ante un programa iconográfico organizado desde las élites culturales de Silos y, por tanto, las principales fuentes debían encontrarse en el propio monasterio.

2. LOS ECOS DE LA ANTIGUA LITURGIA EN SILOS, EL LIBER COMMICUS Y EL TIEMPO DE NAVIDAD HISPANO

En el año 1080 se hacía oficial el cambio de la liturgia hispana a la romana, un acontecimiento que, sin embargo, no implicaba la desaparición inmediata de los usos y tradiciones anteriores sino que, más bien, era el punto de salida para un lento proceso de transformación que debió dilatarse hasta finales del siglo XII o principios del XIII[13]. Este lento proceso justifica que parte de los centros, pese a adoptar el nuevo rito romano, siguiesen usando durante décadas algunas celebraciones y costumbres hispanas, lo que implicaba la pervivencia de gran parte de su aparato litúrgico y sus antiguos manuscritos, una situación que permitirá que durante todo el siglo XII sigan apareciendo programas decorativos inspirados en la antigua liturgia pese a haber sido abolida[14].

---

portada de Santo Domingo de Soria. Madrid, Fundación Universitaria Española, 2006; Castresana López, Álvaro: «Un beato de piedra: el tímpano de Moradillo de Sedano (Burgos)», *Estudios mirandeses: Anuario de la fundación cultural «Profesor Cantera Burgos»*, 35 (2019), pp. 100-139.

13. La mayor parte de los estudios coinciden en señalar que el cambio litúrgico fue un lento proceso que se dilató más de un siglo, provocando la pervivencia de ceremonias, costumbres y manuales del antiguo rito hispano. Así aparece argumentado en: Fernández de la Cuesta, Ismael: «La irrupción del canto gregoriano en España. Bases para un replanteamiento», *Revista de Musicología*, 8/2 (1985), p. 241; Gros i Pujol, Miquel: «Las tradiciones litúrgicas medievales en el noroeste de la península», en *IX Centenário da dedicaçâo da Sé de Braga. Congresso Internacional. Actas. Vol. III: Teologia do Templo e Liturgia Bracarense*. Braga, Universidade Católica Portuguesa, 1990, p. 108; Vivancos Gómez, Miguel: «El oficio litúrgico en Santo Domingo de Silos», en *Silos. Un Milenio. Congreso Internacional sobre la Abadía de Santo Domingo de Silos, Tomo I, espiritualidad*. Burgos, Universidad de Burgos, 2003, p. 83; Vones, Ludwing: «La sustitución de la liturgia hispana por el rito romano en los reinos de la península ibérica», en *Hispania Vetus: manuscritos litúrgico-musicales: de los orígenes visigóticos a la transición franco-romana (siglos XI-XII)*. Madrid, Fundación BBVA, 2007, p. 43; Zapke, Susana: «Sistemas de notación en la Península Ibérica: de las notaciones hispanas a la notación aquitana (siglos IX-XII)», en *Hispania Vetus: manuscritos litúrgico-musicales: de los orígenes visigóticos a la transición franco-romana (siglos XI-XII)*. Madrid, Fundación BBVA, 2007, p. 189; Rubio Sadia, Juan Pablo: «Introducción del Rito Romano y reforma de la iglesia hispana en el siglo XI: de Sancho III el Mayor a Alfonso VI», en *La reforma gregoriana en España: seminario de historia de la iglesia*. Madrid, Publicaciones San Dámaso, 2011, p. 57; Sánchez Domingo, Rafael: «El rito hispano-visigótico o mozárabe: del ordo tradicional al canon romano», en *Patrimonio Inmaterial de la Cultura Cristiana*. San Lorenzo de El Escorial, Ediciones Escurialenses, 2013, pp. 222-223.

14. Podemos citar el ejemplo de las pinturas de San Pelayo de Perazancas, de finales del siglo XII; Bango Torviso, Isidro: «San Pelayo de Perazancas: Las imágenes de un calendario románico organizadas según la vieja liturgia hispana, y su contexto en el conjunto del programa iconográfico», *Anales de Historia del Arte*, 4 (1993-1994), pp. 545-558.

En el caso del monasterio de Silos la pervivencia de aquellas tradiciones litúrgicas hispanas debió ser significativa, condicionando durante varias décadas parte de sus rituales y de su iconografía artística. Este legado hispano entre los muros de la abadía ya fue aludido por Manuel Vivancos, que consideraba que ciertos rituales secundarios se mantuvieron durante décadas[15], algo que aparece documentado en Silos con celebraciones hispanas que seguían en uso durante el siglo XII a pesar de las prohibiciones, como sucedía con la pervivencia del rito hispano del Lavatorio[16] o la *festivitas Sancte Marie* que, según el antiguo calendario litúrgico, seguía celebrándose el 18 de diciembre[17].

En las esculturas románicas de Silos la liturgia hispana también se sugiere como fuente de inspiración, por ejemplo, en los seis primeros relieves del claustro, donde Malka Ben-Pechat habla de la representación de dogmas inspirados por los viejos usos litúrgicos hispanos[18], o en el relieve de la Ascensión, donde Antonio Manuel Pérez exponía la posibilidad de que los textos patrísticos en los que se inspira pudieran transmitirse a través de los manuscritos hispanos conservados en Silos[19], o en los relieves de Emaús y la Duda de Santo Tomás, donde Otto Werckmeister cita las influencias derivadas de los códices anteriores al cambio litúrgico[20]. Estas propuestas citadas nos indican que la influencia de la liturgia hispana en la escultura de Silos no fue un proceso exclusivo de la portada que analizamos, sino que asistimos a un sistema de relaciones que pudo condicionar otros programas decorativos, o al menos alguno de sus detalles.

Otro de los datos que nos habla del legado de la liturgia hispana en Silos es el importante número de manuscritos antiguos que se conservaron, entre los cuales el *Liber Commicus silense* es el que mejor conserva la secuencia de pasajes que se traslada a la portada y es, por tanto, en el que centraremos nuestro análisis, sin olvidar que otros manuscritos hispanos pudieron mantener una secuencia de celebraciones semejante. El *Liber Commicus* era un libro propio de la liturgia hispana que funcionaba como leccionario para la misa e incluía las lecciones, epístolas y evangelios ajustados a cada uno de los periodos del calendario litúrgico hispano[21]. El ejemplar de Silos se data a mediados del siglo XI, conociendo la fecha exacta de su llegada al monasterio gracias a una anotación marginal que indica que fue donado en 1067 por Sancho de Tabladillo[22].

---

15. Vivancos Gómez, Miguel: «El oficio litúrgico de Santo Domingo de Silos», en *Silos. Un Milenio, Tomo I, Actas del congreso internacional sobre la abadía de Santo Domingo de Silos*. Burgos, Universidad de Burgos, 2003, p. 83.
16. Prado, Germán: *Historia del rito mozárabe y toledano*. Burgos, Abadía de Santo Domingo de Silos, 1928, p. 79.
17. Vivancos Gómez, Miguel: «El oficio...», p. 83.
18. Ben-Pechat, Malka: «L'iconographie de l'Ascensión dans le programme des six bas reliefs sous une lumière théologique et liturgique», en *El románico en Silos. IX centenario de la consagración de la iglesia y el claustro, 1088-1988*. Santo Domingo de Silos, Abadía de Silos, 1990, pp. 465-471.
19. Pérez, Antonio Manuel: «Fuentes iconográficas de la representación de Cristo del relieve de la Ascensión del Claustro de Silos», *Archivo Español de Arte*, 320 (2007), pp. 437-440.
20. Wervkmeister, Otto Karl: «The Emmaus and Thomas pillar of the cloister of Silos», en *El románico en Silos: IX centenario de la consagración de la iglesia y el claustro, 1088-1988*. Santo Domingo de Silos, Abadía de Silos, 1990, pp. 156 y 158.
21. Pinell, Jordi: *Liturgia hispánica*. Barcelona, Centre de Pastoral Litúrgica, 1998, p. 41.
22. Sánchez Mariana, Manuel: «Los códices del monasterio de Silos», *Boletín de la Institución Fernán González*, 63/203 (1983), p. 221.

Para exponer los argumentos en los que se sustenta este trabajo no vamos a utilizar el manuscrito original, sino que nos serviremos de la publicación del *Liber Commicus silense* que hizo Germain Morín en 1893[23], una obra que resulta una transcripción literal y minuciosa de las páginas del códice de Silos. Esta obra, más accesible para investigadores y lectores, es a la que haremos referencia cuando, de aquí en adelante, citemos las páginas en las que se encuentra cada uno de los pasajes.

El *Tiempo de Navidad* de la liturgia hispana es un aspecto fundamental para la lectura iconográfica de la portada, ya que se va a convertir, como veremos, en el objeto de la representación. En el rito hispano la Navidad era una sucesión de pasajes que, al igual que sucede en la escultura de la portada, se iniciaba con el nacimiento de Cristo y concluía con la Matanza de los Inocentes[24]. Esa sucesión de acontecimientos se conocía como Tiempo de Navidad y se componía de cuatro celebraciones: *Nativitas Domini* (25 de diciembre), *Diem Circumcisionis* (1 de enero), *Aparittione Domini* (6 de enero) y *Allisione Infantum* (8 de enero)[25].

El diferente orden de celebraciones que existe entre la Navidad de la liturgia hispana y la de la liturgia romana es lo que nos permite decantarnos por la primera como fuente que inspira el programa iconográfico. Mientras que en el rito hispano el orden de celebraciones coincide con exactitud con el orden en el que las escenas que se tallan en la portada, no va a ocurrir lo mismo con la liturgia romana, ya que allí la celebración de los Inocentes se desplaza al 28 de diciembre y la Presentación en el Templo al 2 de febrero. Estas modificaciones implicarían cambios iconográficos que expondremos detalladamente en el siguiente epígrafe.

3. RELACIÓN ENTRE EL MANUSCRITO Y LA PORTADA

Este apartado constituye el verdadero eje de nuestra investigación, ya que es el punto donde argumentamos la relación entre la portada y la liturgia hispana, y desde donde llegaremos a la consideración de este programa decorativo como una representación del ciclo de Navidad que se recogía en la antigua liturgia. Para ilustrar esta relación presentaremos pasaje por pasaje.

LA NATIVIDAD

La escena del Nacimiento de Cristo es el primer acontecimiento representado en la portada y va a ocupar la parte inferior del ángulo derecho. En el relieve se representa una variante iconográfica que incluye a la Virgen, tumbada tras dar a luz, a la partera Salomé, situada a su espalda, y las figuras de la mula y el buey, hoy

23. Morin, Germain: *Liber Comicus; sive, Lectionarius missae quo toletana Eclessia ante annos mille et ducent usutebatur*. Universidad de Toronto, 1893. Edición digital en: *https://archive.org/details/libercomicussiveoomoriuoft/page/n9*

24. Aguilera López, Salvador; Ivorra Robla, Adolfo: *op. cit*, pp. 47-54.

25. Sobre las celebraciones indicadas, ver: Aguilera López, Salvador; Ivorra Robla, Adolfo: *op. cit.*, p. 47.

muy degradas y de las que solo se conserva parte del cuerpo (FIGURA 3).

La mayor parte de los estudios sobre el tímpano coinciden en la posibilidad de que la Virgen estuviese dando el pecho al Niño en su regazo y que hoy se habría perdido por la erosión del relieve[26], una hipótesis que parece reforzarse por la composición alegórica que aparece sobre los pies de la Virgen con una oveja amamantado a su cría.

En el *Liber Commicus silense* este pasaje del Nacimiento es el comienzo del ciclo de Navidad y pertenece a la festividad llamada *Navitas Domini* que se celebraba el día 25 de diciembre. El acontecimiento aparece en la página 19 del *Liber Commicus* con la lectura del evangelio de Lucas (2, 6-7):

> Mientras estaban allí se cumplieron los días del alumbramiento y dio a luz a su hijo primogénito. Lo envolvió en pañales y lo acostó en un pesebre...[27].



FIGURA 3. ÁNGULO CON LA NATIVIDAD Y LA ADORACIÓN DE LOS PASTORES. Fotografía: Fernando García Gil

Como veremos más adelante, todas las escenas esculpidas van a representar los pasajes inspirándose en las lecturas de los evangelios de Lucas y Mateo que se utilizan en el *Liber Commicus*, con la excepción de este episodio de la Natividad, donde sí van a existir diferencias entre la descripción del manuscrito y la forma en que se talla en la portada, ya que allí aparecen personajes (la mula, el buey y la partera) que no se citaban en el códice de Silos[28]. El modelo iconográfico que se utiliza en el tímpano es el resultado de una suma de fuentes diversas que se fueron definiendo durante el periodo altomedieval, provocando que a la descripción del evangelio de Lucas se incorporasen la mula y el buey, tomadas del Pseudo Mateo[29], y la

26. YARZA LUACES, Joaquín: *op. cit.*, p. 343; GÓMEZ GÓMEZ, Agustín: «La iconografía del parto en el arte románico hispano», *Príncipe de Viana*, 213 (1998), p. 81; VALDEZ DEL ÁLAMO, Elizabeth: «Witnesses...», p. 228.

27. Original en latín: «Factum est autem, quum esset ibi, impleti sunt dies, ut pareret, et peperit fílium suum primogenitum; et pannis eum involvit et reclinabit eum in praesepio...». Traducción de: *Biblia de Jerusalén*, Ed. Desclée de Brouwer, 2009.

28. La variante iconográfica utilizada tiene un origen bizantino y durante el románico se extendió por todo el territorio europeo, encontrando modelos iconográficos similares en Italia (basílica de San Zenón de Verona), Francia (la Magdalena de Vezelay) o España (San Juan de Ortega), ver: GONZÁLEZ HERNANDO, Irene: «El nacimiento de Cristo», *Revista Digital de Iconografía Medieval,* 2-4 (2010), pp. 41-59. Sobre las variaciones iconográficas del tema en España, ver: GÓMEZ GÓMEZ, Agustín: «La iconografía...».

29. El evangelio del Pseudo Mateo cita la mula y el buey en su capítulo XIV: «Tres días después de nacer el Señor, salió María de la gruta y se aposentó en un establo. Allí reclinó al niño en un pesebre, y el buey y el asno le adoraron»; SANTOS OTERO, Aurelio: *Los evangelios apócrifos*. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2005, p. 92.

figura de la partera, citada en el Protoevangelio de Santiago[30]. Cuando los talleres de Silos inician el trabajo del tímpano esta variante iconográfica ya estaba arraigada su repertorio y lo habían plasmado de aquella forma en uno de los capiteles del claustro[31]. Por tanto, el maestro que acomete los relieves del tímpano, muy cercano a los que trabajan en el claustro, contaba ya con una referencia iconográfica para el desarrollo del pasaje, lo que justifica que el modelo de representación no se ajuste de forma explícita a la lectura del manuscrito, sino que incorpora elementos que derivan de su propio bagaje artístico.

La representación de la escena de la Natividad, como conclusión, tiene su origen en modelos iconográficos que se encontraban definidos previamente en el taller que la ejecuta, por lo que será la única escena de la portada en la que no hay relación directa entre la lectura litúrgica y la forma de representación, a pesar de que en los dos soportes (*Liber Commicus* y portada) actúa como el arranque de una secuencia de pasajes narrativos vinculados al ciclo de la Navidad.

ADORACIÓN DE LOS PASTORES

La escena de la Adoración de los Pastores también se sitúa en el ángulo derecho del tímpano, justo encima de la Natividad y relacionada con ella a través de la imagen de un pesebre con el Niño. Esta escena representa muchas figuras en un espacio pequeño que, unido a la degradación del relieve en este sector, hace que sea la composición más difícil de interpretar (FIGURA 4). A pesar de ello aún puede reconocerse la figura de un ángel con las alas extendidas en la parte superior y, bajo él, una maraña de ramas que encierra las figuras de una oveja, una cabra, un perro y dos pastores, uno de ellos en el borde derecho del tímpano y otro arrodillado frente a un pesebre con el Niño envuelto en telas.

La presencia del pesebre, interpretado casi como un altar, suponía un problema para la lectura iconográfica de este sector del tímpano, ya que su existencia implicaba aceptar que la representación del Niño se hacía por duplicado, al existir uno en el

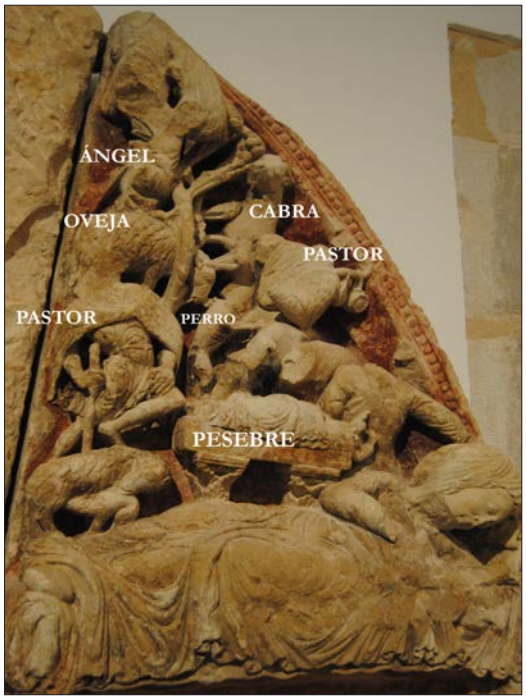


FIGURA 4. ESCENA DE LOS PASTORES CON LOS PERSONAJES QUE APARECEN EN ELLA. Fotografía: Fernando García Gil

30. El Protoevangelio de Santiago cita la partera en el capítulo XIX: «Y entonces una mujer que bajaba de la montaña me dijo: ¿Dónde vas tú? A lo que respondí: Ando buscando una partera hebrea... José respondió: Ven y verás. Entonces la partera se puso en camino con él»; SANTOS OTERO, Aurelio: *Los evangelios...*, p. 69.

31. Esther Lozano, incluso, llega a considerar que aquel capitel del claustro de Silos pudiera ser el origen de esta variante iconográfica en el románico hispano. Sobre esta afirmación y sobre el capitel aludido, ver: LOZANO LÓPEZ, Esther: «Maestros castellanos...», p. 202; DE CHARETTE, Charlotte: *op. cit.*, pp. 15, 16 y 20.

pesebre y otro sobre el regazo de la Virgen. La respuesta a esta cuestión se encuentra en la concepción individual de los dos pasajes ya que, pese a coincidir en un mismo espacio, se interpretan como dos episodios individuales que incluyen, por tanto, a un Niño en cada escena, de la misma forma que aparecerá otro en la Presentación y otro más en Adoración de los Magos. Por lo tanto, no sería correcto hablar de una figura que se duplica en una escena sino, más bien, de dos escenas concebidas como pasajes independientes que se integran en un mismo espacio.

En el *Liber Commicus* el pasaje de los Pastores es, como en la portada, el acontecimiento que sigue al nacimiento de Cristo; de hecho, allí ambos sucesos se recogen en una misma lectura, de igual forma que en la portada se unen en un mismo espacio. El acontecimiento de los Pastores aparece en la página 19 (Lucas 2, 8-12):

> Había en la misma comarca unos pastores, que dormían al raso y vigilaban por turno durante la noche su rebaño. Se les presentó el ángel del Señor; la gloria del Señor los envolvió en su luz y se llenaron de temor. El ángel les dijo: «No temáis, pues os anuncio una gran alegría, que lo será para todo el pueblo: os ha nacido hoy, en la ciudad de David, un salvador, que es el Cristo Señor. Esto os servirá de señal: encontraréis un niño envuelto en pañales y acostado en un pesebre»[32].

La representación del pasaje durante el románico adoptó una cierta libertad compositiva que, en líneas generales, coincide en los personajes representados pero difiere en las composiciones, siendo habitual la inclusión de los pastores, las ovejas y los elementos que, de una u otra forma, evocan a la naturaleza[33]. El monasterio de Silos contaba también con un precedente iconográfico en el capitel de la Natividad del claustro que, en este caso, no va a servir como modelo a la composición, posiblemente porque aquí el artista se vio en la necesidad de desarrollar el tema en un espacio principal y bastante más amplio que el ángulo del capitel del claustro, lo que le obligó a buscar una nueva composición.

En esta situación, el modelo iconográfico del tímpano va a inspirarse directamente en el fragmento del evangelio de Lucas que aparecía en el manuscrito[34], ya que representa de forma directa todos los elementos que allí se citaban. Tanto en el texto como en la portada la composición está presidida por el ángel que se aparece a los pastores «acampados al raso», una alusión al espacio natural que se evoca en la portada a través de la maraña de ramas que encierra a los personajes y sus rebaños. Del mismo modo el relieve del tímpano se hace eco de la frase en la que

---

32. Original en latín: «Et pastores erant in regione eadem vigilantes et custodientes vigilias noctis super gregem suum. Et ecce angelus Domini stetit iuxta illos, et claritas dei circumfulsit illos, et timuerunt timore magno. Et dixit illis angelus: Nolíte timere; ecce enim evangelízo vobis gaudium magnum, quod erit omni pópulo, quia natus est vobis hodie Salbator, qui est xps Dominus, in civitatem David. Et hoc vobis signum: invenietis infantem pannis obolutum et positum in praesepio». Traducción de: *Biblia de Jerusalén*, Ed. Desclée de Brouwer, 2009.

33. La representación del pasaje incluyendo esos elementos podemos encontrarla en todo el territorio peninsular, por ejemplo, en San Miguel de Estella, Santo Domingo de Soria, Burgo de Osma o San Juan de Ortega. En el ámbito europeo también localizamos ejemplos como los de la Magdalena de Vezelay o la portada de la catedral de Ferrara.

34. Otras fuentes iconográficas que se utilizaron durante el románico para este pasaje fueron el Pseudo Mateo y el Evangelio Armenio de la Infancia, ver: Del Amo Horga, Luz Marina: «La iconografía de la Navidad. Ciclo de la Navidad o Encarnación», en *Arte, religiosidad y tradiciones populares*. San Lorenzo de El Escorial, Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, 2009, p. 246.

los pastores encontraban al Niño sobre el pesebre, representando ese instante del pasaje con la figura de uno de los pastores arrodillados frente al pesebre. No van a existir en el relieve, por tanto, elementos que pudieran derivar de fuentes diferentes.

Las relaciones plásticas expuestas sirven para mostrar la cercanía entre la portada y el fragmento litúrgico, pero no serían suficientes por sí mismas para considerar el ritual hispano como inspiración del programa, ya que la lectura que recoge el manuscrito (Lucas 2; 8-12) es común tanto a la liturgia hispana como a la romana, pudiendo haber llegado a la portada a través cualquiera de esas dos vías. Por este motivo, los argumentos que nos llevan a establecer la relación con la liturgia hispana van a ir tomando cuerpo a través del análisis de otras escenas de la portada.

PRESENTACIÓN EN EL TEMPLO

La escena de la Presentación en el Templo va a ocupar el espacio central del conjunto, convirtiéndose en el único ejemplo conocido en el que este pasaje va a presidir un tímpano románico. La composición aparece dominada por un altar cubierto de telas sobre el cual se sitúa, de nuevo, la figura del Niño. Al lado izquierdo aparece la Virgen ofreciendo al recién nacido y, tras ella, se representa a san José portando algo irreconocible en las manos que, posiblemente, fuesen las tórtolas o pichones. Al lado derecho del altar se representa al anciano Simeón alzando sus brazos hacia el Niño y, tras él, un bloque vacío que debía acoger una figura simétrica a la de san José y que generalmente se identifica como santa Ana (FIGURA 5).



FIGURA 5. DETALLE DE LA ESCENA CENTRAL CON LA PRESENTACIÓN EN EL TEMPLO. Fotografía: Fernando García Gil

En el *Liber Commicus* la Presentación en el Templo se celebraba en el *Diem Circumcisionis* del 1 de enero y era el acontecimiento que, dentro del ciclo de Navidad, seguía al *Nativitis Domini* antes descrito. Esta celebración incluía dos acontecimientos unidos en una misma lectura: la Circuncisión y la Presentación. Por el título que recibe la festividad se podría pensar que la Circuncisión debía ser el pasaje central de la misa, sin embargo, si nos acercamos al *Liber Commicus* podemos ver cómo ese acontecimiento toma un carácter secundario y apenas le dedican dos líneas de la lectura, mientras que la verdadera descripción

de la celebración se centra en la Presentación en el Templo, siendo posiblemente el motivo que llevó al iconógrafo a elegir este acontecimiento para ilustrar la festividad y no el de la Circuncisión. El pasaje se recoge en la página 36 del *Liber Commicus* (Lucas 2, 22-36):

> Cuando se cumplieron los días en que debían purificarse, según la Ley de Moisés, llevaron a Jesús a Jerusalén para presentarle al Señor...
> Vivía por entonces en Jerusalén un hombre llamado Simeón. Era una persona justa y piadosa... Cuando los padres introdujeron al niño Jesús, para cumplir lo que la Ley prescribía sobre él, [Simeón] lo tomó en brazos y alabó a Dios...
> Había también una profetisa Ana, hija de Fanuel...[35].

Volviendo a la relación entre la portada y el manuscrito debemos recordar que la posición de esta escena es la que más problemas generó a Joaquín Yarza en su propuesta iconográfica, ya que en el caso de tratarse de un ciclo de Infancia, como él proponía, este acontecimiento debía haber sido posterior a la Adoración de los Magos y debía, por tanto, aparecer desplazado en el ángulo izquierdo. Esta ruptura del orden narrativo la justificaba como una licencia plástica del escultor para conseguir una composición más simétrica[36], sin embargo, como ya propusieron Elisabeth Valdez y Dulce Ocón, creemos que el desplazamiento de la escena debe responder a cuestiones preestablecidas y no tanto a soluciones compositivas[37]. De hecho, y dentro de la línea que defendemos, la posición del pasaje en la portada cobra un sentido pleno si consideramos la liturgia hispana como inspiración del programa iconográfico, pues allí esta celebración es, precisamente, la que aparece entre los pasajes de los Pastores y los Magos, en una posición idéntica a la que se representa en la portada. La estructura del programa iconográfico, por tanto, no se ajustaría al orden tradicional de los ciclos de Infancia sino que, más bien, representaría un orden preestablecido de celebraciones litúrgicas.

La posición de la escena, además, nos permite corroborar la liturgia hispana como la fuente más probable del programa decorativo, ya que allí esta celebración tenía lugar el día 1 de enero, justo antes de la festividad de los Magos. En la liturgia romana el acontecimiento, por el contrario, se trasladó al 2 de febrero por lo que, de haber sido la fuente de referencia para la portada, hubiese sido el último de los acontecimientos representados y no tendría justificación su posición central.

En lo que respecta a los aspectos compositivos de la escena, vemos cómo el modelo de representación vuelve a coincidir plenamente con el texto del manuscrito, incorporando los cuatro personajes que se citaban; Simeón, la Virgen, santa

---

35. Original en latín: «Et postquam impléti sunt dies purgatiónis eórum secúndum legem Móysis, tulérunt illum in Hierosólymam, ut sísterent Dómino… Et ecce homo erat in Ierúsalem, cui nomen Símeon, et homo iste iustus et timorátus... Et cum indúcerent púerum Iesum paréntes eius, ut fácerent secúndum consuetúdinem legis pro eo, et ipse accépit eum in ulnas suas et benedíxit Deum... Et erat Anna prophetíssa, fília Phánuel...». Traducción tomada de: *Biblia de Jerusalén*, Ed. Desclée de Brouwer, 2009.

36. «El hecho de que la escena más destacada sea la Presentación se debe menos a motivos iconográficos que compositivos. El artista se ha servido de ella porque le proporcionaba un buen medio de disponer con cierta simetría el conjunto del tímpano»; Yarza Luaces, Joaquín: *op. cit.*, p. 343.

37. Valdez Del Álamo, Elizabeth: «Witnesses...», p. 225; Ocón Alonso, Dulce: *op. cit.*, p. 323.



FIGURA 6. DETALLE DE LA ADORACIÓN DE LOS MAGOS.
Fotografía: Fernando García Gil

Ana y san José con las tórtolas. Además se elige para la representación, como allí se narraba, el momento en el que Simeón alza sus brazos para tomar al Niño, plasmando así un mismo instante en los dos soportes, tanto en el manuscrito hispano como en el tímpano. La variante iconográfica utilizada, a pesar de no ser habitual en el ámbito hispano, no es exclusiva de Silos sino que tiene un origen bizantino y llegó a extenderse por buena parte del territorio europeo durante el siglo XII[38].

El análisis de la Presentación en el Templo, como conclusión, respalda la consideración de la liturgia hispana como fuente del programa iconográfico, ya que es el único de los usos litúrgicos en los que tiene sentido la posición central de la escena.

ADORACIÓN DE LOS MAGOS

La escena de la Adoración de los Magos ocupa el ángulo izquierdo del tímpano y, aunque cuenta con sectores muy degradados, aún pueden intuirse la mayor parte sus detalles. En primer lugar destaca, en el borde del tímpano, la representación de la Virgen sentada en un trono con el Niño en sus rodillas y una estrella de cuatro puntas sobre sobre su cabeza. Frente a ellos aparecen las figuras de dos magos arrodillados y uno de pie, en cuyos restos aún pueden intuirse las ricas túnicas y los regalos que portaban en sus manos (FIGURA 6).

En el *Liber Commicus* este pasaje es el que se recoge justo después de la Presentación y pertenece al *Apparitione Domini* del 6 de enero. La liturgia hispana celebraba este día tres acontecimientos considerados como epifanía; la Adoración de los Magos, el Bautismo y las Bodas de Caná[39], aunque el *Liber Commicus* sólo recogerá aquí el pasaje de los Magos, apareciendo las otras dos epifanías en las partes del manuscrito vinculadas a sus respectivos sacramentos (bautismo y matrimonio). El acontecimiento se recoge en la página 43 (Mateo 2, 9-11):

> Ellos, después de oír al rey, se pusieron en camino. La estrella que habían visto en el Oriente iba delante de ellos, hasta que llegó y se detuvo encima del lugar donde estaba el niño. Al ver la estrella, se llenaron de inmensa alegría. Al entrar en la casa, vieron

38. Este modelo iconográfico podemos encontrarlo, por ejemplo, en la capilla Palatina de Palermo, en el sacramentario de Drogo o en las pinturas de la sala capitular de Sigena, ver: OCÓN ALONSO, Dulce: *op. cit.*, p. 333.

39. IVORRA ROBLA, Adolfo: *Misal hispano-mozárabe*. Barcelona, Centre de Pastoral litúrgica, 2015, pp. 88 y 92.

> al niño con María, su madre. Entonces se postraron y lo adoraron; abrieron luego sus cofres y le ofrecieron dones de oro, incienso y mirra[40].

La Adoración de los Magos es un pasaje iconográfico que alcanzó una importante difusión en la escultura románica[41], encontrando representaciones geográficamente cercanas a Silos que, a diferencia de lo que sucede en el tímpano, incluían la figura de san José y prescindían de la representación de la estrella, apareciendo así en los relieves de Pineda de la Sierra, Villasana de Mena o Butrera[42]. El ejemplo que conservamos en la portada de Silos se va a alejar de este modelo iconográfico difundido en su región, optando por la representación de la escena según la descripción de Mateo que aparecía en manuscrito, lo que suponía prescindir de la figura de san José, que no se citaba allí, e incluir la representación de la estrella sobre el Niño como se recoge en el fragmento. Del mismo modo resulta interesante la representación de los dos Magos arrodillados, algo que también coincide con la descripción del texto, donde se citan postrándose en plural, y que Esther Lozano atribuía a una creación iconográfica de este tímpano que, desde aquí, se difundiría a obras de Soria, Ahedo de Butrón o Cerezo de Río Tirón[43].

Podemos concluir, por tanto, que nos hallamos ante una variante iconográfica muy concreta que, pese a la variedad de fuentes en las que podía inspirarse[44], va a optar por representar el pasaje de la misma forma en la que se describía en el fragmento del manuscrito, pudiendo ser el origen, además, de una variante iconográfica que llegará hasta algunas obras cercanas.

LAS BODAS DE CANÁ

A nivel formal es muy poco lo que podemos aportar sobre la arquivolta de las Bodas de Caná, ya que de este sector no hemos conservado ningún vestigio material. Únicamente sabemos de su existencia gracias a la descripción de Nebreda, quien indicaba que existía «... en otro alto [un arco] las bodas del architriclino». La elección del pasaje representado constituye una excepción en el románico, ya que estamos ante el único ejemplo en el que la escena adquiere un desarrollo iconográfico significativo dentro de una portada.

---

40. Original en latín: «Qui quum audissent regem, abierunt. Et ecce stella, quam viderant in orientem, antecedebat eos, usque dum veniens staret supra, ubi erat puer. Videntes autem stellam gavisi sunt gaudio magno valde. Et intrantes domum inviderunt puerum cum maría matre eius et procidentes adoraberunt eum: et apertis tesauris suis, obtulerunt ei munera, aurum et tus et myrrham». Traducción tomada de: *Biblia de Jerusalén*, Ed. Desclée de Brouwer, 2009.

41. Rodríguez Peinado, Laura: «La Epifanía», *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 4/8 (2012), pp. 27-44.

42. Rodríguez Montañés, José Manuel: «La iconografía en la escultura monumental románica burgalesa», en *El arte románico en el territorio burgalés*. Burgos, Universidad Popular para la Educación y Cultura de Burgos, 2004, p. 186.

43. Lozano López, Esther: «Sobre las peculiaridades del ciclo de la Infancia de Cristo en Santo Domingo de Soria», en *Modelos, intercambios y recepción artística: de las rutas marítimas a la navegación en red. XV Congreso Nacional de Historia del Arte*. Palma de Mallorca, CEHA, Universitat de les Illes Balears, 2008, vol. 1, pp. 115-116.

44. Puede derivar de fuentes muy diversas como el evangelio de san Mateo, el Protoevangelio de Santiago, el Pseudo-Mateo, el evangelio Árabe de la Infancia o el evangelio Armenio de la Infancia; Rodríguez Peinado, Laura: *op. cit.*, p. 30.

En el *Liber Commicus* la lectura, pese a ser una de las epifanías que la liturgia hispana celebraba durante el *Aparittione Domini* del 6 enero, aparece incluida en el sacramento del matrimonio en las páginas 294 y 295. El hecho de que aparezca desplazada en el manuscrito no debe llevarnos a pensar que fuese una festividad ajena al monasterio, ya que la celebración de las tres epifanías el 6 de enero es un hecho general tanto a la liturgia hispana como a la romana. Su desplazamiento, al igual que ocurre con el Bautismo[45], posiblemente esté vinculado al hecho de que estas dos celebraciones no se recogen nunca en la liturgia hispana como lectura de los evangelios sino como oraciones que las anunciaba[46], encontrándose así en otras fuentes litúrgicas hispanas como el *Missale Gothicum* o el *Misal Hispano-Mozárabe*[47]. El *Liber Commicus,* sin embargo, no incluye oraciones, sino que únicamente contiene lecciones, epístolas y evangelios, por lo que las lecturas del Bautismo y las Bodas de Caná se recogen en sus respectivos sacramentos, lo que no implica que no fuese una celebración propia del *Aparittione Domini* del 6 de enero, ya que necesariamente tuvo que serlo en cualquiera de los usos litúrgicos practicados, ya fuese el hispano o el romano.

Volviendo a la relación entre la portada y el manuscrito, y considerando que las relaciones formales son imposibles al carecer de restos materiales, debemos recordar que la mera existencia del pasaje fue otro de los aspectos que causó problemas para la justificación del programa iconográfico como un ciclo de Infancia. La escena de las Bodas de Caná, en este sentido, implicaba un episodio de la vida adulta de Cristo que intentaba justificarse por constituir un testimonio divino que podría vincularse, por tanto, con los otros episodios representados en el tímpano[48]. Sin embargo, si nos alejamos de esta teoría y volvemos a pensar en el rito hispano como fuente de la portada, la presencia de la escena adquiere sentido por sí misma, ya que en ambos soportes va a ser el pasaje que se sitúa entre los episodios de los Magos y los Inocentes, mostrando así una representación exacta del orden de celebraciones en la liturgia hispana.

El posible modelo de representación utilizado, ante la ausencia de ejemplos similares en portadas románicas, debemos interpretarlo a través de tipos iconográficos que pudieran ser extrapolables[49], entre los cuales el modelo más próximo

---

45. El Bautismo era la tercera epifanía y su ausencia en este programa iconográfico no debe atribuirse necesariamente a un rechazo del pasaje, sino que es probable que se deba al desconocimiento actual de los relieves completos, sobre los cuales Nebreda solo hizo descripciones generales que no se detienen en los detalles. También se alude a esta posibilidad en: Valdez del Álamo, Elizabeth: «Witnesses…», p. 228. Otras portadas románicas representan unidas las tres epifanías, como sucede, por ejemplo, en la portada de Notre Dame Du Port (Clermont-Ferrand).

46. Las oraciones hispanas lo anunciaban así: «… hoy quisiste ser adorado por los tres magos. Hoy no dudaste en ser bautizado en las aguas del Jordán por medio de tu siervo. Y en una boda convertiste en vino sabroso el agua de las vasijas…». Fragmento de la *Oratio Post Gloriam* con la que se abre el *Aparittione Domini* en el Misal hispano-mozárabe. Ivorra Robla, Adolfo: *Misal hispano*…, p. 88.

47. Lorenzana, Francisco: *Missale Gothicum secudum regulam Beati Isidori*. Roma, Antonio Fulgoni, 1804, pp. 154-155. Ivorra Robla, Adolfo: *Misal hispano*…, pp. 88 y 92.

48. Yarza Luaces, Joaquín: *op. cit.*, p. 344; Valdez del Álamo, Elizabeth: «Witnesses…», p. 228. Esther Lozano aludía a que su presencia podía justificarse como alusión a una homilía de Cromacio de Aquilea que cita las Bodas de Caná, aunque reconocía no tener constancia de su utilización en Silos; Lozano López, Esther: «Tradición e innovación: el ciclo de la Matanza de los Inocentes en el románico hispano», *Anales de historia del arte*, nº extra 1 (2010), p. 281, nota 26.

49. El modelo iconográfico más cercano sería el de la Última Cena, con el que habitualmente comparte la mayor parte de los elementos formales. Rodríguez Velasco, María: «Tipos iconográficos de la Última Cena y

podría ser la representación de la Última Cena que ocupa la mitad de la arquivolta de Moradillo de Sedano, obra muy relacionada con el segundo taller de Silos y que podría ser similar a la composición utilizada aquí, a la que debían haberse añadido algunas escenas con el milagro del vino que permitieron a Nebreda la interpretación del pasaje.

La representación de las Bodas en el programa iconográfico de la portada, como conclusión, debe interpretarse como parte de la secuencia narrativa del ciclo de Navidad, lo que justificaría que la escena aparezca unida a los pasajes de la Infancia ya que, como defendemos, estaría representado un ciclo de celebraciones preestablecido en la liturgia hispana y no pasajes vinculados a una etapa concreta de la vida de Cristo.

LA MATANZA DE LOS INOCENTES

La existencia de una arquivolta que representaba el episodio de la Matanza de los Inocentes la conocemos gracias a la descripción de Nebreda, pero también por la existencia de una dovela que, de forma consensuada, se atribuye a este conjunto escultórico (FIGURA 7). Aquel fragmento, hoy muy degradado, muestra a una mujer protegiendo a su hijo de un personaje casi desaparecido que se situaba frente a ellos. A nivel plástico existe una relación directa con los artistas que trabajan en el tímpano, utilizando el mismo volumen redondeado, la riqueza de los pliegues que se pegan al cuerpo y la originalidad de las posturas, lo que nos hace pensar en el trabajo de mismo taller.

La Matanza de los Inocentes, durante el románico, desarrolló una iconografía bastante homogénea centrada, principalmente, en los enfrentamientos entre soldados y madres protegiendo a sus hijos, un modelo de representación que alcanzó todo el románico europeo con ejemplos similares en el Pórtico Real de Chartres, la portada de la catedral de Poitiers o el peine de Saint-Albans[50]. Ese modelo de representación es el que podemos encontrar, también, en Burgo de Osma, Santo Domingo de Soria y Moradillo de Sedano, obras muy vinculadas a los talleres de Silos que presentan el pasaje a través de soldados con cota de malla que se enfrentan a mujeres en diferentes actitudes, un recurso similar al que aparece en la dovela conservada. La existencia de una arquivolta completa con este tema en Santo Domingo de Soria nos ofrece un modelo que sería extrapolable a nuestra portada[51].

En el *Liber Commicus* La Matanza de los Inocentes se celebraba durante el *Allisione Infantum* (8 de enero) y era el final del denominado Tiempo de Navidad de la liturgia hispana. El episodio constituía, en el antiguo rito, el cierre de aquel ciclo

simbolismo eucarístico en las imágenes de la última cena», *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 8/16 (2016), pp. 119-142.

50. García García, Francisco de Asís: «La Matanza de los Inocentes», *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 3/5 (2011), pp. 23-37.

51. Algunas particularidades que suelen incorporarse al pasaje y que, por tanto, podrían haber existido en la portada son las escenas del diablo aconsejado a Herodes y la Huida a Egipto. Lozano López, Esther: *Un mundo en imágenes...*

litúrgico al igual que sucedía en la portada. Esta coincidencia en la posición de las escenas no existiría si pensásemos en la liturgia romana como fuente del programa decorativo, ya que allí la celebración se traslada al 28 de diciembre y, de haber inspirado esta obra, tendría que haberse situado después de la Adoración de los Pastores.

Esta consideración de la Matanza de los Inocentes como final de la Navidad hispana nos permite situar el programa decorativo de la portada dentro de un ciclo litúrgico muy concreto de solo catorce días y que iría, tomando como referencia el antiguo rito, desde el 25 de diciembre al 8 enero. El hecho de que todas las escenas representadas se concentren en un periodo litúrgico tan corto y lo hagan, además, en el orden exacto de celebraciones, apoya la hipótesis que señala a la liturgia hispana como la probable inspiración del programa decorativo.



FIGURA 7. DOVELA CON ESCENA DE LOS INOCENTES. ACTUALMENTE EXPUESTA EN EL CLAUSTRO DE SILOS. Fotografía del autor

4. FUNCIÓN Y SIGNIFICADO DEL PROGRAMA DECORATIVO DE LA PORTADA

Desde el hallazgo del tímpano se han planteado distintas hipótesis para interpretar el significado y el sentido del programa decorativo, encontrando propuestas que van desde los vínculos con la fiesta de la Purificación hasta las interpretaciones eucarísticas[52]. Sin embargo, estas propuestas suponen consideraciones generales que serían aplicables tanto al monasterio de Silos como a muchos otros centros

52. VALDEZ DEL ÁLAMO, Elizabeth: «Witnesses...», p. 228; OCÓN ALONSO, Dulce: *op. cit.*, pp. 340-343.

monásticos, lo que dejaría sin respuesta el hecho de que el programa decorativo se limite exclusivamente a Silos, algo extraño si tenemos en cuenta la amplia difusión de sus modelos iconográficos[53]. La excepcionalidad del conjunto y la ausencia de paralelos artísticos nos invitan a buscar circunstancias intrínsecas del propio monasterio que justificarían que el programa decorativo utilizado aquí no tuviera sentido más allá de sus muros, lo que explicaría la ausencia de este modelo iconográfico en otras portadas románicas.

En este sentido debemos destacar la propuesta de Dulce Ocón[54], cuya investigación sobre el significado de la portada será la base de nuestra interpretación. La autora planteó la posibilidad de que el sentido del mensaje fuese la relación del poder espiritual y el laico, ya que la Presentación se encontraba simbólicamente unida a las ceremonias de recepción en el templo de reyes y gobernantes. La fuente litúrgica que atribuye a esa relación sería la profecía de Malaquías que, además, aparece en Silos recogida en el *Liber Commicus* (página 7) de la siguiente forma (Malaquías, 3:1): «Ecce ego mittam angelum meum et preparabit viam ante faciem meam»[55].

La relación entre la escena y la profecía consiguió documentarla en el propio monasterio a través de un Misal del siglo XIII (París, B.N. NAL 2194) que, en su folio 64v., decoraba la profecía de Malaquías con una miniatura de la Presentación en el Templo que repetía el modelo existente en el tímpano[56]. Esta investigación de Dulce Ocón confirma la relación, dentro de los propios muros del monasterio, entre la profecía y el pasaje, además de volver a remitirnos al *Liber Commicus* como fuente relacionada con la portada.

Una vez interpretado el mensaje como la posible representación de una ceremonia de recepción en el templo, quedaba aún por definir a qué poder laico aludía la escena, una cuestión que la autora consideró vinculada al poder real, como una representación que simbolizaría la recepción de los reyes en la iglesia. Esta interpretación adquiere un pleno sentido con la realidad intrínseca del monasterio y con el espacio de la propia portada ya que, a finales del siglo XII, los crecientes vínculos con la realeza motivaron que el pórtico que cobijaba este acceso se decorase con un programa que incluía las figuras reales como símbolo de la unión entre el monasterio y los reyes[57]. De esta forma la portada de la Navidad encontraría su significado dentro un programa más amplio, el cual estaría dedicado a los vínculos

53. Durante la segunda mitad del siglo XII las creaciones del *segundo maestro de Silos* se difundieron por gran parte del territorio peninsular, ver: Boto Varela, Gerardo: *Ornamento sin delito…*; De Charette, Charlotte: *La diffusion…*; Lozano López, Esther: «Maestros castellanos…»; Boto Varela, Gerardo: *Salamanca-Ciudad Lineal-Palamós: Las arcadas claustrales de Mas del Vent*. Salamanca, Universidad de Salamanca, 2018, p. 125.

54. Ocón Alonso, Dulce: *op. cit.*, pp. 344-348.

55. «Voy a enviar a mi mensajero a allanar el camino delante de mí». Traducción tomada de: *Biblia de Jerusalén*, Ed. Desclée de Brouwer, 2009.

56. Ocón Alonso, Dulce: *op. cit.*, p. 347.

57. Frontón Simon, I.: «Propaganda y autoafirmación de una institución monástica medieval: aproximación al programa iconográfico del pórtico del monasterio de Silos», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 71 (1998), pp. 173-200.

que el monasterio estableció con la realeza, provocando que su mensaje no tuviera sentido fuera de la propia iglesia de Silos[58].

Sin embargo, existe otro poder laico que podría haber sido el objeto del mensaje, ya que la propia autora indicaba que la ceremonia aludida en la profecía de Malaquías se dirigía tanto a reyes como a gobernantes que, en este segundo caso, estarían encarnados por el concejo de la villa como responsables del ordenamiento jurídico local. En este sentido, las relaciones son más sugestivas pero, lamentablemente, la fuente en la que se basan es un documento del año 1536, un siglo después de que la villa hubiese roto relaciones con el monasterio[59], lo que nos obliga a plantearlo con una cierta prudencia. Aquel documento, el más antiguo conservado del concejo de Silos, describe la celebración para la elección de cargos de esta forma:

> Primeramente que en día de anno nuevo de cada un anno por la mañana se tanna una campana públicamente por manera que sea notorio a todo el pueblo que se quieren nombrar officiales... e tanniendo de yr a iglesia donde se tanniere e allí todos juntos hagan decir una misa...
> Ytem, que en acabando de decir de la dicha misa luego los dichos justicia e regimiento y los otros officiales suso dichos se junten públicamente a la puerta de la dicha iglesia en parte donde puedan ser vistos de todas e qualquier persona que lo quisiere ver[60].

Cuando se redacta el documento el concejo ya se había desligado del monasterio y se había trasladado a la iglesia de San Pedro, sin embargo, si imaginásemos aquella celebración un tiempo atrás, aún bajo la tutela del abad y con la iglesia del monasterio como templo parroquial, el acto hubiese tenido lugar bajo la puerta que analizamos[61]. Aquí se da una coincidencia doble y es que concuerdan la fecha de celebración, el 1 de enero tanto para el oficio civil como para la Presentación, y el significado de los dos actos, ya que ambos aluden la presentación pública de los elegidos. Por tanto, tenemos dos celebraciones documentadas, la Presentación y la elección de cargos, que se celebran en una misma fecha, el 1 de enero, y que tendrían lugar en un mismo espacio, la portada norte del monasterio. Además, como indicábamos, ambos actos se centraban en la presentación pública de los elegidos (en el sentido espiritual y laico) lo que coincidiría con aquella profecía de Malaquías que

---

58. La relación con la realeza fue uno de los pilares básicos del auge del monasterio que, con esta intensidad, se repetirá en muy pocos centros. En el siglo XII más de la mitad de sus recursos procedía de las donaciones de la realeza y la nobleza, ver: Palacios Palomar, César: *Patrimonio artístico y actividad arquitectónica del monasterio de Silos 1512-1835*. Burgos, Abadía de Silos, 2000, p. 22.

59. La villa de Silos fue un núcleo de población bajo jurisdicción abacial como parte de un señorío monástico. El monasterio era dueño del núcleo de población y receptor de sus privilegios, además la iglesia monástica actuaba como iglesia parroquial y el abad debía estar presente en algunas reuniones del concejo. La independencia de la villa no se consiguió hasta 1445, ver: Antolín Minaya, Rodrigo: *Reconstrucción de la galería porticada de Santo Domingo de Silos (Burgos)*, (Trabajo Fin de Máster inédito), UNED, 2018, pp. 36-38 y 78-81. Disponible en: *http://e-spacio.uned.es/fez/view/bibliuned:master-GH-MTAIHAG-Rantolin*

60. Sánchez Domingo, Rafael: *Los ordenamientos jurídicos locales de la Sierra de la Demanda: derecho histórico, comunalismo* y señoríos. Burgos, Universidad de Burgos, 2007, p. 571.

61. Esta portada era el principal acceso desde la villa de Silos y se encontraba precedida de un pórtico donde se desarrollarían, al menos puntualmente, actos civiles vinculados a su ordenamiento, ver: Antolín Minaya, Rodrigo: *op. cit.*, pp. 75-81.

Dulce Ocón consiguió vincular al modelo iconográfico de la Presentación: «Voy a enviar a mi mensajero a allanar el camino delante de mí».

La portada, por tanto, tendría un valor simbólico con el que el monasterio intentaría plasmar la superioridad de la celebración espiritual sobre la civil, un reflejo de la situación de dependencia del concejo que se daba desde la concesión del fuero en 1136, momento en el que la villa quedó supeditada al poder del monasterio. Además, la situación nos volvería a mostrar una realidad intrínseca a Silos, ya que la relación entre la abadía y su villa es una circunstancia propia que justificaría, por tanto, que un programa decorativo con esa finalidad no tuviera sentido lejos del monasterio.

Lamentablemente, y pese a las coincidencias, debemos reiterar que la datación tardía de la fuente nos obliga a recibir esta última propuesta con mucha prudencia, ya que es complicado extrapolar aquella realidad de 1536 al siglo XII. Sin embargo, la coincidencia en las fechas, el lugar y el significado de las celebraciones, hacen que hayamos considerado oportuno, al menos, presentar la idea.

5. CONCLUSIÓN

La forma en la que los usos litúrgicos hispanos llegan a condicionar diferentes programas decorativos del románico es una de las cuestiones que deben valorase de este trabajo, ya que su consideración es un aspecto que va más allá de la portada que ha sido objeto de estudio y que puede ser extensible a otras creaciones de los siglos XII y XIII. La existencia de un rito propio hasta finales del siglo XI suponía unas particularidades litúrgicas que, obviamente, condicionaron los modelos iconográficos del románico más temprano. Sin embargo, el complejo proceso de adopción de la nueva liturgia romana provocó que algunos conceptos anteriores siguieran vigentes durante el apogeo del románico, incluso en aquellos centros que, como el caso de Silos, habían aceptado de forma rápida el nuevo rito romano. Estas circunstancias hacen que, en el románico hispano, puedan aparecer programas decorativos cuya referencia iconográfica se encuentra en los usos litúrgicos antiguos.

El uso de aquellas fuentes iconográficas no debe vincularse a una continuidad de la liturgia hispana sino, más bien, a la pervivencia de algunos usos y costumbres que llevaban asociada la conservación de los valiosos manuscritos antiguos. El hecho de que algún códice hispano sirviese de fuente iconográfica para esta portada datada a finales del siglo XII nos habla de la pervivencia que tenían aquellos manuscritos un siglo después del cambio de liturgia.

Pasando ahora a la portada norte de Silos, verdadero objeto de estudio de este trabajo, debemos recordar que nos hallamos ante un ejemplo único en el arte románico, cuyo programa iconográfico no se repite en ninguna otra portada conservada. De hecho, algunas escenas no encuentran paralelos artísticos ni siquiera al considerarlas de manera individual, pues no conservamos ningún otro ejemplo donde la escena de la Presentación sea la que preside un tímpano románico, ni ninguna otra obra donde las Bodas de Caná tengan un desarrollo amplio en una arquivolta.

Para el análisis iconográfico partíamos de una propuesta que se había mantenido vigente durante más de cuatro décadas y que llevaba a la denominación de estas esculturas como *Tímpano de los Testimonios* y a la consideración de su programa iconográfico como un ciclo de Infancia. Esta propuesta imperante presentaba algunos elementos de compleja justificación, los cuales se van diluyendo si empezamos a considerar los manuscritos litúrgicos hispanos como la fuente iconográfica de la portada.

Al relacionar las esculturas con el *Liber Commicus silense*, presente en el monasterio desde 1067, pudimos observar cómo existe, en el ciclo dedicado a la Navidad, una secuencia idéntica de pasajes y celebraciones que, además, recurren a unos mismos modelos de representación en la mayor parte de los episodios. Estas relaciones nos permiten intuir que el mensaje iconográfico que se traslada a la portada debe ser una representación del Tiempo de Navidad de la liturgia hispana y no un ciclo de Infancia como se ha defendido hasta ahora. Por este motivo, y considerando la propuesta iconográfica que hemos presentado, debemos hallarnos, como indicaba el propio título del trabajo, ante una *Portada de la Navidad,* en cuya concepción pesaron circunstancias internas del propio monasterio que provocaron que apareciese un modelo iconográfico sin precedentes en el arte románico y que, de la misma forma, tampoco va a trasladarse después a ninguna otra portada esculpida.

BIBLIOGRAFÍA

Aguilera López, Salvador, Ivorra Robla, Adolfo: *Calendario litúrgico del Rito Hispano-mozárabe. Año litúrgico 2013-2014*. Instituto Superior de Estudios Teológicos San Ildefonso, Toledo, 2013.

Antolín Minaya, Rodrigo: *Reconstrucción de la galería porticada de Santo Domingo de Silos (Burgos)*, (Trabajo Fin de Máster inédito), UNED, 2018.

Bango Torviso, Isidro: «La iglesia antigua de Silos: del prerrománico al románico pleno», en *El románico en Silos: IX centenario de la consagración de la iglesia y el claustro, 1088-1988*. Santo Domingo de Silos, Abadía de Silos, 1990, pp. 317-362.

Bango Torviso, Isidro: «San Pelayo de Perazancas: Las imágenes de un calendario románico organizadas según la vieja liturgia hispana, y su contexto en el conjunto del programa iconográfico», *Anales de Historia del Arte*, 4 (1993-1994), pp. 545-558.

Ben-Pechat, Malka: «L'iconographie de l'Ascensión dans le programme des six bas reliefs sous une lumière théologique et liturgique», en *El románico en Silos. IX centenario de la consagración de la iglesia y el claustro*. Santo Domingo de Silos. Abadía de Silos, 1990, pp. 465-471.

Boto Varela, Gerardo: *Ornamento sin delito: los seres imaginarios del claustro de Silos y sus ecos en la escultura románica peninsular.* Burgos, Abadía de Silos, 2001.

Boto Varela, Gerardo: «El santo de Silos: monumenta domésticos, hechuras hagiográficas y expansión devocional (s. XI-XIV)», en *Hagiografía peninsular en els segles medievals*. Lleida. Universitat de Lleida, 2008, pp. 33-68.

Boto Varela, Gerardo: *Salamanca-Ciudad Lineal-Palamós: Las arcadas claustrales de Mas del Vent*. Salamanca, Universidad de Salamanca, 2018.

Castresana López, Álvaro: «Un beato de piedra: el tímpano de Moradillo de Sedano (Burgos)», *Estudios mirandeses: Anuario de la fundación cultural «Profesor Cantera Burgos»*, 35 (2019), pp. 100-139.

De Charette, Charlotte: *La diffusion de l'art du second atelier de sculpture de Silos dans le nord de l'Espagne* (Tesis doctoral inédita), Université Michel de Montaigne - Bordeaux III, 2014.

Del Amo Horga, Luz Marina: «La iconografía de la Navidad. Ciclo de la Navidad o Encarnacion», en *Arte, religiosidad y tradiciones populares*. San Lorenzo de El Escorial, Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, 2009, pp. 233-252.

Ferotin, Marius: *Histoire de l´Abayye de Silos*. París, Ernest Léroux, 1897.

Ferotin, Marius: «Leccionario visigótico de la iglesia de Toledo», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 46 (1905), pp. 305-310.

Fernández De La Cuesta, Ismael: «La irrupción del canto gregoriano en España. Bases para un replanteamiento», *Revista de Musicología*, 8/2 (1985), pp. 239-248.

Fernández De La Cuesta, Ismael: *Música y liturgia: el tímpano de la iglesia de Silos.* Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2006.

Frontón Simón, Isabel: «El pórtico de la iglesia románica del monasterio de Silos: Datos para la reconstrucción iconográfica de su portada exterior», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 64 (1996), pp. 65-98.

Frontón Simón, Isabel: «Propaganda y autoafirmación de una institución monástica medieval: aproximación al programa iconográfico del pórtico del monasterio de Silos», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 71 (1998), pp. 173-200.

Gaillard, Georges: «L'Église et le cloître de Silos: dates de construction et de la décoration», *Bulletin Monumental*, 91 (1932), pp. 39-80.
García García, Francisco de Asís: «La Matanza de los Inocentes», *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 3/5 (2011), pp. 23-37.
Gómez Gómez, Agustín: «La iconografía del parto en el arte románico hispano», *Príncipe de Viana,* 213 (1998), pp. 79-102.
González Hernando, Irene: «El nacimiento de Cristo», *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 2/4 (2010), pp. 41-59.
Gros i Pujol, Miquel: «Las tradiciones litúrgicas medievales en el noroeste de la península», en *IX Centenário da dedicaçâo da Sé de Braga. Congresso Internacional. Actas. Vol. III: Teologia do Templo e Liturgia Bracarense*. Braga, Universidade Católica Portuguesa, 1990, pp. 103-115.
Ivorra Robla, Adolfo: *Misal hispano-mozárabe*. Barcelona, Centre de Pastoral litúrgica, 2015.
Lorenzana, Francisco: *Missale Gothicum secudum regulam Beati Isidori*. Roma, Antonio Fulgoni, 1804.
Lozano López, Esther: *Un mundo en imágenes: La portada de Santo Domingo de Soria*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 2006.
Lozano López, Esther: «Sobre las peculiaridades del ciclo de la Infancia de Cristo en Santo Domingo de Soria», en *Modelos, intercambios y recepción artística: de las rutas marítimas a la navegación en red. XV Congreso Nacional de Historia del Arte*. Palma de Mallorca, CEHA, Universitat de les Illes Balears, 2008, vol. 1, pp. 109-119.
Lozano López, Esther: «Tradición e innovación: el ciclo de la Matanza de los Inocentes en el románico hispano», *Anales de historia del arte*, extra 1 (2010), pp. 275-291.
Lozano López, Esther: «Maestros castellanos del entorno del segundo taller silense: repertorios figurativos y soluciones estilísticas», en *Neue Forschungen zur Bauskulptur in Frankreich und Spanien*. Berlín, Frankfurt am Main, 2010, pp. 197-211.
Morin, Germain: «*Liber Comicus; sive, Lectionarius missae quo toletana Eclessia ante annos mille et ducent usutebatur*». Universidad de Toronto, 1893.
Ocón Alonso, Dulce: «La Presentación en el templo de la puerta norte de la iglesia del monasterio de Santo Domingo de Silos y su relación con algunos paradigmas artísticos del mundo mediterráneo», en *Alfonso VIII y Leonor de Inglaterra: confluencias artísticas en el entorno de 1200*. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2017, pp. 315-356.
Orduña Cuevas, María: «Una aproximación a la topografía claustral del monasterio de Santo Domingo de Silos (s. XI-XII)», *Revista Historia Autónoma*, 6 (2015), pp. 11-27.
Palacios Palomar, César: *Patrimonio artístico y actividad arquitectónica del monasterio de Silos 1512-1835*. Burgos, Abadía de Silos, 2000.
Palomero Aragón, Félix: «San Sebastián de Silos: la iglesia dedicada o consagrada en torno a 1088 a través de la documentación y los restos arqueológicos», *Imago temporis. Medium Aevum*, 7 (2013), pp. 139-174.
Pérez, Antonio Manuel: «Fuentes iconográficas de la representación de Cristo del relieve de la Ascensión del Claustro de Silos», *Archivo Español de Arte*, 320 (2007), pp. 428-440.
Pinell, Jordi: *Liturgia hispánica*. Barcelona, Centre de Pastoral Litúrgica, 1998.
Prado, Germán: *Historia del rito mozárabe y toledano*. Burgos, Abadía de Santo Domingo de Silos, 1928.
Quintana De Uña, María José: «Los ciclos de Infancia en la escultura monumental románica de Navarra», *Príncipe de Viana*, 48/181 (1987), pp. 269-298.

Rodríguez Montañés, José Manuel: «La iconografía en la escultura monumental románica burgalesa», en *El arte románico en el territorio burgalés*. Burgos, Universidad Popular para la Educación y Cultura de Burgos, 2004.

Rodríguez Peinado, Laura: «La Epifanía», *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 4/8 (2012), pp. 27-44.

Rodríguez Velasco, María: «Tipos iconográficos de la Última Cena y simbolismo eucarístico en las imágenes de la última cena», *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 8/16 (2016), pp. 119-142.

Rubio Sadia, Juan Pablo: «Introducción del Rito Romano y reforma de la iglesia hispana en el siglo XI: de Sancho III el Mayor a Alfonso VI», en *La reforma gregoriana en España: seminario de historia de la iglesia*. Madrid, Publicaciones San Dámaso, 2011, pp. 54-75.

Sáinz Magaña, Elena: «Silos y el románico soriano», en *El románico en Silos: IX centenario de la consagración de la iglesia y el claustro, 1088-1988*. Santo Domingo de Silos, Abadía de Silos, 1990, pp. 429-446.

Sánchez Domingo, Rafael: *Los ordenamientos jurídicos locales de la Sierra de la Demanda: derecho histórico, comunalismo* y señoríos. Burgos, Universidad de Burgos, 2007.

Sánchez Domingo, Rafael: «El rito hispano-visigótico o mozárabe: del ordo tradicional al canon romano», en *Patrimonio Inmaterial de la Cultura Cristiana*. San Lorenzo de El Escorial, Ediciones Escurialenses, 2013, pp. 215-236.

Sánchez Mariana, Manuel: «Los códices del monasterio de Silos», *Boletín de la Institución Fernán González*, 63/203 (1983), pp. 219-236.

Santos Otero, Aurelio: *Los evangelios apócrifos*. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2005.

Senra Gabriel y Galán, José Luis: «Santo Domingo de Silos: New Interpretive Suggestions for the Medieval Church (1041-1143)», en *Church, State, Vellum, and Stone: Essays on Medieval Spain in Honor of John Williams*. Leiden/Boston, Brill, 2005, pp. 329-372.

Senra Gabriel y Galán, José Luis: «El monasterio de Santo Domingo de Silos y la secuencia temporal de una singular arquitectura ornamentada», en *Siete maravillas del románico español*. Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real, 2009, pp. 193-226.

Valdez Del Álamo, Elizabeth: «Visiones y profecía: el árbol de Jesé en el claustro de Santo Domingo de Silos», en *El románico en Silos: IX centenario de la consagración de la iglesia y el claustro, 1088-1988*. Santo Domingo de Silos, Abadía de Silos, 1990, pp. 173-202.

Valdez Del Álamo, Elizabeth: «Witnesses to the Faith in the pórtico of Santo Domingo de Silos», en *Imágenes y promotores en el arte medieval: Miscelánea en homenaje a Joaquín Yarza Luaces.* Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2001, pp. 221-229.

Valdez Del Álamo, Elizabeth: *Palace of the Mind. The Cloister of Silos and Spanish Sculpture of the Twelfth Century*. Brepols Publishers, 2012.

Vivancos Gómez, Miguel: «El oficio litúrgico en Santo Domingo de Silos», en *Silos. Un Milenio.Congreso Internacional sobre la Abadía de Santo Domingo de Silos, Tomo I, espiritualidad*. Burgos, Universidad de Burgos, 2003, pp. 81-88.

Vones, Ludwing: «La sustitución de la liturgia hispana por el rito romano en los reinos de la península ibérica», en *Hispania Vetus: manuscritos litúrgico-musicales: de los orígenes visigóticos a la transición franco-romana (siglos XI-XII)*. Madrid, Fundación BBVA, 2007, pp. 43-60.

Wervkmeister, Otto Karl: «The Emmaus and Thomas pillar of the cloister of Silos», en *El románico en Silos: IX centenario de la consagración de la iglesia y el claustro, 1088-1988*. Santo Domingo de Silos, Abadía de Silos, 1990, pp. 149-161.

Whitehill, Walter Muir.: «The Destroyed Romanesque Church of Santo Domingo de Silos», *The Art Bulletin*, 14 (1932), pp. 316-343.

Yarza Luaces, Joaquín: «Nuevos hallazgos románicos en el monasterio de Silos», *Goya, revista de arte*, 96 (1970), pp. 342-345.

Zapke, Susana: «Sistemas de notación en la Península Ibérica: de las notaciones hispanas a la notación aquitana (siglos IX-XII)», en *Hispania Vetus: manuscritos litúrgico-musicales: de los orígenes visigóticos a la transición franco-romana (siglos XI-XII)*. Madrid, Fundación BBVA, 2007, pp. 189-244.

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

Ignacio González Cavero[1]

Recibido: 03/05/2020 · Aceptado: 24/07/2020
DOI: http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.2020.27414

Resumen[2]

El objetivo principal del presente artículo es abordar el estudio de la Sevilla islámica a través de los diferentes testimonios documentales que han llegado hasta nosotros, desde los primeros años de la conquista islámica hasta época almorávide. Sin embargo, y teniendo en cuenta los diferentes campos en los que nos podríamos centrar (realidad histórica, geográfica, política, social...), consideramos oportuno detenernos en el ámbito artístico, concretamente en aquellas construcciones que emanan del ejercicio del poder político y religioso en el mundo islámico como son la arquitectura palatina y religiosa, entre otras. Con esta finalidad, y convirtiéndose las fuentes escritas en el eje articulador de nuestro discurso, pretendemos destacar el valor que tienen los textos árabes como punto de partida para el conocimiento de este escenario, sin olvidarnos de lo necesario que resulta en la actualidad contar con diferentes estudios interdisciplinares para una mayor comprensión del tema.

Palabras clave

Al-Andalus; *Išbīliya*; arquitectura; referencias arquitectónicas; fuentes documentales.

---

1. Universidad Autónoma de Madrid. C. e.: *ignacio.gonzalez@uam.es*
ORCID: <http://orcid.org/0000-0001-6917-5050>

2. Este trabajo se ha realizado en el marco del Proyecto de Excelencia del Plan Nacional I+D+I «Sistematización cronológica del Real Alcázar de Sevilla. Dataciones absolutas y gestión de la información mediante SIG y BIM» (HAR 2017-85182-P), financiado por el Ministerio de Economía, Industria y Competitividad.

Abstract

The main objective of this article is to address the study of Islamic Seville through the may written testimonies that we have from the early years of Islamic conquest to the Almoravid period. Taking into account the different aspects on which we could focus (historical, geographical, political, social reality...), we consider it appropriate to delve on the artistic field, specifically on those constructions that stem from the exercise of political and religious power in the Islamic world such as palatine and religious architecture. To this end, and constructing our discourse through the written sources, we intend to highlight the value of Arab texts as a starting point for scholar research about this scenario, we also take into account the need of different interdisciplinary studies for a better understanding of the subject.

Keywords

Al-Andalus; *Išbīliya*; architecture; architectural references; documentary sources.

CONSIDERACIONES PREVIAS

Siendo conscientes de que la documentación escrita árabe requiere de una cuidadosa y atenta lectura para evitar alejarnos de la realidad, no hay que obviar que está ahí, que es un legado que ha llegado hasta nosotros y que, al margen de su carácter literario y en ocasiones subjetivo y propagandístico, resulta de gran utilidad para la comprensión de nuestra historia. Se trata de un material que, independientemente de las interpretaciones que se puedan derivar de su análisis –aspecto que no constituye el fin último de este trabajo–, se convierte en una herramienta más con la que debemos contar, teniendo en cuenta en todo momento el contexto en que se escribieron. De ahí que pretendamos dar a conocer aquellas referencias documentales sobre la arquitectura palatina, religiosa y civil de Sevilla que los autores árabes recogen en sus obras –como ya pusimos de manifiesto en la tesis doctoral al realizar el análisis crítico e interpretativo sobre este particular[3] y del que deriva el presente estudio–, cuyas ediciones y versiones se incluyen en unas tablas finales (Tablas I y II) como elemento de consulta, permitiendo al lector acudir directamente a ellas y disponer de la información necesaria de cara a sus futuras investigaciones.

En este sentido el interés de nuestro tema objeto de estudio viene motivado por una doble realidad. Por un lado, la importancia que adquirió la capital sevillana en diferentes momentos de la historia andalusí –tal es el caso de los años de gobierno de ʻAbd al-ʻAzīz (714-716), del reinado de la dinastía ʻabbādí (1023-1091) y de la incorporación de al-Andalus al imperio almohade (1147-1248)–; y, por otro lado, la relevancia que siempre ha tenido el ámbito arquitectónico en este contexto, como así lo siguen demostrando las recientes investigaciones realizadas al respecto. Estas circunstancias quedan reflejadas en obras como el primitivo alcázar de la ciudad, la *kanīsa Rubīna*, la mezquita de Ibn ʻAdabbas, la *Dār al-Imāra*, el *Qaṣr al-Mubārak*, la muralla y sus puertas, los palacios de la *Al-Buḥayra*, el acueducto de los Caños de Carmona o la mezquita aljama almohade, por citar algunos ejemplos.

No obstante, y dado el amplio marco cronológico en el que nos vamos a mover, en el presente artículo nos detendremos en aquellas fuentes documentales árabes que fueron escritas desde los primeros años de dominación islámica en la Península hasta la incorporación del territorio andalusí al imperio almorávide, momento a partir del cual la capital sevillana sufrió una profunda transformación urbanística y constructiva a manos de los almohades y que constituirá el punto de partida para continuar con nuestro estudio en un trabajo posterior.

3. González Cavero, Ignacio: *Arquitectura civil y religiosa en época almohade: Sevilla y Murcia*, (Tesis doctoral inédita), Universidad Autónoma de Madrid, 2013. Lo referente a la arquitectura palatina se ha publicado recientemente en González Cavero, Ignacio: *Arquitectura palatina en Sevilla y Murcia durante época almohade*. Madrid, UAM ediciones, 2018.

CRÓNICAS Y OBRAS GEOGRÁFICAS DURANTE EL EMIRATO Y EL CALIFATO OMEYA DE CÓRDOBA

A partir de las diferentes noticias que han llegado hasta nosotros sobre la conquista islámica de la ciudad de Sevilla (*Išbīliya*), tenemos constancia de cómo entre los años 714 y 716 ʻAbd al-ʻAzīz, hijo de Mūsà b. Nuṣayr, fijó su residencia como gobernador (*wālī*) de al-Andalus en dicha ciudad, convirtiéndose durante esos momentos en la capital del territorio andalusí. En este contexto, y a través de los datos que recoge en el *Futūḥ Miṣr wa-l-Magrib wa-l-Andalus* (*Conquista de Egipto, del Magreb y de al-Andalus*) el egipcio Ibn ʻAbd al-Ḥakam (*ca.* 798-871)[4], sabemos que Sevilla contó desde los primeros años de dominación islámica con un palacio donde se estableció ʻAbd al-ʻAzīz y una mezquita a la que acudía a rezar[5].

Aun siendo ésta una crónica basada en testimonios anteriores, como señala el autor explícitamente en ella, y escrita hacia el año 860 –algo tardía con respecto de los sucesos que se desarrollaron por entonces–, ya nos habla de la existencia de un primer espacio político-administrativo. Sin embargo, Ibn ʻAbd al-Ḥakam no aporta ninguna otra información sobre este particular al margen de que en él ʻAbd al-ʻAzīz recibía audiencia, además de ser utilizado como su residencia, y donde fue asesinado con motivo de las costumbres cristianas que adoptó de su mujer[6]. Esta circunstancia no debería resultarnos extraña, ya que el citado historiador y jurista[7], dado su origen, se centra principalmente en la conquista de Egipto, refiriéndose a la Península de manera muy escueta y a la hora de hablar del Magreb.

De igual forma sucede con el anónimo del *Kitāb al-imāma wa-l-siyāsa* (*Libro del imamato y de la política*), obra escrita hacia mediados del siglo IX[8]. Según afirma Maíllo Salgado[9], este conjunto de noticias sueltas (*ajbār*) se atribuye a un descendiente de Mūsà b. Nuṣayr y no al polígrafo iraní Ibn Qutayba (829-899), como

4. Ibn Abd al-Ḥakam: *The history of the conquest of Egypt, North Africa and Spain known as Futūḥ Miṣr*. Charles Cutler Torrey (ed.), 1922 (1ª ed.), Frankfurt am Main, Institute for the History of Arabic-Islamic Science at the Johann Wolfgang Goethe University, 2008.

5. Ibn Abd al-Ḥakam: *Conquista de África del Norte y de España*. Eliseo Vidal Beltrán (introd., trad. y notas), 1966 (1ª ed.), Valencia, Anubar, 1974, pp. 50-51; Ibn Abd al-Ḥakam: *Conquête de l'Afrique du Nord et de l'Espagne*. Albert Gateau (ed. y trad.), Alger, Éditions Carbonel, 1947, pp. 106-109. Por su parte, disponemos de otra versión que se centra exclusivamente en la conquista de al-Andalus (Ibn Abd al-Ḥakam: *History of the conquest of Spain.* John Harris Jones (trad.), Göttingen, Dietrich; London, Williams & Norgate, 1858, pp. 26-28).

6. Según señala Lévi-Provençal las fuentes árabes la identifican con el nombre de Ayla o, según la cronística cristiana, Egilona, adoptando el nombre de Umm ʻAsim –la madre de ʻĀṣim– al convertirse al Islam (Lévi-Provençal, Évariste: *España musulmana hasta la caída del califato de Córdoba (711-1031 de J. C.)*. Emilio García Gómez (trad. e introd.): *Historia de España. Ramón Menéndez Pidal*. 1950 (1ª ed.), Madrid, Espasa Calpe, 1987, vol. IV, p. 21). Por su parte, Ibn ʻAbd al-Ḥakam afirma que era la hija del rey D. Rodrigo, mientras que el resto de autores mencionan que era su viuda.

7. Maíllo Salgado, Felipe: *De historiografía árabe*. 2008 (1ª ed.), Madrid, Adaba, 2009, pp. 91-93. Sobre Ibn ʻAbd al-Ḥakam véase también Pons Boigues, Francisco: *Ensayo bio-bibliográfico sobre los historiadores y geógrafos arábigo-españoles*. Madrid, Establecimiento tipográfico San Francisco de Sales, 1898, p. 411; y Rosenthal, Franz: «Ibn ʻAbd al-Ḥakam», en Lewis, Bernard *et alii*. (eds.): *The Encyclopaedia of Islam*. 1979 (1ª ed.), Leiden-London, Brill, 1986, tomo III, pp. 674-675.

8. La edición y traducción del *Kitāb al-imāma wa-l-siyāsa* se puede consultar a continuación de la obra de Ibn al-Qūṭiyya: *Ta'rīj iftitāḥ al-Andalus, Historia de la conquista de España de Abenalcotía el Cordobés*. Julián Ribera y Tarragó (ed. y trad.), Madrid, Real Academia de la Historia, 1926, pp. 119-188 [ed.] y pp. 104-162 [trad.].

9. Maíllo Salgado, Felipe: *op. cit.*, p. 94.

tradicionalmente se pensó. Su autor hace una breve alusión a la residencia palatina de ʻAbd al-ʻAzīz con ocasión de la conspiración que se llevó a cabo sobre su asesinato y a la mezquita donde le dieron muerte[10], deteniéndose en los primeros años de la conquista de la Península y facilitándonos una relación de aquellos gobernadores que se sucedieron hasta el emir ʻAbd al-Raḥmān I (756-788).

Incluso resulta extraño que el propio Aḥmad al-Rāzī (888-955), geógrafo e historiador cordobés que tuvo acceso a los archivos de la corte dada la privilegiada posición social que alcanzó bajo el gobierno de ʻAbd al-Raḥmān III (912-961)[11], no nos ofrezca más información sobre este particular en su *Ta'rīj fī ajbār mulūk al-Andalus* (*Historia de los reyes de al-Andalus*), o también conocida como *Crónica del Moro Rasis*[12]. Esta obra, dividida en tres partes, ha llegado hasta nosotros de forma parcial a través de diferentes copias manuscritas incompletas, estudios y versiones que se han ido realizando[13]. En este sentido, la versión interpolada de Gabriel Rodríguez de Escabias (siglo XVII), procedente de la Biblioteca de Copenhague, hace referencia a un palacio y una mezquita donde ʻAbd al-ʻAzīz «realizaba sus oraciones»[14] como resultado del establecimiento en Sevilla de la sede gubernamental de al-Andalus. De manera similar al *Futūḥ Miṣr wa-l-Magrib wa-l-Andalus* y al *Kitāb al-imāma wa-l-siyāsa*, Aḥmad al-Rāzī alude a la existencia de ambas construcciones en el contexto del asesinato del citado *wālī*.

Sin embargo, es significativo señalar cómo, en estos mismos momentos y a partir del califato de al-Ḥakam II (961-976), ya empezamos a disponer de alguna descripción más pormenorizada sobre este primer conjunto palatino-religioso. Nos referimos con ello a la obra de Ibn al-Qūṭiyya (m. 977), historiador y jurisconsulto cordobés de ascendencia goda que ocupó un lugar destacado en la corte de este califa[15]. En su *Ta'rīj iftitāḥ al-Andalus* (*Historia de la conquista de al-Andalus*)[16], que

---

10. Sobre estos datos que nos ofrece el autor del *Kitāb al-imāma wa-l-siyāsa*, véase Ibn al-Qūṭiyya: *Ta'rīj iftitāḥ al-Andalus...*, p. 173 [ed.] y pp. 149-150 [trad.].

11. Pons Boigues, Francisco: *op. cit.*, pp. 62-67; Maíllo Salgado, Felipe: *op. cit.*, pp. 98-103; Molina Martínez, Luis: «Al-Rāzī, Aḥmad», en Lirola Delgado, Jorge (dir. y ed.): *Biblioteca de al-Andalus*. Almería, Fundación Ibn Tufayl de Estudios Árabes, 2012, tomo VII, nº 1652, pp. 159-163.

12. Al-Rāzī, Aḥmad: *Crónica del Moro Rasis, versión del ajbār mulūk al-Andalus de Aḥmad b. Muḥammad b. Mūsà al-Rāzī, 889-995; romanzada para el rey don Dionís de Portugal hacia 1300 por Mahomad, Alarife, y Gil Pérez, clérigo de don Perianes Porçel*. Diego Catalán y M. Soledad de Andrés (ed. pluritextual), Madrid, Gredos, 1975.

13. Lévi-Provençal, Évariste: «La 'description de l'Espagne' d'Aḥmad al-Rāzī. Essai de reconstitution de l'original arabe et traduction française», *Al-Andalus*, XVIII, 1 (1953), pp. 51-108; Molina Martínez, Luis: «Sobre la historia de al-Rāzī. Nuevos datos en el *Muqtabis* de Ibn Ḥayyān», *Al-Qanṭara*, I (1980), pp. 435-441; Sánchez Martínez, Manuel: «Rāzī, fuente de al-ʻUḏrī para la España preislámica», *Cuadernos de Historia del Islam*, 3 (1971), pp. 7-49.

14. Al-Rāzī, Aḥmad, *op. cit.*, pp. 363-364.

15. Respecto a dicha figura puede consultarse Pons Boigues, Francisco: *op. cit.*, pp. 83-87; Bosch Vilá, Jacinto: «Ibn al-Kūṭiyya», en Lewis, Bernard *et alii.* (eds.): *The Encyclopaedia of Islam*. 1979 (1ª ed.), Leiden-London, Brill, 1986, tomo III, pp. 847-848; García Sanjuán, Alejandro y Mohamed Essawi, Ali Tawfik: «Ibn al-Qūṭīya», en Lirola Delgado, Jorge (dir. y ed.): *Biblioteca de al-Andalus.* Almería, Fundación Ibn Tufayl de Estudios Árabes, 2006, tomo IV, nº 968, pp. 410-415. Maíllo Salgado, Felipe: *op. cit.,* pp. 101-103.

16. Ibn al-Qūṭiyya: *Ta'rīj iftitāḥ al-Andalus...*, pp. 1-101 [ed.] y pp. 2-117 [trad.]; Ibn al-Qūṭiyya: *Ta'rīj iftitāḥ al-Andalus*, Ibrahim al-Abyari (ed.), El Cairo, Dār al-Kitāb al-Masrī, 1989; Ibn al-Qūṭiyya: *Early Islamic Spain. The History of Ibn al-Qutiyya. A study of the unique Arabic manuscript in the Bibliothèque Nationale de France, Paris, with a translation, notes and comments*. David James (trad.), Londres-Nueva York, American Library Association dba CHOICE, 2009. Al mismo tiempo, puede consultarse la traducción parcial llevada a cabo por Edmond Fagnan en sus *Extraits inédits relatifs au Maghreb (Géographie et Histoire)* (Fagnan, Edmond: «Ibn el-Koutiyya» (trad. parcial), en *Extraits inédits relatifs au Maghreb (Géographie et Histoire)*. 1924 (1ª ed.), Frankfurt am Main, Institute for the

abarca desde los primeros años de la conquista islámica de la Península hasta el gobierno de ʿAbd al-Raḥmān III, nos ofrece numerosos detalles sobre ese primer ámbito político-religioso de *Išbīliya*, entre otros datos, indicándonos ya el nombre que recibió, *Robina*, y localizándolo a las afueras de la ciudad, el cual «domina el campo sevillano»[17]. Incluso Ibn al-Qūṭiyya concreta aún más al señalar que el palacio que ʿAbd al-ʿAzīz eligió para su residencia oficial era una antigua iglesia, junto a la cual ordenó construir una mezquita donde, finalmente, fue asesinado.



FIGURA 1. VISTA ACTUAL DEL ANTIGUO PATIO DE LA MEZQUITA DE IBN ʿADABBAS. IGLESIA COLEGIAL DEL DIVINO SALVADOR (SEVILLA). Fotografía del autor

Además, y con ocasión de la invasión de los normandos (*maŷūs*) durante el emirato de ʿAbd al-Raḥmān II (822-852), el citado historiador hace referencia a la existencia de una alcazaba (*al-qaṣaba*) en la capital sevillana –donde se refugió el gobernador ante dicho ataque– y a la construcción de las atarazanas, así como a la reconstrucción y ampliación de las murallas de la ciudad por ʿAbd Allāh b. Sinān tras la devastación realizada por los normandos en el año 844[18]. Sin embargo, esta crónica adquiere especial importancia ya que nos ofrece la primera referencia documental

History of Arabic-Islamic Science, 1993, pp. 194-255), entre otras. Sobre los primeros años de la conquista, así como acerca de las diferentes ediciones y traducciones que disponemos, véase VIGUERA MOLINS, M. Jesús: «Lectura de Ibn al-Qutiyya: sobre la conquista de al-Andalus», en GARCÍA MORENO, Luis A. (ed.), SÁNCHEZ MEDINA, Esther (ed.) y FERNÁNDEZ FONFRÍA, Lidia (coord.): *Del Nilo al Guadalquivir. II Estudios sobre las fuentes de la conquista islámica. Homenaje al profesor Yves Modéran*. Madrid, Real Academia de la Historia, 2013, pp. 97-134.

17. IBN AL-QŪṬIYYA: *Ta'rīj iftitāḥ al-Andalus...*, p. 11 [ed.] y p. 8 [trad.].
18. *Idem*, pp. 64-67 [ed.] y pp. 51-53 [trad.].

que disponemos hasta el momento acerca de la mezquita aljama (*al-masŷid al-yami'*) que ordenó construir 'Abd al-Raḥmān II (FIGURA 1), aludiendo Ibn al-Qūṭiyya a ella a la hora de hablar del programa constructivo llevado a cabo por el emir[19].

Al margen de esta última, Sevilla debió contar con varias mezquitas de barrio (*masaŷid*) que evidencian, entre otras construcciones, el crecimiento que fue adquiriendo progresivamente la ciudad y, concretamente, durante la época del califato omeya de Córdoba. Así quedó constatado tras la visita del viajero y geógrafo oriental Ibn Ḥawqal (siglo X)[20] a la Península en el año 948, a través de cuyo *Kitāb ṣurāt al-arḍ* (*Libro de la configuración del mundo*)[21] menciona aquellas mezquitas, mercados, tabernas, baños..., que conformaban el entramado urbanístico de las ciudades andalusíes, como en el caso de Sevilla[22].

TESTIMONIOS Y REFERENCIAS DOCUMENTALES DEL SIGLO XI

Es precisamente durante esta centuria cuando más datos nos ofrecen los autores árabes sobre el panorama arquitectónico de Sevilla a través de sus crónicas, obras geográficas y composiciones poéticas. Un momento en el que, como sabemos por el almotacén (*muḥtasib*) Ibn 'Abdūn (siglos XI-XII), la ciudad adquirió un gran desarrollo urbanístico como capital del reino de taifa (*mulūk al-ṭawā'if*) más importante de al-Andalus.

Por consiguiente, y centrándonos en el siglo XI, Ibn Abī-l-Fayyāḍ (986-1066), historiador y alfaquí (*al-faqīh*) nacido en Écija, recoge en su *Kitāb al-'ibar* (*Libro de los ejemplos provechosos*)[23] aquellos acontecimientos acaecidos desde los años anteriores a la conquista islámica hasta la época del autor. Al igual que Ibn al-Qūṭiyya, y de cuyo *Ta'rīj iftitāḥ al-Andalus* pudo haberse servido para redactar su obra dadas las similitudes existentes, ubica el complejo palatino-religioso de *Rabīna* a las afueras de la capital sevillana con ocasión del asesinato de 'Abd al-'Azīz, concretando además que se encontraba en una alquería (*al-qarīa*) de la ciudad[24].

---

19. *Idem*, pp. 62-63 [ed.] y pp. 49-50 [trad.].

20. PONS BOIGUES, Francisco: *op. cit.*, p. 412; MIQUEL, André: «Ibn Ḥawkal», en LEWIS, Bernard *et alii.* (eds.): *The Encyclopaedia of Islam*. 1979 (1ª ed.), Leiden-London, Brill, 1986, tomo III, pp. 786-788; AA.VV.: «Ibn Ḥawqal», en LIROLA DELGADO, Jorge y PUERTA VÍLCHEZ, José Miguel (dir. y ed.): *Biblioteca de al-Andalus*. Almería, Fundación Ibn Tufayl de Estudios Árabes, 2004, tomo III, nº 565, pp. 320-321; MAÍLLO SALGADO, Felipe: *op. cit.*, p. 105.

21. IBN ḤAWQAL, Abū l-Qāsim: *Kitāb Ṣurat al-arḍ*. Johannes Hendrik Kramers (ed.), 2 vols., *Bibliotheca Geographorum Arabicorum*, Leiden, Brill, 1938-1939, vol. II; IBN ḤAWQAL, Abū l-Qāsim: *Kitāb Ṣurat al-arḍ*. Bayrūt: Maktabat al-Ḥayāh, 1979; IBN ḤAWQAL, Abū l-Qāsim: *Configuration de la terre*. Johannes Hendrik Kramers et Gaston Wiet (intr. et trad.), 1964 (1ª ed.), 2 tomos, Beyrouth-París, Maisonneuve & Larose, 2001.

22. IBN ḤAWQAL, Abū l-Qāsim: *Kitāb al-masālik wa l-mamālik, Configuración del mundo: fragmentos alusivos al Magreb y a España*. M. José Romani Suay (trad.), Valencia, Anubar, 1971, p. 69.

23. A partir de los tres folios que nos da a conocer Ibn al-Abbār (1199-1260) al final de su *Al-ḥulla al-siyarā'* (*La túnica recamada*) sobre el *Kitāb al-'ibar* de Ibn Abī-l-Fayyāḍ, el cual no se conserva, Camilo Álvarez de Morales añadió todas aquellas noticias que pertenecieron a esta crónica recogidas por autores posteriores en sus obras. Sobre su edición y traducción véase ÁLVAREZ DE MORALES, Camilo: «Aproximación a la figura de Ibn Abī-l-Fayyāḍ y su obra histórica» (ed. parcial, estudio y trad.), *Cuadernos de Historia del Islam*, 9 (1978-1979), pp. 29-127.

24. *Idem*, p. 50 [ed.] y pp. 85-86 [trad.].

Por su parte el ministro, secretario y poeta de la corte de al-Mu'taḍid de Sevilla (1041-1069), Ibn Zaydūn (1003-1071)[25], ensalza en su *Dīwān* (*Colección de poesías*)[26] el denominado *Qaṣr al-Mubārak* (Alcázar Bendito) y su salón del trono, *al-Ṯurayya* (Las Pléyades)[27], construido en el siglo XI bajo la dinastía 'abbādí y del que autores posteriores se han hecho eco dada la relevancia que alcanzó hasta los últimos años de dominación islámica en la Península, como tendremos ocasión de comprobar.

Llegados a este punto, no debemos olvidar la importancia que tuvo en la cronística árabe el historiador cordobés Ibn Ḥayyān (987-1076) –tanto por su espléndida y cuidada labor compiladora como para el conocimiento del siglo XI andalusí[28]– y que en palabras de María Jesús Viguera Molins «las crónicas andalusíes alcanzan su madurez en el siglo XI, gracias a la figura excepcional de Ibn Ḥayyān»[29]. Su obra, *Al-Ta'rīj al-kabīr fī ajbār ahl al-Andalus* (*La gran historia acerca de las noticias de al-Andalus*), estuvo compuesta posiblemente por 50 volúmenes –según sugieren diferentes autores– y dividida, a su vez, en dos partes, siendo concebida en un contexto en que el autor vivió en primera persona la inestable situación política que a principios del siglo XI estaba experimentando al-Andalus.

De la primera de ellas, *Al-muqtabis fī ta'rīj riŷāl al-Andalus* (*El que toma de otro en lo relativo a la historia de los hombres de al-Andalus*), tan solo conservamos algunos manuscritos incompletos de los 10 volúmenes que la conformaban y que iremos comentando a continuación. En estos últimos el autor abordó con acertado criterio de selección desde los primeros años de dominación islámica en la Península hasta las épocas del emirato y califato omeya de Córdoba. No obstante, y a pesar del fragmentado estado en el que han llegado hasta nosotros, resultan de gran interés no sólo para el objeto de nuestro estudio, sino también porque nos permiten conocer las obras de autores anteriores y contemporáneos a Ibn Ḥayyān en los que se basa para elaborar esta parte de su «gran historia», algunas de ellas hoy perdidas. Es el

25. Pons Boigues, Francisco: *op. cit.*, pp. 142-147; Lecomte, Gérard: «Ibn Zaydūn», en Lewis, Bernard *et alii.* (eds.): *The Encyclopaedia of Islam*. 1979 (1ª ed.), Leiden-London, Brill, 1986, tomo III, pp. 973-974; Sánchez Ratia, Jaime: «Ibn Zaydūn», en Lirola Delgado, Jorge (dir. y ed.): *Biblioteca de al-Andalus*. Almería, Fundación Ibn Tufayl de Estudios Árabes, tomo IV, nº 1443, 2009, pp. 287-304.

26. Sus poesías fueron recogidas posteriormente por autores como Ibn Jāqān (m. 1134) en sus *Qalā'id al-'iqyān* (*Collares de oro*) e Ibn Bassām (m. 1147) en la *Ḏajīra* (*El Tesoro*), editándose y traduciéndose en distintos momentos. Sobre este particular véase, por ejemplo, Ibn Zaydūn, Abū l-Walīd: *Dīwān*. Muḥammad Sayyid Kīlānī (ed.), El Cairo, Maṭbaʿat al-Bābī, 1956; Ibn Zaydūn, Abū l-Walīd: *Dīwān*. Karim al-Bustani (ed.), Bayrut: Dār Sadir, 1964; Ibn Zaydūn, Abū l-Walīd: *Poesías*. Mahmud Sobh (ed. y trad.), Madrid, Instituto Hispano-Árabe de Cultura, 1979; Ibn Zaydūn, Abū l-Walīd: *Casidas selectas*. Mahmud Sobh (ed. bilingüe), Madrid, Cátedra, 2005.

27. De esta forma aparece documentado en uno de sus poemas (Ibn Zaydūn, Abūl l-Walīd: *Dīwān*..., p. 157; Pérès, Henri: *Esplendor de al-Andalus. La poesía andaluza en árabe clásico en el siglo XI. Sus aspectos generales, sus principales temas y su valor documental*. Mercedes García Arenal (trad.), Madrid, Hiperión, 1983, pp. 143-144; Rubiera Mata, M. Jesús: *La arquitectura en la literatura árabe*. 1981 (1ª ed.), Madrid, Hiperión, 1988, p. 136.

28. Pons Boigues, Francisco: *op. cit.*, pp. 152-154; Huici Miranda, Ambrosio: «Ibn Ḥayyān», en Lewis, Bernard *et alii.* (eds.): *The Encyclopaedia of Islam*. 1979 (1ª ed.), Leiden-London, Brill, 1986, tomo III, pp. 789-790; Maíllo Salgado, Felipe: *op. cit.*, pp. 112-116; Mohedano Barceló, José: «Ibn Ḥayyān al-Qurṭubī», en Lirola Delgado, Jorge y Puerta Vílchez, José Miguel (dir. y ed.): *Biblioteca de al-Andalus.* Almería, Fundación Ibn Tufayl de Estudios Árabes, tomo III, nº 584, 2004, pp. 356-374; Martínez Enamorado, Virgilio: «Ibn Hayyan, el abanderado de la historia de al-Andalus», *Jábega*, 97 (2008), pp. 30-34.

29. Viguera Molins, M. Jesús: «Fuentes de al-Andalus (siglos XI y XII) I: Crónicas y obras geográficas», *Codex Aquilarensis: Cuadernos de investigación del Monasterio de Santa María la Real*, 13 (1998), pp. 12-13.

caso de Aḥmad al-Rāzī (m. 955), Ibn al-Qūṭiyya (m. 977), ʻArīb b. Saʼīd (m. 980), ʻĪsà b. Aḥmad al-Rāzī (m. 989) o Ibn Ḥazm (m. 1063), entre muchos otros[30].

Comenzando con el segundo volumen –el denominado *Muqtabis* II, dividido en tres partes y que comprende entre los emiratos de al-Ḥakam I (796-822) y Muḥammad I (852-886)[31]–, se han realizado algunas ediciones y traducciones en función de los textos conservados[32]. En él Ibn Ḥayyān hace referencia a la construcción de la mezquita aljama por parte de ʻAbd al-Raḥmān II y añade su restauración posterior como consecuencia de los daños causados por la invasión normanda a mediados del siglo IX a los que ya hacía alusión Ibn al-Qūṭiyya[33]. Este último acontecimiento que él describe nos permite conocer, en primer lugar, la existencia en Sevilla de la conocida por entonces como «mezquita de los mártires»[34] y, en segundo lugar, la importancia de contar con una sólida muralla ante futuras incursiones[35].

En lo que concierne al *Muqtabis* III[36], volumen que narra los acontecimientos acaecidos durante el emirato de ʻAbd Allāh (888-912), resulta fundamental para

---

30. Ávila, M. Luisa: «La fecha de redacción del Muqtabis», *Al-Qanṭara*, V (1984), pp. 93-108.

31. Aunque la primera parte de este volumen se ha perdido, sobre el devenir al que estuvo sometido la segunda de ellas, que abarca los años del emirato de al-Ḥakam I y gran parte del gobierno de ʻAbd al-Raḥmān II, véase Marín, Manuela: «El ʻHalcón Maltésʼ del arabismo español: el volumen II/1 de *al-Muqtabis* de Ibn Ḥayyān», *Al-Qanṭara*, XX (1999), pp. 543-549. En lo que respecta a la segunda parte del *Muqtabis* (II-2) –editado por Maḥmud ʻAlī Makkī en 1973 y que comprende desde los últimos días del emir ʻAbd al-Raḥmān II hasta los últimos años del emirato de Muḥammad I–, puede consultarse el estudio realizado por José Ramírez del Río con ocasión de las noticias que nos ofrece acerca de Córdoba (Ramírez Del Río, José: «Córdoba en el *Muqtabis* II-2 de Ibn Ḥayyān», *Al-Mulk*, 13 (2015), pp. 61-74).

32. Lévi-Provençal, Évariste y García Gómez, Emilio: «Textos inéditos del ʻMuqtabisʼ de Ibn Ḥayyān sobre los orígenes del reino de Pamplona», *Al-Andalus*, XIX, 2 (1954), pp. 295-315; Ibn Ḥayyān, Abū Marwān: *Al-Muqtabas min anbāʼ ahl al-Andalus* [II-2] (846-852). Maḥmūd ʻAlī Makkī (ed.), Beirut, Dār al-Kitāb al-ʻArabī, 1973; Ibn Ḥayyān, Abū Marwān: *Muqtabis II, Anales de los Emires de Córdoba Alhaquén I (180-206h/796-822 J. C. y Abderramán II (206-232/822-847)*. Joaquín Vallvé Bermejo (ed. facsímil), Madrid, Real Academia de la Historia, 1999; Ibn Ḥayyān, Abū Marwān: *Crónica de los emires Alḥakam I y ʻAbdarraḥmān II entre los años 796 y 847 [Almuqtabis II-1]*. Maḥmūd ʻAlī Makkī y Federico Corriente (trad., notas e índices), Zaragoza, Instituto de Estudios Islámicos y del Próximo Oriente, 2001; Ibn Ḥayyān, Abū Marwān: *La primera década del reinado de Al-Ḥakam I, según el Muqtabis II,1 de Ben Ḥayyān de Córdoba (m. 469 h./1076 J. C.)*. Joaquín Vallvé Bermejo y Francisco Ruiz Girela (ed. y trad.), Madrid, Real Academia de la Historia, 2003; Ibn Ḥayyān, Abū Marwān: *Al-Sifr al-ṯānī min Kitāb al-Muqtabas li-Ibn Ḥayyān al-Qurṭubī*. Maḥmūd ʻAlī Makkī (ed.), Riad, Markaz al-Malik Fayṣal li-l-Buḥūṯ wa-l-Dirāsāt al-Islāmīya, 2003; Penelas, Mayte y Molina, Luis: «Dos fragmentos inéditos del volumen II del *Muqtabis* de Ibn Ḥayyān», *Al-Qanṭara*, XXXII (2011), pp. 229-241.

33. Ibn al-Qūṭiyya: *Taʼrīj iftitāḥ al-Andalus...*, pp. 63 y 66 [ed.] y pp. 50 y 52-53 [trad.].

34. Según recoge Ibn Ḥayyān de ʻĪsà b. Aḥmad al-Rāzī, este topónimo viene dado como consecuencia de la muerte que sufrieron algunos sevillanos que resistieron en dicha mezquita frente al ataque de los normandos.

35. Ibn Ḥayyān, Abū Marwān: *Muqtabis II...*, fols. 141r., 142r., 186r. y 188v.; Ibn Ḥayyān, Abū Marwān: *Crónica de los emires...*, pp. 174, 177, 315, 317, 321 y 322. En este sentido, y a la hora de hablar de la muralla de Sevilla, Ibn Ḥayyān se basa en Ibn al-Qūṭiyya para afirmar que ʻAbd al-Raḥmān II ordenó su construcción tras el ataque de los normandos a la ciudad. Sin embargo, ya hemos visto en su *Taʼrīj iftitāḥ al-Andalus* que no se trataba de una obra nueva, sino de una reconstrucción, siendo esto último más lógico y pudiendo tratarse de una posible errata o, incluso, de una interpretación diferente al recoger Ibn Ḥayyān de otros autores que la capital sevillana se encontraba por entonces desprotegida. En este sentido, no debemos olvidar las diferentes manos que intervinieron en la copia de esta parte del *Muqtabis* (sobre este particular véase Penelas, Mayte y Molina, Luis: *op. cit.,* pp. 229-232). Incluso dicha «construcción» coincidió con la ampliación de la mezquita aljama de Córdoba, tal y como recoge el propio autor.

36. Ibn Ḥayyān, Abū Marwān: *Kitāb al-Muqtabis fī taʼrīj riʾāl al-Andalus, al-qism al-ṯāliṯ, Al-muqtabis III: chronique du règne du calife umaiyade ʻAbd Allāh à Cordoue*. Melchor Martínez Antuña (ed.), París, P. Geuthner, 1937. Véase la traducción realizada por Guráieb, José E.: «Al-Muqtabis de Ibn Ḥayyān», *Cuadernos de Historia de España*, XIII (1950), pp. 157-176; XIV (1950), pp. 174-184; XV (1951), pp. 157-169; XVI (1951), pp. 146-159; XVII (1952), pp. 155-166; XVIII (1952), pp. 152-169; XIX (1953), pp. 155-164; XX (1953), pp. 155-164; XXI-XXII (1954), pp. 329-344; XXIII-XXIV (1955), pp. 334-347; XXV-XXVI (1957), pp. 334-342; XXVII (1958), pp. 164-172; XXVIII (1958), pp. 166-173; XXIX-XXX (1959), pp. 338-354; XXXI-XXXII (1960), pp. 316-321; así como la nueva versión crítica de Gustavo Turienzo y Azucena del Río (Ibn Ḥayyān, Abū Marwān: *Kitāb al-muqtabis fī tārīj riʾāl al-Andalus*. Gustavo Turienzo Veiga y Azucena del Río González (trads.), Madrid, Instituto Egipcio de Estudios Islámicos, 2017).

conocer cuál fue el escenario arquitectónico de la ciudad de Sevilla durante el siglo IX en el marco de la sublevación originada en al-Andalus contra el poder legítimo (*sulṭān*), principalmente a la hora de hablar del ámbito palatino. Por lo tanto, gracias a la labor compiladora de Ibn Ḥayyān, sabemos que la capital sevillana contaba por entonces con un alcázar (*qaṣr*) –ubicado según el contexto de los acontecimientos narrados en el centro de la ciudad (*madīna*) y alrededor del cual el gobernador ʻUmayya quiso construir un recinto amurallado para proteger el centro político y administrativo de Sevilla ante dicha insurrección– y el palacio o casa (*dār*) de este último[37], también en la *madīna*. Un alcázar dotado de una serie de estancias y elementos propios de esta tipología arquitectónica a los que se refiere Ibn Ḥayyān en su obra. Es el caso de la Casa de las Monturas (*Dār al-Dawād*) o cuadras, la puerta del antemuro (*Bāb al-faṣīl*) del palacio y la gran sala de recepción o del consejo[38].

En este mismo contexto el citado cronista hace alusión a la existencia de una mezquita situada en las inmediaciones del alcázar –que recibe el nombre de Mezquita Ṭarāka– y a la mezquita aljama de la ciudad, la cual quedaría también incluida en el proyecto constructivo del gobernador ʻUmayya y a cuyo recinto se accedería por la denominada Puerta de la Nobleza (*Bāb al-Ḥamīda*), que se abría a la calle que llevaba al Cementerio de los Alfareros (*al-Fajjārīn*)[39].

No será hasta principios del siglo X, concretamente en época del emirato de ʻAbd al-Raḥmān III (912-929), cuando este último consigue paliar dicho escenario de rebelión generalizada en todo el territorio andalusí. Así ocurrió en Sevilla, de cuyo momento Ibn Ḥayyān recoge algunas noticias en su quinto volumen del *Muqtabis*[40] y donde la posesión del alcázar por el *ḥāŷib* del emir, Badr b. Aḥmad, se convierte en un testimonio que evidencia el sometimiento de la capital sevillana bajo el poder central[41]. Todos estos acontecimientos son también descritos en *Una crónica anónima de ʻAbd al-Raḥmān al-Nāṣir*[42], cuya autoría constituye hoy en día una incógnita a pesar de haber sido considerada un extracto (*ijtiṣār*) del *Muqtabis* que comprende la primera parte el gobierno de ʻAbd al-Raḥmān III[43].

---

37. Así aparece citado en la traducción realizada por Guráieb, José E.: *op. cit.*, XIX (1953), p. 164. Sin embargo, la reciente versión realizada por Gustavo Turienzo y Azucena del Río hace referencia a esta construcción con el nombre de «mansión» (*dār*), lo que evidencia que se trataba de una residencia doméstica de carácter palatino (Ibn Ḥayyān, Abū Marwān: *Kitāb al-muqtabis…*, Gustavo Turienzo Veiga y Azucena del Río González (trads.), p. 167).

38. Guráieb, José E.: *op. cit.*, XX, II (1953), pp. 155-156; Ibn Ḥayyān, Abū Marwān: *Kitāb al-muqtabis…*, Gustavo Turienzo Veiga y Azucena del Río González (trads.), p. 168. Según la traducción realizada por Gustavo Turienzo y Azucena del Río, la *Bāb al-faṣīl* se ubicaba frente a la puerta que daba acceso a la sala de audiencias.

39. Guráieb, José E.: *op. cit.*, XX, II (1953), pp. 156-159; Ibn Ḥayyān, Abū Marwān: *Kitāb al-muqtabis…*, Gustavo Turienzo Veiga y Azucena del Río González (trads.), pp. 169-172.

40. Ibn Ḥayyān, Abū Marwān: *Al-Muqtabas V*. Pedro Chalmeta, Federico Corriente y Maḥmud Sobh (eds.), Madrid, Instituto Hispano-Árabe de Cultura - Rabat, Facultad de Letras, 1979.

41. Ibn Ḥayyān, Abū Marwān: *Crónica del Califa ʻAbderraḥmān III an-Nāṣir entre los años 912-942 (al-Muqtabis V)*. M. Jesús Viguera Molins y Federico Corriente (trad., notas e índices), Zaragoza-Madrid, Instituto Hispano-Árabe de Cultura, 1981, p. 70.

42. *Una crónica anónima de ʻAbd al-Raḥmān al-Nāṣir: Una crónica anónima de ʻAbd al-Raḥmān al-Nāṣir.* Évariste Lévi-Provençal y Emilio García Gómez, (ed. y trad.), Madrid-Granada, Consejo Superior de Investigaciones Científicas-Instituto Miguel Asín, 1950.

43. Molina Martínez, Luis: «La *Crónica anónima de al-Nāṣir* y el *Muqtabis* de Ibn Ḥayyān», *Al-Qanṭara*, VII (1986), pp. 19-29; Maíllo Salgado, Felipe: *op. cit.*, pp. 116-117; Martínez Enamorado, Virgilio: «*Crónica anónima de ʻAbd al-Raḥmān III*», en Lirola Delgado, Jorge y Puerta Vílchez, José Miguel (dir. y ed.): *Biblioteca de al-Andalus*. Almería, Fundación Ibn Tufayl de Estudios Árabes, tomo I, nº 90, 2012, pp. 294-297.

No obstante, es significativo destacar cómo, con ocasión de estos sucesos, Ibn Ḥayyān hace de nuevo referencia al que podría ser el salón de recepciones mencionado más arriba, conocido con el nombre de *al-Ujayḍir* («el Verdecillo»), el cual ocupó Badr b. Aḥmad tras su entrada en el alcázar en nombre del emir. Es más, de nuevo volvemos a encontrarnos con una alusión a las murallas de la ciudad cuya construcción atribuye al emir ʻAbd al-Raḥmān II –esta vez para ser destruidas por el gobernador de Sevilla Saʼīd b. al-Munḏir con el objetivo de evitar, de esta forma, una nueva insurrección protagonizada por la población– y a una de sus puertas, la *Bāb al-Ḥadīd* (Puerta de Hierro)[44].

Como hemos tenido ocasión de comprobar, a pesar de las numerosas noticias que los volúmenes citados de esta primera parte de la obra de Ibn Ḥayyān nos ofrecen sobre la arquitectura palatina, religiosa y civil de Sevilla, no ocurre lo mismo con el *Muqtabis* VII[45], en el que tan sólo existe una mínima referencia a las atarazanas de la ciudad[46]. Esto no debe resultarnos extraño si tenemos en cuenta que este último se centra en la Córdoba de los últimos años del califato de al-Ḥakām II (961-976), concretamente entre junio de 971 y julio de 976, texto que el citado cronista cordobés recoge de ʻĪsà b. Aḥmad al-Rāzī[47].

Continuando con *Al-Taʼrīj al-kabīr* de Ibn Ḥayyān, la segunda parte de su obra que lleva por nombre *Al-Matīn* (*El sólido*) se convierte en un testimonio documental de gran relevancia para el conocimiento del siglo XI andalusí –época en la que vivió el autor– y, concretamente, para el estudio de la Sevilla ʻabbādí. Siendo conscientes de que tan solo se conservan algunos fragmentos recogidos por autores posteriores, como es el caso de Ibn Bassām (m. 1147) –según tendremos ocasión de abordar más adelante–, Ibn al-Qaṭṭān (*ca*. 1185-m. después de 1252) o Ibn ʻIḏārī al-Marrākušī (m. después de 1313)[48], entre otros, son varias las referencias que disponemos acerca del alcázar de la ciudad y del denominado *Qaṣr al-Zāhir* (Alcázar Resplandeciente) con ocasión de la proclamación del supuesto Hišam II y de la sublevación iniciada por Ismāʼīl contra su padre al-Muʻtaḍid de Sevilla (1042-1069).

Contemporáneo de Ibn Ḥayyān fue el geógrafo almeriense Aḥmad b. ʻUmar al-ʻUḏrī (1003-1085)[49] quien, en su descripción del mundo islámico *Tarṣīʻ al-ajbār wa-tanwīʻ al-āṯār wa-l-bustān fī garāʼib al-buldān wa-l-masālik ilà ŷamīʻ al-mamālik* (*Brocado de noticias históricas, clasificación de restos arqueológicos y jardines, que trata*

---

44. Ibn Ḥayyān, Abū Marwān: *Crónica del Califa ʻAbderraḥmān III...*, pp. 70-71.

45. Ibn Ḥayyān, Abū Marwān: *Al-Muqtabis fī ajbār balad al-Andalus (al-Ḥakam II)*. ʻAbd al-Raḥmān ʻAlī al-Ḥaŷŷī (ed.), Beirut, Dār al-Ṯaqāfa, 1965.

46. Ibn Ḥayyān, Abū Marwān: *Anales palatinos del califa de Córdoba al-Ḥakam II por ʻĪsà b. Aḥmad al-Rāzī (360-4 H.-971-5 J. C.)*. Emilio García Gómez (trad.), Madrid, Sociedad de Estudios y Publicaciones, 1967, p. 209.

47. Sobre este particular, de gran interés resulta el reciente estudio realizado por Manzano Moreno, Eduardo: *La corte del califa. Cuatro años en la Córdoba de los califas omeyas.* Madrid, Crítica, 2019.

48. Dado el momento histórico en el que vivieron estos dos últimos, nos ocuparemos de ellos y de sus obras en un trabajo posterior.

49. Molina Martínez, Luis: «Al-ʻUdhrī», en Bearman, Peri J. *et alii.* (eds.): *The Encyclopaedia of Islam*. Leiden, Brill, 2000, tomo X, pp. 776-777; Maíllo Salgado, Felipe: *op. cit.*, pp. 117-118; Lirola Delgado, Jorge: «Al-ʻUḏrī, Abū l-ʻAbbās», en Lirola Delgado, Jorge (dir. y ed.): *Biblioteca de al-Andalus*. Almería, Fundación Ibn Tufayl de Estudios Árabes, 2012, tomo VII, nº 1808, pp. 559-570.



FIGURA 2. ANTIGUO ALMINAR DE LA MEZQUITA ALJAMA DE IBN ʿADABBAS. IGLESIA COLEGIAL DEL DIVINO SALVADOR (SEVILLA). Fotografía del autor

de las maravillas de los países y de los itinerarios que llevan a todos los reinos)[50], basada principalmente en la obra de Aḥmad al-Rāzī[51], ensalza el distrito administrativo (*kūra*) de Sevilla y su capital, así como las construcciones más relevantes de esta última. En este sentido merece especial atención la mezquita emiral de Ibn ʻAdabbās, destacando de ella su novedoso *ṣawmaʻa* o alminar (*manāra*) por su sistema de cubrición y la reutilización de columnas en sus ángulos, aspecto que dista bastante del actual como consecuencia de las diferentes intervenciones llevadas a cabo en él a lo largo de los siglos (FIGURA 2). Incluso con ocasión de las sublevaciones contra el estado omeya que tuvieron lugar durante el emirato de ʻAbd al-Raḥmān I (756-788), el autor hace referencia en su obra a la que podría haber sido la primera mezquita aljama de Sevilla, dado el contexto en el que describe dicho acontecimiento y anterior, por consiguiente, a la que ordenó construir ʻAbd al-Raḥmān II.

Pero además, y como hemos tenido ocasión de comprobar a la hora de hablar del *Muqtabis* de Ibn Ḥayyān, el alcázar de la ciudad desempeñó un protagonismo indiscutible no sólo durante la insurrección originada en tiempos del emir ʻAbd Allāh –hecho al que también se refiere el geógrafo almeriense haciendo alusión, al mismo tiempo, a la fortificación de las murallas y a una de las puertas de esta última, la *Bāb Qarmūna* (Puerta de Carmona)–, sino también cuando la población sevillana se alzó a principios del siglo XI contra Muḥammad, hijo del califa ḥammūdī al-Qāsim b. Ḥammūd.

Discípulo de al-ʻUḏrī fue al-Bakrī (m. 1094)[52], geógrafo onubense que, posiblemente, estudió en Córdoba con Ibn Ḥayyān. En su *Kitāb al-masālik wa-l-mamālik* (*Libro de los caminos y los reinos*)[53], escrito hacia el año 1067-1068 y para el que se basó también en la obra de Aḥmad al-Rāzī, dedica la última parte a la Europa

50. De esta obra tan sólo se ha editado la parte correspondiente al territorio andalusí (AL-ʻUḎRĪ, Aḥmad b. ʻUmar: *Nuṣūṣ ʻan al-Andalus min Kitāb Tarṣīʻ al-ajbār wa tanwīʻ al-āṯār wa-l-bustān fī garāʼib al-buldān wa-l-masālik ilà ŷamīʻ al-mamālik.* ʻAbd al-ʻAzīz al-Ahwānī (ed.), Madrid, Instituto Egipcio de Estudios Islámicos, 1965), a lo que hay que añadir que tan solo poseemos algunos fragmentos traducidos (AL-ʻUḎRĪ, Aḥmad b. ʻUmar: *La Marca Superior en la obra de al-ʻUḏrī*. Fernando De la Granja Santamaría (trad. parcial), Zaragoza, Heraldo de Aragón, 1965; SECO DE LUCENA, Luis: «Acerca de las campañas militares de Almanzor», *Miscelánea de estudios árabes y hebraicos*, 1965-1966 (XIV-XV), pp. 7-29; RUIZ ASENCIO, José Manuel: «Campañas de Almanzor contra el reino de León (981-986)», *Anuario de Estudios Medievales*, 5 (1968), pp. 31-64; MOLINA LÓPEZ, Emilio: «La cora de Tudmīr según al-ʻUḏrī (s. XI). Aportaciones al estudio geográfico-descriptivo del S.E. peninsular», *Cuadernos de Historia del Islam*, 3 (1972), pp. 7-111; SÁNCHEZ MARTÍNEZ, Manuel: «La cora de *Ilbīra* (Granada y Almería) en los siglos X y XI, según al-ʻUḏrī (1003-1085)», *Cuadernos de Historia del Islam*, 7 (1975-1976), pp. 5-82). Sin embargo, de gran interés resulta para nuestro objeto de estudio la versión realizada por VALENCIA RODRÍGUEZ, Rafael: «La cora de Sevilla en el *Tarsīʻ al-ajbār* de Aḥmad b. ʻUmar al-ʻUḏrī», *Andalucía Islámica. Textos y Estudios*, IV-V (1983-1986), pp. 107-143.

51. Sobre este particular véase MOLINA MARTÍNEZ, Luis, «Las dos versiones de la *Geografía* de al-ʻUḏrī», en *Al-Qanṭara*, III (1982), pp. 249-260. SÁNCHEZ MARTÍNEZ, Manuel: «Rāzī, fuente de al-ʻUḏrī...», pp. 7-48.

52. PONS BOIGUES, Francisco: *op. cit.*, pp. 160-164; LÉVI-PROVENÇAL, Évariste: «Abū ʻUbayd al-Bakrī», en ROSSKEEN GIBB, Hamilton Alexander *et alii.* (eds.): *The Encyclopaedia of Islam*. 1960 (1ª ed.), Leiden, Brill, 1986, tomo I, pp. 155-157; MAÍLLO SALGADO, Felipe: *op. cit.*, pp. 118-119; LIROLA DELGADO, Jorge: «Al-Bakrī», en LIROLA DELGADO, Jorge y PUERTA VÍLCHEZ, José Miguel (dir. y ed.): *Biblioteca de al-Andalus*. Almería, Fundación Ibn Tufayl de Estudios Árabes, 2012, tomo I, nº 51, pp. 154-160.

53. AL-BAKRĪ, Abū ʻUbayd Allāh: *Kitāb al-Mughrib fī dhikr bilād Ifrīqīyah wa-al-Maghrib: wa-huwa juz' min ajzāʼ al-kitāb al-maʻrūf bi-al-Masālik wa-al-mamālik*. Mac Guckin de Slane (ed.), Alger, Imprimerie du gouvernement, 1857; AL-BAKRĪ, Abū ʻUbayd Allāh: *Kitāb al-Masālik wa-l-mamālik*. Adrian van Leeuwen y André Ferré (eds.), 2 vols., Túnez, Dār al-ʻArabīya li-l-Kitāb, 1992.

occidental describiendo, al mismo tiempo, las ciudades de la Península[54] y entre las que se encuentra Sevilla. A la hora de detenerse en esta última, en su obra hace referencia a la construcción de la muralla tras la invasión normanda en época de ʻAbd al-Raḥmān II, especificándose ahora que el tipo de material empleado fue la piedra y ensalza a su vez la amplitud de la mezquita aljama emiral, levantada en época del citado emir, así como su alminar[55].



FIGURA 3. DETALLE DEL LIENZO SEPTENTRIONAL DE LOS REALES ALCÁZARES DE SEVILLA. Fotografía del autor

Sin embargo, de gran importancia en el panorama actual de las investigaciones sigue siendo la noticia que nos ofrece al-Bakrī acerca de la construcción de la Casa del Emirato (*Dār al-Imāra*) por el gobernador de Sevilla, Saʻīd b. al-Munḏir, una vez que la insurrección que tuvo lugar en el siglo IX fue paliada por ʻAbd al-Raḥmān III en el año 913[56]. La *Dār al-Imāra* ha sido emplazada por la historiografía tradicional en el

54. Al-Bakrī, Abū ʻUbayd Allāh: *Ŷugrāfiyyat al-Andalus wa-Ūrūbbā min kitāb al-Masālik wa-l-mamālik li-Abī ʻUbayd al-Bakrī*. ʻAbd al-Raḥmān al-Ḥaŷŷī (ed.), Beirut, Dār al-Iršād, 1968, pp. 57-136. Para la parte correspondiente al norte de África véase Al-Bakrī, Abū ʻUbayd Allāh: *Description de l'Afrique Septentrionale.* Mac Guckin de Slane (trad.), reimpr. de la ed. de 1911-1913, París, Adrien-Maisonneuve, 1965.

55. De forma similar a la descripción que nos ofrece al-ʻUḏrī en su obra sobre este alminar, al-Bakrī hace referencia a la existencia de columnas en sus cuatro ángulos (Al-Bakrī, Abū ʻUbayd Allāh: *Geografía de España: Kitāb al-Masālik wa-l-mamālik.* Eliseo Vidal Beltrán (introd., trad., notas e índ.), Zaragoza, Anubar, 1982, p. 32).

56. Según señala al-Bakrī en su obra, la *Dār al-Imāra* estuvo dotada de un fuerte muro de piedras y altas torres (*idem*, p. 33).

lugar que ocupan actualmente los Reales Alcázares de Sevilla (FIGURA 3), aunque en la actualidad es objeto de debate tras las diferentes intervenciones arqueológicas llevadas a cabo en dicho conjunto palatino desde los últimos años de la centuria pasada[57].

En este contexto, y con la misma finalidad de evitar una nueva sublevación por parte de la población sevillana, Sa'īd b. al-Munḏir ordenó inhabilitar la muralla de la ciudad[58] y nombra, incluso, la existencia por entonces de algunas de sus puertas. Es el caso de la *Bāb Abī l-Qalīs*, al oeste de la ciudad, la *Bāb Ḥamīda* –a la que ya aludía Ibn Ḥayyān y que se encontraba junto a un cementerio, también al oeste– y, finalmente, la *Bāb Qarmūna*, al este de esta última.

Sin embargo, no podemos hablar de la época en la que vivieron estos autores sin referirnos al rico legado cultural que alcanzó la capital sevillana por entonces. Así queda reflejado en la *Risāla* (*Epístola*) de Abū Ŷa'far b. Aḥmad de Denia (siglos XI-XII)[59], escrita a partir del año 1076 como carta de presentación para acceder en la corte literaria de al-Mu'tamid de Sevilla (1069-1091). Perteneciente al género de la *mufājara* (debate o disputa) el autor hace partícipe al lector del diálogo o debate en prosa rimada entre dos de los palacios más importantes de la Sevilla en el siglo XI, el *Qaṣr al-Mubārak* y el *Qaṣr al-Mukarram* (Alcázar Venerado), alcanzando las pormenorizadas descripciones que hacen uno del otro un gran valor para su conocimiento y estudio sin olvidarnos del carácter metafórico de este tipo de composiciones. Esta *Risāla* fue recogida por Ibn Bassām en su *Ḏajīra* y reproducida por Ibn Sa'īd al-Magribī (1214-1286), gracias a lo cual ha llegado hasta nosotros[60].

A uno de los palacios abbādíes que se construyeron durante el siglo XI se refiere el poeta siciliano Ibn Ḥamdīs (*ca.* 1053-1133)[61] en su *Dīwān* (*Colección de poesías*)[62] a

57. TABALES RODRÍGUEZ, Miguel Ángel: «Investigaciones arqueológicas en el Real Alcázar de Sevilla. Notas sobre evolución constructiva y espacial», *Apuntes del Alcázar de Sevilla*, 1 (2000), p. 13; TABALES RODRÍGUEZ, Miguel Ángel*:* «Primera fase de excavaciones en el patio de las Doncellas del Palacio de Pedro I. Alcázar de Sevilla», *Anuario Arqueológico de Andalucía 2002*, 3 tomos (2005), II, pp. 62-63; TABALES RODRÍGUEZ, Miguel Ángel: «El Patio de las Doncellas del Palacio de Pedro I de Castilla. Génesis y transformaciones», *Apuntes del Alcázar de Sevilla*, 6 (2005), pp. 9-13; TABALES RODRÍGUEZ, Miguel Ángel: «Investigaciones arqueológicas en la Portada de la Montería», *Apuntes del Alcázar de Sevilla*, 7 (2006), pp. 16-20; TABALES RODRÍGUEZ, Miguel Ángel: «Origen y alcázar islámico», *Apuntes del Alcázar de Sevilla*, 14 (2013), pp. 100-111; TABALES RODRÍGUEZ, Miguel Ángel y VARGAS LORENZO, Cristina: «Nuevos estudios en el recinto primitivo e investigaciones derivadas de hallazgos casuales (2012-2014)», *Apuntes del Alcázar de Sevilla*, 15 (2014), pp. 10-33; VARGAS LORENZO, Cristina: «La recuperación del palacio primitivo del Alcázar de Sevilla», *Arqueología de la Arquitectura*, 16 (2019), pp. 1-40. Véase también ALMAGRO GORBEA, Antonio: «Los Reales Alcázares de Sevilla», *Artigrama*, 22 (2007), pp. 165-166; y VALOR PIECHOTTA, Magdalena: *Sevilla almohade*. Málaga, Sarriá, 2008, pp. 65-68, quienes siguen a Miguel Ángel Tabales.

58. Este dato permitiría corroborar que, por entonces, la antigua muralla de la ciudad de Sevilla no fue sometida a su definitiva destrucción.

59. NAVARRO OLTRA, Vicente Carlos: «Al-Dānī», en LIROLA DELGADO, Jorge y PUERTA VÍLCHEZ, José Miguel (dir. y ed.): *Biblioteca de al-Andalus*. Almería, Fundación Ibn Tufayl de Estudios Árabes, 2012, tomo I, nº 97, pp. 322-324.

60. LLEDÓ CARRASCOSA, Rocío: «Risāla sobre los palacios abadíes de Sevilla de Abū Ŷa'far ibn Aḥmad de Denia. Estudio y traducción», en *Sharq al-Andalus*, 3 (1986), pp. 191-200.

61. PONS BOIGUES, Francisco: *op. cit.,* pp. 186-189; RIZZITANO, Humberto: «Ibn Ḥamdīs», en LEWIS, Bernard et *alii.* (eds.): *The Encyclopaedia of Islam*[2]. 1979 (1ª ed.), Leiden-London, Brill, 1986, tomo III, 782-783; GÓMEZ GARCÍA, Luz: «Ibn Ḥamdīs al-Ṣiqillī», en LIROLA DELGADO, Jorge y PUERTA VÍLCHEZ, José Miguel (dir. y ed.): *Biblioteca de al-Andalus,* Almería, Fundación Ibn Tufayl de Estudios Árabes, 2004, tomo III, nº 535, pp. 268-272.

62. A pesar de que los dos manuscritos que han llegado hasta nosotros se conservan parcialmente en el Vaticano y en San Petersburgo, sus editores añadieron otros poemas que fueron recogidos por autores posteriores (IBN ḤAMDĪS: *Il canzoniere di 'Abd Al-Gabbar Ibn Abi Bakr Ibn Muhammad Ibn Hamdis poeta arabo di Siracusa (1056-1133)*. Celestino Schiaparelli (ed.), Roma, Tipografia della Casa Editrice Italiana, 1987; IBN ḤAMDĪS: *Dīwān Ibn Ḥamdīs*. Iḥsān 'Abbās (ed.), Beirut, Dār Bayrūt, 1960).

la hora de comparar su grandeza con las cualidades del príncipe ʻabbādí, pudiendo tratarse según la historiografía tradicional del *Qaṣr al-Mubārak* y cuya composición poética (*qaṣīda*) ya recogía al-Maqqarī (m. 1632)[63]. Tras huir de Sicilia por la amenaza normanda a partir del año 1072, Ibn Ḥamdīs entró a formar parte de la esfera literaria en la corte de al-Muʻtamid de Sevilla. No obstante, como consecuencia de la conquista almorávide de Sevilla en 1091, tuvo que exiliarse al norte de África, reflejando claramente en su obra la trayectoria vivida desde su lugar de nacimiento, su paso por al-Andalus y su muerte al otro lado del Estrecho.

LAS FUENTES ESCRITAS ÁRABES: ENTRE FINALES DEL SIGLO XI Y MEDIADOS DEL SIGLO XII

Durante los últimos años de los reinos de taifas y la posterior incorporación del territorio andalusí al imperio almorávide (*al-murābiṭūn*), se inicia un período en el que muchos autores hacen acopio en sus obras de fragmentos de otras anteriores que, sin su labor compiladora, no se conocerían o no habrían llegado hasta nosotros. Así ocurre con el autor anónimo de origen andalusí que escribió el *Fatḥ al-Andalus* (*Conquista de al-Andalus*)[64], tratándose posiblemente de un resumen de una obra anterior realizado a principios del siglo XII.

A la hora de atribuir a Ṭarīq b. Ziyād la conquista de Sevilla, habla de la existencia de un alcázar anterior cuya parte occidental fue destruida. Incluso menciona el lugar de residencia de ʻAbd al-ʻAzīz, es decir, la iglesia de *Rabīna*, la existencia en ella de una sala de audiencias y la mezquita que este *wālī* ordenó construir en sus inmediaciones. Sin embargo, de gran importancia es la aportación que nos ofrece esta obra acerca del nombre con el que posteriormente se conoció este conjunto palatino-religioso, *Rabiṭat ʻAnbar*[65], permitiendo emplazarlo a las afueras de la ciudad como ya señalaban Ibn al-Qūṭiyya e Ibn Abī l-Fayyāḍ.

Pero también hay autores que realizan una gran labor documental acercándonos a la realidad del momento, como es el caso de Ibn ʻAbdūn (siglos XI-XII)[66] a través

63. Dicho poema fue recogido y traducido por Rubiera Mata, M. Jesús: *op. cit.*, pp. 136-137. Véase también Pérès, Henri: *op. cit.*, p. 144. Gómez García, Luz: *op. cit.*, p. 296.

64. García Gómez, Emilio: «Novedades sobre la crónica anónima titulada 'Fatḥ al-Andalus'», *Annales de l'Institut d'Études Orientales*, XII (1954), pp. 31-42; Sánchez Albornoz, Claudio: "Precisiones sobre «Fatḥ al-Andalus»", *Revista del Instituto Egipcio de Estudios Islámicos de Madrid*, nº 9-10 (1961-1962), pp. 1-22; Maíllo Salgado, Felipe: *op. cit.,* pp. 133-135; Castilla Brazales, Juan: «Fatḥ al-Andalus», en Lirola Delgado, Jorge y Puerta Vílchez, José Miguel (dir. y ed.): *Biblioteca de al-Andalus*, Almería, Fundación Ibn Tufayl de Estudios Árabes, 2012, tomo I, nº 106, pp. 339-342. En cuanto a la edición y traducción de esta obra, véase respectivamente *Fatḥ al-Andalus, La conquista de al-Andalus*. Luis Molina (est. y ed. crítica), Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas-Agencia Española de Cooperación Internacional, 1994; *Fatḥ al-Andalus, La conquista de al-Andalus.* Mayte Penelas (trad.), Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2002.

65. Sobre este particular véase Valencia Rodríguez, Rafael: *Sevilla musulmana hasta la caída del califato: contribución a su estudio.* Madrid, 1988, pp. 152, 551 y 569; y Jiménez Martín, Alfonso: «Mezquitas de Sevilla», en Valor Piechotta, Magdalena (coord.), *El último siglo de la Sevilla Islámica (1147-1248)*. Sevilla (Catálogo de la exposición celebrada del 5 de diciembre de 1995 al 14 de enero de 1996), 1995, p. 149.

66. Gabrieli, Francesco: «Ibn ʻAbdūn», en Lewis, Bernard *et alii.* (eds.): *The Encyclopaedia of Islam*. 1979 (1ª ed.), Leiden-London: Brill, 1986, tomo III, p. 681; Maíllo Salgado, Felipe: *op. cit.*, p. 139; Cano Ávila, Pedro: «Ibn ʻAbdūn

de su *Risāla fī l-qaḍā' wa-l-ḥisba* (*Epístola sobre el cadiazgo y el almotacenazgo*)[67], manuscrito por el que sabemos que vivió en Sevilla durante el reinado de al-Mu'tamid y que escribió hacia principios del siglo XII. Este último consiste en un tratado de *ḥisba* donde se especifican las disposiciones que el almotacén (*muḥtasib*) debía seguir para el buen funcionamiento de la vida en Sevilla y en donde la descripción de la mezquita de Ibn 'Adabbas –dotada de un local para la oración fúnebre (*ṣalāt al-ŷanā'iz*) y otro para las abluciones rituales–, así como las normas que se debían cumplir en otras mezquitas de barrio (*masaŷid*), se convierten en una gran aportación para su estudio. En este sentido hace alusión al patio, a las galerías, a la sala de oración y al *minbar* de la aljama emiral, entre otros aspectos de interés que nos permiten hacernos una idea de cómo pudo haber sido.

Partiendo de este doble escenario, cabe destacar cómo el esplendor que alcanzó la capital sevillana durante el gobierno de los reinos de taifas quiso ser recordado por algunos autores en sus obras. Tal es el caso del poeta Ibn Jāqān (m. 1134)[68], quien reunió en su antología poética *Qalā'id al-'iqyān* (Collares de oro)[69] –dedicada al que por entonces fue gobernador almorávide de Valencia, Murcia y, después, de Sevilla– aquellas biografías y composiciones de las principales figuras y personalidades más importantes de los siglos XI y XII.

Se trata, por consiguiente, de una obra fundamental para conocer la arquitectura palatina en Sevilla y que debió haber visto el autor durante su estancia en la ciudad durante época 'abbādí. Entre los poemas que recoge de al-Mu'tamid se citan los nombres de algunos palacios sevillanos, como es el caso del *Qaṣr al-Mubārak*, *Qaṣr al-Waḥīd* (Alcázar Único), *Qaṣr al-Zāhī* (Alcázar Próspero) y *Qaṣr al-Zāhir*, además del *Qaṣr al-Mukarram*, la *Dār al-Muzayniyya* (Casa de Campo) y *Al-Buḥayra al-Kubrà* (Gran Laguna). Aunque no disponemos de una traducción completa de esta obra, muchos de los poemas que la conforman han sido utilizados y traducidos por la historiografía tradicional para sus estudios[70]. Sin embargo, entre ellos cabe destacar

---

al-Išbīlī», en Lirola Delgado, Jorge y Puerta Vílchez, José Miguel (dir. y ed.): *Biblioteca de al-Andalus*, Almería, Fundación Ibn Tufayl de Estudios Árabes, 2012, tomo I, nº 200, pp. 647-651.

67. Véanse las ediciones realizadas sobre este manuscrito (Lévi-Provençal, Évariste: «Un document sur la vie urbaine et les corps de métiers à Seville au debut du XII siècle: Le tratié d'Ibn 'Abdūn», *Journal Asiatique*, CCXXIV (1934), pp. 177-299; Ibn 'Abdūn, Muḥammad: *Documents arabes inédits sur la vie sociale et économique en Occident musulman au Moyen Âge*. Évariste Lévi-Provençal (ed.), 2ª ed. corregida, El Cairo, Institut Français d'Archéologie Orientale, 1955, pp. 3-65) y sus traducciones (Ibn 'Abdūn, Muḥammad: *Séville musulmane au debut du XII*ième *siècle. Le traité d'Ibn 'Abdun sur la vie urbaine et les corps de métiers*. Évariste Lévi-Provençal (trad., introd. y notas), París, Maisonneuve, 1947; Ibn 'Abdūn, Muḥammad: *Sevilla a comienzos del siglo XII. El tratado de Ibn 'Abdūn*. Évariste Lévi-Provençal y Emilio García Gómez (trads.), reed. facs. de 1948, Sevilla, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1998).

68. Pons Boigues, Francisco: *op. cit.*, pp. 201-204; Ben Cheneb, Mohamed y Pellat, Charles: «Al-Fatḥ b. Khāḳān», en Lewis, Bernard *et alii.* (eds.): *The Encyclopaedia of Islam*². 1965 (1ª ed.), Leiden, Brill, 1991, tomo II, p. 838; Saleh Alkhalifa, Waleed: «Ibn Jāqān, al-Fatḥ», en Lirola Delgado, Jorge y Puerta Vílchez, José Miguel (dir. y ed.): *Biblioteca de al-Andalus*. Almería, Fundación Ibn Tufayl de Estudios Árabes, 2004, tomo III, nº 692, pp. 622-626; Maíllo Salgado, Felipe: *op. cit.*, pp. 124-125.

69. Ibn Jāqān: *Qalā'id al-'iqyān*. Ibn 'Āšūr (ed.), 1860 (1ª ed.), Túnez, Al-Dār al-Tūnisīya li-l-Našr, 1990.

70. Cabe señalar, por ejemplo, a Schack, Adolf Friedrich von: *Poesía y arte de los árabes en España y Sicilia*. Juan Valera (trad.), reprod. facs. de 1944, Sevilla, Espuela de Plata, 2007; *Al-Mu'tamid Ibn 'Abbād. Poesías.* M. Jesús Rubiera Mata (antología bilingüe), Madrid, Instituto Hispano-Árabe de Cultura, 1982; *Al-Mutamid de Sevilla. Poesía completa.* Miguel José Hagerty (trad. y comentario), Granada, Comares, 2006.

a Dozy, quien editó y tradujo al latín la parte correspondiente a la dinastía ʻabbādí en su *Scriptorium Arabum loci de Abbadidis*[71].

Finalmente, y también para el conocimiento de la Sevilla ʻabbādí, resulta de gran interés la antología literaria de Ibn Bassām al-Šantarīnī (m. 1147)[72] que conocemos con el nombre *Al-Ḏajīra fī maḥāsin ahl al-Ŷazīra* (*El Tesoro, sobre las excelencias de la gente de al-Andalus*)[73]. Esta obra, iniciada en Córdoba en el año 1100 para un señor almorávide, reúne las composiciones literarias de diferentes figuras andalusíes del siglo XI, sirviéndose para ello de obras anteriores como *Al-Matīn* de Ibn Ḥayyān –según hemos adelantado con ocasión de la sublevación de Ismāʼīl, hijo de al-Muʻtaḍid–, o de la *Risāla* de Abū Ŷaʻfar b. Aḥmad, donde las referencias a la arquitectura palatina son continuas. Además, recoge del poeta murciano ʻAbd al-Ŷalīl b. Wahbūn (m. 1090) la existencia de un elefante surtidor en uno de los palacios de al-Muʻtamid[74], información que, a pesar de desconocer a qué palacio de los citados con anterioridad se refiere, nos permite corroborar la existencia de este tipo de animales decorativos con dicha función.

CONCLUSIONES

En el presente artículo hemos querido referirnos a todas aquellas fuentes documentales árabes que mencionan, desde los primeros años de la conquista islámica de la Península hasta época almorávide, el rico legado arquitectónico que tuvo la ciudad de Sevilla durante este amplio período. Unas noticias que, como hemos tenido ocasión de comprobar, van enriqueciendo progresivamente nuestro conocimiento sobre dicho particular y que, además, nos llevan no sólo a familiarizarnos con aquellas crónicas, obras geográficas, antologías poéticas o compilaciones en las que se enmarcan, sino también a reconocer y otorgarles el valor que se merecen como testimonio escrito.

Por este motivo, y centrándonos en nuestro objeto de estudio, la relación de estos autores y sus obras por orden cronológico permite tener una visión en conjunto de cómo la antigua *Hispalis* fue transformándose con el paso del tiempo. Esta circunstancia vino motivada como consecuencia de la presencia islámica en la ciudad, de las distintas dinastías que gobernaron en ella y de los diferentes avatares a los que

---

71. Dozy, Reinhart Pieter Anne: *Scriptorium Arabum loci de Abbadidis*. Lugduni Batavorum, S. et J. Luchtmans, 1846, tomo I, pp. 33-188.

72. Pons Boigues, Francisco: *op. cit.*, pp. 208-216; Pellat, Charles: «Ibn Bassām», en Lewis, Bernard *et alii.* (eds.): *The Encyclopaedia of Islam*. 1979 (1ª ed.), Leiden-London, Brill, 1986, tomo III, p. 734; Lirola Delgado, Pilar: «Ibn Bassām al-Šantarīnī», en Lirola Delgado, Jorge y Puerta Vílchez, José Miguel (dir. y ed.): *Biblioteca de al-Andalus*. Almería, Fundación Ibn Tufayl de Estudios Árabes, 2009, tomo II, nº 395, pp. 573-592; Maíllo Salgado, Felipe: *op. cit.*, pp. 123-124.

73. Ibn Bassām: *Al-Ḏajīra fī maḥāsin ahl al-Ŷazīra: al-qiṣm al-awaal al-muyallad al-awaal*. Yami'at Fu'ad al-Awwāl, Kuliyyat al-Adāb (ed.), El Cairo: Matba'at Layna al-Ta'lif wa-l-taryama wa-l-Nasr, 1939; Ibn Bassām: *Al-Ḏajīra fī maḥāsin ahl al-Ŷazīra,* Iḥsān ʻAbbās (ed.). 8 vols., Beirut, I. ʻAbbās, 1979.

74. De igual forma que veíamos a la hora de hablar de Ibn Jāqān, Dozy editó y tradujo al latín los fragmentos recogidos por Ibn Bassām acerca de la dinastía ʻabbādí (Dozy, Reinhart Pieter Anne: *op. cit.*, pp. 189-379).

tuvo que hacer frente, evidenciándose todo ello además a través de los diferentes estudios e intervenciones arqueológicas realizadas.

De ahí que las diferentes referencias arquitectónicas que hemos recogido de la documentación escrita árabe y que dan respuesta a esta realidad –sin la intención de realizar una interpretación y análisis crítico de los datos con los que contamos ni, tampoco, profundizar en ellos dado que ya lo hemos hecho en un trabajo anterior–, se conciban como un material de apoyo y consulta para cualquier investigación que se esté realizando.

TABLA I. REFERENCIAS ARQUITECTÓNICAS SOBRE SEVILLA EN LA DOCUMENTACIÓN ESCRITA ÁRABE

			REFERENCIAS ARQUITECTÓNICAS							
AUTOR	**TÍTULO FUENTE DOCUMENTAL**		Primer complejo palatino-religioso (*Kanīsa Rubīna*)	Alcazaba	Alcázar/ Palacio	*Dār al-Imāra*	Palacios de Sevilla (siglo XI)	Mezquita de Ibn ʻAdabbas	Mezquitas, baños, cementerios, atarazanas...	Muralla y puertas
Ibn ʻAbd al-Ḥakam (*ca.* 798-871)	*Futūḥ Miṣr wa-l-Magrib wa-l-Andalus*		V							
-----	*Kitāb al-imāma wa l-siyāsa* (siglo IX)		V							
Aḥmad al-Rāzī (888-955)	*Taʼrīj fī ajbār mulūk al-Andalus*		V							
Ibn al-Qūṭiyya (m. 977)	*Taʼrīj iftitāḥ al-Andalus*		V	V				V	V	V
Ibn Ḥawqal (siglo X)	*Kitāb ṣurāt al-arḍ*								V	
Ibn Abī-l-Fayyāḍ (986-1066)	*Kitāb al-ʻibar*		V							
Ibn Zaydūn (1003-1071)	*Dīwān*						V			
Ibn Ḥayyān (987-1076)	*Al-Taʼrīj al-kabīr fī ajbār ahl al-Andalus*	*Al-Muqtabis*		V	V			V	V	V
		Al-Matīn			V		V			
-----	*Crónica anónima de ʻAbd al-Raḥmān al-Nāṣir* (siglo XI)				V					
Al-ʻUḏrī (1003-1085)	*Tarṣīʻ al-ajbār*				V			V		V
Al-Bakrī (m. 1094)	*Kitāb al-masālik wa-l-mamālik*					V		V	V	V
Abū Ŷaʻfar b. Aḥmad (2º mitad siglo XI)	*Risāla*						V			
Ibn Ḥamdīs (*ca.* 1055-1133)	*Dīwān*						V			
-----	*Fatḥ al-Andalus* (principios siglo XII)		V		V					
Ibn ʻAbdūn (siglos XI-XII)	*Risāla fī l-qaḍāʼ wa-l-ḥisba*							V	V	V
Ibn Jaqān (m. 1134)	*Qalāʼid al-ʻiqyān*						V			
Ibn Bassām (m. 1147)	*Al-Ḏajīra*				V		V			

TABLA II. EDICIONES Y TRADUCCIONES DE LAS FUENTES DOCUMENTALES ÁRABES

AUTOR	TÍTULO FUENTE DOCUMENTAL		CRONOLOGÍA FUENTE DOCUMENTAL	EDICIONES ÁRABES		TRADUCCIONES
Ibn ʻAbd al-Ḥakam (*ca.* 798-871)	*Futūḥ Miṣr wa-l-Magrib wa-l-Andalus* (*Conquista de Egipto, del Magreb y de al-Andalus*)		Mediados del siglo IX	Charles Cutler Torrey (1922; 2008) Albert Guteau (1947)		John Harris Jones (1858) Albert Gateau (1947) Eliseo Vidal Beltrán (1966; 1974)
-----	*Kitāb al-imāma wa-l-siyāsa* (*Libro del imamato y de la política*)		Mediados del siglo IX	Julián Ribera y Tarragó (1926)		Julián Ribera y Tarragó (1926)
Aḥmad al-Rāzī (888-955)	*Taʾrīj fi ajbār mulūk al-Andalus* (*Historia de los reyes de al-Andalus*)		Siglo X	Evariste Lévi-Provençal (1953)		Diego Catalán y Mª Soledad de Andrés (1975)
Ibn al-Qūṭiyya (m. 977)	*Taʾrīj iftitāḥ al-Andalus* (*Historia de la conquista de al-Andalus*)		Siglo X	Julián Ribera y Tarragó (1926) Ibrahim al-Abyari (1989)		Edmond Fagnan (1924; 1993) Julián Ribera y Tarragó (1926) David James (2009)
Ibn Ḥawqal (siglo X)	*Kitāb ṣurāt al-arḍ* (*Libro de la configuración del mundo*)		Siglo X	Johannes Hendrik Kramers (1938-1939) Bayru¯t: Maktabat al-Ḥaya¯h (1979)		Johannes H. Kramers y Gaston Wiet (1964; 2001) Mª José Romani Suay (1971)
Ibn Abī-l-Fayyāḍ (986-1066)	*Kitāb al-ʻibar* (*Libro de los ejemplos provechosos*)		Siglo XI	Camilo Álvarez de Morales (1978-1979)		Camilo Álvarez de Morales (1978-1979)
Ibn Zaydūn (1003-1071)	*Dīwān* (*Colección de poesías*)		Siglo XI	Muḥammad Sayyid Kīlānī (1956) Karim al-Bustani (1964) Mahmud Sobh (1979) Mahmud Sobh (2005)		Mahmud Sobh (1979) Mahmud Sobh (2005)
Ibn Ḥayyān (987-1076)	*Al-Taʾrīj al-kabīr fi ajbār ahl al-Andalus* (*La gran historia acerca de las noticias de al-Andalus*)	*Al-Muqtabis* (*El que toma de otro*)	Siglo XI	*Al-Muqtabis* II	Evariste Lévi-Provençal y Emilio García Gómez (1954) Maḥmūd ʻAlī Makkī (1973) [II-2] Joaquín Vallvé Bermejo (1999) [II-1] Joaquín Vallvé Bermejo y Francisco Ruiz Girela (2003) [II-1] Maḥmūd ʻAlī Makkī (2003)	Evariste Lévi-Provençal y Emilio García Gómez (1954) Maḥmūd ʻAlī Makkī y Federico Corriente (2001) [II-1] Joaquín Vallvé Bermejo y Francisco Ruiz Girela (2003) [II-1]
				Al-Muqtabis III	Melchor Martínez Antuña (1937)	José E. Guráieb (1950-1960) Gustavo Turienzo Veiga y Azucena del Río González (2017)
				Al-Muqtabis V	Pedro Chalmeta, Federico Corriente y Mahmud Sobh (1979)	Mª Jesús Viguera Molíns y Federico Corriente (1981)
				Al-Muqtabis VII	ʻAbd al-Raḥmān ʻAlī al-Ḥaŷŷī (1965)	Emilio García Gómez (1967)
		Al-Matīn (*El sólido*)	Siglo XI	-----		------

TABLA II. EDICIONES Y TRADUCCIONES DE LAS FUENTES DOCUMENTALES ÁRABES (CONTINUACIÓN)

AUTOR	TÍTULO FUENTE DOCUMENTAL	CRONOLOGÍA FUENTE DOCUMENTAL	EDICIONES ÁRABES	TRADUCCIONES
-----	*Una crónica anónima de 'Abd al-Raḥmān al-Nāṣir*	Siglo XI	Evariste Lévi-Provençal y Emilio García Gómez (1950)	Evariste Lévi-Provençal y Emilio García Gómez (1950)
Al-'Uḏrī (1003-1085)	*Tarṣī' al-ajbār* (*Brocado de noticias históricas*)	Siglo XI	'Abd al-'Azīz al-Ahwānī (1965)	Fernando De la Granja Santamaría (1965) Luis Seco de Lucena (1965-1966) José Manuel Ruiz Asencio (1968) Emilio Molina López (1972) Manuel Sánchez Martínez (1975-1976) Rafael Valencia Rodríguez (1983-1986)
Al-Bakrī (m. 1094)	*Kitāb al-masālik wa-l-mamālik* (*Libro de los caminos y los reinos*)	Mediados del siglo XI	Mac Guckin de Slane (1857) 'Abd al-Raḥmān al-Ḥaŷŷī (1968) Adrian van Leeuwen y André Ferré (1992)	Mac Guckin de Slane (1911-1913; 1965) Eliseo Vidal Beltrán (1982)
Abū Ŷa'far b. Aḥmad (2º mitad siglo XI)	*Risāla* (*Epístola*)	2ª mitad siglo XI	-----	Rocío Lledó Carrascosa (1986)
Ibn Ḥamdīs (*ca.* 1055-1133)	*Dīwān* (*Colección de poesías*)	Siglos XI-XII	Celestino Schiaparelli (1897) Iḥsān 'Abbās (1960)	-----
-----	*Fatḥ al-Andalus* (Conquista de al-Andalus)	Principios siglo XII	Luis Molina (1994)	Mayte Penelas (2002)
Ibn 'Abdūn (siglos XI-XII)	*Risāla fī l-qaḍā' wa-l-ḥisba* (*Epístola sobre el cadiazgo y el almotacenzago*)	Principios del siglo XII	Evariste Lévi-Provençal (1934) Evariste Lévi-Provençal (1955)	Evariste Lévi-Provençal (1947) Evariste Lévi-Provençal y Emilio García Gómez (1948; 1998)
Ibn Jaqān (m. 1134)	*Qalā'id al-'iqyān* (*Collares de oro*)	Principios del siglo XII	Ibn 'Āšūr (1860; 1990) Reinhart Pieter Anne Dozy (1846)	Reinhart Pieter Anne Dozy (1846)
Ibn Bassām (m. 1147)	*Al-Ḏajīra fī maḥāsin ahl al-Ŷazīra* (*El Tesoro, sobre las excelencias de la gente de al-Andalus*)	Primera mitad siglo XII	Reinhart Pieter Anne Dozy (1846) Yami'at Fu'ad al-Awwāl, Kuliyyat al-Adāb (1939) Iḥsān 'Abbās (1979)	Reinhart Pieter Anne Dozy (1846)

ESPACIO, TIEMPO Y FORMA SERIE VII · HISTORIA DEL ARTE (N. ÉPOCA) 8 · 2020 · 369–396 ISSN 1130-4715 · E-ISSN 2340-1478 UNED

BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES DOCUMENTALES

AA.VV.: «Ibn Ḥawqal», en Lirola Delgado, Jorge y Puerta Vílchez, José Miguel (dir. y ed.): *Biblioteca de al-Andalus*. Almería, Fundación Ibn Tufayl de Estudios Árabes, 2004, tomo III, nº 565, pp. 320-321.

Al-Bakrī, Abū ʻUbayd Allāh: *Kitāb al-Mughrib fī dhikr bilād Ifrīqīyah wa-al-Maghrib: wa-huwa juz' min ajzā' al-kitāb al-ma'rūf bi-al-Masālik wa-al-mamālik*. Mac Guckin de Slane (ed.), Alger, Imprimerie du gouvernement, 1857.

Al-Bakrī, Abū ʻUbayd Allāh: *Description de l'Afrique Septentrionale.* Mac Guckin de Slane (trad.), reimpr. de la ed. de 1911-1913, París, Adrien-Maisonneuve, 1965.

Al-Bakrī, Abū ʻUbayd Allāh: *Ŷugrāfiyyat al-Andalus wa-Ūrūbbā min kitāb al-Masālik wa-l-mamālik li-Abī ʻUbayd al-Bakrī*. ʻAbd al-Raḥmān al-Ḥaŷŷī (ed.), Beirut, Dar al-Irsad, 1968.

Al-Bakrī, Abū ʻUbayd Allāh: *Geografía de España: Kitāb al-Masālik wa-l-mamālik.* Eliseo Vidal Beltrán (introd., trad., notas e índ.), Zaragoza, Anubar, 1982.

Al-Bakrī, Abū ʻUbayd Allāh: *Kitāb al-Masālik wa-l-mamālik*. Adrian van Leeuwen y André Ferré (eds.), 2 vols., Túnez, Al-Dār al-ʻArabīya li-l-Kitāb, 1992.

Al-Mu'tamid Ibn 'Abbād. Poesías. M. Jesús Rubiera Mata (antología bilingüe), Madrid, Instituto Hispano-Árabe de Cultura, 1982.

Al-Mutamid de Sevilla. Poesía completa. Miguel José Hagerty (trad. y comentario), Granada, Comares, 2006.

Al-Rāzī, Aḥmad: *Crónica del Moro Rasis, versión del ajbār mulūk al-Andalus de Aḥmad b. Muḥammad b. Mūsà al-Rāzī, 889-995; romanzada para el rey don Dionís de Portugal hacia 1300 por Mahomad, Alarife, y Gil Pérez, clérigo de don Perianes Porçel*. Diego Catalán y M. Soledad de Andrés (ed. pluritextual), Madrid, Gredos, 1975.

Al-ʻUḏrī, Aḥmad b. ʻUmar: *Nuṣūṣ 'an al-Andalus min Kitāb Tarṣī' al-ajbār wa tanwī' al-āṯār wa-l-bustān fī garā'ib al-buldān wa-l-masālik ilà ŷamī' al-mamālik*. ʻAbd al-ʻAzīz al-Ahwānī (ed.), Madrid, Instituto Egipcio de Estudios Islámicos, 1965.

Al-ʻUḏrī, Aḥmad b. ʻUmar: *La Marca Superior en la obra de al-'Uḏrī*. Fernando De la Granja Santamaría (trad. parcial), Zaragoza, Heraldo de Aragón, 1965.

Almagro Gorbea, Antonio: «Los Reales Alcázares de Sevilla», *Artigrama*, 22 (2007), pp. 155-186.

Álvarez de Morales, Camilo: «Aproximación a la figura de Ibn Abī-l-Fayyāḍ y su obra histórica» (ed. parcial, estudio y trad.), *Cuadernos de Historia del Islam*, 9 (1978-1979), pp. 29-127.

Ávila, M. Luisa: «La fecha de redacción del Muqtabis», *Al-Qanṭara*, V (1984), pp. 93-108.

Ben Cheneb, Mohamed y Pellat, Charles: «Al-Fatḥ b. Khāḳān», en Lewis, Bernard *et alii.* (eds.): *The Encyclopaedia of Islam*. 1965 (1ª ed.), Leiden, Brill, 1991, tomo II, p. 838.

Bosch Vilá, Jacinto: «Ibn al-Kūṭiyya», en Lewis, Bernard *et alii.* (eds.): *The Encyclopaedia of Islam*. 1979 (1ª ed.), Leiden-London, Brill, 1986 tomo III, pp. 847-848.

Cano Ávila, Pedro: «Ibn ʻAbdūn al-Išbīlī», en Lirola Delgado, Jorge y Puerta Vílchez, José Miguel (dir. y ed.): *Biblioteca de al-Andalus*, Almería, Fundación Ibn Tufayl de Estudios Árabes, 2012, tomo I, nº 200, pp. 647-651.

Castilla Brazales, Juan: «Fatḥ al-Andalus», en Lirola Delgado, Jorge y Puerta Vílchez, José Miguel (dir. y ed.): *Biblioteca de al-Andalus*, Almería, Fundación Ibn Tufayl de Estudios Árabes, 2012, tomo I, nº 106, pp. 339-342.

Dozy, Reinhart Pieter Anne: *Scriptorium Arabum loci de Abbadidis*. Lugduni Batavorum, S. et J. Luchtmans, 1846, tomo I.

Fagnan, Edmond: «Ibn el-Koutiyya» (trad. parcial), en *Extraits inédits relatifs au Maghreb (Géographie et Histoire)*. 1924 (1ª ed.), Frankfurt am Main, Institute for the History of Arabic-Islamic Science, 1993, pp. 194-255.

Fatḥ al-Andalus, La conquista de al-Andalus. Luis Molina (est. y ed. crítica), Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas-Agencia Española de Cooperación Internacional, 1994.

Fatḥ al-Andalus, La conquista de al-Andalus. Mayte Penelas (trad.), Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2002.

Gabrieli, Francesco: «Ibn ʿAbdūn», en Lewis, Bernard *et alii.* (eds.): *The Encyclopaedia of Islam*. 1979 (1ª ed.), Leiden-London: Brill, 1986, tomo III, p. 681.

García Gómez, Emilio: «Novedades sobre la crónica anónima titulada 'Fatḥ al-Andalus'», *Annales de l'Institut d'Études Orientales*, XII (1954), pp. 31-42.

García Sanjuán, Alejandro y Mohamed Essawi, Ali Tawfik: «Ibn al-Quṭīya», en Lirola Delgado, Jorge (dir. y ed.): *Biblioteca de al-Andalus.* Almería, Fundación Ibn Tufayl de Estudios Árabes, 2006, tomo IV, nº 968, pp. 410-415.

Gómez García, Luz: «Ibn Ḥamdīs al-Ṣiqillī», en Lirola Delgado, Jorge y Puerta Vílchez, José Miguel (dir. y ed.): *Biblioteca de al-Andalus,* Almería, Fundación Ibn Tufayl de Estudios Árabes, 2004, tomo III, nº 535, pp. 268-272.

González Cavero, Ignacio: *Arquitectura civil y religiosa en época almohade: Sevilla y Murcia*, (Tesis doctoral inédita), Universidad Autónoma de Madrid, 2013.

González Cavero, Ignacio: *Arquitectura palatina en Sevilla y Murcia durante época almohade*. Madrid, UAM ediciones, 2018.

Guráieb, José E.: «Al-Muqtabis de Ibn Ḥayyān», *Cuadernos de Historia de España*, XIII (1950), pp. 157-176; XIV (1950), pp. 174-184; XV (1951), pp. 157-169; XVI (1951), pp. 146-159; XVII (1952), pp. 155-166; XVIII (1952), pp. 152-169; XIX (1953), pp. 155-. 164; XX (1953), pp. 155-164; XXI-XXII (1954), pp. 329-344; XXIII-XXIV (1955), pp. 334-347; XXV-XXVI (1957), pp. 334-342; XXVII (1958), pp. 164-172; XXVIII (1958), pp. 166-173; XXIX-XXX (1959), pp. 338-354; XXXI-XXXII (1960), pp. 316-321.

Huici Miranda, Ambrosio: «Ibn Ḥayyān», en Lewis, Bernard *et alii.* (eds.): *The Encyclopaedia of Islam*. 1979 (1ª ed.), Leiden-London, Brill, tomo III, 1986, pp. 789-790.

Ibn ʿAbd al-Ḥakam: *History of the conquest of Spain.* John Harris Jones (trad.), Göttingen, Dietrich; London, Williams & Norgate, 1858.

Ibn ʿAbd al-Ḥakam: *Conquête de l'Afrique du Nord et de l'Espagne*. Albert Gateau (ed. y trad.), Alger, Éditions Carbonel, 1947.

Ibn ʿAbd al-Ḥakam: *Conquista de África del Norte y de España*. Eliseo Vidal Beltrán (introd., trad. y notas), 1966 (1ª ed.), Valencia, Anubar, 1974.

Ibn ʿAbd al-Ḥakam: *The history of the conquest of Egypt, North Africa and Spain known as Futūḥ Miṣr*, Charles Cutler Torrey (ed.), 1922 (1ª ed.). Frankfurt am Main, Institute for the History of Arabic-Islamic Science at the Johann Wolfgang Goethe University, 2008.

Ibn ʿAbdūn, Muḥammad: *Séville musulmane au debut du XIIi[ème] siècle. Le traité d'Ibn 'Abdun sur la vie urbaine et les corps de métiers*. Évariste Lévi-Provençal (trad., introd. y notas), París, Maisonneuve, 1947.

Ibn ʿAbdūn, Muḥammad: *Documents arabes inédits sur la vie sociale et économique en Occident musulman au Moyen Âge*. Évariste Lévi-Provençal (ed.), 2ª ed. corregida, El Cairo, Institut Français d'Archéologie Orientale, 1955.

Ibn ʻAbdūn, Muḥammad: *Sevilla a comienzos del siglo XII. El tratado de Ibn ʻAbdūn*. Évariste Lévi-Provençal y Emilio García Gómez (trads.), reed. facs. de 1948, Sevilla, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1998.

Ibn al-Qūṭiyya: *Ta'rīj iftitāḥ al-Andalus, Historia de la conquista de España de Abenalcotía el Cordobés*. Julián Ribera y Tarragó (ed. y trad.), Madrid, Real Academia de la Historia, 1926.

Ibn al-Qūṭiyya: *Ta'rīj iftitāḥ al-Andalus*. Ibrahim al-Abyari (ed), El Cairo, Dār al-Kitāb al-Masrī, 1989.

Ibn al-Qūṭiyya: *Early Islamic Spain. The History of Ibn al-Qutiyya. A study of the unique Arabic manuscript in the Bibliothèque Nationale de France, Paris, with a translation, notes and comments*. David James (trad.), Londres-Nueva York, American Library Association dba choice, 2009.

Ibn Bassām: *Al-Ḏajīra fī maḥāsin ahl al-Ŷazīra: al-qiṣm al-awaal al-muyallad al-awaal*. Yami'at Fu'ad al-Awwāl, Kuliyyat al-Adāb (ed.), El Cairo: Matba'at Layna al-Ta'lif wa-l-taryama wa-l-Nasr, 1939.

Ibn Bassām: *Al-Ḏajīra fī maḥāsin ahl al-Ŷazīra*. Iḥsān ʻAbbās (ed.), 8 vols., Beirut, I. ʻAbbās, 1979.

Ibn Ḥamdīs: *Il canzoniere di ʻAbd Al-Gabbar Ibn Abi Bakr Ibn Muhammad Ibn Hamdis poeta arabo di Siracusa (1056-1133)*. Celestino Schiaparelli (ed.), Roma, Tipografia della Casa Editrice Italiana, 1987.

Ibn Ḥamdīs: *Dīwān Ibn Ḥamdīs*. Iḥsān ʻAbbās (ed.), Beirut, Dār Bayrūt, 1960.

Ibn Ḥawqal, Abū l-Qāsim: *Kitāb Ṣurat al-arḍ.* Johannes Hendrik Kramers (ed.), 2 vols., *Bibliotheca Geographorum Arabicorum*, Leiden, Brill, 1938-1939, vol. II.

Ibn Ḥawqal, Abū l-Qāsim: *Kitāb al-masālik wa l-mamālik, Configuración del mundo: fragmentos alusivos al Magreb y a España*. M. José Romani Suay (trad.), Valencia, Anubar, 1971.

Ibn Ḥawqal, Abū l-Qāsim: *Kitāb Ṣurat al-arḍ*. Bayrūt: Maktabat al-Ḥayāh, 1979.

Ibn Ḥawqal, Abū l-Qāsim: *Configuration de la terre*. Johannes Hendrik Kramers et Gaston Wiet (intr. et trad.), 1964 (1ª ed.), 2 tomos, Beyrouth-París, Maisonneuve & Larose, 2001.

Ibn Ḥayyān, Abū Marwān: *Kitāb al-Muqtabis fī ta'rīj riŷāl al-Andalus, al-qism al-ṯāliṯ, Al-muqtabis III: chronique du règne du calife umaiyade ʻAbd Allāh à Cordoue*. Melchor Martínez Antuña (ed.), París, P. Geuthner, 1937.

Ibn Ḥayyān, Abū Marwān: *Al-Muqtabis fī ajbār balad al-Andalus (al-Ḥakam II)*. ʻAbd al-Raḥmān ʻAlī al-Ḥaŷŷī (ed.), Beirut, Dār al-Ṯaqāfat, 1965.

Ibn Ḥayyān, Abū Marwān: *Anales palatinos del califa de Córdoba al-Ḥakam II por ʻĪsà b. Aḥmad al-Rāzī (360-4 H.-971-5 J. C.)*. Emilio García Gómez (trad.), Madrid, Sociedad de Estudios y Publicaciones, 1967.

Ibn Ḥayyān, Abū Marwān: *Al-Muqtabas min anbā' ahl al-Andalus* [II-2] (846-852). Maḥmūd ʻAlī Makkī (ed.), Beirut, Dār al-Kitāb al- ʻArabī, 1973.

Ibn Ḥayyān, Abū Marwān: *Al-Muqtabas V*. Pedro Chalmeta, Federico Corriente y Mahmud Sobh (eds.), Madrid, Instituto Hispano-Árabe de Cultura - Rabat, Facultad de Letras, 1979.

Ibn Ḥayyān, Abū Marwān: *Crónica del Califa ʻAbderraḥmān III an-Nāṣir entre los años 912-942 (al-Muqtabis V)*. M. Jesús Viguera Molins y Federico Corriente (trad., notas e índices), Zaragoza-Madrid, Instituto Hispano-Árabe de Cultura, 1981.

Ibn Ḥayyān, Abū Marwān: *Muqtabis II, Anales de los Emires de Córdoba Alhaquén I (180-206h/796-822 J. C. y Abderramán II (206-232/822-847)*. Joaquín Vallvé Bermejo (ed. facsímil), Madrid, Real Academia de la Historia, 1999.

Ibn Ḥayyān, Abū Marwān: *Crónica de los emires Alḥakam I y ʻAbdarraḥmān II entre los años 796 y 847 [Almuqtabis II-1]*. Maḥmūd ʻAlī Makkī y Federico Corriente (trad., notas e índices), Zaragoza, Instituto de Estudios Islámicos y del Próximo Oriente, 2001.

Ibn Ḥayyān, Abū Marwān: *La primera década del reinado de Al-Ḥakam I, según el Muqtabis II,1 de Ben Ḥayyān de Córdoba (m. 469 h./1076 J. C.)*. Joaquín Vallvé Bermejo y Francisco Ruiz Girela (ed. y trad.), Madrid, Real Academia de la Historia, 2003.

Ibn Ḥayyān, Abū Marwān: *Al-Sifr al-ṯānī min Kitāb al-Muqtabas li-Ibn Ḥayyān al-Qurṭubī*. Maḥmūd ʻAlī Makkī (ed.), Riad, Markaz al-Malik Fayṣal li-l-Buḥūṯ wa-l-Dirāsāt al-Islāmīya, 2003.

Ibn Ḥayyān, Abū Marwān: *Kitāb al-muqtabis fī tārīj riŷāl al-Andalus*. Gustavo Turienzo Veiga y Azucena del Río González (trads.), Madrid, Instituto Egipcio de Estudios Islámicos, 2017.

Ibn Jaqān: *Qalā'id al-'iqyān*. Ibn ʻĀšūr (ed.), 1860 (1ª ed.), Túnez, Al-Dār al-Tūnisīya li-l-Našr, 1990.

Ibn Zaydūn, Abū l-Walīd: *Dīwān*. Muḥammad Sayyid Kīlānī (ed.), El Cairo, Maṭbaʿat al-Bābī, 1956.

Ibn Zaydūn, Abū l-Walīd: *Dīwān*. Karim al-Bustani (ed.), Bayrut: Dār Sadir, 1964.

Ibn Zaydūn, Abū l-Walīd: *Poesías*. Mahmud Sobh (ed. y trad.), Madrid, Instituto Hispano-Árabe de Cultura, 1979.

Ibn Zaydūn, Abū l-Walīd: *Casidas selectas*. Mahmud Sobh (ed. bilingüe), Madrid, Cátedra, 2005.

Jiménez Martín, Alfonso: «Mezquitas de Sevilla», en Magdalena Valor Piechotta (coord.), *El último siglo de la Sevilla Islámica (1147-1248)*. Sevilla (Catálogo de la exposición celebrada del 5 de diciembre de 1995 al 14 de enero de 1996), 1995, pp. 145-160.

Lecomte, Gérard: «Ibn Zaydūn», en Lewis, Bernard *et alii.* (eds.): *The Encyclopaedia of Islam*. 1979 (1ª ed.), Leiden-London, Brill, 1986, tomo III, pp. 973-974.

Lévi-Provençal, Évariste: «Un document sur la vie urbaine et les corps de métiers à Seville au debut du XII siècle: Le tratié d'Ibn ʻAbdūn», *Journal Asiatique*, CCXXIV (1934), pp. 177-299.

Lévi-Provençal, Évariste: «La 'description de l'Espagne' d'Aḥmad al-Rāzī. Essai de reconstitution de l'original arabe et traduction française», *Al-Andalus*, XVIII, 1 (1953), pp. 51-108.

Lévi-Provençal, Évariste: «Abū ʻUbayd al-Bakrī», en Rosskeen Gibb, Hamilton Alexander *et alii.* (eds.): *The Encyclopaedia of Islam*. 1960 (1ª ed.), Leiden, Brill, 1986, tomo I, pp. 155-157.

Lévi-Provençal, Évariste: *España musulmana hasta la caída del califato de Córdoba (711-1031 de J. C.)*. Emilio García Gómez (trad. e introd.): *Historia de España. Ramón Menéndez Pidal*. 1950 (1ª ed.), Madrid, Espasa Calpe, 1987, vol. IV.

Lévi-Provençal, Évariste y García Gómez, Emilio: «Textos inéditos del 'Muqtabis' de Ibn Ḥayyān sobre los orígenes del reino de Pamplona», *Al-Andalus*, XIX, 2 (1954), pp. 295-315.

Lirola Delgado, Pilar: «Ibn Bassām al-Šantarīnī», en Lirola Delgado, Jorge y Puerta Vílchez, José Miguel (dir. y ed.): *Biblioteca de al-Andalus*. Almería, Fundación Ibn Tufayl de Estudios Árabes, 2009, tomo II, nº 395, pp. 573-592.

Lirola Delgado, Jorge: «Al-ʻUḏrī, Abū l-ʻAbbās», en Lirola Delgado, Jorge (dir. y ed.): *Biblioteca de al-Andalus*. Almería, Fundación Ibn Tufayl de Estudios Árabes, 2012, tomo VII, nº 1808, pp. 559-570.

Lirola Delgado, Jorge: «Al-Bakrī», en Lirola Delgado, Jorge y Puerta Vílchez, José Miguel (dir. y ed.): *Biblioteca de al-Andalus*. Almería, Fundación Ibn Tufayl de Estudios Árabes, 2012, tomo I, nº 51, pp. 154-160.

Lledó Carrascosa, Rocío: «Risala sobre los palacios abadíes de Sevilla de Abū Ya'far ibn Aḥmad de Denia. Estudio y traducción», en *Sharq al-Andalus*, 3 (1986), pp. 191-200.

Maíllo Salgado, Felipe: *De historiografía árabe*. 2008 (1ª ed.), Madrid, Adaba, 2009.

Manzano Moreno, Eduardo: *La corte del califa. Cuatro años en la Córdoba de los califas omeyas.* Madrid, Crítica, 2019.

MARÍN, Manuela: «El 'Halcón Maltés' del arabismo español: el volumen II/1 de *al-Muqtabis* de Ibn Ḥayyān», *Al-Qanṭara*, XX (1999), pp. 543-549.

MARTÍNEZ ENAMORADO, Virgilio: «Ibn Hayyan, el abanderado de la historia de al-Andalus», *Jábega*, 97 (2008), pp. 30-34.

MARTÍNEZ ENAMORADO, Virgilio: «*Crónica anónima de 'Abd al-Raḥmān III*», en LIROLA DELGADO, Jorge y PUERTA VÍLCHEZ, José Miguel (dir. y ed.): *Biblioteca de al-Andalus*. Almería, Fundación Ibn Tufayl de Estudios Árabes, tomo I, nº 90, 2012, pp. 294-297.

MIQUEL, André: «Ibn Ḥawkal», en LEWIS, Bernard *et alii.* (eds.): *The Encyclopaedia of Islam*. 1979 (1ª ed.), Leiden-London, Brill, 1986, tomo III, pp. 786-788.

MOHEDANO BARCELÓ, José: «Ibn Ḥayyān al-Qurṭubī», en LIROLA DELGADO, Jorge y PUERTA VÍLCHEZ, José Miguel (dir. y ed.): *Biblioteca de al-Andalus.* Almería, Fundación Ibn Tufayl de Estudios Árabes, tomo III, nº 584, 2004, pp. 356-374.

MOLINA LÓPEZ, Emilio: «La cora de Tudmīr según al-'Uḏrī (s. XI). Aportaciones al estudio geográfico-descriptivo del S.E. peninsular», *Cuadernos de Historia del Islam*, 3 (1972), pp. 7-111.

MOLINA LÓPEZ, Luis: «Sobre la historia de al-Rāzī. Nuevos datos en el *Muqtabis* de Ibn Ḥayyān», *Al-Qanṭara*, I (1980), pp. 435-441.

MOLINA MARTÍNEZ, Luis, «Las dos versiones de la *Geografía* de al-'Uḏrī», *Al-Qanṭara*, III (1982), pp. 249-260.

MOLINA MARTÍNEZ, Luis: «La *Crónica anónima de al-Nāṣir* y el *Muqtabis* de Ibn Ḥayyān», *Al-Qanṭara*, VII (1986), pp. 19-29.

MOLINA MARTÍNEZ, Luis: «Al-'Udhrī», en BEARMAN, Peri J. *et alii.* (eds.): *The Encyclopaedia of Islam*. Leiden, Brill, 2000, tomo X, pp. 776-777.

MOLINA MARTÍNEZ, Luis: «Al-Rāzī, Aḥmad», en LIROLA DELGADO, Jorge (dir. y ed.): *Biblioteca de al-Andalus*. Almería, Fundación Ibn Tufayl de Estudios Árabes, 2012, tomo VII, nº 1652, pp. 159-163.

NAVARRO OLTRA, Vicente Carlos: «Al-Dānī», en LIROLA DELGADO, Jorge y PUERTA VÍLCHEZ, José Miguel (dir. y ed.): *Biblioteca de al-Andalus*. Almería, Fundación Ibn Tufayl de Estudios Árabes, 2012, tomo I, nº 97, pp. 322-324.

PELLAT, Charles: «Ibn Bassām», en LEWIS, Bernard *et alii.* (eds.): *The Encyclopaedia of Islam*. 1979 (1ª ed.), Leiden-London, Brill, 1986, tomo III, p. 734.

PENELAS, Mayte y MOLINA, Luis: «Dos fragmentos inéditos del volumen II del *Muqtabis* de Ibn Ḥayyān», *Al-Qanṭara*, XXXII (2011), pp. 229-241.

PÉRÈS, Henri: *Esplendor de al-Andalus. La poesía andaluza en árabe clásico en el siglo XI. Sus aspectos generales, sus principales temas y su valor documental*. Mercedes García Arenal (trad.), Madrid, Hiperión, 1983.

PONS BOIGUES, Francisco: *Ensayo bio-bibliográfico sobre los historiadores y geógrafos arábigo-españoles*. Madrid, Establecimiento tipográfico San Francisco de Sales, 1898.

RAMÍREZ DEL RÍO, José: «Córdoba en el *Muqtabis* II-2 de Ibn Ḥayyān», *Al-Mulk*, 13 (2015), pp. 61-74.

RIZZITANO, Humberto: «Ibn Ḥamdīs», en LEWIS, Bernard et *alii.* (eds.): *The Encyclopaedia of Islam*. 1979 (1ª ed.), Leiden-London, Brill, 1986, tomo III, pp. 782-783.

ROSENTHAL, Franz: «Ibn 'Abd al-Ḥakam», en LEWIS, Bernard *et alii*. (eds.): *The Encyclopaedia of Islam*. 1979 (1ª ed.), Leiden-London, Brill, 1986, tomo III, pp. 674-675.

RUBIERA MATA, M. Jesús: *La arquitectura en la literatura árabe*. 1981 (1ª ed.), Madrid, Hiperión, 1988.

RUIZ ASENCIO, José Manuel: «Campañas de Almanzor contra el reino de León (981-986)», *Anuario de Estudios Medievales*, 5 (1968), pp. 31-64.

Saleh Alkhalifa, Waleed: «Ibn Jāqān, al-Fatḥ», en Lirola Delgado, Jorge y Puerta Vílchez, José Miguel (dir. y ed.): *Biblioteca de al-Andalus*. Almería, Fundación Ibn Tufayl de Estudios Árabes, 2004, tomo III, nº 692, pp. 622-626.

Sánchez Albornoz, Claudio: «Precisiones sobre 'Fatḥ al-Andalus'», *Revista del Instituto Egipcio de Estudios Islámicos de Madrid*, 9-10 (1961-1962), pp. 1-22.

Sánchez Martínez, Manuel: «Rāzī, fuente de al-'Uḏrī para la España preislámica», *Cuadernos de Historia del Islam*, 3 (1971), pp. 7-49.

Sánchez Martínez, Manuel: «La cora de *Ilbīra* (Granada y Almería) en los siglos X y XI, según al-'Uḏrī (1003-1085)», *Cuadernos de Historia del Islam*, 7 (1975-1976), pp. 5-82.

Sánchez Ratia, Jaime: «Ibn Zaydūn», en Lirola Delgado, Jorge (dir. y ed.): *Biblioteca de al-Andalus*. Almería, Fundación Ibn Tufayl de Estudios Árabes, tomo IV, nº 1443, 2009, pp. 287-304.

Schack, Adolf Friedrich von: *Poesía y arte de los árabes en España y Sicilia*. Juan Valera (trad.), reprod. facs. de 1944, Sevilla, Espuela de Plata, 2007.

Seco de Lucena, Luis: «Acerca de las campañas militares de Almanzor», *Miscelánea de estudios árabes y hebraicos*, XIV-XV (1965-1966), pp. 7-29.

Tabales Rodríguez, Miguel Ángel: «Investigaciones arqueológicas en el Real Alcázar de Sevilla. Notas sobre evolución constructiva y espacial», *Apuntes del Alcázar de Sevilla*, 1 (2000), pp. 12-45.

Tabales Rodríguez, Miguel Ángel: «Primera fase de excavaciones en el patio de las Doncellas del Palacio de Pedro I. Alcázar de Sevilla», *Anuario Arqueológico de Andalucía 2002*, 3 tomos (2005), II, pp. 51-76.

Tabales Rodríguez, Miguel Ángel: «El Patio de las Doncellas del Palacio de Pedro I de Castilla. Génesis y transformaciones», *Apuntes del Alcázar de Sevilla*, 6 (2005), pp. 6-43.

Tabales Rodríguez, Miguel Ángel: «Investigaciones arqueológicas en la Portada de la Montería», *Apuntes del Alcázar de Sevilla*, 7 (2006), pp. 6-39.

Tabales Rodríguez, Miguel Ángel: «Origen y alcázar islámico», *Apuntes del Alcázar de Sevilla*, 14 (2013), pp. 94-117.

Tabales Rodríguez, Miguel Ángel y Vargas Lorenzo, Cristina: «Nuevos estudios en el recinto primitivo e investigaciones derivadas de hallazgos casuales (2012-2014)», *Apuntes del Alcázar de Sevilla*, 15 (2014), pp. 9-60.

Una crónica anónima de 'Abd al-Raḥmān al-Nāṣir: *Una crónica anónima de 'Abd al-Raḥmān al-Nāṣir*. Évariste Lévi-Provençal y Emilio García Gómez, (ed. y trad.), Madrid-Granada, Consejo Superior de Investigaciones Científicas-Instituto Miguel Asín, 1950.

Valencia Rodríguez, Rafael: *Sevilla musulmana hasta la caída del califato: contribución a su estudio.* Madrid, 1988.

Valencia Rodríguez, Rafael: «La cora de Sevilla en el *Tarsi' al-ajbār* de Aḥmad b. 'Umar al-'Uḏrī», *Andalucía Islámica. Textos y Estudios*, IV-V (1983-1986), pp. 107-143.

Valor Piechotta, Magdalena: *Sevilla almohade*. Málaga, Sarriá, 2008.

Vargas Lorenzo, Cristina: «La recuperación del palacio primitivo del Alcázar de Sevilla», *Arqueología de la Arquitectura*, 16 (2019), pp. 1-40.

Viguera Molins, M. Jesús: «Fuentes de al-Andalus (siglos XI y XII) I: Crónicas y obras geográficas», *Codex Aquilarensis: Cuadernos de investigación del Monasterio de Santa María la Real*, 13 (1998), pp. 9-32.

Viguera Molins, M. Jesús: «Lectura de Ibn al-Qutiyya: sobre la conquista de al-Andalus», en García Moreno, Luis A. (ed.), Sánchez Medina, Esther (ed.) y Fernández Fonfría, Lidia (coord.): *Del Nilo al Guadalquivir. II Estudios sobre las fuentes de la conquista islámica. Homenaje al profesor Yves Modéran*. Madrid, Real Academia de la Historia, 2013, pp. 97-134.

EL SEPULCRO DEL VENERABLE DOMINGO ANADÓN EN EL CONVENTO DE SANTO DOMINGO DE VALENCIA (1609), OBRA GENOVESA ENCARGO DEL CONDE DE BENAVENTE[1]

THE TOMB OF THE VENERABLE DOMINGO ANADON IN THE DOMINICAN CONVENT OF VALENCIA (1609), A GENOESE WORK COMMISSIONED BY THE COUNT OF BENAVENTE

Mercedes Gómez-Ferrer[2]

Recibido: 11/04/2020 · Aceptado: 11/05/2020
DOI: http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.2020.27240

Resumen

El presente texto confirma que el monumento funerario encargado en 1609 por Juan Alfonso Pimentel, conde-duque de Benavente a los genoveses Giuseppe Carlone y Oberto Casella fue para la sepultura del fraile Domingo Anadón en el convento de Santo Domingo de Valencia. Se analizan las vicisitudes de este sepulcro junto al de fray Juan Micó en la capilla de San Luis Beltrán del convento, en el marco de la llegada de piezas genovesas a España en época Moderna.

Palabras clave

Sepulcros genoveses; Domingo Anadón; Juan Alfonso Pimentel; Giuseppe Carlone; Oberto Casella; Valencia; mármol.

Abstract

This text confirms that the funerary monument commissioned in 1609 by Juan Alfonso Pimentel, count-duke of Benavente to the genoese sculptors Giuseppe Carlone and Oberto Casella was for friar Domingo Anadon in the dominican convent of Valencia. The history of this sepulchre linked to the one of friar Juan Micó in the chapel of Saint Louis Beltran of this convent is taken into account focusing on the arrival of genoese sculptures to Spain in Modern Times.

---

1. Este trabajo se enmarca en el proyecto I+D financiado por el Ministerio de Economía, Industria y Competitividad, HAR2017-83070-P, «Geografías de la movilidad artística. Valencia en Época Moderna».

2. Universitat de València. C. e.: *mercedes.gomez-ferrer@uv.es*

Keywords
Genoese funerary monuments; Domingo Anadón; Juan Alfonso Pimentel; Giuseppe Carlone; Oberto Casella; Valencia; marble.

INTRODUCCIÓN

En 1977 Luigi Alfonso publicó el contrato de un encargo de sepulcro individual realizado en 1609 por Don Juan Alfonso Pimentel VIII conde de Benavente a los genoveses Giuseppe Carlone y Oberto Casella[3]. La dificultad entonces de poder consultar este texto hizo que esa transcripción fuera recogida en 1980 por Rosa López Torrijos[4]. Sus características bastante detalladas, como corresponde a este tipo de documentos, se podían extraer de la lectura del contrato, a pesar de haberse perdido cuatro trazas que en origen acompañaban al texto. A materiales, distribución, formas y medidas, pagos y compromisos de entrega, se añadía su destino para el convento de Santo Domingo de la ciudad de Valencia. Faltaba el destinatario que se había supuesto podría haber sido el hermano de don Juan Alfonso Pimentel, don Luis, VII Conde y IV duque de Benavente, que al fallecer sin descendencia en 1576, permitió a Juan Alfonso hacerse con el título[5]. La ausencia de referencias a un sepulcro de las características que se intuían en este documento en las descripciones del convento de Santo Domingo, así como a un panteón familiar de los Pimentel en Valencia, había llevado a otros autores como Fernando Marías a pensar que quizá el destino fuera otro. Proponía que podría haber sido para el convento de Santo Domingo de Valencia de don Juan, próximo a las posesiones de los condes de Benavente[6].

Por otro lado, se conocía que este mismo conde-duque de Benavente, que había sido virrey de Valencia de 1598 a 1602 y era Virrey de Nápoles en el momento del encargo, ya que lo fue de 1603 a 1610, había enviado un monumento sepulcral que llega en 1611 al convento de Santo Domingo de Valencia para que albergara los restos de fray Domingo Anadón (1530-1602)[7]. Creído por buena parte de la historiografía un monumento funerario napolitano[8] y por otros genovés[9], sin más precisión, fue severamente alterado y dividido en dos al colocarse en una nueva capilla en la segunda mitad del siglo XVII. Acabó destruido en la demolición de la iglesia después

3. Alfonso, Luigi: «I Carlone a Genova», *La Berio*, 1-2 (1977), pp. 43-98, pp. 90-91.

4. López Torrijos, Rosa: «Obras de los Carlone en España», *Goya: revista de arte*, 158 (1980), pp. 80-85.

5. Estas consideraciones se repetían en bibliografía posterior sin poder concluir nada sobre su destinatario, véase Franchini, Fausta: «La escultura de los siglos XVII y XVIII. Mármoles y maderas policromadas para la decoración de los palacios y las imágenes de devoción», en Boccardo, Piero, Colomer, Jose Luis & Di Fabio, Clario: *España y Génova. Obras, artistas y coleccionistas*. Madrid, Fundación Carolina, 2004, pp. 208-209, señalaba que era para una capilla funeraria de los Pimentel en el convento de Santo Domingo de Valencia; sin más precisión en Simal, Mercedes: «Don Juan Alfonso Pimentel, VIII Conde-duque de Benavente y el coleccionismo de antigüedades: Inquietudes de un virrey de Nápoles (1603-1610)», *Reales Sitios*, 164 (2015), pp. 30-49, p. 38. Campos-Perales, Ángel: «La estatua marmórea del Duque de Lerma en el castillo de Dénia, obra de Giuseppe Carlone», *Archivo Español de Arte*, 364 (2018), pp. 395-410.

6. Marías, Fernando: *El largo siglo XVI*. Madrid, Taurus, 1989, p. 242.

7. Vidal, Francisco: *Historia de la prodigiosa vida, virtudes, milagros y profecías de San Luis Beltrán*. Valencia, José Thomás, 1743, L. III, pp. 457-458 y 480.

8. Arciniega, Luis: «El alabastro de singular *bellea*, de Picassent entre el mito y el desdén y su uso en tierras valencianas», en Morte, Carmen: *El alabastro: usos artísticos y procedencia*. Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2018, pp. 363-378.

9. Benito, Fernando: *Guía del Museo de Bellas Artes de Valencia*. Valencia, Ruzafa Show, 2009, p. 362.

de la Desamortización[10], conservándose solamente el bulto en el Museo de Bellas Artes de Valencia.

El detallado estudio de la transcripción, de bibliografía prácticamente olvidada y el análisis de la pieza nos llevan a la conclusión de que se trata de una única obra. El encargo realizado por Don Juan Alfonso Pimentel a los genoveses Carlone y Casella en 1609 no estaba relacionado con un sepulcro para su hermano don Luis ni con un panteón funerario de los Pimentel y era nada menos que la sepultura de Anadón que llega en 1611 para ubicarse en el convento de Santo Domingo de la ciudad de Valencia, descartando por completo la idea del monumento funerario napolitano que nunca existió. Con ello, sumamos un nuevo monumento de importación genovesa para la ciudad de Valencia, realizado con la mediación del embajador Juan Vivas de Cañamás, que viene a completar la elevada suma de piezas de mármol genovés importadas a comienzos del siglo XVII, insistiendo en ese constante tráfico de objetos artísticos a través del mar Mediterráneo.

FRAY DOMINGO ANADÓN Y LOS CONDES DE BENAVENTE

Fray Domingo Anadón (1530-1602) fue un dominico de origen aragonés que vivió en el convento de Santo Domingo de Valencia después de formarse como novicio con fray Luis Beltrán. Ejerció como portero limosnero del convento durante 44 años en los que practicó la caridad y atención a los pobres. Su austeridad, oración, escritos, sermones, pláticas y profecías le granjearon la devoción de numerosas personalidades en la Valencia de la época, que acudían al convento a escucharle y a solicitar su intercesión[11]. Se le atribuyeron cuantiosos milagros y tras su fallecimiento, se incoó un proceso de beatificación en el que volvieron a participar algunas de estas reconocidas figuras. Entre los más devotos se encuentran los condes de Benavente y sus hijos que acudían a escuchar sus sermones y colaboraban con él en la distribución de la limosna. Esa devoción les llevó también a realizar las deposiciones en el proceso de santidad con una

10. Ha habido cierta confusión al respecto de la desaparición de la capilla de San Luis Beltrán y en muchos textos podemos leer que los sepulcros no se conservan por su destrucción en la Guerra de la Independencia. Lo que se destruye en esa guerra fue la celda de San Luis Beltrán y no la capilla. La celda había sido recompuesta hacia 1771 por Antonio Gilabert y fue demolida en la guerra, mientras que la capilla aún fue descrita durante la primera mitad del siglo XIX. Villanueva, Jaime de: *Itinerario descriptivo de las Provincias de España*. Traducción libre de Alexandre de Laborde, Valencia, Ildefonso Mompié, 1816, pp. 79-80: «Nada queda ya del magnífico salón en que estaban la celda de San Vicente Ferrer y de San Luis Beltrán [...] La capilla de San Luis Beltrán es muy graciosa y está ricamente decorada con mármoles esquisitos y con pinturas de la vida del Santo por Gerónimo Espinosa. En su camarín se conserva el cuerpo incorrupto del mismo santo y en ella sepulcros magníficos de mármol verde y blanco de los venerables Fr. Juan Micó y Fr. Domingo Anadón».

11. Gómez, Vicente: *Verdadera relacion de la vida, muerte, y hechos milagrosos del bendito P.F. Domingo Anadon, portero y limosnero del Conuento de Predicadores de Valencia: van añadidas cosas muy notables co[n] vna iusta poetica que en su alabança se tuuo el año 1606*. Valencia, junto al molino de Rovella, 1607 y Monterde Elías, Ramiro: *Biografía del venerable Fray Domingo Anadón (o Historia de una vida dedicada a los pobres) y Justa Poética que, en el Real Monasterio de Predicadores de Valencia, hubo en su alabanza el 28 de diciembre del año 1606*. Calamocha, Centro de Estudios del Jiloca, 2009.

enardecida defensa de las virtudes del fraile[12]. En ellas se cita cómo acudían con frecuencia a la portería a comer de la olla de arroz o el pan que repartía a los pobres, y que tanta era su devoción que antes de partir en su viaje a Nápoles tras su nombramiento como virreyes, se encomendaron a él durante varias tormentas que se fueron sucediendo en la travesía.[13] De hecho la primera biografía publicada en 1604 estuvo ya dedicada a los condes de Benavente en reconocimiento a su «estima y respeto»[14]. Muchas de estas biografías insisten en la presencia de innumerables damas y caballeros de alta nobleza que se acercaban al convento a conocer al fraile Anadón y a escuchar sus sermones y es que debemos tener en cuenta que los años coincidentes con el virreinato de los condes de Benavente, en Valencia se dieron cita destacados nobles. Durante varios meses en el año 1599, la corte estaba presente en la ciudad a donde había acudido para celebrar las bodas del rey Felipe III y Margarita de Austria. El Virrey colaboró en el adecentamiento del Real para el aposento de los reyes, en los preparativos y festejos y en una de las obras que recogieron estos sucesos, escrita por Felipe de Gauna y dedicada al conde-duque. El *Libro del felicísimo casamiento* detalla este acontecimiento que marcó la vida cultural y social de la ciudad a fines del siglo XVI.

El fallecimiento del venerable sacerdote sucedió el 28 de diciembre de 1602. Las crónicas narran cómo unas horas antes de producirse y en el momento de la agonía final, otro de sus devotos, Pedro Juan Esquerdo persuadió al pintor Francisco Ribalta para que entrara en su celda. «Retratóle quando la Comunidad dezía la recomendación del alma y sacóle muy parecido, aunque le prensava la gente que ya no cavía en su celda ni en el salón»[15]. Porque era tal el cúmulo de personas que acudieron al convento al tener noticia de que se aproximaba su final que se agolpaban tratando de acercarse a él. Ya fallecido, Ribalta le volvió a retratar otra vez[16], siendo uno de estos retratos los que se utilizaron sobre el túmulo en las honras fúnebres que se retrasarían hasta el 13 de enero de 1605, por diversas circunstancias ligadas al desempeño del cargo de Virrey por parte del Patriarca Ribera. Estos retratos no se conservan pero debieron circular varias copias porque se documentan algunos en colecciones particulares durante el siglo XVII[17]. Podrían haber sido similares al custodiado en la Real Academia de Bellas Artes

12. Miguel, Serafín Tomás: *Compendio de la vida y virtudes del V. padre F. Domingo Anadón...* Valencia, Juan Gonçález, 1717.

13. *Idem*, p. 105. Pasaron varias borrascas como habían sido anunciadas por el Padre Anadón pero se encomendaron a él y llegaron sanos y salvos a Nápoles como indicaron en las deposiciones sobre la santidad del fraile.

14. Gómez, Vicente: *Relación verdadera de la vida y muerte y hechos del Padre Fr. Domingo Anadó de la orden de predicadores*. Valencia, Juan Crisóstomo Garriz, 1604.

15. Miguel, Serafín Tomás: *op. cit*., pp. 153 y 165. Gómez, Vicente: *ibídem*, p. 195: «viendo que se moría y deseando que de varón tan eminente en virtud quedase retrato hizo venir a Francisco Ribalta el qual lo retrató mientras los padres dezían la comendación del alma, aunque se hizo con harta incomodidad y mucho ruido de gente que no cavía ya en la celda ni en el dormitorio».

16. Gómez, Vicente: *ibídem*, p. 201: «Dióle deseo y devoción de mandarle retratar otra vez difunto como le avia retratado bivo. Esto no se pudo hazer hasta la noche siguiente, porque la infinita gente que acudió a besar manos y hábitos, no dio lugar. Al fin, ya tarde le entraron en la sacristía y el propio pintor le trasladó».

17. Gil, Yolanda & Gómez-Ferrer, Mercedes: «Martí Almança (-1667), ciutadà de València, entre el coleccionismo y la devoción», en Callado, Emilio: *La catedral Barroca, iglesia, sociedad y cultura en la Valencia del siglo XVII*. Valencia, Alfons el Magnànim, 2020, pp. 187-230, figura un cuadrito del Padre Anadón en su inventario de bienes, p. 222.



FIGURA 1. EL BEATO DOMINGO ANADÓN, DOMINICO. ANÓNIMO PRIMERA MITAD DEL SIGLO XVII. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

de San Fernando (FIGURA 1), que representa al dominico atendiendo a un pobre con una hogaza de pan en la mano y el rosario.

También el Patriarca Ribera fue un devoto del siervo de Dios Anadón y lo tenía en tal estima que «lo hizo pintar al bivo en una de sus capillas del célebre seminario de Corpus Christi». En efecto, posiblemente a partir de la falsilla de Ribalta, su efigie fue incorporada por Matarana en 1603 en los frescos de la capilla de la Virgen de la Antigua, llevando el pan junto a dos jóvenes. Se conservan también otros cuadros, uno en colección particular realizado por Sariñena y otro en el colegio de Notarios, posiblemente copia algo más tardía donde Anadón figura entregando a los gremios y a un representante de los notarios los estatutos de la pila de San Vicente Ferrer. Él mismo había instituido una hermandad para regular el aseo y gobierno de la pila de San Vicente en la iglesia de San Esteban que finalmente quedaría al cargo de los notarios[18].

Pero como se ha señalado serían los condes de Benavente a los que se consideró «los señores más devotos del siervo de Dios, y los que más tiernamente le amaron y veneraron»[19] (FIGURA 2). Hasta el punto que hallándose ya en Nápoles al tener noticias de su fallecimiento se encargaron de labrar un sepulcro de mármol como veremos a continuación. Contribuyeron además a sufragar los gastos de adecentamiento de la capilla de San Pedro en la iglesia del convento, lugar elegido para la sepultura, de la que se retiró el retablo antiguo. El conde de Benavente costeó el blanqueo, lucimiento y toda la albañilería necesaria para permitir la colocación del sepulcro, las rejas y vidrieras.[20] Esta se adornaría además con un cuadro de Santo Domingo y otro del venerable Anadón a ambos lados de la misma[21].

18. BENITO, Fernando: *Juan Sariñena, (1545-1619), Pintor de la contrarreforma de Valencia*, Cat. Exp. Valencia, Generalitat Valenciana, 2008, pp. 116-117.

19. MIGUEL, Serafín Tomás: *op. cit.*, p. 183.

20. Archivo del Colegio del Corpus Christi de Valencia, (ACCV), notario: Jaume Cristófol Ferrer, 10125, 9 de abril de 1611, pagos a Joan Jordán vidriero para las vidrieras de la capilla, y 22 de agosto de 1611, Sebastià Jover albañil confiesa haber recibido del Excelentísimo señor Don Juan Alfonso Pimentel y de Herrera conde de Benavente por manos del señor don Carlos Juan de Torres 95 libras, 7 sueldos y 3 dineros «por las manos y pertrechos de blanquear y luzir y solar la capilla que se ha hecho y adornado en el monasterio de los frayles de santo Domingo de Predicadores desta presente ciudad de Valencia para poner en ella el cuerpo de fray Domingo de Anadón fray de dicha orden y hazer en dicha capilla el fundamento para asentar las piedras de dicha sepultura del dicho fray Domingo Anadón y hazer las rexas de hierro de las vidrieras de dicha capilla [...]».

21. MIGUEL, Serafín Tomás: *op. cit.*, p. 195: «[...] En las paredes de la capilla que servía de nicho al sepulcro, se colocaron dos quadros, uno a mano derecha con la Imagen de nuestro Padre Santo Domingo, adornado con los donarios y presentallas que avia del santo en el altar mayor y se acordó que en adelante se fuesen colgando allí

El conde-duque debía conocer bien el convento dominico, uno de los principales de la ciudad, pues como hemos indicado lo visitaba con frecuencia desde el Real donde residía, situado al otro lado del río. El interés por Benavente de costear una capilla se explica por su devoción al fraile y se puede enmarcar en su patrocinio de obras artísticas ya en su época valenciana. Contribuyó a algunas obras arquitectónicas, como el fortalecimiento de torres de vigilancia en la costa y a la puesta a punto del palacio para aposentar al rey. Esto último conllevó la llegada de pintores como Ribalta procedentes de la corte, y las idas y venidas de trazas encargadas al arquitecto real Francisco de Mora[22]. Los intereses artísticos de Benavente se afianzarán en sus años napolitanos con las numerosas adquisiciones de obras de arte que le han valido la consideración de primer gran virrey coleccionista. Pero debieron iniciarse con anterioridad pues consta también el envío de obras de arte a sus posesiones castellanas como una Virgen de los Desamparados o un Ecce Homo de Juan de Juanes, adquiridos en Valencia[23]. El patrocinio de toda una capilla no es por tanto ajeno a la inquietud artística que Benavente demuestra en su propio recorrido biográfico.



FIGURA 2. RETRATO DE DON JUAN ALFONSO PIMENTEL. ANÓNIMO ITALIANO DEL SIGLO XVII, NUOVA STAMPA DEL PARRINO E DEL MUTTI, 1692. AGUAFUERTE Y BURIL, 125 X 77 MM. Biblioteca Nacional de España

EL SEPULCRO FUNERARIO DEL VENERABLE ANADÓN

La mayor parte de las descripciones del sepulcro del venerable Anadón repetían lo descrito por Teixidor[24] y Ponz, quienes ya lo vieron después de los cambios acaecidos tras su traslación a la capilla de San Luis Beltrán. Y es que en 1647,

mismo las que al Santo patriarca ofreciesen los fieles. El otro quadro se colocó a la mano izquierda y era la vera efigies del venerable Anadón para que a sus lados se colgasen las mortajas, tablitas y otros donarios que los fieles fuesen ofreciendo en memoria de los beneficios recibidos [...]».

22. GÓMEZ-FERRER, Mercedes: *El Real de Valencia (1238-1810). Historia constructiva de un palacio valenciano*. Valencia, Alfons el Magnànim, 2012, pp. 173-178.

23. SIMAL, Mercedes: *op. cit*., p. 31. En este texto se cita también el controvertido retrato del conde-duque conservado en el Instituto Valencia de Don Juan que está firmado y fechado por Pascual Catí, en 1599. De ser realmente un retrato de Pimentel, correspondería a la época valenciana, con la dificultad de no saberse si el pintor italiano, activo en Roma, Pasquale Catí, que firma castellanizado pudo haber estado en la ciudad de Valencia. Una posible explicación que no ha sido tenida en cuenta es que pudiera haber probado fortuna en la corte como tantos italianos, y formar parte del grupo de pintores trasladados a Valencia para las bodas del rey, pero por el momento no hay documentación que pueda acreditar esta hipótesis.

24. TEIXIDOR, José: *Capillas y Sepulturas del Real Convento de Predicadores de Valencia*. Ed. facsímil 1755, Valencia, Acción Bibliográfica Valenciana, 1945, tomo I, p. 290.

aprovechando la nueva capilla que el convento dedicó a su santo, se había dividido el sepulcro magnífico de jaspe y mármol que había enviado en 1611 el conde de Benavente, haciendo de uno dos para colocar en los colaterales, a la izquierda a otro venerable del convento, fray Juan Micó y a la derecha al venerable Anadón. «Cada uno se compone de dos columnas corintias de piedra semejante al verde antiguo. Sus pedestales y cornisamento son de mármol. La escultura de las figuras no es de tanto mérito, como es la arquitectura: pero todo el conjunto tiene magnificencia. En las inscripciones se expresan los nombres, las patrias, las virtudes y empleos que en la religión tuvieron y el día de su muerte»[25]. Otros textos posteriores[26] repetían estos datos constatando la dificultad de analizar el sepulcro puesto que ya estaba totalmente alterado. Todo lo más se reconocía que habría tenido cuatro columnas de orden corintio que eran de jaspes, con elementos de mármol blanco y con un bulto que representaría al venerable Anadón (FIGURA 3).



FIGURA 3. GIUSEPPE CARLONE Y OBERTO CASELLA, SEPULCRO DE DOMINGO ANADÓN, 1609. Museo de Bellas Artes de Valencia

La historiografía sin embargo había olvidado otro libro mucho más exacto tanto en datos como en descripción pues lo analizaba en el estado anterior a la división. Se trata del texto del padre Serafín Tomás Miguel, *Compendio de la vida y virtudes del Venerable Padre Fray Domingo Anadón* publicado en 1717 y dedicado precisamente a los entonces condes de Benavente. Esta singular dedicación hizo que prestara especial atención a todos los sucesos que relacionados con Anadón servían para gloriar la atención que al clérigo dispensaron sus antepasados, Juan Alfonso Pimentel y su

25. PONZ, Antonio: *Viage de España*. Madrid, Joachin Ibarra, 1754, tomo 4, p. 107.
26. VILLANUEVA, Jaime de: *op. cit.*, pp. 79-80.

esposa doña Mencía de Mendoza y Zúñiga, texto que contó con la aprobación de Tomás Vicente Tosca, en aquel momento examinador sinodal del Arzobispado de Valencia (FIGURA 4).



FIGURA 4. RETRATO DE ANADÓN POR HIPÓLITO ROVIRA. GRABADO INSERTO EN EL COMPENDIO DE LA VIDA Y VIRTUDES DEL VENERABLE PADRE FRAY DOMINGO ANADÓN DE SERAFÍN TOMÁS MIGUEL, 1717

En él se narra cómo don Juan Alfonso ya Virrey de Nápoles había mandado labrar un sepulcro según traza que le enviaron los religiosos desde Valencia, aunque «su afecto y devoción quería que saliese más magnífico»[27]. En este punto otros cronistas del convento como Juan Falcó indican que la idea partió también de los dominicos encabezados por el padre Fray Miguel Abadía que suplicaba a su excelencia conocido por su devoción a Anadón que «mandase hazer en Génova» otro mejor sepulcro, quién no solo lo mandó hacer sino que lo hizo labrar a su costa[28]. Por tanto, la idea original parte de los dominicos del convento sabedores de la calidad de los sepulcros genoveses, puesto que ya contaban con el preciado sepulcro de los Marqueses de Zenete en la capilla de los Reyes. Lo que desconocemos es qué tipo de traza se enviaría para facilitar el encargo. Quizá correspondió a un dibujo de la imagen del fraile para que se pudiera esculpir el bulto, siguiendo un proceso que se había repetido en numerosas ocasiones con los encargos en Génova. Así conocemos que para las sepulturas de los arzobispos Santo Tomás de Villanueva (1555) y Martín de Ayala (1566) se siguieron los dibujos del insigne pintor Juan de Juanes. Pero en el caso de la de Martín de Ayala, parece que Juanes no proporcionó exclusivamente el dibujo del rostro para el bulto sino que también fue de su mano la traza arquitectónica[29]. En el caso del sepulcro de los Marqueses de Zenete, la traza correspondió a Giovanni Battista Castello, il Bergamasco[30]. En este punto, tenemos más dificultades para saber si lo enviado al Virrey de Nápoles incluía también un diseño arquitectónico o solamente el retrato del fraile. El diseño de una estructura podría haber sido proporcionado por alguno de los canteros que en aquellos años estaban instalados en la ciudad de Valencia y se dedicaban a la compra-venta de productos genoveses, como los Abril o Semería[31]. O

27. MIGUEL, Serafín Tomás: *op. cit*., p. 183.

28. FALCÓ, Jaime: *Historia de algunas cosas más notables perteneciente a este convento de Predicadores de Valencia*. Ms, 204, Biblioteca de la Universitat de València, 1740, p. 410.

29. GÓMEZ-FERRER, Mercedes: «New findings on the Genoese tomb of Archbishop Martín de Ayala, Valencia Cathedral (1566) and Juan de Juanes Living portraiture», *Colnaghi Studies Journal*, 5/oct. (2019), pp. 140-157.

30. LÓPEZ TORRIJOS, Rosa: «Los autores del sepulcro de los Marqueses del Zenete», *Archivo Español de Arte*, 203 (1978), pp. 323-336.

31. GÓMEZ-FERRER, Mercedes: «El taller escultórico de Juan de Lugano y Batiste de Aprile en Valencia», *Actas del XI Congreso del CEHA*. Valencia, 1998, pp. 122-129.

incluso a algún pintor como Sariñena que además de proporcionar retratos sabemos que también realizó alguna traza arquitectónica, como las portadas de la sala Nova de la casa de la diputación en 1591 que debían cortarse con jaspes y mármoles. El retrato para el bulto podría haberse realizado a partir de los ejecutados por Francisco Ribalta en las horas previas y posteriores al fallecimiento.

El Virrey, contando con la mediación de don Juan Vivas de Cañamás, embajador en Génova, cumple con lo prometido y el sepulcro llega en 1611. La descripción del texto es muy precisa: «La arca o urna de finísimo alabastro con embutidos de jaspe y sobre la urna una bien sacada imagen del siervo de Dios, y en lo alto su cúpula o celicato, sustentando de quatro crecidas colunas de pórfido verde y negro que dizen del antiguo, con chapiteles de obra corintia. En lo más alto de la cúpula estaba una bella imagen de mármol de la Caridad abraçando a dos niños y para la pared testera de la capilla en que se avia de colocar el sepulcro, una imagen de medio relieve, también de mármol de la Trinidad beatísima. Coronaba este sepulcro una barandilla o pretil de cándido mármol con balaustres de jaspe verde. Para los lados se labraron dos escudos, uno con las armas del conde, y otro con la devisa de nuestra orden. En la basi o pedestral de la urna en que se avia de colocar el cuerpo del siervo de Dios, se encajó de guarniciones hermosas de fino mármol una crecida lapida con el siguiente epitafio [...]»[32].

El documento original del contrato, como vamos a ver, coincide en buena medida con esta descripción. Fue suscrito el 14 de junio de 1609 con los escultores Giuseppe Carlone y Oberto Casella, también menciona la mediación de Vivas quien se encargaría de verificar que todo se cumpliese según lo estipulado. El plazo convenido de seis meses se alargó y la obra se terminó de pagar el 10 de noviembre de 1610 por el precio acordado de 494 escudos de oro y por tanto en cronología perfectamente compatible con la llegada a Valencia en 1611. El sepulcro según los datos documentales se componía de cuatro columnas «di pietra meschia della vena di Porcevera»[33] en realidad, cuatro columnas de mármol verde, conocido como «verde polcevera», una litología ofiológica, que aflora en diversas localidades del área de Génova descrita o llamada a veces también como serpentinata verde de Polcevera. Por tanto, unas columnas que a simple vista podrían ser confundidas con jaspes verdes, dado que se exigía que fueran especialmente pulidas y lustradas. Siendo de este color los fustes, sin embargo, los capiteles corintios, pedestales y cornisas eran de mármol blanco, mientras que el friso también repetía la tonalidad verde de la *polcevera*. El contrato también describe la figura de la caridad con dos *puttis*, uno al brazo y el otro a los pies, que se nombran en el texto del Padre Serafín, que sin embargo no alude a los ángeles sedentes sobre el frontispicio, que se especifican solo en el contrato[34]. El cuadro de en medio, en realidad un tondo u óvalo, era un medio relieve de una gloria de querubines con la Trinidad, de la que Anadón era especialmente devoto, formada por el Espíritu Santo, Dios Padre y el crucifijo,

32. Miguel, Serafín Tomás: *op. cit.*, p. 191.
33. Alfonso, Luigi: *op. cit.*, pp. 90-91.
34. *Idem*, pp. 90-91, «[...] La figura della carità con 2 puttini uno in braccio et l'altro in piedi di marmaro bianco [...]», «[...] dua figure di due angeli sopra d.i. frontispizii che sedeno sopra essi».

rodeada también de un marco que tenía incrustaciones verdosas y se iba a situar en la pared de la capilla[35]. No se había prestado atención a la descripción del yacente que en el contrato especifica que era una figura de mármol blanco con la cabeza sobre una almohada y vestido con el hábito de Santo Domingo, con lo que no quedaba duda de que el sepulcro estaba destinado a un fraile dominico y no a un noble[36]. El contrato alude también al epitafio en el que se escribirían las letras sobre blanco para que se pudieran leer bien y a los 36 balaustres encastrados en pilastras de piedra verde[37]. En él, se mencionan los dos escudos conforme al modelo entregado que no se detallan pero que por la descripción del Padre Serafín sabemos que eran de los Pimentel y de la orden dominica. Como vemos no cabe duda de que se trata del sepulcro encargado para el fraile Anadón del cual tan solo conservamos algo maltrecho, el bulto, que precisamente fue juzgado por Ponz como la parte menos afortunada de toda la estructura monumental. Del resto, ya dividido al poco tiempo de haberse colocado no queda absolutamente nada.

La mayor parte de los sepulcros conocidos del medio valenciano procedentes de Génova a partir de los años 60 del siglo XVI eran sepulcros parietales. Podemos citar el del arzobispo Martín de Ayala en la catedral de Valencia (1566), el de Pedro Despuig en la iglesia del convento de Jesús de Valencia (1567) y el de Fray Jerónimo Pardo de la Casta en la iglesia del castillo-convento de Montesa (1570). Ya entrado el siglo XVII, los de Diego de Covarrubias y María Díez en la catedral de Valencia (1608) o el del obispo Vicente Roca de la Serna en el convento de San Juan de la Ribera (1608). Con diversas variantes, incluían una estructura arquitectónica normalmente formada por pilastras sustentando un tímpano que resguardaba la figura de un yacente individual y elementos decorativos figurativos que podrían enriquecer la composición. La mayoría de ellos muy maltratados o desaparecidos, en cambio, se conservan en buen estado los de los Covarrubias en la catedral que siguen esta disposición básica. El sepulcro exento de los Marqueses de Zenete constituía una excepción ya que implicaba disponer de una gran capilla con posibilidad de rodear el túmulo. La descripción del sepulcro de Anadón realizada por el Padre Serafín Tomás ofrece cierta duda porque en los años en los que escribió el cronista, el sepulcro ya estaba desmantelado y él mismo no lo pudo ver en la pequeña capilla original en la que inicialmente se ubicó. Era una de las capillas entre contrafuertes de la iglesia gótica del convento que aunque fue reformada no parece que dispusiera de una gran amplitud, porque se situaba en el lado colindante con el claustro. Al mencionar cuatro columnas sustentando una cúpula coronada por la figura de la caridad y una balaustrada, da a entender una estructura exenta con el bulto en el centro. Sabemos que el número de balaustres en cantidad de 36 situados sobre cornisa de 78 palmos, que son casi 20 metros, parece apuntar a un pretil que rodea toda la

35. *Idem*, pp. 90-91, «[...] lo quadro de mezzo [...] che dentro sia una gloria de cherubini, un nuvolo con il Spirito Santo, un Dio Padre che tengo un crucifixo e sia de mezo rilievo benissimo fatto e perché la gloria va tonda o sia ovata [...]».

36. *Idem*, pp. 90-91, «[...] il santo... figura... con suoi cossini sotto la testa con una forma de tappeto ai piedi con l'habito de frate Santo Domenico [...]».

37. *Idem*, pp. 90-91, «[...] Balaustri num. 36 computati i mezzi che vanno incastrati nelli pilastretti de meschio de Porcevera conforme alle colonne [...]».

estructura. Sin embargo, algunos otros detalles del contrato como el frontispicio y dos figuras de ángeles sedentes encima parecen apuntar a una tumba parietal, pero recordamos que estos no se describen en la obra finalmente construida con lo que pudo haber variaciones entre el contrato y lo realizado. En cualquier caso, debió impresionar una composición realizada con columnas exentas en lugar de pilastras de dimensiones bastante considerables, más de 230 cm de alto por 31 cm de diámetro y sobre todo su color, de un verde brillante, que contrastaba con la mayor parte de los sepulcros de mármol blanco.



FIGURA 5. DETALLE DEL PLANO DEL CONVENTO DE SANTO DOMINGO DE LA CIUDAD DE VALENCIA, CON INDICACIÓN DEL LUGAR OCUPADO POR LA CAPILLA DE SAN LUIS BELTRÁN. ANTONIO DE LA IGLESIA. 1861. Archivo Militar General de Madrid, V-06-08

EL TRASLADO DEL SEPULCRO A LA CAPILLA DE SAN LUIS BELTRÁN

En efecto, la historia de este sepulcro está ligada a la de la capilla de San Luis Beltrán que se encontraba enfrente, al entrar en la iglesia en la parte del evangelio, con mayores posibilidades de ocupar un espacio en terrenos del huerto del convento (FIGURA 5). Al aumentar la devoción a San Luis Beltrán, el convento decidió construirla de nuevo y su fábrica fue iniciada en 1628. Esta acogería los restos de

San Luis Beltrán pero también de otros insignes difuntos, entre los que se encontraban Fray Juan Micó y fray Domingo Anadón, como hemos señalado.

Fray Juan Micó era igualmente un fraile muy estimado en la ciudad de Valencia cuyo fallecimiento se había producido en 1555. Inicialmente enterrado en el vaso de los venerables, se decidió en 1583 ofrecerle una sepultura más digna, para que tuviera correspondencia con la que tan solo un año antes se había realizado para Fray Luis Beltrán. Ambos habían tenido una estrecha relación durante su vida en el convento y fue Micó el que le entregó el hábito de religioso al santo. El sepulcro de Micó consistía en un sencillo bulto con la figura del yacente vestido con su hábito, costeado por su sobrino fray Juan Vidal que llegó a ser tres veces prior del convento[38]. Se ubicaba en origen a espaldas del coro izquierdo y para ello se buscó un alabastro local que talló «bien acabado y hermoso como le vemos, en particular la imagen que la sacó el maestro Jusepe Estevan muy al bivo, parecida al siervo de Dios». Este dato que había caído en el olvido nos indica así que el autor del alabastro que se conserva también bastante maltratado en el Museo de Bellas Artes de Valencia fue el escultor José Esteve (act. 1554-1607)[39] (FIGURA 6).



FIGURA 6. JOSÉ ESTEVE, SEPULCRO DE FRAY JUAN MICÓ, 1583. Museo de Bellas Artes de Valencia

Un maestro ya conocido por los dominicos pues tan solo un año antes había sido el encargado por Luis de Requesens de realizar el nuevo retablo de la capilla de los Reyes a partir de un modelo y traza de su mano, que luego se completaría con las

38. VIDAL, Francisco: *op. cit.*, p. 259. Una breve semblanza nos indica que profesó en 1551 y falleció en 1596 en pp. 471-472. ARCINIEGA, Luis: *op. cit.*, p. 376, señala unos pagos de 1650 que cita el cronista Domingo Alegre de 30 libras y un traslado en 1653 creyendo que el bulto de alabastro sería de esta fecha, pero deben corresponderse al traslado y adecentamiento en la nueva capilla.

39. ACCV, notario: Jaume Martí, 12345, Primer testamento de 2 de abril de 1604. Aunque en ACCV, notario: Tomás Martí, 14479, 28 de diciembre de 1607 se publica su inventario de bienes, mencionando otro testamento de 9 de diciembre de 1607. Vivía en la «Devallada de Sant Francesc» y tenía tres hijos eclesiásticos y dos hijas. Se entierra en la capilla de San Alejo en el claustro del convento de San Agustín.

pinturas de Isaac Hermes Vermey[40]. Sus obras no se reducían exclusivamente a realizar armazones para retablos de pintura, ya que albergaban importantes elementos escultóricos, tanto tallas de figuras como relieves. Aunque se ha considerado que los elementos escultóricos conocidos de su mano como los de este retablo acusan una cierta rigidez se alaba la estructura arquitectónica y algunos de los adornos. Una de sus obras más tempranas entre 1554 y 1560 fueron las tallas en puertas de salones y capilla del palacio de Marco Antonio de Borja y Pallás[41]. Aunque son más abundantes los retablos, entre los que se encuentra el retablo de Bocairente contratado en 1572 a partir de una traza que él mismo había proporcionado con 14 figuras de santos y un Cristo crucificado, con pinturas de Juanes, quizá el de San Esteban también con pinturas de Juanes, y tres retablos para San Miguel de los Reyes[42]. Pero no trabajó solo en madera como indica un pago en 1603 por una escultura de un león realizada en piedra de Ribarroja para el Patriarca Ribera[43] y el alabastro de Micó que ahora recogemos aquí.

Sin embargo, pocas noticias se tienen del sepulcro de San Luis Beltrán. Teixidor dice de él que era «una sepultura muy bien labrada, figurado de bulto de piedra mármol el sobre dicho Fray Luis Beltrán con su abito de fraile al natural como lo enterraron». Desconocemos quién lo realizó, solo sabemos que fue costeado por su hermano Jaime Bertrán siendo terminado el 25 de marzo de 1582 día en que se hizo la traslación del cuerpo del santo. Por encima, un retrato del fraile pintado «muy a lo natural con un cruzifixo en la mano, puesto sus hojos como si fuese al vivo»[44]. No estaría muy alejado del retrato conservado en el Colegio del Patriarca de Juan Sariñena que nos lo muestra con un crucifijo en la mano, cara demacrada y ojos entrecerrados[45].

Estos tres sepulcros, el de Micó, el de San Luis Beltrán y el de Anadón, fueron trasladados a la nueva capilla de San Luis Beltrán concluida en 1653. A la entrada estaban los dos de Anadón y Micó, uno a cada lado, y en un lateral el de Fray Luis Beltrán, aunque su cuerpo sería trasladado a una rica urna de plata situada en el centro de un retablo, presidido por un lienzo bocaporte de Espinosa. Estaba flanqueado por cuatro cuadros más de los milagros del santo del mismo pintor. La capilla fue ampliada en 1685 con la adición de un camarín que fue construido por Juan Pérez Castiel y Gaspar Díez[46]. Más tarde fue decorado por Hipólito Rovira tras

---

40. Nicolau Bauzá, José: «Contrato para retablo en la capilla delos Reyes del convento de Santo Domingo», *Archivo de Arte Valenciano*, 65 (1984), pp. 31-33 y Mata de la Cruz, Sofía: «El retablo mayor de la capilla de los Reyes (convento de Santo Domingo de Valencia): una obra de Josep Esteve e Isaac Hermes Vermey (1581-83)», *Archivo de Arte Valenciano*, 76 (1995), pp. 47-51.

41. Gómez-Ferrer, Mercedes: «Nuevas noticias sobre el retablo de la vida de san Esteban de Joan de Joanes», *Boletín del Museo del Prado*, 16/34 (1995), pp. 11-14.

42. Alcahalí, Barón de: *Diccionario biográfico de artistas valencianos*. Valencia, Federico Doménech, 1897, pp. 364-365.

43. Benito, Fernando: *La Arquitectura del Colegio del Patriarca y sus artífices*. Valencia, Federico Doménech, 1981, pp. 110-111.

44. Antist, Vicente Justiniano: *Relación de la vida y muerte del p. Fray Luis Bertrán de la orden de Santo Domingo*. Valencia, Pedro de Huete, 1575, p. 293.

45. Benito, Fernando: *op. cit*., pp. 120-123.

46. Noticia inédita a partir de datos del Archivo del Reino de Valencia, notario: Tomás Aguilar, 2870, 13 de octubre de 1685. La traza había sido proporcionada por Gaspar Díez y en la capitulación se detallan todas las condiciones

regresar de Roma en 1735, al decir de Ponz «esta bóveda y pechinas manifiestan en confuso las muchas especies, que Rovira conservaba de lo bueno: hay fuego de invención y algunas cosas gustosas entre muchas extravagancias». La apreciación sobre la obra de Rovira es bastante desigual, Vidal habla de «primorosa talla dorada» que debió acompañar a modo de alabastros las pinturas. Sin embargo, estas fueron pintadas al óleo en lugar del fresco y causaron cierta estupefacción entre algunos, como Teixidor, que indica que tuvieron que quitar los andamios «que si no aún está pintando, porque el mucho estudio le ha dañado la fantasía»[47]. El camarín acogió también cinco urnas labradas con los restos de otros venerables frailes del convento acompañados de sus retratos. Para poder subir al camarín se hizo una escalera y se adornó con dos esculturas de Leonardo Capuz, una Santa María Magdalena y una Santa María Egipciaca. Esta capilla se convirtió en una de las más suntuosas del convento y permaneció así hasta después de la exclaustración y de la toma del edificio por el ramo militar. La nave principal de la iglesia con las capillas de la Virgen del Rosario y San Luis Beltrán fue ocupada por el cuerpo de artillería tras la desamortización, y aún se conservaba en 1849 cuando la menciona Boix[48], pero sería demolida como el resto de la iglesia en 1865.

LOS AUTORES DEL SEPULCRO. LA IMPORTACIÓN DE OBRAS DE GÉNOVA

Juan Alfonso Pimentel durante su estancia en Nápoles había contado con el concurso de importantes escultores y marmolistas que trabajaban en el medio local. Algunos incluso se habían desplazado de Nápoles a Valencia, como Cristóbal Monterroso que se encontraba en Valencia en 1611 en un viaje para conseguir jaspes de Tortosa para la capilla de San Jenaro de la catedral napolitana[49]. Otros escultores como los autores de la napolitana fuente de Santa Lucía, patrocinada por el virrey, Michelangelo Naccherino, Tomaso Montani y Geronimo d'Auria, también tenían un importante reconocimiento como creadores de monumentos funerarios. Sin embargo, el conde de Benavente prefirió acudir al mercado de exportación de mármoles por excelencia que era el genovés, que ya tenía toda una red de comerciantes y especialistas dedicados a inundar Europa de productos que en ocasiones casi parecían de fabricación seriada.

---

de construcción desde fundamentos, paredes, arcos de medio punto con un pequeño crucero, cúpula de media naranja, todo realizado con técnicas tabicadas y elementos decorativos como relieves de talla, «tambanillos, tarchetes, florons» y elementos decorativos de alabastro.

47. Teixidor, José: *op. cit*., p. 125.

48. Boix, Vicente: *Manual del Viagero y Guía de los Forasteros en Valencia*. Valencia, José Rius, 1849, p. 173.

49. Precisamente el pago lo recibió de Don Carlos Juan de Torres el procurador del virrey, caballero y alcaide de la casa y palacio Real, que también sería el encargado de pagar al maestro de obras y al vidriero que trabajaron en la capilla. ACCV, notario: Jaume Cristófol Ferrer, 10125, 9 de agosto de 1611. Monterroso se encargó de dirigir toda la decoración marmórea. Strazzullo, Franco: *La cappella di San Gennaro nel Duomo di Napoli: Documenti inediti*. Napoli, Istituto Grafico editoriale italiano, 1994. Sobre Monterroso en España, p. 111.



FIGURA 7. GIUSEPPE CARLONE. GRABADO INSERTO EN EL LIBRO DE RAFFAELE SOPRANI. VITTE DE PITTORI, SCULTORI ED ARCHITETTI GENOVESI, GÉNOVA, 1768

Los escultores elegidos para la realización del sepulcro fueron Giuseppe Carlone y Oberto Casella, que ya habían trabajado con ocasión anterior para el mediador del encargo, el embajador Juan Vivas. Giuseppe Carlone (doc. 1599-1624) era miembro de una ilustre familia de escultores, con una larga tradición que se remonta al siglo XV. Su hermano Taddeo Carlone había sido autor de la tumba de los Marqueses de Zenete ya citada[50]. Ambos eran hijos de Giovanni, uno de los escultores más prestigiosos de la Génova del siglo XVI, desde que se instalara en 1560 procedente del lugar de Rovio, junto al lago de Lugano. El otro escultor mencionado, Oberto Casella, es miembro de una familia que también tenía destacados escultores y arquitectos, entre otros Daniele Casella, que figura como testigo del documento de contrato con Pimentel. De Oberto se conocen varias obras en zona genovesa como una Virgen para la iglesia de Arma di Taggia realizada en 1606[51]. En 1610 en colaboración con Antonio di Bartolomeo Bosio entrega varias esculturas para la capilla del Bautista en la catedral de Génova[52]. En 1618 aún se le documenta al frente de una empresa de provisión de mármoles para palacios e iglesias de Génova[53].

De Giuseppe se tenían muchas menos noticias que de su hermano Taddeo. Más joven que éste, debió adquirir un cierto protagonismo a partir de los años 1609-10, aunque la historiografía lo juzga más severamente señalando la menor calidad de algunas de sus obras, quizá composiciones más seriadas realizadas para la exportación (FIGURA 7).

Trabaja para comitentes extranjeros y de él se dice que entregó muchas obras en Inglaterra, Francia, España y otras zonas italianas como Mantua. Además de obras para Génova de las que se alaban especialmente las realizadas para la iglesia del Gesú y San Siro[54]. Estuvo ligado a destacados nobles españoles que se valieron de la mediación del embajador Juan Vivas de Cañamás para conseguir los encargos, muchos de ellos relacionados con Valencia. Uno de los más importantes fue el de la estatua marmórea del Duque de Lerma de 1612 que se envió al castillo de Denia, solo identificada recientemente, pues hasta no hace mucho había sido tenida por

50. LÓPEZ TORRIJOS, Rosa: «Los autores del sepulcro...»
51. GANDOLFO, Andrea: *La provincia di Imperia*. Torino, Blu Edizioni, 2005, pp. 961-981.
52. ZURLA, Michela: *La scultura a Genova tra XV e XVI secolo. Artisti, cantieri e committenti*, (Tesis doctoral inédita), Università degli Studi di Trento, 2014, p. 389.
53. DECREI, Anna: *Un cantiere di Parole: glosario dell'architettura genovese*. Sesto Fiorentino, All'Insegna del Giglio, 2009, p. 162.
54. SOPRANI, Raffaele: *Vite de pittori, scultori ed architetti genovesi*. Genova, Casamara, 1768, pp. 431-432.

una escultura del propio embajador para su palacio de Benifairó de les Valls[55]. Aunque la estatua no lo fuera, lo cierto es que Giuseppe sí que se encargó en febrero de 1609 junto al mismo Oberto Casella de una fuente de mármol para este palacio lo que demuestra que el embajador ya había confiado en él con anterioridad al encargo del sepulcro. Como también lo había hecho con los hermanos Casella, Oberto y Batista que habían contratado en 1605 varias de las columnas y elementos arquitectónicos que formarían parte del patio de Benifairó[56]. La misma compañía formada por Giuseppe Carlone y Oberto Casella por mediación del embajador Vivas se hizo cargo a partir de septiembre de 1608 de tres fuentes de mármol que fueron destinadas al Palacio del Real valenciano, donde aún las pudo ver Cassiano del Pozzo[57].

La relación con Valencia de estos escultores no termina aquí y nuevamente con la mediación de Juan Vivas a partir del 21 de enero de 1610, Giuseppe Carlone, esta vez acompañado de su hermano Taddeo y de Antonio Casella, otro miembro de la familia, reciben la orden de esculpir cuatro estatuas de mármol destinadas al puente del Real, San Vicente Mártir, San Vicente Ferrer, San Luis Beltrán y San Luis Arzobispo de Tolosa[58]. Estaban previstas para sustituir a las que había realizado el también milanés Vicente Esteve, encargado de las esculturas de los Santos Vicentes en 1599, que no habían sido del agrado de los jurados de la ciudad. En este caso, los escultores debían seguir los bocetos que había enviado el pintor Sariñena, a quien vemos como hemos señalado con anterioridad, como uno de los artistas más activos en el envío de dibujos a Génova. Se insistía fundamentalmente en que la cabeza de San Luis Beltrán siguiera el diseño que había sido hecho «al natural de la vera efigie» del santo. Las esculturas fueron concluidas y se enviaron por mar, siguiendo el procedimiento habitual de flete de mármoles tan frecuente en estas fechas, pero lamentablemente nunca llegaron a su destino. El barco fue apresado por piratas y acabó en Argel, perdiéndose su pista. Las esculturas se volvieron a encargar en 1615 pero posiblemente no fueron realizadas y serían las de Esteve las que permanecieron en los casilicios del Puente del Real. Sabemos también que los jurados habían acordado a finales de noviembre de 1614 una nueva escultura por mediación del embajador Vivas de la figura de la Santísima Trinidad para el puente de la Trinidad, que no debió llegar nunca[59]. En la documentación de esta pieza no se cita al autor o autores que debían ejecutarla y nos planteamos la posibilidad de que una escultura sin indicación de temática que se menciona encargada de nuevo

55. Campos-Perales, Ángel: *op. cit.*, pp. 400-407

56. López Torrijos, Rosa: «Un palacio genovés en Valencia, el del embajador Vivas en Benifairó de les Valls», *Archivo de Arte Valenciano*, 50 (1979), pp. 59-69.

57. Gómez-Ferrer, Mercedes: *El Real de Valencia...*, pp. 269-270. Estas fuentes se habían interpretado inicialmente como obras para el palacio de Benifairó, pero no se indica en la documentación. La del palacio de Benifairó se encarga un año más tarde. Sin embargo, a finales de 1608 se había deliberado que se hicieran tres fuentes de mármol para los jardines del Real, cuya descripción coincide con el contrato y que sí que llegaron a colocarse, tal como señala Cassiano en 1626, que habla de «tres fuentes de mármol blanco con algunas figuritas».

58. Tramoyeres, Luis: «Cuatro estatuas perdidas», *Almanaque Las Provincias*, 1904, pp. 167-172 y Carreres Zacarés, Salvador: *Els casilicis dels ponts del riu de València*. Valencia, Vives Mora, 1935, pp. 56-67. En ninguna de estas publicaciones se mencionaba a los autores de las esculturas que fueron dados a conocer por Alfonso, Luigi: *op. cit.*, p. 85.

59. Carreres Zacarés, Salvador: *op. cit.*, p. 73.

por el embajador a los mismos escultores Carlone y Casella en 12 de marzo de 1615 pudiera referirse a esta, ya que tampoco consta que fuera para su palacio como se ha supuesto[60].

El sepulcro del venerable Domingo Anadón se suma así a la larga lista de objetos escultóricos que las compañías genovesas enviaron a diversos lugares de Europa. Valencia por medio de su embajador Vivas de Cañamás se convirtió en un centro receptor por excelencia y nobles como el todopoderoso duque de Lerma o el virrey Juan Alfonso Pimentel se sirvieron de su mediación. Se valieron también de familias genovesas asentadas en la ciudad como los Esteve, Abril o Semería, y de los lazos que tenían con canteros que permanecían en Génova como los Carlone o los Casella. Siendo el bulto, la parte menos satisfactoria del conjunto y precisamente lo único que nos ha llegado, estas valiosas descripciones son las que queremos destacar para poder imaginar la riqueza de este monumento funerario en el contexto de la importación de mármoles de la época. El constante intercambio que se había iniciado a principios del siglo XVI con la llegada de columnas, elementos arquitectónicos, fuentes y otras piezas para construcciones, se completaba con estos monumentos funerarios de carácter más escultórico que proliferaron a partir de la segunda mitad del siglo XVI a los que se suman estatuas de toda suerte, que no dejarían de llegar en el siglo XVII. Permitió también el trasvase de ideas y artistas que viajaron a uno y otro lado del Mediterráneo en un fluido intercambio en el que se inserta la historia de este sepulcro que hemos relatado.

60. Alfonso, Luigi: *op. cit*., p. 87 y López Torrijos, Rosa: «Un palacio genovés en Valencia...», p. 63.

BIBLIOGRAFÍA

Alcahalí, Barón de: *Diccionario biográfico de artistas valencianos*. Valencia, Federico Domenech, 1897.

Alfonso, Luigi: «I Carlone a Genova», *La Berio*, 1-2 (1977), pp. 43-98.

Antist, Vicente Justiniano: *Relación de la vida y muerte del p. Fray Luis Bertrán de la orden de Santo Domingo*. Valencia, Pedro de Huete, 1575.

Arciniega, Luis: «El alabastro de singular *bellea*, de Picassent entre el mito y el desdén y su uso en tierras valencianas», en Morte, Carmen: *El alabastro: usos artísticos y procedencia*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2018, pp. 363-378.

Benito, Fernando: *La Arquitectura del Colegio del Patriarca y sus artífices*. Valencia, Federico Domenech, 1981.

Benito, Fernando: *Juan Sariñena, (1545-1619), Pintor de la contrarreforma de Valencia*. Cat. Exp. Valencia, Generalitat Valenciana, 2008.

Benito, Fernando: *Guía del Museo de Bellas Artes de Valencia*. Valencia, Ruzafa Show, 2009.

Boix, Vicente: *Manual del Viagero y Guía de los Forasteros en Valencia*. Valencia, José Rius, 1849.

Campos-Perales, Ángel: «La estatua marmórea del Duque de Lerma en el castillo de Dénia, obra de Giuseppe Carlone», *Archivo Español de Arte*, 364 (2018), pp. 395-410.

Carreres Zacarés, Salvador: *Els casilicis dels ponts del riu de València*. Valencia, Vives Mora, 1935.

Decrei, Anna: *Un cantiere di Parole: glosario dell'architettura genovese*. Sesto Fiorentino, All'Insegna del Giglio, 2009.

Falcó, Jaime: *Historia de algunas cosas más notables perteneciente a este convento de Predicadores de Valencia*. Ms, 204, Biblioteca de la Universitat de València, 1740.

Franchini, Fausta: «La escultura de los siglos XVII y XVIII. Mármoles y maderas policromadas para la decoración de los palacios y las imágenes de devoción», en Boccardo, Piero, Colomer, Jose Luis & Di Fabio, Clario: *España y Génova. Obras, artistas y coleccionistas*. Madrid, 2004, Fundación Carolina, pp. 206-221.

Gandolfo, Andrea: *La provincia di Imperia*. Torino, Blu Edizioni, 2005.

Gil, Yolanda & Gómez-Ferrer, Mercedes: «Martí Almança (-1667), ciutadà de València, entre el coleccionismo y la devoción», en Callado, Emilio: *La catedral Barroca, iglesia, sociedad y cultura en la Valencia del siglo XVII*. Valencia, Alfons el Magnànim, 2020, pp. 187-230.

Gómez, Vicente: *Relación verdadera de la vida y muerte y hechos del Padre Fr. Domingo Anadó de la orden de predicadores*. Valencia, Juan Crisóstomo Garriz, 1604.

Gómez, Vicente: *Verdadera relación de la vida, muerte, y hechos milagrosos del bendito P.F. Domingo Anadón, portero y limosnero del Conuento de Predicadores de Valencia: van añadidas cosas muy notables co[n] vna iusta poetica que en su alabança se tuuo el año 1606*. Valencia, junto al molino de Rovella, 1607.

Gómez-Ferrer, Mercedes: «Nuevas noticias sobre el retablo de la vida de san Esteban de Joan de Joanes», *Boletín del Museo del Prado*, 16/34 (1995), pp. 11-14.

Gómez-Ferrer, Mercedes: «El taller escultórico de Juan de Lugano y Batiste de Aprile en Valencia», en *Actas del XI Congreso del CEHA*. Valencia, 1998, pp. 122-129.

Gómez-Ferrer, Mercedes: *El Real de Valencia (1238-1810). Historia constructiva de un palacio valenciano*. Valencia, Alfons el Magnànim, 2012.

Gómez-Ferrer, Mercedes: «New findings on the Genoese tomb of Archbishop Martín de Ayala, Valencia Cathedral (1566) and Juan de Juanes Living portraiture», *Colnaghi Studies Journal*, 5/oct. (2019), pp. 140-157.

López Torrijos, Rosa: «Los autores del sepulcro de los Marqueses del Zenete», *Archivo Español de Arte*, 203 (1978), pp. 323-336.

López Torrijos, Rosa: «Un palacio genovés en Valencia, el del embajador Vivas en Benifairó de les Valls», *Archivo de Arte Valenciano*, 50 (1979), pp. 59-69.

López Torrijos, Rosa: «Obras de los Carlone en España», *Goya: revista de arte*, 158 (1980), pp. 80-85.

Marías, Fernando: *El largo siglo XVI*. Madrid, Taurus, 1989.

Mata de la Cruz, Sofía: «El retablo mayor de la capilla de los Reyes (convento de Santo Domingo de Valencia): una obra de Josep Esteve e Isaac Hermes Vermey (1581-83)», *Archivo de Arte Valenciano*, 76 (1995), pp. 47-51.

Miguel, Serafín Tomás: *Compendio de la vida y virtudes del V. padre F. Domingo Anadón...* Valencia, Juan Gonçalez, 1717.

Monterde Elías, Ramiro: *Biografía del venerable Fray Domingo Anadón (o Historia de una vida dedicada a los pobres) y Justa Poética que, en el Real Monasterio de Predicadores de Valencia, hubo en su alabanza el 28 de diciembre del año 1606*. Calamocha, Centro de Estudios del Jiloca, 2009.

Nicolau Bauzá, José: «Contrato para retablo en la capilla delos Reyes del convento de Santo Domingo», *Archivo de Arte Valenciano*, 65 (1984), pp. 31-33.

Ponz, Antonio: *Viage de España*. Madrid, Joachin Ibarra, 1754, tomo 4.

Simal, Mercedes: «Don Juan Alfonso Pimentel, VIII Conde-duque de Benavente y el coleccionismo de antigüedades: Inquietudes de un virrey de Nápoles (1603-1610)», *Reales Sitios*, 164 (2015), pp. 30-49.

Strazzullo, Franco: *La cappella di San Gennaro nel Duomo di Napoli: Documenti inediti*. Napoli, Istituto Grafico editoriale italiano, 1994.

Soprani, Raffaele: *Vite de pittori, scultori ed architetti genovesi*. Genova, Casamara, 1768.

Teixidor, José: *Capillas y Sepulturas del Real Convento de Predicadores de Valencia*. Ed. facsímil 1755, Valencia, Acción Bibliográfica Valenciana, 1945.

Tramoyeres, Luis: «Cuatro estatuas perdidas», *Almanaque Las Provincias*, 1904, pp. 167-172.

Vidal, Francisco: *Historia de la prodigiosa vida, virtudes, milagros y profecías de San Luis Beltrán*. Valencia, José Thomás, 1743.

Villanueva, Jaime de: *Itinerario descriptivo de las Provincias de España*. Traducción libre de Alexandre de Laborde, Valencia, Ildefonso Mompié, 1816.

Zurla, Michela: *La scultura a Genova tra XV e XVI secolo. Artisti, cantieri e committenti*, (Tesis doctoral inédita), Università degli Studi di Trento, 2014.

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

Manuel Antonio Díaz Gito[1]

Recibido: 16/02/2020 · Aceptado: 03/04/2020
DOI: http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.2020.26761

Resumen

Se analiza la impronta de la poesía erótica de Ovidio sobre un tema favorito del pintor barroco de Leiden Jan Steen (1626-1679), *La enferma de amor* o *La visita del médico*, con especial atención a la presencia en el cuadro de un billete de amor con una máxima escrita de origen ovidiano sobre el tradicional concepto del amor como una enfermedad incurable:... *amor non est medicabilis herbis* (*epist*. 5.149).[2]

Palabras clave

Ovidio; Pintura holandesa del siglo XVII; Jan Steen; *La enferma de amor; La visita del médico;* Billete de amor.

Abstract

Analysis of the influence of Ovid's erotic poetry on a favourite theme to the Leiden Baroque painter Jan Steen (1626-1679), *The lovesick maiden* or *The doctor's visit*, especially focalised on the presence of a billet-doux with an Ovidian written refrain on the traditional concept of love as an incurable illness: ... *amor non est medicabilis herbis* (*epist*. 5.149).

Keywords

Ovid; Seventeenth century Dutch painting; Jan Steen; *The lovesick maiden; The doctor's visit;* Billet-doux.

---

1. Universidad de Cádiz. C.e.: *manuel.diazgito@uca.es*. ORCID: <*https://orcid.org/0000-0002-9229-6640*>.

2. Trabajo realizado en el marco del Proyecto del Plan Nacional de I+D PGC2018-094604-B-C31 (MCIU/AEI/FEDER, UE), y del Proyecto de «Red de Excelencia» FFI2017-90831-REDT.

... The doctors working day and night
But they'll never ever find that cure for love...
Ain't no cure for love, 1987
L. Cohen

INTRODUCCIÓN. «*AIN'T NO CURE FOR LOVE*»

Hace casi veinticinco años el compositor Horatiu Radolescu tituló una pieza para soprano, clarinete y violoncelo con una sentencia latina: *Amor medicabilis nullis herbis* (Lucerna, 1996). Compuso la partitura durante una estancia en la ciudad suiza de Lucerna, por lo que no resulta aventurado presumir cuál fuese la causa que puso en movimiento su inspiración. No cuesta imaginar que, paseando el músico rumano un día por las callejuelas del corazón medieval de la ciudad helvética, al llegar a la neurálgica plaza del Mercado del Vino, se toparía entre los viejos edificios gremiales con una antigua botica que data de principios del siglo XVI (FIGURA 1). En su hermosa fachada decorada conviven desde hace siglos una imagen bíblica y una leyenda en



FIGURA 1. CYSAT'S APOTHEKE. WEINMARKET. LUZERN (SUIZA)

latín. La imagen representa el Árbol de la Ciencia del Bien y del Mal en el que se enrosca una mujer-serpiente; al pie del árbol, el rótulo latino, AMOR MEDICABILIS NVLLIS HERBIS, acuñado a partir de un verso del poeta Ovidio (*epist*. 5.149), es el que debió de sugerir el título a Radolescu para su pieza musical[3].

La pintura mural y el letrero se iluminan mutuamente en un conjunto de gran armonía intertextual. La lectura convencional del rótulo escrito debe conjugarse con la 'lectura' visual de la imagen representada; juntos constituyen casi un 'emblema' (*pictura* más *inscriptio* o *lemma*), cuyo tercer elemento, la idea simbólica (la *subscriptio*, el *epigramma*), habría que desentrañar[4]. Un año después de la primera fecha escrita en la fachada, en 1531 y en Augsburgo, salió de las prensas la *editio princeps* del *Emblematum liber* de Andrea Alciato, obra arquetípica que, al conjugar *pictura*, *inscriptio* y epigrama latino con una enseñanza moral decantada a partir de una amplia tradición cultural, inauguró el género de la literatura emblemática, de enorme influencia hasta, al menos, el siglo XVIII[5]. Especialmente interesará aquí el gran desarrollo del arte emblemático en los Países Bajos y su repercusión en la cultura y el arte barrocos.

La potencia semiótica de la figura de la serpiente es abrumadora y se halla presente en todas las civilizaciones del mundo[6]. En la cultura occidental es uno de los animales, junto con el águila y el león, más fecundos en los bestiarios medievales y en los tratados de jeroglíficos, alegorías, heráldica, empresas, divisas y emblemas; presenta una simbología compleja y contradictoria porque, como animal fundamental, implica el principio de doble naturaleza, buena y mala, y adquiere por ello carácter de agudeza compuesta con significados o bien positivos o bien negativos[7]. Su espectro simbólico, caracterizado ya en la Antigüedad bajo la autoridad de Aristóteles y Plinio por sus ambivalencias y multivalencias, fue ampliamente desarrollado en multitud de direcciones, no siempre negativas, por los autores cristianos[8].

De esta extensa polisemia del ofidio, centrándome ya en su presencia en el edificio de Lucerna, destacaré que, por un lado, –además de su inmediata e ineludible

---

3. Cécile RAYNAL («Une officine de Lucerne: la façade peinte de la Cysat's Apotheke», *Revue d'histoire de la pharmacie* 337 (2003), pp. 171-179) ha descrito con detalle la ornamentación de la fachada, pero ignora casi por completo el rótulo latino.

4. *Cf. The Emblem Project Utrecht.* En: <http://emblems.let.uu.nl/> [03/04/2020] y STRONKS, Els–BOOT, Peter (eds.): *Learned Love. Proceedings of the Emblem Project Utrecht Conference on Dutch Love Emblems and the Internet.* La Haya, 2007, Part I: «The Dutch love emblem», pp. 12-150. ADAMS, Alison–WEIJ, Marlene van der (eds.): *Emblems of the Low Countries: A Book Historical Perspective.* Glasgow, 2003; PORTEMAN, Karel *et alii* (eds.): *The Emblem Tradition and the Low Countries.* Turnhout, 1999; STRONKS, Els: «The Emblem in the Low Countries», en DALY, P. M. (ed.): *Companion to Emblema Studies*. New York, 2008, pp. 267-290.

5. SEBASTIÁN, Santiago: *Alciato. Emblemas.* Madrid, Akal, 1985.

6. CHEVALIER, Jean–GHEERBRANT, Alain: *Diccionario de símbolos.* Barcelona, Herder, 2015, pp. 925-938.

7. DALY, Peter: *Emblem Theory.* Neuden–Lichtenstein, KTO Press, 1979, pp. 52-53, 58.

8. *Cf*. como punto de llegada de una extensa tradición anterior –el *Physiologus,* los bestiarios medievales, los muy influyentes compendios de símbolos *Hieroglyphica* (1505) de Horapolo y de (1556) Pierio Valeriano, entre otros–, el libro VII *Serpentes et animalia venenata* del *Mundus symbolicus*, Coloniae Agrippinae, 1687, traducción ampliada del exitoso tratado alegórico *Mondo simbolico* de Filippo Picinelli, cuya primera edición en toscano apareció en Milán, 1653. R. WITTKOWER explora la evolución diacrónica del simbolismo de la serpiente en *Allegory and the migration of Symbols.* Hampshire, Thames and Hudson, 1977, pp. 15-44. *Cf. et* HENKEL, Arthur–SCHOENE, Albrecht: *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts.* Stuttgart, Verlag J. B. Metzler, 1996, s.u. 'schlange(n)' y 'viper', pp. 627-662.

impronta bíblica– el árbol con la larga sierpe enroscada, si reparamos en la llamativa ausencia de la pareja edénica y pintado como está sobre el frontispicio de una farmacia, sugiere el báculo atributo de Asclepio-Esculapio. Como se sabe, en su calidad de hijo de un dios médico como Apolo, es la antigua divinidad grecorromana de la salud y la curación[9]. En este bastón se enredaba una sierpe, animal ctónico y apotropaico por excelencia, del que se creía que por la renovación de su piel (asociada simbólicamente a la regeneración y a la vida) y por su calidad de 'anfibio' (al discurrir su existencia tanto dentro como fuera de la tierra), dominaba los arcanos de la tierra, incluidos los remedios que emanaban de ella en forma de hierbas curativas[10].

Por otro lado, una de las exégesis alegóricas del mito primordial del Génesis sostiene que el conocimiento simbolizado en el fruto prohibido que Yavé había vedado a sus recientes criaturas les habría otorgado, no tanto un conocimiento ético o intelectual, sino de cariz sexual, el conocimiento carnal (en la imagen, el espléndido manzano maduro y el fruto que sostiene la mujer-serpiente incidirían en esta idea)[11]. Así se explicaría que entre los castigos que por la transgresión de la prohibición reserva Dios a la pecadora, además del dolor del parto, destaque uno: «buscarás con ardor a tu marido» (Gén. 3.16). Obsérvese, además, que, en la imagen analizada, la tentación del pecado original, tradicionalmente encarnada simbólicamente en una víbora, ha adquirido aquí la forma monstruosamente quimérica de una bicha con busto desnudo de mujer[12], resultado de una síntesis de ideas misóginas de diversa procedencia a la que quizás no escapa la silueta híbrida de las atractivas sirenas en su tránsito por el Medievo[13]. La mujer, víctima de la tentación, resulta asimismo tentación ella misma. De este modo, el eterno e inseparable enemigo de la mujer (Gén. 3.15), acaba por mimetizar el aspecto de su primera víctima, un común aspecto engañoso mediante el que seguir propagando la tentación de la carne.

La cita latina, original de Ovidio, merece también un primer comentario. Presenta una ligera variante respecto de la original expresión ovidiana: es producto, de hecho, de la amalgama de dos versos de Ovidio que, al ser uno mero autocalco del otro, expresan una misma idea: el ya citado, *epist*. 5.149, *me miseram, quod amor non est*

---

9. Mejía Rivera, Orlando: «El culto de Asclepio», en *Medicina Antigua. De Homero a la peste negra.* Punto de Vista Ed., 2018, pp. 36-52. C. Raynal (*op. cit*., p. 177) señala la presencia de Asclepio y de Higía, dioses griegos de la salud, y la del báculo de Asclepio en la ornamentación de la fachada.

10. López Melero, Raquel: «La serpiente guardiana en la Antigua Grecia. Mito y realidad», en Alvar Ezquerra, J. *et alii* (coord.), *Héroes, semidioses y daimones.* Madrid, Ed. Clásicas, 1992, pp. 11-32. Es la misma razón que explica la presencia del ofidio en el emblema farmacéutico de la copa de Higía.

11. Jenkins, Everett Jr.: *The Creation: Secular, Jewish, Catholic, Protestant, and Muslim Perspectives analyzed.* Jefferson North Carolina–London, McFarland Publishers, 2003, p. 147, n. 49; Mills, Watson E. *et alii* (eds.): *Mercer Dictionary of the Bible.* Macon Georgia, Mercer University Press, 1997, p. 930. Según Paul Humbert, las tres exégesis 'clásicas' del árbol del Edén estarían representadas por Budde (la conciencia moral), Lods (el sentido de la razón) y Hans Schmidt (el despertar del instinto sexual). *Cf. et* González de la Llana, Natalia: *Adán y Eva, Fausto y Dorian Gray: tres mitos de transgresión.* Aachen, Haker Verlag, 2009, pp. 27-33.

12. Apenas veinte años antes Miguel Ángel, en línea con una tradición iconográfica medieval en la que la serpiente presenta cara o busto de mujer, ya la había representado de esta manera híbrida en la escena de la Caída del Hombre de la Capilla Sixtina; también otros artistas, como Rafael en la bóveda de la Estancia vaticana de la Signatura (1508).

13. En la «Alegoría con Venus y Cupido» (c. 1540) del Bronzino (National Gallery, London), el personaje secundario identificado con el Placer o el Engaño repite este perfil iconográfico: mujer encantadora que ofrece en la mano un panal de miel y oculta un cuerpo monstruoso de reptil.

medicabilis herbis, y *met*. 1.523, ***ei mihi, quod*** *nullis amor est sanabilis herbis.* Es decir, «no hay hierba medicinal capaz de curar el mal de amor». Ovidio, a pesar de ser autor de unos *Remedios contra el amor* en los que abogará vehementemente por la tesis contraria, todavía volverá a insistir en esta misma noción del *amor insanabilis, immedicabilis* en una obra posterior (*Pont*. 1.3.17-18 y 21-22):

> Non est in medico semper releuetur ut aeger:
> interdum docta plus ualet arte malum.
> [...]
> Adferat ipse licet sacras Epidaurius herbas,
> sanabit nulla uulnera cordis ope.

«No siempre está en mano del médico el poder aliviar al enfermo; a veces el mal se resiste a la ciencia; [...] Por mucho que el mismísimo dios de Epidauro (i.e. Asclepio) aplique sus hierbas sagradas, ninguno de sus remedios curará las heridas del corazón».

Pero la mayor rotundidad expresiva de las primeras formulaciones (*epist*. 5.149 y *met*. 1.523), engastadas en sendos hexámetros, será la que las convierta en una máxima latina de amplia fortuna[14].

El concepto del sentimiento amoroso como una enfermedad –además– incurable se vincula principalmente con el acervo cultural griego, la lírica arcaica, el drama euripídeo[15]. Encontró gran acogida en la fantasía erótica de los poetas romanos que también acusaban la influencia en este aspecto de la literatura de época helenística. Además de otros, Catulo y los elegíacos Propercio y Tibulo, tan proclives estos últimos a solazarse en sus presuntas cuitas de amor, reformularon esta idea en más de una ocasión[16]. Sin embargo, en el caso de Ovidio, una y otra frase no son dichas, como se esperaría, por su *persona* elegíaca (esto es, por el personaje-amante que protagoniza la sucesión de episodios eróticos que integran la 'trama' de los *Amores*), sino que las sentencias emanan de las autorizadas bocas de dos patrones de la medicina antigua –con parecidas o las mismas atribuciones sanadoras que el

14. A través de la útil herramienta del Proyecto Excerpta (U. de Las Palmas. En: <https://excerpta.iatext.ulpgc.es/> [03/04/2020]), se la puede encontrar en los siguientes florilegios: *Sententiae ueterum poetarum, per locos communes digestae. Collectore Georgio Maiore,* Magdeburgo, 1534 (=Amberes, 1541), f. 91; *Sententiae et prouerbia ex poetis latinis (ab Roberto Stephano). His adiecimus Leosthenis Coluandri sententias prophanas,* Venecia, 1547 (=París 1534), f. 30 y 35; *Versus Sententiosi et eximii, iuxta litterarum ordinem e ueteribus poetis consignati a Bartolemeo Schonborn,* Witenberg, 1565, f. 72 y 89. *Cf. et* Walther, Hans: *Proverbia sententiaeque Latinitatis Medii Aevi.* Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1982, v. 1, p. 160 (se halla en el *Florilegium Adagiorum et Sententiarum Latinum-Germanicum... ab M. Andrea Ritzio*, Basileae, 1728, 12). Luego, se usará con profusión, como veremos, en la literatura emblemática.

15. Cyrino, Monica S.: *In Pandora's Jar. Lovesickness in Early Greek Poetry.* Lanham, MD, 1995. Rodríguez Adrados, Francisco: «El amor en Eurípides», en Galiano, M. F. *et alii*, *El descubrimiento del amor en Grecia.* Madrid, Coloquio, 1985, pp. 177-200.

16. Prop. 1.5.28: *cum mihi nulla mei sit medicina mali*; 2.1.57-58*: omnis humanos sanat medicina dolores:/ solus amor morbi non amat artificem*; 2.4.7-8: *non hic herba ualet, non hic nocturna Cytaeis,/ non Perimedaeae gramina cocta manus.* Tib. 2.3.11-14: *pauit et Admeti tauros formosus Apollo,/ nec cithara intonsae profueruntue comae,/ nec potuit curas sanare salubribus herbis:/ quidquid erat medicae uicerat artis amor*. También, entre otros, Lucr. 4.1119-1120: *nec reperire malum id possunt quae machina uincat./ usque adeo incerti tabescunt uolnere caeco*.

mencionado Asclepio–, la 'curandera' Enone y el dios médico Apolo[17]. Se estrecha así la relación del letrero con el propósito curativo del establecimiento en el que aparece colocada la reformulación de los dos versos ovidianos. En su nueva y afortunada acuñación legible en la fachada suiza la idea –bimembre según su disposición en dos líneas en el letrero, como la mujer-serpiente del árbol que la escolta–, resulta, también como la sierpe, engañosamente híbrida, pues empieza por afirmar lo que acaba negando: algo así como «El amor puede tener cura: AMOR MEDICABILIS» (línea superior = esperanza) + «si existiera el fármaco que lo curase, pero este no existe: NVLLIS HERBIS (línea inferior = decepción)». La frase, como su compañera la víbora edénica, mitad superior mujer, mitad inferior monstruo, empieza prometiendo para acabar defraudando las expectativas creadas.

Pues bien, el 'emblema' de la farmacia de Lucerna exhibe una idea recurrente en la tradición literaria y en la ciencia médica que arranca de la Antigüedad (se han documentado testimonios en el Antiguo Egipto): la concepción del amor como una enfermedad física (νόσος, *aegritudo amoris*) y/o mental (ἐρωτική μανία; *amor insanus*, *furor amoris*), a la que los poetas se complacían en juzgar incurable. Esta dolencia se cebaba con especial virulencia en las mujeres debido a su naturaleza inferior y débil, a su constitución imperfecta, inclinada a la caída de la tentación. Intelectuales, científicos y exégetas de todos los tiempos –poetas, médicos, filósofos, artistas de toda índole– no han cesado de elaborar, repensar y reformular estas dos nociones interrelacionadas en una larga serie de testimonios y argumentos que la tradición clásica se ha encargado de perpetuar[18]. Buen testimonio de ello es la presencia conjunta del árbol del Edén y de la cita ovidiana en la fachada ilustrada de esta botica suiza, explícitamente honesta al declarar su falta de recursos para el síndrome amoroso y al invitar al enfermo (¿a la enferma?) de amor a ahorrarse el acudir a dicho establecimiento en busca de remedio para su mal.

En definitiva, las modernas referencias que he presentado a título de meros testimonios –entre muchísimos otros de cualquier época que se podrían haber aducido–, el título de la pieza musical de Radolescu y el de la canción del cantautor canadiense Leonard Cohen, tanto como el rótulo de la farmacia de Lucerna, presuponen, atestiguan y actualizan en sus respectivas épocas la pervivencia, a través de los engranajes de la recepción del legado clásico, de una idea de amplísimo alcance y extensión cifrada en el concepto del amor como una enfermedad intratable.

También se ha querido encerrar esta idea compleja en imágenes –aparentemente– mudas como las que ofrece el arte de la pintura. Pero descifrar la noción de la enfermedad incurable del amor en un lenguaje figurativo como el del arte pictórico no resulta fácil si previamente no nos hemos familiarizado con los conocimientos

17. La ninfa Enone había recibido de Apolo sus dotes curativas como recompensa por la virginidad que el dios le había arrebatado (Ov. *epist*. 5.139-148).

18. La bibliografía es desbordante; baste citar, pues, un buen recorrido diacrónico del tema en DUFFIN, Jacalyn: «The Rise and Apparent Fall of Lovesickness», en *Lovers and Livers: Disease Concepts in History.* U. of Toronto Press, 2005, pp. 37-77. *Cf. et* DAWSON, Lesel: *Lovesickness and Gender in Early Modern English Literature*. Oxford, OUP, 2008.

simbólicos, iconográficos y literarios al alcance del receptor instruido y contemporáneo del momento de la composición de la pieza artística[19]. Máxime si esta pertenece a una corriente cultural como el Barroco, que hizo de la complejidad inherente al 'concepto' una de sus señas de identidad y que, como también antes el Medievo y el Renacimiento, se nutrió a su modo y manera de la rica tradición grecorromana. Para entender cabalmente este tipo de obras pictóricas que a primera vista parecen representar poco más que una rutinaria visita médica, hay que atender a los conceptos vigentes del amor y de la naturaleza femenina y a la percepción literaria del personaje del médico desde la Antigüedad. Me refiero a la concepción del sentimiento amoroso como una dolencia diagnosticable mediante un catálogo de síntomas (*signa amoris*), incurable (*nullis herbis sanabilis*) o curable (con los *remedia amoris*)[20]; o al prejuicio misógino de amplia espectro (mitológico, religioso, médico, literario, cultural) que hacía del sexo femenino un ser imperfecto, inferior y proclive por naturaleza a las tentaciones carnales y a la pasión amorosa; o a la sátira de costumbres; o a la parafernalia literaria, iconográfica y simbólica vinculada al dominio de Eros/Cupido. Además, a través de expresiones culturales tan vivas y transversales en la cultura holandesa como el género dramático, la emblemática y el arte se reciben, tamizan e irradian muchos de estos elementos de la literatura grecolatina y sus herederas[21].

Con el análisis que sigue quisiera incidir en el mejor conocimiento, a partir de las claves de interpretación suministradas por la tradición clásica y la poesía erótica de Ovidio, de un tema pictórico que ha recibido títulos como *La visita del médico, La muchacha enferma* o *La enferma de amor,* tema que se desarrollará en la pintura de género holandesa desde mediados del siglo XVII y que alcanzará a otros ámbitos del arte occidental hasta fines del XIX[22]. Lo haré deteniéndome en la obra del mayor de los exponentes de este tema, el pintor de Leiden Jan Steen (1626-1679)[23], que lo abordó con distintas o ligeras variantes en una veintena de lienzos, y centrando mi atención en aquellas de sus versiones que incluyen en la escena un billete escrito.

---

19. Lévy, Jean-Marc: *Médecins et malades dans la peinture européenne du XVIIe siècle.* París, 2007-2008.

20. Uno de los pasajes que mejor desarrollan esta idea es Apvl. *met.* 10.2. *Cf.* Traver Vera, Ángel J.: s.v. «Mal de amores» y «Síntomas de amor», y Socas, Francisco: s.v. «Remedios de amor», en Moreno Soldevila, R. (ed.): *Diccionario de motivos amatorios en la literatura latina (Siglos III a.C-II d.C.*). Huelva, U. de Huelva, 2011, pp. 259-262; 398-402; y 361-364.

21. Egido, Aurora: «Fronteras entre emblemática y literatura», en *De la mano de Artemia. Estudios sobre Literatura, Emblemática, Mnemotecnica y Arte en el Siglo de Oro.* Barcelona, Edicions UIB, 2004, pp. 25-50.

22. Petterson, Einar: *Amans amanti medicus: Das Genremotiv Der ärztliche Besuch in seinem kulturhistorischen Kontext.* Berlín, Mann (Gebr), 1990. Reproduce y enumera 89 escenas de este tipo (*Der ärztliche Besuch*), de las que de la 6 a la 28 corresponden a obras de Jan Steen y de la 29 a la 34 son copias de obras suyas. A gran distancia de Steen también reiteraron el tema de la cita médica otros pintores coetáneos como Quiringh Brekelenkam, Hendrick Heerschop, Jacob Ochtervelt y Richard Brakenburgh.

23. Walsh, John: *Jan Steen. The drawning lesson*. Los Angeles, Getty Museum Studies on Art, 1996. Westermann, Mariet: *The Amusements of Jan Steen. Comic Painting in the Seventeenth Century.* Zwolle, Waanders Publishers, 1998. Kloek, Wouter: *Jan Steen (1626-1679).* Amsterdam, Rijksmuseum, 2005.

LA ENTREVISTA: LA VISITA DEL MÉDICO A LA ENFERMA DE AMOR

A modo de primera contextualización del tema general, repasaré los principales elementos del tópico pictórico analizando una de las obras de Steen conservada en un museo de su ciudad natal (FIGURA 2).



FIGURA 2. *LA VISITA DEL MÉDICO* (1663-65), JAN STEEN. MUSEUM DE LAKENHAL, LEIDEN

Desde el punto de vista técnico, el diseño triangular de la composición y el uso de la paleta de colores y de la luz paulatinamente focalizada sobre la figura protagonista de la dama son magistrales. En una habitación menos ostentosa que las ricas estancias frecuentes en los cuadros de esta temática, quizás una modesta cámara con la función exclusiva de dormitorio, se desarrolla la entrevista médica con el habitual trío protagonista. Una joven dama cuya sintomática palidez denota su enfermedad se somete pacientemente al examen de un médico en presencia de una anciana criada. El médico con una mano le examina el pulso, mientras que simultáneamente en la otra sostiene la mátula en la que con gran expectación ojea la orina de su paciente. El pintor deliberadamente ha situado en el punto central exacto del cuadro el gesto diagnóstico del *pulsus amatorius,* tradicional síntoma indicador de la enfermedad del amor desde la célebre leyenda de Antíoco y Estratonice, sobre la que volveré luego. Las dos mujeres, con la atención volcada en la dirección que le indica la mirada del médico, que escruta el contenido del recipiente de cristal vuelto hacia la luz, parecen querer confiar en las facultades curativas del viejo galeno. Las miradas de cada uno de los tres personajes, situadas en distintos planos ligeramente descendentes, convergen casi hipnóticamente en un mismo punto, el icónico matraz que parece encerrar misteriosamente el enigma de la enfermedad de la joven. De este modo, el pintor ha logrado enfatizar mediante técnicas puramente pictóricas como el punto focal central y el punto de fuga de las miradas de sus personajes las dos pruebas diagnósticas de rigor, la uroscopia y el análisis del pulso, de las que se sirven los artistas de la época para caracterizar convencional e inequívocamente la profesión médica académicamente formada[24].

Un examen más detenido de la figura del médico nos hace reparar en algo que no termina de encajar. El doctor parece por su aspecto y por su anticuada indumentaria un personaje recién salido de una comedia o farsa dramática: tan enfrascado está en la convincente 'dramatización' de su 'puesta en escena' médica ante su 'público' expectante que ni siquiera se ha dado cuenta de que parece llevar los zapatos puestos del revés. El tipo de médico que vemos en los cuadros de Steen es heredero de una larga tradición literaria y dramática, habitual también en la escena contemporánea del teatro europeo, que se complace en la burla cómica del galeno ampuloso, anticuado e incompetente y en delatar la desconfianza de sus pacientes en las artes médicas, en sus representantes y en sus prácticas terapéuticas[25].

La frecuente presencia en escena de un tercer personaje no imprescindible, el de la criada, habitual confidente, cómplice y correveidile de la enamorada en apuros, también ayuda a sugerir la atmósfera de un acto dramático por desentrañar.

---

24. El emblema [85] *Amans amanti medicus* de los *Amorum emblemata* (Amberes, 1608) de Otho Vaenius muestra a Cupido médico con idénticas prácticas terapeúticas que el doctor de Steen, el registro del pulso y el frasco de orina. *Cf*. Vaenius, Otto (1608): *Amorum emblemata*. En: <http://emblems.let.uu.nl/v1608085.html> [03/04/2020].

25. Díaz Gito, Manuel A.: «De la letra a la tela (I): Jan Steen y *La visita del médico* en la pintura holandesa del Siglo de Oro a la luz de la tradición clásica», *CFC (Est.Lat.)* 36/1 (2016), pp. 121-142. Como allí se señala, el personaje cómico del *medicus* pedante se remonta al teatro grecolatino, como mínimo a partir de la Comedia Nueva Griega y de Menandro (Brioso Sánchez, Máximo–Brioso Santos, Héctor: «El falso médico como figura literaria: de Menandro a Molière», *Habis* 39 (2008), pp. 39-55). *Cf. et* Gudlaugsson, Sturla J.: *The comedians in the work of Jan Steen and his contemporaries*. Soest, Davaco, 1975.

Por otra parte, no solo con la palidez del rostro de la mujer, con el registro del pulso en su muñeca o con el recipiente de su orina ha retratado el pintor su comprometido estado de salud. El atrezo que completa el espacio escénico no es nunca mero adorno carente de significado, sino que sirve al artista para sugerir una y otra vez la fiebre de amor que aqueja a la joven. Entre el mobiliario de la estancia, tan escaso como es, se acumulan varios objetos productores de calor casi imprescindibles en este tipo de escenografía: al fondo, se puede ver el calientacamas de cobre apoyado sobre la pared –junto a otro icono casi ineludible, la cesta cilíndrica de mimbre que se usaba para transportar la mátula y preservar de la luz y del frío las propiedades de su contenido–; en primer plano a la izquierda, el calientapiés; y, delante de los personajes principales, destacado por el juego de luces y por su posición en el centro inferior del cuadro, un pequeño brasero. Sobre el significado de este hornillo y la cinta que se ha puesto a quemar en él (frecuente en este tipo de cuadros de Steen) se han dado diferentes interpretaciones; entre ellas, que se trate de una prueba diagnóstica popular para dictaminar un posible embarazo[26]. Que el tipo de calentura que sufre la paciente es de tipo sexual, un claro síntoma que indicaba la enfermedad conocida en la época como *morbus uirgineus* o *febris amatoria*[27], parece subrayarlo otro detalle que no hay que dejar de advertir: la mano que le queda libre a la enferma no parece descansar sobre su regazo de modo totalmente inocente: más bien apunta al lugar de donde emana el *furor uterinus* que la consume por dentro. Quizás en este mismo sentido haya que interpretar también el aventador de chimenea que pende de un clavo en la pared, alineado con toda propiedad con los muebles caloríficos (aunque también podría usarse circunstancialmente como improvisado abanico para aliviar los sofocos eróticos)[28].

Por último, lo humilde de la alcoba no ha impedido la adición de un detalle de modesto lujo: un pequeño cuadro cuelga de la pared. Mediante la conocida técnica del cuadro-dentro-del-cuadro, los artistas barrocos solían iluminar o bien por énfasis o bien por contraste el asunto de la obra. En este cuadro se acierta a ver a una pareja de amantes que retozan a resguardo de la sombra de un árbol. Por comparación con otras obras de Steen donde se aprecia mejor el contenido de este mismo cuadro colgado en la pared[29], es posible identificar a estos bucólicos amantes con Venus y Adonis, cuya historia de amor narrada –también indirectamente, a través de un relato-dentro-de-un-relato– por Orfeo en el libro X de las *Metamorfosis* de Ovidio

---

26. *Cf.* al respecto Díaz Gito, Manuel A.: «De la letra a la tela (II): Jan Steen y *La enferma de amor* en la pintura holandesa del Siglo de Oro a la luz de la tradición clásica», *CFC (Est.Lat.)* 36/2 (2016), pp. 314-315.

27. También se barajarán otras denominaciones como '*melancholia*', '*erotomania*', 'clorosis', 'histeria', etc. Dixon, Laurinda S.: *Perilous Chastity. Women and Illness in Pre-Enlightment Art and Medicine*. Ithaca–London, Cornell University Press, 1995, esp. I. «Hysteria as an Uterine Disorder. A Brief History», pp. 11-58. Arnaud, Sabine: *On Hysteria: The Invention of a Medical Category between 1670 and 1820.* Chicago, The University of Chicago Press, 2015.

28. En la viñeta titulada «El fuego y el Amor No dizen Vete *á* tu labor» de *Spiegel van den Ouden ende Nieuwen Tijdt* de Jacob Cats (Dordrecht, 1635, 46) vemos a una dama con la falda levantada delante de la chimenea aventando el 'fuego' de su pasión; en el fondo una escena de cortejo ilustra las consecuencias de alentar este tipo de ardor (Cats, Jacob (1635). *Spiegel van den Ouden ende Nieuwen Tijdt.* En: <https://archive.org/details/ned-kbn-all-00005699-001/page/n74/mode/2up> [03/04/2020]).

29. *Cf*. en Díaz Gito, Manuel A.: *op. cit*. en n. 26, la fig. 12 y el epígrafe «4. *Clavis interpretandi:* el cuadro-dentro-del-cuadro», pp. 318-327.

resultaba muy a propósito para arrojar luz sobre el caso de la enferma de amor. En este libro de las *Metamorfosis* el cantor de Tracia encadena distintos relatos de amor (además del de Venus y Adonis, interesan el de Mirra y su padre Cíniras y el de Atalanta e Hipómenes) apropiados para ilustrar diversos aspectos de las relaciones de estas enfermas de amor con el género masculino (la fuerza irresistible del impulso amoroso, la incompatibilidad de deseo y propia dignidad, el adulterio [es el caso de la diosa Venus, esposa de Vulcano, enamorada de un muchacho mortal]; el embarazo pecaminoso [ejemplificado por la incestuosa Mirra]); la venalidad femenina [Atalanta, tentada por las manzanas de oro]).

ESCRITO EN EL LIENZO. *«AMOR NON EST MEDICABILIS HERBIS»*

A la luz de estas consideraciones generales, pasaré a examinar otro óleo del maestro holandés, que, al tiempo que vuelve a reproducir con sutiles variaciones casi todos estos rasgos paradigmáticos, tiene el enorme interés añadido de aportar un nuevo elemento que resulta trascendental para la comprensión inequívoca de toda la serie temática. Me refiero ahora no solo a las numerosas versiones de *La enferma de amor* salidas de los pinceles de Steen, sino también a las obras similares de algunos de sus contemporáneos y a las de sus imitadores y epígonos[30]. Se trata de la incorporación en el lienzo de una llamativa nota con un explícito mensaje garabateado en ella (FIGURA 3)[31].

La estampa ya nos resulta familiar. Desde lo alto del corredor abovedado que conduce a la entrada de la vivienda preside el lujoso apartamento la estatuilla de un Cupido que en actitud *triumphans* apunta certeramente con su dardo hacia el pecho de la mujer. El centro del espacio, con un magistral uso del contraste de color en las indumentarias de los protagonistas, lo ocupan el doctor y la enferma: el primero, en estudiado ademán profesional toma el pulso, mientras que la postura de la segunda, tan inapropiada para una dama, delata, una vez más, el centro irradiador de su mal. Los rescoldos que se consumen en el brasero y la cinta en el suelo, a medio camino entre doctor y paciente, a modo de simbólica serpiente, denuncian las 'embarazosas' circunstancias en las que quizás se encuentra la joven. A espaldas de la señora, la figura de la solícita criada, atenta al examen médico, se recorta contra la silueta del lecho. Desde el pasaje conclusivo de la *Odisea*, en el que los esposos largamente separados logran reconocerse gracias al lecho nupcial construido antaño por Odiseo sobre la raíz de un olivo (*Od*. 23, 181-204), la siempre aparatosa cama de dosel parece traer a primer plano la noción del matrimonio. Este omnipresente mueble sugiere que la honra de un matrimonio está en juego, idea que subraya la

30. *Cf*. n. 22.

31. Del recurso a la nota manuscrita se sirve Steen en sus versiones de «La visita del médico» guardadas en las pinacotecas de Munich, objeto de estudio de este trabajo, Rotterdam (Museum Boijmans Van Beuningen), Cincinatti (the Taft Museum of Art), Schwerin (Staatliches Museum Schwerin), Gouda (Musem Gouda) y Philadelphia (Philadelphia Museum of Art), entre otras (*cf.* n. 44).



FIGURA 3. *LA ENFERMA DE AMOR* (CA. 1661-63), JAN STEEN. BAYERISCHE STAATSGEMÄLDESAMMLUNGEN, ALTE PINAKOTHEK, MUNICH

presencia del perro, símbolo de la fidelidad conyugal desde época medieval[32]. Pocas veces falta este animal en este tipo de cuadros en la obra de Steen donde, como veremos, la fidelidad de la esposa se halla seriamente cuestionada. Nótese que en la célebre *Iconologia* (Roma, 2ª edición, ilustrada, 1603, pp. 153-154) de Cesare Ripa, de uso común entre los artistas plásticos de la época[33], la alegoría de la *Fedeltà* se define por la presencia simbólica de un perro junto a una mujer con una llave en

32. En esta época acostumbra a aparecer en los monumentos funerarios de grandes damas.

33. El subtítulo de la obra indica la finalidad ancilar que el autor (como también Alciato en su *Emblematum liber*), pretendió conferirle, *Iconologia [...] Opera non meno utile, che necessaria à poeti, pittori, & scultori, per rappresentare le virtù, vitii, affetti, & passioni humane*.

la mano. También figuraba ya un can a los pies de un matrimonio unido por las diestras en la *pictura* que acompaña la *inscriptio In fidem uxoriam*, del *Emblematum liber* de Alciato, Augsburgo, 1531, f.D_2 [34]. Pero hay algo que singulariza la presencia del perro en la pintura presente: en lugar de estar tranquilamente dormido sobre un cojín a los pies de la dama, como es usual –y en línea con las descripciones emblemáticas– en otros cuadros de temática similar, en esta ocasión se halla en actitud avizora con la mirada fija en lo que sucede en la escena de la entrada. Esta innovación apunta a su función como guardián de los portales (*cf*. el Cancerbero) y salvaguardia del reino 'doméstico'.

Como ya se ha dicho, la idea neurálgica del cuadro, la entrevista médica, se halla visualmente materializada en el delicado juego de manos de médico y enferma, punto focal desde el que el pintor en esta ocasión ha estructurado la entera escena del cuadro. Dadas las circunstancias, se podría entender aquí una novedosa alternativa del gesto del estrecharse las diestras (δεξίωσις, *dextrarum iunctio*), por el que se entendía desde la Antigüedad hasta los tratados de emblemática de la época una garantía de fe, concordia y fidelidad entre los esposos[35].

Lo patético del personaje cómico del doctor, que se acaba de despojar de los guantes para interpretar el pulso de su paciente, se subraya porque, sin apercibirse de ello, da la espalda justo a lo que explica la causa de la extraña dolencia de su paciente: al fondo, en el umbral, como en otras ocasiones, se desarrolla una escena secundaria, pero de capital importancia para la comprensión de la secuencia dramática. Una criada hace tratos con un joven galán, sin duda, el amante de la dama, lo que explica tanto la alerta del perro, inquieto por la honra de su amo, como quizás el repentino aceleramiento del pulso de la enferma.

La súbita aparición del presunto amante en este tipo de cuadros permite vincularlos con el tema de «Antíoco y Estratonice», historia, por entonces, bien conocida dada la gran repercusión del relato[36]. Lo cuenta originalmente Plutarco en su «Vida de Demetrio Poliorcetes» (*Dem*. 38) y con ligeras variantes la reproducirán Valerio Máximo (5.7.1ext.), Luciano de Samósata (*De dea Syria*, 17ss) y Apiano, entre otros; básicamente la misma historia pero referida a otros personajes, aparece también en Aristéneto y en Heliodoro (en las *Etiópicas*). Vuelve a recontarse en las *Gesta Romanorum* y en uno de los cuentos de la segunda jornada del *Decamerón* de Boccaccio, así como en escritos de Petrarca, Leonardo Bruni y Matteo Bandello. Pictóricamente el tema fue abordado en esta misma época (*ca*. 1640) por el pintor

34. *Ecce puella viro quae dextra iungitur, ecce/ Ut sedet? ut catulus lusitat ante pedes./ Haec fidei est species*. Alciato, Andrea (1528): *Emblematum liber*. En: <http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/alciato/emblem.php?id=A31a062> [03/04/2020]. *Cf. et* el emblema *Fidei canum exemplo* en Joannes Sambucus, *Emblemata* (Antuerpiae, 1564), f. 164 (Sambucus, Joannes (1564): *Emblemata*. En: <https://www.emblems.arts.gla.ac.uk/french/emblem.php?id=FSAb117> [03/04/2020].

35. *Cf*. los emblemas *Fidei symbolum* y *Concordiam*, además del *In fidem uxoriam* de Alciato. En la Antigüedad forma parte del rito matrimonial de la *confarreatio* como garante de la *fides* que forja la *concordia* entre los contrayentes, por lo que es frecuente en la iconografía funeraria para expresar la unión de los esposos más allá de la muerte. Este gesto también servía para rubricar una alianza militar o política.

36. Sobre Antíoco y Estratonice, Ruiz de Elvira, Antonio: «Mito y *novella*», *CFC* 5 (1973), pp. 15-52, esp. 49-52.

flamenco del entorno de Rubens, Theodoor van Thulden (FIGURA 4)[37]. Van Thulden acomodaba en su país un tema de gran fortuna desde al menos la pintura italiana del Cinquecento, que retomarían en esta época Pietro de Cortona y Bernardino Mei y después otros muchos artistas (Antonio Bellucci, David, Benjamin West, Ingres, etc). Entre los holandeses volverá a tratar este asunto Gérard de Lairesse (1640-1711) en un par de ocasiones en la década de los setenta. Entre van Thulden y Lairesse aparecen las versiones de «la visita del médico» de Steen[38].



FIGURA 4. *ANTÍOCO Y ESTRATONICE* (*CA*. 1640). THEODOOR VAN THULDEN. COLECCIÓN PRIVADA

En resumidas cuentas, el protagonista de este cuento pseudohistórico es un sabio médico con un buen ojo clínico, al que se suele identificar con Erasístrato, el célebre médico del siglo III a.C. Este, mientras examinaba al príncipe Antíoco, hijo de Seleuco I Nicátor, rey de Siria, logra diagnosticar sagazmente la dolencia que consume calladamente al joven al comprobar que su pulso se altera cada vez que hace su aparición en la alcoba su madrastra Estratonice. El único tratamiento capaz, según el médico, de curar su fatal enfermedad (que no es otro que el de permitirle consumar su amor por su madrastra) solo puede ser administrado merced a la generosa decisión del padre del joven, que, comprometido por un ardid del astuto

37. El interés de esta temática en la época lo confirma la existencia de otra versión contemporánea considerada salida del propio estudio de Rubens (subastada en 2016 por Christie's).

38. Steen aborda una temática paralela a la de «la enferma de amor» pero desde la perspectiva histórico-legendaria y con el foco, como en el caso de Antíoco, sobre un «enfermo de amor» en *Amnon y Thamar* (en el Wallraf das Museum, Colonia). La más característica temática de Steen, la de carácter hedonista y cotidiana, ha eclipsado esta otra parte de su obra, de temática histórica (bíblica, mitológica, Antigüedad), que fue muy apreciada en el siglo XVIII para luego pasar a un relativo olvido y que últimamente está siendo reevaluada (*cf*. SUCHTELEN Ariane van (ed.). *Jan Steen's Histories.* Zwolle, Waanders Publishers, 2018, catálogo de la exposición celebrada en 2018 en el Mauritshuis de La Haya con 21 obras de este tipo). Pero, como vemos, sutiles interferencias pueden conectar uno y otro tipo de temas (*cf*. lo que decimos de las *Betsabé* de Steen en n. 43).

doctor, consiente en cederle su esposa al hijo para evitarle la muerte por paulatino apagamiento vital.

Pues bien, en alguna que otra versión de «la enferma de amor» de Steen, como la que analizo ahora[39], la conjunción del gesto del *pulsus amatorius* junto con la presencia de un joven caballero en la puerta de la casa autoriza a pensar en un tratamiento aminorado y paródico, con inversión del sexo de los protagonistas, del tema de «Antíoco y Estratonice». El sesgo humorístico reside en que, si en la historia original se pretendía poner de relieve la pericia e inteligencia del admirado médico de época helenística, en nuestro pintor, por el contrario, en consonancia con su habitual tratamiento más o menos ridículo del personaje cómico del doctor, lo que se acentúa es la ignorancia y estulticia del galeno, que, vuelto de espaldas a la entrada de la casa, se ve incapaz de explicar el origen del súbito pulso acelerado de la enferma y mucho menos de identificar el mal que la consume.

Así llegamos a la nota escrita que sostiene con desmayo la dama en su mano izquierda, nota que hace de contrapeso a los característicos guantes cuidadosamente doblados en la mano izquierda del doctor[40].

La introducción, no infrecuente, de textos escritos en las obras de los artistas holandeses barrocos ha sido estudiada con brillantez por Svetlana Alpers en un capítulo dedicado a los «cuadros de proverbios» dentro de un no menos interesantísimo libro. Se trata de obras con intención moralizadora, en la tradición de Pieter Bruegel el Viejo, en las que se ilustran pictóricamente determinados proverbios o refranes y mediante los cuales son convencionalmente conocidas: en ocasiones el texto mismo del proverbio ha sido incorporado en la escena mediante un cartel[41]. El propio Steen es autor de numerosos cuadros de proverbios de este tipo, con o sin letrero. Pero, mientras que Alpers sí alude a este tipo de óleos en la obra de Steen[42], no menciona los textos legibles en sus cuadros de asunto médico, los cuales, al servirse de similar técnica, podrían responder a la misma tipología e intencionalidad que los de proverbios.

¿Cómo interpretar, por tanto, la presencia de esta llamativa nota escrita en los cuadros de temática médica de Steen? Quien esté familiarizado con el arte holandés de la Edad de Oro convendrá en que lo que se espera que estas damas galantes y, por si fuera poco, apasionadas enfermas, guarden en su mano es un billete o carta de amor (a veces, es un papel arrojado al suelo momentos antes de la intrusión del médico). La concentrada escritura, la lectura en silencio o la sospechosa recepción de una carta (de amor) son motivos estelares en el tipo de escenas íntimas de

39. Idéntica situación en la versión del tema conservada en el Philadelphia Museum of Art (Steen, Jan (c. 1660-1665): *The Doctor's visit*. En: <http://www.philamuseum.org/collections/permanent/102298.html?mulR=1120232390|11> [03/04/2020]).

40. Recordemos la sarcástica descripción del médico en Quevedo: «Si quieres ser famoso médico, lo primero linda mula, sortijón de esmeralda en el pulgar, *guantes doblados*, ropilla larga y en Verano sombrerazo de tafetán. Y en teniendo esto, aunque no hayas visto libro, curas y eres doctor...» (*Libro de todas las cosas y otras muchas más,* 1627; edición de la Biblioteca Clásica Española de 1884, 261).

41. Cap. «Palabras para la vista: La representación de textos en el arte holandés», en Alpers, Svetlana: *El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII.* Madrid, Herman Blume, 1987, pp. 239-300.

42. Alpers, Svetlana: *ibid.*, pp. 296-299.

interior protagonizadas por mujeres (pensemos en la obra de Gerard Ter Borch, Gabriel Metsu o Johannes Vermeer[43]). Nota cómplice o mensaje de amor (a la que el doctor, enfrascado en el ejercicio de su profesión, no parece prestar atención a pesar de que lo escrito en ella pone en solfa la confianza de su paciente en su eficacia sanadora), el artista deliberadamente la ha dejado al alcance de la mirada furtiva e indiscreta del espectador. Se pueden leer las palabras en holandés garabateadas en ella; rubricadas con el nombre del propio pintor expresan un pensamiento que quizá, desde que lo ha leído, comparte la protagonista de su cuadro. Constatan el desesperanzado gesto de la enferma y nos revelan su descreimiento en la ciencia médica encarnada por el viejo patán que la atiende con gestos mecánicamente aprendidos. La nota dice: *hier baet geen medesyn, want het is Minepijn, JSteen*. Se traduce así: «No hay cura posible en la medicina, porque es mal de amores, J. Steen». Lo que, como ya sabemos, no es sino una glosa de la cita ovidiana convertida en máxima latina, *Amor non est medicabilis herbis*.

Que esta idea es la clave de bóveda para la interpretación de la obra se deduce del hecho de que esta frase, idéntica o con ligeras variantes textuales, se repite en otros cuadros similares de Steen[44].

Puede llamar la atención que la nota aparezca firmada con el nombre del propio artista: *JSteen*. Steen no se relaciona con su obra objetivamente, de un modo frío y distante. Todo lo contrario, en muchas ocasiones en sus obras –también en las de «la visita del médico»–, se vale del conocido recurso pictórico de autorretratarse entre los personajes secundarios (o bien en los rasgos de un niño que se le parece sospechosamente): suele ser este personaje el que enfrenta directamente la mirada del espectador del cuadro con una mueca de complicidad[45]. Pero con la firma de la nota a nombre del pintor, el artista, de por sí omnisciente, da un paso más a la hora de eliminar barreras entre ficción y realidad: no se trata ahora solo de romper la ilusión de la «cuarta pared» con una mirada directa al espectador, sino que el artista se inmiscuye en la peripecia dramáticamente humana de su protagonista hasta el punto de que la dama enamorada del cuadro conserva en su poder una nota supuestamente remitida por el propio pintor.

Como ya he indicado, la formulación de la idea escrita en el papel procede directamente de una o dos citas de Ovidio (*epist*. 5.149 y *met*. 1.523). Pues bien, si para que Steen conociese el tenor de estas citas latinas no bastase con su elevada educación culminada en las clases de Humanidades de la Universidad de Leiden[46], sería suficiente señalar que la idea y la cita ya habían sido ampliamente divulgadas gracias a

---

43. Sutton, Peter C. *et alii*: *Love Letters. Dutch Genre Paintings in the Age of Vermeer.* Greenwich, Connecticut–Dublin Bruce Museum of Arts and Science–National Gallery of Ireland, 2003. Alpers, Svetlana: *op. cit*., 263-284. Steen plasmó el tema de la carta de amor en sus dos versiones de *Betsabé.*

44. *Cf*. n. 31. En otra obra, hoy desgraciadamente perdida pero descrita en 1926 por C. Hofstede de Groot, figuraría también una nota escrita, pero en ella el sarcasmo de Steen habría ido más lejos. La nota, según de Groot, decía: «Als ik my niet verzind/ Is deze Meid met kind» («Si no me equivoco, esta chica trae niño» (Dixon, *op. cit*., 1995, 143, n. 27).

45. Chapman, H. Perry: «Jan Steen, player in his own paintings», en Chapman, H. Perry *et alii*: *Jan Steen. Painter and Storyteller.* Washington–Amsterdam, National Gallery of Art–Rijksmuseum, 1997, pp. 11-23.

46. Bok, Martin J.: «The Artist's Life», en Chapman, H. Perry *et alii*: *op. cit.*, pp. 25-37.

la gran repercusión de los *Amoris emblemata* (1608) del holandés Otto Vaenius, una exitosa colección de emblemas hilvanados por la temática amorosa[47].

El emblema [78] de Vaenius reza justamente así, *Nullis medicabilis herbis,* y su glosa conjuga las citas ovidianas contrastándolas con una antigua creencia popular recogida, entre otros, por Plinio en su enciclopedia (*nat*. 8.97.5; 25.92.1). Según esta superstición, al contrario de lo que sucede al enfermo herido por la saeta de Cupido, una cierva alcanzada por una flecha envenenada era capaz de curarse a sí misma mediante un remedio natural, pues la socorrida ingesta de una hierba medicinal llamada díctamo (δίκταμνον, *dictamnus*) provocaba la expulsión del dardo y la cauterización de la herida (FIGURA 5)[48].



FIGURA 5. *NVLLIS MEDICABILIS HERBIS* [E. 78]. *AMORUM EMBLEMATA* (1608) DE O. VAENIUS

47. MCKEOWN, Simon: *Otto Vaenius and his Emblem Books*. Glasgow, Univ. of Glasgow, 2005. SEBASTIÁN, Santiago: *La mejor emblemática amorosa del Barroco. Heinsius, Vaenius y Hoof*. Madrid, Sociedad de Cultura Valle Inclán, 2001.

48. *Cf*. VAENIUS, Otto (1608): *Amorum emblemata*. En: <http://emblems.let.uu.nl/v1608078.html> [03/04/2020].

Cerva venenato venantûm saucia ferro
Dyctamno quaerit vulneris auxilium.
Hei mihi, quòd nullis sit Amor medicabilis herbis,
Et nequeat medica pellier arte malum.

«La cierva herida por el hierro envenenado de los cazadores busca en el díctamo el remedio para su herida. ¡Ay de mí! Que Amor no se cura con hierba alguna, ni puede ser erradicado este mal con la ayuda de la medicina».

De este modo, la conjunción del *lemma* o *motto* escrito en la carta de la dama junto con la *pictura* en la que se incluye la misiva dota a este tipo de cuadros de un cierto aire de 'emblema' pictórico al que solo le faltaría añadirle el texto de la interpretación 'simbólica', que corre por cuenta del espectador de la obra.

Volviendo a la trama dramática del cuadro de Steen, ¿qué idea pretende transmitir el artista a la mujer enferma –o al observador de la pintura– con el mensaje garabateado en el billete de papel? Porque es obvio que la intromisión de un texto escrito en la obra –lo que, en último término, es un código ajeno al lenguaje pictórico– alberga siempre una intencionalidad ideológica, a modo de glosa exegética del sentido de lo representado y/o de las intenciones del artista (como en los «cuadros de proverbios», ni más ni menos). Dependiendo del rol que decidamos asignarle al pintor de Leiden en razón de la firma suya que aparece en el billete, la solución a esta cuestión podría ser una u otra[49].

Si pensamos que Steen de un modo omnisciente rubrica el mensaje del papel como una advertencia general dirigida al sexo femenino acerca de los peligros inherentes a rendirse a un grave mal que no tiene cura, la lección moralizadora es transparente. Y resulta más contundente, si cabe, si reparamos en el triste fin de los 'autores intelectuales' de las citas ovidianas: Enone, se suicida por amor a causa del abandono de su amado Paris, y, por otro lado, está el no menos afortunado desenlace de Apolo, amante primerizo defraudado en sus expectativas de conseguir a la bella Dafne, la cual prefiere una 'muerte' sublimada mediante su metamorfosis en el árbol del laurel antes que sucumbir al acoso sexual del dios.

Si, en cambio, optamos por creer que la injerencia del artista en su propia obra es más íntima y personal –casi como Pigmalión abrazado a su propia obra de arte– y que este se complace en adoptar el papel dramático del amante de la dama a la que le manda un billete de amor avisándola de una lección universal, se abren dos vías de interpretación. ¿Pretende el amante ahorrarle a su amada la inutilidad de los remedios médicos (con idéntica intención que el rótulo con el mismo aviso en la farmacia de Lucerna que leíamos en la figura 1), algunos ciertamente ingratos como la sangría, los enemas, los amargos jarabes? O bien, siendo tan imposible la cura, ¿quiere incitarla a que rinda toda esperanza y se abandone al deseo amoroso que persigue todo amante de parte de su amada? En este caso habría que hacer notar que

49. *Cf*. Dekker, Jeroen J. H.: «Mirrors of Reality? Material Culture, Historical Sensation, and the Significance of Images for Research into Long-Term Educational Processes», en Smeyers, Paul– Depaepe, Marc (eds.): *Educational Research: Material Culture and Its Representation.* Cham, Springer International Publishing, 2014, pp. 31-51 (sobre Steen a partir de p. 41).

las citas ovidianas originales se incluyen ambas en textos de fuerte cariz suasorio, deliberadamente propiciadores del contacto erótico: por un lado, la carta de Enone –aunque a la postre infructuosamente– persigue a la desesperada la vuelta de su amado Paris, cautivado ya por la belleza de Helena; por el otro lado, el parlamento retórico de autoelogio de Apolo a Dafne donde se incluye la cita contiene trazas del discurso, en este caso paródico, de cortejo nupcial con el fin de persuadir a la típica novia renuente.

Pero, todavía más, si atendemos al origen de las citas ovidianas, que no dudo de que Steen debía conocer bien, podemos contemplar otra interesante posibilidad. Las citas son formuladas por dos terapeutas míticos conscientes de los límites curativos de su ciencia en lo que atañe al mal de amores. Al apropiarse Steen de sus palabras e idea mediante la firma del billete escrito, de tan sutil modo se inmiscuye en su obra como contrapunto al viejo galeno inútil: con la declaración del diagnóstico de la enfermedad se presenta a sí mismo como *medicus amoris*, es decir, en un papel similar al que adopta Ovidio en sus *Remedios contra el amor*, solo que desde una óptica menos optimista sobre las posibilidades de curación de la enfermedad amorosa. Y más: si reparamos en el dictamen escrito en el papel, entonces el pintor hace las veces de Erasístrato, el sabio médico que acertó al identificar el mal de su paciente y al indicar su única cura (la consumación erótica). Y, si con otro de los emblemas sobre el amor de Otto Vaenius reconocemos que «el principio de la curación es identificar la enfermedad» (*Morbum nosse, curationis principium,* emblema [89])[50] y con el refranero, que «mal que no tiene cura, quererlo curar es locura», la única vía de salida para la enferma de amor, desahuciada por la ciencia médica y por los remedios farmacológicos, parece que deba ser entregarse al disfrute de su relación erótica.

Como estamos viendo, estas pinturas con entrevistas médicas tan características del arte de Jan Steen, aparentemente transparentes a primera vista, ofrecen, sin embargo, tras un detenido examen, diversas sugerencias, no siempre unívocas, que ni siquiera son excluyentes entre sí, lo que las hace especialmente atractivas e interesantes. En este sentido, no cuesta imaginar al orgulloso propietario de una de estas obras (quizás un joven médico recién graduado en la Universidad de Leiden, quizás un acaudalado burgomaestre de Harlem), detenido ante el cuadro junto a un curioso visitante, entreteniéndose en explicarle los entresijos del relato –o los relatos– que la imagen permite. Pero tampoco hay que perder de vista que el joven doctor, más tarde o más temprano, habría de contraer matrimonio con su prometida o que el rico comerciante de Harlem quizás ya estaba casado con una hermosa y más joven dama, por lo que uno y otro, resabiados por la lección aprendida en la pintura, también contemplarían la escena con un ojo puesto en el comportamiento de sus respectivas esposas, especialmente en sus eventuales crisis de salud.

Pues bien, es posible que esta amplia panoplia de posibles argumentos, sin una adecuada información previa, le pase desapercibida al espectador actual, precipitado en su visita, en la sala de una de las pinacotecas que tienen la suerte de exponer alguno de estos lienzos.

---

50. *Cf*. Vaenius, Otto (1608): *Amorum emblemata*. En: <http://emblems.let.uu.nl/v1608089.html> [03/04/2020].

CONCLUSIONES

Tras este análisis de la influencia de la tradición clásica y la poesía ovidiana en las escenas de entrevistas médicas entre doctor y dama frecuentes en la pintura holandesa del Siglo de Oro, en especial en los relatos casi dramáticos contenidos en las obras del pintor Jan Steen, podemos concluir que la afortunada formulación por parte de Ovidio de una idea generalizada en su época, *Amor non est medicabilis herbis,* acabó convertida en una máxima de amplia repercusión a partir del Renacimiento y especialmente en todos los ámbitos de la cultura barroca. La noción del amor como una enfermedad de imposible curación la suscribirían, entre tantos otros, el pintor mural de una antigua farmacia de Lucerna o el emblemista holandés Otto Vaenius y sus precedentes y epígonos de la emblemática amorosa, o, como hemos visto también, Jan Steen y las protagonistas femeninas de sus cuadros de asunto médico y las de otros de su misma especie, y, dejando a un lado los testimonios de otros muchos artistas, también mucho más recientemente el músico Horatiu Radolescu y el cantautor Leonard Cohen. *Ain't no cure for love*.

BIBLIOGRAFÍA

FUENTES PRIMARIAS

Alciatvs, Andrea: *... Andreae Alciati... Emblematum liber.* Augusta Vindelicorum, per Henricum Steynerum, M.D.XXXI. En: <http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/alciato/> [03/04/2020].

Cats, Jacob: *Spiegel van den Ouden ende Nieuwen Tijdt*. Dordrecht, Hendrick van Esch, 1635. En: <https://archive.org/details/ned-kbn-all-00005699-001> [03/04/2020].

Picinelli, Filippo: *Mundus symbolicus*, *in emblematum universitate formatus, explicatus, et tam sacris, quam profanis Eruditionibus ac Sententiis illustratus Subministrans oratoribus, praedicatoribus, academicis, poetis, & innumera conceptuum argumenta.* Coloniae Agrippinae, Apud Hermannum Demen, M.DC.LXXXVII (traducción al latín por Agustín Erath de *Mondo simbolico...,* in Milano, M.DC.LIII). En: <https://archive.org/details/mundussymbolicus00pici> [03/04/2020].

Proyecto Excerpta. En: <https://excerpta.iatext.ulpgc.es/> [03/04/2020].

Quevedo y Villegas, Francisco: *El gran tacaño. Visita de los chistes. Cuento de cuentos. La casa de los locos de amor. Libro de todas las cosas y otras muchas más. Pragmática del tiempo*. Barcelona, Biblioteca Clásica Española, 1884.

Ripa, Cesare: *Iconologia overo descrittione dell'imagini universali cavate dall'antichità et da altri luoghi da Cesare Ripa perugino... Opera non meno utile, che necessaria à poeti, pittori, & scultori, per rappresentare le virtù, vitii, affetti, & passioni humane.* Roma, Apresso Lepido Facii, MDCIII. En: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k59563f.image> [03/04/2020].

Sambucus. Joannes: *Emblemata.* Antwerp, Christopher Plantin, 1564. En: <https://www.emblems.arts.gla.ac.uk/french/books.php?id=FSAb> [03/04/2020].

The Emblem Project Utrecht. En: <http://emblems.let.uu.nl/> [03/04/2020].

Vaenivs, Otho: *Amorum emblemata figuris aeneis incisa studio Othonis Vaenii Batavo-lugdunensis. Emblems of loue. With verses in Latin, English and Italian.* Antuerpiae, M.DC.IIX. En: <http://emblems.let.uu.nl/v1608.html> [03/04/2020].

ESTUDIOS

Adams, Alison–Weij, Marlene van der (eds.): *Emblems of the Low Countries: A Book Historical Perspective.* Glasgow, 2003.

Alpers, Svetlana: *El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII.* Madrid, Herman Blume, 1987.

Arnaud, Sabine, *On Hysteria: The Invention of a Medical Category between 1670 and 1820.* Chicago, The University of Chicago Press, 2015.

Bok, Marten Jan: «The Artist's Life», en Chapman, H. P.–Kloek, W. T.–Wheelock, A. K., Jr.: *Jan Steen. Painter and Storyteller.* Washington–Amsterdam, National Gallery of Art–Rijksmuseum, 1997, pp. 25-37.

Brioso Sánchez, M*áximo*–Brioso Santos, Héctor: «El falso médico como figura literaria: de Menandro a Molière», *Habis* 39 (2008), pp. 39-55.

Chapman, H. Perry: «Jan Steen, player in his own paintings», en Chapman, H. P.–Kloek, W. T.–Wheelock, A. K., Jr.: *Jan Steen. Painter and Storyteller.* Washington–Amsterdam, National Gallery of Art–Rijksmuseum, 1997, pp. 11-23.

Chapman, H. Perry–Kloek, Wouter Th.–Wheelock, Arthur K., Jr.: *Jan Steen. Painter and Storyteller.* Washington–Amsterdam, National Gallery of Art–Rijksmuseum, 1997.

Chevalier, Jean–Gheerbrant, Alain: *Diccionario de símbolos.* Barcelona, Herder, 2015 (1969[1]).

Cyrino, Monica Silveira: *In Pandora's Jar. Lovesickness in Early Greek Poetry.* Lanham, MD, University Press of America, 1995.

Daly, Peter: *Emblem Theory.* Neuden–Lichtenstein, KTO Press, 1979.

Dawson, Lesel: *Lovesickness and Gender in Early Modern English Literature*. Oxford, Oxford University Press, 2008.

Dekker, Jeroen J. H.: «Mirrors of Reality? Material Culture, Historical Sensation, and the Significance of Images for Research into Long-Term Educational Processes», en Smeyers, Paul–Depaepe, Marc (eds.): *Educational Research: Material Culture and Its Representation.* Cham, Springer International Publishing 2014, pp. 31-51.

Díaz Gito, Manuel Antonio: «De la letra a la tela (I): Jan Steen y *La visita del médico* en la pintura holandesa del Siglo de Oro a la luz de la tradición clásica», *Cuadernos de Filología Clásica (Estudios Latinos),* 36/1 (2016), pp. 121-142. doi: http://dx.doi.org/10.5209/rev_CFCL.2016.v36.n1.52547.

Díaz Gito, Manuel Antonio: «De la letra a la tela (II): Jan Steen y *La enferma de amor* en la pintura holandesa del Siglo de Oro a la luz de la tradición clásica», *Cuadernos de Filología Clásica (Estudios Latinos),* 36/2 (2016), pp. 309-329. doi: http://dx.doi.org/10.5209/rev_CFCL.2016.v36.n2.54275.

Dixon, Laurinda S.: *Perilous Chastity. Women and Illness in Pre-Enlightment Art and Medicine.* Ithaca–London, Cornell University Press, 1995.

Duffin, Jacalyn: «The Rise and Apparent Fall of Lovesickness», en *Lovers and Livers: Disease Concepts in History.* Univ. of Toronto Press, 2005, pp. 37-77.

Egido, Aurora: «Fronteras entre emblemática y literatura», en *De la mano de Artemia. Estudios sobre Literatura, Emblemática, Mnemotecnica y Arte en el Siglo de Oro.* Barcelona, Ed. J. J. de Olañeta y Edicions UIB, 2004, pp. 25-50.

González de la Llana, Natalia: *Adán y Eva, Fausto y Dorian Gray: tres mitos de transgresión.* Aachen, Haker Verlag, 2009.

Gudlaugsson, Sturla J.: *The comedians in the work of Jan Steen and his contemporaries*. Soest, Davaco, 1975.

Henkel, Arthur–Schoene, Albrecht: *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts.* Stuttgart, Verlag J. B. Metzler, 1996.

Jenkins, Everett, Jr.: *The Creation: Secular, Jewish, Catholic, Protestant, and Muslim Perspectives analyzed.* Jefferson North Carolina–London, McFarland Publishers, 2003.

Kloek, Wouter: *Jan Steen (1626-1679).* Amsterdam, Rijksmuseum, 2005.

Lévy, Jean-Marc: *Médecins et malades dans la peinture européenne du XVII[e] siècle.* París, 2007-2008, 2 vols.

López Melero, Raquel: «La serpiente guardiana en la Antigua Grecia. Mito y realidad», en Alvar Ezquerra, J.–Blánquez Pérez, Carmen–Wagner, Carlos G. (coord.): *Héroes, semidioses y daimones.* Madrid, Ed. Clásicas, 1992, pp. 11-32.

Mckeown, Simon: *Otto Vaenius and his Emblem Books.* Glasgow, Univ. of Glasgow, 2005.

Mejía Rivera, Orlando: «El culto de Asclepio» en *Medicina Antigua. De Homero a la peste negra*. Punto de Vista Ed., 2018, pp. 36-52.

MILLS, Watson E.–MCKNIGHT, Edgar V.–BULLARD, Roger A. (eds.): *Mercer Dictionary of the Bible*. Macon Georgia, Mercer University Press, 1997.

PETTERSON, Einar: *Amans amanti medicus: Das Genremotiv Der ärztliche Besuch in seinem kulturhistorischen Kontext.* Berlin, Gebrüder Mann Verlag, 1990.

PORTEMAN, K. *et alii* (eds.), *The Emblem Tradition and the Low Countries*, Turnhout, 1999.

PRAZ, Mario: *Imágenes del Barroco* (*Estudios de Emblemática).* Madrid, Editorial Siruela, 1989 (=1964).

RAYNAL, Cécile: «Une officine de Lucerne: la façade peinte de la Cysat's Apotheke», *Revue d' histoire de la pharmacie* 337 (2003), pp. 171-179.

RODRÍGUEZ ADRADOS, Francisco, «El amor en Eurípides», en: GALIANO, M.F.–LASSO DE LA VEGA, J.S.–ADRADOS, F.: *El descubrimiento del amor en Grecia,* Madrid, Coloquio, 1985, pp. 177-200.

RUIZ DE ELVIRA, Antonio: «Mito y *novella*», *Cuadernos de Filología Clásica* 5 (1973), 15-52.

SEBASTIÁN, Santiago: *La mejor emblemática amorosa del Barroco. Heinsius, Vaenius y Hoof.* Madrid, Sociedad de Cultura Valle Inclán, 2001.

SOCAS, Francisco, «Remedios de amor», en MORENO SOLDEVILA, R. (ed.): *Diccionario de motivos amatorios en la literatura latina* (*Siglos III a.C-II d.C.)*. Huelva, Universidad de Huelva, 2011, pp. 361-364.

STRONKS, Els: «The Emblem in the Low Countries», en DALY, P. M. (ed.): *Companion to Emblema Studies*, New York, 2008, pp. 267-290.

STRONKS, Els–BOOT, Peter (eds.), *Learned Love. Proceedings of the Emblem Project Utrecht Conference on Dutch Love Emblems and the Internet* (*November 2006)*. La Haya, 2007, Part I: «The Dutch love emblem», pp. 12-150.

SUCHTELEN Ariane van (ed.). *Jan Steen's Histories*. Zwolle, Waanders Publishers, 2018.

SUTTON, Peter C.–VERGARA, Lisa–JENSEN ADAMS, Ann, with KILIAN, Jennifer and WIESEMAN, Marjorie E.: *Love Letters. Dutch Genre Paintings in the Age of Vermeer*. Greenwich, Connecticut–Dublin Bruce Museum of Arts and Science–National Gallery of Ireland, 2003.

TRAVER VERA, Ángel Jacinto: «Mal de amores» y «Síntomas de amor», en MORENO SOLDEVILA, R. (ed.): *Diccionario de motivos amatorios en la literatura latina* (*Siglos III a.C-II d.C.)*. Huelva, Universidad de Huelva, 2011, pp. 259-262 y 398-402.

WALSH, John: *Jan Steen. The drawning lesson*. Los Angeles, Getty Museum Studies on Art, 1996.

WALTHER, Hans: *Proverbia sententiaeque Latinitatis Medii Aevi: Lateinische Sprichwo͡rter und Sentenzen des Mittelalters und der frühen Neuzeit in alphabetischer Anordnung.* Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1982.

WESTERMANN, Mariet: *The Amusements of Jan Steen. Comic Painting in the Seventeenth Century.* Zwolle, Waanders Publishers, 1998.

WITTKOWER, Rudolf: *Allegory and the migration of Symbols.* Hampshire, Thames and Hudson, 1977.

«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

Gemma Cobo[1]

Recibido: 28/08/2019 · Aceptado: 22/11/2019
DOI: http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.2020.25394

Resumen

La muerte del príncipe de Asturias, hijo de Isabel II, en 1850 sirvió como asunto de una amplia producción visual, fue noticia durante más de un mes, y causó la conmoción del pueblo. A través de las imágenes y la prensa es posible recuperar los usos políticos que se hicieron de las emociones, así como las prácticas que se sucedieron con el propio cuerpo del niño. Tanto las funciones de las obras encargadas por el rey, Francisco de Asís, a Federico de Madrazo, José Piquer, Antonio Gómez Cros y Ángel María Cortellini, como las excepcionales prácticas que se llevaron a cabo durante el protocolo funerario no eran tanto reflejo de una nueva sensibilidad ante la muerte de los niños como estrategias políticas basadas en los afectos, que pretendían ganar el favor de los súbditos.

Palabras clave

Príncipe de Asturias; Isabel II; Francisco de Asís; Federico Madrazo; José Piquer; retrato posmortem; giro afectivo.

Abstract

The death of the Prince of Asturias, son of Isabel II, in 1850 was the subject of great artistic outpouring; it was news for more than a month, and it shocked people

1. Universidad Autónoma de Madrid. C. e.: *gemmacobodelgado@gmail.com.*
ORCID: <*https://orcid.org/0000-0002-0367-5471*>.

Esta investigación fue presentada en el VIII Simposio Nineteenth Century Hispanists Network, celebrado el 26 de abril de 2019 en el Museo Nacional del Romanticismo de Madrid. Agradezco a Cristina Mur y Mario Mateos de Víu, conservadores de Patrimonio Nacional, su disponibilidad para mostrarme los retratos conservados en el Palacio Real y en el Palacio de Riofrío. También quisiera agradecer al grupo de investigación «Corte y Casa Real en la Monarquía de los Austrias y los Borbones» (UAM), coordinado por el profesor José Martínez Millán, su apoyo y a la profesora Jesusa Vega su dedicación y confianza.

profoundly. Through the images created and the press, it is possible to observe the political uses that were made of the emotions, as well as the practices, related to the child's body. Both the use made of the works commissioned by the king, Francisco de Asís, from Federico de Madrazo, José Piquer, Antonio Gómez Gros and Ángel María Cortellini, as well as the exceptional practices carried out during the funeral rites were not so much a reflection of a new sensitivity regarding the death of children, but, rather, political strategies based on the affection generated by the death, which sought to win the favour of subjects.

Keywords

Prince of Asturias; Isabel II; Francisco de Asís; Federico de Madrazo; José Piquer; postmortem portrait; affective turn.

LA NOTICIA del embarazo de Isabel II y su consecuente parto se recibió como una solución para toda la nación que daría unión y ventura a la complicada situación política vigente, pero la pronta muerte del recién nacido vino a frustrar esas esperanzas. No obstante, parece que se aprovechó el suceso: el óbito del Príncipe de Asturias ocupó las principales páginas de todos los periódicos durante más de un mes y sirvió, entre otras pretensiones, para ofrecer un aspecto más humano de la familia real. También generó una amplia producción visual y textual que causó la conmoción del pueblo o, al menos, eso es lo que se reflejó en la prensa. En las páginas que siguen se tratará de recuperar a través de las imágenes y de las abundantes noticias publicadas en la prensa los usos políticos que se hicieron de las emociones, así como las prácticas que se sucedieron con el propio cuerpo del niño.

Respecto a las imágenes, los retratos del Príncipe de Asturias pintados por Federico de Madrazo son sobradamente conocidos y han sido objeto de estudio de numerosos especialistas, aunque todavía quedan varias cuestiones planteadas en relación con el contexto que llevó a que se hicieran varias copias del retrato o que el escultor José Piquer recibiera un encargo similar. Hasta la fecha se ha profundizado poco en las circunstancias del encargo, el proceso de creación y los destinatarios de unas obras de por sí difíciles de nombrar, pues la primera cuestión con la que nos encontramos es que el Príncipe de Asturias, nacido y fallecido el 12 de julio de 1850, a las 4 de la tarde, parece que no llegó a tener nombre, hecho que explica que los historiadores que han tratado sus retratos lo hayan llamado en la mayor parte de las ocasiones Luis —así figura en el catálogo de Patrimonio Nacional—, pero también, con menos frecuencia, Fernando[2] e incluso, en algún caso, Luis Fernando[3]. Cortes Echanove ya señalaba, tras su exhaustiva investigación en el Archivo de Palacio (Madrid), la confusión de varios historiadores no sólo con el nombre del primogénito sino también con el número total de hijos que tuvo Isabel II. Lo único cierto que podemos constatar es que en la lápida del niño exclusivamente

2. De Luz, Pierre: *Isabel II, Reina de España*. Barcelona, Juventud, 1940, pp. 155-156.

3. Lafuente Ferrari, Enrique: «Iconografía de la Infanta Isabel», *Arte Español*, 3 (1951), p. 239. Este nombre aparece en la escultura ubicada en la Delegación de Defensa (Oviedo). También Enrique Junceda Avello señala que para el primero de los hijos de Isabel II se le había reservado el nombre de Fernando, como su abuelo, aunque su nombre no aparece en la nómina de príncipes de Asturias, véase Junceda Avello, Enrique: *Ginecología y vida íntima de las reinas de España*. Tomo 2, Madrid, Temas de Hoy, 2001, pp. 187 y 192. Incluso, se llega a pensar que son dos personas distintas, véase Susarte, Francisco: *Bodas y partos de las reinas de España*. Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil Albert, 2000, pp. 336-337 y 443. Susarte señala que Luis nació y murió el día 20 de mayo de 1849 a las cuatro de la tarde y Fernando nació y falleció el 11 de julio de 1850, también a las cuatro de la tarde. El autor no aporta referencias documentales ni bibliográficas al respecto. Por su parte, Carlos Reyero recoge igualmente la existencia de dos niños —Luis de Borbón y Fernando de Borbón—, y cita, en relación con ellos, la información del satírico barón de Parla-Verdades en *Madrid al daguerrotipo* (1849) sobre los sucesos ceremoniales que acompañan la defunción de un príncipe en España (Reyero, Carlos: *Monarquía y Romanticismo. El hechizo de la imagen regia, 1829-1873*. Madrid, Siglo XXI, 2015, p. 189). No obstante, aunque es interesante la coincidencia, en *Madrid al daguerrotipo* no se nombra a ningún príncipe en concreto y la referencia a la defunción se hace entre la descripción de otras ceremonias de rito de paso como el bautizo. La documentación conservada en el Archivo de Palacio, las noticias de prensa y las tumbas que se encuentran en el Panteón Real del monasterio de El Escorial no parecen corroborar ni la existencia de dos niños ni los nombres. Es posible que la confusión venga de que el niño nacido en 1849 fuera en realidad el hijo de la infanta Luisa Teresa de Borbón, duquesa de Sessa, que se llamó Luis, sin embargo, sería interesante que futuros estudios ahonden en este tema.

se lee «PRINCEPS ELISABETH II FILIUS. OBIIT UT PRIMUM NATUS»[4], y en las fuentes de la época, tanto de archivo como hemerográficas, se omite su nombre.

La ausencia de nombre se puede deber a que el infante naciese muerto, pero no se puede afirmar rotundamente porque las relaciones de lo ocurrido se muestran contradictorias en esta cuestión. La primera noticia sobre el óbito se dio en un comunicado a través de un número extraordinario de la *Gaceta de Madrid*, del que se hicieron eco el resto de los periódicos:

> S. M. la reina que sintió ayer a las 6 de la tarde los primeros síntomas de un próximo alumbramiento, siguió toda la noche en el mismo estado y toda la mañana de hoy hasta que a las cuatro de esta tarde dio a luz un *robusto príncipe* de Asturias, el cual desgraciadamente *falleció a los pocos minutos*, habiendo recibido el agua de socorro. Todos los recursos han sido ineficaces para conservarle la vida (*La España*, 13/07/1850, *El Católico*, 14/07/1850 todas las cursivas de las citas son mías).

Sin embargo, hubo una segunda comunicación en el número ordinario de la mano del presidente del Consejo de Ministros, que explicaba que la posición del feto dentro del claustro materno era de «las más viciosas» y, una vez practicaron la «versión, no sin dificultad», vieron

> salir al mundo *un robusto feto* del sexo masculino [que] estaba, a lo que pareció, *privado de vida*[5]. Antes de esto y tan luego como fue posible, se le administró el agua llamada de socorro, suministrando en seguida al feto con incansable insistencia cuantos medios aconseja el arte y aun sugiere el empirismo para lograr señales de vida. No quiso permitir la Divina Providencia que nuestros esfuerzos obtuviesen el feliz éxito que con tanta ansia procurábamos (*Gaceta de Madrid*, 13/07/1850).

La nueva información provocó que días después *La Nación* hiciera notar las contradicciones entre el parte de la gaceta extraordinaria y el de la ordinaria y «la gran sorpresa de los que ven que en el uno se asegura la vitalidad del príncipe de Asturias, mientras que en el otro si no se niega terminantemente, se consigna esta circunstancia esencial en términos dubitativos». En consecuencia, opinaba el articulista que la frase del ministro debería haber sido más precisa, pero sobre todo consideraba posible que hubiera existido una falta de profesionalidad del médico,

---

4. Hecho ya recogido por CORTÉS ECHANOVE, Luis: *Nacimiento y crianza de personas reales en la Corte de España: 1566-1886*. Madrid, Escuela de Historia Moderna, 1958, p. 276. Por la documentación sabemos que efectivamente se realizó la traslación de «tan respetuoso objeto», y los restos del malogrado príncipe de Asturias pasaron al mausoleo erigido en el Panteón de la Real Capilla de San Lorenzo de El Escorial el 20 de junio de 1853 (Archivo General de Palacio (en adelante, AGP), Sección Histórica, caja 8653, exp. 153).

5. En la documentación de palacio, sin embargo, el texto que recoge el duque de Híjar, sumiller de corps de la reina Isabel II, siguiendo las palabras del médico Juan Francisco Sánchez, afirmaba rotundamente que al salir al mundo el «robusto feto del sexo masculino estaba privado de vida». Aunque hay cierta ambigüedad pues señala a continuación que «antes de esto y tan luego como fue posible, se le administró bajo condiciones, el agua llamada de socorro, suministrando en seguida al feto con incansable insistencia cuantos medios aconseja el arte y aun sugiera el empirismo para lograr que diera señales de vida. No quiso permitir la divina providencia que nuestros esfuerzos obtuvieran del feliz éxito que con tanta ansia procurábamos», AGP, *Sección Histórica*, Caja 96, exp. 4.

quien debería haber recurrido al auxilio de sus compañeros al constatar que el parto no parecía que fuese a salir «con toda felicidad» (*La Nación*, 16/07/1850)[6].

De todo esto se deduce que muy probablemente el Príncipe nació ya muerto y las aguas de socorro no llegaron a tiempo, cuestión que explicaría, por un lado, que no se insistiera más en las circunstancias que rodearon al parto y, por otro lado, que se dijera que nació vivo y murió a los pocos minutos con tiempo de recibir las aguas, dada la importancia que tenía esta práctica en relación con la eternidad, pues era clave liberar al neonato de su destino en el limbo[7]. Asimismo, el bautismo de emergencia dio pie a un mensaje propagandístico en la prensa que demostraba la fortaleza de la reina en el momento que percibió la gravedad de la situación. Fue ella quien mandó bautizar al niño con urgencia, mientras la extrema tristeza del resto de integrantes de la familia real hizo que se dejaran llevar por sus emociones: el rey, que no se había separado de su esposa, «penetrado de sentimiento» daba sus manos al duque de Valencia y «lloraba amargamente conmoviendo a cuantos lo veían. S. M. la Reina madre sufría mucho no pudiendo ocultar su profundo dolor y la infanta cayó desmayada» (*El Popular*, 13/07/1850).

El llanto del rey o el desmayo de la infanta María Luisa Fernanda son «prácticas emocionales», como las denomina Scheer, que se podrían comprender como disposiciones corporales espontáneas, condicionadas por un contexto social e histórico, por el «habitus»[8]. Igualmente se podrían encajar bajo aquel patetismo que Varela señala que adquirió el ritual de la muerte cuando la familia real perdió la dignidad que tiempos antes la caracterizaba[9], lo que podríamos comprender como un «régimen emocional»[10] menos restrictivo. Sin embargo, creemos necesario añadir, además, por los datos que se conservan de la familia real y la descripción de estas emociones, que es posible que estos comportamientos fueran también parte de una estrategia política que buscaba la empatía de la ciudadanía y desmentir los posibles rumores que enturbiaban la paternidad del niño.

---

6. El periódico *La España,* por su parte, presentó un resumen de la información que les había llegado por «diferentes conductos» que difería bastante de otras versiones: «La extracción del regio infante se hizo por los pies, más la inevitable dilación que esperimento la salida total del cuerpo, dio tiempo a que S. M., entre la angustia de tan duro trance experimentase el consuelo de saber que iba a dar a luz un heredero varón. Este consuelo por desgracia duró poco, pues casi en el mismo instante fue indispensable que el señor Sánchez administrase el agua de socorro al tierno príncipe de Asturias, cuando todavía daba señales evidentes de vida». También especificaba que el doctor Sánchez se había citado con los demás facultativos de cámara (*La España*, 13/07/1850).

7. Demerson, Paula: «La cesarea post-mortem en la España de la Ilustración», *Asclepio. Archivo Hispano Americano de Historia de la Medicina y Antropología Médica*, 38 (1976), pp. 185-203.

8. Scheer, Monique: «Are Emotions a Kind of Practice (and Is That What Makes Them Have a History)? A Bourdieuian Approach to Understanding Emotion», *History and Theory*, 51 (May 2012), pp. 193-220.

9. Varela, Javier: *La muerte del rey: El ceremonial funerario de la monarquía española. 1500–1885*. Madrid, Turner, 1990, p. 163. De hecho, en la prensa se describieron como tiernas y patéticas las escenas que se dieron tras ver «destruidas las más dulces esperanzas de la nación» con la muerte prematura del príncipe (*La España*, 13/07/1850).

10. Reddy, William M.: *The Navigation of Feeling. A Framework for the History of Emotions*. Cambridge and New York, Cambridge University Press, 2001.

EL ESCULTOR JOSÉ PIQUER, PARTÍCIPE DEL CRONOGRAMA FUNERARIO

En el «Acta del nacimiento y defunción de S. M. el príncipe de Asturias» se describe la primera vez que fue mostrado al público el cuerpo sin vida del niño de este modo[11]:

> La marquesa de Povar[12], aya del malogrado príncipe, que auxiliada por una camarista conducía en sus brazos el Real Cadáver se trasladó al salón en que se hallaba reunidas las autoridades, altos dignatarios y clases, ya antes mencionadas, luego que hubo entrado en él y habiendo yo alzado y retirado por mi mano el paño blanco que cubría el Real Cadáver, quedó al descubierto y todos pidieron ver y vieron el cuerpo de un niño de *perfectas y robustas formas* del todo desnudo y con señales de acabar de ser desprendido del seno materno. En cuyo estado, en medio del más profundo y melancólico silencio, el duque de Valencia visiblemente conmovido dijo con voz entrecortada, aunque firme y sonora: señores su majestad el rey no pudiendo verificarlo en persona por su acervo dolor, me encarga el triste deber de presentar a esta distinguida concurrencia el cadáver del príncipe de Asturias que la reina su augusta esposa acaba de dar a luz[13].

A la vista del texto y de la noticia dada en *La Patria* parece que así, aún sin ropa, fue inmortalizado por el escultor José Piquer[14], una de las primeras personas en verlo y el primer artista en inmortalizar su efigie (FIGURA 1): «el mismo día de la muerte el Príncipe de Asturias fue embalsamado en las primeras horas de la noche por el doctor Simón, acompañado del señor Guarnerio, y vaciado en yeso por el escultor de cámara señor Piquer» (*La Patria*, 16/07/1850). La información desvela además de la colaboración entre el cirujano y el artista y el carácter fidedigno de la escultura resultante, pero sobre todo supone una vuelta atrás en las prácticas, tras el abandono del embalsamamiento en el siglo XVIII y de la reducción de los días exposición: con la muerte del Príncipe en 1850 se vuelve a embalsamar[15] los cuerpos y se amplía la exposición a tres días[16]. Esta vuelta atrás y que precisamente fuera con esta muerte cuando se decidiera alargar la exposición refleja la posible utilización

11. Es interesante señalar que el acta oficial omite los detalles de los «auxilios del arte» que llevaron a cabo los médicos y la familia real para devolver al niño a la vida, pero la prensa los describió con cierta morbosidad: «sinapismos, baños de eter, la insuflación por medio de fuelles y hasta la material colocación del cuerpo en el redaño de un carnero, que fue degollado al efecto en la misma regia cámara S. M. la Reina Madre ejecutó por sus propias manos la mayor parte de estas operaciones» (*El Popular*, 13/07/1850). Varela ya daba noticia de estos sucesos, VARELA, Javier: *op. cit.*, p. 165.

12. También se enalteció su figura señalando que, a diferencia de las nodrizas que habían aceptado los quince reales diarios de pensión vitalicia que la reina les había asignado, ella había rechazado su sueldo como aya del príncipe, «habiendo tenido la delicadeza de hacerlo después de las demás personas de la servidumbre habían recibido ya sus nombramientos» (*El Heraldo*, 6/08/1850.)

13. «Acta del nacimiento y defunción de S.A.R. el Príncipe de Asturias», AGP, *Sección Histórica*, Caja 96, exp. 4.

14. Sobre las esculturas realizadas a partir de los modelados de Piquer se ha dicho que inmortalizan al niño tal y como fue mostrado por la marquesa de Povar. ARIAS, Eduardo (ed.) *Catálogo general del Museo de Artillería*. T. 4, Madrid, Imprenta de Eduardo Arias, 1908, p. 187.

15. Más tarde Matías Nieto Serrano y Elías Polín, doctores en medicina y cirugía, solicitaron una recompensa por la honra que presto la sociedad de embalsamamiento en el tratamiento del cuerpo del malogrado príncipe de Asturias (AGP, *Sección Histórica*, caja 68 exp. 7).

16. Sobre esta cuestión, véase VARELA, Javier: *op. cit.*, pp. 169-170.

política del cuerpo por parte de la familia real, una iniciativa que resultó todo un éxito pues provocó una enorme movilización en la sociedad.



FIGURA 1. JOSÉ PIQUER Y DUART, INFANTE MUERTO, H. 1850. YESO. Patrimonio Nacional

La exposición del niño muerto fue una eficaz arma propagandística para mostrar la parte más amable de la controvertida familia real, despertando una empatía que reforzó el apoyo popular. *La Época* relataba así las aglomeraciones que se produjeron:

> Ayer fue el tercer día que el cadáver del malogrado príncipe estuvo expuesto en la capilla real. La afluencia de gentes que acudieron a contemplarlo fue tan numerosa que muchas de ellas, fatigadas de esperar que les llegase el turno para entrar, tuvieron que retirarse sin conseguir su objeto. A media noche era todavía muy considerable el número de personas que circulaban por la plaza de Oriente, cuesta de Santo Domingo, calles del Arenal y Santiago y otras adyacentes. [...] *La España* dice que pasan de cuarenta mil las personas que han visitado la capilla de palacio en estos días. El malogrado príncipe de Asturias ha recibido hasta los últimos momentos de su exposición en la real capilla los más solemnes y sentidos testimonios de adoración póstuma (*La Época*, 16/07/1850).

Los encargados de palacio llegaron a contabilizar la entrada de 39.615 asistentes a la capilla, más infinitas personas que tuvieron que «retirarse por no poder penetrar aun en la escalera», lo cual daba una idea de «el espectáculo» que en esos días ofreció el «Real Alcázar» (*La España*, 16/07/1850). En medio del caos de la aglomeración se registraron incidentes desagradables —«hubo mantillas rotas, grandes girones en los vestidos, pisotones, robos, etc.» (*El Observador*, 16/07/1850)— que también dio a conocer la prensa, aunque esta imagen que no era tan decorosa pronto fue corregida por otra contrapuesta, casi idílica. Desde las páginas de *La España* y *El Heraldo*, por ejemplo, se insistía en la prueba más «digna de consideración» que demostró el vecindario de Madrid ofreciendo su respetuoso amor a la persona de la reina, a través de «cierta delicadeza de sentimientos», «testimonio de alta cultura» y «bondad de corazón». Así, a pesar de que las plazas de la Armería y Oriente estaban

materialmente cuajadas de personas de todas clases, edades y condiciones, no se oía, a pesar de aquel inmenso concurso, ni una voz, ni el menor ruido, ni aun casi el inevitable rumor de las conversaciones particulares. Creía uno estar en una iglesia o en la alcoba de un enfermo en peligro. Ni aun los muchos niños que allí había se entregaban a sus habituales juegos, como contenidos por la actitud grave y cuidadosa de sus padres. Era aquello un espectáculo único en las grandes reuniones populares, y que, por nuestra parte, nos conmovía profundamente, inspirándonos además cierto legítimo orgullo la idea de pertenecer a una población tan noble e inteligente como la de Madrid (*El Heraldo*, 19/07/1850).



FIGURA 2. ANTONIO GÓMEZ CROS, *INFANTE MUERTO*, ÓLEO SOBRE LIENZO, 54 X 67,5 CM. Palacio Real de Madrid. Patrimonio Nacional

Incluso, en otras crónicas se añadía que hubo personas que pidieron permiso para que sus hijos acompañasen el cadáver del príncipe a su salida de la corte, camino de El Escorial (*El Áncora*, 21/07/1850).

En previsión de tal éxito, no es extraño que el rey ordenase a Piquer que sacase bustos del niño en cera, yeso y mármol, pues sería la única manera de conservar «el cuerpo» una vez enterrado. Todo apunta a que la orden se cumplió: aparte del citado yeso localizado en el Palacio Real de Madrid, en el Museo del Traje (Madrid) se conserva el retrato en bronce que se piensa fue fundido a partir de ese molde dado el parecido que existe[17]; posiblemente fue también el modelo del que se sirvió Francisco Elías, primer escultor de cámara, para hacer el bronce conservado actualmente en la Delegación de Defensa en el Principado de Asturias, fechado en 1855[18]. Por otro lado, a partir del modelado en cera de Piquer, que no parece que se haya conservado, el pintor de cámara Antonio Gómez Cros (FIGURA 2) realizó un retrato del Príncipe desnudo (*La Época*, 30/07/1850), y no fue el único, pues la pintora de cámara Emilia Carmena Menaldi de Prota (FIGURA 3)[19] hizo otro del niño semidesnudo, pero siguiendo la pauta del yeso de Piquer, pues también cubre parte de la desnudez con un leve paño.

17. ORTEGA FERNÁNDEZ, Isabel: «Pieza del mes. Octubre 2012, *Infante muerto*. José Piquer y Duart, 1855» Museo Nacional del Romanticismo, p. 10.

18. ARIAS, Eduardo (ed.): *op. cit*., p. 187.

19. Meses antes de la muerte del Príncipe, la pintora exigió tener las mismas condiciones que sus iguales varones: «soy la primera señora que ha obtenido este honor, he de merecer la bondad de V. E. se sirva dar las órdenes oportunas a fin de que pueda disfrutar de las mismas prerrogativas que los demás pintores de cámara», 15/04/1850, AGP, *Personal*, caja 16755, exp. 3. Es posible que llegase a hacer dos copias porque se sabe que los familiares de la pintora prestaron una pintura a la Exposición Nacional de Retratos, pues en el *Catálogo de la exposición nacional de retratos.* Madrid, 1902. p. 13, se incluye con el número 1252: «Un retrato del Primer hijo de la Reina Doña Isabel II, muerto al nacer, al óleo 0.75 x 0.82. de Doña Emilia Carmena Menaldi de Prota» y la expositora era Doña María Isabel Prota y Carmena. Imaginamos que, si se tratase del ejemplar de Patrimonio Nacional, aparecería como expositor.

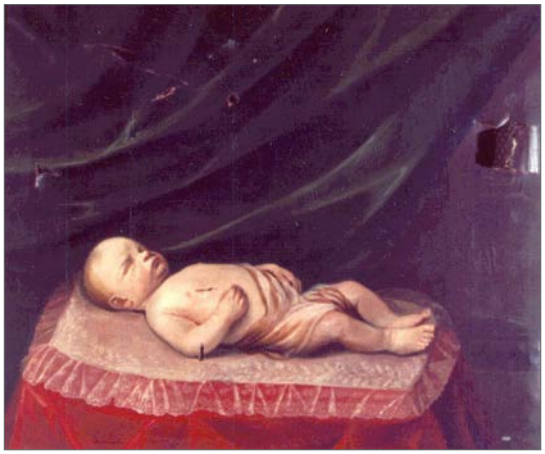


FIGURA 3. EMILIA CARMENA DE PROTA, *INFANTE MUERTO*, FECHADO EN 1850. ÓLEO SOBRE LIENZO, 72,5 X 88,5 CM. Palacio Real de Madrid, Patrimonio Nacional

En nuestra opinión, la función de los retratos de Gómez Cros y Piquer sería primordialmente política: inmortalizar al niño como prueba de su buena hechura para que diera un margen y, a pesar de la desgracia, permitiera mirar al futuro. En la prensa se insistió en este aspecto, pues «todo el mundo consideraba la venida al mundo de un heredero directo de la corona como el iris de paz y ventura que debía poner término a las disidencias de los partidos», de modo que con la muerte del Príncipe «los españoles en su proverbial sensatez conocen el valor de lo que han perdido» (*La España*, 16/07/1850). Además, la muerte del Príncipe parecía dar a los carlistas esperanzas o por lo menos eso era lo que se señalaba en la prensa (*La Esperanz*a, 12/07/1850; *La España*, 20/07/1850; *Gaceta de Madrid*, 15/07/1850). Por tanto, ante lo inevitable de la muerte lo único que quedaba era mostrar que el niño, al menos, había nacido robusto, es decir, que la reina era capaz de dar un heredero fuerte al trono. Esta idea se refuerza cuando se lee la prensa y las actas oficiales en las cuales se destacan las perfectas formas del niño[20], y los retratos eran el medio más eficaz para dejar constancia de la magnífica anatomía y conformación del recién nacido. Especialmente relevante es, en este sentido, el retrato pintado por Gómez Cros (FIGURA 2), que presenta una anatomía un tanto desproporcionada para un recién nacido y no es casual que se eligiera representarlo completamente desnudo[21]; por supuesto que no hay signo visible del sufrimiento producido por las complicaciones del parto ni registro de la muerte en el color de la piel.

El vaciado en cera de Piquer y el retrato de Gómez Cros sustituyeron el cuerpo del infante una vez enterrado y, a través de la representación, el niño difunto pudo seguir siendo mostrado para que fuese admirado. Los afectos, las emociones y los sentimientos que despertaron estas producciones, cargadas de sentido político no escaparon a la prensa. *La Época* lo describía de esta manera:

> El cadáver del malogrado príncipe de Asturias, vaciado en cera por el eminente escultor Sr. Piquer ha llamado justamente estos días la atención de los inteligentes. Al ver aquel tierno niño, tan desarrollado y tan hermoso, sobre el mismo paño de terciopelo granate con fleco de oro en que fue presentado a la distinguida concurrencia del salón de Embajadores, es

20. Recordamos que cuando el recién nacido se mostró a los altos dignatarios y se verificó que el cadáver pertenecía al Príncipe de Asturias, en el acta se especifica que era «un niño de *perfectas y robustas formas del todo desnudo* y con señales de acabar de ser desprendido del seno materno». «Acta del nacimiento y defunción de S. A. R. el príncipe de Asturias» (*El Heraldo*, 16/07/1850). *La Época* (13/07/1850) lo describía de esta manera: «un hermoso y robusto niño blanco, rubio, cubriendo ya el cabello su cabeza, reflejando en su semblante las facciones todas de su augusta madre, y con todas las apariencias de una precoz robustez».

21. Quizás se quería demostrar también que el príncipe no había heredado la malformación que la tradición médica atribuía a Francisco de Asís y de la que se hacía eco una coplilla popular, véase BURDIEL, Isabel: *Isabel II: una biografía (1830-1904)*. Barcelona, Debolsillo, 2018, pp. 173-174.

> tan fascinadora la verdad de su efigie, que no pueden menos de conmoverse cuantos le contemplan. En la misma sala en que estaba expuesto este precioso busto, se veía una copia de él, hecha al óleo con admirable perfección, por el pintor de cámara D. Antonio Gómez. Parece que D. Federico de Madrazo también ha tomado apuntes del niño de cera para los retratos que ejecuta (*La Época*, 30/07/1850).

Como era de esperar, este último comentario no gustó nada a Madrazo, quien el 1 de agosto de 1850 desmintió en el mismo periódico que se hubiera aprovechado del modelo en cera de Piquer para sus retratos[22].

DE CAPILLA REAL A GABINETE DE UN ARTISTA: LOS RETRATOS DE FEDERICO DE MADRAZO

El 16 de julio de 1850 se daba noticia en *La Época* de que, en las primeras horas del día anterior, los pintores de cámara Federico de Madrazo y José Gutiérrez de la Vega habían rodeado «al augusto niño, y de este modo el sitio en que poco antes reinaba muerte tomo el aspecto de un gabinete de un artista. En medio de aquellas dos notabilidades, el desgraciado príncipe, más que un cadáver parecía el ángel de la inspiración dormido en un lecho de gasa, para escitar a aquellas dos ricas imaginaciones, que, con el más acerbo dolor, buscaban colores en sus paletas para dar al lienzo las bellísimas y espresivas facciones del augusto cadáver»[23]. También se informó que el rey se había «dignado a encargar al acreditado pintor don Federico Madrazo dos retratos de cuerpo entero y tamaño natural del malogrado príncipe de Asturias; uno vestido con el trage con que ha estado y sigue hoy expuesto en la Real Capilla; el otro enteramente desnudo»; motivo por el que «muy de madrugada» había «debido empezar el célebre artista estos trabajos» el 15 de julio de 1850 (*La España*, 16/07/1850; *El Observador*, 16/07/1850).

A pesar de lo publicado, pensamos que jamás se llegó a pintar el retrato del niño desnudo —todo indica que finalmente el encargo recayó sobre el ya citado Gómez Cros—, pero en contrapartida Madrazo hizo hasta tres cuadros del niño vestido con el «traje de batista bordado y guarnecido de encajes y cintas de raso azul»[24] ya que constan en su inventario[25]. Cabe plantearse entonces quiénes fueron sus destinatarios y por la prensa se podría afirmar que eran la madre, Isabel II, la abuela, María

---

22. Noticia recogida ya en González, Carlos: *Federico de Madrazo y Kuntz*. Barcelona, Subirana, 1981, p. 63. Por otra parte, es interesante señalar que no se aprovechase esta ocasión para utilizar el daguerrotipo. Jesusa Vega señala que puede deberse a una cuestión protocolaria y a que aún no gozase del mismo aprecio artístico (Vega, Jesusa: «Del espectáculo de la ciencia a la práctica artística cortesana: apuntes sobre la fortuna de la fotografía en España», *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, LXVIII/2 (2013), pp. 378-379).

23. Más tarde enseñaron ambos los bocetos a la prensa y fueron muy bien apreciados según se recogió en el mismo periódico: «El que hizo el señor Madrazo está pintado con tal precisión de dibujo y de una manera tan franca, que es, a no dudarlo, una obra admirable y digna de la reputación artística de que goza su autor. El retrato hecho por el señor Gutiérrez de la Vega está ejecutado con esa nobilísima semejanza y esa gran maestría con que tanto se distinguen los retratos de este autor» (*La España*, 17/07/1850).

24. AGP, *Histórica,* caja 96, exp 4.

25. Fueron valorados en 6.000 reales, Díez, José Luis (dir.), *Federico de Madrazo y Kuntz (1815-1894)*. Madrid, Museo del Prado, 1995, p. 444.

Cristina de Borbón, y el abuelo, Francisco de Paula y cada uno de ellos tuvo funciones ligeramente distintas.

El retrato que se conserva actualmente en el Palacio Real de Madrid debió ser el ejemplar destinado para mostrar el niño a la madre quien, según las noticias que circularon en un principio, ignoraba la muerte. Esto causó alarma y pronto se desmintió diciendo que la reina había sido consciente del óbito, demostrando en aquellos momentos palabras de gran lucidez[26] y bondad[27], y guardando después un «dolor silencioso»[28]. Sea como fuere, la reina no había vuelto a saber mucho más del neonato, ni a verlo, hasta pasados más de diez días desde su alumbramiento[29]. Fue entonces cuando, según la prensa, supo todos los pormenores de la desgracia y contempló por primera vez al hijo[30]: «Ayer quiso [la reina] contemplar las facciones de su malogrado hijo, y el llanto se asomó a sus ojos cuando el rey y su augusta madre le mostraron el retrato del príncipe de Asturias pintado por el Sr. D. Federico de Madrazo» (*Diario constitucional de Palma*, 30/07/1850). La recepción duró una hora y se dijo que al salir de la sala los presentes, «sus semblantes indicaban las sensaciones que habían experimentado las augustas personas» (*La España*, 24 /07/1850).

Los otros dos retratos los hizo Madrazo por encargo de Francisco de Asís y sirvieron como regalo. El que se encuentra actualmente en el Palacio de Riofrío (FIGURA 4) posiblemente fue para María Cristina[31] ya que la prensa informó que el pintor había tenido la idea de incluir en él esta cita del libro de Job (1-21): «Dominus dedit, Dominus abstulit: Sicut Domino placuit ita factum est...» (*El Popular*, 26/07/1850). Tiempo

---

26. «Un periódico asegura que S. M. ignoraba la muerte del príncipe y que se le ocultaba cuidadosamente. Esto no es cierto. En el momento de nacer, S. M. oyó que el doctor Sánchez pedía un vaso de agua, y entonces le dijo: «Esa agua no es para mí; ya entiendo lo que significa»; y poco después, como dijimos en nuestro último número, mandó que se bautizase inmediatamente al príncipe» (*El Popular*, 15/07/1850).

27. «En prueba de la singular presencia de ánimo, dice el mismo periódico, que manifestó S. M. durante su parto, y que no solo indica su firmeza sino la bondad de su corazón, diremos una de las primeras cosas de que se acordó S. M. al saber la muerte del Príncipe fue de las amas de leche. - ¡Pobres amas! Esclamó con su bondad natural, ¡Cuánto deben sentirlo! Pero que no tengan cuidado. Yo las recompensare lo mismo que si hubieran criado a mi hijo» (*La España*, 16/07/1850).

28. «Según parece e indica hoy un periódico, la reina ignora todavía los pormenores de su desgracia. En el mismo instante de su alumbramiento, y como saben nuestros lectores. SM. Adivinó lo que pasaba, pero después no ha hablado ni pregunta a nadie por su malogrado hijo. Este dolor silencioso de una madre es una cosa sagrada para todo el mundo» (*La Época*, 16/07/1850).

29. Ningún periódico habla de que viese al niño, de hecho, parece que estaba en reposo absoluto: «Como ayer anunciábamos, es muy probable que nuestra joven soberana se levante el domingo próximo. Su estado de salud es ya tan satisfactorio, que en estos últimos días ha podido entregarse al dolor, mezclado siempre cierto placer para una madre, de investigar todos cuantos pormenores se refieren a su hijo querido. Lagrimas arrancadas al corazón han surcado las mejillas de la reina y de la madre. Dios, y el amor de la España y de su familia conseguirán enjugarlas» (*La Época*, 19/07/1850).

30. «Tenemos entendido que ayer fue entregado a S. M. la Reina el retrato del príncipe de Asturias, pintado por el eminente artista don Federico Madrazo. Hemos oído referir el tierno espectáculo que ofreció el acto. SS. MM. la Reina Madre y el Rey fueron las únicas personas que estuvieron en la regia estancia, donde permanecieron cerca de una hora, al cabo de la cual salieron acompañados de la Reina Isabel. Sus semblantes indicaban las sensaciones que habían experimentado las augustas personas. S. M. la Reina Isabel no ha sabido hasta ayer todos los pormenores de la desgracia que ha sufrido su maternal corazón, y los ha oído con la mayor resignación y conformidad» (*La España*, 24 /07/1850).

31. «S. M. el Rey ha regalado a su augusta madre política la reina Cristina uno de los dos bellos y parecidísimos retratos de cuerpo entero y tamaño natural del malogrado príncipe de Asturias, vestido con el tragecito blanco y azul con que estuvo espuesto en la real capilla, que por encargo de S. M. ha ejecutado el pintor de cámara don Federico de Madrazo. Este retrato es en todo igual al que, según digimos en nuestro número de ayer, ha sido presentado a S. M. la Reina Isabel y tan profunda impresión ha producido en su corazón maternal» (*El Popular*, 26/07/1850).



FIGURA 4. FEDERICO DE MADRAZO Y KUNTZ, *RETRATO YACENTE DE DON LUIS DE BORBÓN*, 1850. ÓLEO SOBRE LIENZO, 85,5 X 79,5 CM. Palacio de Riofrío, Patrimonio Nacional

después, este retrato quedó expuesto en uno de los salones del palacio de la reina madre para que pudieran contemplarlo las personas que iban a visitarla (*La Época*, 07/08/1850). Además de la pintura, Francisco de Asís regaló a su madre política un estuche, con las iniciales de ambos grabadas, con un broche rematado por un medallón que contenía un rizo rubio del niño[32] y esta dedicatoria: «A su querida mamá. Francisco de Asís María de Borbón. Por el 12 de julio de 1850. A las 4 de la tarde» (*El Popular*, 26/07/1850). Es llamativo que fueran las iniciales del rey y la reina madre y no se hiciera referencia a Isabel II, pues es de sobra conocida la complicada relación entre madre, hija y yerno. Este detalle lleva a pensar en el interés del rey por tener a María Cristina de su parte y mostrarlo públicamente ante los rumores sobre la posibilidad de que la corona llegase a pasar a los Montpensier[33]. La idea de unidad frente a la desgracia se reforzaba con el regalo, y así lo

32. El mismo día de la muerte del príncipe se dio noticia de que el rey había conservado «como una preciosa reliquia, que besa a cada instante y enseña a todo el mundo, el rubio cabello de su malogrado hijo» (*La Época* 13/07/1850).

33. BURDIEL, Isabel: *op. cit.*, p. 181.

proclamaban los periódicos: *La España* se unía al dolor de los padres, de toda la nación y toda la familia real, afirmando que se habían «reavivado con un sentimiento de exaltada ternura los estrechos lazos de mutuo y natural afecto que siempre han unido a todos sus individuos» (*La España*, 26/07/1850 y *El Popular*, 26/07/1850). Y en esa misma línea se pronunciaba *El Áncora*, insistiendo en la resignación y tristeza de la familia al completo: «Por ellos se sabe también que S. A. B. la duquesa de Montpensier no se aparta un momento del lecho de su augusta hermana, y que diariamente comen en una misma mesa, S. M. el rey, su padre el infante D. Francisco, SS. AA. RR. los duques de Montpenssier y la reina madre» (*El Áncora*, 21/07/1850).

El tercer retrato encargado a Madrazo, «enteramente igual» que los anteriores, fue regalado a Francisco de Paula, y todo hace pensar que podría ser el conservado hoy en la Real Maestranza de Sevilla, procedente de la colección de los Montpensier y atribuido al pintor[34], porque entre otras cosas el marco tiene los mismos detalles decorativos que los pertenecientes a la colección de Patrimonio Nacional[35]; de este regalo también se hicieron eco los periódicos, entre ellos *La Época* (26/07/1850), *La España* (26/07/1850) y *La Nación* (27/07/1850). No hay duda de que con este gesto se reforzaba la filiación de la línea paterna sobre la que existían rumores tal y como recoge, entre otros, Pierre de Luz, quien relaciona el número de retratos encargados por el rey con la cuestión de los posibles amantes de la reina[36]. El historiador habla de la búsqueda de parecidos físicos del niño por parte del rey[37], sin embargo, más que intentar dilucidar parecidos, la clave de estos encargos y regalos, publicitados por la prensa para que llegase a toda la población, creemos que tendría más que ver con la demostración pública de la paternidad mediante gestos de afecto y dolor por la muerte del hijo. Esta idea se refuerza con la decisión de que el mayordomo mayor de la reina le trajese las llaves del arca en el que quedó depositado el cadáver, en lugar de dejarla en manos del prior del monasterio de El Escorial como ordenaba la etiqueta. Este asunto dio también que hablar y, aunque se solventó haciéndose constar el incidente en el acta de la entrega, es interesante que el periódico no considerase suficiente contar lo ocurrido, sino

34. Según José Luis Díez, una de las réplicas que realizó Madrazo es la conservada en la Real Maestranza de Sevilla, procedente de la colección de los Duques de Montpensier, Barón, Javier: *Pintura asturiana del siglo XIX en el Museo de Bellas Artes de Asturias*. Oviedo, Museo de Bellas Artes de Asturias, 2011, p. 16. y Halcón, Fátima: *La Real Maestranza de Caballeria de Sevilla: escultura y pintura,* Sevilla, Al - kandara. 1983, p. 88 y la prensa señala a Francisco de Paula como destinatario de la última versión del retrato de Madrazo, por esta razón hemos relacionado ambos datos, la incógnita sería resolver cómo terminó el cuadro en la colección de los Montpensier. Hemos consultado el testamento de Francisco de Paula (agradecemos a Pedro José Martínez Plaza que nos indicara la ubicación del documento), pero no encontramos en él referencias al retrato. Por otro lado, a pesar de mi insistencia y tras muchas gestiones, lamentablemente, no he podido ver el cuadro original ni tan siquiera en una fotografía a color de calidad. La única imagen que he podido estudiar es la reproducida por Fátima Halcón en blanco y negro en el libro ya citado.

35. Si estuviéramos equivocados y este ejemplar no se tratase del tercer retrato que ejecutó Madrazo para el padre del rey entonces cabría pensar que se pintase otra copia para la hermana de la reina, pero ni la prensa lo menciona ni consta en el inventario del pintor.

36. Cortes Echanove relacionaba una noticia de la *Gaceta de Madrid* (15/07/1850) que desmentía rumores relacionados con el rey, con la cuestión de la dudosa paternidad (Cortes Echanove, Luis: *op. cit.*, p. 275). También Junceda, Enrique (*op. cit*., p. 185) se hace eco de la cuestión de los rumores sobre la verdadera legitimidad del príncipe, pues señala que en 1847 se había separado el matrimonio y paternidad del niño era discutida.

37. De Luz, Pierre: *op. cit*., p. 155-156.

que dedicó un espacio en exclusiva a ello y al momento en el que el conde de Pinohermoso entregó las llaves a Francisco de Asís para que las conservase como reliquia (*El Heraldo*, 19/07/1850)[38].

Este episodio cobra una nueva dimensión en el marco teórico trazado por Miller y Cisterna Gold sobre las representaciones de los afectos y se suma a los estudios que encuentran el oxímoron política y afectos en distintos medios artísticos[39], pues está claro que el dolor del rey y sus acciones irracionales, como es no entregar la llave al prior o encargar tantos retratos, fueron gestos que llamaron la atención de todos sus contemporáneos y no sería descabellado pensar en una lectura política que contribuyera a lavar la imagen de Francisco de Asís y, por extensión, también de la reina, acallando los rumores que ponían en duda la paternidad del niño.

Por otro lado, a nivel iconográfico, los tres retratos muestran al niño sin prácticamente ningún signo de muerte ni alusión religiosa, salvo en el ejemplar destinado a María Cristina, donde Madrazo incluyó la cita del libro de Job. Esta carencia de símbolos religiosos se puede interpretar al abrigo del contexto teológico del siglo XIX, en el que la concepción acerca de la salvación ha cambiado: ya no se teme el infierno[40], basta con representar la inocencia infantil, sin importar el traje o la carencia de imágenes devocionales. El Príncipe aparece «como si descansase en un sueño tan profundo como tranquilo»[41], representación que se encuentra en sintonía con el hecho de que todos los hijos de Isabel II que fallecieron en edad temprana fueron embalsamados para que continuasen en ese estado toda la eternidad. La prensa insistía en que el cadáver parecía «un ángel en el sueño de la inocencia» (*La Patria*, 16/07/1850), una asociación que fue utilizada por otros artistas para retratar a niños difuntos, como es el caso del padre de Federico, José Madrazo, que retrató como ángeles a sus hijos[42].

En cuanto a la representación, el niño ofrece una apariencia relativamente saludable, apenas se aprecian ojeras y un sutil tono violáceo indicativo de muerte. Sin embargo, por la prensa sabemos que Madrazo y Gutiérrez de la Vega tomaron bocetos al natural del niño tres días después de la muerte[43], cuando, según señalaban algunos periódicos, el cuerpo había comenzado a descomponerse pues colocaron un fanal de cristal para evitar las elevadas temperaturas (*La España*, 16/07/1850; *El Observador*, 16/07/1850). Esto provocó inmediatos desmentidos en otros periódicos (*El Clamor público*, 17/07/1850) y que el doctor Simón, encargado del embalsamiento,

---

38. Este gesto, junto al encargo de retratos, llevaron a Varela, Javier (*op. cit*, p. 169) a hablar de una nueva sensibilidad hacía la muerte del párvulo, pero en nuestra opinión es más certera la interpretación de De Luz, que da un sentido político más que afectivo a estas actuaciones.

39. Para el contexto teórico en el que se sitúa la lectura política de las representaciones de los afectos, véase Miller, Karina y Cisterna Gold, María: «Introducción», *Revista Iberoamericana*, LXXXII/257 (2016), pp. 675-683.

40. Ariès, Philippe: El hombre ante la muerte. Madrid, Taurus, 2011, p. 682.

41. Varela, Javier: *op. cit*., p. 170.

42. Díez, José Luis (dir.): *José de Madrazo (1781-1859)*. Santander, Fundación Marcelino Botín, 1998, p. 284.

43. «Ayer en las primeras horas de la mañana, los distinguidos pintores de cámara de S. M. D. Federico Madrazo y D. José Gutiérrez de la Vega, rodearon al augusto niño, y de este modo el sitio en que poco antes reinaba muerte tomo el aspecto de un gabinete de un artista. En medio de aquellas dos notabilidades, el desgraciado príncipe, más que un cadáver parecía el ángel de la inspiración dormido en un lecho de gasa, para excitar a aquellas dos ricas imaginaciones, que, con el mas acerbo dolor, buscaban colores en sus paletas para dar al lienzo las bellísimas y expresivas facciones del augusto cadáver» (*La Época*, 16/07/1850)

hiciera un comunicado explicando que el cuerpo estuvo intacto hasta el final: «si el último día de exposición hubiesen Vds. Tenido la honra de contemplar detenidamente al augusto niño, cuando sacado ya del fanal estaban haciendo su retrato los Sres. Gutiérrez y Madrazo, hubieran admirado, como ellos, el estado en que se encontraba, y hubieran dicho como todo el público de Madrid, y como la prensa toda, que parecía un ángel dormido» (*La Época*, 19/07/1850; *El Heraldo*, 19/07/1850)[44]. Sea como fuere, lo cierto es que en los retratos de Madrazo el neonato apenas tiene señales mortuorias y, dadas las circunstancias de la muerte, parece creíble que el pintor embelleciera la realidad.

El retrato de Madrazo tuvo una gran trascendencia dada su difusión a través de litografías[45] y las copias pintadas. Entre las hechas al óleo se pueden citar: la de Dionisio Fierros que se conserva en el Museo de Bellas Artes de Asturias, quien al parecer trabajó en él junto al maestro[46]; y la de Leopoldo Sánchez Díaz de menor tamaño que se encuentra en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando[47]. Entre las miniaturas que otros artistas realizaron por su cuenta se conoce la que Gerónimo Muñoz envió a España como pensionado en Roma[48] y la que Antonio Maffei Rosal realizó basada en los mismos apuntes que Madrazo tomó del natural. Esta última fue presentada a la reina quien la aceptó «con la mayor complacencia» y fue muy valorada por la prensa donde se consideró «la obra más perfecta que hemos visto de esta clase, y que hace al pintor que la ha ejecutado digno por más de un concepto del aprecio y admiración general» (*La Patria*, 06/08/1850).

MÁS ALLÁ DEL CUERPO: ALEGORÍAS Y PINTURA DE HISTORIA

Aparte de los retratos «fidedignos» del Príncipe de Asturias, Francisco de Asís encargó varias alegorías con motivo de la muerte del primogénito. Una de ellas recayó en el pintor José Gutiérrez de la Vega quien debía representar «la ascensión al cielo del tierno niño», sirviéndose de un boceto copiado del natural (*La Época*, 16/07/1850). El artista llegó a mostrar a algunos periodistas su trabajo[49], y gracias a este encargo creció su fama siendo equiparable, para el crítico de *El Heraldo*, a

44. No obstante, *La España* (18/07/1850) replicó al *El Clamor público* y días después insistió en que la descomposición era cierta, pues su fuente era fiable y que la colocación del fanal les daba la razón (20/07/1850). Tres años después la cuestión debía seguir en la memoria, pues en el acta de la traslación de los restos mortales del Príncipe al Escorial, Antonio Escudero, subsecretario del Ministerio de Gracia y Justicia y Notario mayor de Reinos, certificaba que a través del cristal de la caja de plomo se veía al niño recién nacido «perfectamente conservado y entero en su cabeza y manos que era lo que se hallaba descubierto de ropas, las cuales consistían en un traje» (AGP, *Histórica*, Caja 96, Exp. 4).

45. Torres González, Begoña (dir.): *Amor y muerte en el Romanticismo. Fondos del Museo Romántico*. Barcelona, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2001, p. 292.

46. Junceda Avello, Enrique: *op. cit.*, p. 190; Barón, Javier: *op. cit.*, pp. 16-17.

47. Piquero López, Mª de los Ángeles Blanca: «Segundo inventario de la Colección de Pinturas de la Real Academia», *Academia*, 61 (1985), p. 107.

48. Sábado, 18/09/1850, *La Ilustración*, 2 (1850), p. 507. Véase también Osorio y Bernard, Manuel: *Galería biográfica de Artistas españoles del siglo XIX*. Madrid, Giner, 1975, p. 475.

49. «Hemos visto un precioso retrato del malogrado Príncipe de Asturias hecho por el conocido pintor de cámara señor Gutiérrez de la Vega, el cual ha sorprendido por su poética belleza y su notabilísima semejanza, representando al infortunado Príncipe» (*El Popular*, 15/07/1850).



FIGURA 5. ÁNGEL MARÍA CORTELLINI, *ALEGORÍA DE LA MUERTE DEL PRIMER HIJO DE ISABEL II*, 1851. ÓLEO SOBRE LIENZO, 120 X 93 CM. Palacio Real de Madrid, Patrimonio Nacional

la de Madrazo: «en una palabra los dos bocetos que hemos visto son dos grandes estudios, y las obras que ellos sucederán esperamos que sirvan tanto para honrar a memoria del tierno Príncipe de Asturias, como para dar ensanche a la buena fama de esas dos entidades artísticas» (*El Heraldo*, 16/07/1850).

Sobre el encargo a Gutiérrez de la Vega, existe un dibujo atribuido que muestra a un niño desnudo que se ha relacionado con él[50], pero no hay constancia de que la pintura alegórica llegara a realizarse. Por el contrario, sí ha llegado una alegoría encargada por el rey con ese tema de Ángel María Cortellini fechada en 1851 y conservada en el Palacio Real de Madrid (FIGURA 5). Fue tal la satisfacción del monarca que pagó el doble del precio señalado al artista, quien mereció además ser nombrado Pintor honorario de Cámara[51].

La composición de la alegoría se organiza en tres niveles superpuestos donde se recoge el breve tránsito del niño. En el tramo inferior se muestra una sala palaciega en penumbra en el que se diferencian claramente dos planos: el último donde se figura a Isabel II en el lecho junto a Francisco de Asís, de pie a su lado, en alusión al alumbramiento, el primer plano lo ocupan las alegorías del tiempo, la historia y las bellas artes que darán cuenta de lo ocurrido e inmortalizarán al Príncipe. En el espacio central se ve cómo el recién nacido es entregado por la fortaleza y el resto de las virtudes cristianas a la muerte. Por último, en la franja superior, la caridad y la fe entregan el niño a la eternidad.

Finalmente, también podría relacionarse con estos encargos de alegorías un dibujo a pluma que se conserva en el Palacio Real (nº10138941) donde se representa una alegoría de la muerte de un infante rodeado de las virtudes cristianas que pensamos se podría referir también al Príncipe de Asturias[52].

Además de los encargos del monarca hubo otros artistas que tomaron la iniciativa de celebrar al Príncipe incluso antes de que naciera[53], pero en lugar de alegorías optaron por representar el suceso a modo de «cuadro de historia», el género que era sin duda el más valorado. Este es el caso del pintor José Galofre quien

50. ARIAS DE COSSIO, Ana María: *José Gutiérrez de la Vega, pintor romántico sevillano*. Madrid, Patronato Nacional de Museos, 1978, p. 92

51. OSORIO Y BERNARD, Manuel: *op. cit*, p. 168.

52. Por el tipo de dibujo podría tratarse de una composición pensada para ser grabada o litografiada.

53. Y no sólo los artistas: Juan Manuel Calleja, director del Colegio Real de San Pablo, encargó un monumento conmemorativo del natalicio del que se conserva un dibujo alegórico en el Museo de la Ciutat de Valencia, reproducido en ALBA PAGÁN, Esther: «El ropaje de la reina: representaciones de María Cristina de Borbón e Isabel II como vehículo de exaltación de la legitimidad monárquica», *Congreso Internacional Imagen Apariencia*, Universidad de Murcia, 2009, s.p.. Sobre este tema véase también REYERO, Carlos: *op. cit*., p. 19.

solicitó reiteradamente poder asistir al acto de presentación del futuro príncipe cuando tuviera lugar para realizar un cuadro sobre el asunto[54]. Por noticia publicada en *El Clamor público* (17/07/1850), sabemos que Galofre consiguió el permiso y, a pesar de lo luctuoso del acto, asistió a la presentación; consta que trabajó en el boceto de la escena que presenció[55], aunque no sabemos si finalmente terminó esta obra. Algo similar ocurrió con el pintor Francisco de Paula Van-Halen, quien «tomó los diseños precisos de la marcha del entierro del príncipe de Asturias para hacer un cuadro de este interesante asunto, en el que no puede menos que lucirse por las ventajas que en su género histórico le ofrecen la riqueza de los trajes, lo lucido de la comitiva, la gallardía de los caballos y sobre todo la magnificencia del elegante carro de gloria que conducía el cadáver del malogrado príncipe» (*La Época*, 17/07/1850)[56].



FIGURA 6. VICENTE URRABIETA: *UN ÁNGEL MÁS; A LA MEMORIA DEL MALOGRADO PRÍNCIPE DE ASTURIAS*, EN A. KONTSKI, *UN ANGEL* MÁS: ELEGÍA PARA PIANO, A LA MEMORIA DEL MALOGRADO PRÍNCIPE DE ASTURIAS. OP. 129, POESÍA DE F. CORONA BUSTAMANTE, MÚSICA DE ANTON DE KONTSKI, PIANISTA HONORARIO DE CÁMARA DE S. M., MADRID

Hubo otros creadores, como los músicos, que hicieron obras por iniciativa propia. Casimiro Martin editó una obra titulada *Un ángel más* que se planteó como una suerte de obra de arte total, conformada por una composición musical a piano de Anton de Kontski, una poesía de Francisco Corona Bustamante[57] y una litografía de Vicente Urrabieta (FIGURA 6), que presentaba la apoteosis del Príncipe y llamó «con justicia la atención de los inteligentes» (*El Heraldo*, 15/08/1850)[58]. La pieza se componía de tres partes: una marcha fúnebre, una elegía que expresaba el dolor y el sentimiento provocado por la muerte, y en la tercera se expresaba el júbilo con el que el coro de ángeles acoge al malogrado niño. Las personas que escucharon al pianista tocar la pieza hicieron «los mayores elogios de ella y de su ejecución» (*La Época*, 15/08/1850), pero de las tres fue la última la que inspiró la escena que representa la litografía que acompañó a la publicación de la composición.

54. Se conserva la petición del pintor en AGP, *Histórica*, Caja 96, exp 4.

55. Escena descrita en nota 13.

56. *El Clamor público* (17/07/1850) señala que Van-Halen mostraría la composición del regio entierro a Francisco de Asís cuando le presentase su cuadro de la rendición de Granada.

57. Pocos desaprovecharon el acontecimiento. En el periódico, *La educación*, destinado a la instrucción de la niñez, La Quintana escribió una poesía «de sublime sencillez» y «ternura melancólica» dedicada a la reina Isabel II por la muerte del príncipe de Asturias, admirada en *El Observador*, 24/07/1850.

58. A. KONTSKI, *Un ángel más: elegía para piano, a la memoria del malogrado Príncipe de Asturias*. Op. 129, poesía de F. Corona Bustamante, música de Anton de Kontski, pianista honorario de Cámara de S. M., Madrid

El interés de la obra de Casimiro Martín radica en que tuvo cierta importancia en la época y una gran acogida por el público, pero también en que desvela los diversos motivos que movieron a la creación de estas obras bastante alejadas de una intención honesta por honrar la memoria. Esta obra utiliza la muerte del joven príncipe como una oportunidad de conseguir prebendas económicas y/o autopropagandísticas: ganarse un lugar en la sociedad, lucimiento de su arte y solicitar el favor real era más fácil con estos temas, es cierto que al mismo tiempo la familia real utilizó esta desgracia como reclamo y las alentó en cierta medida. *Un ángel más* también fue popular porque desató la polémica por estar «influenciada» por una obra anterior, *La Estrella perdida* del compositor Marín Sánchez y Allú:

> Parece que su editor oyó la composición del señor Allú, y prendado de sus bellezas y calculando las ventajas que le proporcionaría su adquisición, instó mas de una vez a su autor para que se la cediera. [...] El editor de *Un Ángel más*, no habiendo podido adquirir la codiciada obra del señor Allú, encargó con premura otra al señor Kontski sobre la misma idea que tan fielmente ha sabido expresar el joven compositor señor Allú. No entramos en más pormenores ni somos jueces bastante competentes para apreciar el mérito comparativo de dichas obras; solo si debemos consignar que el primer pensamiento de consagrar a la memoria del malogrado príncipe una composición filarmónica, se debe a un compatriota nuestro que ha sabido interpretar con su talento artístico el sentimiento que ha producido en todos los españoles tan desgraciado acontecimiento (*La Nación*, 06/08/1850)[59].

Es decir, se acusó al editor de *Un ángel más* de intentar apropiarse de la idea de la obra para conseguir él beneficios y como no lo consiguió de Allú, encargó esta nueva obra para hacerse con ellos. Estas polémicas, sin embargo, no eran nuevas pues como ya vimos, también estuvieron presentes entre pintores y escultores.

* * *

El retrato de niños difuntos siguió cultivándose en la corte de Isabel II retomando una práctica que había caído en desuso durante el siglo XVIII. Se conocen retratos funerarios de la infanta María Cristina Francisca de Paula (05/01/1854-08/01/1854), tercera hija de Isabel II, cuyos padrinos fueron su abuela materna y su abuelo paterno (*La Época*, 06/01/1854); tan sólo vivió tres días, aunque la atendieron los mejores médicos. Fue embalsamada por Matías Nieto, Elías Polín y José Simón (*El Heraldo*, 13/01/1854), su cadáver estuvo expuesto al público tres días como el de su hermano, Federico de Madrazo pintó su retrato que actualmente se encuentra en el Palacio de Riofrío (FIGURA 7), y Piquer hizo dos esculturas en mármol, obras pertenecientes al Museo Nacional del Romanticismo y a Patrimonio Nacional[60]. Apenas hay información sobre ellos pues la prensa no se hizo eco, probablemente

59. *La Nación* recogía que la gaceta el *Pasatiempo Musical* había hecho mención a las dos composiciones filarmónicas dedicadas a la memoria del malogrado príncipe: *La Estrella perdida* y *Un Ángel más,* y que había denunciado la causa que motivó la obra de Kontski.

60. ORTEGA, Isabel: *op. cit.*, p. 17.

debido a que no era varón y a la situación de Isabel II: como es sabido el año del nacimiento culminó con la revolución de 1854, un periodo en el que la familia real estaba dando mucho que hablar entre nacionales y foráneos, y que ha pasado a ser considerado como el «más desastroso, más escandaloso o más inmoral» de la historia de España[61]. Los escándalos de la familia real y sus camarillas, los progresos de la capacidad organizativa de los republicanos y el descontento popular debido a la crisis de subsistencia acontecida justamente en el invierno de 1853 a 1854 —sobre la que hizo estragos la epidemia del cólera—, provocaron las sublevaciones que desembocaron en la revolución que pondría fin al gobierno del Partido Moderado, la reina tuvo que dar el gobierno a Espartero[62] pero apenas nada cambió dado el breve periodo de gobierno del Partido Progresista (1854-1856)

La existencia de esas obras hace pensar que quizá se quiso hacer el mismo juego político con esta niña muerta, reavivar la empatía que se vivió cuando el óbito del Príncipe de Asturias, pero lo cierto es que ni siquiera el alumbramiento llegó a ser noticia en un sector de la prensa para escándalo de los diarios más conservadores:

> No podíamos creer en el testimonio de nuestros propios sentidos cuando, abriendo ayer los periódicos de la oposición, no encontramos una sola palabra que nos hiciera ver que esos periódicos tomaban parte en el júbilo nacional producido por el feliz alumbramiento de nuestra Reina. El soberano, en todo país constitucional está por encima de los partidos, y nada tiene que ver con sus luchas; en la monárquica España, además, sobre la irresponsabilidad absoluta del soberano está el sentimiento íntimo de amor a su persona, el instinto de que él es el símbolo de nuestra nacionalidad (*El Heraldo*, 7/01/1854; *El Heraldo*, 10/01/1854).

Tras la muerte, en los periódicos afines a la reina también se recurrió a buscar la empatía de los ciudadanos, en concreto, de las madres: «Todas las madres de España acompañaran en su dolor a una Reina que tan joven todavía ha experimentado ya dos veces la punzante pena de ver pasar sus hijos desde los albores de la vida a la mansión de sus gloriosos progenitores, a donde probablemente será conducida S. A. serenísima el próximo jueves, puesto que ayer fue el primer día de los tres que es costumbre verla expuesta en la real Capilla» (*La España*, 10/01/1854).

Por otro lado, la existencia de estas obras podría estar en relación con que parece que la reina no tuvo tiempo de contemplar a la infanta, pues no supo que había muerto hasta el día 11, que le comunicaron la noticia[63], y el día 12 a las siete de la mañana salió el cortejo fúnebre de palacio para trasladar el cadáver a El Escorial

---

61. Burdiel, Isabel: *op. cit.*, p. 309.

62. Villena Espinosa: «El espejo invertido: los republicanos e Isabel II», Pérez Garzón, Juan Sisinio: *Isabel II: los espejos de la reina,* Marcial Pons, 2004, p. 162. Pérez Garzón, Juan Sisinio (coord.): «Epílogo: balances de un reinado», Pérez Garzón, Juan Sisinio (coord.): *Isabel II: los espejos de la reina,* Marcial Pons, 2004, p. 319.

63. «Un inmenso gentío» acudió a la capilla real a contemplar «las hermosas facciones de la infanta» mientras la reina ignoraba el fallecimiento «habiéndose creído conveniente por justas consideraciones de prudencia, ocultarle la verdad del triste suceso hasta que pase el periodo de la fiebre láctea» (*La España*, 11/01/1854). «Ayer por fin se comunicó a S. M. con las prudentes precauciones que el caso exigía, la dolorosa pérdida que acababa de experimentar [...]. Como es de suponer, S. M. a pesar de que con su natural penetración había entrevisto ya la verdad recibió con profundo dolor la confirmación de sus sospechas. Felizmente se halla ya en una situación bastante satisfactoria, [..] para haber recibido este triste golpe sin que por ello se haya resentido su salud» (*El Heraldo*, 12/01/1854). El día 12 se pensaba que la reina se

«sin charangas ni músicas» a fin de evitar una nueva aflicción a la reina (*El Heraldo*, 12/01/1854 y 13/01/1850)[64], por tanto, el retrato sería la única manera de poder contemplar a su hija, al igual que había ocurrido con su primogénito[65]. Sabemos que fue Francisco de Asís quien encargó su retrato, pues así lo especifica Madrazo, lo que demuestra su gusto por la comisión de obras de arte y su especial sensibilidad, en esta ocasión, a nivel privado[66]. A fin de cuentas, Francisco de Asís también había encargado todos los retratos del Príncipe de Asturias, incluido el que se utilizó para que la reina lo conociera. Sin embargo, en el resto de las cuestiones, la gran diferencia, más allá de la distinción de los sexos, que se produjo entre la muerte de ambos niños abre nuevas posibilidades a algunas de las consideraciones de Varela en relación con la muerte de los niños y la monarquía[67]. Compartimos la idea de que a medida que la realeza perdió su carácter mayestático y casi sobrehumano fue decayendo también el valor ejemplar de sus muertes por lo que la tendencia fue a mostrar más otros aspectos como los médicos o los familiares y más claramente los sentimientos en cuya representación se llega incluso al patetismo[68]; sin embargo, consideramos que esas emociones expresadas por Francisco de Asís, la reina madre María Cristina y la infanta María Luisa Fernanda en los textos relativos a la muerte del Príncipe de Asturias así como los numerosos encargos de obras de arte no manifiestan un cambio de sensibilidad hacia la muerte del niño que, como ya muchos trabajos han demostrado, siempre se vivió con dolor por parte de los progenitores y del resto de familiares[69], lo nuevo era la demostración pública de ese dolor y la manera de manifestarlo. Por otro lado, Varela ejemplifica esta nueva sensibilidad hacia la muerte del niño en el hecho de que Francisco de Asís encargase estos retratos, algo que tampoco era nuevo[70], y en que reclamase la llave del

---

levantaría por primera vez (*El Heraldo*, 12/01/1854), no se dan más detalles sobre si llegó a ver el cuerpo de la infanta, pero todo parece indicar que no fue así por precaución.

64. Junceda señala que la reina no supo que había muerto hasta el día que la enterraron (Junceda, Enrique: *op. cit.*, p. 198).

65. Una práctica que se había llevado a cabo en el siglo XVII, Cobo, Gemma: «Retratos de niños difuntos en la familia real española durante la Edad Moderna», *Goya: revista de arte*, en prensa.

66. «Retrato de la recién nacida y recién muerta infantita, para el Rey», Díez, José Luis (dir.): *op. cit*., n. 74). Madrazo dejó escrito en su agenda el 8 de enero «hoy a las 2 1/2 de la tarde he sido llamado por Su Majestad el Rey para hacer el retrato de la «Infantita recién nacida y recién muerta». Al día siguiente volvió a hacer algunos apuntes «para el retrato de la difunta Infantita» (Agenda-diario de 1854, días 8 y 9 de enero, AMP, AP, 17, exp. 2). Agradezco de nuevo a Pedro Martínez Plaza su generosidad al compartir esta información conmigo.

67. Varela, Javier: *op. cit.*, p. 165. La idea del cambio de sensibilidad ante la muerte de los niños ha tenido continuidad en los estudios de Fernández García, Andrea: «La imagen de la muerte infantil en el siglo XIX», *Cuartas Jornadas Imagen, Cultura y Tecnología*, Madrid, 2005, Amador Carretero, Pilar, Robledano Arillo, Jesús y Ruiz Franco, Rosario (eds.), Madrid: Universidad Carlos III, Editorial Archiviana, 2006, p. 461-472.

68. Varela, Javier: *op. cit*., p. 163.

69. La enfermedad y la muerte de niñas y produjo dolor a sus familiares. En el caso inglés lo han demostrado Pollock, Linda A.: *Los niños olvidados: relaciones entre padres e hijos de 1500 a 1900*. México, Fondo de Cultura Ecoe nómica, 1993 y Newton, Hannah: *The sick child in Early Modern England, 1580-1720*. Oxford, Oxford University Press, 2012. En el caso español podemos afirmar que en los siglos anteriores también se sintió la muerte de los niños y de las niñas. Felipe III también encargó retratos de su hija Margarita difunta.

70. Entre otros estudios se pueden citar: Serrera, Miguel: «Alonso Sánchez Coello y la mecánica del retrato de Corte», en *Alonso Sánchez Coello y el retrato en la Corte de Felipe II,* cat. exp., Madrid, Museo del Prado, 1990, pp. 38-63. Marías, Fernando: «Juan Pantoja de la Cruz: el arte cortesano de la imagen y las devociones femeninas», *La mujer en el arte español*, VIII Jornadas de Arte CSIC, Madrid, 1997, pp. 102-116, M. García Barranco, *Antropología histórica de una élite de poder: Las reinas de España*, tesis doctoral, Universidad de Granada, 2007, Rodríguez Moya,

ataúd del príncipe que, sin embargo, no se tiene noticia de que ocurriera lo mismo con la infanta María Cristina[71]. En nuestra opinión, esa insistencia en las demostraciones públicas, en la prensa, del dolor de Francisco de Asís y de otros miembros de la familia real por la muerte del Príncipe, inexistentes en el caso de la niña, más que reflejar un sentimiento verdadero (que no negamos que existiera en el ámbito privado), pretendían recuperar la adhesión y el cariño de un pueblo que poco a poco habían ido perdiendo. Es decir, con las manifestaciones públicas relacionadas con la muerte del príncipe, la monarquía apostó por políticas acordes con la sensibilidad y la estética romántica[72] donde se buscaba la empatía, por medio de los afectos, para ganarse a los ciudadanos. No obstante, en el terreno de los afectos queda mucho por hacer, apenas si se ha comenzado a revisitar el archivo tanto textual como visual desde estos planteamientos, que ponen en diálogo documentos e información que antes parecían no guardar excesiva relación y que proyectados sobre el contexto devuelven la complejidad al pasado.



FIGURA 7. FEDERICO DE MADRAZO Y KUNTZ, *RETRATO YACENTE DE LA INFANTA MARÍA CRISTINA DE BORBÓN*, 1854. ÓLEO SOBRE LIENZO, 54 X 65 CM. Palacio de Riofrío, Patrimonio Nacional

Inmaculada: «La muerte del rey en la monarquía hispánica», *Potestas: Religión, poder y monarquía. Revista del Grupo Europeo de Investigación Histórica*, 5 (2012), pp. 155-191, y COBO, Gemma: «Retratos de niños difuntos en la familia real española durante la Edad Moderna», *Goya: revista de arte*, en prensa.

71. Sabemos que el marqués de los Llanos entregó al presidente de la real capilla la llave de la caja, «previéndole de orden de SS.MM que custodiara en el mismo panteón el real cadáver, cerrando la puerta de hierro hasta que SS.MM resolviesen otra cosa. El presidente de la capilla se dio por entregado de la llave y ofreció cumplir puntualmente las órdenes de SS.MM.» (*La España*, 17/01/1854, *La Época,* 17/01/1854). Sobre su sepultura puede leerse: MARIA CHRISTINA, ELISABETH II FILIA.

72. «La estética romántica de fines del siglo XIX construye un espacio en el cual los afectos se filtran a través del discurso político hegemónico» tal y como señalan MILLER, Karina y CISTERNA GOLD, María: *op. cit*., p. 679.

BIBLIOGRAFÍA

Alba Pagán, Esther: «El ropaje de la reina: representaciones de María Cristina de Borbón e Isabel II como vehículo de exaltación de la legitimidad monárquica», *Congreso Internacional Imagen Apariencia*. Murcia, Universidad de Murcia, 2009, pp. 1-18.

Arias de Cossio, Ana María: *José Gutiérrez de la Vega, pintor romántico sevillano*. Madrid, Patronato Nacional de Museos, 1978.

Arias, Eduardo (ed.): *Catálogo general del Museo de Artillería*, vol. 4. Madrid, Imprenta de Eduardo Arias, 1908.

Ariès, Philippe: *El hombre ante la muerte.* Madrid, Taurus, 2011.

Barón, Javier: *Pintura asturiana del siglo XIX en el Museo de Bellas Artes de Asturias*. Oviedo, Museo de Bellas Artes de Asturias, 2011.

Burdiel, Isabel: *Isabel II: una biografía (1830-1904)*. Barcelona, Debolsillo, 2018.

Cobo, Gemma: «Retratos de niños difuntos en la familia real española durante la Edad Moderna», *Goya: revista de arte*, en prensa.

Cortés Echanove, Luis: *Nacimiento y crianza de personas reales en la Corte de España: 1566-1886*. Madrid, Escuela de Historia Moderna, 1958.

De Luz, Pierre: *Isabel II, Reina de España*, Barcelona, Juventud, 1940.

Demerson, Paula: «La cesarea post-mortem en la España de la Ilustración», *Asclepio. Archivo Hispano Americano de Historia de la Medicina y Antropología Médica*, 38 (1976), pp. 185-203.

Díez, José Luis (dir.): *Federico de Madrazo y Kuntz (1815-1894)*. Madrid, Museo del Prado, 1995.

Díez, José Luis (dir.): *José de Madrazo (1781-1859)*. Santander, Fundación Marcelino Botín, 1998.

Fernández García, Andrea: «La imagen de la muerte infantil en el siglo XIX», en *Cuartas Jornadas Imagen, Cultura y Tecnología* (4º, 2005, Getafe, Madrid), y Pilar Amador Carretero, Jesús Robledano Arillo y Rosario Ruiz Franco (eds.), Madrid: Universidad Carlos III, Editorial Archiviana, 2006, p. 461-472.

García Barranco, Margarita: *Antropología histórica de una élite de poder: Las reinas de España*, (Tesis doctoral inédita), Universidad de Granada, 2007.

González, Carlos: *Federico de Madrazo y Kuntz*, Subirana. Barcelona, 1981.

Halcón, Fátima: *La Real Maestranza de Caballeria de Sevilla: escultura y pintura*. Sevilla, Al -kandara, 1983.

Junceda Avello, Enrique: *Ginecología y vida íntima de las reinas de España*. Tomo 2, Madrid, Temas de Hoy, 2001.

Marías, Fernando: «Juan Pantoja de la Cruz: el arte cortesano de la imagen y las devociones femeninas», en *La mujer en el arte español. VIII Jornadas de Arte CSIC*. Madrid, CSIC, 1997, pp. 102-116.

Miller, Karina y Cisterna Gold, María: «Introducción», *Revista Iberoamericana*, LXXXII/257 (2016), pp. 675-683.

Newton, Hannah: *The sick child in Early Modern England, 1580-1720.* Oxford University Press, Oxford, 2012.

Ortega Fernández, Isabel: «Pieza del mes. Octubre 2012, *Infante muerto*. José Piquer y Duart, 1855». Museo Nacional del Romanticismo.

Osorio y Bernard, Manuel: *Galería biográfica de Artistas españoles del siglo XIX*, Madrid, Giner, 1975.

Pérez Garzón, Juan Sisinio: «Epílogo: balances de un reinado», en Pérez Garzón, Juan Sisinio (coord.): *Isabel II: los espejos de la reina*. Madrid, Marcial Pons, 2004, pp. 319-338.

Piquero López, Mª de los Ángeles Blanca: «Segundo inventario de la Colección de Pinturas de la Real Academia», *Academia*, 61 (1985) pp. 77-116.

Pollock, Linda A.: *Los niños olvidados: relaciones entre padres e hijos de 1500 a 1900*. México, Fondo de Cultura Económica, 1993.

Reddy, William M.: *The Navigation of Feeling. A Framework for the History of Emotions*. Cambridge and New York, Cambridge University Press, 2001.

Rodríguez Moya, Inmaculada: «La muerte del rey en la monarquía hispánica», *Potestas: Religión, poder y monarquía. Revista del Grupo Europeo de Investigación Histórica*, 5 (2012), pp. 155-191.

Scheer, Monique: «Are Emotions a Kind of Practice (and Is That What Makes Them Have a History)? A Bourdieuian Approach to Understanding Emotion», *History and Theory*, 51 (May 2012), pp. 193-220.

Serrera, Miguel: «Alonso Sánchez Coello y la mecánica del retrato de Corte», en *Alonso Sánchez Coello y el retrato en la Corte de Felipe II,* cat. exp., Madrid, Museo del Prado, 1990, pp. 38-63.

Susarte, Francisco: *Bodas y partos de las reinas de España*. Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil Albert, 2000.

Torres González, Begoña (dir.): *Amor y muerte en el Romanticismo. Fondos del Museo Romántico*. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2001.

Varela, Javier: *La muerte del rey: El ceremonial funerario de la monarquía española. 1500–1885*. Madrid, Turner, 1990.

Vega, Jesusa: «Del espectáculo de la ciencia a la práctica artística cortesana: apuntes sobre la fortuna de la fotografía en España», *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, LXVIII/2 (2013), pp. 378-379.

Villena Espinosa, Rafael: «El espejo invertido: los republicanos e Isabel II», en Pérez Garzón, Juan Sisinio: *Isabel II: los espejos de la reina*., Madrid, Marcial Pons, 2004, pp. 157-176.

DISTANCIAS. HACIA UN RÉGIMEN ESTÉTICO-POLÍTICO DE LA IMAGEN-MOVIMIENTO

DISTANCES. TOWARDS AN AESTHETIC AND POLITICAL IMAGE-MOVEMENT REGIME

Eduardo Galak[1]

Recibido: 25/04/2020 · Aceptado: 15/07/2020
DOI: http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.2020.27354

Resumen

Se interpelan las tensiones en las distancias entre sentidos estéticos y discursos políticos a partir de analizar las revoluciones técnicas y estéticas que se produjeron en la cinematografía de la década de 1920. Para ello se analizan tres largometrajes: *Metrópolis*, de Fritz Lang (1927), *Berlín. Sinfonía de una ciudad*, de Walter Ruttmann (1927) y *El hombre de la cámara*, de Dziga Vértov (1929). En ellos la ciudad se presenta como escenario donde los cuerpos se mueven, narrado por un conjunto de imágenes cuyo montaje se proyecta como el compás armónico de un régimen estético-político de la imagen-movimiento. En el hiato entre educar con la mirada y educar la mirada se trasluce la distancia entre lo que Jacques Rancière denomina como la «estética de la política» y la «política de la estética». Lo cual, confrontándolo con Walter Benjamin, posibilita observar las distancias *entre* imágenes, *entre* técnicas, *entre* originalidades y reproducciones, *entre* la estética y la política.

Palabras clave

Estética; Política; Cuerpos; Imagen; Movimiento.

Abstract

The aim is to analyze the distances between aesthetic senses and political speeches by technical and aesthetical cinematography revolutions happened in the 1920s. This is observed at three feature films: *Metropolis* (Fritz Lang, 1927), *Berlin. Symphony of a Metropolis* (Walter Ruttmann, 1927) and *The Man with a Movie Camera* (Dziga Vértov, 1929). At those films the city is exhibited as a scenario where bodies are moving, narrated by a set of images whose assembly is projected as the harmonic compass of an aesthetic-political regime of the image-movement. In the hiatus between educating with the gaze and educating the gaze itself, the distance between

1. CONICET/UNLP-IdIHCS, Argentina. C. e.: *egalak@fahce.unlp.edu.ar*
ORCID: <*http://orcid.org/0000-0002-0684-121X*>.

what Jacques Rancière called as the «aesthetics of politics» and the «politics of aesthetics» is studied. Confronting this with Walter Benjamin's theory, it is possible to observe the distances *between* images, *between* techniques, *between* originality and reproduction and *between* aesthetics and politics.

Keywords
Aesthetics; Politics; Bodies; Image; Movement.

1. DISTANCIAS

En 2011 Paul Warmington, Angelo Van Gorp e Ian Grosvenor publicaban el artículo «Education in motion: uses of documentary film in educational research», texto que pronto se convertiría en referencia para los estudios sobre el uso de la cinematografía como recurso pedagógico. Allí los autores plantean, retomando a Brian Friel, que el cine funciona como imágenes de un pasado encarnado (*embodied*) en el lenguaje, y que puede establecerse una separación de su uso como fuente y como objeto de estudio.

Precisamente este escrito trata sobre las distancias, como esa *entre* la fuente y el objeto, pero especialmente sobre la incorporación de las distancias *entre* las imágenes, *entre* la estética y la política. Trata de las distancias que posibilitaron los films *Metrópolis* (Fritz Lang, 1927), *Berlín. Sinfonía de una ciudad* (Walter Ruttmann, 1927) y *El hombre de la cámara* (Dziga Vértov, 1929), estrenados con menos de dos años de diferencia entre sí en contextos estéticos y políticos distintos. Porque justamente una de las principales razones por las que el cine se masifica y trasciende como la forma artística más relevante desde el segundo cuarto del siglo XX radica en que el cine acorta distancias. En principio, disminuye las lejanías geográficas, permitiendo que lo mismo pueda ser observado simultáneamente en diversas regiones. Sobre esa reducción de la distancia espacial reposa el éxito de la cinematografía como masificadora y explica su cercanía con la propaganda según sostiene Edward Bernays[2], siendo la imagen en movimiento uno de los modos en que, parafraseándolo, se *organizó el caos* que significaba narrar los convulsionados años finales de la década de 1920. De hecho, según Guy Debord[3] el cine en el período de entreguerras suprime la distancia geográfica y la «recoge interiormente» en tanto separación espectacular, estableciendo una cercanía entre la sociedad como espectáculo y el espectáculo como reflejo de la sociedad. Sin embargo, no es solo una cuestión espacial la que el análisis de estos films permite, sino las distancias *entre* la pantalla y la sociedad, *entre* lo estético y lo político: la hipótesis que se sostiene es pensar el espíritu de un tiempo que reflejan estas tres producciones cinematográficas como efecto de la distancia entre lo artístico y lo propagandístico, lo cual permite interpelar el régimen estético-político de la imagen-movimiento.

Como primer punto se afirma que existe una pedagogía estética y política del mirar que se incorpora, lo cual no es una tesis original, pero sí no puede ser obviada. En este sentido se inscriben las palabras de Jacques Rancière acerca de la distinción *entre* la «política de la estética» y la «estética de la política», tal como lo propone en *El espectador emancipado*:

> Hay una estética de la política en el sentido en que los actos de subjetivación política redefinen lo que es visible, lo que se puede decir de ello y qué sujetos son capaces de hacerlo. Hay una política de la estética en el sentido en que las formas nuevas de

2. Bernays, Edward: *Propaganda*. Madrid, Melusina, 2008.
3. Debord, Guy: *La sociedad del espectáculo*. Buenos Aires, La marca editora, 2018, entrada 167.

> circulación de las palabras, de exposición de lo visible y de producción de los afectos determinan capacidades nuevas, en ruptura con la antigua configuración de lo posible[4].

Esto es, se aprehende una política de la estética cuando se define qué es el arte, qué es lo artístico como universal, desde que existe un *arte nacional* ponderado sobre los otros, en el momento en que puede definirse una práctica cultural como de alta cultura, cuando existen formas particulares de circulación de la palabra, órdenes de ésta, con la reducción de la estética al arte y se la piensa como parte del mercado cultural. Por otro lado, se (re)produce una estética de la política cuando existe una forma bella, bonita, de organizar el mundo, y, por ende, un modo no-bonito, incorrecto: una suerte de cosmética de la manera en que las sociedades se organizan, una configuración incorporada de qué es lo visible y qué no, qué se puede decir sobre ello y qué no –parafraseando al propio Rancière acerca de sus análisis sobre el cine, si la cámara funciona como «el umbral de lo visible», qué es lo que queda dentro y qué fuera del encuadramiento, del plano–.

Ahora bien, la idea de la «estetización de la política» ya está en parte en Walter Benjamin, en forma de denuncia del fascismo. Cierto es que en *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica*[5], con la idea del culto al *führer*, Benjamin afirma que el triunfo de la estética de la política es el totalitarismo, con todos sus peligros. Si bien Rancière explicita que lo que Benjamin llama «estetización de la política» no es lo mismo que su «estética de la política»[6], es posible retomar de este contrapunto algunas consideraciones que permitan analizar este entramado. De hecho, en *El malestar en la estética* Rancière[7] reconoce este camino al expresar, justamente, una distancia entre «las formas de la puesta en poder y la movilización de masas» que Benjamin llama como «estetización de la política» y lo que él denomina como «estética de la política». En este sentido afirma que la distancia entre la política de la estética y la estética de la política radica en lo que denomina como el «reparto de los sensible»: la distinción entre lo que es decible y lo que no, lo que es visible y lo que no, entre lo legítimo y lo ilegítimo. Este reparto de lo sensible no funciona para Rancière como punto de equilibrio en una suerte de balanza estética-política, sino que es configurada por elementos políticos que condicionan esta distinción, lo cual es clave para entender que las distancias en este sentido no son equidistantes, sino efectos de posicionamientos, prácticas y discursos.

Justamente sobre ese telón de fondo se inscribe la presente reflexión: en su libro precisamente titulado *Las distancias del cine*, Rancière[8] afirma que la cinematografía

---

4. Rancière, Jacques: *El espectador emancipado*. Buenos Aires, Manantial, 2010, p. 65.
5. Benjamin, Walter: *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica y otros textos*. Buenos Aires, Godot, 2012.
6. Básicamente la *distancia* entre ambos posicionamientos radica en que refieren a reflexiones diferentes entre sí: sus objetos de análisis no son los mismos, así como los períodos tematizados ni los tipos de artes.
7. Rancière, Jacques: *El malestar en la estética*. Buenos Aires, Capital Intelectual, 2016, p. 35.
8. Rancière, Jacques: *Las distancias del cine*. Buenos Aires, Manantial, 2012, p. 87. El problema de las distancias es una temática recurrente en la obra de Rancière, incluso en trabajos anteriores como *El maestro ignorante* (2007) o *El espectador emancipado* (2010), en las cuales ya habla de la distancia entre el saber y la ignorancia (del alumno y del docente, del espectador y la obra).

proyecta una «pedagogía de la imagen», cuyo objeto es «hacer sensible el pensamiento», un pensamiento encarnado en cuerpos que lo ponen en acto. Dicho de otro modo, el cine materializa un pensamiento, poniendo a los cuerpos en movimiento, en imágenes en movimiento. De allí que la propuesta sea desarrollar un estudio sobre una serie de distancias cuyo análisis permita comprender cómo, a partir de transmitir cinematográficamente sentidos sobre lo corporal, se educa (con) la mirada.

Una primera distancia es *entre* imágenes, lo cual se trasluce en los modos de montaje en los largometrajes analizados. Para Gilles Deleuze la revolución técnica y filosófica que supuso el cine fue haber fundido a la imagen y al movimiento en una sola cosa: «imagen-movimiento». En efecto, el estudio de la imagen y de su movimiento no puede disolver su distancia: el cine no es la sucesión de imágenes ni la estricta reproductibilidad mecánica del celuloide, sino que es un entramado que borra las fronteras entre los fotogramas, fundiéndolo todo en un todo, en lo que para Deleuze es la idea, que no puede diluirse en la unión entre imagen y movimiento. Deleuze[9] desarrolla esta idea a partir de su lectura del gran cineasta ruso Dziga Vértov –creador de obras tan maravillosas como *Chelovek s kino-apparatom* (*El hombre de la cámara*)–, quien decía que lo importante en el cine no es el movimiento ni el fotograma, sino el intervalo entre los movimientos. Esto es el núcleo de lo que para Vértov es el «kino-glaz»: son las distancias «quienes arrastran la acción hacia el desenlace cinético»[10]. De hecho, define su «cine-ojo» como una «teoría de los intervalos»[11].

Una segunda distancia a interpelar es *entre* técnicas. Esto es lo que en trabajos anteriores[12] se signaba como la distancia *entre* una reproductibilidad técnica y una reproducción política, y que aquí se retoma y profundiza. Como sostiene Walter Benjamin, la cámara cinematográfica provocó una reproductibilidad técnica de la obra, consagrando estéticas, a la vez que el registro cinematográfico implicó un recurso didáctico-propagandístico fenomenal de reproducción política. Precisamente, hay aquí un interesante contrapunto entre Rancière y Benjamin. El autor alemán refiere a la potencialidad de las nuevas tecnologías para usos políticos, especialmente en *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica*, un texto de 1936, relativamente contemporáneo a las imágenes que forman parte del corpus sobre el que se ensayan estas reflexiones. Como es sabido, explica que el desarrollo de las artes mecánicas, como el cine o la fotografía, produjo la posibilidad de la masificación de mensajes políticos cargados de una dimensión estética hasta entonces inédita[13]. La introducción del artefacto generó para Benjamin una redimensión política y

9. Deleuze, Gilles: *Cine I: Bergson y las imágenes*. Buenos Aires, Cactus, 2009, p. 157.

10. Vértov, Dziga: *El cine ojo*. Madrid, Fundamentos, 1973, p. 18.

11. *Idem*, p. 52. Más aún, puede agregarse que mientras que para Deleuze el montaje es la «idea» del film, para Vértov el montaje es la «organización del mundo visible». Por otro lado, para profundizar sobre las diferentes formas de pensar las imágenes, ver Rancière, Jacques: *El destino de las imágenes*. Buenos Aires, Prometeo, 2011.

12. Galak, Eduardo: «Por una epistemología de la imagen-movimiento del cuerpo. Homogeneización, universalización, estética y política de lo corporal», *Revista Tempos e Espaços em Educação*, 12/28 (2019), pp. 33-48.

13. De hecho, para Benjamin este cambio estético es resultado de un modernismo, lo que le permite la masificación de la estética de las imágenes, generando como contraparte que la masificación haya transformado la cantidad en calidad. Cf. Benjamin, Walter: *La obra de arte...*, p. 57. Por caso, el éxito de una obra cinematográfica se mide en términos de asistencia al cine más que según las críticas de los cinéfilos.

estética: la fotografía y el cine, por su reproductibilidad técnica, ponen en tensión el carácter de originalidad del arte, su fenómeno aurático –según el sentido que esboza en *Breve historia de la fotografía*–. En tanto que Rancière lo piensa al revés: la introducción de la tecnología de la cámara, la reproductibilidad técnica, es ya el resultado de un cambio estético: la técnica es efecto de un nuevo modo estético. Dice Rancière que la revolución técnica –que Benjamin denuncia en su réplica a Oskar Schmitz a propósito del cine ruso– «viene después de la revolución estética»[14]. Más allá de este contrapunto de si viene antes la «revolución técnica» o la «revolución estético-política», esa reproductibilidad técnica posibilitó una reproducción política: si la principal manera de reproducir los modos en que las sociedades se organizan a sí mismas es a través de la institucionalización de prácticas sociales y de su transmisión, la masificación del cine resultó un recurso formidable para ello.

Ahora bien, esta reproductibilidad técnica posibilita, además de la reproducción política, una universalización estética o, mejor dicho, una universalización de sentidos estéticos claramente visible en la cinematografía –especialmente en aquellos fotogramas documentales con tintes propagandísticos y reproductores de lo que Pierre Bourdieu llama como la «retórica de lo oficial»[15], como los que se analizan–. Justamente esto se liga con una tercera distancia *entre* originalidad y reproductibilidad, que puede ser repensada a partir del concepto de aura en Benjamin, definida precisamente como una distancia. «¿Qué es en verdad el aura?», se pregunta Benjamin en *Breve historia de la fotografía*, respondiéndose que es «un extraño tejido de espacio y tiempo: aparición única de una lejanía, [de una distancia] no importa cuán cerca esté»[16]. Inclusive apenas unos años más tarde esboza en *La obra de arte...* que el aura es «el fenómeno único de una distancia, por cerca que se encuentre»[17]. Es en este escrito en el cual Benjamin expresa que la reproductibilidad técnica mecánica, como la que funciona en el cine, «atrofia» el aura a la obra de arte: «la técnica de la reproducción quita al objeto reproducido del dominio de la tradición»[18]; en tanto que en *Breve historia...* señala que la destrucción del aura es «quitarle su funda al objeto», su reproducción lo despoja de su carácter de «único»[19]. Esto es, como sostiene Miriam Hansen, Benjamin explica que el cine (y la fotografía) le arrebatan al objeto su carácter de único, su presencia, su autenticidad y su autoridad[20].

---

14. Rancière, Jacques: *El reparto de lo sensible: estética y política*. Buenos Aires, Prometeo, 2014, p. 52. Sin pretender extender el análisis exponencialmente, puede agregarse también en esta línea una suerte de contrapunto entre Benjamin y Deleuze, pues si bien para este último el cine es mecánico, su percepción no lo es. Deleuze, Gilles: *Cine I...*, p. 114.

15. Cf. Bourdieu, Pierre: *Sobre el Estado*. Buenos Aires, Anagrama. 2014.

16. Benjamin, Walter: *Estética de la imagen*. Buenos Aires, La marca editora, 2015, p. 98.

17. Benjamin, Walter: *La obra de arte...*, p. 30.

18. *Idem*, p. 28.

19. Benjamin, Walter: *Estética...*, p. 100.

20. Hansen, Miriam: «Benjamin, Cinema and Experience: The blue flower in the land of technology», *New German Critique*, 40 (1987), p. 183. Más allá de estos elementos, Josef Fürnkäs reconoce en el concepto benjaminiano de aura una serie de sentidos místicos, pero de difícil definición: «como ningún otro empleado por Benjamin, el de aura cumple con aquel estado de cosas innegable que los teóricos de la ciencia y los críticos de la metodología podrían convertir fácilmente en un reproche: los conceptos de Benjamin no aclaran nada, se encuentran, antes bien, altamente necesitados de esclarecimientos». Cf. Fürnkäs, Josef: «Aura», en Opitz, Michael & Wizisla,

En otras palabras, la reproductibilidad técnica genera una distancia de su tradición, de su memoria, genera una distancia de su función ritual, le quita la solemnidad de su originalidad, puesto que la obra de arte está pensada para su reproductibilidad, para que sea repetible, para que pueda ser copiada, universalizada. Esto Benjamin lo esboza paradójicamente como celebración y nostalgia: porque si para este autor a la obra de arte siempre le falta algo[21], la reproducción mecánica hace identificar esa carencia. Y entonces, por un lado, el cinema seculariza desde que cualquiera puede ser filmado (como identifica en la obra de Vértov, a propósito de los *Tres cantos a Lenin*), a la vez que fruto de la masificación de la asistencia a los cines –a diferencia de los museos– también cualquiera puede ver eso filmado. Pero, por el otro, como afirma el propio Benjamin, la obra de arte nunca queda del todo despojada del «parásito» de su función ritual, y lo que *antes* era el aura de la obra original, ahora es el efecto político de la obra[22]. De allí que pueda pensarse paradójicamente como una potencialidad que esconde un límite, porque la masificación que produce la reproductibilidad técnica quita el velo de lo auténtico, de lo único, de lo original, de lo aurático de la obra de arte, al mismo tiempo que habilita la posibilidad del arte para las masas[23], de un acceso a *lo estético*, incluso cuando sea a través del precio de su universalización.

En síntesis, una distancia *entre* la función ritual y el efecto político, que permite pensar en la distancia *entre* sujeto-objeto: el aura no es una cuestión de objetos o de qué tipo de arte, sino que es una cuestión de experiencia, memoria y percepción, como sostiene Diarmuid Costello. Es decir, el aura refiere a la experiencia de percepción del sujeto más que al objeto en sí mismo: de hecho, en «Sobre algunos temas en Baudelaire» Benjamin refiere, respecto de la fotografía, a la relación entre el objeto «foto» y el aura que envuelve la mirada, la relación *espejada* entre los ojos que ven la fotografía y los ojos que se pueden ver en la fotografía y sus miradas. He allí la percepción, la perceptibilidad: como esboza Benjamin, «advertir el aura de una cosa significa dotarla de la capacidad de mirar»[24], que es, en definitiva, dotarla del efecto político. Lo cual, a su vez, posibilita pensar un efecto de lo político, como es la distancia *entre* historia y contemporaneidad (o mejor dicho, *entre* lo

---

Erdmut (eds.): *Conceptos de Walter Benjamin*. Buenos Aires, Las cuarenta, 2014, pp. 88-89. Sin pretender esbozar una definición, este artículo se basa en la intersección entre lo denunciante de un primer nivel de uso del concepto de aura que Fürnkäs identifica, como la decadencia de un «aura original» frente a la transformación histórica de la percepción sensible, y lo propositivo del tercero de los niveles, que se ubica en «los contornos modernos de la experiencia de un aura diferente», de «un aura sin aura» que «no se establece en el aura de la novedad, sino en el de la costumbre» como Benjamin esboza en el *Libro de los pasajes* (Madrid, Akal, 2004, pp. 152-153).

21. Benjamin, Walter: *La obra de arte...*, p. 26.

22. *Idem*, pp. 31-34.

23. La frase «la reproducción masiva favorece de manera especial la reproducción de las masas» (Benjamin, Walter: *Estética...*, p. 77, cursivas del original) corresponde a la versión de la primera redacción de *La obra de arte...*. Es interesante señalar que Benjamin realiza esta afirmación a propósito de los noticieros semanales, objeto de estudio de trabajos anteriores (Galak, Eduardo: «Educar (con) la mirada. Discursos políticos y sentidos estéticos sobre la cultura física en noticieros cinematográficos», en Ossenbach Sauter, Gabriela (ed.): *Gregorio Weinberg: escritos en su honor*. Buenos Aires, Clacso, 2017, pp. 55-74). Ahora bien, no debiera simplificarse esta ampliación de un bien cultural a las masas: anticipándose algunos años a la *Shoá*, Benjamin identificaba a mediados de la década de 1930 la amenaza del ascenso del fascismo, razón por la cual finaliza este texto alertando acerca del totalitarismo, como límite peligroso de la reproducción de masas.

24. Benjamin, Walter: *La obra de arte...*, p. 31.

tradicional y lo moderno), o lo que es análogo, la distancia *entre* el momento en que el objeto se produce y la percepción del mismo –que en el caso del cine, a diferencia de otras artes performáticas, es extemporánea–. Así, tal como acontece en el conjunto de fotogramas analizados, que ponen en tensión lo tradicional y lo moderno a través de las relaciones entre ciudad, modernidad y normalización, la distancia con las imágenes históricas trasciende el aspecto cronológico, pues es una distancia estética y política: primero de narración estética y luego de discurso político, de efecto político.

Por último, una cuarta distancia *entre* estética y política, que en parte recupera todas las anteriores: a los fines de este análisis la distancia entre lo estético y lo político es semejante a consultarse por la distancia *entre* el cine mostrando una educación de los cuerpos y la pretensión de educar los cuerpos mediante la proyección de fotogramas, que a la vez es una distancia análoga a la que se produce *entre* educar con la mirada y educar la mirada. Porque en este escrito interesa observar la educación (del cuerpo, de las sensibilidades) a través de la proyección de metrajes, y cómo a través de ello se reprodujeron sentidos estéticos y discursos políticos. Esto es, la intención es interpelar la articulación entre imágenes, cuerpos y educación: ¿por qué mostrar para reproducir una idea? ¿Por qué volver las imágenes un medio pedagógico para transmitir un mensaje para que sea aprendido, al mismo tiempo que se procura inquirir la educación *de* la mirada? ¿Cómo esa misma transmisión funciona como medio para educar el propio acto de mirar, de percibir? Porque claramente el cine educó no sólo «modos de hacer» y «modos de ser», sino también «modos de ser *sensibles*», como afirma Rancière. Es decir, se establece como punto de partida que el cine produjo un «régimen estético de las imágenes»[25], la formación a través de las imágenes de un *ethos*, de modos de ser socialmente legitimados, universalizados aunque no universales, que conforman, en última instancia, un régimen político[26].

2. SIMETRÍAS

> *Senza il cinema la decadenza dell'aura si farebbe sentire in una maniera non più sopportabile*[27].

Los párrafos que siguen desarrollan un análisis sobre diversas imágenes producidas entre las décadas de 1920 y 1930, años en los que se desarrolla una revolución técnica y cultural respecto del uso de la cinematografía como recurso (in)formativo. El

25. Rancière, Jacques: *El reparto de lo sensible...*, p. 32.

26. Tal como refiere Rancière en *El malestar en la estética* retomando a Pierre Bourdieu, una «distancia estética» entre los «gustos de necesidad» del *habitus* y los materiales culturales de distinción, que son también distancias políticas. Cf. Rancière, Jacques: *El malestar...*, pp. 9-10.

27. Benjamin, Walter: «Che cos'è l'aura?», en Agamben, Giorgio (ed.): *W. Benjamin, Charles Baudelaire. Un poeta lirico nell'età del capitalismo avanzato*. Vicenza, Neri Pozza, 2012, p. 26.

conjunto de filmes está compuesto por obras de diversa procedencia (Alemania y la Unión Soviética), realizadas por diferentes razones (propagandísticas, comerciales, informativas) y con distintas condiciones técnicas (largometrajes ficcionales, documentales y docu-ficcionales) pero con un eje en común: más allá de asumir la arbitrariedad de la selección, en todos se exhiben sentidos sobre formación de los cuerpos y de las sensibilidades –y cuerpos y sensibilidades educados–, proyectados con claros discursos estéticos y políticos.

Si como planteó Benjamin en su réplica a Oskar Schmitz que a cada época del arte son inherentes tendencias políticas, pero que sólo es posible verlas en «los puntos de fractura», en «las revoluciones técnicas»[28], y si como sostiene Rancière, «la política es un asunto estético, una reconfiguración del reparto de los lugares y de los tiempos, de la palabra y el silencio, de lo visible y de lo invisible»[29], entonces las palabras que siguen pretenden mostrar principalmente tres largometrajes que reflejan revoluciones técnicas y revoluciones estéticas y políticas. En efecto, si como sigue Benjamin el cine funciona como prisma para mirar la sociedad, si con éste surge «una nueva región de la conciencia»[30], y si como esboza Rancière que el cine es un «ojo sin conciencia»[31], entonces la propuesta es observar imágenes cinematográficas no sólo para identificar las formas en la pantalla, sino para reconocerlas en el espejo, para conocer la percepción, los modos de percibir y representar las cosas.

El corpus de este estudio está compuesto por tres largometrajes (uno ficcional, otro documental y un último docu-ficcional) que pueden ser pensados como obras estéticas, en el sentido en que se observa un criterio técnico-performático de la imagen (a través de los encuadres), de la palabra (desde las expresiones en los planos cortos hasta la tipografía de sus inter-títulos) y del pensamiento (la «idea», como Deleuze llama al montaje). Ellos supusieron en un punto revoluciones técnicas embragadas a revoluciones estético-políticas. Precisamente, el cambio de paradigma que representaron estos filmes permite esbozar algunas cuestiones acerca de las distancias, sin con ello pretender desplegar un análisis teórico de las cuestiones artísticas de las obras, sino procurando interpelar las distancias entre los sentidos estéticos y principalmente los discursos políticos.

El primero de los tres filmes es *Metrópolis* de Fritz Lang (1927), un largometraje ficcional característico del expresionismo alemán, producido por Universum Film AG en 1927. La película presenta un futuro distópico de una ciudad dividida territorial y políticamente en dos, una clase alta que está por encima de la tierra, disfrutando de la naturaleza, haciendo ejercicios físicos, divirtiéndose en actividades de ocio, en tanto que subterráneamente vive el proletariado, con mujeres que cuidan niños mientras sus maridos, operarios asalariados, trabajan para su supervivencia rodeados de un mundo de aparatos. Un punto clave en esta historia muda es la

28. Benjamin, Walter: *Estética...*, pp. 147-148. Justamente en *Erwiderung an Oskar A.H. Schmitz* Benjamin crítica las reflexiones que Oskar Adolf Hermann Schmitz realiza sobre el cine ruso, principalmente sobre *Bronenósets Potiomkin* (*El Acorazado Potemkin*, 1925) de Serguéi Eisenstein.

29. Rancière, Jacques: *El tiempo de la igualdad: Diálogos sobre política y estética*. Barcelona, Herder, 2011, p. 198.

30. Benjamin, Walter: *Estética...*, p. 148.

31. Rancière, Jacques: *Figuras de la historia*. Buenos Aires, Eterna Cadencia Editor, 2013, p. 25.

utilización del recurso de los tonos, la narrativa *en colores*, incluso cuando es un film en blanco y negro. Por caso, la distinción estética de las tonalidades se ve en el vestuario, que distingue la clareza de los que viven arriba, en contraposición de la oscuridad de los que habitan por debajo, sombrío mundo que convierte a los trabajadores en una suerte de hombre-máquina en los que sus brazos son parte de la cadena de producción y en donde su sudor se espesa con la suciedad de los engranajes. Iluminados y opacos, patrones y proletariados, naturaleza y artificio, se conjugan en la obra de Lang para sumergir al espectador en una analogía entre ciudad, ciencia, trabajo y división de clases. En efecto, una ciudad, una metrópolis como paradigma de la modernidad y del progreso atravesada por la ciencia y sus dispositivos. Lo cual se liga con una parte crucial de la trama, que es la posibilidad de fabricar un robot que pueda tener vida y mediar entre las relaciones sociales. Esto es, el uso del conocimiento científico para construir una técnica que pueda ser usada para intervenir en las sociedades. El mensaje que se deriva es tan claro como inquietante: es igualmente difícil darle vida humana a la máquina cómo hacer que los de abajo se incorporen al mundo de los de arriba. Porque, justamente, la trama principal del largometraje revive los conflictos de clase, las distancias entre quienes viven sobre la tierra y por debajo: el enamoramiento de Freder, el hijo del dirigente de la Metrópolis, con María, de origen humilde, y con ello se desnuda el sentido del lema del film con el que se hiciera famoso, que «el mediador entre el cerebro y la mano ha de ser el corazón»[32]. Una expresión que retoma en un punto la distancia de clases, que distingue «los de arriba» como el cerebro y «los de abajo» como la mano, y que se ve claramente desde la secuencia inicial cuando el *Klub der Söhne* disfruta de sus salones de lectura, teatros y estadios en los que hacen ejercicios físicos y actividades de ocio, mientras que yace en las profundidades del *Stadt der Arbeiter* la fuerza (de trabajo).

Es importante encuadrar la producción de *Metrópolis* en un clima de época, que transforma sentidos del modo narrativo estético y que se inscribe en un giro del régimen político de las imágenes en movimiento. Esto es, como en el sentido que sostiene Rancière en *El destino de las imágenes*, «no se trata de mostrar el hecho de que el cine hable de su época», sino que «se trata de establecer el hecho de que el cine hace mundo»[33]. Algo que no es exclusivo del género ficcional, sino que también se produce en el género documental y en el docuficcional. Ese mismo año, 1927, también se estrenaba el documental *Berlin: Die Sinfonie der Großstadt*, traducido al español como *Berlín. Sinfonía de una ciudad*[34]. Si bien es también un producto alemán, en este caso el largometraje realizado por Walter Ruttmann se inspira en el documental soviético *Kino-Nedelia* (1918) de Dziga Vértov, y mediante

32. Por cierto, según analiza Siegfried Kracauer esta frase poco tiempo después resonaría como propaganda Partido Nacional-Socialista de los Trabajadores de Alemania, muy a pesar de la ideología del propio Lang. Cf. Kracauer, Siegfied: *De Caligari a Hitler. Historia psicológica del cine alemán*. Buenos Aires, Paidós, 1985, pp. 155-156. A propósito, según Glauber Rocha, Lang llamó al autor de *De Caligari a Hitler* como mistificador y oportunista, al bautizar su cine como parte del expresionismo alemán, cosa que rechazaba por considerar que su estilo no se encuadraba a ninguna corriente. Cf. Rocha, Glauber: *O século do cinema*. São Paulo, Cosac Naify, 2006, p. 46.

33. Rancière, Jacques: *El destino de las imágenes...*, p. 70.

34. Aunque en algunas fuentes refiere a *Berlín. Sinfonía de una metrópolis* o *de una gran ciudad*.

técnicas cinematográficas innovadoras consigue con ello sentar las bases para instaurar un tipo de film que se hizo característico en el género documental del segundo cuarto del siglo XX: las sinfonías de una ciudad en particular, mostrando la vida cotidiana, la crónica de «un día normal» desde el amanecer hasta el ritmo nocturno[35]. Presentando un inusitado dinamismo en el montaje documental, esta «melodía de imágenes» como la pensaba Ruttmann, esta «música óptica» como la definió Kracauer, consigue narrar lo ordinario como extraordinario, la rutina como novedad[36]. Es especialmente en el quinto y último acto en donde el film despliega una simbiosis entre cuerpo y ciudad, mostrando la sexualidad de la vida nocturna, la femineidad del baile, la masculinidad de lo deportivo (a través del boxeo, del ciclismo indoor, el hockey, entre otros).

En este mismo registro de sinfonía documental se inscribe *El hombre de la cámara*, de Dziga Vértov, que puede ser interpretada en parte como un film docuficcional[37]. Estrenada en 1929, *Chelovek s kino-apparatom* muestra no sólo una ciudad en un día «normal», sino más bien la vorágine de la vida citadina, mezclando las tareas tradicionales con lo moderno como proyección de la vida revolucionaria rusa. De hecho, es una suerte de sinécdoque fílmica estético-política del cine revolucionario característicamente ruso, y sobre todo pro-ruso.

Si bien diferentes, resulta importante señalar que tanto *Sinfonía* como *El hombre de la cámara* son un tipo de género documental que registra «lo normal», la rutina, aunque ambos largometrajes inauguran cuestiones que las distinguen con el documental clásico[38]. De hecho, mientras que Ruttmann muestra mediante una sobreimposición de imágenes la rutina *cotidiana* de una metrópolis, registrando el

---

35. En parte como fruto del éxito del largometraje de Ruttmann, por aquellos años se realizaron diversas sinfonías documentales que narraron lo cotidiano en distintas ciudades del mundo. De hecho, apenas dos años más tarde, en 1929, se estrenaba *São Paulo, A Sinfonia da Metrópole*, de los húngaros Rudolf Rex Lustig y Adalberto Kemeny, un largometraje con menos inventiva estética que deseo comercial y político.

36. Kracauer, Siegfied: *De Caligari a Hitler...*, p. 173. Cabe aquí la crítica de Kracauer a la sinfonía de Ruttmann, signándola como ciega de la realidad como cualquier otro largometraje, explicando que ello se debe a la falta de postura política, la cual deriva en que el film deja desconectados miles de detalles y muestra apenas la formalidad de una ciudad atrapada en la velocidad y en el trabajo. Cf. Kracauer, Siegfied: *The mass ornament: Weimar essays*. Cambridge, Harvard University Press, 1995, p. 138. Años más tarde de su *Sinfonía*, Ruttmann trabajó como colaborador de Leni Riefenstahl en *Triumph des Willens* (1935) un film definido por Susan Sontag junto con las dos partes de *Olympia* (1938) como documentales soberbios, quizás acaso de los más grandes jamás filmados, aunque no cataloguen exactamente como arte, sino más bien como un registro documental de propaganda. Inclusive Sontag lo compara con Vértov, definido por la autora como quizás la figura más importante en la historia audiovisual documental, pero quien nunca hizo una película tan estremecedora y puramente eficaz como *Olympia* o *Triumph des Willens*. Sontag, Susan. *Bajo el signo de Saturno*. Barcelona, Debolsillo, 2011.

37. *Chelovek s kino-apparatom* puede enmarcarse en lo que se conoce como docuficción, que es una mezcla de documental con imágenes ficcionadas, o dicho de otro modo, cuando su montaje *ficciona* la narración documental. Si bien esta definición, el propio Vértov se encarga de distinguir este género como «cine intermedio»: «el film interpretado con traje de actualidades». Cf. Vértov, Dziga: *El cine ojo...* Es importante remarcar el auge que por aquellos años tendrá esta modalidad de registro fílmico, especialmente desarrollado como instrumento de propaganda política.

38. Si bien se propuso hacer un análisis estético-político de los filmes sin abordar en detalle cuestiones estrictamente artísticas, se recomienda la lectura de «Ver las cosas a través de las cosas», un bello texto de Jacques Rancière en *Aisthesis. Escenas del régimen estético del arte*, acerca de los films de Vértov y Ruttmann. Cf. Rancière, Jacques: *Aisthesis. Escenas del régimen estético del arte*. Buenos Aires, Manantial, 2013. A ello puede sumarse el artículo «Montaje» de Siegfried Kracauer, en *De Caligari a Hitler...* Dicho esto, cabe reconocer que el propio director ruso califica la comparación de *El hombre de la cámara* con *Sinfonía* de Ruttmann como «totalmente absurda». Cf. Vértov, Dziga: *El cine ojo...*, p. 112.

ritmo citadino moderno, Vértov utiliza otra técnica de montaje, sin sobreimposición de imágenes, exponiendo los paisajes «con personas», como esbozaría en su teoría del estilo del «cine-ojo»: no solo lo que pasa sino también cuestiones personales. En otras palabras, para Vértov el *Kino-pravda*, el «cine verdad», procura que la cámara no copie imágenes, sino que las cree:

> El film «hombre de la cámara» no es únicamente una realización práctica; es, al mismo tiempo, una manifestación teórica en la pantalla[39].
> El «cine-ojo»: posibilidad de hacer visible lo invisible, de iluminar la oscuridad, de poner al desnudo lo enmascarado, de volver lo interpretado no interpretado, de hacer de la mentira la verdad. El «cine-ojo»: unión de la ciencia y de las actualidades cinematográficas[40].

En efecto, para Vértov antes que un fin la cinematografía es un medio. Precisamente, si como se anticipó se produce a finales de la década de 1920 una revolución técnica en la cinematografía, cierto es que a la vez es análoga a una revolución estética y política, que no es anterior ni posterior, como debaten Benjamin y Rancière, sino que son consustanciales. Analogía que se establece en dos sentidos: primero, porque la novedad del montaje de los documentales tipo sinfonías de una ciudad asumirá la posibilidad de nuevos registros estéticos en el cine mudo, mostrando un inusitado dinamismo, haciendo que las imágenes valgan más que mil palabras, jugando con las luces y sombras de las tonalidades del blanco y negro. Pero también permitieron otros sentidos como recursos políticos, en una condición cercana al estilo benjaminiano, quien se propuso encontrar la inspiración no en los lugares sancionados por la cultura, sino en los restos del mundo legitimado[41]. Esto es, en la virtud de mostrar lo evidente como novedad. Más aún, en los films aparece como constante la división de clases como paisaje moderno citadino «natural», lo normal como universal y las imágenes del ocio, de las actividades físicas, como su reflejo.

Segundo, extendiendo la tesis de Vértov, este tipo de cinematografía legitima cierto sentido del cine como medio, no como en sus orígenes entendido como un recurso propagandístico o científico[42], sino más bien, como diría Miriam Hansen acerca de Benjamin, el cine en tanto objeto y medio del «criticismo redentor»: como método para tratar de descifrar la historia de la cultura con el fin de rescatarla del pasado y traerla de nuevo al presente. En síntesis, decir que el cine es un medio, además de para pensarlo como recurso o método tal como señalaba Vértov, implica decir que el cine está *entre* una constelación de elementos, que sirve para reflexionar sobre las distancias.

---

39. *Idem*, pp. 93-94.
40. *Idem*, p. 53.
41. Cf. Richter, Gerhard: «Una cuestión de distancia. La calle de dirección única de Benjamin a través de los pasajes», en Uslenghi, Alejandra (ed.): *Walter Benjamin: culturas de la imagen*. Buenos Aires, Eterna cadencia, 2010, pp. 237-282.
42. Cabe recordar aquí que la aparatología que permitió el nacimiento del cine tiene su origen en la medición cientificista de los cuerpos. Al respecto se recomienda ver Pociello, Christian: *La Science en mouvements: Etienne Marey et Georges Demenÿ (1870-1920)*. Paris, PUF, 1999.

3. SINFONÍAS

> *El placer del soñador reside por tanto en poner un término a la naturaleza en el marco de desvaídas imágenes. Conjurarla bajo una llamada nueva es el don del poeta*[43].

Al comienzo de este escrito se esbozaron una serie de distancias: *entre* imágenes, *entre* técnicas, *entre* la originalidad y la reproductibilidad –que implica pensar las distancias *entre* la función ritual y el efecto político, *entre* el sujeto y el objeto, *entre* la historia y la actualidad–, las cuales finalmente abren el juego para pensar la distancia *entre* sentidos estéticos y discursos políticos.

Como dos caras de la misma moneda, las distancias entre lo estético y lo político no pueden ser ni de desarmonía ni de redundancia. Esto es, la separación entre los dos polos de análisis no debiera presentar una lejanía[44] tal que sus extremos no puedan dialogar entre sí: aunque sea sabido, resulta importante señalar que la distancia entre estética y política de una obra no puede ser total ni antagónica. Es decir, no puede exteriorizar una disonancia tal que exhiba una desarmonía en su relación: la lejanía entre imagen, texto narrativo cinematográfico y sonido no puede ser total ni correr por caminos distintos. Incluso cuesta tolerar sin incomodidad el desfasaje de los subtítulos con el audio o desajuste del movimiento de los labios con las voces. Porque como señala Peter Fenves, es un error pensar que «el mundo puede ser captado independientemente de la manera y el modo en que es perceptible –o, usando el léxico de Benjamin– independientemente del aparato perceptivo del ser humano»[45]. O como esgrime el propio Benjamin en su bello texto «Che cos'è l'aura?», la mirada cancela la distancia que separa entre quien observa y la cosa observada[46]. Pero también esta distancia estético-política puede ser interpretada en otra dirección: siguiendo el sentido benjaminiano de que «lo esencialmente distante es lo inaccesible», tal como plantea en «Sobre algunos temas en Baudelaire», pero que justamente «la inaccesibilidad es una cualidad esencial de la imagen de culto»[47], entonces es posible encontrar un punto común entre la figura de un líder y el carácter cultural del fenómeno que el cine materializa, por caso, en los artistas como modelos. Es, en otras palabras, la articulación armónica entre la imagen exaltada del *führer* y la masificación iconográfica de Mickey Mouse como arquetipo que denuncia en *La obra de arte...*

De modo semejante aunque como contracara, la distancia entre lo estético y lo político tampoco debiera ser redundante. En el cine documental, especialmente en

---

43. Benjamin, Walter: *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*. Buenos Aires, Taurus, 1989, pp. 152-153.

44. De hecho, este apartado podría denominarse simplemente como lejanía, en honor al bello texto «La lejanía y las imágenes», de Walter Benjamin.

45. Fenves, Peter: «¿Existe una respuesta a la estetización de la política?», en Uslenghi, Alejandra (ed.): *Walter Benjamin: culturas de la imagen*. Buenos Aires, Eterna cadencia, 2010, p. 78.

46. Benjamin, Walter: «Che cos'è l'aura?», p. 25.

47. Benjamin, Walter: *El París de Baudelaire*. Buenos Aires, Eterna Cadencia Editora, 2012, p. 234.

el montaje sonoro, se utiliza la categoría de redundancia cuando el locutor describe exactamente lo que las imágenes muestran, superponiendo imágenes, sonidos y demás elementos. Si bien es más complejo de interpretar en el caso de las películas mudas, lo cierto es que puede identificarse una redundancia cuando las fronteras estéticas y políticas son diluidas en una reiteración, se mezclan en una superfluidad de elementos.

Habiendo marcado los límites de la distancia entre lo estético y lo político, ni tan lejanos que son inaccesibles ni tan cercanos que se superponen, este ensayo se cierra analizando dos categorías que interpelan esa distancia: simetría y sinfonía. A fin de cuentas, tal como señala Gerhard Richter[48] a partir de Benjamin, la crítica es una cuestión de distancia justa.

Un tipo de distancia simétrica es cuando la estética y la política se presentan en una sintonía paralela, cuando la imagen, el guion, el montaje y los discursos presentan una armonía estético-política articulada, embragada. Una simetría entre el nivel de los objetos (encuadre), el de los movimientos (plano o imagen) y lo que Deleuze denomina como el nivel del Todo (el montaje o la idea): una simetría entre la imagen y el movimiento, entre los discursos estéticos y políticos, incluso en películas mudas. De hecho, la simetría es la característica principal del género documental clásico, que incluso se radicaliza en el cine informativo documental durante la primera mitad del siglo XX en casi todos los países occidentales. Ello es claramente visible en las imágenes de cultura física, donde pueden observarse como signos la armónica pasividad de los gestos y el movimiento simultáneo propio de la calistenia como método gimnástico.

Pero como se explicitaba en párrafos anteriores, el peligro es la simétrica reproducción estética y política. En este registro se inscriben las palabras de Benjamin alertando en *La obra de arte...* sobre el peligro del totalitarismo, inmediatamente luego de hablar de la estetización de la política: la distancia simétrica entre lo estético y lo político que el fascismo puso en práctica se materializa en las imágenes que muestran el poder de la regularidad y la normalidad, la racionalidad y el orden, obscenamente representado en las marchas militares o en las exhibiciones gimnásticas y deportivas, con la masiva disposición simétrica de cuerpos, todos *iguales*, haciendo *lo mismo*[49]. Dicho de un modo más contemporáneo, puede interpretarse que antes que una totalitarización, actualmente el peligro es la universalización de sentidos estéticos y políticos: que todos digan, piensen, sientan o hagan parecido frente a las mismas imágenes. Esto es, no como en el sueño totalitario de amoldar absolutamente a todos bajo la misma vara, sino más bien ajustar los intereses subjetivos a los intereses de clase, reificarlos, despojarlos de sus particularidades: universalizarlos. Como afirma Benjamin[50], la modernidad genera una percepción cuyo «sentido

48. Richter, Gerhard: «Una cuestión de distancia...», p. 255.

49. Es interesante que, siguiendo el análisis de Benjamin, para Bryan Turner los cuerpos tienen su aura, que es efecto de la incorporación de lo tradicional y lo ritual. Cf. Turner, Bryan: «Bodily performance: on aura and reproductibility», *Body & Society*, 11/4 (2005), pp. 1-17. Si bien Turner lo analiza a partir de la posibilidad performática de la danza, es posible pensar que, rompiendo con la tradición del ejercicio como normalizador, es justamente a través de lo corporal que puede desarrollarse cierta originalidad, en este caso subjetiva y política.

50. Benjamin, Walter: *La obra de arte...*, p. 31.

de la igualdad universal de las cosas» es el modelo de reproducción dominante. Y entonces persiste el peligro, ahora de una universalización de la estética como política y de la política como estética, que en su simetría borre las fronteras y las distancias, que haga perder toda posibilidad de originalidad.

Frente a este escenario en el cual se articularon la reproductibilidad técnica, la reproducción política y la universalización estética, resulta relevante rescatar una experiencia del autor significativa en este sentido, la cual motivó este escrito: asistir a la presentación de *Metrópolis* en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA), experiencia que extiende la distancia simétrica entre estética y política hacia otros sentidos. Para ello es interesante contar la historia material de la cinta de celuloide: estrenada en 1927, tuvo rápidamente una buena repercusión, ingresando en el mercado norteamericano, donde además de resaltar por el registro estético expresionista novedoso característico de las producciones de Lang –que entró en choque con los cánones de la época–, pasó por las tijeras de las distribuidoras cinematográficas estadounidenses que entendieron que dos horas y media de duración era demasiado y decidieron cortar aproximadamente 26 minutos con un criterio por lo menos dudoso. Por las vicisitudes de la guerra se perdió el material original y fue la versión mutilada la que perduró por más de ocho décadas, hasta que en 2008 el crítico e investigador de cine Fernando Martín Peña localizó en Argentina junto con el Museo del Cine «Pablo Ducrós Hicken» una *versión alemana*[51]. Entonces, tras un proceso de restauración que incluso con la tecnología actual en su montaje deja marcas, se pudo reconstruir el film casi del modo en que Fritz Lang lo concibió. Con motivo del 15vo aniversario del MALBA se proyectó en septiembre de 2016 al aire libre, en una suerte de reestreno en Buenos Aires con un proyector de 35mm de la época y con música en vivo, compuesta e interpretada por la National Film Chamber Orchestra que dirige Fernando Kabusacki.

En un punto este tipo de experiencia otorga otros sentidos a la distancia *entre* «modos de ver», *entre* miradas. Porque tensiona la distancia *entre* el pasado que revive en el presente, porque recrear el modo de ver películas antiguas, imitando las formas de su época con música en vivo y aparatos originales, muestra más que la originalidad original, las distancias con otros modos de ver. Lo cual vuelve a cuestionar acerca de la distancia *entre* el sujeto-objeto: a pesar de lo que Benjamin señaló sobre la reproductibilidad técnica que propicia la máquina y que produce la pérdida de la originalidad de la obra, de la pérdida de *su* aura, y si se entiende que el aura no es una cuestión de objetos o de tipo de arte, sino una cuestión de experiencia, memoria y percepción[52], entonces, ¿este tipo de experiencia no le *retornan* al largometraje cierto fenómeno aurático? ¿No permiten pensar, valga el uso, cierta función ritual secularizada en la forma de mirar cine? El sonido interpretado en vivo, la reproductibilidad técnica original y el hecho de volver a estrenarlo en

51. Valga la paradoja, olvidado y perdido buena parte del film por ochenta años, fue declarado como «Registro de la memoria del mundo» por la UNESCO en 2001 (siendo el primer film de la lista).

52. Costello, Diarmuid: «Aura, rostro, fotografía: releer a Benjamin hoy», en Uslenghi, Alejandra (ed.): *Walter Benjamin: culturas de la imagen*. Buenos Aires, Eterna cadencia, 2010, p. 101.

parte del suelo dónde se hizo historia cambian el objeto, pero sobre todo cambian la distancia con la percepción del objeto.

Es evidente que Benjamin no podía pensar la reproductibilidad técnica en sí misma como obra de arte, porque allí no había distancia entre la revolución técnica y la revolución estética y política que identificaba. Sin embargo, a los ojos actuales, este modo de ver *Metrópolis* permite pensar otros sentidos. ¿No es posible pensar la experiencia en el MALBA como arte contemporáneo? Incluso, ¿no reafirma ese *retorno* de cierto fenómeno aurático el hecho de ser presentada en un museo? Estas condiciones, ¿no le *devuelven* a la obra ciertas condiciones auráticas secularizadas? Extendiendo el argumento: en tiempos donde lo efímero y lo nihilista son la regla, ¿no es posible pensar que el carácter de único y durable del aura no está *en* el objeto, sino performativamente en su experiencia particular y contingente?

Pero también hay otro punto de fuga por donde ver estas cuestiones: la originalidad de las obras de arte mecánicas. Si para Benjamin la reproductibilidad técnica cuestiona la originalidad de la obra por la pérdida de *su* aura, y si el aura refiere a una distancia más temporal que espacial[53], entonces la distancia que separan ese posicionamiento con estas líneas permite abrir el juego hacia nuevas preguntas. La experiencia de ver una cinta cinematográfica de este modo genera una percepción diferente, a la vez que exhibe la distancia entre dos modos de percepción pasados, porque pueden verse los cortes que fueron haciéndose a lo largo de la historia del celuloide, quitándole imágenes características del expresionismo alemán. Desde un punto de vista técnico, ello en parte puede explicarse porque el material rescatado estaba deteriorado y consistía en un celuloide de 16mm, mientras que la película original estaba en 35mm. Incluso con las modernas técnicas de restauración, las marcas continúan evidenciando los destinos de las imágenes. Esto es, pueden distinguirse *lo nuevo* de *lo viejo*, lo que se viene viendo desde 1927 de lo que se halló en 2008: además de poder ver la distancia entre el criterio estético de Lang con el del mercado cinematográfico norteamericano, es posible observar las marcas de la pérdida de lo original, que quedan claras en el film proyectado en Buenos Aires. Empero, ello explica una parte del problema, que es de orden técnico, sin conseguir ocultar la crudeza de percibir que el nuevo material producido de la fusión de las versiones «estadounidense» y «porteña» no *devuelve* las imágenes a la originalidad «alemana», sino que genera una nueva, dotándola de un inusitado aura, diferente y nunca definitivo.

Esto muestra que la distancia a buscar entre lo estético y lo político es, antes que simétrica, de índole sinfónica, en el sentido que la originalidad de las obras cinematográficas está en el carácter interpelador de sus imágenes por su condición de creadoras. Como en el caso de la ficción en Lang, del documental en Ruttmann y de la docuficción en Vértov, que mostraron sus revolucionarias técnicas cinematográficas como análogas de sentidos revolucionarios estéticos y políticos. Los tres

53. Miriam Hansen afirma que con la noción de «inconsciente óptico» Benjamin «reconoce dimensiones de temporalidad e historicidad en su visión del cine, contrariando su propia concepción del cine como medio de presencia y ausencia». Hansen, Miriam: «Benjamin, Cinema and Experience...», pp. 179-224.

cineastas despliegan en sus filmes exponiendo sus revoluciones técnicas, sea con un expresionismo radical, con un juego de montajes dinámico o con sobreimposición de imágenes, para mostrar la distancia sinfónica –nunca simétrica, redundante ni desarmónica– *entre* lo estético y lo político, *entre* las clases sociales y sus prácticas, exhibiendo la vorágine de la vida moderna y denunciando la pérdida de tradicionalismos y el creciente individualismo y nihilismo que ya se evidenciaba en su época y que será marca distintiva del siglo XX. En otras palabras, cuando las luces de la cámara se apagan, se enciende la oscuridad del ritmo de la ciudad, se hacen visibles las invisibilidades de la distancia entre los que actúan y los que no, entre quiénes pueden hablar y quiénes no.

En síntesis, pensar un régimen estético-político de las imágenes en movimiento implica comprender las distancias del cine ni como una cercanía de redundancia ni como una lejanía de desarmonía. Por el contrario, el *entre* de lo estético y lo político que muestran los tres films analizados reflejan una distancia simétrica, que exhibe una sintonía entre los objetos, los movimientos y la idea cinematográfica, y una distancia sinfónica, en tanto «lo que suena junto» –etimológicamente «a la vez [*syn*] + sonido [*phone*] + cualidad [*ia*]»–, armónicamente orquestada sin necesidad de un director de orquesta, que articula las voces, los instrumentos, las técnicas[54]. En definitiva, sin desconocer su carácter de reproductibilidad técnica, la propuesta es pensar que el cine funciona como medio, pero fundamentalmente pensar que el cine puede, potencialmente, operar como medio emancipatorio. Porque si como afirma Rancière la emancipación significa «el 'borramiento' de la frontera entre aquellos que actúan y aquellos que miran, entre individuos y miembros de un colectivo»[55], entonces es posible proponer una sinfonía emancipatoria entre la estética y la política, que borre el límite tajante entre una y otra sin desconocer el acorde mutuo, el tono relacional que existe entre ambas. El camino es pensar el *entre* que existe en la distancia de la estética de la política con la política de la estética, y viceversa. Una distancia *entre* lo estético y lo político que evidencie el «reparto de lo sensible»[56], un reparto que invite a tomar parte, a participar, pero también que exhiba a quienes no pueden participar, un reparto que permita explicitar qué es lo decible y qué no, qué es lo visible y qué no: un reparto sinfónico que manifieste el hiato a través de sincerar los «cómo» y los «por qué» de esas distancias.

54. Si bien esboza un análisis en otro registro, para Keith Tester cualquier resquicio de una distancia aurática sobre lo individual ha sido aniquilada, y en su lugar lo individual se convirtió en idéntico a su cuerpo, aunque es justamente lo corporal lo que, a través de técnicas contemporáneas, puede construir y destruir. Cf. Tester, Keith: «Aura, Armour and Body», *Body & Society*, 4/1 (1998), pp. 17-34.

55. Rancière, Jacques: *El espectador...*, p. 25.

56. Rancière, Jacques: *El reparto de lo sensible...*, p. 20.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Benjamin, Walter: *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*. Buenos Aires, Taurus, 1989.

Benjamin, Walter: *Libro de los pasajes*. Madrid, Akal, 2004.

Benjamin, Walter: *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica y otros textos*. Buenos Aires, Godot, 2012.

Benjamin, Walter: «Che cos'è l'aura?», en Agamben, Giorgio (ed.): *W. Benjamin, Charles Baudelaire. Un poeta lirico nell'età del capitalismo avanzato*. Vicenza, Neri Pozza, 2012, pp. 25-26.

Benjamin, Walter: *El París de Baudelaire*. Buenos Aires, Eterna Cadencia Editora, 2012.

Benjamin, Walter: *Estética de la imagen*. Buenos Aires, La marca editora, 2015.

Bernays, Edward: *Propaganda*. Madrid, Melusina, 2008.

Bourdieu, Pierre: *Sobre el Estado*. Buenos Aires, Anagrama, 2014.

Costello, Diarmuid: «Aura, rostro, fotografía: releer a Benjamin hoy», en Uslenghi, Alejandra (ed.): *Walter Benjamin: culturas de la imagen*. Buenos Aires, Eterna cadencia, 2010, pp. 99-140.

Debord, Guy: *La sociedad del espectáculo*. Buenos Aires, La marca editora, 2018.

Deleuze, Gilles: *Cine I: Bergson y las imágenes*. Buenos Aires, Cactus, 2009.

Fenves, Peter: «¿Existe una respuesta a la estetización de la política?», en Uslenghi, Alejandra (ed.): *Walter Benjamin: culturas de la imagen*. Buenos Aires, Eterna cadencia, 2010, pp. 75-97.

Fürnkäs, Josef: «Aura», en Opitz, Michael & Wizisla, Erdmut (eds.): *Conceptos de Walter Benjamin*. Buenos Aires, Las cuarenta, 2014, pp. 83-158.

Galak, Eduardo: «Educar (con) la mirada. Discursos políticos y sentidos estéticos sobre la cultura física en noticieros cinematográficos», en Ossenbach Sauter, Gabriela (ed.): *Gregorio Weinberg: escritos en su honor*. Buenos Aires, CLACSO, 2017, pp. 55-74.

Galak, Eduardo: «Por una epistemología de la imagen-movimiento del cuerpo. Homogeneización, universalización, estética y política de lo corporal», *Revista Tempos e Espaços em Educação*, 12/28 (2019), pp. 33-48.

Hansen, Miriam: «Benjamin, Cinema and Experience: The blue flower in the land of technology», *New German Critique*, 40 (1987), pp. 179-224.

Kracauer, Siegfied: *De Caligari a Hitler. Historia psicológica del cine alemán*. Buenos Aires, Paidós, 1985.

Kracauer, Siegfied: *The mass ornament: Weimar essays*. Cambridge, Harvard University Press, 1995.

Pociello, Christian: *La Science en mouvements: Etienne Marey et Georges Demenÿ (1870-1920)*. Paris, PUF, 1999.

Pommer, E. (productor) & Lang, F. (director), *Metrópolis* [cinta cinematográfica]. Berlín, U.F.A., 1927.

Rancière, Jacques: *El maestro ignorante*. Buenos Aires, Libros del Zorzal, 2007.

Rancière, Jacques: *El espectador emancipado*. Buenos Aires, Manantial, 2010.

Rancière, Jacques: *El tiempo de la igualdad: Diálogos sobre política y estética*. Barcelona, Herder, 2011.

Rancière, Jacques: *El destino de las imágenes*. Buenos Aires, Prometeo, 2011.

Rancière, Jacques: *Las distancias del cine*. Buenos Aires, Manantial, 2012.

Rancière, Jacques: *Figuras de la historia*. Buenos Aires, Eterna Cadencia Editor, 2013.
Rancière, Jacques: *Aisthesis. Escenas del régimen estético del arte*. Buenos Aires, Manantial, 2013.
Rancière, Jacques: *El reparto de lo sensible: estética y política*. Buenos Aires, Prometeo, 2014.
Rancière, Jacques: *El malestar en la estética*. Buenos Aires, Capital Intelectual, 2016.
Richter, Gerhard: «Una cuestión de distancia. La calle de dirección única de Benjamin a través de los pasajes», en USLENGHI, Alejandra (ed.): *Walter Benjamin: culturas de la imagen*. Buenos Aires, Eterna cadencia, 2010, pp. 237-282.
Rocha, Glauber: *O século do cinema*. São Paulo, Cosac Naify, 2006.
Ruttmann, Walter, *Berlin: Die Sinfonie der Großstadt* [Cinta cinematográfica]. Berlín, Deutsche Vereins-Film, 1927.
Sontag, Susan. *Bajo el signo de Saturno*. Barcelona, Debolsillo, 2011.
Tester, Keith: «Aura, Armour and Body», *Body & Society*, 4/1 (1998), pp. 17-34.
Turner, Bryan: «Bodily performance: on aura and reproductibility», *Body & Society*, 11/4 (2005), pp. 1-17.
Vértov, Dziga: *El cine ojo*. Madrid, Fundamentos, 1973.
Vértov, Dziga: *Chelovek s kino-apparatom* [Cinta cinematográfica]. Kiev, Vufku, 1929.
Warmington, Paul, Van Gorp, Angelo & Grosvenor, Ian: «Education in motion: uses of documentary film in educational research», *Paedagogica Historica: International. Journal of the History of Education*, 47/4 (2011), pp. 457-472.

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)

Diego Renart González[1]

Recibido: 23/03/2020 · Aceptado: 16/09/2020
DOI: http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.2020.27075

Resumen

En la República Dominicana las formas e ideas artísticas contemporáneas tuvieron que esperar tanto al arribo de los refugiados europeos tras los devastadores conflictos mundiales de finales de los años treinta, como a las idas y venidas de algunos artistas dominicanos para ser asimiladas. Sin duda, un proceso de asimilación tardía que produjo un carácter endémico singular en su medio cultural. Así, dentro de una de las dictaduras más terribles que ha soportado América, la evolución del arte corrió paralela a los sucesos políticos y sociales más trágicos, orientándose, a grandes rasgos, de dos maneras diferentes: por un lado, a través de la vía puramente estética, la que al parecer desembocó en la abstracción (de la que creemos se acierta por vez primera su origen); por otro, de la simbólica, la que acogiéndose a la tradicional figuración empleó herramientas de insubordinación y de protesta como sutil desahogo. Asimismo, a pesar de prolongarse el trujillato hasta 1961, fecha del tiranicidio, acotamos la franja temporal de estudio por motivos de extensión.

Palabras clave

Rafael L. Trujillo; exiliados europeos; teoría del arte; evolución; abstracción; Joseph Fulop; Darío Suro; protesta.

---

1. Doctor en Historia del Arte por la Universidad del País Vasco. C. e.: *diego.renart@gmail.com.* ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-2829-1618>.

Abstract

Contemporary artistic forms and ideas had to wait in the Dominican Republic both up to the arrival of the European refugees after the devastating global conflicts in the late thirties as well as to the return of some Dominican artists to be assimilated. Without a doubt, this process of late assimilation produced a regional and special characteristic in its cultural environment. In this way, within one of the most dreadful dictatorships borne in America, the evolution of art ran in parallel to the most tragic political and social events, orienting itself, in general, in two different ways: on the one hand, through the purely aesthetic one, that apparently ended in abstraction (from which moreover we think its origin is guessed for the first time); on the other hand, through the symbolic one, the one that via traditional figurative art used insubordination and protest tools as a subtle relief. Additionally, in spite of being extended the Trujillato until 1961, the date of the tyrannicide, we delimit the chronology of the study because of the extension of the text.

Keywords

Rafael L. Trujillo; Europeans in exile; theory of art; evolution; abstraction; Joseph Fulop; Darío Suro; protest.

INTRODUCCIÓN: HAY / UN PAÍS EN EL MUNDO[2]

No sonaría injusto o duro decir que la República Dominicana era una parte de la isla Española, la genuina Quisqueya, Haití, Bohío o Babeque, que gobernada históricamente por caudillos de distinto color, resultaba un campo de concentración idóneo donde la represión alcanzó su cota más alta durante la dictadura de Rafael Leónidas Trujillo (1930-1961). De este modo, el «hay» del apartado se podría entender como un «ay» por obra y gracia del poeta al que le duele su país, porque habiendo obtenido su dictador, el Jefe, mediante tretas de todo tipo el poder, y habiendo así mismo desbancado mediante un movimiento cívico-popular al ambicioso Horacio Vásquez, éste se convirtió en una finca dirigida a conveniencia por el nuevo «hombre fuerte» en la que nada ni nadie podía escapar a su control.

Santo Domingo (Ciudad Trujillo) por aquel tiempo era una ciudad de aproximadamente algo más de cincuenta mil vecinos, lo que hoy diríamos un pueblo grande, en una nación casi despoblada que en 1935 contaba con algo menos de un millón y medio de habitantes, la mayoría en asentamientos rurales (82%), divididos tras el censo oficial de aquel año en mulatos (67,51%), blancos (13,03%), y negros (19,44%)[3]. Un lugar, como decimos, fácil de dominar debido a sus limitaciones geográficas, por su condición de isla, y demográficas, pues en la capital buena parte de sus integrantes se conocían. O mejor dicho, se conocía a quien no se debía molestar y se actuaba en consecuencia, pues cualquier paso en falso podía suponer una desgracia.

Sin embargo, algo es reconocido: la reconstrucción de la ciudad arrasada por el ciclón san Zenón (1930), la incipiente industria de sustitución de importaciones y la eficaz burocratización puesta en marcha por la tiranía, demandaban una mano de obra con la que no se contaba lo suficientemente, por lo que poco a poco un flujo de emigrantes comenzó a instalarse activando a la vez la urbanización y la economía[4].

No obstante, aquellos primeros compases de la autocracia se desenvolvieron en lo que se ha calificado como de un protectorado de los Estados Unidos. En virtud de la Convención Dominico-Americana de 1907, vuelta a negociar en 1924, en la que se erigieron como principales acreedores de la República, recibieron como garantía el derecho de supervisión de las finanzas públicas, eminentemente a través de las aduanas.

Pero al monopolio norteamericano se unió pronto, y a veces en competencia, el del dictador en su afán de rapiña, amasando tal cantidad de dinero que, rápidamente y con la ayuda del ejército, le permitió ser la primera fortuna de la nación.

---

2. «Hay / un país en el mundo / colocado / en el mismo trayecto del sol. / Oriundo de la noche. / Colocado / en un inverosímil archipiélago / de azúcar y de alcohol. / Sencillamente / liviano, / como un ala de murciélago / apoyado en la brisa. / Sencillamente / claro, como el rastro del beso en las solteras / antiguas / o el día en los tejados. / Sencillamente / frutal. Fluvial. Y material. Y sin embargo / sencillamente tórrido y pateado / como una adolescente en las caderas. / Sencillamente triste y oprimido. / Sinceramente agreste y despoblado». / [...] Mir, Pedro: *Hay un país en el mundo*. La Habana, Talleres de la Campaña Cubana, 1949.

3. Moya Pons, Frank: «Evolución de la población dominicana, 1500-2010», en Moya Pons, Frank (coord.): *Historia de la República Dominicana*. Colección «Historia de las Antillas» (dir. Consuelo Naranjo Orovio), vol. 2. Madrid-Santo Domingo, CSIC y Academia Dominicana de la Historia, 2010, pp. 48 y 51.

4. Moya Pons, Frank: «Transformaciones estructurales, 1900-2010», en *Idem*, p. 321.

Mientras, entre las medidas eficaces, positivas, una vez remontada la crisis de 1929 hacia 1938, políticas agrícolas de expansión acompañadas de inversiones en obras públicas para su colonización y cultivo generaron una autosuficiencia en víveres básicos que ahorraron a las arcas del Estado un monto en importaciones que pudo ser reinvertido, a su vez, en la mejora de las condiciones sanitarias y educativas en los centros urbanos.

Un año clave fue 1940, cuando el Gobierno dominicano firmó con los Estados Unidos el Tratado Trujillo-Hull, lo que significó la recuperación de la gestión aduanera. Dos después, la consolidación de un despegue económico, pues en la nueva Constitución de 1942 se incluía un artículo que hacía responsable al Congreso Nacional y al Poder Ejecutivo de la concesión de facilidades para los promotores industriales que quisieran establecer fábricas manufactureras en el país[5].

Pero el crecimiento económico no era óbice para legitimar un gobierno como aquel. A pesar de que la mayoría de dominicanos hacía su vida al margen de los acontecimientos políticos, malviviendo en sus faenas, alegrías y penas, una minoría de la población, las capas más cultivadas en las principales ciudades, no veía con buenos ojos el ascenso y apuntalamiento de un régimen que imponía unos métodos de control asfixiantes, y que tuvo la suerte de beneficiarse de la política de no-intervención estadounidense. Rebeliones, complots y conspiraciones dentro del Ejército y la sociedad civil, especialmente en el incipiente movimiento obrero, fueron sofocadas durante la primera (segunda y tercera) década de autocracia a base de asesinatos, cárcel y exilio.

Un país en el mundo, en definitiva, en el que la vigilancia extrema dentro y fuera fue primordial para la supervivencia parasitaria de aquel Gobierno. Donde nadie podía hallarse seguro, ni siquiera entre sus acólitos, y que consiguió con bastante éxito aislar a sus paisanos de cualquier mensaje ideológico que pudiera resultar subversivo. Un país sencillamente explotado y casi analfabeto entregado a la radio, al periódico y al Partido únicos, en el que muchos veían en su líder al restaurador de la paz, la tranquilidad y el orden continuo.

Pero este panorama se transformaría desde los años cuarenta con la aparición de los primeros brotes de oposición organizada de raigambre marxista. El inicio de la ideología comunista en la República Dominicana se estaba fraguando y con ello mayor resistencia y descontento. Una situación en la que no poco tuvo que ver el desembarco de algunos emigrantes republicanos españoles a consecuencia de su guerra civil[6].

Muchos de paso y otros establecidos, fueron claves para el desempeñar artístico de la ciudadanía, pero también para la absorción, seguramente, de principios comprometidos con la libertad en su educación[7].

---

5. *Idem*, pp. 323-336.

6. Véase Vega, Bernardo: *La migración española de 1939 y los inicios del marxismo-leninismo en la República Dominicana*. Santo Domingo, Fundación Cultural Dominicana, 1984.

7. Para un estudio del exilio artístico español en la República Dominicana véanse, sobre todo, González Lamela, María del Pilar: *El exilio artístico español en el Caribe: Cuba, Santo Domingo y Puerto Rico*. A Coruña, Edicios do Castro, 1999; Pérez Pérez, Silvia: *Vela Zanetti. El muralista del exilio español en el Caribe*. Madrid, CSIC, 2017 (monografía derivada de su tesis doctoral: Pérez Pérez, Silvia: *Artistas españoles exiliados en el Caribe: el caso de*

TEORÍA DEL ARTE, ABSTRACCIÓN Y PROTESTA

En cuanto a las artes propiamente dichas, en un tiempo en el que a Ciudad Trujillo «apenas llegaban noticias de los acontecimientos artísticos universales», no pasando de saber el alumno medio –según Fernando Peña Defilló– quién era Picasso[8], para este pintor, con el arribo comentado y agraciado de los artistas españoles, comenzó un «banquete» y una puesta al día que había estado lastrada incluso para los intelectuales más enterados. Una corriente de aire fresco y una infiltración de ideas renovadoras que suponían vencer un aislamiento que había sido complicado superar desde siempre. Así que la isla, alejada de los centros culturales y vuelta aún más hacia sí misma a causa de la dictadura, con el reingreso de quienes se habían incursionado en el exterior (la pintora Celeste Woss y Gil en los EE UU, el artista Darío Suro en México o el Dr. Rafael Díaz Niese en Francia y en otras naciones de Europa) más la presencia de los recién llegados (entre ellos artistas judíos europeos), iba a vencer poco a poco el pulso entre el atraso y la modernidad en favor de esta[9].

De este modo, las noticias de arte empezaron a ser cubiertas por críticos como Manuel Valldeperes[10] o Pedro René Contín Aybar (quien fuera, además de uno de los directores de los *Cuadernos Dominicanos de Cultura*, director del Teatro-Escuela de Arte Nacional y del Cuadro Oficial de Comedias) y difundidas semanalmente en los diarios informando de la escena local, en la cual, entre 1940 y 1945, se organizaron alrededor de cincuenta exposiciones[11], mientras que conceptos y valores tratados

---

la República Dominicana y Vela Zanetti, (Tesis doctoral inédita), Universidad Complutense de Madrid, 2016. En: <http://eprints.ucm.es/38212/>) [Fecha de consulta: 25/07/2019]; y De Los Santos, Danilo: *Memoria de la Pintura Dominicana. Impulso y Desarrollo Moderno 1920-1950*. Santo Domingo, Grupo León Jimenes, 2003. Además de: Miller, Jeannette & Ugarte, María: *Arte dominicano, artistas españoles y modernidad. 1920-1961*. Santo Domingo, Centro Cultural Hispánico-ICI, 1996; Miller, Jeannette: «El exilio republicano español y sus aportes a la modernidad en el arte dominicano», en Rosario Fernández, Reina Cristina (coord.): *Exilio republicano español en la sociedad dominicana*. Santo Domingo, Archivo General de la Nación, 2010, pp. 161-183; o, en sentido amplio, Naranjo Orovio, Consuelo & Puig-Samper, Miguel Ángel: «De isla en isla: los españoles exiliados en República Dominicana, Puerto Rico y Cuba», *ARBOR. Ciencia, Pensamiento y Cultura*, CLXXXV/735 (2009), pp. 87-112; etc.

8. Miller, Jeannette: *Fernando Peña Defilló: desde el origen hacia la libertad*. Santo Domingo, Galería de Arte Moderno, 1983, p. 16.

9. Por ejemplo, de aquella época es la creación de la Escuela Nacional de Bellas Artes (1942), donde prestigiosos exiliados tuvieron cabida en su cuerpo docente (José [Josep] Gausachs, Manolo Pascual, José Vela Zanetti, Ernest [Ernst] Lothar, George Hausdorf o Joseph Fulop), de la Galería Nacional de Bellas Artes (1943), inaugurada con la intención de convertirse algún día en Museo de Arte Moderno (y donde Eugenio Fernández Granell mostró sus primeras obras surrealistas), o de las exposiciones bienales de artes plásticas (desde 1942).

10. Valldeperes, catalán refugiado que publicara *El arte de nuestro tiempo* en 1957, fue un periodista de gran influjo ligado permanentemente al arte dominicano. Para una aproximación a su persona, véanse Ugarte, María: «Testimonios sobre cuatro exiliados en la República Dominicana: Gausachs, Prats Ventós, Valldeperes y Gil Arantegui», en VV.AA.: *Cincuenta años de exilio español en Puerto Rico y el Caribe 1939-1989*. A Coruña, Ediciós do Castro, 1991, p. 121; y Llorens Castillo, Vicente: *Memorias de una emigración (Santo Domingo, 1939-1945)*. Sevilla, Renacimiento, 2006 (1975), pp. 324 y 325.

11. Alfonseca Giner De Los Ríos, Juan Bernardo: «El exilio español en la República Dominicana, 1939-1945», en Pla Brugat, Dolores (coord.): *Pan, trabajo y hogar. El exilio republicano español en América Latina*. México, DGE Ediciones SA de CV, 2007, p. 212. Como significativa anécdota, el escritor y funcionario Ramón Marrero Aristy hablaba en agosto de 1941, en el periódico *La Nación*, del cubismo personal de Wifredo Lam a su paso por la República Dominicana, junto a André Breton, entre otros. Marrero Aristy, Ramón: «Wifredo Lam, pintor de la inquietud», *La Nación* (Ciudad Trujillo), 9-VIII-1941, pp. 9 y 10. En lo que Eugenio Granell hacía lo propio entrevistando a Breton: Fernández Granell, Eugenio: «André Breton nos habla de la actual situación de los artistas franceses», *La Nación*

en profundidad se hacían eco en revistas de mayor enjundia pero inevitablemente elitistas (otro grupo de estas o incluso de libros extranjeros sobre la temática tal vez pudieron consultarse en las bibliotecas del Instituto de Cultura Hispánica, de la Alianza Francesa o del Instituto Cultural Dominico-Americano[12]). Un buen termómetro para medir el grado de penetrabilidad de esas ideas «revolucionarias» en el terreno artístico fueron los mismos *Cuadernos Dominicanos de Cultura*, publicación que junto a *La Poesía Sorprendida* (introductora del surrealismo) acaparó y dinamizó las letras en los años cuarenta, y en cuyas páginas aparecieron textos como «Tres artistas dominicanos», de R. Díaz Niese[13], donde el erudito se paraba a analizar la obra de C. Woss y Gil, D. Suro y Bienvenido Gimbernard, sus nuevas elaboraciones formales e intelectuales, figurando entre citas y ejemplos los nombres de Picasso, Matisse, Cézanne, de Chirico, Modigliani, Léger, etc., pero, sobre todo, tan tardíamente, la todavía necesaria diferenciación entre libertad creativa y reproducción fiel. Otras veces, redundando en esas advertencias pero contribuyendo con perspectivas ligeramente novedosas, artículos como «Nacionalidad y Literatura»[14], en el que el poeta Héctor Inchaústegui Cabral se atrevía a hablar, tímidamente (y ya retractado), de la «poesía social» y del materialismo histórico conjuntamente, mientras que en otros como «Notas sobre el arte actual»[15] y «Creación y comprensión»[16], Díaz Niese repasaba didácticamente en el primero, mencionando a Herbert Read, los movimientos de vanguardia habidos hasta el momento, sus protagonistas y el ambiente pictórico dominicano deteniéndose en los que para él eran sus principales exponentes (Jaime Colson, Suro y Tito Cánepa), mientras en el segundo reflexionaba sobre la apreciación del arte contemporáneo y la metodología en la contemplación estética. En otra línea argumental, y en la misma revista, «Sobre arte taíno»[17], del propio Darío Suro, que siendo director general de Bellas Artes salió en defensa de un arte en libertad y auténtico en ocasión de la primera exposición realizada en el país sobre arte indígena (como en tantas oportunidades lo habían defendido Abigail Mejía, directora del Museo Nacional entre 1933 y 1941, o Manolo Pascual, director de la Escuela Nacional de Bellas Artes entre 1942 y 1950, integrándolo finalmente

(C. T.), 21-V-1941. Respecto a los aportes críticos y teóricos anteriores a esa fecha, sumariamente, véase: Rodríguez Demorizi, Emilio: *Pintura y escultura en Santo Domingo*. Santo Domingo, Librería Hispaniola, 1972, pp. 166-167.

12. Así, Silvano Lora, el pintor, *performer* y activista cultural, contaba «con satisfacción que su formación y definición sobre su papel como artista tuvo mucho que ver con instituciones como la Alianza Francesa y el Instituto Cultural Dominico-Americano que ofrecían rica documentación y la lectura de los principales periódicos del mundo». Ventura, Miriam: «Silvano Lora habla sobre arte, política y exilios», *El Nacional* (Santo Domingo), 6-VII-1987, p. 9.

13. Díaz Niese, Rafael: «Tres Artistas Dominicanos», *Cuadernos Dominicanos de Cultura*, 1 (1943), pp. 7-24. A este doctor en medicina y filosofía por la Sorbona, quien desde muy joven viajó a Barcelona y a Madrid recibiendo clases de pintura de Julio Romero de Torres, se debe principalmente la organización de las Bellas Artes en el país desde su dirección.

14. Inchaústegui Cabral, Héctor: «Nacionalidad y Literatura», *Cuadernos Dominicanos de Cultura*, 6 (1944), pp. 93-102.

15. Díaz Niese, Rafael: «Notas sobre el arte actual (meditaciones de un profano)», *Cuadernos Dominicanos de Cultura*, 12 (1944), pp. 7-38.

16. Díaz Niese, Rafael: «Creación y comprensión», *Cuadernos Dominicanos de Cultura*, 51 (1947), pp. 1-37.

17. Suro, Darío: «Sobre arte taíno», *Cuadernos Dominicanos de Cultura*, 66 (1949), pp. 3-9.

en su programa de estudios[18]); u «Orozco en su sitio»[19], disertación tributada en el Instituto Dominico-Americano, en la que Suro explicó, con conciencia de causa tras haber conocido al artista en su etapa mexicana, el drama y el símbolo en su pintura urente y de fogaradas, dejando bien claro un mensaje a favor de la figuración, que por su rotundidad y por provenir de una autoridad ya gestada bien pudo guiar los pasos de no pocos de los que se iniciaban.

En cuanto a libros de arte y estética editados en la República Dominicana que pudieran haber actuado de referente, damos con obras de viejo cuño como el tratado clásico –el único de su tipo originario de la República– de Enrique García-Godoy, titulado *Cánon geométrico, principio estético de la conformación morfológica del cuerpo humano*, redactado entre 1924 y 1944[20], o *Ética y Estética* (1929), de Federico Henríquez y Carvajal, tomo en el que se seguía promoviendo la unión secular –vía el educador, filósofo y revolucionario puertorriqueño Eugenio María de Hostos[21]– entre arte y moral, belleza y bondad, o arte, civismo y nacionalismo comentando los retratos de los próceres que pintara el insigne Abelardo Rodríguez Urdaneta[22]. Otro libro, de 1936, fue *Nueva Estética*, de un tal William A. Gowrie, similar en su enseñanza y con un trasfondo místico y antropológico que no remediaba la pobreza y lo atrasado de su contenido, por más que se empeñaran sus prologuistas antitrujillistas, Ligio Vizardi (seudónimo del rector y poeta Virgilio Díaz Ordóñez; éste mucho más al día) y Viriato A. Fiallo, en ponderarlo. Quizá lo más destacado de él fueran las primeras palabras de Vizardi, que irónicamente lo mismo se pudieron leer con una intención formal e intelectual que interpretar como un dardo al Gobierno amenazado: «El presente está asistiendo a una innumerable multiplicación de credos. Novísimos credos morales y estéticos se disputan la dictadura del momento»[23]... Por último, considerando la mustia herencia teórica legada por aquel periodo en las artes, el alto funcionario de Estado Armando Óscar Pacheco se sumó con *El Embrujo de la Pintura*, conferencia dictada en la Benemérita y Respetable Logia «La Fe» en marzo de 1943, en la que reclamaba oportunamente, en consonancia con otras voces americanas, la presencia de tipos y paisajes dominicanos en las pinturas (como lo hicieran reiteradamente con ejemplos tanto artistas autóctonos como refugiados), una pintura verdaderamente oriunda sin afectaciones ni artificios cubistas, y el cultivo del género histórico en una trayectoria artística dominicana dividida –por él mismo– en «clasicista», «impresionista» y «neo-cubista»[24]. Pensamientos de un autor que tres años antes había redactado el opúsculo *Trujillo en las Bellas Artes y en*

18. Jurenito, Julio: «Reviviendo un verdadero Arte Dominicano. En las ruinas de San Francisco el escultor Manolo Pascual reproduce en barro pequeños Ídolos indígenas», *Listín Diario* (Ciudad Trujillo), 21-VII-1940, pp. 1 y 8. Cit. por: Pérez Pérez, Silvia: *Vela Zanetti. El muralista*..., p. 44; y fragmentos en inglés en: Pascual Wright, Ariadne: «Visitors to Manolo's House», en Pascual Wright, Ariadne & Ureña Rib, Fernando: *A Spanish Sculptor in Exile. The Art and Life of Manolo Pascual*. Austin, Artmaster Publishing, 2011, p. 46.

19. Suro, Darío: «Orozco en su sitio», *Cuadernos Dominicanos de Cultura*, 73 (1949), pp. 16-24.

20. De Los Santos, Danilo: *op. cit*., p. 53.

21. Rodríguez Demorizi, Emilio: *op. cit*., pp. 167 y 168.

22. Henríquez Y Carvajal, Federico: *Ética y Estética*. Santo Domingo, Editorial de la Cuna de América, 1929.

23. A. Gowrie, William: *Nueva Estética*. Ciudad Trujillo, La Opinión, 1936, p. III.

24. Pacheco, Armando Óscar: *El Embrujo de la Pintura*. Ciudad Trujillo, La Nación, 1943.

el Estado[25], por lo que tampoco se podía esperar el sentido de una contemporaneidad internacional, como a la que sí aspirara Fraiz Grijalba con sus *Artistas españoles en Santo Domingo*[26], de 1942. Algo más tarde, en el primer lustro de los cincuenta, se publicarían los ensayos *La Verdad en el Arte*, de Juan Francisco Sánchez, *Filosofía y Arte en la Era de Trujillo* y *Las principales escuelas contemporáneas de Psicología, Filosofía y Arte*, de Salvador Iglesias Baehr[27].

Pero no todo fue pintura figurativa en Ciudad Trujillo. Hubo una excepción en medio de la producción representativa tradicional, que con el paso del tiempo se convertiría en expresión preponderante en conjunción con un expresionismo de raíz antropomorfa y simbolista, consecuencia de las circunstancias críticas vividas.

Si bien esta iniciación se dio de manera algo tardía, siempre existió una ligera confusión en cuanto a las fechas de su aparición. Revisando la documentación que versa sobre la formación del arte abstracto en la República Dominicana, los especialistas no se llegan a poner de acuerdo si fue en 1945 la exposición inaugural del género, o en 1948 (¿1949?), coincidente con la venida al país de Joseph Fulop (1898-1983) en ambos casos, artista húngaro que la protagonizara y que recalara en la escena artística junto a su esposa, la también pintora alemana Mounia L. André[28]. No obstante, el mismo historiador, Danilo de los Santos, que situó en el primer año la exposición, corregiría la efeméride en una investigación posterior, estableciéndola el 25 de mayo de 1953, como presentación de la sorprendente muestra[29]. Una pintura abstracta que arrancaba, observando las obras de Fulop de finales de los cuarenta, de un lirismo paisajista (Figura 1) que en ocasiones desembocara en composiciones constructivas de fuerte intensidad cromática, vibratoria. Así, hoy, afortunadamente,

---

25. Pacheco, Armando Óscar: *Trujillo en las Bellas Artes y en el Estado*. Ciudad Trujillo, Montalvo (Publicaciones del Partido Dominicano), 1940.

26. Grijalba, Fraiz: *Artistas españoles en Santo Domingo*. Sindicato Nacional de Artes Gráficas, Ciudad Trujillo, 1942.

27. Cordero, Armando: «Proyecciones del actual movimiento filosófico dominicano», *Revista Dominicana de Filosofía*, 1 (1956), pp. 57 y 62. *La Verdad en el Arte*, concretamente, fue publicado en los *Anales de la Universidad de Santo Domingo* en 1951: Sánchez, Juan Francisco: «La Verdad en el Arte», *Anales de la Universidad de Santo Domingo*, XVI, 51-60 (1951), pp. 37-86. Cit. por: Floren Lozano, Luis: *Bibliografía de las Bellas Artes en Santo Domingo*. Bogotá, Antares, 1956, p. 18.

28. Joseph Fulop estudió en Budapest y París. Fue agregado cultural de la Embajada de Hungría en Washington, Lisboa y Madrid. Tras su estancia en la República Dominicana (desde 1948) se traslada a los Estados Unidos en 1956 y dirige el departamento de arte del Goddard College en Plainfield, Vermont, entre 1957 y 1969. Jubilado, se mudó con su mujer a Sarasota, Florida, para después hacerlo a Asheville, Carolina del Norte, donde todavía siguió impartiendo clases en el museo de arte. Luego del fallecimiento de Mounia en 1975 [realmente en 1974] se estableció en Highland Farms. «Joseph Fulop» (traducción del inglés). En: <http://www.ashevilleart.org/artists/josephfulop/> [Fecha de consulta: 18/10/2019]; y Abshire, Martha: «Hungarian-Born Abstractionist Sees Art In The Act Of Living», *Asheville Citizen-Times* (Asheville), 3-III-1974, p. 1-D (reportaje cortesía de Sonia Loewe Baranger). Mounia L. André, en realidad Margot Loewe, estaba ya muy familiarizada con el arte abstracto desde su aprendizaje en la Bauhaus de Dessau y Berlín. Para un acercamiento a su carrera, mudable e interesante vida, véanse, hasta ahora, «Mounia L. André». En: <http://www.ashevilleart.org/artists/mouniaandrefulop/> [Fecha de consulta: 29/12/2019]; Tanasescu, Horia: «Las Artes Plásticas en la República Dominicana», *Foto-Arte Dominicano*, I, 1 (1954), p. 83; pero, sobre todo, Loewe Baranger, Sonia: *Michael y Margot Loewe en el nacimiento de las vanguardias*, (Tesis doctoral inédita), Universitat Politècnica de Catalunya, 2013. En: <https://upcommons.upc.edu/handle/2117/95050> [Fecha de consulta: 10/02/2020].

29. La fecha puede confirmarse, a partir de los datos proporcionados por el exiliado rumano Horia Tanasescu, en: De Los Santos, Danilo: *op. cit*., p. 181. Véase: Tanasescu, Horia: «Lo que debe el Arte Dominicano a la Era de Trujillo», *El Caribe* (Ciudad Trujillo), 16-V-1955, s. p.

acompañados de «nuevos» documentos, creemos que el viraje que a muchos supo brusco podemos precisarlo con mayor justeza: pues debió producirse en 1952, poco antes de la VI Bienal de Artes Plásticas[30], e hipotéticamente justo después de regresar de España –pensamos que realizó este viaje a la vista del cambio radical luego los elogios que todavía recibía su obra semi-figurativa allí– tras su exposición en la vanguardista Sala Clan, «patrocinada» por Darío Suro, quien en ese momento ejercía como agregado cultural de la Embajada Dominicana en Madrid[31], y que seguramente le puso en contacto, o bien la galería, con los escasos artistas abstractos de la capital además de él.



FIGURA 1. JOSEPH FULOP, *SIN TÍTULO (PAISAJE)*, ÓLEO SOBRE CARTÓN, 1949. COLECCIÓN DEL MUSEO DE ARTE MODERNO, SANTO DOMINGO. Foto: Mariano Hernández

Para nosotros, retrasar esa fecha (de 1945 o 1948 a fines de la primavera de 1952) coincide con el artículo que le dedicara a Fulop el catedrático Andrés Avelino, poeta, matemático y filósofo de cierta altura, titulado «Filosofía de lo Pictórico.

30. «Fulop reincide en su nueva modalidad abstraccionista (desconfío de estos virajes bruscos), tendencia trasnochada y casi olvidada por sus autores, Mondrian y Kandinsky». ROJAS ABREU, Enriquillo: «Contestan a Encuesta Sobre VI Bienal de Artes Plásticas. Consideraciones acerca de la VI Bienal de Artes Plásticas», *El Caribe* (C. T.), 25-VIII-1952, p. 8. Véase también TANASESCU, Horia: «Pinturas en la VI Bienal», *El Caribe* (C. T.), 31-VIII-1952, s. p.

31. «El Profesor de la Escuela de Bellas Artes de C. Trujillo, señor Fulop expone en Madrid», *Boletín de Información de la Embajada de la República Dominicana* (Madrid), V-1952, p. 2. Y «Pintura de Joseph Fulop» y «Joseph Fulop, en España», *ABC* (Madrid), 16-V-1952, pp. 34 y 35 (estas dos últimas noticias, cortesía de Sonia Loewe Baranger).

El Movimiento del Espíritu Moderno Hacia la Pintura Pura», en 1954[32]. En él, además de hacer mención del «arte socialista, comunista [y] de las artes populares al servicio de bajos y comunes sentimientos», elementos *extraestéticos* materiales de los estilos en contraposición a los espirituales (la andanada ritual que transmitía un nerviosismo político que traspasaba la cultura y que lo conciliaba con la dictadura), presentaba al artista como artífice de una «extraordinaria revolución artística [...] más allá del abstractismo», al no hacer uso, como Kandinsky y Mondrian, de líneas y formas predeterminadas, sino únicamente del color, lo que le convertía, a su juicio, en el portador de «una pintura pura en sentido absoluto». Una sentencia extraña, pues Avelino había visitado no mucho antes varios museos de Nueva York, centro donde el expresionismo abstracto triunfaba, y se había incluso entrevistado, en viaje planificado (con certeza recomendado por Vela Zanetti, quien tras conseguir la beca de la Fundación John Simon Guggenheim Memorial y haber descollado con su mural en la ONU, era altamente apreciado allí), con uno de sus valedores, el director del Solomon R. Guggenheim Museum, Dr. James Johnson Sweeney, quien, según él, «quedó admirado de la pintura de Fulop y del desenvolvimiento de nuestro arte», manifestándole en carta dirigida desde los Estados Unidos, «el deseo y propósito de visitar Ciudad Trujillo, para conocer nuestro ambiente pictórico moderno»[33].

El texto en cuestión, motivado a partir del visionado de las obras de Fulop en la VII Bienal de Artes Plásticas –donde ganó el segundo premio de pintura con *Inspiración nº 77* (Figura 2)–, debió representar para el medio artístico dominicano un apoyo analítico y sintético fijado y preparado para comprender la nueva formalidad, el cambio de concepción que se avecinaba.

Aunque ya conocía sus composiciones, como advertía, desde el principio, esta oportunidad le brindaba extenderse como ningún otro crítico antes (con permiso de H. Tanasescu, y su más pedagógica «Introducción al Arte Abstracto»[34]) sobre la evolución y significado de los movimientos artísticos internacionales hasta ese mismo momento, los artistas expositores en el evento y sus ejecuciones, y, fundamentalmente, sobre el desgrane filosófico de lo bello abstracto desde Platón y Aristóteles hasta Husserl y Heidegger, pasando, en la relación entre el objeto y el sujeto, por Plotino, San Agustín, Locke, Berkeley, Hume o Kant. Un abstruso pero interesante recorrido en el que su autor llegaba a mostrarse entre ingenuo y vanidoso al postularse como descubridor de una «técnica pictórica» nacida de un artista húngaro, pero localizado en la República Dominicana. Con todo, no cabe duda de que el escrito suponía un antes y un después, como lo supuso la pintura «intuitiva», «musical» y «valente» de Fulop, «el pintor objetivo trascendente» (distinguiéndolo así, quizá sin saberlo, de los expresionistas abstractos), en la deriva que debía de tomar el arte dominicano

32. Aunque con su análisis vayamos a sobrepasar el límite temporal de este trabajo, 1952, el mismo remite a una decisión artística tomada dos años antes, por lo que en lo sucesivo continuaremos descartando, por los motivos aducidos, cualquier materialización o idea enunciada desde entonces.

33. Avelino, Andrés: «Filosofía de lo Pictórico. El Movimiento del Espíritu Moderno Hacia La Pintura Pura», *Juventud Universitaria*, 75-76 (1954), pp. 13-19; y Avelino, Andrés: «Filosofía de lo Pictórico. El Movimiento del Espíritu Moderno Hacia La Pintura Pura», *La Nación* (C. T.), 5-IX-1954, pp. 3 y 11.

34. Tanasescu, Horia: «Introducción al Arte Abstracto (Ensayo en ocasión de la exposición retrospectiva de Darío Suro, en el Instituto Cultural Dominicoamericano)», *El Caribe* (C. T.), 14-VI-1953, p. 11.



FIGURA 2. JOSEPH FULOP, *INSPIRACIÓN Nº 77*, ÓLEO SOBRE CARTÓN, 1954, COLECCIÓN DEL MUSEO DE ARTE MODERNO, SANTO DOMINGO. Foto: Mariano Hernández

desde allí, alejada de su contraria, la realista y figurativa procedente del «materialismo moderno de la Rusia Soviética, de los muralistas mejicanos Rivera, Siqueiros y Orozco [...] [y del] subrealismo»[35], sistemas que sin embargo habían constituido, excepto el bolchevique, los avances artísticos en la mitad de la isla hasta entonces.

Desde 1947, esa era en cambio la línea defendida por Darío Suro. Recién llegado de México después de cumplir como agregado cultural de la Embajada Dominicana tras recibir primero una beca[36], tres años de aprendizaje con algunos de los principales maestros (Guerrero Galván, Agustín Lazo y Diego Rivera –que lo alejaron definitivamente de su innato impresionismo inicial, pero que presumiblemente acentuaron su «realismo mágico») y una elogiada exposición en el Palacio de Bellas Artes del Distrito Federal, proporcionaron un empuje y una base de justificación a una corriente tradicional en el país que realmente no la necesitaba. El 14 de julio de ese año, el entonces ya joven director general de Bellas Artes (por mediación de José Vasconcelos), pronunció una conferencia en la que hizo hincapié en ese sentido y en la que, al igual que en una entrevista concedida doce meses antes[37], se atrevía

35. Un resumen de este ensayo, que fuera conversatorio ofrecido por Avelino en el auditorio del Instituto de Señoritas «Salomé Ureña», Ciudad Trujillo, dos días antes de su publicación, puede leerse también en: «Avelino descubre en la pintura de Fulop una expresión ultraabstracta», *La Nación* (C. T.), 5-IX-1954, p. 2.

36. JARNE, Ricardo Ramón (y otras): *Suro. Metamorfosis y Transmigraciones (1917-1997)*. Santo Domingo, Centro Cultural de España, 2001, p. 14. Su tío y primer maestro, Enrique García-Godoy, también fungió como cónsul en Italia. DE LOS SANTOS, Danilo: *op. cit*., p. 24.

37. «El mulato en la pintura de Suro», *La Opinión* (?) (Ciudad Trujillo), 30-VII-1946, p. 6. Reproducida en: JARNE, Ricardo Ramón (y otras): *op. cit*., p. 146.

a dictaminar desde su estrenada tribuna los derroteros más convenientes a seguir en el arte plástico. «Lo Humano en el Arte» arremetía contra la Escuela de París, sobrevalorada y al fin academicista, y apuntaba «que el obligado camino para la pintura [era] el camino de lo humano, [habiendo] de ser el hombre la cifra de nuestras esperanzas y certidumbres»[38], como así lo ejemplificaba él mismo con su pintura de personajes étnicos, primordialmente mulatos o de raza negra (Figura 3), engendrados desde su estadía en México. Un pensamiento que se repetiría en el editorial («Letras Normativas») del primer número de la revista *Altiplano*, del que probablemente, en lo que confería al arte, fue Suro su ideólogo –al conformar junto a otros intelectuales su dirección–, pues con ese aire de manifiesto artístico se ponía como objetivo persuadir del siguiente modo:

> Creemos en aquel arte que brota de la más oculta arcilla humana, arraigado en su tradición y ambiente naturales, siempre inmerso en los problemas propios del hombre. Odiamos malabarismos artísticos y abstracciones metafísicas, que sólo sirven para «epatar burgueses» y para ocio de filósofos insustanciales[39].

Editoriales en los que se propagaban las preocupaciones culturales que rondaban las cabezas de los dominicanos cultos, como esa simbiosis generalizada entre «Universalismo y Localismo»[40] o el encuentro de la auténtica voz expresiva americana, desechando así todo «arte doctrinario[,] que exhibe la vanidad de una conquista definitiva, como el que en los últimos tiempos ha pretendido orientar la producción de un sector de nuestros artistas, muy especialmente en la literatura y en la pintura»[41]; lo que daba a entender, sin mucho disimulo, un ataque en la sombra al tipo de arte del que habían sido portadores algunos inmigrantes como Eugenio Granell. Mientras, paradójicamente, en el resto de páginas podían leerse poemas de antiguos miembros de *La Poesía Sorprendida* (de la que había sido cofundador el pintor surrealista) en convivencia con algún que otro cuento de Los Nuevos, agrupación de La Vega donde se habían formado los hermanos Suro.

Los razonamientos, las exposiciones y la premiación de las obras de quien era en ese momento director de Bellas Artes (tras él lo sería Jaime Colson, en 1950, igualmente influyente y polémico nada más retornar de Francia, pero reconocedor de las múltiples aunque repetitivas aportaciones de la Escuela de París[42]), debieron dirigir no pocos destinos artísticos en combinación con la labor ejercida por los docentes

---

38. Fernández Spencer, Antonio: «La conferencia de Darío Suro», *Entre las Soledades. Vida y Literatura*, 1 (1947), s. p. En cambio, en pugna crítica, Eugenio F. Granell defendía por aquel tiempo prácticamente lo contrario, el aprovechamiento de las fuentes parisinas en la búsqueda artística personal: Fernández Granell, Eugenio: «Influencia de la Escuela de París en la joven pintura dominicana», *La Nación* (C. T.), 30-VIII-1946, p. 7. Cit. por: Pérez Pérez, Silvia: *Artistas españoles exiliados*..., p. 220.

39. Suro, Darío (atribuido): «Pie en el camino», *Altiplano*, 1 (1948), p. 2.

40. Suro, Darío (atribuido): «Universalismo y Localismo», *Altiplano*, 2 (1948), p. 2.

41. Suro, Darío (atribuido): «Expresión del arte en nuestra América», *Altiplano*, 4 (1948), p. 2.

42. El *Boletín Música y Artes Visuales*, de la Unión Panamericana en Washington, informaba que Jaime Colson había dado una conferencia en el Ateneo Dominicano sobre la Escuela de París, ilustrada con proyecciones, a principios de 1951. «República Dominicana», *Boletín Música y Artes Visuales*, 12 (1951), p. 30. Véase, en relación, «El arte de nuestra época; su porvenir en República Dominicana. Una síntesis del pensamiento de Jaime Colson sobre temas de actualidad», *La Nación* (C. T.), 3-X-1954, p. 8.

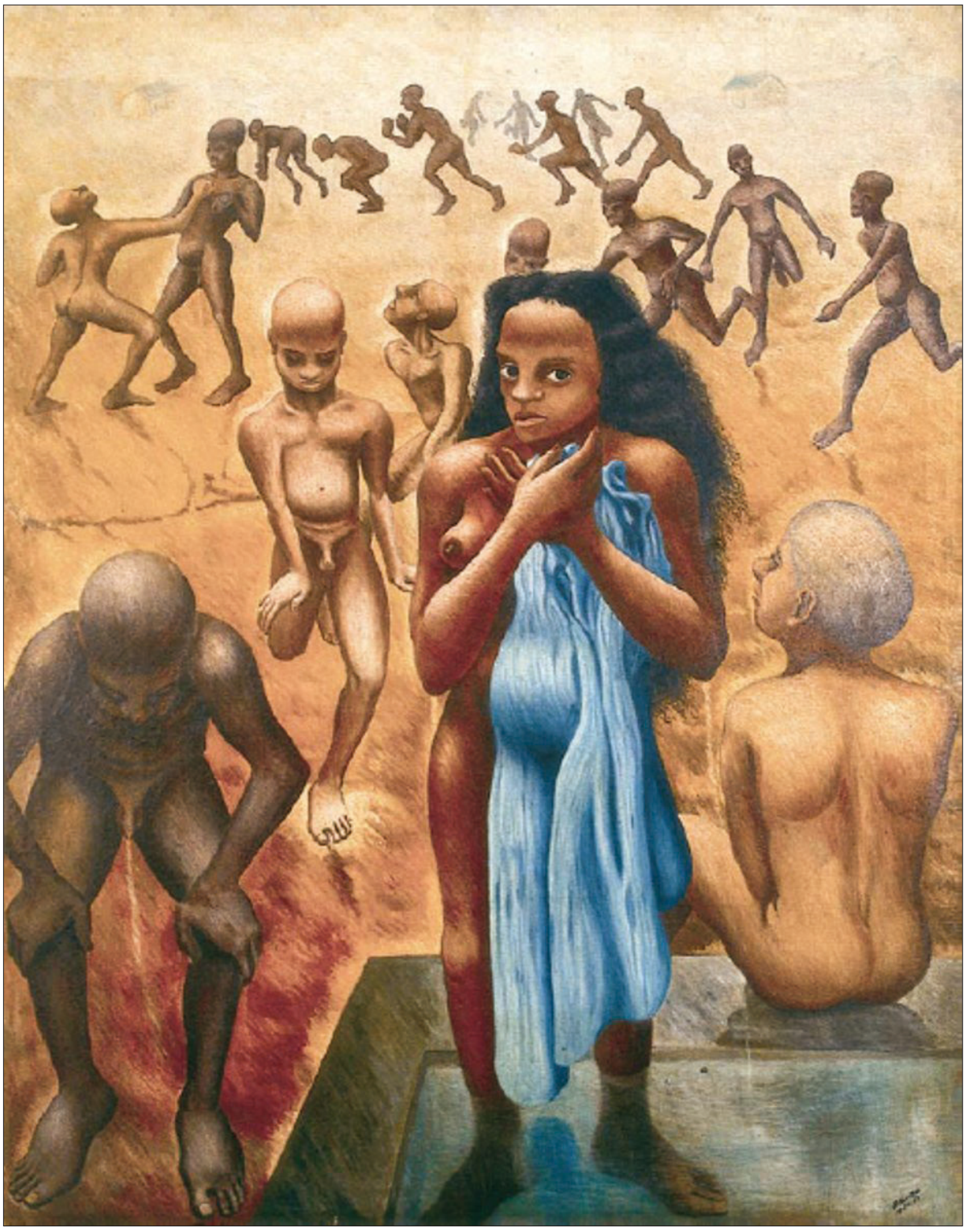


FIGURA 3. DARÍO SURO, *BAÑISTAS*, ÓLEO SOBRE TELA, 1946. COLECCIÓN FAMILIA SURO FRANCO.
Foto: Julio González

europeos. Así, la pintura figurativa (en su ascendencia mexicana o europeizante, pero autóctona en su mezcla y en su reflejo) no se vería trastocada o en competencia con la abstracta hasta mediados de los años cincuenta, una vez había sido realizado el salto por Joseph Fulop. Una década, por otra parte, en la que hasta el propio Suro, como ya señalamos, terminó por caer en la tentación[43] (Figura 4), siendo, entre los artistas dominicanos, el precursor de la abstracción, adelantándose a promesas como Clara Ledesma (que sólo se aventuró a coquetear con la «tendencia»), Paul Giudicelli (a finales del 53, puro coqueteo también), Peña Defilló, Silvano Lora y Luis Martínez Richiez, todos ellos fuera del país, menos el segundo, cuando se adentraron por la hasta entonces impopular vía.

Pero para que se concretasen estos acontecimientos en la historia cultural dominicana en torno a la abstracción, que en escaso porcentaje, como contrariamente se ha llegado escribir, fueron en sus comienzos campos abiertos en los que se sublimaron las frustraciones espirituales de los artistas durante la dictadura (precisamente por residir muy lejos de su patria cuando optaron por la manera experimental), se sucedieron otros hechos y exposiciones de relieve. Entre ellas, la «Exposición de Pinturas Españolas» –reproducciones de El Greco, Murillo, Velázquez, Goya– en la Galería Nacional de Bellas Artes en 1946[44]; la Exposición de Acuarelas Contemporáneas Norteamericanas, con Julio de Diego, Julian E. Levi, Stuart Davis, etc. en el Instituto Dominico-Americano en 1947[45]; la IV Exposición Bienal de Artes Plásticas de 1948, que originó en la prensa comentarios negativos por el predominio de «temas negroides y realistas», relacionados con el impacto producido por la individual de Suro un año antes[46]; la muestra de diez pintoras dominicanas celebrada en 1949, las cuales también concurrieron a la Exposición Femenina de Bellas Artes en Río de Janeiro, obteniendo Diploma de Honor Alma Delgado Conde, Clara Ledesma y Nidia Serra[47]; o la V Exposición Bienal de Artes Plásticas (1950), la fundación del Círculo Nacional de Artistas en esas mismas fechas, y las participaciones en las bienales de São Paulo e Hispanoamericana de Arte, desde sus inicios.

---

43. Éste sucumbiría en Madrid asociándolo a la libertad, al maquinismo de la época y a la imaginación hacia 1952, posiblemente durante la I Bienal Hispanoamericana de Arte: Lockward, Jaime A.: «Para Darío Suro el arte abstracto es el lenguaje propio del hombre del siglo XX», *La Nación* (C. T.), 8-IV-1953, p. 9. Entrevista reproducida en: Jarne, Ricardo Ramón (y otras): *op. cit*., pp. 209-211. De todos modos, su anterior cruzada no fue tanto contra el «arte abstracto» (que podía, según él, encontrarse en idéntica proporción tanto en el pasado europeo como en el arte de los antiguos indígenas americanos) como contra la pintura «no objetiva» propia de la «repostería pictórica» de parte de la Escuela de París, cuyo principal difusor en Ciudad Trujillo fuera seguramente Josep Gausachs. En su opinión, «un placer plástico (sedante) por el placer de 'hacer', no de padecer». Trenas, Julio: «Darío Suro, el gran pintor dominicano prepara una Exposición en España», *Pueblo* (Madrid), 21-X-1950, p. 8 (?). Véase también, contra la misma Escuela, pero más virulento y adoctrinador, Suro, Darío (atribuido): «Nuestro tiempo y el hombre-artista», *Altiplano*, 3 (1948), p. 2. Y en idéntica línea «realista», como pintor del interior, todavía durante su desempeño en Madrid, Suro, Darío: «Toda obra de arte es una explosión», *La Nación* (C. T.), 16-V-1951, p. 24; o «Pintores y escultores opinan sobre la orientación del arte en la actualidad», *La Nación* (C. T.), 16-VIII-1951, p. 27.

44. De Los Santos, Danilo: *op. cit*., p. 118.

45. Jarne, Ricardo Ramón (y otras): *op. cit*., pp. 176 y 177.

46. De Los Santos, Danilo: *op. cit*., p. 120. Véase sobre esta bienal la recopilación y el análisis que se hace alrededor de la cuestión de la «dominicanidad» en: Pérez Pérez, Silvia: *Artistas españoles exiliados*..., pp. 221-226.

47. De Los Santos, Danilo: *op. cit*., p. 121.



FIGURA 4. DARÍO SURO, *NATURALEZA MUERTA*, ÓLEO SOBRE TELA, 1953.
Colección Juan Gassó. Foto: Mariano Hernández.

Ahora bien, durante este intervalo, la sociedad, al margen del arte, continuaba convulsa. Cada vez más los niveles de normalidad e incluso de proliferación artística que se gozaban no se correspondían con la realidad social oprimida, y muchos de los artistas desarrollaban su carrera flirteando con las altas esferas funcionariales sin otro remedio que rogar que algo, o alguien, invirtiese el rumbo del devenir político. Los Estados Unidos, expectantes y dubitativos, una vez se tomó la decisión de anunciar el «Plan Marshall» a modo de rescate de las economías europeas y de

barrera frente al comunismo, otorgaron con ella facilidades para sofocar cualquier movimiento de oposición –expresado en acciones guerrilleras– que el dictador dominicano considerara conflictivo: por ejemplo, la expedición desde Cayo Confites (Cuba) en 1947 o el amerizaje en Luperón (República Dominicana) dos años más tarde.

De esta forma, la consecuencia inmediata que tuvieron estos sucesos no se dejó esperar para quienes constituían la resistencia, pues el recién fundado Partido Socialista Popular (PSP), ante los apresamientos, liberaciones y la amnistía concedida gracias a la intercesión de la Organización de Estados Americanos, se decantó, en un debate desorganizado entre quienes defendían la permanencia del grupo en el país (Pericles Franco, Juan Docoudray) y quienes veían la conveniencia del exilio (José Espaillat), por esta segunda: la reconstitución del partido opositor en el exterior. Una medida que implicaba, a largo plazo, perder la conexión nacional y sus posiciones de influencia entre el pueblo dominicano, propiciando un aislamiento que sería casi total hasta finales de los cincuenta para los exiliados[48].

En lo que tocaba a la cultura, en vista de la prolongación de la injusticia, hubo artistas y literatos que no pudieron por más tiempo morderse la lengua, aunque algunos de ellos, por razones obvias, denunciaran los abusos desde el extranjero. En la República Dominicana, la resistencia cultural se remontaba a las antiguas caricaturas políticas que satirizaban al regente o caudillo de turno (la del gobernador don Carlos de Urrutia, las de *Lilís ahorcado* o *decapitado*) y llegaba hasta las legítimas críticas a causa de la primera intervención norteamericana (1916-1924), cuando el Concho Primo de Bienvenido Gimbernard se constituyó en todo un símbolo[49] (Figura 5). Como los Trinitarios habían representado *La viuda de Padilla* para exaltar el espíritu patrio frente a la imposición haitiana[50] o Domingo Echavarría a un invasor de la misma nacionalidad, adornado con condecoraciones pero descalzo, Ramón Mella y Rodríguez Urdaneta, entre otros, con las caricaturas del Tío Sam y *Caonabo* o *Invocación* (Figura 6) respectivamente, se encargaron de mantener el espíritu rebelde en alza durante la ocupación yanqui[51]. En literatura, escritores como Federico García Godoy con *El derrumbe* o Fabio Fiallo con su artículo incendiario

48. Cassá, Roberto: *Movimiento obrero y lucha socialista en la República Dominicana (desde los orígenes hasta 1960)*. Santo Domingo, Fundación Cultural Dominicana, 1990, pp. 564 y 565.

49. Rodríguez Demorizi, Emilio: *op. cit*., pp. 137-143. La caricatura de don Carlos se hacía acompañar, a modo de pasquín, de los siguientes versos indicativos de que entre una y otra centuria poco o nada había cambiado en la gobernabilidad: «Que se enoje o no se enoje / el pueblo dominicano, / muéstrese con él tirano, / oprímale con pobreza, / déle siempre en la cabeza / y su arepita en la mano [...]». Las otras dos caricaturas, pudieron costarle la vida a Arquímedes de la Concha, su autor. De Los Santos, Danilo: *Memoria de la Pintura Dominicana. Raíces e Impulso Nacional 2000 a.C.-1924*. Santo Domingo, Grupo León Jimenes, 2003, pp. 179-183 y 265 y 267.

50. Los Trinitarios fueron los fundadores y seguidores de la sociedad La Trinitaria, creada en 1838 por Juan Pablo Duarte y otros dominicanos, para conseguir la independencia de la parte Este de La Española. A través de La Dramática, compañía teatral aficionada formada por ellos mismos, escenificaron la obra de Francisco Martínez de la Rosa, cuyo argumento se sitúa en el acto de rebeldía de los comuneros castellanos contra el régimen absolutista del emperador Carlos. Fue elegida con el ánimo de exaltar los sentimientos nacionalistas y libertarios frente al asedio haitiano. Véanse, Cassá Bernaldo De Quirós, Constancio: «Influencia de los refugiados republicanos españoles en la Universidad de Santo Domingo, 1940-1947», en Rosario Fernández, Reina Cristina (coord.): *op. cit*., p. 75; y Llorens Castillo, Vicente: *op. cit*., p. 238.

51. De Los Santos, Danilo: *Memoria de la Pintura Dominicana. Raíces*..., pp. 257 y 340.

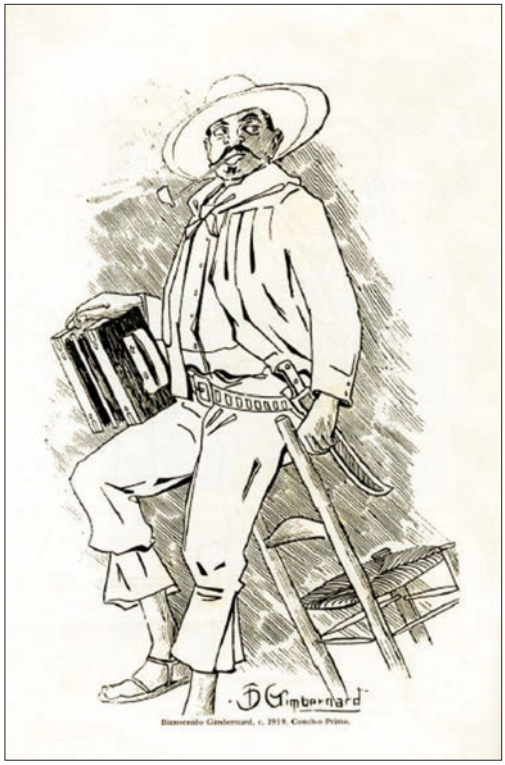


FIGURA 5. BIENVENIDO GIMBERNARD, *CONCHO PRIMO*, C. 1919. Digitalización: José Enrique Tavárez



FIGURA 6. ABELARDO RODRÍGUEZ URDANETA, *INVOCACIÓN*, RELIEVE PARA CARTEL, 1919. BIBLIOTECA DE EMILIO RODRÍGUEZ DEMORIZI (INTEC). Digitalización: José Enrique Tavárez

«Oídme todos», lucharon hasta más allá de la polémica, aposentándose este último en la cárcel[52].

Durante la dictadura de Trujillo, por su extrema crueldad y omnipresencia, la estrategia a utilizar tenía por fuerza que cambiar, adaptarse. Aparte de la inclinación racial en el trabajo de Woss y Gil, José Gausachs, Vela Zanetti (con sus mulatos tan serios, tan tristes) (FIGURA 7), del realismo expresionista y simbólico de Darío Suro en torno a la negritud (*El violinista* [1945], *Bañistas* [1946], etc.) y de todos aquellos que comenzaron a integrar en las obras literarias y en las artes plásticas al ciudadano común, representante de la mayoría de dominicanos, con sus rasgos fisonómicos y culturales a la vista de todos, también se introdujo, o se arriesgó a ilustrar, su condición misérrima confundiéndose astutamente en el cuadro de costumbres (George Hausdorf [FIGURA 8], Yoryi Morel, Manolo Pascual, Gilberto Hernández Ortega). Una pintura titulada *Miseria humana* (FIGURA 9), presuntamente ejecutada a fines de los años veinte[53] y de autor desconocido (algunos la atribuyen dudosamente

52. ÁLVAREZ, Soledad: «Un siglo de literatura dominicana», en MOYA PONS, Frank (coord.): *op. cit.*, pp. 525 y 526. Véase además: CÉSPEDES, Diógenes: *Lenguaje y Poesía en Santo Domingo en el siglo XX*. Santo Domingo, Editora Universitaria de la UASD, 1985, pp. 67-69.

53. DE LOS SANTOS, Danilo: *Memoria de la Pintura Dominicana. Lenguajes y Tendencias 1950-1960*. Santo Domingo, Grupo León Jimenes, 2004, p. 88.

a Urdaneta), es uno de los pistoletazos de salida en que se muestra el descontento y el drama familiar, la caída en desgracia, al mismo nivel que en *Las Mendigas* de Luis Desangles, de 1903[54], o la portada *El día de Reyes del niño pobre*, de José María Peralta, en el número de enero de 1932 en la revista *Bahoruco*[55]. Desastres acuciantes en muchos hogares desprovistos de lo esencial en los que la explotación a la que estaban sometidos obreros y campesinos coadyuvaba. En poesía, *Los Humildes* (1916), de Federico Bermúdez, es otro hito adelantado que comulgaba con esta serie de reivindicaciones.



FIGURA 7. JOSÉ VELA ZANETTI, ***SERENATA***, ÓLEO SOBRE MADERA, 1950.
Colección Museo Bellapart, Santo Domingo.

Un poco después del óleo atribuido a Urdaneta, Yoryi Morel creó, en 1927, el personaje de Toñé, imagen popular de un menesteroso[56], mientras Rubén Suro, hermano mayor de Darío, compuso escandalosos poemas que terminaron por acarrearle problemas (...«que cada lira sea una ametralladora!!»[57]): por ejemplo, «Rabiaca del haitiano que espanta mosquitos» (1934), al que buscándole las vueltas los cínifes zumbones bien pudieron convertirse en metáfora de Trujillo y sus secuaces como atosigadores suyos; o «Proletario» (1939), especie de himno comunista antillano que mejor transcribir en parte para hacerse una idea de la osadía que debió suponer su edición durante aquellos días:

54. *Idem*, pp. 12 y 13. También de los Santos, citando a Rodríguez Demorizi, menciona los dibujos de indigentes de Ramón Frade y de Desangles para *El Lápiz* (1891-1892): De Los Santos, Danilo: *Memoria de la Pintura Dominicana. Raíces*..., p. 200.

55. De Los Santos, Danilo: *Memoria de la Pintura Dominicana. Impulso*..., p. 13.

56. *Idem*, p. 24.

57. Suro, Rubén: «Proletario», en Contín Y Aybar, Pedro René: *Antología Poética Dominicana*. Ciudad Trujillo, Librería Dominicana, 1943, pp. 281 y 282.

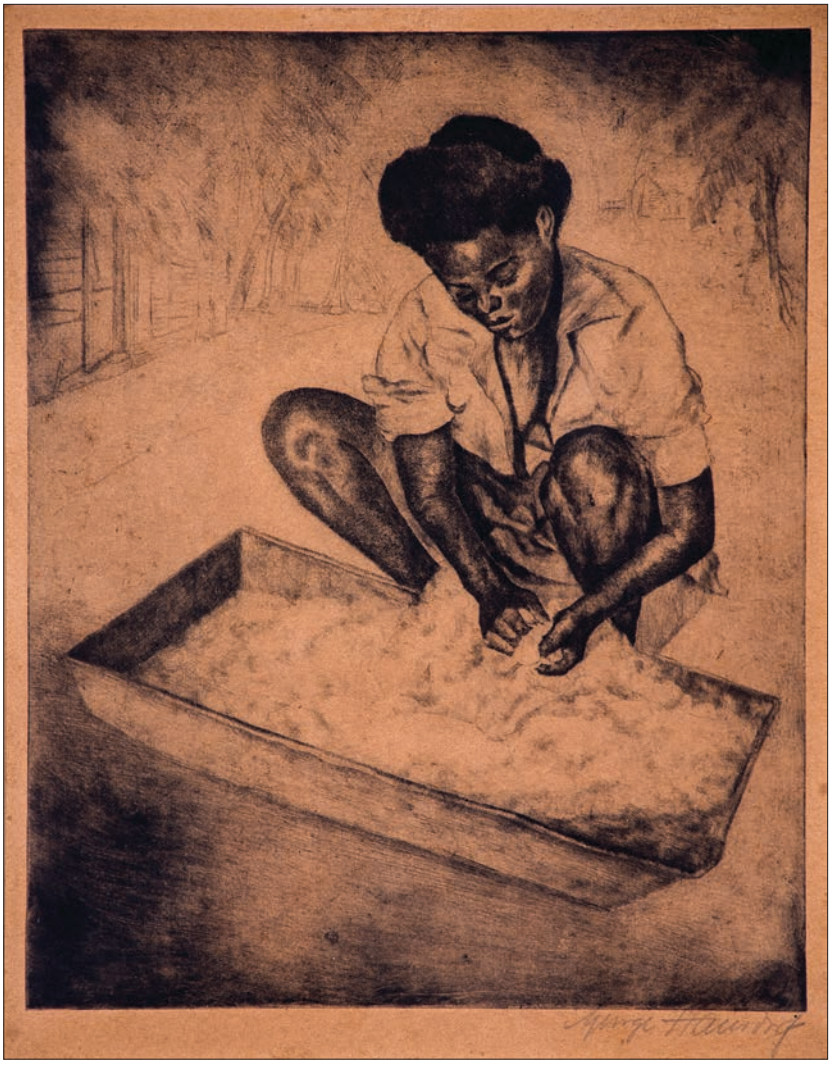


FIGURA 8. GEORGE HAUSDORF, *LA LAVANDERA*, AGUAFUERTE, 1942. Colección del Museo de Arte Moderno, Santo Domingo. Foto: Mariano Hernández

> Tus músculos se cansan, se agota tu sudor...
> siempre la misma historia: ¡triunfa tu explotador!
> Esclavo resignado no sabes lo que hacer
> y eres un nuevo Cristo: ¡el cristo del taller!
> Y yo que te presiento en mis limpias mañanas:
> rebelde visionario, rompedor de sotanas; / [...]
> Con impaciencia espero que en tu pobreza extrema,
> esa sonrisa mansa se cambie en anatema. / [...]
> ¡Aguardas al Mesías, que aunque lo crean utópico,
> saldrá un Karl Marx de América o algún
> Lenin del Trópico! / [...][58].

58. *Ibidem*.



FIGURA 9. AUTOR DESCONOCIDO (ATRIBUIDO A ABELARDO RODRÍGUEZ URDANETA), *MISERIA HUMANA*, ÓLEO SOBRE TELA, S. F. Colección Banco Central de la República Dominicana. Foto: Eloy Pérez Báez

Obviamente, el poema, si bien fue incluido valientemente –con otros– en la *Antología Poética Dominicana* de P. R. Contín Aybar de 1943, fue excluido de todas las reediciones posteriores[59], estando a la altura en cuanto a temeridad a la serie de pinturas que su hermano produjera en México y que, con toda precaución, quedaron allí, ya que interpretaba la masacre de haitianos de 1937 con miembros amputados, decapitaciones y niños lanzados al aire para ser ensartados en bayonetas[60]. Mismo tema que retomase Radhamés Mejía en su *Matanza de haitianos*, ubicada ya en la década de los cincuenta, en la que en lugar de las víctimas en primer plano se mostraban los verdugos avanzando amenazantes hacia ellas. Una obra que tal y como recordaba Danilo de los Santos, «el pintor tuvo que esconder[la] al realizarla, pero, como muchos la conocían, fue intimidado hasta sentirse en ocasiones con delirio de persecución»[61].

Menos directos, sin embargo, los efluvios conspirativos se podían sentir hasta en los rincones más insospechados. En el número de abril de 1947 de los *Cuadernos Dominicanos de Cultura*, financiados por el Gobierno, se publicó un relato –«Vida de patios»– del historiador y periodista Leoncio Pieter ilustrado por «Marcos» (tal vez un seudónimo), en el que texto e imagen daban cuenta de la vida enfangada de

59. ÁLVAREZ, Soledad: *op. cit*., pp. 537 y 538.

60. MITILA LORA, Ana: «Maruxa Franco», *Listín Diario* (Santo Domingo), 14-XI-2000, p. 12-A. Cit. por: DE LOS SANTOS, Danilo: *Memoria de la Pintura Dominicana. Impulso*..., p. 289.

61. DE LOS SANTOS, Danilo: *Memoria de la Pintura Dominicana. Convergencia de Generaciones 1940-1950*. Santo Domingo, Grupo León Jimenes, 2004, pp. 115-117.

las cuarterías, donde el destino esperaba «a los capitaleños abúlicos y a los Ícaros que dejaron sus conucos y aldeas por las calzadas lustrosas y las congestionadas aceras de la capital»[62]. Una descripción que sólo hojeándola sorprende cómo pudo formar parte de la publicación, pero se comprende rápidamente al coincidir su lanzamiento con el «interludio de tolerancia» impuesto por las circunstancias políticas al régimen[63]:

> [Sus] casuchas de siete metros cuadrados están construidas con zinc de todas las procedencias y maderas de todos los deshechos. [...] En el fondo de la cuartería una mata cobija una letrina de olor de todos los demonios. El terreno es arcilloso y humedecido por el eterno goteo de la pluma del agua que está al comienzo del patio y por las aguas de todos los lavatorios. [...] En los días normales los inquilinos realizan sus necesidades en el fangoso patio. En tiempo lluvioso todo se hace dentro y el humo apretuja los pechos[64]... (Figura 10)



Figura 10. Marcos, ilustración para Pieter, Leoncio: «Vida de patios», *Cuadernos Dominicanos de Cultura*, 44 (1947), p. 3.

62. Pieter, Leoncio: «Vida de patios», *Cuadernos Dominicanos de Cultura,* 44 (1947), p. 2.

63. Este «interludio» correspondió con el final de la Segunda Guerra Mundial y el comienzo de la Guerra Fría, cuando la creencia general fue que los Estados Unidos no permitirían ninguna dictadura en Latinoamérica después de haber acabado con las europeas. Véase Vega, Bernardo: «La Era de Trujillo, 1930-1961», en Moya Pons, Frank (coord.): *op. cit*., pp. 460 y 461.

64. Pieter, Leoncio: *op. cit*., p. 2. Fragmentos en la línea de poemas como «Poema en gris mayor» (1944) o «La miseria está de ronda» (1949) de Carmen Natalia.

Se diría, una narración que arroja nuevas luces sobre la consideración que la revista tradicionalmente ha podido tener, pues el mero hecho de dar cobertura a un escrito así, desde dentro, era sinónimo cuanto menos de albergar ciertos pensamientos en desajuste con la ideología oficial[65].

Desajuste en el que se volcaron en adelante los poetas –y algún que otro pintor– de la llamada «Generación del 48» desde esas mismas páginas y otras[66], cuya poesía fue durante el siguiente decenio el resultado del clima insoportable absorbido por la juventud universitaria. Tras el fracaso de la invasión de Luperón y la represión desatada, se atrevieron de soslayo, apoyados al principio por la directiva de los *Cuadernos* y continuando el ejemplo de ambigüedad de *La Poesía Sorprendida*, a soliviantar las conciencias más preparadas, capaces de descifrar el contenido simbólico de sus composiciones esquivas. Algo tan fútil durante la dictadura de Trujillo... como necesario.

CONCLUSIONES

Aunque la limitación de extensión de un artículo obliga a abreviar en los comentarios, se tiene la esperanza de que hayan servido al menos para formular un guion sobre las bases teóricas del arte contemporáneo en la República Dominicana y su evolución a través de sus distintas expresiones. Es decir, haber demostrado cómo cada tendencia plástica tuvo su correlación conceptual, y hasta militante, y cómo se enriqueció su anterior medio artístico, que podríamos calificar de amodorrado, con el regreso de ciertos pintores y gestores dominicanos, o con el arribo de aquellos artistas y «críticos» europeos que, como ellos, sentaran cátedra –desde la libertad creativa normalmente– en instituciones diversas.

Porque si por un lado se iba dejando atrás la huella de un arte naturalista, costumbrista y sentimental; historicista, paisajista y retratista, deudor de aquellos tratados estético-morales pretéritos, pero, de vez en cuando, reivindicativo cuando los oprobios así lo requerían, por otro una nueva figuración fue ganando adeptos desde que Yoryi Morel y Darío Suro intuyeran otras vías posibles mediante la modificación del color, de la luz y la renovación temática. Un proceso que ya no se detendría, pues intelectualizado al contacto con lo extranjero, se desgajaría en varias vertientes y alguna que otra rivalidad: la protagonizada por el conjunto de profesores exiliados, tildados de seguidores de la Escuela de París, pero de gran influencia para su alumnado; la asumida por Suro, empapado de realismo social, matices surrealistas y una retórica acorde y pasional desde que retornara de México (Colson lo relevaría en intensidad, más cerca de las corrientes parisinas, pero igualmente territorial respecto a los artistas foráneos); y por último, algo más tarde, la que descubriera el

65. También Carmen Cañete ha percibido ese estado de ambigüedad en sus entregas. Véase Cañete Quesada, Carmen: *El exilio español ante los programas de identidad cultural en el Caribe Insular (1934-1956)*. Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2011, p. 222.

66. Las de *El Caribe*, sección «Colaboración Escolar», de la mano de la refugiada española María Ugarte, desde el año que propició su nombre, etc.

ilimitado e inexplorado campo de la abstracción una vez se lo hubieran propuesto Joseph Fulop y Darío Suro, nuevamente transformado, en 1952[67].

Y aunque fueran grupos disímiles los unos de los otros, los dos primeros compartieron, además de un anhelo por entroncar con lo dominicano auténtico desde diferentes puntos de vista (fundamentalmente desde lo propio y desde lo ajeno; como necesidad y como ejercicio), deslizar, consciente o inconscientemente, mensajes subrepticios contra la dictadura. Una interminable autocracia que se aprovechaba y abusaba de ellos, que los mantenía económicamente en silencio tenso, pero que no podía controlarlos en su totalidad por ser su producción interpretable. Por tanto, para Trujillo y los trujillistas «hispanófilos», tan molesto debió resultar el retrato de la pobreza atávica en su adornado predio, enmascarada de cotidianidad, como la pintura de la raza mayoritaria y fecunda que lo poblaba para su desprecio[68].

Agradecimientos

José G. Alcántara Almánzar (Colección Banco Central de la República Dominicana), Frank Burgos (Archivo General de la Nación, República Dominicana), Julio R. Cordero, Myrna Guerrero Villalona (Museo Bellapart, Santo Domingo), Sonia Loewe Baranger, Irene Renart González, Federico Suro Franco, Pilar Vásquez (Museo de Arte Moderno, Santo Domingo), Teany Villalona de Suero (AGN, R. D.).

67. Antes, en el 51, el vegano había expuesto en el VIII Salón de los Once de Eugenio D'Ors en Madrid y publicado junto con el poeta Carlos Edmundo de Ory *Nuestro tiempo: pintura. Nuestro tiempo: poesía*, etc.

68. En lo concerniente podrá verse también: Renart González, Diego: «Consideraciones sobre la influencia artística española en la República Dominicana durante la Era de Trujillo», *Goya. Revista de Arte*, pendiente de publicación (2022).

BIBLIOGRAFÍA

A. Gowrie, William: *Nueva Estética*. Ciudad Trujillo, La Opinión, 1936.

Alfonseca Giner De Los Ríos, Juan Bernardo: «El exilio español en la República Dominicana, 1939-1945», en Pla Brugat, Dolores (coord.): *Pan, trabajo y hogar. El exilio republicano español en América Latina*. México, DGE Ediciones SA de CV, 2007, pp. 129-226.

Álvarez, Soledad: «Un siglo de literatura dominicana», en Moya Pons, Frank (coord.): *Historia de la República Dominicana*. Colección «Historia de las Antillas» (dir. Consuelo Naranjo Orovio), vol. 2. Madrid-Santo Domingo, CSIC y Academia Dominicana de la Historia, 2010, pp. 517-553.

Avelino, Andrés: «Filosofía de lo Pictórico. El Movimiento del Espíritu Moderno Hacia La Pintura Pura», *Juventud Universitaria*, 75-76 (1954), pp. 13-19.

Cañete Quesada, Carmen: *El exilio español ante los programas de identidad cultural en el Caribe Insular (1934-1956)*. Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2011.

Cassá Bernaldo De Quirós, Constancio: «Influencia de los refugiados republicanos españoles en la Universidad de Santo Domingo, 1940-1947», en Rosario Fernández, Reina Cristina (coord.): *Exilio republicano español en la sociedad dominicana*. Santo Domingo, Archivo General de la Nación, 2010, pp. 67-78.

Cassá, Roberto: *Movimiento obrero y lucha socialista en la República Dominicana (desde los orígenes hasta 1960)*. Santo Domingo, Fundación Cultural Dominicana, 1990.

Céspedes, Diógenes: *Lenguaje y Poesía en Santo Domingo en el siglo XX*. Santo Domingo, Editora Universitaria de la UASD, 1985.

Contín y Aybar, Pedro René: *Antología Poética Dominicana*. Ciudad Trujillo, Librería Dominicana, 1943.

Cordero, Armando: «Proyecciones del actual movimiento filosófico dominicano», *Revista Dominicana de Filosofía*, 1 (1956), pp. 40-64.

De Los Santos, Danilo: *Memoria de la Pintura Dominicana. Raíces e Impulso Nacional 2000 a.C.-1924*. Santo Domingo, Grupo León Jimenes, 2003.

De Los Santos, Danilo: *Memoria de la Pintura Dominicana. Impulso y Desarrollo Moderno 1920-1950*. Santo Domingo, Grupo León Jimenes, 2003.

De Los Santos, Danilo: *Memoria de la Pintura Dominicana. Convergencia de Generaciones 1940-1950*. Santo Domingo, Grupo León Jimenes, 2004.

De Los Santos, Danilo: *Memoria de la Pintura Dominicana. Lenguajes y Tendencias 1950-1960*. Santo Domingo, Grupo León Jimenes, 2004.

Díaz Niese, Rafael: «Tres Artistas Dominicanos», *Cuadernos Dominicanos de Cultura*, 1 (1943), pp. 7-24.

Díaz Niese, Rafael: «Notas sobre el arte actual (meditaciones de un profano)», *Cuadernos Dominicanos de Cultura*, 12 (1944), pp. 7-38.

Díaz Niese, Rafael: «Creación y comprensión», *Cuadernos Dominicanos de Cultura*, 51 (1947), pp. 1-37.

Fernández Spencer, Antonio: «La conferencia de Darío Suro», *Entre las Soledades. Vida y Literatura*, 1 (1947), s. p.

Floren Lozano, Luis: *Bibliografía de las Bellas Artes en Santo Domingo*. Bogotá, Antares, 1956.

González Lamela, María del Pilar: *El exilio artístico español en el Caribe: Cuba, Santo Domingo y Puerto Rico*. A Coruña, Edicios do Castro, 1999.

GRIJALBA, Fraiz: *Artistas españoles en Santo Domingo*. Sindicato Nacional de Artes Gráficas, Ciudad Trujillo, 1942.

HENRÍQUEZ Y CARVAJAL, Federico: *Ética y Estética*. Santo Domingo, Editorial de la Cuna de América, 1929.

INCHAÚSTEGUI CABRAL, Héctor: «Nacionalidad y Literatura», *Cuadernos Dominicanos de Cultura*, 6 (1944), pp. 93-102.

JARNE, Ricardo Ramón (y otras): *Suro. Metamorfosis y Transmigraciones (1917-1997)*. Santo Domingo, Centro Cultural de España, 2001.

LLORENS CASTILLO, Vicente: *Memorias de una emigración (Santo Domingo, 1939-1945)*. Sevilla, Renacimiento, 2006.

LOEWE BARANGER, Sonia: *Michael y Margot Loewe en el nacimiento de las vanguardias*, (Tesis doctoral inédita), Universitat Politècnica de Catalunya, 2013. En: <https://upcommons.upc.edu/handle/2117/95050> [Fecha de consulta: 10/02/2020].

MILLER, Jeannette: *Fernando Peña Defilló: desde el origen hacia la libertad*. Santo Domingo, Galería de Arte Moderno, 1983.

MILLER, Jeannette & UGARTE, María: *Arte dominicano, artistas españoles y modernidad. 1920-1961*. Santo Domingo, Centro Cultural Hispánico-ICI, 1996.

MILLER, Jeannette: «El exilio republicano español y sus aportes a la modernidad en el arte dominicano», en ROSARIO FERNÁNDEZ, Reina Cristina (coord.): *Exilio republicano español en la sociedad dominicana*. Santo Domingo, Archivo General de la Nación, 2010, pp. 161-183.

MIR, Pedro: *Hay un país en el mundo*. La Habana, Talleres de la Campaña Cubana, 1949.

MOYA PONS, Frank: «Evolución de la población dominicana, 1500-2010», en MOYA PONS, Frank (coord.): *Historia de la República Dominicana*. Colección «Historia de las Antillas» (dir. Consuelo Naranjo Orovio), vol. 2. Madrid-Santo Domingo, CSIC y Academia Dominicana de la Historia, 2010, pp. 29-54.

MOYA PONS, Frank: «Transformaciones estructurales, 1900-2010», en MOYA PONS, Frank (coord.): *Historia de la República Dominicana*. Colección «Historia de las Antillas» (dir. Consuelo Naranjo Orovio), vol. 2. Madrid-Santo Domingo, CSIC y Academia Dominicana de la Historia, 2010, pp. 295-364.

NARANJO OROVIO, Consuelo & PUIG-SAMPER, Miguel Ángel: «De isla en isla: los españoles exiliados en República Dominicana, Puerto Rico y Cuba», *ARBOR. Ciencia, Pensamiento y Cultura*, CLXXXV/735 (2009), pp. 87-112.

PACHECO, Armando Óscar: *Trujillo en las Bellas Artes y en el Estado*. Ciudad Trujillo, Montalvo (Publicaciones del Partido Dominicano), 1940.

PACHECO, Armando Óscar: *El Embrujo de la Pintura*. Ciudad Trujillo, La Nación, 1943.

PASCUAL WRIGHT, Ariadne & UREÑA RIB, Fernando: *A Spanish Sculptor in Exile. The Art and Life of Manolo Pascual*. Austin, Artmaster Publishing, 2011.

PÉREZ PÉREZ, Silvia: *Artistas españoles exiliados en el Caribe: el caso de la República Dominicana y Vela Zanetti*, (Tesis doctoral inédita), Universidad Complutense de Madrid, 2016. En: <http://eprints.ucm.es/38212/> [Fecha de consulta: 25/07/2019].

PÉREZ PÉREZ, Silvia: *Vela Zanetti. El muralista del exilio español en el Caribe*. Madrid, CSIC, 2017.

PIETER, Leoncio: «Vida de patios», *Cuadernos Dominicanos de Cultura*, 44 (1947), pp. 1-11.

RENART GONZÁLEZ, Diego: «Consideraciones sobre la influencia artística española en la República Dominicana durante la Era de Trujillo», *Goya. Revista de Arte*, pendiente de publicación (2022).

RODRÍGUEZ DEMORIZI, Emilio: *Pintura y escultura en Santo Domingo*. Santo Domingo, Librería Hispaniola, 1972.

Sánchez, Juan Francisco: «La Verdad en el Arte», *Anales de la Universidad de Santo Domingo*, XVI, 51-60 (1951), pp. 37-86.
Suro, Darío (atribuido): «Pie en el camino», *Altiplano*, 1 (1948), p. 2.
Suro, Darío (atribuido): «Universalismo y Localismo», *Altiplano*, 2 (1948), p. 2.
Suro, Darío (atribuido): «Nuestro tiempo y el hombre-artista», *Altiplano*, 3 (1948), p. 2.
Suro, Darío (atribuido): «Expresión del arte en nuestra América», *Altiplano*, 4 (1948), p. 2.
Suro, Darío: «Sobre arte taíno», *Cuadernos Dominicanos de Cultura*, 66 (1949), pp. 3-9.
Suro, Darío: «Orozco en su sitio», *Cuadernos Dominicanos de Cultura*, 73 (1949), pp. 16-24.
Tanasescu, Horia: «Las Artes Plásticas en la República Dominicana», *Foto-Arte Dominicano*, I/1 (1954), pp. 70-84.
Ugarte, María: «Testimonios sobre cuatro exiliados en la República Dominicana: Gausachs, Prats Ventós, Valldeperes y Gil Arantegui», en VV.AA.: *Cincuenta años de exilio español en Puerto Rico y el Caribe 1939-1989*. A Coruña, Ediciós do Castro, 1991, pp. 117-123.
Valldeperes, Manuel: *El arte de nuestro tiempo*. Ciudad Trujillo, Librería Dominicana, 1957.
Vega, Bernardo: *La migración española de 1939 y los inicios del marxismo-leninismo en la República Dominicana*. Santo Domingo, Fundación Cultural Dominicana, 1984.
Vega, Bernardo: «La Era de Trujillo, 1930-1961», en Moya Pons, Frank (coord.): *Historia de la República Dominicana*. Colección «Historia de las Antillas» (dir. Consuelo Naranjo Orovio), vol. 2. Madrid-Santo Domingo, CSIC y Academia Dominicana de la Historia, 2010, pp. 445-503.

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)

José Luis de la Nuez Santana[1]

Recibido: 03/05/2020 · Aceptado: 15/06/2020
DOI: http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.2020.27415

Resumen

En este artículo se realiza un análisis de la correspondencia mantenida entre el sacerdote y crítico valenciano Alfons Roig y el pintor Manolo Millares a lo largo del periodo 1956-1957. Los contenidos de esta correspondencia revelan aspectos de interés sobre la actividad artística del pintor canario y la labor realizada por Roig en la difusión del arte contemporáneo. En una segunda parte del artículo se estudian los contenidos de un texto elaborado por Millares sobre su obra que fue enviado a Roig y que hoy en día se conserva en la fundación que lleva su nombre en Valencia. El interés de este texto radica en que supone la primera reflexión de importancia de Millares sobre su obra en un momento clave de su vida artística, en clara evolución hacia el informalismo.

Palabras claves

Arte y religión; pintura informalista; arte abstracto; arte social; Alfons Roig; Manolo Millares.

Abstract

This article analyses the correspondence between the Valencian priest and art critic Alfons Roig and the painter Manolo Millares throughout the period 1956-1957. The contents of this correspondence reveal aspects of interest in the artistic activity of the Canarian painter and the work of Roig's dissemination of contemporary art. A second part of the article examines the contents of a text prepared by Millares on his work sent to Roig and today preserved in the foundation that bears his name in Valencia. The interest of this text is that it represents Millares' first important

1. Universidad Carlos III de Madrid. C. e.: *nogal@hum.uc3m.es*; ORCID: <*http://orcid.org/0000-0003-2823-0070*>.

reflection on his work at a key moment in his artistic life, clearly evolving towards informalism.

Keywords
Art and religion; informalist painting; abstract art; social art; Alfons Roig; Manolo Millares.

LA BIBLIOTECA del Museu Valencià de la Il·lustració i la Modernitat (MUVIM), ubicada en la capital levantina, alberga el archivo del eclesiástico Alfons Roig Izquierdo, una figura de relevancia en la difusión del arte contemporáneo en la España del primer franquismo, un partidario de la renovación del arte religioso, que él entendía que debía estar en sintonía con los lenguajes dados a conocer por las vanguardias. La visita a este archivo depara al investigador del arte español contemporáneo una interesantísima documentación, sobre todo una amplia correspondencia con escritores y artistas. Entre estos, el pintor canario Manolo Millares, que mantuvo con Roig un intercambio epistolar entre 1956 y 1957. Además, Millares, que había abandonado la capital grancanaria en septiembre de 1955 para trasladarse a Madrid, envió a Roig un texto manuscrito explicativo de su obra que constituye el primer documento importante que nos permite profundizar en el pensamiento artístico del pintor en un momento clave de su vida creativa, cuando ya se ha adentrado en el terreno del informalismo matérico. Todo este aporte documental nos deja ver el valor de la transmisión de las ideas artísticas en un contexto cultural pobre y muy poco proclive a las novedades que aportan los lenguajes del arte contemporáneo. El mundo del arte español contemporáneo está a punto de dar un vuelco decisivo en su apertura al ámbito internacional, pero lo que se lee aquí responde en gran medida a la incertidumbre y a las dificultades que informan el periodo previo.

LA CORRESPONDENCIA

Manolo Millares contactó con Roig gracias a Vicente Aguilera Cerni[2]. En una carta del 26 de noviembre de 1955, el crítico valenciano le escribe al pintor canario y le hace saber a este que «el sacerdote, profesor y crítico de arte Alfonso Roig» iba a dar unas conferencias en Madrid. Aprovechaba Aguilera, además, para subrayar el perfil intelectual de aquel: «…gran enamorado del arte moderno, en especial del abstracto. Es un buen amigo mío, al que admiro mucho […] Aparte de eso, procura ir a sus conferencias, que te garantizo que serán muy buenas. Son sobre arquitectura. La última, 'El clásico problema de lo nuevo'. Supongo que pondrá alguna 'bomba', pues además de ser moderno, brillante y competente, es combativo. Creo que te interesará oírlo y conocerlo»[3]. De esta manera, pues, Millares y Alfonso Roig entraron en contacto y comenzaron a escribirse. La corta correspondencia, ocho cartas de Millares (Archivo Alfons Roig, Museu Valencià de la Il·lustració i la Modernitat, Valencia) y cuatro de Roig (Archivo Elvireta Escobio, Cuenca), abarca un periodo que va desde el 11 de febrero de 1956 hasta el 27 de noviembre de 1957, unos años de afirmación de la vanguardia artística española de la que aquí se da buen testimonio.

2. Millares mantuvo con el crítico Aguilera Cerni una correspondencia intensa que se inició a mediados de los años cincuenta (Archivo Elvireta Escobio, Cuenca). Dos de estas cartas son citadas en este artículo.

3. Archivo Elvireta Escobio, Cuenca (AEEC). Aguilera Cerni, Vicente: «Carta personal dirigida a Manolo Millares», Valencia, 26 de noviembre de 1955.

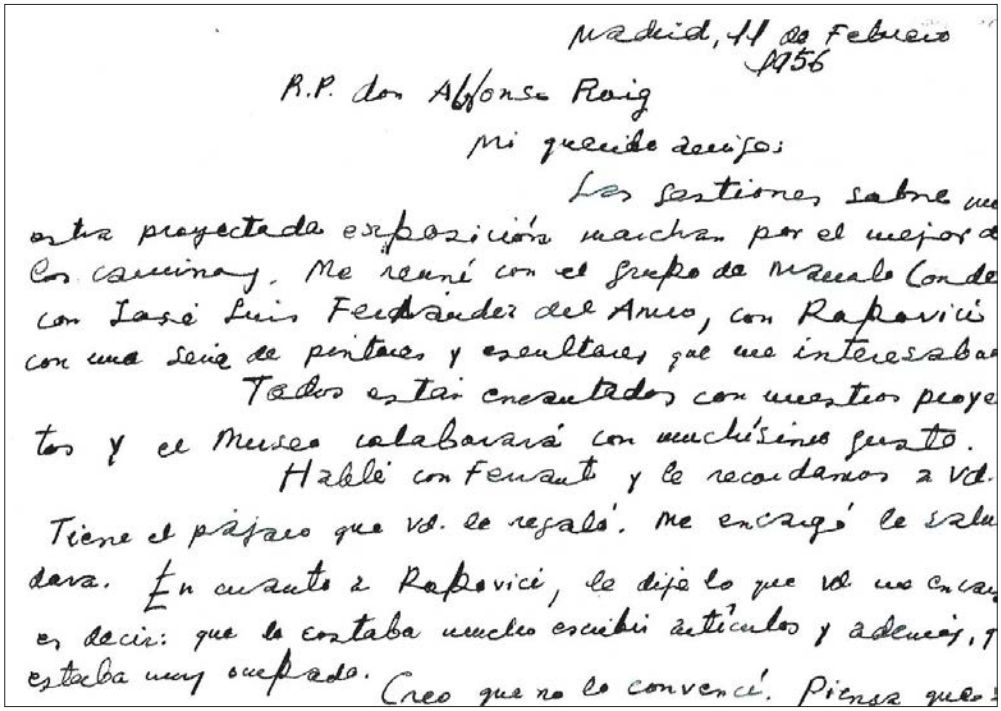
En las cartas que Millares le escribe a Roig se reiteran algunos temas, tratados con mayor o menor profundidad. Por un lado, la dureza de su situación como artista vanguardista en el Madrid de mediados de los cincuenta, pero también su implicación con el grupo de artistas y críticos que, aglutinados en gran medida por José Luis Fernández del Amo y su museo, está generando en el Madrid de esos años el gran cambio que se manifestará posteriormente con la irrupción del grupo «El Paso» y la expansión del informalismo. Por otro lado, su protagonismo en la organización del I Salón de Arte no Figurativo de Valencia o su participación con un mural en las actividades artísticas ligadas al Instituto Nacional de Colonización a través de José Luis Fernández del Amo, con un resultado, por cierto, tan desalentador que le llevó a no continuar con nuevos intentos. Por su parte, las cartas escritas por Roig a Millares permiten conocer, aunque de manera sucinta, la naturaleza de sus actividades desarrolladas en Valencia, pero también dan información interesante sobre su viaje a Francia y el nivel de sus relaciones con artistas que viven en el país vecino. En cualquier caso, en toda esta correspondencia se desprende un aire de lucha, la convicción de que se está defendiendo, frente al tradicionalismo más arraigado, la causa noble del arte moderno, encarnado aquí en la abstracción, sin clarificar una orientación determinada, aunque Millares dé pistas que no pueden más que entenderse en la órbita del informalismo.

Sin duda, el nombre más repetido por Millares en estas cartas es el de José Luis Fernández del Amo[4], y asociados a él, críticos y pintores como Manolo Conde, Popovici, Canogar y Feito, así como el escultor Ángel Ferrant, con el que había mantenido una larga relación epistolar en los años previos. Así, en la primera de las cartas, escrita después de una visita a Valencia del matrimonio Millares, el pintor canario cita algunos de estos a propósito de los planes preparatorios para la celebración de la exposición de arte abstracto que se prepara en aquella ciudad. «Las gestiones sobre esta proyectada exposición –escribe Millares– marchan por el mejor de los caminos. Me reuní con el grupo de Manolo Conde, con José Luis Fernández del Amo, con Popovici y con una serie de pintores y escultores que me interesaban»[5] (FIGURA 1). Pero, desde la óptica de Millares, el trabajo de Fernández del Amo y sus propuestas desde el museo que dirige están sometidas a un cúmulo de problemas que, aunque siendo de distinta índole, reflejan el estado de la cultura artística española del momento. Ni siquiera una figura ya tan respetada en el ámbito internacional como es la del surrealista catalán Miró, le parece a Millares fiable y así se lo transmite a Roig en esa misma carta: «Fernández del Amo, como siempre, entusiasta y dispuesto a todo. En su reciente viaje a Barcelona fue a ver a Miró, quien estuvo muy amable y se ofreció para futuras empresas del Museo. Yo, que conozco

4. Muy probablemente, Millares conoció a José Luis Fernández del Amo en Santander, en 1953, durante la celebración del «I Congreso Internacional de Arte Abstracto», dirigido por este. Todavía en Las Palmas de Gran Canaria (12 de enero de 1955), Millares le escribió al director del Museo Nacional de Arte Contemporáneo, animándole en su labor de difusión del arte vanguardista (Archivo Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid).

5. Archivo Alfons Roig (AAR-MUVIM), MUVIM, Valencia. MILLARES, Manuel: «Carta personal dirigida a Alfons Roig», Madrid, 11 de febrero de 1956.

el funcionamiento 'administrativo-económico' de este pintor, no me hago muchas ilusiones en cuanto a exponer otras cosas. Veremos lo que pasa»[6].



Madrid, 11 de Febrero 1956

R.P. don Alfonso Roig

Mi querido amigo:

Las gestiones sobre nu
estra proyectada exposición marchan por el mejor d
los caminos. He reunido con el Grupo de Manolo Conde
con José Luis Fernández del Amo, con Rafovici
con una serie de pintores y escultores que me interesaba
Todos están encantados con nuestros proye
tos y el Museo colaborará con muchísimo gusto.
Hablé con Fernando y le recordamos a Vd.
Tiene el pájaro que Vd. le regaló. Me encargó le salu
dara. En cuanto a Rafovici, le dije lo que Vd. me encar
ga decir: que le contaba mucho escribir artículos y además, y
estaba muy ocupado. Creo que no le convencí. Piensa que

FIGURA 1. CARTA DE MILLARES A ALFONS ROIG. MADRID, 11 DE FEBRERO DE 1956. MUVIM, Valencia

Más grave, sin embargo, serían las interferencias políticas que el pintor canario adivina en el marco de la crisis generada por las revueltas estudiantiles de febrero de 1956, que precipitaron la caída del Ministro de Educación, Ruiz-Giménez, y de los intelectuales falangistas ligados a él y con cargos de responsabilidad en la política cultural y educativa del país. A la pregunta, preocupada, de Roig sobre este asunto, Millares confiesa: «Por aquí las cosas andan (por lo que veo y oigo) muy confusas. Artísticamente y con respecto a nuestros amigos, aún no se ha tocado a nadie. Fernández del Amo parece ser la única persona que está amenazada»[7]. Sin embargo, este comentario de nuestro artista se extiende más allá de esta primera impresión y quiere ser más explicativo y valorativo, implicando para ello en este asunto a Lafuente Ferrari, a la sazón, director del Museo Nacional de Arte Moderno. La opinión de Millares sobre el académico e historiador del arte se expresa en términos muy despectivos, al situarlo en el centro de una maniobra en contra de Fernández del Amo: «Desde hace tiempo, Lafuente Ferrari y su pandilla se ha propuesto echarlo del museo (para 'robarle' su magnífica sala) y ahora parece ser el momento. Veremos lo que pasa»[8]. Es más, lejos de entenderse el episodio descrito

6. *Ibidem.*
7. AAR-MUVIM, Valencia. MILLARES, Manuel: «Carta personal dirigida a Alfons Roig», Madrid, 21 de marzo de 1956.
8. *Ibidem.*

por el pintor como algo circunscrito al ámbito de las competencias entre el Museo de Arte Moderno y el de Arte Contemporáneo, este parece indicar que se había impuesto un cambio en la política cultural española que iba más allá y afectaba especialmente a las exposiciones de arte español organizadas en el extranjero. Así, comentándole a Roig en la misma carta sobre la organización de la colectiva «Pintores Españoles del siglo XX», que se iba a celebra en Londres, afirma:

> Entre los seleccionados estábamos Canogar, Rivera, otros abstractos y yo. Pues bien, este señor envió su lista a la Dirección General de Bellas Artes (léase Lafuente Ferrari) y allí nos han eliminado a todos, salvo a Feito y a algún otro como Tàpies que parecen ser los «pintores abstractos oficiales». Nuestros puestos serán ocupados por los Álvaro Delgado, Menchu Gal y Eduardo Vicente. ¡Así estamos! Lo peor es que ahora viene la Bienal de Venecia y nos harán otro tanto, porque no hay quien ponga remedio a este estado de cosas[9].

Revelaban estas pocas líneas, en todo caso, hasta qué punto los jóvenes artistas españoles de ese momento, como Millares y otros de su generación, dependían absolutamente de las iniciativas culturales impulsadas por el Estado franquista por lo que se refiere a las organización de muestras en el exterior; y no deja de ser una ironía que el pintor canario se adelantase en mucho tiempo a los comentarios prospectivos que se hicieron sobre el arte español de ese momento por parte de la historia del arte al calificar a Feito y Tàpies de «pintores abstractos oficiales». Por lo demás, en la carta siguiente que el pintor canario le dirige a Roig, matiza sus críticas anteriores, aclarándole a este que «lo de Londres por fin se arregló» y que, además, iría a la XVIII Bienal de Venecia, junto con Saura, Canogar y Feito[10].

El evento artístico significativo del que se habla con más insistencia en esta correspondencia es el ya citado «I Salón Nacional de Arte No Figurativo», celebrado en el salón de exposiciones del Ateneo Mercantil de Valencia en mayo de 1956, una muestra que contó con la colaboración decisiva del Museo Nacional de Arte Contemporáneo a través del propio Millares, así como con la del crítico Vicente Aguilera Cerni, en esos momentos, director del Instituto Iberoamericano de Valencia. Por la importancia de los artistas participantes y el número de críticos que aparecen con sus textos en el catálogo[11], puede decirse que es una de las primeras exposiciones de importancia sobre arte abstracto celebradas en España. En distintas cartas dirigidas a Roig. Millares le escribe a este sobre los preparativos, si bien la información nunca es muy exhaustiva. En la del 5 de abril antes mencionada, el pintor comenta la buena disposición de los artistas participantes y cómo le van entregando los cuadros para la exposición. Posteriormente, cuando esta ya

9. *Ibidem.*

10. AAR-MUVIM, Valencia. Millares, Manuel: «Carta personal dirigida a Alfons Roig», Madrid, 5 de abril de 1956.

11. Participaron en la muestra: Ángel Ferrant, José Manuel Azpiazu, Martín Chirino, Canogar, Farreras, Luis Feito, José Gumbau, Santiago Lagunas, Carlos Planell, Manuel Rivera, Saura, Eusebio Sempere, Antonio Valdivieso, Tharrats y Millares; este último con dos obras tituladas «Muro nº 1» y «Muro nº 5». En el catálogo escribieron Juan Eduardo Cirlot, Sebastià Gasch, Manolo Conde, Moreno Galván, Luis Felipe Vivanco, Cirilo Popovici, Sánchez Camargo, Vicente Aguilera Cernii. Además, se incorporaron tres textos breves de Mondrian, Malevich y Kandinsky.

se ha inaugurado, los comentarios del pintor canario se centran en la repercusión que la muestra ha tenido sobre un público que está muy lejos todavía de aceptar las novedades que aportan los lenguajes abstractos: «Por Vicente (y también por Adrián Sancho) me entero de la apertura de nuestra exposición y del escándalo que está formando en las tranquilas aguas valencianas. ¡Qué sano es para el espíritu lanzar un revulsivo como este, aunque solo sea de tarde en tarde!». Y, en un tono también muy combativo, se refiere a la conferencia leída por Roig con ocasión de este acontecimiento: «Me imagino que su conferencia habrá sido algo así como el toque de aviso para el comienzo 'de la batalla'»[12]. Como el propio Millares le dice a Roig, fue Vicente Aguilera Cerni quien le aportó a Millares, la información más detallada sobre esta muestra, una información que, no olvidemos, suplía de alguna forma la no presencia del segundo en la capital levantina. Al rescatar algunos comentarios del crítico valenciano a este propósito podemos constatar cómo la línea de sus opiniones coincide en gran medida con las expuestas por el artista canario a Alfons Roig. Aguilera, quien había dibujado para Millares un croquis explicativo de la disposición de las obras en la sala de exposiciones, al dar su impresión sobre las reacciones que la muestra había provocado una vez esta había sido cerrada, escribe: «La exposición se clausuró ayer. Mucha gente, muchos gritos y algunos partidarios. La prensa (salvo mi artículo sobre ti que no cuenta) no ha dicho 'esta boca es mía'. Posiblemente optaron por tratar de 'jorobarnos' con el silencio. No importa, volveremos a la carga. De todas formas, el próximo sábado creo que saldrá un artículo (tampoco 'oficial') favorable»[13]. Tuvo esta muestra de Valencia su repetición en Pamplona y Vitoria, localidades donde Roig leyó varias conferencias, algo que motivó el comentario entusiasta nuevamente de Millares, esta vez en una carta de julio de 1959: «Por Redón me entero del éxito de sus conferencias y de la exposición. Mucho ruido y verdadera oposición; es decir: resultado positivo. Me alegro muchísimo. Ahora se la llevarán a Vitoria. ¡Allí debe darles usted también unas conferencias!»[14].

Esta correspondencia entre Millares y Roig también aporta datos de interés sobre el trabajo artístico realizado por el primero en los años inmediatos a su llegada a Madrid. En una situación de clara supervivencia, Millares tuvo que optar por aceptar encargos que no correspondían con la naturaleza de sus ambiciones más auténticas. Si en Canarias tuvo que trabajar la acuarela y el paisaje para sustentar económicamente, aunque fuera siempre en precario, una independencia que le permitiera el trabajo artístico verdaderamente creativo en línea con su visión vanguardista, en Madrid tuvo, por igual motivo, que aceptar encargos como muralista; una dedicación sobre la que no quiso saber más nada una vez que dejó atrás esta etapa difícil de su vida. Dos testimonios son elocuentes a este respecto si se analizan los contenidos de estos documentos. El primero aparece en una carta del artista canario con fecha del 21 de

12. AAR-MUVIM, Valencia. Millares, Manuel: «Carta personal dirigida a Alfons Roig», Madrid, 21 de mayo de 1956.

13. AEE, Cuenca. Aguilera Cerni, Vicente: «Carta personal dirigida a Manolo Millares», Valencia, 29 de mayo de 1956.

14. AAR-MUVIM, Valencia. Millares, Manuel: «Carta personal dirigida a Alfons Roig», Madrid, 9 de julio de 1956.

mayo de 1956, en la que le explica a Roig que ha estado ocupado en la realización de varios murales para la Feria del Campo de Madrid (Pabellón del Ministerio de Agricultura e Instituto Nacional de Colonización), encargos que debía a José Luis Fernández del Amo[15]. Al explicarle a Roig la naturaleza de su trabajo en estas obras, desvelaba el pintor hasta qué punto se había tomado en serio el encargo, con independencia que no era su línea de trabajo preferente: «Aunque con rapidez –tal es mi manera de trabajar–, no he hecho nada a ciegas ni a la ligera. Bien es verdad que no es lo abstracto que yo quisiera, pero dentro de una línea figurativa bien avanzada (lo más que allí puede hacerse, a pesar de que José Luis es estupendo en eso) creo que ha quedado una cosa digna»[16].

Se conserva en esta correspondencia otro testimonio también sobre una obra mural de Millares, esta vez la realizada para la iglesia de Algallarín (Córdoba), uno de los pueblos creados por el programa del Instituto Nacional de Colonización. La obra del pintor canario era una de las muchas encargadas a diversos artistas por Fernández del Amo, quien era el responsable de realizar esta tarea en el Instituto[17]. En realidad, fue este el único encargo de esta naturaleza que aceptó Millares, algo probablemente motivado por las circunstancias desagradables que rodearon todo este asunto, como se verá a continuación. Lo interesante de lo escrito por Millares, por otra parte, radica en que su ejemplo ilustra de manera muy elocuente el debate que en esos momentos se estaba generando a propósito de las relaciones entre arte moderno y religión, un debate lleno de controversia, en el que estaba implicado el propio Roig[18], y que no se superó en gran medida hasta bien entrada la década siguiente. En su carta, Millares le comenta a Roig cómo la impresión positiva que su obra había causado inicialmente entre los habitantes del pueblo dio paso a la reacción airada del obispo de Córdoba, una vez que este visitó Algallarín y vio el mural:

> Hice –dentro de lo que puede hacerse aquí– una cosa digna. La gente de allí –me parece– quedó contenta. Sin embargo, no hace todavía un mes, la cosa se puso fea, pues el obispo (¿Fray Albino?), sin duda coaccionado por ciertos elementos retrógrados municipales, se negó a bendecir la iglesia, alegando que los murales eran «antilitúrgicos». A Fernández del Amo y a mí, esto nos asombró, puesto que las pinturas habían sido hechas respetando en todo lo posible la temática bíblica. El caso es, don Alfonso, que he tenido que volver a Córdoba y pintar barbas –pelo a pelo– ojos y pestañas, porque nadie –a la hora de la verdad– fue capaz de defender lo que había hecho y hablar al

15. En una carta que le escribe al pintor grancanario Felo Monzón (Archivo Familia Monzón Geara, Las Palmas de Gran Canaria) el 10 de junio de 1956, Millares le confiesa que ha cobrado por estos murales 25.000 pesetas y que han tenido buena aceptación del público visitante y elogios de pintores como Mampaso y Rivera. No se conserva ninguna información relevante sobre esta obra de Millares. Tampoco aparece información en los estudios realizados sobre el recinto ferial de la Casa de Campo. Véase a este respecto, Coca Leicher, José de: *El recinto ferial de la Casa de Campo de Madrid* (1950-1975), (Tesis doctoral inédita), Universidad Politécnica de Madrid, 2013. Sin embargo, el autor sí se refiere a otros pintores participantes, como Carlos Pascual de Lara o Valdivieso.

16. AAR-MUVIM, Valencia. Millares, Manuel: *Op. cit.*

17. A propósito de las obras realizadas por artistas ligados a la vanguardia en los nuevos pueblos creados por el Instituto de Colonización, véase el apartado que le dedica Centellas Soler, Miguel: *Los pueblos de colonización de Fernández del Amo. Arte, arquitectura y urbanismo*. Barcelona, Fundación Caja de Arquitectos, 2010, pp. 225-253.

18. Véase a este respecto el artículo de Roig, Alfons: «El arte de hoy y la Iglesia», *Arbor*, 101 (1954), p. 67.

> obispo. Todo lo contrario: se han metido conmigo amenazándome con no darme más trabajo y estos me son necesarios para poder seguir pintando en casa mis arpilleras, es decir: MI OBRA. Espero angustiado la nueva visita del obispo a ese pueblo, pues no sé lo que opinará ahora[19].

En la carta siguiente, Millares recupera el tema desde un planteamiento donde solo cabe la decepción y la resignación, convencido ya de que este tipo de trabajos constituye para él un camino cerrado, al mismo tiempo que desliza un reproche hacia aquellos colegas suyos que han sabido aprovechar mejor los rendimientos económicos que proporcionan:

> No tengo «fotos» de lo que hice en Córdoba. A esta hora, ya lo habrán borrado. El obispo de allí, a pesar de las cartas que a mi favor salieron de aquí, no da su brazo a torcer, un brazo muy poco caritativo, ciertamente duro e impropio de un obispo que representa al cristianismo. Creo que no pintaré más murales en iglesias. Me cansé. Que sigan pintándolos los Rivera, los Suárez, los Carpe para que puedan seguir viviendo cómodamente, y se compren casas, fincas y coches. Ellos llevan muy bien el negocio. Yo no conseguí –afortunadamente– acostumbrarme[20].

Aunque, las observaciones más detalladas y extensas sobre sus pinturas más genuina, aquella que él consideraba que estaba más en sintonía con el desarrollo de una vía personal en el campo de la pintura vanguardista española, las encontramos en el documento explicativo que le escribe a Roig y que luego analizaremos, también, aunque de manera esporádica, pueden rastrearse en estas misivas comentarios breves de cierto interés. Así, en la carta del 2 de marzo de 1956, después de describirle a Roig los problemas que él y otros artistas habían tenido para ser seleccionados en exposiciones internacionales, un tema que abordamos anteriormente, Millares pasa a referirse a sí mismo en los siguientes términos: «Trabajo, aunque a un ritmo lento, debido a la falta de estudio. He pintado dos cosas en un tamaño bastante grande (dentro de lo que cabe). Mi preocupación por los nuevos materiales me lleva a resultados interesantes y, muchas veces, imprevisibles»[21]. Sabemos que, al hablar de los nuevos materiales, el artista canario estaba pensando fundamentalmente en la arpillera, un material que en estos años pasa a convertirse en exclusivo y sobre el que trabaja, alterando su superficie con pequeñas roturas que denomina «dimensión perdida». «Trabajo bastante y con ánimo –escribe Millares el 9 de julio del mismo año–. Prosigo mis búsquedas sobre la dimensión perdida y he conseguido hacer algo

---

19. AAR-MUVIM, Valencia. Millares, Manuel: «Carta personal dirigida a Alfons Roig», Madrid, 14 de junio de 1957. La mayúscula figura como tal en la carta.

20. AAR-MUVIM, Valencia. Millares, Manuel: «Carta personal dirigida a Alfons Roig», Madrid, 27 de noviembre de 1957. Una descripción de esta historia, con algunos pormenores que Millares no explica, aparece recogida en el artículo de Antolín, Enriqueta: «Artistas infiltrados», *Cambio 16*, 592 (1983). En el artículo de Antolín se explica que fue el pintor cordobés Antonio Povedano el encargado de sustituir con una obra suya la realizada previamente por Millares. La renuncia a pintar murales para iglesias no supuso, sin embargo, que Millares abandonara este soporte de manera definitiva desde ese momento, como se puede constatar si se lee la carta que le escribe al pintor Felo Monzón el 26 de agosto de 1957 (Archivo familia Monzón Geara, Las Palmas de Gran Canaria), donde le confiesa que va a partir a principios de septiembre para Úbeda porque tiene un encargo de esta naturaleza.

21. AAR-MUVIM, Valencia. Millares, Manuel: «Carta personal dirigida a Alfons Roig», Madrid, 2 de marzo de 1956.

que me gustaría que llegara a ver. La arpillera es mi material más importante»[22]. Pero esta breve aproximación a sus indagaciones pictóricas en clave informalista se veía acompañada de una crítica hacia el oportunismo de un compañero de viaje en esos años, Rafael Canogar, pues veía en este una deliberada apropiación de sus nuevas propuestas pictóricas; un asunto este siempre polémico cuando se trata de definir un perfil artístico que requiere –en el contexto de la modernidad– una definición rotundamente original:

> Vi con cierta pena que Canogar seguía deliberadamente mis propios pasos y digo «con pena», porque le estimo más artista como para ir por ahí tomando cosas que, en rigor, no le pertenecen. Puede darse incluso el triste caso –porque tiene más medios que yo para exponer fuera de España–, de que sea el que exponga y se dé a conocer con estas obras tan parecidas a las mías. ¡Paciencia! ¿Qué puedo hacer yo?[23]

No parece, al juzgar por la evolución posterior de la obra de ambos artistas, que las prevenciones de Millares hacia la obra de Canogar tuvieran mucho recorrido. Por otra parte, el artista canario tuvo también que enfrentarse al problema que se le planteará muy pronto a propósito del parecido de sus obras con las del italiano Alberto Burri. Se trata de una cuestión que se aireó a raíz de su exposición en el Ateneo de Madrid, en febrero de 1957[24], y que solventará definitivamente cuando sus arpilleras cambien su morfología plana por el volumen de los «homúnculos».

Un testimonio más de esta correspondencia vuelve a situar a Millares en un entorno de dificultades y penuria, incluso en noviembre de 1957, cuando se había creado ya el grupo «El Paso», y el reconocimiento a su obra no solamente se había impulsado desde una exposición tan importante como la ya citada del Ateneo de Madrid, también en el ámbito internacional gracias a su participación en la Bienal de São Paulo. Sorprende por eso el nivel de desánimo del artista canario, cuando le escribe a Roig en los siguientes términos:

> A pesar de los pesares, de mi éxito en São Paulo, de mi inclusión –sólo cinco españoles– en el próximo libro de Venturi, sigo en Madrid, sin poder marchar a Francia y sigo pasando calamidades que no llevan camino de solución; sigo sin ayudas, sin becas y con las manos tan vacías como hace diez años. Tengo –eso sí– algunos buenos amigos de los que recibo no poco aliento. ¿Pero basta con eso? No sabe, don Alfonso, cuánto le envidio ese continuo viajar, y no solo a Francia sino a cualquier sitio de España. Madrid me pesa, pero no puede dejarme en libertad ahora, porque me tiene bien atrapado[25].

Se constata, por lo demás, que, a estas alturas de 1957, Millares seguía pensando que su futuro como artista seguía pasando por Francia, París concretamente, de

---

22. AAR-MUVIM, Valencia. Millares, Manuel: «Carta personal dirigida a Alfons Roig», Madrid, 9 de julio de 1956.

23. *Ibidem.*

24. Fue el crítico Cirilo Popovici, quien había escrito en el catálogo de la exposición del Ateneo que el uso de la arpillera por Millares no tenía precedente en la historia de la pintura contemporánea, el que matizó posteriormente esta afirmación («Manolo Millares», *Cimaise,* 4, marzo- abril de 1957, p. 43), al reconocer los parecidos, aunque, eso sí, subrayando el desconocimiento que el artista canario tenía de la obra de Burri.

25. AAR-MUVIM, Valencia. Millares, Manuel: *Op. cit.*

modo que la estancia en Madrid se seguía viviendo como una situación no definitiva. Unos meses antes de la carta anterior, en junio, el pintor le confesaba a Roig: «Si todo sale bien, marcharé a Italia y prepararé una posible exposición en París, que es donde debiera estar hace tiempo»[26]. Y todo ello pese al número creciente de actividades en las que estaba involucrado y que se celebraban en la capital española. De hecho, en abril había participado en la primera exposición de «El Paso», en la galería Buchholz, y poco después en la importante colectiva «Otro Arte». En todo caso, pese a que la evolución posterior de la carrera artística del pintor canario adquirió una dimensión cada vez más internacional, Madrid se confirmó como su lugar de residencia habitual y sus anhelos franceses acabaron teniendo una suerte de satisfacción cuando, en 1959, firmó un contrato con la galería de Daniel Cordier, el mismo año en el que se confirmaba su contrato también con la Pierre Matisse de Nueva York; pero esto, claro está, es otra historia, seguramente impensable para el atribulado Millares que le escribe Alfons Roig.

En las cartas enviadas por Roig a Millares no encontramos una información extensa sobre un tema concreto; más bien son documentos que reflejan de forma dispersa la diversidad de los intereses del sacerdote valenciano en el mundo del arte y su especial relación con el pintor canario.

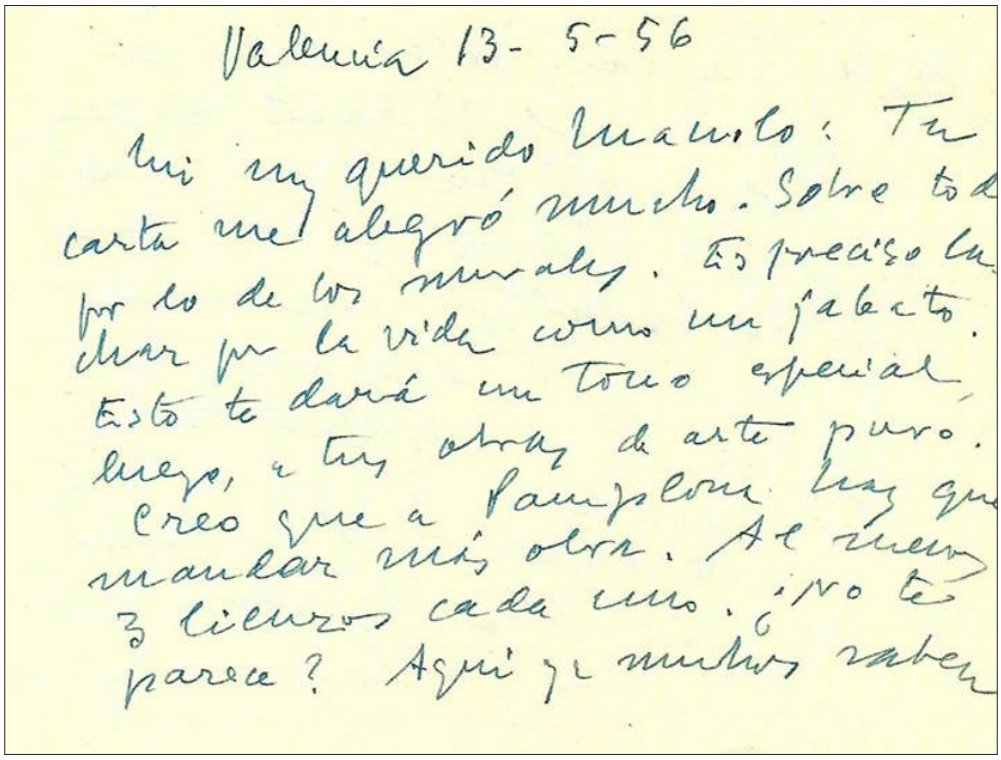
Alfons Roig fue una figura más bien excéntrica en el contexto de la cultura valenciana y española de la postguerra. Su condición de sacerdote no fue óbice para que se interesara desde joven por una cultura abierta a la modernidad, tanto en el campo de la literatura como en el de la arquitectura y las artes visuales. Él mismo resume bien el conjunto de estas inquietudes cuando escribe lo siguiente sobre su obra: «El motivo de mis escritos y de mi vida ha sido la exposición y defensa de lo que considero que es arte vivo: el arte que nace con el impresionismo francés, que pasa especialmente por Picasso, Matisse, Kandinsky y Paul Klee y se ha establecido actualmente en Nueva York. Es decir, todo lo contrario del academicismo, de la copia, de toda clase de *kitsch* y de historicismo artístico»[27]. Una afirmación de estas características respondía a un conocimiento amplio de la cultura moderna, de la que se empapó no solamente a través de sus contactos con escritores (muchos del exilio) y artistas; también gracias a sus viajes, siendo el más importante de todos el que realizó a Francia en 1953, viaje al que nos referiremos a continuación. Ya hemos señalado con anterioridad el protagonismo del intelectual valenciano en el debate entre arte moderno y religión y cabría añadir también que Roig mantuvo un contacto estrecho con dos figuras de relieve en el mundo intelectual de la Iglesia francesa: los dominicos P. Régamey y P. Couturier. El trato que Roig llegó a tener con ellos, especialmente con el P. Régamey, señalaba de manera inequívoca su vocación aperturista, pues ambos religiosos eran auténticos representantes de una línea del pensamiento católico cuya apuesta en la postguerra por la renovación de la arquitectura y el arte católicos en consonancia con los lenguajes del arte

26. AAR-MUVIM, Valencia. Millares, Manuel: *Op. cit.*

27. Roig, Alfons: «Fases de la meua planeta», en VV.AA.: *Alfons Roig i els seus amics*. Valencia, Diputación de Valencia, 1988, p. 205.

contemporáneo estaban en franca oposición con el otro sector de la Iglesia que no cambiará de forma manifiesta hasta el concilio Vaticano II.

Sabedor de las dificultades por las que pasa Millares, no faltan en estas cartas frases de ánimo y complicidades que se comparten porque ambos son conscientes de encontrarse en la misma dirección artística. Así, cuando Millares le escribe sobre sus trabajos murales en la Feria de la Casa de Campo, Roig no duda en felicitarle, aunque sabe que no es este el objetivo final del artista canario: «Mi querido Manolo: tu carta me alegró mucho. Sobre todo por lo de los murales. Es preciso luchar por la vida como un jabato. Esto te dará un tono especial, luego, a tus obras de arte puro». Pero el tono es frecuentemente de lucha cultural: «Así que hay que estar a pie de guerra y hay que dar la batalla y ganarla»[28] (FIGURA 2). Asimismo, cuando le escriba al pintor a propósito de sus conferencias en Pamplona, en el mes de junio del mismo año, su tono combativo casi tiene un tinte religioso, cuando afirma: «Cuento con la incomprensión y la hostilidad. Pero lo interesante es que se abra camino a la verdad»[29].


Valencia 13-5-56

Mi muy querido Manolo: Tu carta me alegró mucho. Sobre todo por lo de los murales. Es preciso luchar por la vida como un jabato. Esto te dará un tono especial, luego, a tus obras de arte puro. Creo que a Pamplona hay que mandar más obra. A tres o cuatro cada uno. ¿No te parece? Aquí ya muchos saben

FIGURA 2. CARTA DE ALFONS ROIG A MILLARES. VALENCIA, 13 DE MAYO DE 1956. MUVIM, Valencia

En una carta escrita anteriormente, en mayo, Roig le informa a Millares que el gobierno francés le ha invitado a un viaje de estudio, un viaje que describirá con mucho detalle a su amigo en otra carta, esta vez de diciembre del mismo año.

28. AEE, Cuenca. ROIG, Alfons: «Carta personal dirigida a Manolo Millares», 13 de mayo de 1956.
29. AEE, Cuenca. ROIG, Alfons: «Carta personal dirigida a Manolo Millares», 16 de junio de 1956.

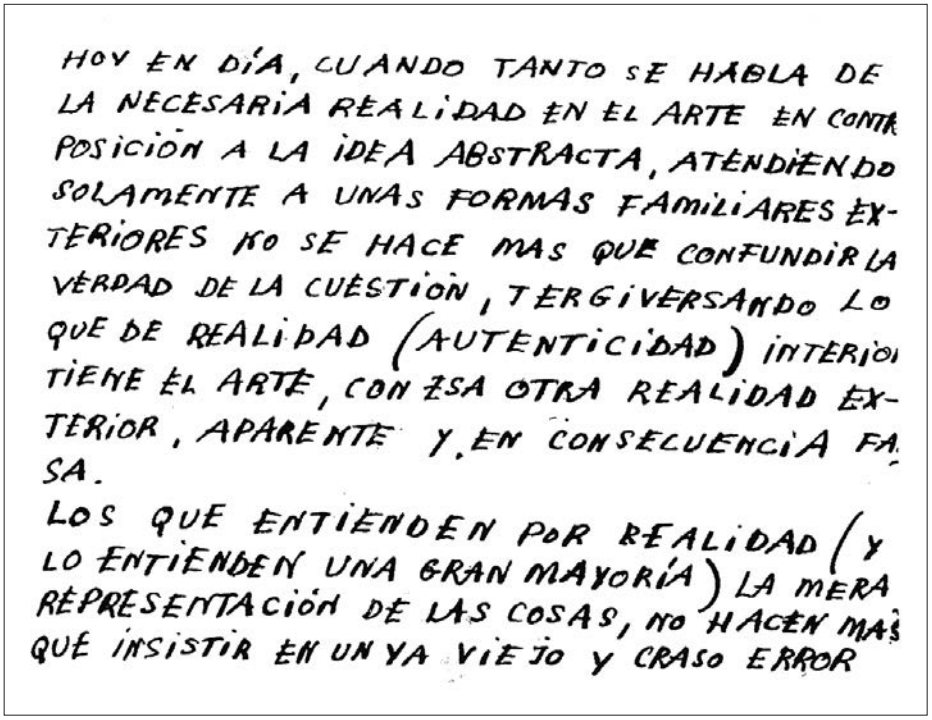
Este texto es muy revelador de los intereses que motivan el viaje y de la postura del sacerdote valenciano, una vez que, a la vuelta, ha decidido divulgar a través de conferencias lo que supone sus impresiones ante las manifestaciones artísticas y arquitectónicas que él ha visto en el país vecino:

> He estado casi dos meses. He visto las iglesias de Assy, el pie del Mont Blanc, Vence, cerca de Niza, y Ronchamp, cerca de Belfort. Esta última es la célebre capilla de Le Corbusier, me volvía loco contemplándola. Hubiese querido comulgarla. La capilla de Vence, de Matisse y el calme, luxe et volupté a lo divino, algo delicioso. Además, he visitado Troyes, Dijon, Lyon, Besançon. He hablado con Germanine Richier, Campigli, Poliakoff, Dorival, Severini, Zadkine y Manessier. Visité las vidrieras de este último en una iglesia cerca de Suiza. Es un verdadero concierto de cámara, espiritual y selectísimo. He visitado más iglesias y he hablado con más artistas y arquitectos. Total, que estoy dando en Valencia un ciclo de conferencias de mi viaje, con proyecciones, con llenazos y con la rabia y el furor de los carcas, que se suben por las paredes porque se habla de arte moderno. He recibido amenazas y coacciones[30].

Aunque la relación de artistas que menciona Roig en su carta es variada, sabemos que fueron los artistas abstractos los que llamaron más la atención en esta época. La abstracción le interesa, además, desde distintas perspectivas, incluso la teórica. En este sentido, a Millares le comenta en la citada carta de junio: «Leí lo de Worringer sobre 'Naturaleza y abstracción', y dice cosas de interés, otras no tanto»[31]. En la descripción que hace de su viaje, Roig cita a Manessier, un pintor abstracto con el que labró una amistad profunda. En realidad, como apunta Juan Manuel Bonet, Manessier formaba parte de un grupo de abstractos católicos (Jean Le Moral, Alfred Manessier, Jean Bazain y Roger Bissière), con el que Roig consiguió contactar gracias a la mediación del crítico Jacques Lassaigne[32].

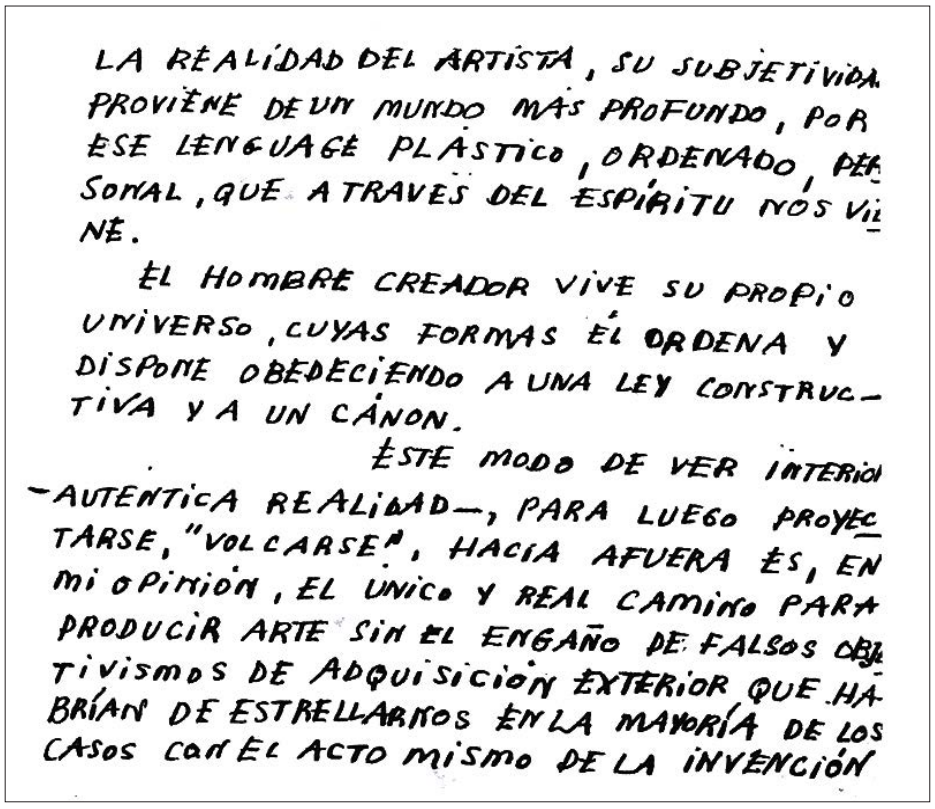
A lo largo de esta relación epistolar, Roig mostró en varias ocasiones un interés particular por la obra de Millares, de modo que no es de extrañar que solicitase datos a este que le permitieran un mayor conocimiento. Cuando el pintor accedió y le envió información, aquel insistió porque quería saber más del artista, de los propósitos fundamentales que perseguía con sus últimas realizaciones. «Conservo los preciosos datos que me has facilitado –le escribía Roig en febrero de 1956–, pero necesito lo interno, tu ideario, tu emoción creadora. Esto ya me lo facilitarás poco a poco»[33]. Unos meses después, en junio, cuando Roig se disponía a viajar a Pamplona para leer varias conferencias, Millares, por fin, envía a su amigo algo más sustancioso: «Le adjunto unas cuartillas sobre mi pensamiento, basados en experiencias personales de lo que debe ser el arte actual. Si le sirven de ayuda en Pamplona (conferencia sobre arte abstracto español) a mí me alegrará mucho. Lo

30. AEE, Cuenca. Roig, Alfons: «Carta personal dirigida a Manolo Millares», 26 de diciembre de 1956.
31. AEE, Cuenca. Roig, Alfons: *Op. cit*.
32. Véase Bonet, Juan Manuel: «El padre Alfons Roig y las artes plásticas», en VV.AA.: *Alfons Roig, una vida dedicada a l'art*. Valencia, Diputación de Valencia/MUVIM/Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 2007, p. 130.
33. AEE, Cuenca. Roig, Alfons: «Carta personal dirigida a Manolo Millares», 18 de febrero de 1956.



HOY EN DÍA, CUANDO TANTO SE HABLA DE LA NECESARIA REALIDAD EN EL ARTE EN CONTR POSICIÓN A LA IDEA ABSTRACTA, ATENDIENDO SOLAMENTE A UNAS FORMAS FAMILIARES EX- TERIORES NO SE HACE MAS QUE CONFUNDIR LA VERDAD DE LA CUESTIÓN, TERGIVERSANDO LO QUE DE REALIDAD (AUTENTICIDAD) INTERIOR TIENE EL ARTE, CON ESA OTRA REALIDAD EX- TERIOR, APARENTE Y, EN CONSECUENCIA FA SA.

LOS QUE ENTIENDEN POR REALIDAD (Y LO ENTIENDEN UNA GRAN MAYORÍA) LA MERA REPRESENTACIÓN DE LAS COSAS, NO HACEN MAS QUE INSISTIR EN UN YA VIEJO Y CRASO ERROR



LA REALIDAD DEL ARTISTA, SU SUBJETIVIDA PROVIENE DE UN MUNDO MAS PROFUNDO, POR ESE LENGUAGE PLÁSTICO, ORDENADO, PER SONAL, QUE A TRAVES DEL ESPÍRITU NOS VIE NE.

EL HOMBRE CREADOR VIVE SU PROPIO UNIVERSO, CUYAS FORMAS ÉL ORDENA Y DISPONE OBEDECIENDO A UNA LEY CONSTRUC- TIVA Y A UN CÁNON.

ÉSTE MODO DE VER INTERIOR —AUTENTICA REALIDAD—, PARA LUEGO PROYEC- TARSE, "VOLCARSE", HACIA AFUERA ES, EN MI OPINIÓN, EL UNICO Y REAL CAMINO PARA PRODUCIR ARTE SIN EL ENGAÑO DE FALSOS OBJE TIVISMOS DE ADQUISICIÓN EXTERIOR QUE HA- BRÍAN DE ESTRELLARNOS EN LA MAYORÍA DE LOS CASOS CON EL ACTO MISMO DE LA INVENCIÓN

FIGURA 3. DOS FRAGMENTOS DEL TEXTO DE MANOLO MILLARES SOBRE EL ARTE ACTUAL. JUNIO DE 1956. MUVIM, Valencia

de la *dimensión perdida* tiene mucha importancia para mí»[34] (FIGURA 3). Dado la importancia de este texto, cuyo original en nueve cuartillas se conserva en el Archivo Alfons Roig, (MUVIM, Valencia)[35], parece obligado su análisis en un apartado distinto del que hemos dedicado a la correspondencia.

UN TEXTO DE MILLARES EN EL ARCHIVO ALFONS ROIG

Cómo se sabe, Millares y Saura fueron los dos artistas del grupo «El Paso» más proclives a la escritura, tanto por lo que se refiere a reflexiones personales sobre su obra como a lo que podríamos calificar de posicionamiento crítico. Ya en Las Palmas de Gran Canaria, en la primera mitad de los cincuenta, Millares escribió en la prensa local en alguna ocasión, pero fue en Madrid, sin embargo, donde el artista canario le concedió a esta dimensión de su personalidad artística una mayor importancia. En una ocasión le escribió al crítico Eduardo Westerdahl: «No tengo pretensiones de crítico ni escritor. Pero uno empieza en la imperiosa necesidad de decir cosas, de defenderse o atacar, y poco a poco nos vamos metiendo en ello hasta que comprendemos que es imposible hoy hacer misión y pintura sin este necesario complemento»[36]. Poco después de llegar a Madrid, unos años antes de escribir esta confesión, Millares se inició en la crítica artística a través de la revista *Punta Europa*, que dirigía su paisano Vicente Marrero. Los veintiún artículos que escribió el pintor canario en esta publicación, una muestra de excelente prosa poética, nos sirven para reconocer, sobre todo, el marco de sus preferencias en el mundo del arte español, pero también su identificación con los presupuestos del informalismo. No obstante, será en sus colaboraciones posteriores en otras publicaciones cuando se ponga de manifiesto esa identificación con una intensidad aún más clarificadora. Así, al escribir «El arte imposible», un artículo publicado en *Arte Vivo*, confiesa con rotundidad: «La realidad del arte de hoy no puede ser la de la lógica. Me es imposible 'legalizar' ese antes fantástico donde me moví, y sin embargo, sé que estoy en él, que se me ha quedado enfrente, amenazador, sangrante, extraño. La creación no tiene más solución que la aventura, y la aventura necesita de su gran secreto»[37]. Que Millares abrazara estas certezas, tan cercanas a la teoría de Michel Tapié, se explica no solamente por la cercanía a un ambiente artístico propenso, como era el constituido por muchos de los jóvenes artistas que conoce en Madrid, en el entorno de Fernández del Amo; también gracias a la lectura de libros y revistas que

34. AAR-MUVIM, Valencia. MILLARES, Manuel: «Carta personal dirigida a Alfons Roig», Madrid, 7 de junio de 1956. El subrayado es del autor.

35. El texto íntegro se publica por primera vez en el catálogo de la exposición VV.AA.: *Alfons Roig i els seus amics*. Valencia, Diputación de Valencia, 1988. Posteriormente aparecerá reproducido en otro catálogo: VV.AA.: *Millares. Luto de Oriente y Occidente*, Madrid, SEACEX, 2003, pp. 72-73. En este, el documento se presenta como inédito, lo que, obviamente, es un error.

36. Fondo Westerdahl. Archivo Histórico Provincial, Santa Cruz de Tenerife. MILLARES, Manuel: «Carta personal dirigida a Eduardo Westerdahl», Madrid, 19 de febrero de 1959.

37. MILLARES, Manuel: «El arte imposible», *Arte Vivo*, cuarta entrega (1958), s/p.

devora con interés en estos años. Cuando, en agosto de 1957, le escriba a su amigo Felo Monzón a propósito de una estancia en la casa de Saura en Cuenca, le dirá:

> En Cuenca, además de pintar un par de cuadros, he leído todo lo último que se ha publicado en París sobre la más reciente postura del arte. Antonio Saura posee una biblioteca increíble y un buen surtido de revistas de todas las partes del mundo. Entre las cosas leídas te nombraré por su gran actualidad la *Esthétique en devenir*, de Tapié; *L'Art moral*, de Julien Alvard (el crítico actual más importante de París); las críticas de Arte de D. Ashton, *Espaces Imaginaires*, de Restany y –aunque anteriores, de gran actualidad– la famosa *Théorie des Ensembles*, de Cantor y la *Logique et contradiction*, de Lupasco[38].

Había, pues, por parte de Millares la voluntad expresa de conocer y ahondar en el mundo crítico que daba sustento en esos años a la tendencia vanguardista internacional dominante. Se entiende así la naturaleza de textos como el citado con anterioridad y otros que dio a conocer en años posteriores.

Ahora bien, ¿qué hay de todo esto en el escrito que el artista canario le envía a Roig? Puede decirse que no mucho, aunque, como veremos, es cierto que Millares se esfuerza por definir los rasgos de una obra que se mueve ya en la órbita del informalismo matérico. En realidad, encontramos aquí algunos temas recurrentes que habían preocupado ya a Millares en los inicios de los cincuenta, cuando desarrollaba su actividad artística en su ciudad natal. Sobre todo, la conocida contraposición entre arte abstracto y arte figurativo. Como se sabe, fue este el tema central del debate que mantuvo con su hermano Agustín cuando ambos llevaban la colección poética *Planas de Poesía*, si bien en este caso el arte figurativo está representado por un realismo social con fuertes connotaciones políticas. Fue en realidad esta controversia, que se manifestó en un tono muy agrio, la que precipitó la ruptura entre los dos hermanos[39]. La posición clara y combativa de Manolo Millares en defensa de la abstracción tuvo oportunidad de airearse en otras ocasiones en estos años.

> Los acontecimientos han hecho –escribía en un artículo en el periódico *Falange*– que el artista se haya replegado en su propio mundo y se niegue a reconocer aquello que, por su concepción pudiera tener afinidad con la fotografía, el «cine» en color y otros muchos objetos de procedimientos mecánicos. Por esta razón, la mente creadora del artista se oculta en la forma abstracta y en la no real y rechaza todo aquello que pudiera ingerirse en sus propios medios[40].

En términos muy parecidos encontramos esta polémica en el texto que ahora nos ocupa, de 1956:

> Hoy en día, cuando tanto se habla de la necesaria realidad en el arte en contraposición a la idea abstracta, atendiendo solamente a unas formas familiares exteriores, no se

38. Archivo Monzón Geara, Las Palmas de Gran Canaria. Millares, Manuel: «Carta personal dirigida a Felo Monzón», Madrid, 26 de agosto de 1957.

39. Sobre esta polémica en Planas de Poesía a propósito de la abstracción, véase Nuez Santana, José Luis de la: *La abstracción pictórica en Canarias*. Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular de Gran Canaria, 1995, pp. 315-323.

40. Millares, Manolo: «Exposición de arte contemporáneo en el Museo Canario. Un expositor opina», *Falange* (12 de febrero de 1950), p. 2.

> hace más que confundir la verdad de la cuestión, tergiversando lo que de realidad (autenticidad) interior tiene el arte, con esa otra realidad exterior aparente y en consecuencia falsa [...] La realidad del artista, su subjetividad proviene de un mundo más profundo por ese lenguaje plástico ordenado, personal, que a través del espíritu nos viene.
> El hombre creador vive su propio universo, cuyas formas él ordena y dispone, obedeciendo a una ley constructiva y a un canon[41].

Desde luego, llaman la atención estas referencias a un «lenguaje plástico ordenado» o a «una ley constructiva y a un canon». Se trata de expresiones que parecen, en todo caso, que están más en sintonía con algunos de sus «Muros de 1953 y 1954 que se hacen eco de las subdivisiones sobre la superficie pictórica al modo de Torres García o Gottlieb, pero las vemos más bien distantes de sus abstracciones matéricas de 1955 y 1956, su obra más reciente en esos momentos.

Millares insiste en este texto también en el problema del público adocenado y su alejamiento del arte más auténtico por la imposibilidad que tiene de entender el alcance real de los cambios que se producen en el mundo contemporáneo:

> Puede decirse con certeza que el hombre corriente no ha podido seguir, con mucha culpa de su parte, la vertiginosa carrera que llevan a cabo la ciencia, las ideas y las artes. Para este hombre, en su gran mayoría, por desgracia, sumido en la ramplonería de un medio ambiente superficial, espeso de cinematógrafo y revistillas, cargado de prejuicios erróneos, el arte le es completamente extraño y lo que es peor, le mira desconfiadamente porque no alcanza a explicárselo...[42].

¿Cabía pensar, a luz de estas afirmaciones, que el artista canario descontaba la posibilidad de una incidencia del arte en el ámbito social? Fue este un asunto clave en la polémica que mantuvo con los otros miembros de *Planas de Poesía*, que pugnaban por un arte al servicio de la sociedad y, por tanto, necesariamente realista, un arte explícito que denunciara los males y las injusticias propiciados por la sociedad imperante. Es este un punto interesante del documento que estudiamos porque aquí se puede constatar hasta qué punto Millares no ha conseguido todavía elaborar un discurso integrador en este sentido, explicitar una argumentación que permitiese conciliar el informalismo con estas expectativas. Escribe el pintor:

> En el orden social, el arte es perfectamente inútil. Esto ya lo dijo Hegel. En nuestro tiempo, particularmente, esta característica se perfila con más nitidez. Desde el impresionismo, al partir del cual parece que el arte (y me refiero a la pintura y a la escultura) rompe con un posible utilitarismo, se acentúa gradualmente el abismo que le separa de la sociedad hasta llegar al extremo actual de un casi ignorarse entre ambas[43].

---

41. AAR-MUVIM, Valencia. Millares, Manuel: «Hoy en día, cuando tanto se habla de la necesaria realidad del arte...», 7 de junio de 1956.
42. *Ibidem.*
43. *Ibidem.*

Le seguían afirmaciones en la línea antes expuesta que destacaban la incomprensión del público, pero no se señala en todo caso en qué medida el arte vanguardista que él defendía podía tener algún tipo de implicación social.

José María Moreno Galván, un crítico que siguió muy de cerca la obra de Millares, explicó en una ocasión hasta qué punto esta cuestión le preocupaba al pintor, de tal modo que «se sentía abrumado por el peso de una acusación, cómo él quería comunicar la realidad tal cual él la sentía, y cómo le era imposible transformar su arte según los mandatos del realismo, sin que al mismo tiempo lo disminuyera y lo minimizase»[44]. Más bien, como apuntaba el propio crítico, de lo que se trataba era de ver el informalismo no como una forma de abstracción pura, sino como «una forma de captar la realidad desde un sustrato hondo y expresivo que al pueblo de España pertenece»[45]. No será hasta unos pocos años después del escrito enviado a Roig cuando Millares clarifique su postura en la línea que explica el citado crítico. En el texto señalado anteriormente, «El arte imposible», de 1958, escribe que el arte de hoy, entendiendo al informalismo como tal, es

> el pulso más lícito en la conciencia social de nuestros días. No es –como muchos suponen– la evasión o el «andarse por las ramas», sino más bien el choque cruel de la realidad interior –desnuda, del artista– con una serie de cosas exteriores que le rodean y ahogan. Y está claro que una protesta así –jamás preparada, sino sincera– no se representa por un rostro airado, sino por el color mismo que gesticula, hiriente, enigmático sobre el espacio infinito encuadrado por la muerte[46].

Es más, en «El homúnculo en la pintura actual», escrito al año siguiente, se reafirma en esta visión, en este caso asociada a esta novedad en su pintura: «Sólo nos queda la auténtica vía social de los despojos materiales, el florecimiento del homúnculo como insidioso arquetipo»[47]. Cuando ese mismo año se le pregunte en una entrevista por las preocupaciones del artista del momento, contestará rotundo: «El artista actual, aunque parezca una paradoja, es un ser preocupadísimo por los problemas sociales. Y naturalmente, la paradoja no existe, por cuanto que no hay arte más auténticamente social que una pintura –pongo por ejemplo– de un Saura, un Motherwell, un Kline o un Dubuffet»[48]. De modo que lo empezó siendo una afirmación de la libertad del artista por encima de determinaciones ideológicas como las que propugnaban los partidarios del realismo social, como su hermano, Agustín Millares, acabó transformándose en la afirmación de una vía distinta del arte social.

A decir verdad, lo que encontramos de más novedoso en el escrito que Millares remite a Roig está en lo que se refiere a la explicación de la morfología de su nueva pintura, aquella que llena sus inquietudes en los primeros años de su estancia en Madrid y que dará a conocer sobre todo en la importante exposición del Ateneo,

---

44. Moreno Galván, José María: «Algunas respuestas de A. Machado al problema de un 'arte para el pueblo'», *Acento Cultural*, 5 (1959), p. 36.
45. *Ibidem.*
46. Millares, Manuel: *Op. cit.*
47. Millares, Manuel «El homúnculo en la pintura actual», *Papeles de Son Armadans*, 37 (1959), p. 80.
48. Reschko, Gala de: «Manolo Millares», *Mujeres en la isla*, 55 (1959), p. 7.

en febrero de 1957. Millares le explica a su amigo cómo esta pintura obedece a la voluntad clara de afirmarse desde una invención plástica que se aleja de las convenciones habituales y conocidas del espacio pictórico fingido y que se plasma de manera inequívoca en «las leyes frontales del muro». Esto es, «cuando construyo, me veo en la necesidad de fabricar al modo de un albañil, sin alterar la superficie plana del cuadro, porque me sería imposible poner en mi mano en una dimensión imaginaria a la que sólo llegaría por ilusión óptica de mi vista»[49]. El muro, por tanto, se había convertido en la pintura de Millares en el elemento fundamental a través del cual se expresaban aquellos aspectos significantes que el artista quería dejar en la superficie del cuadro, una superficie construida con unos materiales que se quieren respetar en su integridad:

> A mí modo de entender, la pureza absoluta de una obra no se consigue solamente con las formas puras, eximidas del peso de una cualquier referencia, sino que han de ir acompañadas por el empleo de materiales puros, o de mayor pureza posible.
> Cuando empleo una arpillera, unos fragmentos de cerámica, o tierra, por ejemplo, me esfuerzo por conservarlos tal y como ellos son, porque la importancia del objeto, o fragmento con su valor en sí, encuentran en el campo expresivo de mi plástica un derecho fundamental: su valor de cosa inviolada, de parte independiente que cumple su función en el concierto total que debe ser un cuadro[50].

Encontramos también en este documento referencias explícitas a la «dimensión perdida», una expresión que figura en los títulos de muchos de los «muros» de Millares de estos años y que remite a perforaciones en las superficies que cuestionaban radicalmente la concepción espacial tradicional: «No admito la 3ª dimensión ficticia, óptica, pero sí una dimensión auténtica, material. Es lo que yo llamo dimensión perdida, porque su fondo es real y, en consecuencia, no rompe la frontalidad mural. Hago hincapié en esta dimensión porque es lo que más me ocupa actualmente teniéndolo por algo personal»[51]. La «dimensión perdida» venía a ser una anticipación, a menor escala, desde luego, de las intervenciones realizadas por el pintor canario en sus arpilleras de los últimos cincuenta y década siguiente, donde aparecen grandes aberturas que dejan ver incluso el bastidor del cuadro. Al describir las características de esta novedad en sus cuadros a su amigo Roig, Millares, sin embargo, no ahondó en la naturaleza expresiva que esta comportaba. Sin embargo, en «Dos notas», un breve texto escrito ese mismo año, el pintor vincula las perforaciones en sus cuadros con la naturaleza irracional y la indeterminación del informalismo que él practicaba: «Lo insólito que me aguarda en la dimensión perdida de una burda arpillera encuentra su único paralelo en lo oscuro e inatrapable de lo desconocido [...] Si me percato del riesgo que supone el nuevo y difícil camino emprendido, nada puedo hacer para evitar que a la medida se oponga mi amor por lo ignoto, mi necesidad de aquellos hoyos infinitos de misterio»[52].

---

49. Millares, Manuel: *Op. cit.*
50. *Ibidem.*
51. *Ibidem.*
52. Millares, Manuel: «Dos notas (1956)», en AA.VV., «El Paso», *Papeles de Son Armadans*, 37 (1959), p. 84.

La perspectiva desde la que podemos ver la evolución posterior de la obra de Millares nos permite entender la importancia que para su obra tuvo la conversión de la superficie de sus cuadros en el espacio de un «muro», una importancia de la que él fue muy consciente. Cuando el crítico italiano Enrique Crispolti le pregunte en los primeros sesenta por las distintas etapas de su obra, dirá que la que se inicia en 1954 se caracterizaba por ser «un testimonio vital de una realidad descarnada e hiriente que se expresa por el empleo de ciertas materias no dignificadas»[53]. Tiene sentido, por tanto, que el pintor canario le confesase a Roig que trabajaba «al modo de un albañil», una expresión, por cierto, de la que se hace eco Aguilera Cerni cuando escribe la primera monografía que se conoce de Millares. Para el crítico valenciano, que veía en estas obras «la conquista de un idioma propio», el trabajo del pintor canario era el resultado de una evolución que iba desde sus «pictografías» al «muro aborigen» y desde este, su obra adquiría una «proyección universal», de modo que «el signo esquemático se vuelve mancha rotunda, terrible en su brutal sencillez, el color habla con pocas palabras, pero éstas suenan fuerte y son negras, blancas, rojas, azules..., uniéndose siempre con ascética parquedad, con valerosa energía»[54].

Pero también Millares supo reconocer en el trabajo de otros la significación particular del muro pictórico, especialmente en el caso de Tàpies, que comparte en el tiempo inquietudes parecidas con él. Cuando escriba sobre el artista catalán en *Punta Europa*, a la vez que ubica cronológicamente la aparición de este tipo de obra, desliza una remembranza poética de la que el pintor canario no será ajeno tampoco muy pronto: «Hace un año, se fabricó un albañil de tinta china, con espátula verde y comenzó a construir muros de ladrillos ocultos y a poner cuchilladas en la panza herida de cemento. El grito mudo del tiempo tropieza así con su propia sangre: la sangre del pintor Tàpies fusilado en la superficie»[55].

CONCLUSIONES

El estudio de la documentación que relaciona a Manolo Millares con Alfons Roig y que se encuentra en el Archivo Alfons Roig del MUVIM de Valencia y en el de Elvireta Escobio de Cuenca, aporta luz sobre la etapa inicial del pintor canario en Madrid, cuando todavía no se ha asentado como uno de los principales representantes del informalismo español. Sus relaciones con Fernández del Amo, aquí bien clarificadas, lo sitúan en el ámbito de la nueva vanguardia que se está conformando en torno precisamente al director de Museo Nacional de Arte Contemporáneo. A Fernández del Amo se deben algunos de los encargos de murales que le permitieron de alguna forma la supervivencia económica en un contexto de extremada dureza; pero también las dificultades que se pusieron de manifiesto en la realización de algunos de estos murales, como el de la iglesia del pueblo cordobés de Algallarín, aparte de

53. Crispolti, Enrico: «Manolo Millares 2926», en Dorival, Bernard: *Los Pintores célebres*. Barcelona, Gustavo Gili, 1963, vol. III, pp. 186-187.

54. Aguilera Cerni, Vicente: *Millares*. Madrid, Ediciones El Paso, 1957.

55. Millares, Manuel: «Tàpies», *Punta Europa*, 4 (1956), p. 176.

una amarga experiencia, resultó ser un testimonio muy elocuente de las fricciones y reacciones adversas que la Iglesia católica española mantenía frente al arte moderno o, más bien en este caso, frente al artista moderno. Los sinsabores de estos años por los que pasa el artista canario, pese a los progresos y el reconocimiento que se plasma en exposiciones nacionales e internacionales, se manifiestan aquí con una franqueza muy directa. Además, las cartas de Millares apuntan también al mundo de los recelos frente a la competencia de otros colegas de su misma generación, como Canogar, en quien ve una evolución pictórica en deuda con la suya, percepción que, ciertamente, los hechos desmintieron muy pronto.

Las cartas de Alfons Roig (Archivo Elvireta Escobio, Cuenca) muestran al sacerdote valenciano en coherencia con la imagen que los exégetas de su aportación intelectual han divulgado, sobre todo por lo que se refiere a su apoyo desinteresado al arte vanguardista, en este caso a la pintura de Millares. Su defensa de los lenguajes de la modernidad se extiende también a la arquitectura, como se ve en la descripción que hace en una de las cartas de su viaje a Francia en 1953. En este sentido, la postura de Roig se muestra antitética a la mostrada por el obispo de Córdoba que manda destruir el mural realizado por Millares. Roig, además, es quien anima a Millares para que escriba un texto explicativo de su obra, documento conservado en su archivo y que da una información valiosa sobre la visión que tiene el pintor sobre su pintura y el arte en un sentido amplio.

El texto que Millares escribe a Roig pone de manifiesto la naturaleza de unos planteamientos en los que perviven algunos de los temas polémicos a los que se había enfrentado el artista en los años precedentes. A la vez, se apuntan otros que están más en sintonía con sus preocupaciones plásticas del momento. Por lo que se refiere a los temas polémicos, el debate entre abstracción y figuración, que se había manifestado ya con virulencia en Canarias, se reaviva aquí; también el rechazo a una actitud del público que se considera gregaria, influida por los medios masivos de difusión de la imagen. Sin embargo, revelando hasta qué punto este documento es de transición, Millares nos introduce en sus preocupaciones por los nuevos materiales como la arpillera y sus alteraciones a través de la «dimensión perdida». Por otro lado, aparece en este texto una clara referencia al cuadro entendido como un muro, algo que relaciona el documento con sus preocupaciones más recientes. En todo caso, no hay aquí una apuesta por la superación de la indeterminación del informalismo y la búsqueda de un sentido a esta pintura. Solamente en textos posteriores, el pintor pondrá su obra en el contexto de una crítica social que se muestra de manera alternativa a la pintura realista de temática explícita.

BIBLIOGRAFÍA

Aguilera Cerni, Vicente: *Millares*. Madrid, Ediciones El Paso, 1957.

Antolín, Enriqueta «Artistas infiltrados», *Cambio 16*, 592 (1983).

Bonet, Juan Manuel: «El padre Alfons Roig y las artes plásticas», en VV. AA: *Alfons Roig, una vida dedicada a l'art*. Valencia, Diputación de Valencia/MUVIM/Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 2007, pp. 121-135.

Centellas Soler, Miguel: *Los pueblos de colonización de Fernández del Amo. Arte, arquitectura y urbanismo*. Barcelona, Fundación Caja de Arquitectos, 2010.

Coca Leicher, José de: *El recinto ferial de la Casa de Campo de Madrid* (1950-1975), (Tesis doctoral inédita), Universidad Politécnica de Madrid, 2013. Disponible en: http://oa.upm.es/19952/ [consulta 12/02/2019].

Crispolti, Enrico: «Manolo Millares 1926», en Dorival, Bernard: *Los Pintores célebres*. Barcelona, Gustavo Gili, 1963, vol. III, pp. 186-187.

Millares, Manolo: «Exposición de arte contemporáneo en el Museo Canario. Un expositor opina», *Falange* (12 de febrero de 1950), p. 2.

Millares, Manuel: «Tàpies», *Punta Europa*, 4 (1956), p. 176.

Millares, Manuel: «El arte imposible», *Arte Vivo*, cuarta entrega (1958), s/p.

Millares, Manuel: «Dos notas (1956)», en AA.VV., «El Paso», *Papeles de Son Armadans*, 37 (1959), p. 84.

Millares, Manuel: «El homúnculo en la pintura actual», *Papeles de Son Armadans*, 37 (1959), p. 80.

Moreno Galván, José María: «Algunas respuestas de A. Machado al problema de un 'arte para el pueblo'», *Acento Cultural*, 5 (1959), p. 36.

Nuez Santana, José Luis de la: *La abstracción pictórica en Canarias*. Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular de Gran Canaria, 1995.

Popovici, Cirilo: «Manolo Millares», *Cimaise*, 4 (marzo-abril de 1957), p. 43.

Reschko, Gala de: «Manolo Millares», *Mujeres en la isla*, 55 (1959), p. 7.

Roig, Alfons: «El arte de hoy y la Iglesia», *Arbor*, 101 (1954), p. 67.

Roig, Alfons: «Fases de la meua planeta», en VV.AA.: *Alfons Roig i els seus amics*. Valencia, Diputación de Valencia, 1988, p. 205.

VV. AA.: *Alfons Roig i els seus amics*. Valencia, Diputación de Valencia, 1988.

VV. AA.: *Millares. Luto de Oriente y Occidente*. Madrid, SEACEX, 2003.

NUEVAS VISIONES FOTOGRÁFICAS DE LANZAROTE: UNA ISLA MÁS ALLÁ DEL TURISMO

NEW PHOTOGRAPHIC VISIONS OF LANZAROTE: AN ISLAND BEYOND TOURISM

Félix Delgado López[1] y Carmelo Vega de la Rosa[2]

Recibido: 28/06/2020 · Aceptado: 02/09/2020
DOI: http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.2020.27801

Resumen

Desde la década de los sesenta del siglo XX, Lanzarote se ha integrado de forma plena en el turismo internacional. Esto ha conllevado una profunda transformación de su realidad territorial, demográfica, económica, social, cultural y también una laboriosa construcción de su imagen. La fotografía ha contribuido a consolidar y difundir itinerarios, iconografías y modos de percibir propiamente turísticos.

Al mismo tiempo se han extendido otras propuestas fotográficas que nos aproximan a nuevas posibilidades de diálogo con la isla. Estas han servido para dar importancia a otros temas y han indicado otras posibilidades de mirar. Sus planteamientos enriquecen porque aportan claves e interrogantes vitales y humanos, resaltan el interés natural y cultural de Lanzarote y nos invitan a reflexionar desde el conocimiento y el respeto. En este artículo se analizan y muestran las aportaciones de Carlos A. Schwartz y Hamish Fulton.

Palabras clave

Canarias; Lanzarote; turismo; fotografía.

Abstract

Since the 60´s in the twentieth century, Lanzarote has been fully integrated into international tourism. This has entailed a profound transformation of its territorial, demographic, economic, social and cultural reality and also a laborious construction of its image. Photography has helped consolidate and disseminate tourist-oriented routes, iconographies and perceptions.

At the same time, other photographic proposals have been extended that bring us closer to new possibilities for dialog with the island. They have served to

1. Universidad Nacional de Educación a Distancia (Centro Asociado de Lanzarote). C. e.: *fdelgado@lanzarote.uned.es*
2. Universidad de La Laguna. C. e.: *cvega@ull.edu.es*; ORCID: <http://orcid.org/0000-0003-3497-4113>.

give importance to other topics and have indicated other possibilities to look at. Their approaches are enriching because they bring essential and human leads and questions, highlight the natural and cultural interest of Lanzarote and invite us to reflect from knowledge and respect. This article analyzes and shows the contributions of Carlos A. Schwartz and Hamish Fulton.

Keywords
Canaries; Lanzarote; tourism; photography.

LANZAROTE, como otras zonas de España, se unió desde la década de los sesenta del siglo XX al *boom* turístico internacional. Su patrimonio natural y cultural, su clima, su tranquilidad y seguridad, sus precios relativamente baratos, o también las mejoras efectuadas en el transporte, infraestructuras hoteleras y ofertas de ocio la convirtieron en un destino muy apreciado por el nuevo turismo de masas.

Desde los años sesenta, se generaron cambios en su realidad territorial, demográfica, económica, social y cultural. Nuevos asentamientos turísticos poblaron sus costas, se dispararon sus índices de población, se impulsaron actividades relacionadas con el sector de la construcción o servicios, decayó la importancia que el mundo rural y pesquero habían tenido hasta entonces, aparecieron nuevas necesidades que ocultaron antiguos hábitos, costumbres y tradiciones.

También se fue construyendo una imagen de la isla y consolidando lo que se quería enseñar a ese turismo. Una propaganda adecuada para incentivar el deseo de visita, el consumo de la estancia y la intensidad del recuerdo. Se definieron itinerarios e iconografías. Susan Sontag lo describió como una «tarea turística de antologizar el mundo» que «domina la realidad mediante una rápida antología visual»[3]. Se obviaron otros recorridos e hitos más relacionados con la adaptación del lanzaroteño al territorio, con su jornada laboral o con la vida cotidiana.

Los trayectos y sus paradas, en cambio, se suelen construir y comprender por las imágenes o símbolos que aporta el deseo del turista y su contexto histórico. Como ha señalado Urbain, este «lleva consigo una visión del mundo, una manera de ver, un código de percepción, a partir del cual interpreta los espacios». Así los recorridos del turismo marcarían una serie de territorios simbólicos donde se asocian modelos de espacios con valores esenciales, no tanto con geografías, y donde «se privilegia la relación entre espacios y utopías colectivas, definiendo un conjunto de lugares investidos por las mitologías de las vacaciones»[4], apareciendo, de este modo, las diferentes percepciones turísticas que pueden evocar a la ciudad, el campo o la naturaleza.

Junto a estos territorios simbólicos surgen citas que han sido mercantilizadas-sacralizadas, que se marcan con información y se imponen social y moralmente al turista. MacCannell señaló: «Si una persona viaja a Europa, 'tiene que visitar' París; si va a París, 'tiene que ver' Notre Dame, la torre Eiffel, el Louvre; si va al Louvre, 'tiene que ver' la Venus de Milo y, por supuesto, La Gioconda». Este recorrido obligatorio lo puede complementar el turista más curioso «con sus propios descubrimientos de pequeños mercados, pueblos, restaurantes y gente típicos», aunque «rara vez penetran suavemente en los preciosos detalles de una sociedad, como podría hacerlo un novelista sureño, quitando capa tras capa de hechos locales históricos, culturales y sociales»[5].

Por lo tanto, estos trayectos turísticos están constituidos por desplazamientos en el espacio que se recorren en un tiempo delimitado, como si estuviéramos de

3. Sontag, Susan: *Sobre la fotografía*. Barcelona, Ramdom House Mondadori, 2009 (1ª ed. 1973), pp. 113 y 119.
4. Urbain, Jean Didier: *El idiota que viaja*. Madrid, Endymion, 1993 (1ª ed. 1991), pp. 125 y 126.
5. Maccannell, Dean: *El turista. Una nueva teoría de la clase ociosa.* Tenerife, Melusina, 2017 (1ª ed. 1976), pp. 58 y 68.

paso. Se pueden hacer a pie, pero también se pueden acelerar las percepciones y seccionar los lugares uniéndolos gracias a las vías de comunicación abiertas y a los medios de transporte modernos.

En Lanzarote se construyeron varias rutas principales que dirigían al turista por la isla. Estos itinerarios se definieron y propagaron en diferentes medios y soportes. Nos puede servir de ejemplo el libro *Las Canarias Orientales. Gran Canaria, Fuerteventura, Lanzarote* que, en 1966, la editorial Destino sacaba a la luz dentro de su colección de Guías de España[6]. Sin duda, se trata de una de las guías más importantes realizadas sobre Canarias, tanto por su apuesta literaria como por la presencia fotográfica que incluía los trabajos en blanco y negro de Ramón Dimas, Francesc Català-Roca, Pablo Barceló, Otto Reuss, Hernández Gil, Enrique Nacher, Francisco Rojas Fariña, Alberto Vázquez Figueroa y Gabriel. La calidad editorial del libro permitió un gran protagonismo de la imagen y de los discursos personales de cada uno de esos fotógrafos pues las instantáneas no ilustraban simplemente el texto, escrito por el dramaturgo y novelista Claudio de la Torre Millares[7].

En este libro se proponían dos trayectos principales: así, después de visitar su capital, Arrecife, comenzaba la ruta sur[8], que introducía al lector en los paisajes agrícolas con volcanes bajos, árboles enterrados y muros protectores. En Tías se iniciaba el «paraíso del turismo, que son las playas del sur»[9], con «muchos kilómetros de arenas finísimas, de caletas abiertas a un mar apacible todo el año»[10]. Allí había enclaves patrimoniales como la Torre de las Coloradas o los restos arqueológicos del Rubicón. También destacaba el pueblito marinero de La Tiñosa o la Cueva de Doña Juana, que había sido habilitada como bar-restaurante y donde se construía un hotel (Fariones). Por Mácher y La Asomada se llegaba al centro de la isla. Aquí incidía en la unión de los volcanes, la lava y el aprovechamiento agrícola en La Geria. Pasando los asentamientos de Uga o Yaiza se alcanzaba El Golfo y su laguna verde, las Salinas del Janubio. Tras almorzar en Playa Blanca, el viajero se dirigía a las Montañas de Fuego: «estos campos de tragedia son hoy lugares de turismo, acaso los más frecuentados después de las playas»[11]. Subía en camello, iba al refugio-mirador y en el Islote de Hilario disfrutaba del calor natural que emanaba el volcán y que permitía cocinar alimentos. De vuelta a Arrecife, transitaba por parajes con importancia agrícola o histórico-patrimonial como La Vegueta, Tinajo, Soo, Tiagua, Tao, Mozaga o San Bartolomé, donde destacaba el cultivo sobre las arenas del desierto y aparecía la idea reiterada de las erupciones volcánicas, que arrasaron

6. De La Torre, Claudio: *Las Canarias Orientales. Gran Canaria, Fuerteventura, Lanzarote.* Barcelona, Destino, 1966. La sobrecubierta, con una vista de Las Palmas de Gran Canaria, era de Federico Lloveras; contenía un mapa de cada isla y uno de la provincia; las fotografías fueron reproducidas como huecograbados y se imprimieron en los talleres de Heraclio Fournier, en Vitoria.

7. Vega, Carmelo: «Canarias y el turismo: una fotografía de lo impalpable», en *El turista interminable: Francesc Catalá-Roca y Nicolás Muller en Canarias*. Islas Canarias, Gobierno Autónomo de Canarias, 2005, p. 18 y ss. También véase Vega, Carmelo: *Derroteros de la fotografía en Canarias (1839-2000)*. Santa Cruz de Tenerife y Las Palmas de Gran Canaria, Caja Canarias y La Caja de Canarias, 2002, p. 197 y ss.

8. De La Torre, Claudio: *op. cit.*, p. 458 y ss. El capítulo de Lanzarote comenzaba en la p. 429.

9. *Idem*, p. 459.

10. *Idem*, p. 462.

11. *Idem*, p. 479.

pueblos pero que, al final, fueron productivas gracias al esfuerzo del hombre. La jornada acaba con la vuelta al Parador de Arrecife a dormir.





FIGURAS 1 Y 2. FRANCISCO FONTANALS Y PABLO COTS, «MAPAS DE LANZAROTE», EN CLAUDIO DE LA TORRE, LAS CANARIAS ORIENTALES. GRAN CANARIA, FUERTEVENTURA, LANZAROTE, 1966. Colección de los autores

La ruta del norte comenzaba en Arrecife, un enclave portuario y pesquero, donde se destacaban sus edificios de varias plantas que señalaban su progreso. Esta moderna capital se contraponía con Teguise, donde se exaltaba su historia y monumentos, sus leyendas y su música, o algunas personalidades como Ángel Guerra, el Doctor Spínola o Clavijo y Fajardo. Por Teseguite, el visitante llegaba al corredor agrícola-costero que pasa por Guatiza, Mala y Arrieta. Desde allí podía alcanzar La Corona y el oasis de palmeras en Haría. En Ye, comprobaba «que todo este norte de Lanzarote ha reunido los lugares más sorprendentes para el viajero, si no fuera por el recuerdo inolvidable de Timanfaya, la Montaña del Fuego, al otro extremo de la isla»[12]. En el Río, contemplaba la vista más bella del archipiélago, desde donde La Graciosa, Alegranza, Montaña Clara, el islote del Oeste y del Este, aparecían como un mapa en relieve. De vuelta a Arrecife, se detenía en la Cueva de los Verdes que tenía importancia histórica porque sirvió de refugio cuando la isla era atacada e invadida, con un grandioso interior que conmovía por los padecimientos humanos que allí acaecieron y por su incuestionable belleza. En los Jameos del Agua descubría un charco subterráneo con sus crustáceos transparentes y ciegos, donde se proyectaba hacer espectáculos musicales. Con las primeras sombras de la noche, el viajero entraba de nuevo en Arrecife. Estos recorridos por la geografía de la isla, que quedaron reflejados en los dos mapas añadidos al libro (FIGURAS 1 y 2), señalaban el orden de las visitas físicas

12. *Idem*, p. 509.

y concretas a los lugares e iban definiendo también el conjunto de posibilidades turísticas y conceptuales de Lanzarote.

Aunque en la actualidad la isla y su imagen han sufrido cambios, estas dos rutas se siguen manteniendo en páginas web como la del Patronato de Turismo de Lanzarote[13].

Por su parte, las paradas en el itinerario se fueron acomodando cada vez más al deseo del turista de masas de disfrutar y experimentar nuevas sensaciones que lo alejaran de su rutina diaria. Este último aspecto es importante y tiene que ver con el cambio del modelo turístico, desde una visión solitaria y romántica donde primaba la contemplación individual de la naturaleza o de la historia-monumento hacia otra mirada más colectiva, donde el turista viaja en grupo y busca a otros como él[14]. En el plano gráfico, esto se tradujo en la creación de imágenes cada vez más centradas en el visitante, en su interacción con otros turistas y en las experiencias propias de las vacaciones.

Estos cambios se pueden corroborar en uno de los mayores atractivos turísticos de la isla de Lanzarote: el sol y las playas[15]. El espacio natural, reconvertido en instalación lúdica y de ocio, fue llenándose de bañistas, consolidándose como el escenario perfecto de reunión y exhibición del turista como masa donde este ejerce como espectador y como actor, donde mira y es mirado.

Un fenómeno similar ocurrió en aquellas infraestructuras como paseos, miradores, restaurantes, locales nocturnos, tiendas u hoteles, donde se desarrollaba la experiencia turística, que normalmente respondían a modelos estandarizados a nivel internacional y que se presentaban como productos de consumo donde se valoraban los servicios ofertados o la relación calidad-precio. En general, los hoteles destacaban por lo novedoso de su arquitectura o por lo exclusivo de su emplazamiento y clientela, por las vistas, el confort de las habitaciones y los salones, los jardines, la piscina y su entorno que eran percibidos como símbolos de lujo y buena vida, el restaurante-bar con su comida selecta y el servicio atento y personalizado, las actividades comerciales, deportivas y lúdicas o el divertimento familiar.

---

13. <http://www.cabildodelanzarote.com/tema.asp?sec=Enlaces&idTema=159&idCont=791> [Consultado el 5 de junio de 2019]. Allí la norte se describe como un itinerario de 66 km a realizar en 5 horas de coche, con salida y llegada desde Arrecife pasando por Tahiche, Ye y Arrieta presentando sitios de interés como la Casa César Manrique, Mercadillo en Teguise los domingos, Mirador de Haría, Mirador del Río, Jameos del Agua, Cueva de los Verdes y Jardín de Cactus. Véase: <https://turismolanzarote.com/excursion/ruta-norte/> [Consultado el 5 de junio de 2019]. La ruta sur es un itinerario en coche de 80 km a realizar en 6 horas con salida y llegada desde Arrecife pasando por Uga, Playa Blanca, Femés y Puerto del Carmen donde se visitan sitios de interés como el Monumento al Campesino, los viñedos de La Geria, Yaiza, El Golfo, Los Hervideros, Playa de Papagayo. Véase: <https://turismolanzarote.com/excursion/ruta-sur/> [Consultado el 5 de junio de 2019].

14. Analizada por Urry en 1990. Cfr. Urry, John: *La mirada del turista.* Lima, Universidad de San Martín de Porres, 2004.

15. El mar y la playa no han sido concebidos y representados de la misma manera a lo largo de la historia. Ambos han podido ser, antes de la irrupción turística, un lugar de trabajo pesquero y comercial. En Canarias, durante este periodo pre-turístico, no fue muy representada por pintores o fotógrafos. Se apreciaba como un lugar peligroso al que era mejor no acercarse. Desde principios del siglo XIX lo hicieron los científicos buscando fuentes de estudios naturales o geológicos. A lo largo de ese siglo se representaron panorámicas de la costa, o se siguió un género formal establecido como el de la marina. En el tránsito del XIX al XX, con las primeras oleadas de turismo y con la proliferación de los fotógrafos aficionados, aparecieron imágenes de la playa con pescadores, paseantes e incluso, bañistas. En las primeras décadas del XX, se va desarrollando la visión del joven atlético y alegre que se ejercita y disfruta en la playa y se consolida la importancia de esta como paisaje. A estas concepciones y representaciones se superpuso su realidad e imagen turística. Para profundizar en este análisis, véase Vega, Carmelo: «Canarias y el turismo...», p. 42 y ss.

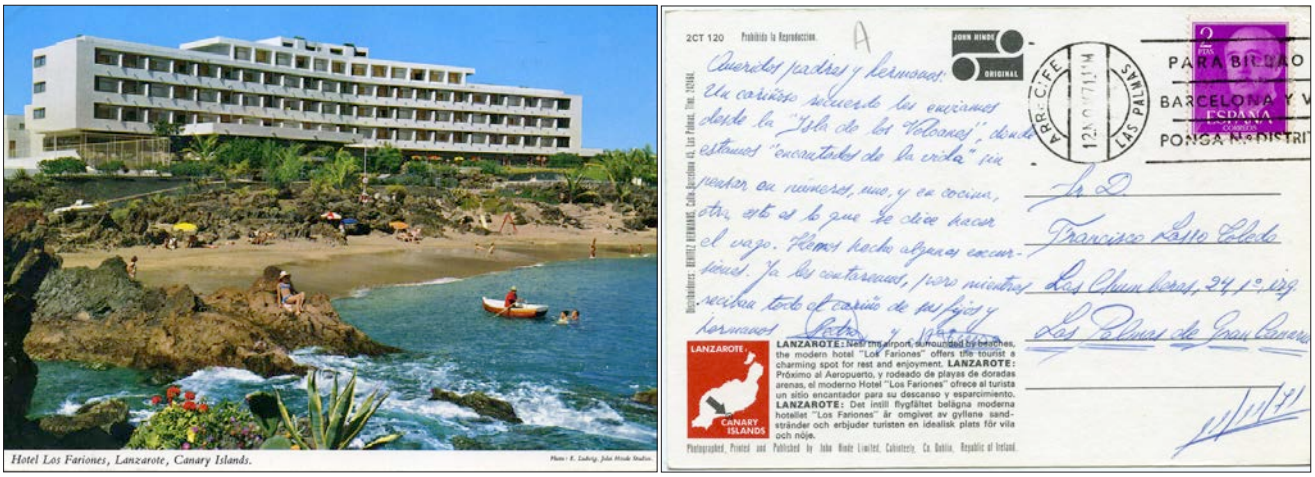


FIGURA 3. ELMAR LUDWIG, *HOTEL LOS FARIONES, LANZAROTE, CANARY ISLANDS*, TARJETA POSTAL, JOHN HINDE STUDIOS, C.1971. Colección de los autores

Un buen ejemplo que clarifica y sintetiza estas transformaciones son las imágenes de la Playa y el Hotel Fariones en Puerto del Carmen. Aunque ha sido representada en múltiples ocasiones, nos interesa profundizar en la fotografía que Elmar Ludwig realizó para su edición posterior como postal turística a través de la empresa irlandesa John Hinde Studios[16] (FIGURA 3). Se ha dicho que este fotógrafo reelaboró el «repertorio iconográfico sobre el paisaje y el hombre canario desarrollado, desde el siglo XIX, en el ámbito de la fotografía», que «logró articular uno de los discursos más sólidos en torno a la imagen de Canarias, dando forma al nuevo paisaje turístico de las Islas» y que muchas de sus instantáneas «acabaron convertidas en arquetipos de representación copiados por otros fotógrafos locales contemporáneos»[17]. Por otro lado, la tarjeta postal es un medio asociado a las experiencias turísticas. Es un objeto-*souvenir* y un artefacto que infunde prestigio social pues al enviarla señalamos a los demás dónde hemos estado, lo que hemos visitado y que se ha disfrutado del viaje.

Una de las características formales de las postales producidas por John Hinde Studios, que reforzaba su función informativa y su carácter divulgativo y, de paso, ubicaba el lugar fotografiado ante la mirada del destinatario de la tarjeta, fue la incorporación de una banda blanca en la parte inferior del anverso donde se recogía el título[18], mientras en el reverso aparecía una breve leyenda en tres idiomas (inglés, castellano y alemán) que describía la fotografía, además de un mapa donde se especificaba el punto geográfico exacto donde se hallaba el lugar o el motivo fotografiado. En el caso concreto de esta tarjeta postal, el mensaje del anverso designaba («Hotel Los Fariones, Lanzarote, Canary Islands»), mientras en el

16. Se ha dicho que la colección superaba las cuatrocientas postales, de las cuales la mayoría eran de Ludwig aunque también las realizaron otros fotógrafos como D. Noble, E. Nägele, H. Gössler o F. Ojeda Espino. Para un acercamiento a esta compañía dublinesa, a la labor de sus fotógrafos en Canarias o a las peculiaridades de su diseño se puede consultar: VEGA, Carmelo: *Derroteros de la fotografía...*, pp. 212 y 219: n. 21.

17. *Idem*, p. 212.

18. También en esa banda aparecía el nombre del autor de la fotografía y de la empresa editora: «Photo: E. Ludwig, John Hinde Studios».

reverso se explicaba el hito turístico («LANZAROTE: Próximo al Aeropuerto y rodeado de playas de doradas arenas, el moderno Hotel 'Los Fariones' ofrece al turista un sitio encantador para su descanso y esparcimiento»).

En la imagen destacaba la figura del hotel: inaugurado en 1966, fue la primera instalación turística moderna construida fuera de Arrecife, en el sur de Lanzarote. Aquí se nos ofrecían sus balcones desde donde mirar y ser observado, y sus instalaciones ajardinadas, con sus sombrillas alrededor de la piscina. Era un equipamiento de calidad que ayudaba a cerrar la playa como un territorio íntimo y exclusivo para el bañista. Esta era un espacio natural domesticado, un lugar para el bienestar: soleado, fecundo y fresco, con vegetación abundante de palmeras exóticas. Para reforzar esta presencia se incorporaban otros elementos de vegetación y flora autóctona en primer término, siguiendo un esquema utilizado ya en postales turísticas anteriores. El agua del mar era atrayente y no intimidaba gracias a su carácter calmado y a su color azul intenso; el rumor de las olas o la arena amarilla y caliente eran sensaciones beneficiosas para el turista.

La imagen también nos brindaba las actividades placenteras del bañista. El turista que tenía la postal se quería reconocer en los grupos que tomaban el sol o descansaban alrededor de las hamacas o sombrillas, los que practicaban juegos en la orilla o dentro del agua, en la belleza femenina en primer término.

Como señala Marc Augé, «la playa, en singular, era también en Occidente el símbolo compartido, y sin duda engañoso, de la evasión, quizá de la felicidad y ciertamente de encontrarse en otro lugar»[19]. Así, esta imagen de Lanzarote se acomodaba a una idea de la playa como escenario de la amistad, la solidaridad o la diversión, deshaciéndose de corsés familiares y sociales. Aparentemente era un espacio con formas superficiales de socialización, sin responsabilidades, sin diálogo ni conflicto.

Además de estas iconografías vinculadas al hotel y a la playa, había otras relacionadas con las visitas que se podían hacer en Lanzarote. Ya señalamos algunas rutas del turismo en la isla, y además, sabemos que en establecimientos como el Hotel Fariones se ofertaban excursiones terrestres y marítimas, consiguiendo un producto más variado y diversificado, que daba otras oportunidades de disfrute al turista, que podía singularizar la isla.

Entre sus atractivos paisajísticos e iconografías turísticas más importantes, estaban los asociados con su origen volcánico. En reiteradas ocasiones, Lanzarote ha sido promocionada con el slogan de «la isla de los volcanes» y, sin duda, este motivo se había implantado en el imaginario del turista. De hecho, en el texto manuscrito de esta postal a la que hacemos referencia, fechado en 1971, puede leerse: «un cariñoso recuerdo les enviamos desde la 'Ysla de los Volcanes' [...]. Hemos hecho algunas excursiones».

En la isla había grandes áreas afectadas por el volcanismo reciente: en el norte, el Volcán de La Corona y sus múltiples coladas que dieron forma al tubo en donde se encontraba la Cueva de los Verdes o los Jameos del Agua; en el sur, los efectos

19. AUGÉ, Marc: *El viaje imposible*. Barcelona, Gedisa, 2008 (1ª ed. 1977), p. 41.

de las grandes erupciones acaecidas principalmente entre 1730-1736, que crearon una vasta extensión afectada por la lava o por un manto de pequeñas piedrecitas o rofes, y donde se hallaban lugares como La Geria o el Parque Nacional de Timanfaya (con las Montañas del Fuego).

Los viajeros del siglo XIX y los primeros turistas debieron experimentar la soledad de este paisaje volcánico[20]. El turista de masas, sin embargo, demandó y generó lugares concretos donde disfrutar con otros y tener nuevas experiencias. Estos hitos e iconografías fueron señalados y acondicionados, en gran medida, por el Cabildo Insular de Lanzarote, asesorado por un equipo de gestores y de artistas, especialmente el pintor César Manrique[21], que defendió la unión o simbiosis del arte con la naturaleza y la cultura.

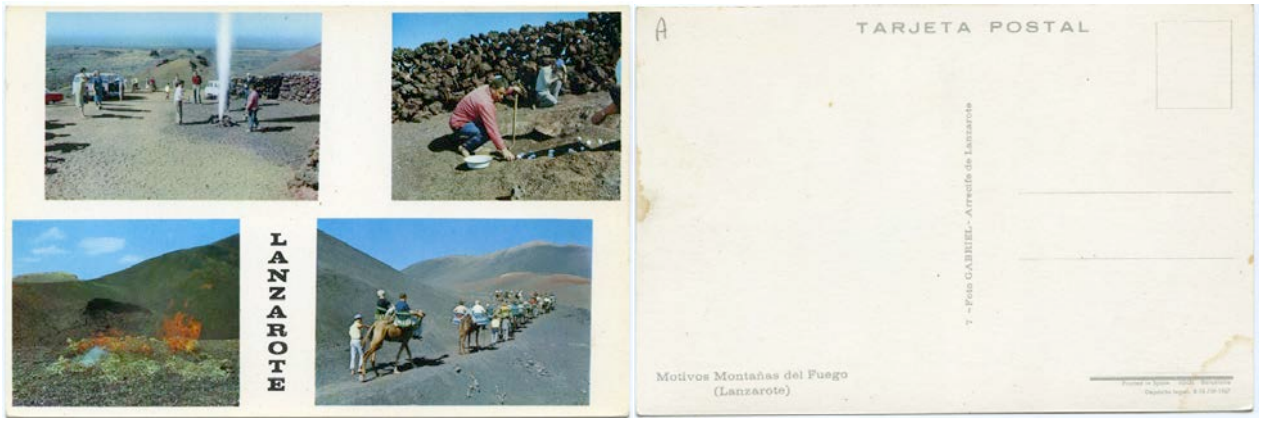


FIGURA 4. GABRIEL FERNÁNDEZ, *MOTIVOS MONTAÑAS DEL FUEGO (LANZAROTE)*, TARJETA POSTAL, IGOL, 1967. Colección de los autores

De este modo, el Cabildo de Lanzarote promovió la creación de una red de centros, entre los que destacaban varios que aprovechaban directamente las posibilidades volcánicas de la isla: la Cueva de los Verdes, los Jameos del Agua o las Montañas del Fuego. En el caso concreto de las Montañas del Fuego, se habilitó un espacio de recepción y encuentro en el Islote de Hilario. En este lugar ya existían unas rudimentarias instalaciones hasta que se terminó, hacia 1970, un moderno y cómodo restaurante con tienda de *souvenirs*[22]. Allí se incitaba a la contemplación del paisaje, se iniciaban las rutas por el interior del Parque Nacional de Timanfaya y tenían lugar varias atracciones que aprovechaban el calor que emanaba del suelo. Esas atracciones y excursiones acabaron transformándose en imágenes de marca del lugar, y fueron

20. Para el interés y la percepción agrícola estas vastas extensiones volcánicas fueron menospreciadas por improductivas aunque fueron canteras o se fueron domesticando, cuando se podía, con sistemas de cultivo peculiares. También fue terreno de la curiosidad y el análisis científico que intentaron auscultar y describir, a través de textos e imágenes, su realidad geológica o biológica. Los viajeros también comenzaron a apreciar su extravagancia y a abrir las rutas que después serían aprovechadas por el turismo de masas.

21. El activismo y la creatividad espacial o artística de César Manrique (1919-1992), están vinculados estrechamente a la isla de Lanzarote. Para profundizar en su vida y obra pueden ser útiles algunas referencias recientes: KLOC-KONKOLOWICZ, Jakub: *Manrique y su proyecto Lanzarote. ¿Una utopía realizada?* Tahiche, Fundación César Manrique, 2019, o STEFFEN, Katrin (dir.): *Universo Manrique*. Las Palmas de Gran Canaria, Centro Atlántico de Arte Moderno, 2019.

22. Véase SANTANA, Lázaro: *Timanfaya*. Tahiche, Fundación César Manrique, 1997.

fotografiadas repetidamente y convertidas en postales turísticas, como hizo, por ejemplo, Gabriel Fernández[23] (FIGURA 4).

La postal a la que hacemos alusión aquí está fechada en 1967 y, por lo tanto, es anterior al nuevo restaurante. Fue impresa por la editorial IGOL de Barcelona. En el reverso, aparecía como título: «Motivos Montañas del Fuego (Lanzarote)», mientras que, en el anverso, cuatro imágenes de la isla rodeaban el nombre de «LANZAROTE». Tres de esas fotografías tenían que ver con las atracciones ya reseñadas en el Islote de Hilario, y una cuarta había sido tomada en las mismas Montañas del Fuego.

En el Parque Nacional de Timanfaya, el turista vivía la ilusión de estar en un espacio activo donde el calor era el aliciente principal. Esto se demostraba con tres experimentos-espectáculos que provocaban la sorpresa de los visitantes, que se agolpaban en torno a un orificio que, al introducir agua, devolvía a los pocos segundos una columna de vapor; o bien, comprobaban cómo en una pequeña hondonada se podía cocinar, en este caso unos huevos duros; o, en fin, se entusiasmaban ante la potente llamarada producida al poner en contacto arbustos secos con el suelo. La cuarta imagen mostraba una caravana de dromedarios en las Montañas del Fuego, siguiendo una pequeña ruta que permitía al turista contemplar el paisaje y al mismo tiempo, entrar en contacto con este animal exótico y con todo el imaginario que lo envolvía.

El fenómeno del turismo de masas, impulsado por gestores y actores externos y locales, ayudó a ordenar y consolidar una serie de itinerarios e hitos-iconografías de la isla de Lanzarote. El turista traía consigo sus códigos de percepción y sus territorios simbólicos, conocía la imagen de los lugares que tenía que visitar y visualizar, y disponía de un tiempo limitado para percibirlos y experimentarlos. Con todo esto era normal que su mirada se acercara más al consumo y la posesión, a refrendar lo que esperaba ver y marcar con una foto lo visitado, que al conocimiento-vivencia con una cierta profundidad.

Además, buscaba una estancia feliz, desarrollando experiencias con otros turistas, intentando excluir los elementos que se alejasen de lo deseado y previsto, manteniendo al margen los conflictos de la vida real. Sus vivencias –y las imágenes que estas generaban– debían ser fácilmente asumibles, reiteradas en sus motivos y puntos de vista, benevolentes y embellecidas, para crear una realidad edulcorada gracias a escenografías, composiciones y poses teatralizadas, con un uso efectista de los colores.

Junto a estos planteamientos más estereotipados del turismo de masas, tan bien expresados en los modelos representacionales de la postal turística que, con sus variantes y actualizaciones a lo largo de las últimas décadas, han llegado a nuestros días, deben señalarse otras soluciones discursivas y estrategias conceptuales alternativas, más cercanas a las prácticas artísticas y a la creación fotográfica contemporánea, que nos proponen maneras diferentes de visitar, conocer y mirar la isla, para abrir

23. Gabriel Fernández Martín fue uno de los fotógrafos más importantes de Lanzarote. Su relevancia histórica estriba en que, desde finales de los años cincuenta hasta su fallecimiento en 1985, contribuyó a profesionalizar esta disciplina, participó en múltiples exposiciones, ejerció de cronista visual en periódicos regionales y nacionales y, sobre todo, en el contexto del tema que aquí tratamos, colaboró en la construcción de la imagen turística de la isla. Sobre la vida y obra de este fotógrafo, véase: DELGADO, Félix: *Gabriel Fernández Martín*. Tahiche, Fundación César Manrique, 2009.

nuevos itinerarios posibles, nuevas iconografías y, sobre todo, nuevas formas de dialogar con la cultura o el territorio insular. Entre esas propuestas, nos interesa destacar especialmente dos proyectos, distintos en sus objetivos y en sus resultados, desarrollados en Lanzarote por Carlos A. Schwartz y Hamish Fulton, aunque ambos operan sobre los códigos del tránsito, la deriva y la deambulación[24].

CARLOS A. SCHWARTZ Y LANZAROTE

En el año 2001, el arquitecto y fotógrafo Carlos A. Schwartz[25] (Santa Cruz de Tenerife, 1942) publicó su libro *Lanzarote*[26] (FIGURA 5), que formaba parte de la serie «Itinerarios», iniciada en 1995 con *Fuerteventura*, y de la que en 2011 presentó un nuevo volumen titulado *El Hierro*[27]. La estructura de estos libros tiene pautas comunes, presentando un texto de introducción escrito por autores vinculados con cada una de las islas, y una selección de sus trabajos fotográficos. El proyecto, pretende completarse con nuevos volúmenes sobre el resto de las Islas Canarias, incluyendo La Graciosa y San Borondón. La inserción de esta última –una isla ficticia pero muy presente en el imaginario popular del archipiélago–, reafirma la dimensión geográfica pero también, la voluntad simbólica de la serie en su conjunto.

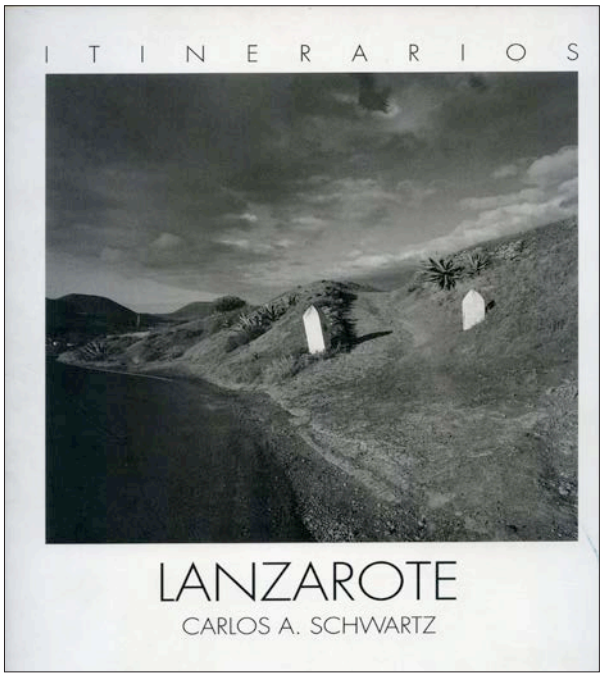


FIGURA 5. CARLOS A. SCHWARTZ, PORTADA DEL LIBRO ***LANZAROTE***, 2001. Colección de los autores

A diferencia de las guías turísticas que, como hemos mencionado, solían incluir dibujos para señalar los itinerarios geográficos, marcando recorridos metódicos y precisos donde se encadenaba todo lo reseñable para estimular el deseo del visitante, asumiendo la necesidad del nuevo turista de consumir ahorrando tiempo y esfuerzo,

24. Para comprender y contextualizar adecuadamente estos diálogos y prácticas artísticas y el caminar es importante lo expuesto por Careri. Cfr: CARERI, Francesco: *Walkscapes. El andar como práctica estética.* Barcelona, Gustavo Gili, 2019 (1ª ed. 2002).

25. Sobre este autor y su obra se puede consultar <http://www.caschwartz.com> [Consultado el 18 de diciembre de 2019]. En el apartado de Publicaciones individuales se pueden tener acceso fácil a algunas imágenes del libro que aquí analizamos aunque no están todas, hay algunas más, y están ordenadas de manera diferente.

26. SCHWARTZ, Carlos A.: *Lanzarote, itinerarios.* Islas Canarias, 2001. Se presenta, como en otras ocasiones, con prólogo de alguien nacido en la isla fotografiada, en este caso Manuel Torres Stinga. También se acompaña de otro texto «Entredosespacios» firmado por M. Florentina Fuentes.

27. SCHWARTZ, Carlos A.: *Fuerteventura*. Islas Canarias, Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, 1995; SCHWARTZ, Carlos A.: *El Hierro*. Islas Canarias, 2011. El prólogo de este último libro es de Víctor Álamo de la Rosa.

el *Lanzarote* de Schwartz carece de mapas que sirvan de pauta geográfica al lector para entender sus derroteros fotográficos[28].

Las visitas de Schwartz a Lanzarote durante la realización de este proyecto no siguieron un itinerario prefijado ni conllevaron una gran preparación. Aunque conocía la isla por viajes anteriores y por múltiples precedentes bibliográficos e iconográficos, «no tenía ninguna referencia clara para abordar la isla». En ese sentido, prefirió aproximarse a ella de la manera más limpia posible, con el ritmo propio del que intenta descubrir y entender el lugar del viaje. «Mi intención no es superficial como la del turista sino que intento descubrir las singularidades de la isla por mí mismo. La fotografía me sirve para hacerme preguntas. Como las bifurcaciones de caminos, entrañan decisiones». Matizando que «quizá, a través del paisaje esté buscando la vida. Vivir, aunque las decisiones entrañen riesgos, es importante. No caer en la rutina. Exponer es exponerse o revelarse a uno mismo»[29].

De esta manera, Schwartz se posiciona desde la perspectiva del viajero que, en soledad y sin interrupciones, busca «una conexión mayor con el entorno y con uno mismo», que persigue en el paisaje «su propio retrato, el descubrimiento y comunión del viajero consigo mismo»[30]. El territorio se humaniza cuando se vive y se apropia simbólicamente. El hombre crece al vivir y dialogar con el entorno.

Schwartz es un fotógrafo y este diálogo se construye a través de la fotografía. La visita a Lanzarote tenía el claro propósito de descubrir y experimentar fotografiando, pero también perseguía la publicación de las imágenes. Como él mismo señala: «en ese caso mis viajes sí tenían la intención de que el material a elaborar formara parte del segundo libro de la serie Itinerarios. Visité la isla en varias ocasiones, y los itinerarios tuvieron un ritmo distinto», añadiendo que «la intención era simplemente recorrerla y registrar los paisajes que llamaran a mi sensibilidad»[31].

La toma de las instantáneas también se sujetaba a decisiones técnicas. El uso de cámaras analógicas le obligaba «a no sacar muchas imágenes lo cual conlleva una contención antes de disparar. Yo diría que es casi otra manera de

---

28. El libro de Fuerteventura sí que intercala entre los grupos de fotografías los diferentes trayectos en planos, anotando los lugares y fechas e incluso los momentos del día. Quizás por el propio desarrollo de ese proyecto. Schwartz, en entrevista personal, nos señala que fue el producto «de unas vacaciones que realicé con mi mujer y mi hijo a Fuerteventura en septiembre de 1985» «hice una serie de fotografías donde se mezclaban las fotografías familiares y los lugares que visité. Con aquel material monté un álbum de mi estancia en la isla». Además «Muchos años después pude mostrárselo al Viceconsejero de Cultura, Miguel Cabrera, y aquella circunstancia propició que el Gobierno de Canarias que lo publicara con el título de Fuerteventura/Itinerarios, y que el propio Miguel Cabrera redactara el prólogo». Como en el desarrollo de su visita a Fuerteventura anotó todas las rutas y las fechas, en el libro final pudo incluir mapas con los caminos recorridos.

En el libro dedicado a El Hierro tampoco hay mapas. El propio Carlos Schwartz explica que fue elaborado en tres viajes (septiembre de 2002-2004-2006), y que no pretendía un recorrido exhaustivo por la isla sino detenerse en los lugares que llamaron su atención o que lo incitaran a volver de nuevo. Además «Las secuencias de fotografías sólo corresponden parcialmente al orden en que fueron tomadas, y se han organizado a partir de itinerarios ficticios que comienzan en el Puerto de la Estaca o en Valverde y recorren distintos lugares de la isla: Por el sur en dirección al Parador Nacional o hasta la Restinga y Tacorón. Por el norte hacia El Golfo. Por la carretera de la cumbre a San Andrés y Frontera. A Sabinosa y la Playa del Verodal, hasta el faro de Orchilla por la Dehesa, a la ermita de los Reyes, a El Sabinal y, en último término, al Mirador de Bascos, donde, para el fotógrafo, desaparece definitivamente la Isla», Schwartz, Carlos A: *El Hierro...*, p. 117.

29. Entrevista a C. A. Schwartz.

30. *Ibidem*.

31. *Ibidem*.

mirar». Además no retocaba lo captado, la fotografía era pura. La utilización del blanco y negro perseguía ser «menos descriptivo, más sugerente y más abstracto que el color»[32]. Las imágenes destacaban en el libro por su formato cuadrangular, el amplio marco blanco o la ausencia de textos que las acompañasen.

El libro se estructuró por etapas que se iniciaban o terminaban delante del icono principal del viejo Arrecife: el Puente de las Bolas y el Castillo de San Gabriel (FIGURA 6). Esta cesura, con imágenes de estos monumentos o de sus alrededores, tenía una motivación real pues el material se realizó en varios viajes y estas fotografías nocturnas, a veces tomadas desde el Hotel Miramar, separaban cada una de las visitas. Para cerrar usó el mismo criterio, pero con una foto tomada a mediodía e incluyendo las únicas personas que aparecían en el libro. Aunque el autor le ha restado importancia («simplemente fue un recurso que se me ocurrió»[33]), lo cierto es que también esas imágenes reiteradas se asemejaban a recuerdos o ensoñaciones recuperadas en la noche de Arrecife. La última fotografía, entonces, podía ser un despertar.



FIGURA 6. CARLOS A. SCHWARTZ, FOTOGRAFÍA SIN TÍTULO, EN *LANZAROTE*, 2001. Colección de los autores

El Lanzarote de Schwartz se podría comparar a las visiones y a los álbumes de los turistas en los que seleccionaban los recuerdos y las imágenes de sus visitas. Ya Claudio de la Torre, al fin de la ruta norte, señaló:

> Volvemos al camino de Arrecife. Entramos en la capital con las primeras sombras de la noche. Pese a que las sombras vienen del mar y van entrando por las calles, la bella ciudad sobre las rocas sigue siendo blanca. Hay como una memoria de los ojos que retiene en el fondo de las pupilas el ocre de lavas y volcanes. En este luminoso puerto de Arrecife la mirada se aclara poco a poco. A la orilla del mar, cuando todo lo disipa la brisa que refresca el albo caserío, el viajero se sienta a recordar, como si regresara de un mundo fabuloso[34].

Esta selección efectuada por Schwartz está presente en la disposición de las imágenes a lo largo del libro, estableciendo nuevas conexiones conceptuales o visuales. Pero también es cierto que las instantáneas se disponían según una urdimbre geográfica y cronológica, de ahí las separaciones nocturnas de los viajes. En muchas ocasiones, las carreteras, los caminos y los senderos debieron servir como opciones para abrir o claudicar en nuevas exploraciones. En este sentido es paradigmática

32. *Ibidem*.
33. *Ibidem*.
34. DE LA TORRE, Claudio: *op. cit*., p. 519.



FIGURA 7. CARLOS A. SCHWARTZ, FOTOGRAFÍA SIN TÍTULO, EN *LANZAROTE*, 2001. Colección de los autores

la sutileza serpenteante de una vereda en Montaña Negra (FIGURA 7). Una vez localizado el motivo, como las atrayentes Salinas del Janubio, podían ser objeto de múltiples fotografías.

Lo que Schwartz quería encontrar en la isla no era lo que buscaba el turismo de masas. Florentina Fuentes nos advierte:

> Este es un libro sobre Lanzarote, pero también es un libro de recorridos, de itinerarios, de viajes hacia el interior del paisaje propio y la recreación intimista de una mirada: la de Carlos A. Schwartz. Es el libro sensible de una isla, alejado de los exteriores corrientes de las postales y de las guías, del color hiperrealista y de los monumentos naturales y artificiales sobradamente conocidos[35].

En consecuencia, las fotografías respondían a la «intención del libro», que como admite el propio autor, no era otra que «tratar de profundizar en los paisajes más característicos de la isla desde mi visión y mi sensibilidad personal»[36].

Esa profundización en la naturaleza de la isla no perseguía, tal y como nos señala el propio Schwartz, «los cuatro elementos, al menos de manera consciente»[37] pero les daba presencia. Así las diferentes texturas de las piedras y tierra; el aire y la fuerza del viento; los cielos surcados por nubes o el agua de mar; el sol que calienta y genera las luces y sombras en la isla.

Los paisajes de Lanzarote captados por Schwartz solían ser amplios y profundos, solamente acotados por algún desnivel o montaña de poca altura. La aridez reinante daba realce a la singularidad y fortaleza de las palmeras o de la vegetación salvaje. Salvo una fotografía en la que aparece un grupo de camellos sentados, no hay presencia animal en las imágenes del libro. Tampoco aparecen retratos ni otros recursos frecuentes en sus trabajos fotográficos anteriores, como las referencias autobiográficas mediante marcas, reflejos o sombras.

Aun así, el paisaje que iba buscando y encontrando estaba humanizado. Sobre esa naturaleza no aparecía el hombre, pero sí su huella. A Schwartz le atraía de Lanzarote, «el tratamiento del territorio, su cercanía a lo artístico, casi como si fueran piezas de *land art* sin pretenderlo»[38]. La actuación del hombre podía, de este modo, dibujar geometrías y establecer puntuaciones en el paisaje. A veces de una

35. SCHWARTZ, Carlos A.: *Lanzarote, itinerarios*..., s. p.
36. Entrevista a C. A. Schwartz.
37. *Ibidem*.
38. *Ibidem*.

manera sutil como pisadas, surcos, muros, zocos y mojones. En otras ocasiones con mayor rotundidad: tierras agrícolas, salinas, arquitecturas o barcas.

Frecuentemente había un acercamiento a lugares que mantenían una cierta contribución armoniosa o respetuosa del hombre con el medio. En las imágenes de Schwartz se realzaba su belleza, se transmitía su sosiego y calma, como la ligera pendiente donde el hombre había conseguido abrir los hoyos de parra y protegerlos con elegantes semicírculos de piedra consecutivos (FIGURA 8). En otras ocasiones visibilizaba la destrucción y el olvido de la cultura rural y salinera, de las antiguas formas de vida, de la relación con la naturaleza y de la arquitectura humana. Puede servir de ejemplo la fotografía de uno de los molinos destartalados y en estado ruinoso, sin aspas con viento rodeado de vegetación salvaje que se encontraban en las Salinas del Janubio (FIGURA 9). Otras imágenes incorporaban elementos que ponían en evidencia las señales del progreso: las carreteras de asfalto, los postes con tendidos, los molinos para producir energía eólica, las chatarras o los zocos con bloques o neumáticos abandonados.



FIGURAS 8 Y 9. CARLOS A. SCHWARTZ, FOTOGRAFÍAS SIN TÍTULO, EN *LANZAROTE*, 2001. Colección de los autores

Estas iconografías de la ruina y del progreso no entrañaban aquí ninguna acusación, sino más bien certificaban una actitud de resignada aceptación del paso del tiempo y de las consecuencias de la intervención sobre el espacio. «Soy consciente», afirma Schwartz, «de que muchos lugares que he fotografiado ya no existen, o han sido deformados por el desarrollismo y la construcción. Aun así, en este libro no hay denuncia o crítica, pero sí en otros proyectos»[39]. En este sentido,

39. *Ibidem*. Schwartz se ha centrado en iconografías urbanas o espacios degradados por las nuevas prácticas económicas en Lanzarote. Para ejemplificar lo que decimos, y contrastar con el libro que aquí se estudia, recomendamos la consulta de la exposición colectiva: *Arquitectura Terminal* (Casa de la Cultura, Arrecife de Lanzarote, 2000), en la que Schwartz aborda una reflexión sobre los espacios de marginalidad.

la visión que Schwartz nos dio de la isla, era positiva y generosa, llegando incluso al halago al referirse a la relación que el lanzaroteño mantiene con el territorio que habita.

Por otro lado, su interés recurrente por mostrar elementos abandonados, estructuras ruinosas o sepulcros, estaría vinculado con sus preocupaciones fotográficas sobre el concepto del tiempo. Todos esos elementos no dejaban de ser huellas del pasado, salvadas del olvido y recordatorios de la vida[40]. «Yo tengo la necesidad de fotografiar. Quizá, como dije en cierta ocasión, fotografío para subrayar la vida, fijar las cosas que ocurren, aunque sean nimias. También lo escribí en otra ocasión: quizá lo que intento siempre –vanamente– es detener el tiempo»[41].

A diferencia del turista, que vive un presente ocioso en el que se difuminan los problemas de la vida, lo que Schwartz proponía era un camino para la reflexión sobre lo humano. Quería sentir la importancia del espacio y la conciencia del tiempo, la conformación del territorio y su transformación paulatina, y cómo las huellas y las fotografías nos relacionan con el pasado y con nuestro futuro. Como muy bien señaló Manuel Torres Stinga, los itinerarios lancelóticos de Schwartz eran:

> rutas con estaciones para la reflexión y la indagación, cuadros que convocan al diálogo sobre las más inquietantes interrogaciones del alma humana: la soledad taciturna del crepúsculo, el silencio de la casa despoblada, las ruinas que recuerdan la fluencia temporal[42].

HAMISH FULTON Y SUS SIETE CAMINATAS CORTAS

A principios del año 2005, la Fundación César Manrique (Tahiche, Lanzarote) presentó la exposición titulada *Siete caminatas cortas*, en la que se recogían varios trabajos del artista británico Hamish Fulton[43] (Londres, 1946), entre ellos la serie de igual título que había realizado en Lanzarote el año anterior. Con motivo de esa exposición, se publicó además un libro-catálogo que incluía una selección de las fotografías realizadas por Fulton durante sus recorridos por la isla[44] (FIGURA 10).

---

40. El propio libro estaba dedicado, como homenaje personal y recuerdo, «a mi padre, que vino de Lanzarote», entroncando así la propia rama familiar y la isla.

41. Entrevista a C. A. Schwartz.

42. SCHWARTZ, Carlos A: *Lanzarote, itinerarios...*, s. p.

43. Sobre la obra de Fulton se puede consultar <http://www.hamish-fulton.com> [Consultado el 29 de septiembre de 2018]. También el catálogo FULTON, Hamish: *Walking on the Iberian Peninsula*. Bombas Gens Centre D'Art, 2018. Además de estas referencias recientes con afán antológico, nos parece muy importante la lectura de la entrevista: FULTON, Hamish: «Si no se camina, no hay obra», en GRANDE, John K.: *Diálogos Arte Naturaleza.* Tahiche, Fundación César Manrique, 2005 (1ª ed. 2004), pp. 221-235.

44. FULTON, Hamish: *Seven short walks. Siete caminatas cortas.* Tahiche, Fundación César Manrique, 2005.

En FULTON, Hamish: *Walking on the Iberian...*, s. p. aparecen imágenes y textos de caminatas acontecidas en Lanzarote. Nos interesa recalcar un capítulo denominado «Pyrenees and Canary Islands». Allí se dice que hasta el momento había hecho cuatro caminatas en Canarias. Además de la que recoge el libro que investigamos y que aquí se refiere como «7one day walks from and to Punta Mujeres walking on pavements roads tracks and paths Lanzarote Canary Islands Spain 12-18 February 2004», también se reseñan: «a coastal walk round the island of La Graciosa from and to Caleta del Sebo via: Montana Amarilla Punta del Bajio Punta Gorda Baja del Ratón Spain 16 January 2005»; «12 february 2004 walking clockwise round the cráter rim of 425 metre high Volcán de la Corona

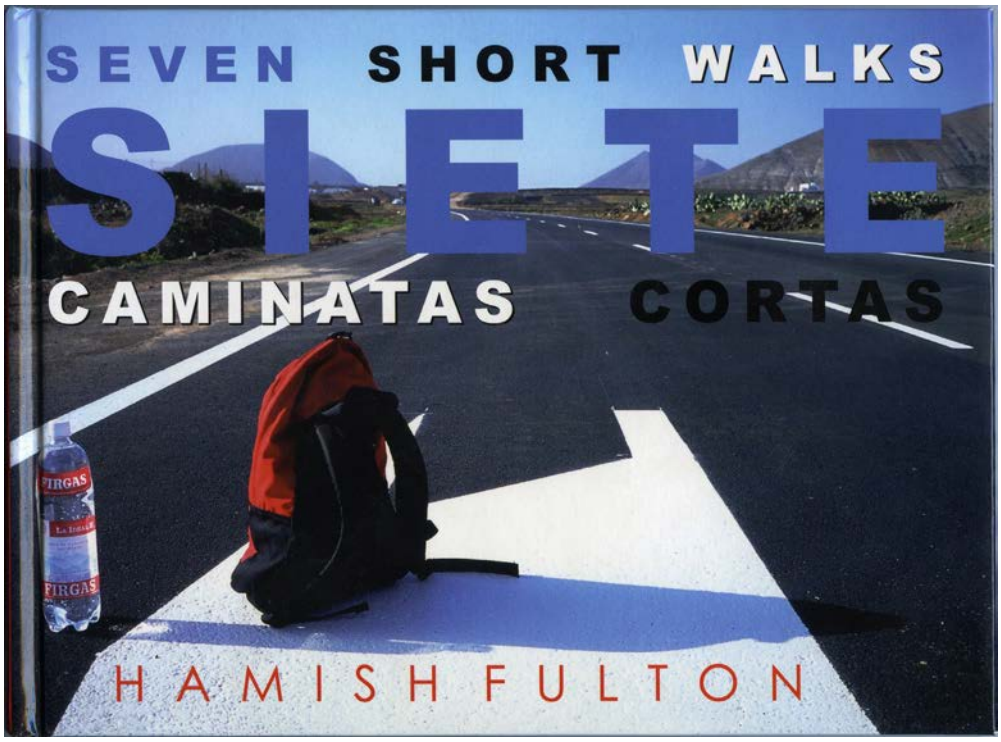


FIGURA 10. HAMISH FULTON, PORTADA DEL LIBRO *SEVEN SHORT WALKS. SIETE CAMINATAS CORTAS*, 2005. Colección de los autores

Como se especifica de manera reiterada a lo largo del libro, fueron «Siete jornadas a pie desde y hasta Punta Mujeres caminando por carreteras veredas y senderos Lanzarote Islas Canarias 12-18 febrero 2004»[45]. Este proyecto se relacionaba con otros repertorios de caminatas semejantes realizados por el autor, por ejemplo, sus siete caminatas desde y hasta Kioto (Japón), entre el 13 y 19 de mayo de 1998.

En cuanto proyecto con motivaciones artísticas, sus objetivos e itinerarios se separaban de los propósitos y contenidos del turismo, incluso del senderismo estrictamente vacacional y deportivo. Para Fulton, el arte es algo esencial en una sociedad sana: «el modo en que miras la vida»[46], la manera en que aprovechas el tiempo de la vida. Concibe el arte como una experiencia humana y un espacio de experimentación plástica y conceptual «en las que», como afirma Nuria Enguita, «color, forma y materia dejan paso a la experiencia, el pensamiento y la acción como recursos artísticos»[47]. Con esta filosofía, pronto se descubrió como un artista caminante, y adquirió el compromiso de hacer solo arte derivado de cada caminata[48]: el arte «es la caminata en sí misma y, el texto resultante, la materialización»[49].

Lanzarote Canary Islands Spain» y «14 january 2005 counting 3250 steps walking clockwise round the cráter rim of 425 metre high Volcan de la Corona Lanzarote Canary Islands Spain».

45. FULTON, Hamish: *Seven short walks...*, s. p.
46. FULTON, Hamish: «Si no se camina...», p. 223.
47. Nuria Enguita en FULTON, Hamish: *Walking on the Iberian...*, s. p.
48. FULTON, Hamish: «Si no se camina...», p. 224.
49. FULTON, Hamish: *Walking on the Iberian...*, s. p.

El itinerario de sus recorridos en Lanzarote tenía un plan establecido previamente que servía para vertebrar el proyecto. Para Fulton cada caminata «comenzó como una idea y fue transformada posteriormente en una experiencia real»[50]. El que se realizase en siete jornadas era una elección deliberada[51] que se relacionaba con la importancia histórica y cultural de ese número, como los siete días de la semana o los siete colores del arco iris. Además, no avanzaba en ninguna dirección pues, como hemos visto, empezaba y finalizaba en la población costera de Punta Mujeres, con lo cual se establecían caminatas de ida y vuelta, rutas conectadas que Fulton denominó el círculo del sol o una isla rodeada de agua. Estos elementos naturales, los ritmos de la naturaleza y las medidas de su tiempo, ya dirigieron otros planes de caminatas suyos como los que se iniciaban en el mar-agua pasando por la montaña-tierra, pudiendo finalizar de nuevo en el mar-agua. El libro también parecía reflejar un recorrido temporal premeditado pues se iniciaba con una fotografía en la portada captada en pleno día, con la mochila y una botella de agua sobre la carretera de asfalto, y se cerraba en la contraportada, con una toma nocturna, donde destacaban las plantas y rocas iluminadas.

Aun así, para Fulton lo fundamental de la caminata no era este plan o idea premeditada sino su transformación en una realidad. Sabía que había una gran diferencia entre lo previsto y lo realizado pues aunque él funcionaba como almacén que relacionaba las caminatas, estas se reestructuraban con la experiencia física y mental, con «las alteraciones físicas de una vida en un mundo cambiante»[52]. Cada caminata era única porque contemplaba una infinita variabilidad y aparecían sensaciones y percepciones imprevistas, múltiples descubrimientos que enriquecían el proyecto. Los diferentes ritmos propios del caminar, la mente abierta y la mirada atenta hacían que se generaran nuevas oportunidades de experimentación, imperceptibles en el devenir frenético del turista.

Fulton se iba despojando de la mirada científica o estética, que transforma el mundo en objeto y lo filtra mediante dispositivos, y al caminar llegaba a sentir las condiciones y emociones de la carretera, de los accidentes geográficos y orográficos, de las estaciones o las fases del día. Ver y tocar, percibir olores y sabores, escuchar los sonidos de la naturaleza. Al mismo tiempo sentir los movimientos y las necesidades y sensaciones propias. Este redefinirse continuo implicaba un proceso de diferenciación: «Fulton se mueve y se diferencia incesantemente de sí»; el trayecto «se diferencia también a cada paso, pues el espacio, *per se*, es un principio separador»[53]. También, al sobrepasar lo comprensible, se producía una unión: «une la tierra, la mente y el cuerpo. Los humanos se unen con la naturaleza al caminar»[54].

En *Siete caminatas cortas*, esta pasión por recorrer se concreta en una frase que aparece de forma reiterada, como un mantra que incita y refuerza el acto de

50. *Ibidem*.

51. En otras ocasiones también había una elección deliberada del día de realización de la caminata que se podía hacer coincidir con días señalados o con fenómenos naturales como la luna llena o el solsticio de verano.

52. Fulton, Hamish: *Walking on the Iberian...*, s. p.

53. Mariano de Santa Ana en Fulton, Hamish: *Walking on the Iberian...*, s. p.

54. Fulton, Hamish: «Si no se camina...», p. 233. También Fulton, Hamish: *Seven short walks...*, s. p.

la deriva: «El camino por delante & el suelo bajo los pies»[55]. Ese «camino por delante» quedó registrado en las fotografías, pero también en mapas que Fulton incluyó en el libro (FIGURA 11), en los que señaló sus recorridos por toda la zona norte de la isla, la Villa de Teguise y los litorales que unían Caleta de Famara hasta Gusa y de los Ancones hasta Órzola, con conexiones interiores. Aprovechaba las sendas elaboradas por miles de vidas anteriores y nos mostraba la evolución de las veredas abiertas por animales y hombres, los caminos agrícolas o las carreteras recientes.

Estas caminatas eran experiencias enriquecedoras en la construcción de lo humano. Como Fulton señalaría, se puede «caminar muy lejos más allá de la imaginación una vez que una caminata se termina, no puede destruirse»[56] o que «una caminata puede existir igual que un objeto invisible en un mundo complejo»[57]. Eran obras de arte en sí, no tenían por qué convertirse en objeto. Además, Fulton creía que estos no podían competir con la experiencia[58], y que su arte no era un bien de consumo: una «obra no puede re-presentar la experiencia de una caminata. Una idea puede robarse. Una obra de arte puede comprarse, pero una caminata no puede venderse»[59].

Por otro lado, Fulton también era consciente de que podía disfrutar de la recreación artística de esa experiencia y que debía transmitir a otros su mensaje. Para ello tenía que buscar una situación y un medio propicio, un lenguaje apropiado. Textos o fotografías le permitían:

> mostrar sin representar, decir sin explicar, nombrar el paisaje sin contenerlo. Lugares, tiempos, distancias, actúan como registros vivos del camino, y nos permiten imaginarlo, recorrerlo. Junto a los números y nombres propios aparecen las palabras como rastros de la experiencia o detalles del paisaje[60].



FIGURA 11. HAMISH FULTON, MAPA DE LANZAROTE CON SEÑALIZACIÓN DE CAMINATAS, EN *SEVEN SHORT WALKS. SIETE CAMINATAS CORTAS*, 2005. Colección de los autores

55. FULTON, Hamish: *Seven short walks...*, s. p.
56. FULTON, Hamish: *Seven short walks...*, s. p.
57. Acompañaba una imagen de reposo, silla y mesa sobre la que dispuso una taza-plato-cucharilla-paquete de azúcar, FULTON, Hamish: *Seven short walks...*, s. p.
58. En la web ya citada <http://www.hamish-fulton.com>, nº 11 [Consultado el 29 de septiembre de 2018].
59. FULTON, Hamish: *Walking on the Iberian...*, s. p.
60. Nuria Enguita en FULTON, Hamish: *Walking on the Iberian...*, s. p.

Fulton escribía y tomaba fotos mientras caminaba («¿Hacer sólo fotografías dejar sólo huellas?»); a partir de este material recabado podía generar las obras de arte[61]. Él señaló que «el texto introduce un elemento de secuencia temporal y la foto la ilusión de estar allí, del lugar»[62]. Los textos servían para acotar y nominar temporal y geográficamente[63], con un principio y un fin, una dirección y una medida. Además, eran fragmentarios y sencillos, enlazaban con la experiencia y la percepción. Las imágenes eran también, en apariencia, simples, «sin retóricas grandiosas de los paisajes que transita»[64].





FIGURAS 12 Y 13. HAMISH FULTON, FOTOGRAFÍAS SIN TÍTULO, EN *SEVEN SHORT WALKS. SIETE CAMINATAS CORTAS*, 2005. Colección de los autores

En su libro de Lanzarote las instantáneas[65] fueron registradas al caminar: son visiones en el movimiento; tomas que, en varias ocasiones, se captan más lejos o cerca de los motivos, lo que enriquece las perspectivas. Juega con los contrastes de luces y sombras y se recrea en los colores, seleccionando a veces fotografías casi idénticas pero resueltas en color o en blanco y negro (FIGURAS 12 y 13).

Sus vistas mostraban la belleza de los enclaves y se abrían a otras categorías estéticas gracias a los picados y contrapicados elegidos. Los caminos se abrían entre terrenos agrícolas o a través de una naturaleza más virgen. Los itinerarios serpenteantes discurrían entre las rocas abruptas y la vegetación salvaje. Había una relevancia de los horizontes, del mar y los cielos, o de las montañas, como el Volcán de La Corona o el Risco de Famara (FIGURA 14).

61. FULTON, Hamish: «Si no se camina...», p. 227.
62. *Idem*, p. 225.
63. En su web se refuerza la relevancia de los marcadores temporales y geográficos al relacionar estas dos frases: «Un año. Un mes. Una semana. Un día. Una hora. Un minuto. Un segundo» y «Siete jornadas a pie desde y hasta Punta Mujeres caminando por carreteras veredas y senderos Lanzarote Islas Canarias 12-18 febrero 2004» (nº 36).
64. Mariano de Santa Ana en FULTON, Hamish: *Walking on the Iberian...*, s. p.
65. En el libro que aquí se analiza estas imágenes y los textos pueden estar separados. Estos pueden enmarcar –arriba y abajo– una imagen, pero en muchas ocasiones este se inserta en la fotografía. Un ejemplo de esta fusión estaría en su portada donde además se denota cómo juega con el idioma –inglés y español–, la composición, tamaño, tipo y número o colores de las letras.

En sus fotografías, Fulton miraba hacia adelante, pero también hacia abajo («El camino por delante & el suelo bajo los pies»), reforzando así, la conexión física con el camino. Mostraba las superficies de los suelos utilizados como espacios de tránsito, erosionados por la acción del agua y el viento o por las huellas de vehículos o de otras personas que habían pasado por allí, en ambas direcciones. El repertorio de su mirada singular se completaba con imágenes de primeros planos de plantas, de texturas de tierras, piedras y muros antiguos, o de su propia sombra unida a la naturaleza (FIGURA 15).



FIGURAS 14 Y 15. HAMISH FULTON, FOTOGRAFÍAS SIN TÍTULO, EN SEVEN SHORT WALKS. SIETE CAMINATAS CORTAS, 2005. Colección de los autores

Imágenes y textos eran los restos de la caminata, pero también contenían un mensaje: eran construcciones influidas por el diseño y la escala publicitaria. Fulton señaló que si «podemos hacer anuncios de coches, seguramente podríamos hacer anuncios de una relación espiritual con diversas formas de vida: tiburones, lobos, coyotes, agua potable»[66]. De hecho, en el libro incorporó, como señales de la experiencia del viaje, varias etiquetas publicitarias de agua embotellada (Agua Firgas, en la segunda página; Agua de Seltz San Borondón, en la penúltima), uniendo imagen con eslogan, datos perceptivos e identificativos y, de nuevo el título *Seven short walks. Siete caminatas cortas*[67].

El primer anuncio que se comunicaba en el libro de Fulton se encontraba bien recogido en una de sus imágenes con pisadas sobre la arena y una frase, a la que ya hemos hecho referencia: «¿Hacer sólo fotografías dejar sólo huellas?»[68] (FIGURA 16). Aunque él sabía que, como artista internacional, producía más residuos y contaminación que lo que comúnmente se denomina una persona corriente, no pretendía someter a la naturaleza a su voluntad. No quería perpetrar ninguna modificación consciente en la isla, no deseaba hacer arte en el paisaje, ni llevarlo a la galería. Su caminata solo

66. FULTON, Hamish: «Si no se camina...», p. 225.
67. FULTON, Hamish: *Seven short walks...*, s. p.
68. *Ibidem*.

dejaría las huellas de sus pies. Con ello transmitía «un gesto simbólico de respeto por la naturaleza»[69].

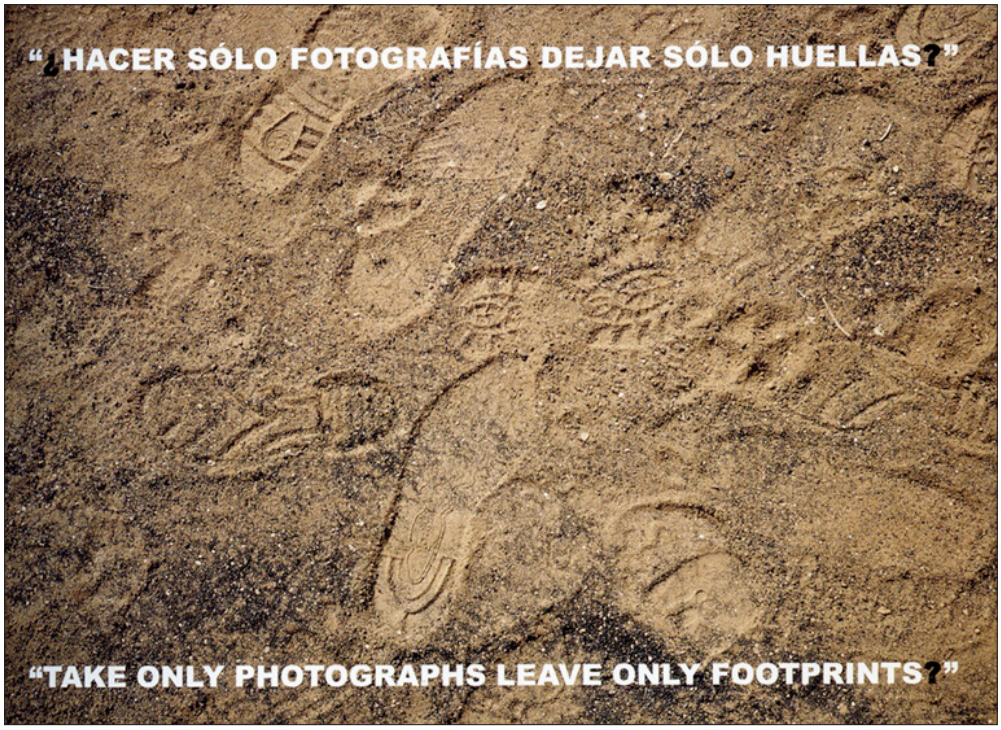


FIGURA 16. HAMISH FULTON, FOTOGRAFÍA SIN TÍTULO, EN SEVEN SHORT WALKS. SIETE CAMINATAS CORTAS, 2005. Colección de los autores

Para Fulton, «el arte contemporáneo es una fuerza ‘política’ necesaria en la sociedad»[70]. Por eso, su obra se posicionaba en los debates medioambientales que cuestionaban el desgaste del planeta y la producción de elementos nocivos por parte del hombre. No quería mostrarlos en demasía[71] porque entonces lo destruido o contaminado se convertiría en el tema[72], pero era consciente de que por ejemplo su caminar se debía analizar «en marcado contraste con un entorno reconstruido en función del coche»[73].

69. *Ibidem*.
70. *Ibidem*.
71. En el libro de Fulton sobre Lanzarote enseñó las realizaciones humanas: carreteras y coches, postes y cables tendidos, arquitecturas.
Aun así las arquitecturas establecen vínculos con el medio natural y el camino. En una fotografía nos muestra un detalle de la parte baja del frontis de una vivienda: el suelo de la entrada con felpudo y basura con restos vegetales; la puerta con una hoja abierta y otra de madera verde cerrada; con una grieta que une el exterior y el interior. En otra mostró otro detalle que relacionaba el arranque de una pared y su estrecha relación con el camino con restos de tierra o pintura blanca. O en una tercera imagen se detiene en la superficie de una pared rugosa, con fisuras y desconchados, con las diversas capas de pintura blanquecina, a veces pobladas de caracoles. Véase FULTON, Hamish: *Seven short walks...*, s. p.
72. FULTON, Hamish: «Si no se camina...», p. 229.
73. FULTON, Hamish: *Seven short walks...*, s. p.

Esta destrucción del planeta ha conllevado la devaluación de formas de vida tradicionales. El amor de Fulton a la naturaleza intacta y perdurable apareja el inmenso respeto por los derechos de las personas que no han participado en la sociedad de consumo, derrochando y contaminando menos, y que han protegido sus costas o tierras. Con ellos, también con la obra de este artista, se nos muestra un camino que entraña un futuro posible: «No somos superiores a la naturaleza, formamos parte de ella»[74]. Por lo tanto no deberíamos tratarla como mercancía, sujeta a propiedad y explotación, sino que con Fulton, hay que dar derechos legales a los objetos naturales para que su existencia y regeneración de ciclos vitales puedan defenderse social y jurídicamente, o que también se replanteen las prácticas agrícolas y ganaderas modernas para que se establezcan vínculos más sostenibles con el medio ambiente y los recursos naturales.

En conclusión, tal y como hemos querido demostrar, las propuestas fotográficas de Carlos A. Schwartz y Hamish Fulton nos aproximan a nuevas posibilidades de diálogo con la isla de Lanzarote, más allá de los estereotipos creados y mantenidos por la industria turística consumista y depredadora. Sus planteamientos enriquecen porque aportan claves e interrogantes vitales y humanos universales, resaltan el interés natural y cultural de la isla, nos invitan a reflexionar desde el conocimiento y el respeto.

Frente al visitante que reproduce los códigos de lo previsto y que sigue lo señalado y marcado en el mapa turístico, en busca de lugares e hitos reconocibles para poseerlos como objetos y *souvenirs* de experiencias fugaces, las fotografías de Schwartz y de Fulton –aun respondiendo a estrategias y sensibilidades distintas–, nos proponen otros modos de entender y de reconsiderar nuestro lugar en el mundo, de relacionarnos con él, de ampliar nuestras formas de mirar el territorio que habitamos o transitamos, de establecer otros itinerarios, de seguir otras rutas, de sentir «el suelo bajo los pies», de construir otros mapas, de dejar nuestras huellas pasajeras sobre el polvo del camino.

74. Fulton, Hamish: «Si no se camina...», p. 232.

BIBLIOGRAFÍA

Auge, Marc: *El viaje imposible*. Barcelona, Gedisa, 2008 (1ª ed. 1977).

Careri, Francesco: *Walkscapes. El andar como práctica estética.* Barcelona, Gustavo Gili, 2019 (1ª ed. 2002).

De La Torre, Claudio: *Las Canarias Orientales. Gran Canaria, Fuerteventura, Lanzarote.* Barcelona, Destino, 1966.

Delgado, Félix: *Gabriel Fernández Martín*. Tahiche, Fundación César Manrique, 2009.

Fulton, Hamish: «Si no se camina, no hay obra», en Grande, John K.: *Diálogos Arte Naturaleza.* Tahiche, Fundación César Manrique, 2005 (1ª ed. 2004), pp. 221-235.

Fulton, Hamish: *Seven short walks. Siete caminatas cortas.* Tahiche, Fundación César Manrique, 2005.

Fulton, Hamish: *Walking on the Iberian Peninsula*. Bombas Gens Centre D'Art, 2018.

Kloc-Konkolowicz, Jakub*: Manrique y su proyecto Lanzarote. ¿Una utopía realizada?.* Tahiche, Fundación César Manrique, 2019.

Maccannell, Dean: *El turista*. *Una nueva teoría de la clase ociosa.* Tenerife, Melusina, 2017 (1ª ed. 1976).

Santana, Lázaro: *Timanfaya*. Tahiche, Fundación César Manrique, 1997.

Schwartz, Carlos A.: *Fuerteventura*. Islas Canarias, Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, 1995.

Schwartz, Carlos A.: *Lanzarote, itinerarios.* Islas Canarias, 2001.

Schwartz, Carlos A.: *El Hierro*. Islas Canarias, 2011.

Sontag, Susan: *Sobre la fotografía*. Barcelona, Ramdom House Mondadori, 2009 (1ª ed. 1973).

Steffen, Katrin (dir.): *Universo Manrique.* Las Palmas de Gran Canaria, Centro Atlántico de Arte Moderno, 2019.

Urbain, Jean Didier: *El idiota que viaja*. Madrid, Endymion, 1993 (1ª ed. 1991).

Urry, John: *La mirada del turista.* Lima, Universidad de San Martín de Porres, 2004.

Vega, Carmelo: *Derroteros de la fotografía en Canarias (1839-2000)*. Santa Cruz de Tenerife y Las Palmas de Gran Canaria, Caja Canarias y La Caja de Canarias, 2002.

Vega, Carmelo: «Canarias y el turismo: una fotografía de lo impalpable», en *El turista interminable: Francesc Catalá-Roca y Nicolás Muller en Canarias*. Islas Canarias, Gobierno Autónomo de Canarias, 2005, pp. 11-47.

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

José Luis Panea[1]

Recibido: 06/05/2020 · Aceptado: 29/06/2020
DOI: http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.2020.27451

Resumen

El reposo al que la enfermedad conduce para mitigar el dolor encuentra –cultural e históricamente– como escenario paradigmático el lecho, la cama. Este mueble, en tanto metáfora corporal, suele ser testigo de acontecimientos como el nacimiento, la enfermedad, la sexualidad y el erotismo o la muerte. En el arte, ha devenido tropo frecuente al exponer dichas cuestiones, conduciendo a una re-experimentación creativa del espacio doméstico. Analizaremos una genealogía de artistas que aportan otra mirada a este enser por el que el cuerpo *pasa*, y que, debido a la experiencia del dolor y el trauma, se resignifica, llevando al autor a replantar su propio habitar e incluso su práctica artística. Partiremos de la Estética y la Historia del Arte para localizar las principales exposiciones sobre el tema y pondremos en relación a los artistas que han tratado la cama como repositorio de dicho padecer.

Palabras clave

Cama; reposo; arte contemporáneo; dolor; creación.

Abstract

The repose to which the disease leads to mitigate the pain, finds –culturally and historically– as a paradigmatic scenario the bed. This piece of furniture, as a body

1. Universidad de Castilla-La Mancha. C. e.: *josel.panea@uclm.es*
ORCID: <*http://orcid.org/0000-0002-8989-9547*>.

Este artículo ha sido posible gracias a la obtención de un Contrato Post-doctoral del Plan Propio –bajo la modalidad «Investigador en Formación 4º año»– de la UCLM (Ref.: 2016/14100) por parte del investigador en el marco del Proyecto MICIU de I+D+i «[EShID] Estéticas híbridas de la imagen en movimiento. Videoarte español y dinámicas identitarias en el mapa global» (2019-2021). (Ref: PGC2018-095875-B-I00).

metaphor, is usually witness of events such as birth, disease, sexuality and eroticism or death. In art, the bed has become a frequent trope especially to expose the illness as a moment of forced rest in which it is possible to creatively re-experience the domestic. We propose a genealogy of artists who bring another look to this belonging that, due to the experience of pain, trauma or disease, is re-signified, leading the author to reconsider his own habitat. We will start from Aesthetics and History of Art to analyse the main exhibitions on the subject and we will put in relation the artists who have treated the bed as a repository of said suffering.[2]

Keywords
Bed; repose; contemporary art; pain; creation.

2. Todas las traducciones presentes en este artículo forman parte del autor.

1. LA CAMA COMO METÁFORA EXISTENCIAL

Los espacios domésticos, aquellos que rodean y aportan sentido a nuestra cotidianidad, han tenido un particular devenir en el ámbito representacional, en concreto en el arte[3] al cuestionar cómo las prácticas simbólicas permiten también habitarlos visibilizando las complejidades de la dualidad *casa-hogar* y re-significando dichos espacios. Así, la casa, en tanto residencia física, se contrapone al hogar pues se construye en tiempos concretos y delimitados –los que *toma* la obra o la remodelación–, mientras que el hogar ha de construirse diariamente –tanto con uno mismo como con otros (el proceso dialógico que la idea de familia implica)–. A pesar de ambas velocidades, identificamos un término, aquí principalmente heideggeriano, que resulta común a ambos: el *construir*[4].

Esta divergencia nos lleva a pensar que, aunque todo hogar precisa de unos límites, un marco, esto es, una casa; no toda casa es un hogar. Hogar proviene del latín *focus*, fuego, y el fuego exige del constante cuidado, escribe el Bachelard de *Psicoanálisis del fuego*[5]–. Habitar requiere un esfuerzo continuado que se realiza en la interacción, es por ello que contamos con expresiones tan comunes en tantos idiomas como «sentirse como en casa», «no hay como estar en casa», «mi casa es tu casa», «hogar, dulce hogar»[6]. Y dado que la mente humana es proposicional, el ser humano, con Heidegger, *es en la medida que construye*, en la medida que habita –por limitado que sea su desplazamiento físico[7]–, por eso estamos, entonces, *condenados* a un «habitar» inevitablemente «poético»[8].

Dicho esto, en las elecciones que realizamos en el curso vital «estilizamos nuestra existencia», le damos «forma»: el vivir resulta así inevitablemente estético[9]. De ese modo, habitar implica transformar, crear, y la existencia deviene artística: todos en cierta medida *vamos dejando* nuestra impronta, *poetizamos* el mundo. Por tanto, el arte debe tener mucho que decir acerca de la domesticidad, más allá de la mera residencia física: es una cuestión «existencial» que «se ha convertido en un motivo recurrente en el arte contemporáneo», escribe el arquitecto Juhani Pallasma[10]. Además, se trata de una necesidad: el ser humano *precisa* de la madriguera, entonces «la autenticidad del Dasein –el ser en el mundo– consiste en saber y aceptar que

3. Véase Alpers, Svetlana: *El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII*. Madrid, Hermann Blume, 1987; Todorov, Tzvetan: *Elogio de lo cotidiano. Ensayo sobre la pintura holandesa del siglo XVII*. Barcelona, Galaxia Gutemberg, 2013; y Borzello, Frances: *En casa. El interior doméstico en el arte*. Barcelona, Electa, 2006.

4. Heidegger, Martin: *Construir Habitar Pensar / Bauen Wohnen Denken*. Madrid, La Oficina, 2015.

5. Bachelard, Gaston: *Psicoanálisis del fuego*. Madrid, Alianza, 1966, p. 18.

6. Mahon, Alyce: «Gender Politics at the Home: A Place of Intimacy», en *No Place Like Home* (cat. exp., comisaria Amina Kamien-Kazhdan). Jersualén, The Israel Museum, 2017, p. 27.

7. Vicente, Pedro: «Asuntos domésticos», en *Asuntos domésticos* (cat. exp., comisarios Pedro Vicente y Alexandra Laudo). Huesca, VISIONA y Diputación Provincial de Huesca, 2014, p. 12.

8. Haapala, Arto: «On the Aesthetics of the Everyday: Familiarity, Strangeness, and the Meaning of Place», en Light, Andrew & Smith, Jonathan M. (eds): *The Aesthetics of Everyday Life*. Nueva York, Columbia University Press, 2005, p. 40.

9. Jiménez, José: *Teoría del arte*. Madrid, Tecnos, 2002, p. 181.

10. Pallasmaa, Juhani: *Habitar*. Barcelona: Gustavo Gili, 2016, p. 36.

no tiene un sitio donde reclinar la cabeza»[11]. Ya solo el vivir queda atravesado por cierta condición convaleciente, como decía Baudelaire: «el convaleciente disfruta en el más alto grado, como el niño, de la facultad de interesarse por las cosas». Así «nuestras impresiones más jóvenes» poseen «un singular parentesco con aquellas que recibimos [...] tras una enfermedad física. La inspiración tiene [por tanto] alguna relación con la congestión»[12].

De este modo, afirmarnos en dicha convalecencia, precisamente la condición de posibilidad de todo acto creativo, relaja pretensiones metafísicas o historicistas para una *entrega presente* y creativa. Asumir la precariedad y disgregación[13] humana ante el discurrir temporal nos hace pensar que si la casa es un refugio, ¿cuál podría ser su más significativo *reducto* o dimensión mínima e incluso, con la expresión de Barthes, su «grado cero»? Llegamos hastiados del afuera, del trabajo, necesitamos la horizontalidad, necesitamos un *echarnos*. El hogar permite ese echarse, un *echarse* protegido, pues el reposar fuera es peligro e incertidumbre, afirma Bachelard en *La tierra y las ensoñaciones del reposo*[14].

Además, a propósito del echar, «lecho», procede del griego *légein* –poner–, «la porción de algunas cosas que están o se ponen extendidas horizontalmente sobre otras»[15]. Y del latín *lectus* –leer– de donde deriva en *légamo*, «cieno, lodo», proceɒ dente «del celta *lĕga-, *lĭga- 'sedimento'» y del «galés llai 'suciedad'»[16]. El lecho, entonces, supone una posición, una horizontalidad y una sedimentación (e incluso suciedad), a la par que procede de leer. Por tanto, lectura y cama permanecen ya desde su origen *unidas*. El reposo asociado a la cama y la potencialidad poética y *divagadora* de la lectura *radican* en un mismo *lugar*. Como sostiene el filósofo David Pérez, la cuestión del lecho nos permite «abdicar de lo que nos mantiene erguidos» y reivindicar «una horizontalidad» a través de la cual cuestionar «el autoestablecido privilegio de la verticalidad»[17], el fundamento, que se revela en el *falogocentrismo* que Derrida acuñó[18]. Por consiguiente, el retiro al lecho supone un paréntesis postulándose como productivo en sí mismo más que mero derroche, pero es *temporal*: queda bajo la condición de *volver luego*, volver recuperado. Promete un *alta médica*[19].

Entonces, la cama ante todo sugiere protección, recuperación, salida, y que en el ámbito de las artes despliega un rico abanico representacional. Cuando los artistas

---

11. Chillón, José Manuel: «Ser en el mundo sin ser del mundo. Serenidad y direcciones del cuidado en Heidegger», *Pensamiento: Revista de investigación e información filosófica*, 74, 281 (2018), p. 673.

12. Baudelaire, Charles: *El pintor de la vida moderna.* Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 2004, p. 84.

13. Esquirol, Josep Maria: *La resistencia íntima. Ensayo de una filosofía de la proximidad*. Barcelona, Acantilado, 2015, p. 10.

14. Bachelard, Gaston: *La tierra y las ensoñaciones del reposo*. México D. F., Fondo de Cultura Económica, 2006, p. 31.

15. Bárcia, Roque: *Primer diccionario general etimológico de la lengua española.* Madrid, s. n., 1883, 5 tomos, T. 3, p. 335.

16. Real Academia Española: *Diccionario de la lengua española. 23ª edición*, 2014. En: <https://dle.rae.es/lecho> [fecha de consulta: 5 de mayo de 2020].

17. Pérez, David: «Elogio y nula ~~refutación~~ del lecho frente al hecho de lo humano», en *A piel de cama: miradas sobre un espacio cotidiano* (cat. exp., comisaria Maite Ibáñez). Valencia, Sala Parpalló, 2010, p. 21.

18. Derrida, Jaques: *El factor de la verdad*. Sevilla, Mármol Izquierdo editores, 2019.

19. Esquirol, Josep Maria: *Op. cit.*, pp. 39-40.

han asistido a la cama la han: a) recreado como un espacio ambiguo entre el descanso y el trabajo debatiendo los límites de las esferas de la producción y el ocio; b) tratado como el espacio emblemático para el amor y el sexo, de vital presencia en los medios de masas; o c) empleado para reflejar el sufrimiento asociado a la convalecencia hasta la recuperación[20]. Acudimos a este tercer enunciado dada la carga simbólica que la cama guarda al respecto, pues a nivel experiencial el dolor conduce una toma de conciencia espacio-temporal que modifica nuestro espectro perceptivo[21], permitiendo experimentar el espacio confinado en que la cama se convierte, posibilitando la creación: «mientras que la cama es un refugio temporal para la mente y el cuerpo, también es el lugar de la enfermedad [...] sobre el cual la cura y la consolación, el confinamiento y el abandono tienen lugar», escribe el crítico de arte Mario Codognato[22].

Además, dicho mueble en tanto repositorio emocional, receptáculo del descanso, requiere de un «lugar» o «residencia» (la habitación), pero a la vez una «custodia», unos «guardianes» (la familia, los allegados)[23]. De ahí que la figura del centinela, en clara alusión a la obra del pintor Carel Fabritius, *El centinela* (1654), revele un evocador punto de partida desde el que iniciar nuestra genealogía.

2. LA CAMA DESDE LA PINTURA DE GÉNERO AL ARTE MODERNO

Si bien la obra mencionada no representa un interior directamente, pone de manifiesto una escisión a nivel sexual inapelable en el ámbito doméstico: en la pintura de Fabritius la figura del guerrero está en reposo. Pasamos de la mujer como reposo de ese guerrero en el Zaratustra de Nietzsche a un guerrero que ni siquiera ha vuelto a casa, y ha *caído rendido* en plena calle[24] aun con su uniforme y sosteniendo su arma mientras un perro, motivo frecuente para aludir a la sexualidad en la pintura de género holandesa[25], le observa. Esta pintura presagiaría un cambio crucial en los roles de los personajes representados. Fue, de hecho, la pintura de género la primera que lo hizo.

En la Historia del Arte, los interiores domésticos –escribe Frances Borzello en *En casa: el interior doméstico en el arte*– han estado muy presentes pues reflejan la cotidianidad y el entorno inmediato de la vida[26]. En este movimiento, coincidente con el siglo de oro holandés, la vida cotidiana alcanzó una importancia inusitada

20. Colomina, Beatriz: «The Century of the Bed», en Colomina, Beatriz: «The Century of the Bed», en Colomina, Beatriz, Rumpfhuber, Andreas & Ruhs, August (eds.): *The Century of the Bed*. Viena, Museum Moderner Kunst, 2014, p. 22 y Codognato, Mario: *Schlaflos / Sleepless. The bed in history and contemporary art.* (cat. exp., comisario Mario Codognato). Viena, Belvedere, 2015, p. 23.
21. Sontag, Susan: *Ante el dolor de los demás*. Madrid, Alfaguara, 2003.
22. Codognato, Mario: *Op. cit.*, p. 35.
23. Derrida, Jaques: *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid, Trotta, 1997, pp. 10-11.
24. Todorov, Tzvetan: *Op. cit.*, p. 48.
25. *Idem,* p. 89.
26. Borzello, Frances: *Op. cit.*, pp. 18-19.

sin precisar recubrimientos metafísicos o dogmas legitimadores[27]. Como asegura Svetlana Alpers, fue este el arte de la descripción y la búsqueda de la «autoconsciencia»[28]: «las imágenes [...] no son prescriptivas, sino descriptivas. Se percibe un constante afán por establecer distinciones, por retratar cada cosa [...] para darla a conocer», dejando los juicios[29] al espectador. En *Elogio de lo cotidiano* Tzvetan Todorov introducirá la importancia de que dichos interiores adquirieran dignidad por sí mismos como hasta entonces lo habían hecho los temas religiosos, presentando «a los individuos sumidos en la existencia» doméstica[30] en detrimento de los exteriores[31]. Pero este movimiento, tras su apogeo en el XVII, el siglo siguiente fue relegado por la institucionalización de las artes plásticas a través de las Academias y la pintura de historia, la más digna de todas las artes, considerando los interiores como un mero «fondo»[32].

Hasta mucho más tarde los interiores no volvieron a tener cabida, será en el arte modernista. En dicha esfera privada la cuestión del dolor o el padecimiento permanece como un motivo frecuente. Como explica el historiador Christopher Brown en *Scenes of Everyday Life* (1984), la figura del médico en la iconografía de la pintura del XVII en los Países Bajos sobresalía por su aspecto incluso cómico en contraposición al famoso cuadro de Rembrandt, *La lección de anatomía del doctor Tulp*[33]. En estos cuadros a menudo la mujer es la paciente, lo vemos en Samuel van Hoogstraten, *La visita médica* o *La dama anémica* (hacia 1600), donde el curandero, «una de las más figuras populares en la pintura de género holandesa»[34], trata de diagnosticar «el tormento del amor –el embarazo– en un vaso de orina»[35]. El célebre pintor Jan Steen fue otro de los autores que más escenas dedicó al tema de la visita médica, retratando satíricamente las ambigüedades de las exploraciones médicas del momento[36].

Un punto de inflexión respecto a la figura del doctor tendrá lugar en la pintura de Lucke Fildes, *El doctor* (1891) donde se «muestra a un médico cuidando de una niña enferma» y la precariedad de la familia se revela en una cama que consta de «dos sillas colocadas una frente a la otra»[37], emergiendo así el doctor como un héroe[38]. En efecto, a finales del siglo XIX, el gran proyecto moderno de la ciencia alcanzó un desarrollo inusitado, y esta hizo del «médico su máximo representante»[39]. No obstante, aun en la mayoría de las casas esta labor era desempeñada por las monjas, quienes «asistían a los enfermos, movidas por la idea de servicio y asistencia

27. Rybczynski, Wytold: *La casa: historia de una idea*. Madrid, Nerea, 1989, p. 61.
28. Alpers, Svetlana: *Op. cit*., p. 28.
29. *Idem*, p. 30.
30. Todorov, Tzvetan: *Op. cit.*, p. 17.
31. *Idem*, p. 28.
32. Borzello, Frances: *Op. cit.*, pp. 18-19.
33. Brown, Christopher: *The world of work. En Scenes of Everyday Life: Dutch Genre Painting of the Seventeenth Century*. Londres, Faber & Faber, 1984, p. 94.
34. *Ibidem*.
35. Todorov, Tzvetan: *Op. cit.*, p. 45.
36. Brown, Christopher: *Op. cit.*, p. 98.
37. Borzello, Frances: *Op. cit.*, p. 118.
38. *Idem*, p. 119.
39. Vigué, Joan & Ricketts, Melissa: *La medicina en la pintura. El arte médico.* Barcelona, Ars Medica, 2007, p. 199.

desinteresada a los desvalidos»[40]. Así tenemos dos figuras diferenciadas, la del hombre y la ciencia, y la de la mujer y la espiritualidad, como vemos en la pintura de Picasso, *Ciencia y caridad* (1895), donde, al hilo de lo apuntado, «el médico encarna la Ciencia y la monja, un personaje habitual en los hospitales, la Caridad»[41]. Otros ejemplos en la pintura de final del XIX serían los de Edgar Degas, Felix Vallotton, o Stanhope Forbes[42].

Si en su icónica y «turbadora»[43] *Cama deshecha* (1828) Delacroix representará las sutilezas del paso por ella de unos cuerpos ausentes priorizando así su materialidad[44], ya en la historia de la pintura moderna destacamos algunas obras de Frida Kahlo o Edvard Munch que apuntan al carácter trágico que ésta es susceptible de presenciar[45]. En ellas representan escenas de visitas médicas, de asistencia y compañía, e incluso funerales, visibilizando la *custodia* anteriormente señalada. En cuanto al contexto histórico, a partir de los avances médicos del siglo XIX nuestro mueble sería objeto de profundas negociaciones, fundamental en el desarrollo de los hospitales modernos, apunta la historiadora Michelle Perrot: «la familia hizo retroceder al vecindario, el médico sustituyó al cura y la figura del moribundo se convirtió en la de una persona que rechaza partir de este mundo»[46]. Tanto es así que la invención de la fotografía *fijaría* dicho sentimiento, como en la multitud de retratos de niños muertos en sus cunas que proliferaron entonces[47]. Además «la tuberculosis fue, durante el siglo XIX, la gran proveedora de las habitaciones», no solo incentivando el hábito de la escritura sino que incluso «engendró la novela del siglo XIX»[48].

Dicha enfermedad diezmó a varios miembros de la familia de Munch y constantemente en sus escenas representó adultos y niños guardando el dormitorio en poses inquietantes[49]. En *The Dead Mother and Child* (1897-1899) la pintura empleada «proporciona a la imagen una apariencia transparente y onírica»[50], reforzada con la horizontalidad del lienzo[51]. El escenario consiste en una habitación desangelada en la que llama la atención la ausencia de muebles. Las figuras adultas poseen una «ingravidez» fantasmagórica, dando paso al protagonismo de la niña en primer plano, cuyo vestido rojo contrasta con el atuendo oscuro de los adultos[52]. Con tantas desgracias familiares, el artista incluso llamaba a «la casa de su infancia, satuł rada de tuberculosos, [...] la casa de las almohadas», la cual por esta razón «costaba

40. *Ibidem*.
41. *Ibidem*.
42. Borzello, Frances: *Op. cit.*, pp. 118-127.
43. Perrot, Michelle: *Historia de las alcobas*. Madrid, Siruela, 2009, p. 107.
44. Lesmes, Daniel: *Aburrimiento y capitalismo*. Madrid, Pre-textos, 2018.
45. Pérez Gil, María: *Tras la carne otra carne se pudre: mujer, enfermedad, feminidad y arte contemporáneo*, (Tesis doctoral inédita), Universidad Complutense de Madrid, 2016, p. 273.
46. Perrot, Michelle: *Op. cit.*, p. 327.
47. *Idem*, pp. 362-364
48. *Idem*, p. 341.
49. *Idem*, p. 363.
50. Lande, Marit: «The Dead Mother and Child», en *Edvard Munch. The Frieze of Life* (cat. exp., comisarios Arne Eggum y Mara-Hellen Wood). Londres, National Gallery Publication, 1992, p. 111.
51. *Idem*, pp. 111-112.
52. *Idem*, p. 111.

mucho tiempo arreglar y poner en orden»[53]. La enfermedad, por tanto, requiere de actuaciones y rutinas que en su cotidianidad recuerdan constantemente dicha condición *postrada*. También en esta época, la joven Frida Kahlo convalecía, enferma de poliomielitis (coincide con Proust, quien escribía en su cama las últimas páginas de *En busca del tiempo perdido*). Esto la llevaría a pasar *largos periodos* encamada, lo que la condujo a desarrollar una obra como la pintura *El sueño (cama)* de 1940[54]. En este sentido, «el acto de dormir» ha sido representado «como un gesto subversivo» en las pinturas de muchos otros surrealistas, como es el caso de Dalí y su *Sueño causado por el vuelo de una abeja alrededor de una granada un segundo antes de despertar* (1944)[55].

3. LA CAMA EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO

Si la exploración de los traumas y el inconsciente fue uno de los rasgos más característicos del Surrealismo, otro de los momentos más críticos y fascinantes desde el punto de vista filosófico, vendrá a partir del arte al albor de los debates posmodernos[56] al emerger un tema central al hablar de la relación entre individuo y su contexto o espacio-tiempo: la identidad[57].

Con el advenimiento de las prácticas autobiográficas, especialmente a partir de los años noventa del siglo pasado, así como los debates acerca de los estudios culturales o los feminismos, muchos artistas recurrieron a lo doméstico para deconstruir simbólicamente sus imaginarios[58]. Siguiendo a José Luis Pardo, esta recurrencia puede entenderse como un repliegue o «inclinación» en tanto profundización acerca de nuestra existencia: «la capacidad de inclinarse o la metainclinación, es la intimidad»[59] y el espacio doméstico es el lugar por excelencia de la intimidad. Como mantiene Gill Perry en *Playing at Home: The House in Contemporary Art*: «muchos artistas contemporáneos han regresado a la vida cotidiana ya que es un territorio en el cual determinadas actividades ingeniosas y subversivas pueden efectivamente ser representadas»[60]. Si «el habla humana se caracteriza por un *doblez* (sentido/significado, animalidad/racionalidad) irreductible, y es esta arruga la que constituye la morada de la intimidad»[61], elaborando este límite, entendemos que lo doméstico también es un espacio de construcción y transformación colectiva. Pensemos en la

53. Perrot, Michelle : *Op. cit.*, p. 343.
54. Bonito Oliva, Achille: *Frida Kahlo* (cat. exp. comisarios Bonito Achille Oliva y Vicenzo Sanfo). Milán, Silvana, 2003.
55. De la Torre, Blanca: «De-escribir una corriente de aire», en *Eugenio Ampudia: una corriente de aire* (cat. exp., comisaria Blanca de la Torre). La Coruña, MAC, Museo Gas Natural Unión Fenosa, 2015.
56. Ardenne, Paul: «L'art 'micropolitique', genealogie d'un genre», en *Micropolitiques* (cat. exp. comisarios Paul Ardenne y Catherine Macel). Grenoble, Centre National d'Art Contemporain de Grenoble, 2000, pp. 9-14.
57. Jiménez, José: *Op. cit.*, p. 191.
58. Serota, Nicolas & Ross, David A.: *Quotidiana. The Continuity of the Everyday in 20th Century Art* (cat. exp., comisarios David A. Ross, Nicholas Serota, Ida Gianelli, Giorgio Verzotti y Jonathan Watkins). Milán, Charta, 2000, p. 25.
59. Pardo, José Luis: *La intimidad.* Madrid, Pre-Textos, 1996, p. 42.
60. Perry, Gill: *Playing at Home: The House in Contemporary Art*. Londres, Reaktion Books, 2013, p. 24.
61. Pardo, José Luis: *Op. cit.*, p. 37.

expresión «hacer la cama». Hacer la cama diariamente implica un acto de constante *recoloque.* Como apunta la historiadora Jennifer Johung en *Replacing Home*: la casa abarca «procesos de reemplazo» que aluden a un impulso primigenio constructivo, «de modo que el hogar se activa como un evento continuo»[62].

Otro rasgo crucial de estas décadas es la emergencia de las exposiciones como dispositivos generadores de ideas estéticas, siendo asumidas como proyectos de investigación más allá de meras recopilaciones de piezas, escribe Hans Ulrich Obrist en *Breve historia del comisariado* (2010). Estas, en lo sucesivo se consolidarán dando paso a muestras que abordan la casa en una de las modalidades artísticas más influyentes del momento: la instalación en tanto punto de encuentro multimedial y multiprocesual[63]. Como ya teorizara Rosalind Krauss[64], esta conciencia «expana dida» será relevante para debatir la relación entre obra de arte, espacio expositivo y recepción. Esto ocurre no solo debido a las condiciones de este tipo de práctica artística, sino al tema, al hablar del hogar, de lo doméstico, hablamos de su cariz inmersivo. Además surge de una necesidad de contacto –la obra se expande y el visitante forma parte de ella–, como expone el crítico de arte Michael Archer[65]. Según él, la cuestión del cuerpo en su relación espacial con el entorno fue común en la instalación y de la performance de cara a un acercamiento a lo real[66]. Emblemática en este sentido resulta la cama de Robert Rauschenberg, *Bed* (1955): su propio colchón es llevado al espacio expositivo en tanto lienzo que prioriza así la mirada a lo cotidiano[67]. La obra expandida se presenta como un espacio que habitar pero a la vez al tratar el hogar nos lleva de nuevo a lo doméstico, apunta la historiadora Imogen Racz[68]. Descentrando el objeto, cuestionando la noción de disciplina artística y dando paso al contexto, la obra estimula una toma de conciencia acerca de nuestra realidad matérica haciéndonos parte de ella[69]. Y este sería el precepto clave de los debates posmodernos retomados por las prácticas micropolíticas, como señaló Paul Ardenne, quien diferencia así entre un arte de herencia moderna, estetizador de la política, y un arte crítico, calificado no sólo por «sus objetivos más medidos sino por la ausencia de una visión predictiva, que [...] busca una serie de acciones de alcance inmediato»[70].

En la última década, muestras como *A piel de cama. Miradas sobre un espacio cotidiano*, comisariada por Maite Ibáñez (Sala Parpalló, Valencia, 2010); *Homebodies,* por Naomi Beckwith (MOCA, Chicago, 2013); *The Century of the Bed*, proyecto

62. Johung, Jennifer: *Replacing home. From primordial hut to digital network in contemporary art*. Minneapolis y Londres, University Minnesota Press, 2012, p. 21.

63. Rebentisch, Juliane: *Estética de la Instalación*, Buenos Aires, Caja Negra Editora, 2018, p. 10.

64. Krauss, Rosalind: «La escultura en el campo expandido», en Foster, Hal (ed.): *La Posmodernidad*. Barcelona, Kairós, 2002, p. 60.

65. Archer, Michael: «Towards Installation», en De Oliveira, Nicolas, Oxley, Nicola & Petry, Michael (eds.): *Installation Art*. Londres, Thames & Hudson, 1994, p. 29.

66. *Idem*, p. 30.

67. Crow, Thomas E.: *El arte moderno en la cultura de lo cotidiano*. Madrid, Akal, 2002.

68. Racz, Imogen: *Art and the Home. Comfort, Alienation and the Everyday*. Londres, I. B. Tauris, 2015, p. 13.

69. Panea, José Luis: «Sin salir de casa: un recorrido por el espacio doméstico a través de obras audiovisuales del proyecto de investigación y archivo de videoarte ARES», *La Tercera Orilla*, 19 (2017), pp. 20-31.

70. Ardenne, Paul: *Op. cit.*, p. 9.

coordinado por la arquitecta Beatriz Colomina (Museum Moderner Kunst, Viena, 2014); *Schlaflos / Sleepless. The Bed in History and Art* comisariado por Mario Codognato (Belvedere21, Viena, 2015); o *No Place Like Home*, por Adina Kamien-Kazhdan (The Israel Museum, Jerusalén, 2017), ofrecen un marco interpretativo ejemplar al exhibir las problemáticas categorías de lo público y lo privado –«Todo lo que se hace en la cama se ha convertido en trabajo»[71]–, explicitando un simbolismo paradójico y a la vez haciendo de los espacios domésticos testimonios de las transformaciones de la intimidad de nuestra era globalizada. En ellas se dan cita algunos artistas que ahora trataremos en cuatro estadios posibles de análisis.

3.1. HABITACIONES EN CUARENTENA: VERSIONES DESDE EL *SITE SPECIFIC*

El trabajo de Louise Bourgeois, Rebecca Horn y Gregor Schneider es pionero en cuanto a la recontextualización de los espacios domésticos desde la instalación y el *site specific*. En concreto, analizaremos aquellas obras donde aparece la cama y la habitación como escenario del dolor y el aislamiento.

La figura de Louise Bourgeois, dada su prolífica producción y longevidad, nos permite conectar una obra de Vanguardia, asociada en sus inicios al Surrealismo, con posicionamientos posmodernos en sus esculturas e instalaciones, desplegadas en lo que denominó «celdas», en concreto acerca de la histeria. La cuestión de género es ineludible ya que la masculinidad en tanto propensión vital niega sistemáticamente *lo enfermizo*, simbólicamente asociado a lo femenino[72]. Bourgeois recrearía el tema de la histeria en la escultura en bronce de un cuerpo femenino titulada *Arched Figure*, expuesta dentro del conjunto *Cell (Arch of Hysteria)* –formado por un biombo, una rueca y una cama médica– en, entre otras muchas muestras, *Micropolíticas. Arte y cotidianidad: 2001-1968* (2003), y *No Place Like Home* (The Israel Museum, 2017). Este cuerpo, sin cabeza, se muestra arqueado, aludiendo a la violencia de una sesión médica para tratar la enfermedad[73], que contrasta con la frase bordada repetidamente en rojo sobre la sábana: «Je t'aime». La histeria se definió como una *enfermedad* mental «causada por un útero errante», apoyada desde el discurso médico hasta finales del XIX que contribuía a una misoginia generalizada hacia el cuerpo de la mujer[74]. Mientras que a finales del XIX el movimiento higienista delimitaba la distribución de las habitaciones de hospital, en el caso de la histeria, su «tratamiento moral» requería además «sustituir la sala común por celdas o, al menos, nichos»[75], de ahí el concepto de Bourgeois para el título de la obra. Esta

71. Colomina, Beatriz: *Op. cit.*, p. 19.
72. Butler, Judith: *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad.* Barcelona, Paidós Ibérica, 2007, p. 259.
73. Pérez Gil, María: *Op. cit.*, pp. 329-332.
74. Perrot, Michelle: *Op. cit.*, p. 337.
75. *Ibidem*.

pieza elabora así la noción de trauma, tanto físico como psicológico, tan presente en su obra[76].

La misma ausencia es revisitada por Rebecca Horn, a partir de un arte más próximo a lo interactivo, empleando el cuerpo como metáfora[77]. Tras enfermar luego de un accidente trabajando con fibras tóxicas utilizadas para sus esculturas[78], abandonó la escultura por materiales más seguros[79]. Abordó la ambigüedad de un tropo sintomático de nuestra fluida cultura contemporánea, un espacio para el descanso momentáneo como es el hotel. Pasamos de la celda o la prisión al hotel, que ya había sido tratado en obras de los ochenta y noventa de Sophie Calle, o más antiguas, como *Hotel Louisiana* (1979) de Jannis Kounellis. Horn ideó así el proyecto *El río de la luna* (1992) para el hotel Península de Barcelona, en colaboración con la Fundació Espai Poble Nou. Consistía en una red de tubos que transportaban mercurio, conectando dos puntos de la ciudad: el primero «una vieja fábrica de sombreros del barrio del Poblenou» y el segundo el hotel Peninsular, en el Raval[80]. Estos salían «de una bomba fijada a la pared [...] con embudos ascendentes y descendentes» e iban serpenteando «la nave de la fábrica» hacia «la ventana de la pared exterior» saliendo finalmente del edificio[81].

El mercurio, en su estado líquido, no solo llamaba a la toxicidad, también plásticamente a la sangre, al fluido, al continuo discurrir vital. La asociación con la *luna* se encuentra con el plateado recorrido que envolvía esta gran instalación, como podemos ver en uno de los documentales sobre la pieza[82]. Se creó así un laberinto a través de las calles que hacía «de cordón umbilical entre estas válvulas propulsoras que introducían y extraían el mercurio de siete cajones metálicos depositados en el suelo [...] y el lugar de los hechos»[83], un viejo hotel rehabilitado «como casa de citas y que a comienzos de siglo todavía era un convento»[84]. En él, la artista intervino siete habitaciones, en cada una de las cuales «la figura humana era cuidadosamente sustituida por unos dispositivos que se accionaban de inmediato al abrirse la puerta repitiendo los gestos humanos propios de una actividad u otra», señala Menene Gras Balaguer[85]. La «fascinación» hacia esta autonomía se muestra en la *Habitación de los amantes*, donde unos violines son instalados por todo el cuarto y, automatizados, tocan una melodía ensordecedora una vez es abierta la puerta.

---

76. Mahon, Alyce: *Op. cit.*, p. 34.
77. Olivares, Rosa: «El río de la vida», *Lápiz. Revista Internacional de Arte*, 87 (1992), p. 38.
78. *Idem*, pp. 38-39.
79. Haenlein, Carl: «El tiempo pasa», en *Rebecca Horn* (cat. exp., comisario Carl Haenlein). Santiago de Compostela: CGAC, 2000, p. 13.
80. Von Drathen, Doris: «En el punto cero de las turbulencias», en *Rebecca Horn* (cat. exp., comisario Carl Haenlein). Santiago de Compostela, CGAC, 2000, p. 126.
81. *Idem*, p. 127.
82. ALTERVIDEO: *Rebecca Horn. El riu de la lluna*. España, Altervideo y Fundació Espai Poblenou, 1992, 19' 48''. En: <https://vimeo.com/915282> [fecha de consulta: 5 de mayo de 2020].
83. Gras Balaguer, Menene: «Escenarios domésticos o instrucciones para construir la soledad», en *Escenarios domésticos / Etxe arteak* (cat. exp., comisaria Menene Gras Balaguer). San Sebastián, Koldo Mitxelena Kulturunea, 2001, 13.
84. Von Drathen, Doris: *Op. cit.*, p. 126.
85. Gras Balaguer, Menene: «Escenarios domésticos...», *Op. cit.*, p. 13.

Vemos así una enorme insistencia en el construir o más bien, reconstruir, volver a dar vida a un espacio antes habitado. Más recientes serían las crípticas intervenciones de Gregor Schneider, donde remodela habitaciones para mostrar al visitante la cara violenta e inquietante del hogar. El artista, «obsesionado [...] en construir y reconstruir de una manera perturbadora e insistente su propia casa»[86] explora también el aislamiento llevado a la habitación o el dormitorio, en su proyecto *Totes haus u r*. Este «enigmático monograma», *u r,* resulta sugerente. De hecho, «si se invierte el orden de las palabras en la obra» nos quedaría «Urhaus [casa primigenia]»[87] . El comisario Veit Loers define a sus estancias como «*ready-mades* espaciales»[88], donde remodela constantemente casas y cada una de sus estancias conduce a distintos espacios, a su vez espacios expositivos. «Lo característico de la *Casa u r* era que ningún espacio estaba acabado, ya que se le podían añadir piezas o eliminarlas»[89], y en él, «tanto el observador como el propio artista son más prisioneros que protegidos»[90].

Prisioneros que se ven acorralados en geometrías que constantemente *remiten* a la celda, pero también al resguardo «primigenio» al actuar como segunda piel y procurar cobijo[91]. Es el caso de *u r 12 -Total isoliertes- Gaestezimmer* (Habitación de invitados completamente aislada), de 1995[92]. La instalación constaba de una estrecha cama, una mesita vacía y un radiador. En el techo un enorme tubo de luz blanca dominaba la escena, al igual que «los enchufes, interruptores y rendig jas de ventilación», que adquieren un protagonismo inusitado, «similar al caso de los primeros lavabos de Robert Gober»[93], artista que veremos después. No hay ventanas, solo una puerta, lo cual refuerza el sentimiento claustrofóbico en una intervención, finalmente documentada en vídeo, que además presenta la misma toma durante los cinco minutos de su duración. El hecho de que *no ocurra nada* en ella, acrecienta el carácter amenazante, pues simplemente se presenta dando espacio al visitante para que lo experimente como desee. No obstante, con las continuas modificaciones de espacios que a menudo creemos conocidos, su trabajo supone «una prueba para la credulidad del espectador que se ha habituado a unos procedimientos y dispositivos de edificación que hacen legible el espacio y le confieren un orden y una magnitud precisos»[94]. Schneider juega así de la misma manera con el temor del espectador a quedar atrapado, como en *Liebeslaube* (Nido de amor) (FIGURA 1) intervención desarrollada por vez primera en 1995 y que amplió en 2014[95].

---

86. MORIENTE, David: «Claustrofilias», en *Punto muerto. Gregor Schneider* (cat. exp., comisario Veit Loers). Móstoles, CA2M, 2012, p. 159.
87. *Ibidem*.
88. LOERS, Veit: «It's all Rheydt», en *Punto muerto. Gregor Schneider* (cat. exp., comisario Veit Loers). Móstoles, CA2M, 2012, p. 78.
89. *Idem*, p. 73.
90. *Idem*, p. 74.
91. *Idem*, pp. 74-75.
92. MORIENTE, David: *Op. cit.*, pp. 160-161.
93. LOERS, Veit: *Op. cit.*, p. 76.
94. MORIENTE, David: *Op. cit.*, p. 160.
95. *Idem*, p. 162.



FIGURA 1. GREGOR SCHNEIDER, ***LIEBESLAUBE***, 2014.
Fuente: <https://www.gregor-schneider.de/places/2014berlin2/index.htm#7>

3.2. LA CAMA COMO MONUMENTO A LA PÉRDIDA: LA AUSENCIA MATERIALIZADA

Desde la interacción con medios más plásticos, atenderemos a algunas piezas de Antoni Tàpies, Anselm Kiefer, Guillermo Kuitca y Mona Hatoum.

Antoni Tàpies en *Rinzen – Despertar súbito* (1993), utilizó la cama pública o comunitaria –la de hospital– como monumento. Interesado en «la espiritualidad del mundo material», el «infinito» y «el misterio de lo banal», aquí nuestro mueble es usado y presentado «no solo como un arquetipo del comienzo y del final de la vida sino también como el lugar para el confinamiento potencial y la escena de sufrimiento»[96] o la cuarentena, como hemos apuntado antes. Se trata de una «enorme instalación permanente» en el MACBA de Barcelona donde el artista colocó una gigantesca cama de hospital en la pared «en posición vertical», así como «cinco somieres, mantas de lana y almohadas las cuales precariamente quedan colgadas hacia el suelo»[97]. Fue expuesta por primera vez «en la Bienal de Venecia en 1993, mientras que solo unos cientos de kilómetros más allá la guerra estaba comenzando en Bosnia», y según la intención del artista, esta «compleja instalación constituyó

96. CODOGNATO, Mario: *Op. cit.*, p. 37.
97. *Idem*, pp. 37-38.

una clara condena de aquel conflicto»[98]. En esta línea podemos destacar también a Anselm Kiefer en *Heaven's cliff* (2011) –obra expuesta en *Schlaflos / Sleepless*– pieza escultórica formada por una serie de camas de militares encontradas en los escombros de guerra. Critica, según Codognato, el belicismo ya que todas ellas componen una forma totémica para atestiguar, señalar la tragedia humana y contribuir a la memoria de aquellos espacios una vez habitados y desalojados violentamente[99].

Por otro lado, Guillermo Kuitca, que ha recurrido a la cama constantemente en su obra, también apela a la memoria en *Sin título* (1992), expuesta en muestras como *Especies de Espacios* (MACBA, Barcelona, 2016). La cuestión de la memoria se une al título, además, basado en la iniciativa del artista de los noventa Félix González-Torres: el empleo del *Sin título* en sus trabajos para abrir la obra a la interpretación del espectador[100]. En colchones de escala reducida pinta mapas en los que evoca recorridos por distintos países, siendo fiel a las carreteras pero cambiando sistemáticamente el nombre de las localidades, generando una confusión que niega el propósito de todo mapa[101]. En otras ocasiones «un mismo nombre de ciudad se repite una y otra vez»[102], «dejando de ser puntos de posición referenciales»[103]. Una «cartografía errante»[104] que critica la sociedad del momento, recurriendo a su posición «periférica» como artista argentino para hablar del deseo de pertenencia y permanencia. Que el soporte sea el colchón «nos invita a compartir una fantasía privada» que la soledad de estos mismos colchones propone, ya que no hay nadie tumbado sobre ellos[105]. Estos están salpicados de botones que el artista ha clavado a su superficie, generando alrededor una hendidura a modo de accidente geográfico inserto en la cartografía[106]. Las carreteras aportan un toque fantasmagórico al hacer referencia a los sueños y las pesadillas[107]. Y una vez en el espacio, las camas se distribuyen de forma diversa combinándose en función del lugar donde se expone[108].

Al igual que Kuitca, Mona Hatoum ha trabajado a menudo acerca de su origen, pues aunque instalada en Londres desde su juventud, forma parte de la minoría palestina de Beirut. En *Interior Landscape* (2008) (FIGURA 2) recrea una habitación precaria, al estilo de las estancias de Schneider, sucia y desordenada, como en Tàpies, Kiefer y Kuitca. El reducido espacio de estas habitaciones genera un sentimiento de claustrofobia unido a los somieres desnudos de las camas, apenas provistas de una almohada bordada con pelo humano –que representa el itinerario de vuelo entre Beirut y Nueva York–, una mesilla o un perchero del que cuelga un mapa también

98. *Idem*, p. 38.
99. *Idem*, pp. 28-29.
100. PACHECO, Marcelo E.: «Guillermo Kuitca: inventario de un pintor», en ALBORCH, Carmen *et alii* (eds.): *Un libro sobre Guillermo Kuitca*. Valencia, IVAM, 1993, p. 196.
101. SALTZ, Jerry: «El toque humano de Guillermo Kuitca», en ALBORCH, Carmen *et alii* (eds.): *Op. cit.*, p. 138.
102. *Ibidem*.
103. PACHECO, Marcelo E.: *Op. cit.*, p. 194.
104. BRUNO, Giuliana: *Public Intimacy. Architecture and the visual arts.* Cambridge y Londres, The Mit Press, 2006, p. 178.
105. *Idem*, 180.
106. *Ibidem*.
107. *Idem*, p. 189.
108. PACHECO, Marcelo E.: *Op. cit.*, p. 194.



FIGURA 2. MONA HATOUM, *INTERIOR LANDSCAPE*, 2008.
Fuente: <https://universes.art/en/nafas/articles/2009/mona-hatoum/images/05>

raído, de Palestina[109]. En sus descarnadas piezas –principalmente escultóricas–, en las cuales lo familiar se vuelve extraño, pone de manifiesto cómo el hogar es también un estado mental que en la medida en que es proyectado permanece latente[110], a pesar de su ausencia física.

3.3. EL ESCENARIO DE ESPERA, TRABAJO Y CUIDADO: CRÍTICA FEMINISTA Y DESMATERIALIZACIÓN DEL OBJETO

Otro escenario posible es el bosquejado por artistas feministas críticas con la idea de objeto artístico como Paloma Navares, Janine Antoni y Anne Lindberg. Sus obras eluden la catalogación inmediata de acción, escultura o video para erigirse como prácticas desmaterializadas que supeditan el medio a la idea[111] en una poética más intimista y procesual, dirigiéndose a sus vivencias personales en cuanto al tema del género.

Paloma Navares –que estuvo presente en la influyente *La casa, il corpo, il cuore Konstruktion der Identitaten*[112], entre otras muchas muestras– tras sufrir un problema de visión que le condujo a un «forzoso distanciamiento», desde su inmovilidad temporal elaboró un imaginario de figuras en las que empleaba imágenes fotográficas de cuerpos fragmentados, imposibles de reunir, insertadas en utensilios de cocina, urnas o botes de conserva. Separaba así las imágenes de su entorno[113], recurriendo a veces a la cuna como en *Cunas de ensueño* (1996), esto es, a los emplazamientos a los que el cuerpo se ve obligado a estar durante un tiempo para, así, formarse, en este caso en una suerte de incubadora sobre una estantería. Y en otras a la cama, como en *Unidad de reposo* (2002), una vídeo instalación de planos cenitales que muestran al cuerpo de una mujer yaciendo sobre la cama del hospital cuyos accesorios «sustituyen al mundo», y donde la cuidada atención de la cámara al detalle hace de «los propios pliegues de edredones y sábanas [...] una red de caminos, un mapa»[114]. La obra permite a la artista «comprender el valor de la imaginación o de la exclusión, [...] y que el objeto de nuestra visión puede ser una mera ilusión»[115]. Rescatando el concepto de «ensueño» de la pieza de Navares, al fin y al cabo, la casa alberga ese «ensueño», coma afirma Bachelard, pues nos cobija[116]. Pero esa protección de súbito se puede quebrar.

Parece que las preocupaciones, ya en la cama, en tanto «contrauniverso»[117], se hacen más grandes al despojarnos de la mirada. Y uno de los males característicos

---

109. Van Assche, Christine: *Mona Hatoum* (cat. exp., comisaria Christine Van Assche). París, Centre Pompidou, 2015, p. 25.

110. Ørskou, Gitte: «The Psychology of the Home», Home sweet home (cat. exp., comisaria Gitte Ørskou). Aarhus, Aarhus Kunstmuseum, 2003, p. 18.

111. Ardenne, Paul: *Op. cit.*, p. 10.

112. Hegyi, Lórand: «La casa, il corpo, il cuore», en *La casa, il corpo, il cuore: Konstruktion der Identitaten* (cat. exp., comisario Lóránd Hegyi). Viena, Museum Moderner Kunst Stiftung Luwdig, 1999, pp. 11-53.

113. Gras Balaguer, Menene: «En el abismo interior», en *Paloma Navares. Luces de hibernación* (cat. exp., comisaria Menene Gras Balaguer). Valladolid, Junta de Castilla y León, 1997, p. 14.

114. Solans, Piedad: *Paloma Navares. Espacios fronterizos* (cat. exp., comisaria Piedad Solans). Palma de Mallorca, Fundació Pilar i Joan Miró, 2003.

115. Gras Balaguer, Menene: «En el abismo interior», *Op. cit.*, p. 18.

116. Bachelard, Gaston: *La tierra y las ensoñaciones del reposo*, *Op. cit.*, p. 130.

117. *Idem*, p. 131.



FIGURA 3. JANINE ANTONI, *SLUMBER,* 1994, Y PALOMA NAVARES, *CUNAS DE ENSUEÑO*, 1996. Fuentes: <*http://www.janineantoni.net/#/slumber/*> y <*https://www.palomanavares.com/Catalogo_Travesia.pdf*>

de nuestro tiempo es el insomnio. Janine Antoni ya en 1994 con *Slumber* (*Dormitar*) realizó una acción en la que tejía sus sueños para reflexionar sobre ellos (FIGURA 3). Comenzaba con la propia artista «durmiendo en el espacio de la exposición, miene tras sus sueños eran 'registrados' por un sismógrafo»[118]. Posteriormente, «al despertar, Antoni utilizó un telar y trescientos dieciséis carretes de estambre para tejer poco a poco el dibujo del sueño en una manta que se va alargando con cada versión de la pieza»[119]. Es esta una manera de redimirse del trauma a través de la práctica artística, y por otro lado está resignificando la labor *tradicionalmente* considerada femenina de la costura. Siguiendo esta línea, y expuesta en el ciclo de exposiciones *The Century of the Bed*, Anne Lindberg presenta *Sleep* (2005), una serie de almohadas en tanto «lugares de inscripción», donde unos versos del texto *The Walking* de Theodore Roethke (1953) son bordados a mano sobre la funda de las mismas: «Me despierto para dormir, y tomo mi despertar despacio», aludiendo, según Solomon-Godeau, a «un espacio liminal entre pensamiento y sentimiento, conciencia e inconsciencia»[120]. Esta obra –al igual que las de Antoni– alude al momento de suspenso que la propia horizontalidad del tumbarse suscita. La almohada, que también aparecía en

118. CAMERON, Dan: «Cocido y crudo», en *Cocido y crudo* (cat. exp., comisario Dan Cameron). Madrid, MNCARS, 1995, p. 55.

119. *Ibidem*.

120. SOLOMON-GODEAU, Abigail: *Sleepless Nights* (cat. exp., comisaria Abigail Solomon-Godeau). Viena, Galerie Hubert Winter, 2014.

Hatoum, conecta así la cabeza, el rasgo más «sagrado» del cuerpo[121], el *logos*, con la inconsciencia, con el mundo de los sueños, y las artistas lo representan a través de sutiles y poéticas intervenciones que tratan de *trastocarlo*. Pensemos por ejemplo en la expresión «consultar la almohada» en tanto abandono a la inconsciencia necesaria para un regreso mejor al mundo de los despiertos.

3.4. UN MUEBLE PARA EL REFUGIO: INTERVENCIONES DESDE LA ESCULTURA

Por último, desde una obra eminentemente mimética o figurativa, también enfocados en el proceso manual escultórico, tenemos a Robert Gober, Chen Zhen, Michael Elmgreen & Ingar Dragset y David Escalona.

¿Qué comparten la cama y la escultura? Al fin y al cabo, la cama es un mueble, y el mueble en cierta medida tiene un carácter escultórico que los principales escultores –sobre todo en madera– no han dejado de explorar[122]. Después de una serie de esculturas que representaban camas y cunas, Robert Gober se vio obligado a cambiar la escala por causa de un accidente en su mano al ultimar una de sus obras con forma de cuna[123]. La rehabilitación pasaba por la terapia de fabricación de cestas para recobrar *su uso* aportando un poderoso «sentido simbólico que en consecuencia cobró el objeto»[124], llevándole por un tiempo a reducir sus esculturas.

El hogar concentra así este tipo de experiencias dada la asiduidad de su definición, y lo que hasta un determinado momento ha permanecido callado, lo ominoso o siniestro, emerge. Siguiendo a Imogen Racz, «más que tratarse de algo que puede ser representado artísticamente, lo ominoso es experimentado a través de la inestabilidad del sí mismo, la pérdida de un punto fijo de referencia de manera que sea la imaginación la que rellene huecos»[125]. Esta paradoja se plantea en Gober desde *Untitled* (*Bed*), 1986; *Tilted Playpen*, 1987; a *Dog Bed*, 1987. En este sentido, queda ilustrado un significativo paso de la cama a la cuna, y de esta a la cama de perro[126]. Uno de los puntos de inflexión en su trabajo reside en ese *paso en falso* que ha llevado a una parada y ha replanteado ciertos hábitos. De la cuna del bebé a la cama del perro nos encontramos con que los «usuarios» de dichas estructuras viven fuera del tiempo medible de Cronos. Y es ahí precisamente, «al poner atención en los instintos, en el sentido freudiano del término» donde «podemos dejar al descubierto los mecanismos de la represión social»[127]. Los animales están muy

121. Pérez, David: *Op. cit.*, pp. 21-22.

122. Pas, Johan: «Art on legs. On the integration of furniture objects in modern sculpture», en *Beyond the Everyday Object* (cat. exp., comisarios Florent Bex, Jan Foncé, Johan Pas). Amberes, Museum Van Hedendaagse Kunst Antwerpen, 1989, pp. 73-75.

123. Simon, Joan: «Robert Gober y lo Extra Ordinario», en *Robert Gober* (cat. exp., comisaria Catherine David). Madrid: MNCARS, 1992, p. 21.

124. *Idem*, p. 22.

125. Racz, Imogen: *Op. cit.*, p. 85.

126. Simon, Joan: *Op. cit.*, pp. 22-23.

127. Giddens, Anthony: *La transformación de la intimidad. Sexualidad, amor y erotismo en las relaciones modernas*. Madrid, Cátedra, 1992, p. 151.

presentes en este artista, ya que forman un contrapunto significativo al concepto más estricto de «domesticidad». Gober recurrió así a «fuentes impresas tanto para la técnica de la cestería (uno de esos manuales con referencias a la infancia) como para la tela con dibujos de animales salvajes que encontró en una revista de caza»[128] en *Dog bed* (1986-1987). Asimismo, modificó la escala de la obra, haciéndola más pequeña, de ahí que concibiera la cama de perro y empleara algunos medios artesanales, como la costura del cojín, y la apropiación de «los dibujos de patos y [...] ciervos laboriosamente pintados» tomadas de revistas[129]. Estos trabajos han estado presentes en exposiciones como *Homebodies*[130] o *PERFECT LOVERS. Arte en tiempos del sida* (2014).

También desde este punto de vista conceptual y formal tenemos las camas y cunas de Chen Zhen. En *Lumière innocente* (1998) expone la estructura de varias cunas rellenas de una malla metálica ovalada que está iluminada, simulando una suerte de organismo vivo. Además cuelgan del techo, posición que le otorga un carácter más etéreo y frágil. Escribe Zhen: «Una cama de niño colgando en el espacio... una forma orgánica transparente... una vida silenciosa atada al hilo en el vacío, naciente y evanescente. Un capullo de luz...»[131]. Esta aparecerá después como parte del conjunto *Field of Synergy* (2000) (FIGURA 4). Si Gober apuesta por la artesanía, «las artes menores» o la apropiación, en cuanto a la obra de Zhen, el curador Hou Hanru afirma que la presencia de desperdicios «reciclados» en su obra en tanto «signos de la sociedad de consumo» pretenden una re-examinación de las lógicas de nuestro mundo globalizado, para proponer «recetas redentoras» que constituyan un contrapunto simbólico a los imaginarios producidos por los medios de masas, estetizadores de las diferencias culturales[132]. Además, al introducir Zhen elementos vernáculos de la cultura china, trata de señalar la potencialidad multicultural del arte[133]: con sus obras con forma de cama, juntas e interconectadas, pretende que la noción de nuestra radical interdependencia logre *habitar* en el espectador.

Al igual que Gober y Zhen, el colectivo Elmgreen & Dragset, presente en *No Place Like Home*, y en *Schlaflos / Sleepless*, en su obra, trata esta fragilidad a través de lo que podemos denominar una instalación escultórica. *Temporarily Placed* (2002) expone la figura de un hombre postrado en la cama de hospital, situado en una esquina de la sala de exposición y en dirección a la ventana, desde la cual recibe la claridad. Tras él se encuentra un telón separador para confiar intimidad al enfermo, y su posición reta al espectador a decidir si entrar o no en este espacio, al dejar el suficiente margen y *visitar al enfermo*. Al igual que otros artistas como Alexander Broksky y Jean Michel Bruyère, los cuales «desprenden un halo de misterio con evocaciones infantiles»[134] en este tipo de espacio, la cama deviene

128. SIMON, Joan: Op. cit., p. 22.
129. *Ibidem*.
130. KATRIB, Ruba: *Better Homes* (cat. exp., comisaria Ruba Katrib). Nueva York, Sculpture Center, 2013.
131. ROSENBERG, David: *Chen Zhen: Invocation of Washing Fire*. Prato, Gli ori, 2003, p. 403.
132. *Idem*, p. 24.
133. *Idem*, pp. 24-25.
134. PÉREZ GIL, María: *Op. cit.*, p. 362.

el lugar de la «constante inspección»[135], ese cuarto cableado, conectado[136]. A propósito, David Escalona emplea dicho recurso siempre a través de una estética aséptica donde recrea pulcras habitaciones de hospital sutilmente intervenidas que nos revelan la precariedad del cuerpo humano, pero nuevamente por su ausencia. El artista, que pasó también largas temporadas en el hospital, investiga sobre sus límites dando paso a la fantasía e interviniendo estos espacios con esculturas que remiten a otros seres –frecuentemente pájaros, cuya libertad de movimientos se contrapone estrechamente a la condición postrada señalada– como en *Donde mueren los pájaros* (2014) o *Y si enemigo no hubiese* (2017)[137].



FIGURA 4. CHEN ZHEN, *FIELD OF SYNERGY*, 2000.
Fuente: <https://www.artribune.com/report/2011/10/ricordando-chen-zen/>

4. CONCLUSIONES

El lecho, la cama, está presente en los momentos o fases vitales más importantes de la vida humana. Hemos asistido a su función básica, la de guarida, cobijo y protección frente al dolor y la enfermedad, demostrando la presencia que ha tenido en la historia del arte y su eco en artistas contemporáneos, proponiendo varias vías

135. CODOGNATO, Mario: *Op. cit.*, p. 23.
136. ZAFRA, Remedios: *Un cuarto propio conectado: (ciber)espacio y (auto)gestión del yo*. Madrid: Fórcola, 2010.
137. ESCALONA, David: *Cold Fever. A project by David Escalona*. Künstlerhaus Bethanien, Berlín, 2018.

de acción desde diversos posicionamientos, incluso en ocasiones muy alejados entre sí: desde las celdas y las habitaciones en cuarentena que a través de la instalación han realizado Bourgeois, Horn o Schneider a obras en tanto monumentos a la pérdida, más formalistas y con menor vocación interactiva como las de Tàpies, Kiefer, Kuitca o Hatoum. Atendimos a la crítica feminista desde la revitalización de la labor doméstica como arma empoderadora en Lindberg y Antoni, así como la cuestión de la infancia y la maternidad en Navares, y contemplamos la capital presencia del mueble-cama en la escultura de Gober, Zhen, Elmgreen & Dragset y Escalona para aludir, por su ausencia, a la fragilidad del cuerpo infantil o enfermo. Al acudir directamente a un determinado espacio-tiempo, la idea de reposo que el dolor y la enfermedad fuerzan apela a nuestro comportamiento a nivel corporal, a una estética de la horizontalidad y a la posibilidad de habitar *mejor* ese espacio postrado a través del arte. Hemos visto cómo los artistas señalados tratan de plasmar esta redención en sus piezas, pues parten de vivencias personales. De este modo, el reposo como *descanso forzado* se convierte en una herramienta clave para la *interconexión*, en lugar de sugerir inactividad, fomentar la experiencia polisensorial, afirmar la comunión en la precariedad corporal sin nostalgias, y para producir conocimiento acerca del tema activando la reflexión crítica.

BIBLIOGRAFÍA

Alpers, Svetlana: *El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII*. Madrid, Hermann Blume, 1987.

Altervideo: *Rebecca Horn. El riu de la lluna*. España, Altervideo y Fundació Espai Poblenou, 1992, 19' 48". En: <https://vimeo.com/9152824> [fecha de consulta: 5 de mayo de 2020].

Archer, Michael: «Towards Installation», en De Oliveira, Nicolas, Oxley, Nicola y Petry, Michael (eds.): *Installation Art*. Londres, Thames & Hudson, 1994, pp. 11-31.

Ardenne, Paul: «L'art 'micropolitique', genealogie d'un genre», en *Micropolitiques* (cat. exp. comisarios Paul Ardenne y Catherine Macel). Grenoble, Centre National d'Art Contemporain de Grenoble, 2000, pp. 9-14.

Bachelard, Gaston: *Psicoanálisis del fuego*. Madrid, Alianza, 1966.

Bachelard, Gaston: *La tierra y las ensoñaciones del reposo*. México D. F., Fondo de Cultura Económica, 2006.

Bárcia, Roque: *Primer diccionario general etimológico de la lengua española.* Madrid, s. n., 1883, 5 tomos.

Baudelaire, Charles: *El pintor de la vida moderna.* Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 2004.

Bonito Oliva, Achille: *Frida Kahlo* (cat. exp., comisarios Bonito Achille Oliva y Vicenzo Sanfo). Milán, Silvana, 2003.

Borzello, Frances: *En casa. El interior doméstico en el arte*. Barcelona, Electa, 2006.

Brown, Christopher: *The world of work. En Scenes of Everyday Life: Dutch Genre Painting of the Seventeenth Century*. Londres, Faber & Faber, 1984.

Bruno, Giuliana: *Public Intimacy. Architecture and the visual arts.* Cambridge y Londres, The Mit Press, 2006.

Butler, Judith: *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad.* Barcelona, Paidós Ibérica, 2007.

Cameron, Dan: «Cocido y crudo», en *Cocido y crudo* (cat. exp., comisario Dan Cameron). Madrid, MNCARS, pp. 44-59.

Chillón, José Manuel: «Ser en el mundo sin ser del mundo. Serenidad y direcciones del cuidado en Heidegger», *Pensamiento: Revista de investigación e información filosófica*, 74, 281 (2018), pp. 661-680. En: <https://doi.org/10.14422/pen.v74.i281.y2018.007> [fecha de consulta: 5 de mayo de 2020].

Codognato, Mario: *Schlaflos / Sleepless. The bed in history and contemporary art.* (cat. exp., comisario Mario Codognato). Viena, Belvedere, 2015.

Colomina, Beatriz: «The Century of the Bed», en Colomina, Beatriz, Rumpfhuber, Andreas & Ruhs, August (eds.): *The Century of the Bed*. Viena, Museum Moderner Kunst, 2014, pp. 19-23.

Crow, Thomas E.: *El arte moderno en la cultura de lo cotidiano*. Madrid, Akal, 2002.

Derrida, Jaques: *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid, Trotta, 1997.

Derrida, Jaques: *El factor de la verdad.* Sevilla, Mármol Izquierdo editores, 2019.

De la Torre, Blanca: «De-escribir una corriente de aire», en *Eugenio Ampudia: una corriente de aire* (cat. exp., comisaria Blanca de la Torre). La Coruña, MAC, Museo Gas Natural Unión Fenosa, 2015.

Escalona, David: *Cold Fever. A project by David Escalona*. Künstlerhaus Bethanien, Berlín, 2018.

Esquirol, Josep Maria: *La resistencia íntima. Ensayo de una filosofía de la proximidad*. Barcelona, Acantilado, 2015.

Giddens, Anthony: *La transformación de la intimidad. Sexualidad, amor y erotismo en las relaciones modernas*. Madrid, Cátedra, 1992.

Gras Balaguer, Menene: «En el abismo interior», en *Paloma Navares. Luces de hibernación* (cat. exp., comisaria Menene Gras Balaguer). Valladolid, Junta de Castilla y León, 1997, pp. 15-25.

Gras Balaguer, Menene: «Escenarios domésticos o instrucciones para construir la soledad», en *Escenarios domésticos / Etxe arteak* (cat. exp., comisaria Menene Gras Balaguer). San Sebastián, Koldo Mitxelena Kulturunea, 2001, pp. 6-22.

Haapala, Arto: «On the Aesthetics of the Everyday: Familiarity, Strangeness, and the Meaning of Place», en Light, Andrew & Smith, Jonathan M. (eds): *The Aesthetics of Everyday Life*. Nueva York, Columbia University Press, 2005, pp. 38-55.

Haenlein, Carl: «El tiempo pasa», en *Rebecca Horn* (cat. exp., comisario Carl Haenlein). Santiago de Compostela: CGAC, 2000, pp. 12-18.

Heidegger, Martin: *Construir Habitar Pensar / Bauen Wohnen Denken*. Madrid, La Oficina, 2015.

Hegyi, Lórand: «La casa, il corpo, il cuore», en *La casa, il corpo, il cuore: Konstruktion der Identitaten* (cat. exp., comisario Lóránd Hegyi). Viena, Museum Moderner Kunst Stiftung Luwdig, 1999, pp. 11-53.

Jiménez, José: *Teoría del arte*. Madrid, Tecnos, 2002.

Johung, Jennifer: *Replacing home. From primordial hut to digital network in contemporary art*. Minneapolis y Londres, University Minnesota Press, 2012.

Katrib, Ruba: *Better Homes* (cat. exp., comisaria Ruba Katrib). Nueva York, Sculpture Center, 2013.

Krauss, Rosalind: «La escultura en el campo expandido», en Foster, Hal (ed.): *La Posmodernidad*. Barcelona, Kairós, 2002, pp. 59-74.

Lande, Marit: «The Dead Mother and Child», en *Edvard Munch. The Frieze of Life* (cat. exp., comisarios Arne Eggum y Mara-Hellen Wood). Londres, National Gallery Publication, 1992.

Lesmes, Daniel: *Aburrimiento y capitalismo*. Madrid, Pre-textos, 2018.

Loers, Veit: «It's all Rheydt», en *Punto muerto. Gregor Schneider* (cat. exp., comisario Veit Loers). Móstoles, CA2M, 2012, pp. 71-80.

Mahon, Alyce: «Gender Politics at the Home: A Place of Intimacy», en *No Place Like Home* (cat. exp., comisaria Amina Kamien-Kazhdan). Jersualén, The Israel Museum, 2017, pp. 24-36.

Moriente, David: «Claustrofilias», en *Punto muerto. Gregor Schneider* (cat. exp., comisario Veit Loers). Móstoles, CA2M, 2012, pp. 159-166.

Olivares, Rosa: «El río de la vida», *Lápiz. Revista Internacional de Arte*, 87 (1992), 36-43.

Ørskou, Gitte: «The Psychology of the Home», en *Home sweet home* (cat. exp., comisaria Gitte Ørskou). Aarhus, Aarhus Kunstmuseum, 2003, pp. 16-54.

Pacheco, Marcelo E.: «Guillermo Kuitca: inventario de un pintor», en Alborch, Carmen *et alii* (eds.): *Un libro sobre Guillermo Kuitca*. Valencia, IVAM, 1993, pp. 161-203.

Pallasmaa, Juhani: *Habitar*. Barcelona: Gustavo Gili, 2016.

Panea, José Luis: «Sin salir de casa: un recorrido por el espacio doméstico a través de obras audiovisuales del proyecto de investigación y archivo de videoarte ARES», *La Tercera Orilla*, 19 (2017), pp. 20-31. En: <https://doi.org/10.29375/21457190.2887> [fecha de consulta: 5 de mayo de 2020].

Pardo, José Luis: *La intimidad*. Madrid, Pre-Textos, 1996.

Pas, Johan: «Art on legs. On the integration of furniture objects in modern sculpture», en *Beyond the Everyday Object* (cat. exp., comisarios Florent Bex, Jan Foncé, Johan Pas). Amberes, Museum Van Hedendaagse Kunst Antwerpen, 1989, pp. 66-75.

Pérez, David: «Elogio y nula ~~refutación~~ del lecho frente al hecho de lo humano», en *A piel de cama: miradas sobre un espacio cotidiano* (cat. exp., comisaria Maite Ibáñez). Valencia, Sala Parpalló, 2010, pp. 15-25.

Pérez Gil, María: *Tras la carne otra carne se pudre: mujer, enfermedad, feminidad y arte contemporáneo*, (Tesis doctoral inédita), Universidad Complutense de Madrid, 2016. En: <https://eprints.ucm.es/39151/> [fecha de consulta: 5 de mayo de 2020].

Perrot, Michelle: *Historia de las alcobas*. Madrid, Siruela, 2009.

Perry, Gill: *Playing at Home: The House in Contemporary Art*. Londres, Reaktion Books, 2013.

Racz, Imogen: *Art and the Home. Comfort, Alienation and the Everyday*. Londres, I. B. Tauris, 2015.

Rebentisch, Juliane: *Estética de la Instalación*. Buenos Aires, Caja Negra Editora, 2018.

Rybczynski, Wytold: *La casa: historia de una idea*. Madrid, Nerea, 1989.

Rosenberg, David: *Chen Zhen: Invocation of Washing Fire*. Prato, Gli ori, 2003.

Saltz, Jerry: «El toque humano de Guillermo Kuitca», en Alborch, Carmen *et alii* (eds.): *Un libro sobre Guillermo Kuitca*. Valencia, IVAM, 1993, pp. 121-160.

Serota, Nicolas & Ross, David A.: *Quotidiana. The Continuity of the Everyday in 20th Century Art* (cat. exp., comisarios David A. Ross, Nicholas Serota, Ida Gianelli, Giorgio Verzotti y Jonathan Watkins). Milán, Charta, 2000.

Simon, Joan: «Robert Gober y lo Extra Ordinario», en *Robert Gober* (cat. exp., comisaria Catherine David). Madrid: MNCARS, 1992, pp. 10-31.

Solans, Piedad: *Paloma Navares. Espacios fronterizos* (cat. exp., comisaria Piedad Solans). Palma de Mallorca, Fundació Pilar i Joan Miró, 2003.

Solomon-Godeau, Abigail: *Sleepless Nights* (cat. exp., comisaria Abigail Solomon-Godeau). Viena, Galerie Hubert Winter, 2014. En: <https://www.galeriewinter.at/site/assets/files/2278/abigailsolomon-godeau_sleeplessnights.pdf> [fecha de consulta: 5 de mayo de 2020].

Sontag, Susan: *Ante el dolor de los demás*. Madrid, Alfaguara, 2003.

Todorov, Tzvetan: *Elogio de lo cotidiano. Ensayo sobre la pintura holandesa del siglo XVII*. Barcelona, Galaxia Gutemberg, 2013.

Van Assche, Christine: *Mona Hatoum* (cat. exp., comisaria Christine Van Assche). París, Centre Pompidou, 2015.

Vicente, Pedro: «Asuntos domésticos», en *Asuntos domésticos* (cat. exp., comisarios Pedro Vicente y Alexandra Laudo). Huesca, VISIONA y Diputación Provincial de Huesca, 2014, pp. 7-18.

Vigué, Joan & Ricketts, Melissa: *La medicina en la pintura. El arte médico.* Barcelona, Ars Medica, 2007.

Von Drathen, Doris: «En el punto cero de las turbulencias», en *Rebecca Horn* (cat. exp., comisario Carl Haenlein). Santiago de Compostela, CGAC, 2000, pp. 125-183.

Zafra, Remedios: *Un cuarto propio conectado: (ciber)espacio y (auto)gestión del yo*. Madrid: Fórcola, 2010.

RESEÑAS · BOOK REVIEWS

Ferrer del Río, Estefania, *Rodrigo de Mendoza. Noble y coleccionista del Renacimiento*. Madrid, Sílex Ediciones, 2020, 202 pp. ISBN: 978-84-7737-583-8.

Encarna Montero Tortajada[1]

DOI: http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.2020.27114

El estudio publicado por Estefania Ferrer del Río es una biografía académica, en el mejor de los sentidos. A pesar de su extensión discreta, el volumen es fruto de la investigación que derivó en la tesis doctoral de la autora, y por ello tiene muchas de las virtudes y muy pocos de los defectos propios de escritos producidos en similares circunstancias. Se ofrece al lector una pesquisa rigurosa en torno a la figura de Rodrigo de Mendoza, primer marqués del Cenete, sólidamente apuntalada en la exhumación de documentación de archivo inédita y en la revisión cuidadosa de la ya publicada, además de en un conocimiento vasto de la bibliografía sobre el noble mendocino y las circunstancias históricas que le tocó vivir (de ello dan fe las extensísimas notas a pie de página que dan cuenta exhaustiva de la procedencia de la información que se expone en el cuerpo del texto, y la precisión irreprochable en el sistema de cita).

La estructura del libro es clara, y ayuda a la comprensión de los datos que se presentan: a la postre, los capítulos se organizan en periodos cronológicos sucesivos, como era de esperar en una obra de este género, aunque se aprecia también un criterio muy definido en la manera de construir el relato agrupando los hechos en torno a varios centros de interés, como son los primeros viajes a Italia de Mendoza o sus dos esponsales, así como sus intermitentes estancias en Valencia. Se alarga también el estudio más allá de la muerte *ab intestato* del protagonista en 1523. Hay que decir, no obstante, que el tercer viaje a Italia del marqués pasa en el índice *sous silence*, por estar incluido en la etapa general del matrimonio con María de Fonseca, aunque se estudia cumplidamente: de hecho, las hipótesis más sugestivas de la investigación, en lo que a la Historia del Arte interesa, se encuentran precisamente en las páginas referidas al periplo italiano de 1504-1506. La identificación del de Cenete con el hasta ahora anónimo donante de la *Presentación de Jesús en el Templo* de las puertas del retablo mayor de la Catedral a partir de su efigie sepulcral es, cuanto menos, convincente, así como la propuesta de explicar la llegada a Valencia de los autores de las monumentales puertas –los pintores Fernando Yáñez de la Almedina y Fernando de los Llanos, conocidos como «los Hernandos» – recurriendo a una posible mediación del mismo marqués. Las aportaciones de la biografía de Ferrer del Río, no obstante, no se circunscriben a este episodio. La autora da a conocer un primer viaje de Mendoza a las partes de Italia en 1494, todavía inédito hasta la fecha, como capitán a las órdenes de Gonzalo Fernández de Córdoba, e incluye un buen número de fotografías de su propio archivo (algo poco frecuente en biografías de corte académico, y una circunstancia que el lector agradecerá enormemente,

1. Universitat de València. C. e.: *Encarna.Montero@uv.es*; ORCID: <*https://orcid.org/0000-0003-2433-3988*>.

por presentar ante sus ojos los escenarios –a veces en estado de ruina– en los que se desarrolló la vida del protagonista de la investigación), además de un cumplido apéndice de textos y documentos. En este respecto, hubiese sido deseable un comentario sobre el contexto y el sentido de las composiciones poéticas que se incluyen en este apéndice, así como una traducción al castellano de la *De Roderico Zenetano marchione illustrissimo Elegia* (cuyos metros latinos están transcritos pulcramente, delatando la formación de la autora como filóloga clásica).

En suma, es una buena noticia que parte de la tesis de Estefania Ferrer del Río haya llegado a las prensas, ya que la autora construye una semblanza cabal que arroja luz clara sobre uno de los prohombres más destacados del primer cuarto del siglo XVI en los reinos hispánicos como es Rodrigo de Mendoza. Nieto del marqués de Santillana e hijo del Cardenal Primado Mendoza, el primer marqués del Cenete fue señor de amplios territorios en Castilla, Granada y Valencia, partícipe de varias campañas militares, preso por desobediencia a la autoridad regia, viajero a la península Itálica hasta en tres ocasiones, y presencia poderosísima en la capital valentina en los últimos años de su vida (aun sin contar con residencia propia en la ciudad), hasta el punto de tomar parte directa en algunos de los acontecimientos más relevantes de las Germanías. Asimismo, fue también dueño de una biblioteca más que estimable, promotor de la construcción de la fortaleza renaciente de La Calahorra y, tras la investigación de Ferrer del Río, además, patrono próximo a los Hernandos y mejor candidato a poseedor del *Codex Escurialensis*, repertorio formal del que bebe no sólo la arquitectura del castillo calahorreño, sino también algún paisaje de las puertas del retablo mayor de la *Seu*. Es esta faceta de coleccionista –recogida en el título del libro– y amante de las artes, la que tal vez al lector le hubiese gustado conocer mejor, leída en capítulo aparte. Se trata, no obstante, de una demanda que podrá verse satisfecha en un plazo no muy largo, ya que la autora tiene intención de publicar el estudio monográfico de la biblioteca de Mendoza próximamente.

Juliana Colomer, Desirée, *Fiesta y urbanismo. Valencia en los siglos XVI y XVII*. Valencia, Universitat de València, 2019. ISBN: 978-84-9134-482-7, 340 pp.

Consuelo Gómez López[1]

DOI: http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.2020.28787

Pese a constituir uno de los principales agentes de transformación de la imagen y la forma de la ciudad hispana de la edad moderna, el estudio de la interrelación que existió durante los siglos XVI y XVII entre la ciudad y la fiesta ha constituido un tema escasamente abordado por la reciente historiografía especializada. Es, desde esta perspectiva, como cobra especial relevancia el trabajo que Desirée Juliana Colomer presenta en esta obra sobre el urbanismo de la ciudad de Valencia, una de cuyas principales aportaciones a la historia del urbanismo hispano de la edad moderna consiste en haber sido capaz de llevar a cabo un estudio integral de la ciudad, desde la reflexión y el análisis riguroso de la relación existente entre la práctica celebrativa y el proceso de transformación de la morfología y la imagen urbana de la ciudad en los siglos XVI y XVII. Todo ello desde una perspectiva que contempla, como uno de sus principales objetivos, el llamar la atención sobre la importancia que adquiere el análisis de la conformación de la ciudad en sus diferentes etapas, como condición *sine qua non* para acceder a una buena comprensión de su pasado urbano y de su patrimonio cultural y artístico, adquiriendo así conciencia de la relevancia que posee su conservación.

La relación que la autora establece en su obra entre el mundo festejante y la trama urbana aporta, desde la perspectiva indicada, una clave de lectura imprescindible para interpretar el sentido de las actuaciones que se llevaron a cabo sobre calles, plazas, edificios, accesos y vías urbanas de la ciudad de Valencia a lo largo de los siglos XVI y XVII. Cumple, en este sentido, con el objetivo de demostrar la interrelación existente entre el urbanismo y la fiesta como motor de transformación de la ciudad, permitiendo conocer en detalle, gracias a un exhaustivo análisis de las reformas emprendidas en sus diferentes espacios, el alcance de dichas actuaciones. La obra, derivada del inicial proceso de investigación desarrollado por la autora en la tesis doctoral presentada en la Universidad de Valencia en 2018 bajo la dirección del profesor Luis Arciniega, proporciona la información y el enfoque adecuados para entender cómo gran parte de las iniciativas de transformación urbana y arquitectónica acometidas en la ciudad tuvieron su origen en condicionantes de diversa índole –económicos, simbólicos y representativos, funcionales, etc.–, derivados de las necesidades impuestas por el espacio físico y cultural del mundo celebrativo, asociados a su vez con los intereses y las acciones propias de los agentes que ejercieron el control sobre el espacio urbano de la Valencia de los siglos XVI y XVII: Iglesia, Consistorio, cofradías, etc. Ambos elementos, actuando de forma

1. Universidad Nacional de Educación a Distancia. C. e.: *cgomez@geo.uned.es*
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2728-1733>

conjunta, acabarían por convertirse en los principales estímulos de transformación de la fisonomía de la ciudad moderna, así como en reflejo de la coyuntura social y política en la que ésta se desarrollaba. Todo ello pese a tratarse de acciones parciales y de carecer, como ocurriese en otros centros urbanos de la edad moderna, de un plan de conjunto capaz de generar una transformación global de la imagen y el trazado de la ciudad.

En el contexto de los trabajos realizados sobre la historia urbana de Valencia, interesados mayoritariamente hasta ahora en el estudio de espacios concretos y en cronologías próximas al pasado medieval, esta obra representa un salto cualitativo, ofreciendo un análisis integral del urbanismo valenciano de la edad moderna. Su metodología, basada en el análisis de la interrelación existente entre fiesta y ciudad, combinada con el estudio del modo en el que la ciudad moderna y la medieval dialogaron para ofrecer una nueva realidad urbana, consigue ofrecer una imagen precisa de la compleja sucesión de proyectos urbanísticos que se acometieron en la ciudad de Valencia durante los siglos XVI y XVI, ofreciendo una interesante perspectiva de cómo los procesos de continuidad y ruptura entre el pasado islámico y cristiano se convirtieron en elementos determinantes de su fisonomía urbana.

Articulado a través de tres grandes capítulos, el trabajo aborda en primera instancia la evolución morfológica de la ciudad de Valencia desde su fundación, proponiendo un óptimo punto de partida para entender la relación que la ciudad moderna estableció con su pasado y cómo ésta llegó a transformar, durante los siglos XVI y XVII, gran parte de su imagen y su trazado. Los dos siguientes capítulos, convertidos en parte nuclear de la obra, abordan con amplitud y detalle el análisis de la configuración urbana de la Valencia moderna; y lo hacen desde la reflexión en torno a cómo su transformación, cuyo telón de fondo fue la introducción de los principios urbanísticos modernos, formó parte de un espacio cultural, social y político que la determinó.

Desde estas premisas, la autora indaga en cuestiones como la de la capacidad que la ciudad moderna desplegó para crear nuevas soluciones urbanísticas marcadas por el intento de adecuar el espacio urbano a los intereses de la Iglesia, del gobierno local o las élites urbanas. Se analiza la capacidad que ejercieron las órdenes religiosas para intervenir sobre la ciudad y modificar su trama urbana y su imagen, reflexionando de modo particular en cómo el intenso mundo ceremonial y festivo desarrollado por la ciudad a lo largo de la edad moderna, fue capaz de transformar su fisonomía. Se analiza, en este sentido, cómo el incremento en el número y la relevancia de las fiestas religiosas celebradas tras el Concilio de Trento, determinó la incorporación de toda una serie de itinerarios urbanos, constituidos en la mayoría de los casos como vías procesionales que, sumadas a la ya tradicional vía del Corpus existente en época medieval, se convirtieron en determinantes a la hora de acometer algunas de las reformas urbanísticas emprendidas en el siglo XVII y generar nuevas realidades urbanas. Entre ellas, la integración de espacios extramuros en el espacio ceremonial de la ciudad, o el conjunto de intervenciones encaminadas a abrir plazas frente a conjuntos religiosos, que acabaron por generar espacios altamente representativos, conformados desde los presupuestos funcionales y simbólicos que la arquitectura les imponía, bajo los principios del decoro y el embellecimiento.

Sin abandonar la perspectiva de interrelación entre la fiesta y la ciudad, el estudio presta atención a cómo los espacios procesionales relacionados con el protocolo del ceremonial consiguieron transformar la estructura y la imagen de los accesos y las principales vías de la ciudad, bien fuese de forma efímera o permanente. En buena medida debido al modo en el que el Consistorio aprovechó las diversas coyunturas festivas para acometer acciones encaminadas a mejorar el decoro, la salubridad y el embellecimiento de la ciudad mediante la eliminación de saledizos, la construcción de nuevas obras, la adecuación de vías y caminos, la organización de itinerarios o la creación de escenografías urbanas que alteraban, siquiera temporalmente, la imagen urbana.

Desde el destacable valor de la información inédita incorporada al estudio a partir de las numerosas fuentes consultadas: documentación de archivo, libros de fiestas, cartografía histórica y una amplia y actualizada bibliografía, el trabajo constituye una interesante relectura de la configuración urbana de la ciudad de Valencia en los siglos XVI y XVII, sin duda aplicable a otros espacios urbanos de la España moderna, con la que se amplía el elenco de las ciudades hasta ahora estudiadas en la que fiesta y ciudad se ponen en relación como dos realidades intrínsecamente vinculadas. Al interés de la obra contribuye la calidad de su edición, ilustrada mediante un destacado y bien seleccionado aparato gráfico a color, que incluye fuentes cartográficas e iconográficas, algunas de ellas inéditas, relacionadas con la historia urbana, ceremonial y festiva de la ciudad. Incorpora, en este sentido, la identificación de los itinerarios festivos que la ciudad moderna sumó a la ciudad sobre la trama urbana, a partir del plano levantado por el Padre Tosca en 1704. Asimismo, incluye un exhaustivo apéndice con la relación de las fiestas celebradas en la ciudad entre 1501 y 1687, acompañado de su correspondiente clasificación por categorías (entradas reales, exequias, procesiones, rogativas, etc.), aportando a través de ambos elementos un interés añadido a los ya señalados, como fuente de especial relevancia para futuros estudios sobre la ciudad de Valencia en la edad moderna.

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. ISBN: 978-84-17987-45-9, 696 pp.

Álvaro Molina[1]
DOI: http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.2020.28546

Si algo nos asemeja a los viajeros que recorrieron las ciudades del mundo en los siglos pasados a través de las imágenes es la curiosidad que siempre ha despertado en el espectador el hecho de conocer, imaginar o identificar las formas de una ciudad en una reproducción, bien fuera la corografía insertada en un atlas, la vista en perspectiva contemplada en una máquina óptica, o la toma aérea registrada desde lo alto de un globo aerostático, la cual hemos visto evolucionar hacia la imagen por satélite, que hoy en día cualquiera puede controlar desde su propio teléfono móvil. La atracción que ha ejercido sobre el espectador la representación de las ciudades es el hilo conductor de este libro editado por Luis Sazatornil Ruiz y Vidal de la Madrid Álvarez en la Colección Piedras Angulares de la editorial Trea, que traza un amplio recorrido en torno a la imagen artística de las ciudades españolas desde los inicios del género en el siglo XVI hasta la aparición de la fotografía en el XIX. La obra sirve como catálogo de la exposición homónima celebrada del 25 de abril al 23 de junio de 2019 en el Museo de Bellas Artes de Asturias, fruto de una colaboración con el proyecto de investigación del Plan Nacional de I+D+i «Culturas urbanas en la España moderna (siglos XVI-XIX)».

Siguiendo la estructura clásica de los catálogos de exposición –no así su formato físico, lo que facilita el manejo de sus casi setecientas páginas–, el libro va precedido por tres ensayos destinados a introducir diversas nociones generales en torno a la producción, circulación y significados de estas imágenes. En el primero, Juan Martínez Moro ofrece una breve pero útil revisión de la evolución del consumo de libros ilustrados a la luz de los avances experimentados en la imprenta y el grabado. Con un carácter divulgativo compartido por el resto de los capítulos introductorios, el texto es a la vez un sugerente recordatorio al especialista sobre la necesidad de recuperar la condición material de estas publicaciones, donde los textos y las imágenes constituían un todo para el lector-espectador, y cuya evolución en las formas de consumo y recepción dependería en gran medida de la modernización de las técnicas de reproducción.

El segundo ensayo, a cargo de Luis Sazatornil Ruiz, aporta una extensa y amena panorámica de la evolución de las vistas de ciudades españolas desde el plano del «icononauta» o navegante de imágenes, término acuñado por Gian Piero Brunetta para referirse al espectador sedentario que con la sola ayuda de sus libros y estampas recorría el mundo sin moverse del sillón. Partiendo de una actualizada síntesis

1. Universidad Nacional de Educación a Distancia. C. e.: *amolina@geo.uned.es*
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8488-1842>.

sobre el estado de la cuestión de los estudios sobre la ciudad en la historiografía española e internacional, este capítulo hace un recorrido cronológico sobre las particularidades que se dieron en nuestro país a la hora de concebir, construir y difundir la imagen de sus ciudades. También plantea de forma clara las diferentes tipologías de representaciones y las publicaciones en que estas tenían cabida, las aspiraciones y expectativas que conformaron en cada momento la cultura del viaje y la percepción de la ciudad visitada, o los elementos que fueron definiendo, a ojos de propios y extraños, la cuestión identitaria de lo español. Esta visión de conjunto abre la posibilidad al lector de deducir otras problemáticas comunes a todo el periodo. Entre otras, se podrían señalar la carencia de un número suficiente de buenos dibujantes y grabadores –lo que explica que, en gran medida, la imagen urbana fuera concebida bajo la mirada de artistas extranjeros– o la inexistencia, a diferencia de otros países, de un mercado sólido de libros, mapas y estampas que alentara la iniciativa privada en la producción nacional de este tipo de obras.

El tercer ensayo de Javier González Santos comparte en gran medida los objetos de estudio ya avanzados en las páginas previas, pero poniendo el acento en los usos simbólicos con los que se forjaron muchas de estas colecciones de vistas durante el Antiguo Régimen. De especial interés son las empresas auspiciadas por (o elaboradas en torno a) la monarquía, como el temprano comisionado de Felipe II a Antoon van der Wyngaerde para dibujar las ciudades de mayor relevancia de sus dominios peninsulares a finales del siglo XVI, las colección de vistas grabadas por Louis Meunier en el siglo XVII de la villa y corte de Madrid durante el reinado de Carlos II, o ya en la centuria ilustrada, las iniciativas impulsadas en la Academia de Bellas Artes de San Fernando para lograr un grabado de calidad similar al europeo en la producción de vistas ópticas, señal de buen gusto y modernidad en el comercio de estampas de la época.

El estudio de las piezas reunidas en el catálogo de la exposición se distribuye, por su parte, en cuatro secciones agrupadas cronológicamente: las dos primeras, «Las vistas de las ciudades españolas en la Edad Moderna» y «Las ciudades españolas y los viajeros de la Ilustración», están introducidas por sendos textos de Vidal de la Madrid Álvarez; de las dos últimas, «Los paisajes urbanos y la imagen romántica de España» y «Realismo y fotografía en la ciudad burguesa», se ocupa Luis Sazatornil Ruiz. El trabajo de los editores de la obra se acompaña en este punto de las contribuciones de un amplio número de investigadores procedentes tanto del ámbito universitario como museístico, responsables de redactar las fichas del catálogo. Esta obra coral facilita una diversidad de enfoques, intereses y puntos de vista a la hora de afrontar el análisis aislado de las obras. La extensión dedicada a cada periodo resulta desigual: sobresale en extensión lo referido a la imagen romántica de España, algo lógico si consideramos este periodo como uno de los más fructíferos en cuanto a diversidad y volumen de producciones de vistas y paisajes urbanos conservados tanto nacionales como extranjeros.

La incorporación del siglo XIX al estudio global del retrato urbano forjado en la Edad Moderna es, de hecho, uno de los aciertos de la exposición y de la publicación resultante, siguiendo una dinámica ya presente en proyectos anteriores del mismo equipo investigador. En el caso de la vista urbana, no se puede olvidar que todos

los cambios que aceleraron desde el punto de vista técnico la imagen de la ciudad decimonónica en sus diferentes medios y soportes, como la litografía, la xilografía y la fotografía, mantuvieron en gran medida –y salvo excepciones puntuales, generalmente tardías–, un modelo de visión consolidado en las centurias previas, donde los encuadres y puntos de vista registrados de monumentos y lugares emblemáticos de la urbe apenas difieren entre sí. Esto último es algo que el lector del catálogo puede constatar por sí mismo al ver repetidos los motivos de algunas vistas a lo largo del tiempo, lo que constituye otro atractivo de la publicación: en estas imágenes, el escenario de la *urbs* suele permanecer inalterable, ajeno a los cambios de la *civitas* que encarnan los ciudadanos, quienes pueblan calles y plazas y proyectan esa identidad donde tan frecuentemente se dan cita las tensiones entre tradición y modernidad del país y sus gentes, *leitmotiv* de todo el periodo.

Mirando el catálogo en su conjunto, una de las aportaciones más valiosas para el interesado en estudiar la imagen urbana en España, para quien este libro será una obra clave de consulta, es que los ejemplos reunidos forman una completísima y rica muestra de imágenes de ciudades, mapas y planos publicados durante cerca de cuatrocientos años en atlas, repertorios de vistas, libros de viaje o prensa periódica, así como de la circulación de estampas sueltas en distintos tipos de formatos, como los destinados a ser contempladas con la ayuda de dispositivos de gran aceptación entre el público como el célebre *Mondo Nuovo*. A todo este material gráfico se suma una selección menor de pinturas y dibujos que permite entender otros aspectos compositivos del paisaje urbano, cuyos patrones estéticos y visuales no deberían desligarse del género del paisaje de naturaleza en un sentido más amplio, como se ha tendido a hacer en la historiografía española.

De la lectura de este extenso catálogo se extraen revisiones y puestas al día de colecciones y autores bien conocidos, apuntando nuevas noticias y revisiones en otros casos, así como planteamientos novedosos al tratar las ilustraciones de algunas publicaciones que, hasta ahora, no habían recibido atención en lo referido al tema de la ciudad. En definitiva, la puesta en común de este amplio repertorio en una misma publicación no solo invita al lector a comprobar por sí mismo la evolución de la imagen de la ciudad española desde el siglo XVI al XIX –a lo que ayuda la riqueza y volumen de sus ilustraciones en color–, sino también a apreciar los elementos que permanecieron estables en la construcción histórica de esos imaginarios, algo no tan frecuente al valorar la transición del mundo moderno al contemporáneo y las artificiales fronteras que todavía los separan, aspecto que libros como este nos ayudan a superar.

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. ISBN: 978-84-9089-159-9, 120 pp.

Borja Franco Llopis[1]
DOI: http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.2020.27534

A medio camino entre un texto de alta divulgación y una publicación científica se encuentra este libro, que corresponde al catálogo de la exposición realizada en la Casa Museo Benlliure (Valencia, febrero-julio 2019). La profesora titular de la Universitat de València, María José López Terrada, nos presenta un texto atractivo, ricamente ilustrado, que ayuda a difundir el conocimiento de la pintura de flores de finales del siglo XIX, principalmente en el área valenciana. Con un estilo muy didáctico, pero sin dejar de lado el rigor que merece, nos acompaña en una suerte de recorrido virtual de la muestra.

Considero que tanto este catálogo como la exposición en sí eran necesarios para resituar la producción de algunos artistas poco conocidos –algunas de ellas mujeres– y, a su vez, presentar obras de pintores que han tenido mucho mayor desarrollo en la historiografía, pero cuya producción de tema floral había quedado descuidada parcialmente, como es el caso de Ignacio Pinazo y Joaquín Sorolla, entre otros. Dentro del primer grupo, por ejemplo, gracias a este libro conocemos obras inéditas de artistas como Vicente Romá, que han servido para resituar la cronología de sus pinturas y sus influencias artísticas.

El eje central, como reconoce la autora, es Blas Benlliure, una figura que ha sido absorbida por la importante personalidad de José, Juan Antonio y Mariano Benlliure. Se realiza un catálogo de parte de su obra y, gracias a las piezas seleccionadas para la muestra, se contextualiza en un universo artístico global. A mi parecer, esta es una de las más importantes aportaciones de esta publicación: sacar del olvido pintores que, por la temática de sus obras, no habían ocupado muchas páginas en los textos de Historia del Arte.

López Terrada lleva mucho tiempo dedicándose a este tipo de asuntos y sigue una tradición de análisis de temas a medio camino entre la historia de la ciencia y la cultura visual, iniciada en Valencia bajo el amparo de José María López Piñero. Desde hace años imparte, en el Máster de Cultura visual de su universidad, una materia sobre pintura de flores, aspecto que se trasluce en el modo en el que realiza su análisis de las pinturas seleccionadas. Además, su aproximación interdisciplinar es patente en esta publicación, donde contó con la colaboración del botánico Eduardo Barba. Esta cooperación permite una identificación fidedigna de las especies utilizadas, aspecto que ayuda a conocer también las preferencias de los artistas,

1. Universidad Nacional de Educación a Distancia. C.e.: *bfranco@geo.uned.es*
ORCID: <*https://orcid.org/0000-0003-4586-2387*>.

la composición de sus jardines y el nivel de «exotismo» existente en los mismos, aspecto descuidado por algunos investigadores que se quedaban en la epidermis del asunto o en cuestiones formales.

Hay que decir que en nuestro país, la primera exposición dedicada a pintura de flores española data de 2002, cuando el profesor Calvo Serraller comisarió una atractiva muestra en el Museo Nacional del Prado. Ésta, basada principalmente en obra del XVII, sirvió para potenciar este tipo de estudios. Desde entonces, el tema ha sido tratado en diversas publicaciones pero no ha tenido una fortuna significativa en lo que se refiera a exposiciones monográficas, espacio que viene reivindicado por la autora del texto y que da relevancia a la presente iniciativa.

Para esta muestra, el periodo elegido es sensiblemente posterior al planteado por Calvo Serraller, aunque sigue una metodología bastante similar. Por ello, la autora ha intentado, en parte, rastrear cómo muchos de los modelos utilizados por los pintores, incluso los menos académicos, guardaron cierta relación con la tradición anterior. Mucho tendría que ver en ello la Escuela de Flores y Ornatos, nacida en torno a 1778, o los planes de estudios de la Escuela de Bellas Artes. Considero que, este hilo continuista, el demostrar cómo lo que está sucediendo en el XIX no es más que una sucesión «natural» de un proceso de enseñanza, unido al gusto decorativo de la burguesía valenciana del momento, es uno de los aciertos del libro. Esta aproximación sirve para contextualizar de modo muy didáctico la complejidad del arte de dicho periodo. Encontramos, además, referencias al mercado de pintura, a exposiciones de temática floral en el Círculo de Bellas Artes de Valencia y referencias particulares a por qué cada artista se decantó en un momento de su carrera por este género. Intenta romper los estereotipos creando un diálogo entre innovación y tradición, algo de agradecer.

Por último, gran parte de las objeciones que podría tener de esta publicación parten de la misma tipología de la publicación, que tiene como fin divulgar una serie de obras en un contexto muy concreto y en un formato particular. El hecho de que sea bilingüe (una página en castellano y en paralelo en valenciano), resta espacio para fichas catalográficas de las obras que aparecen ilustradas con alta calidad de impresión. Bien es cierto que durante el volumen cita y explica las particularidades de cada una de ellas, identificando también las especies que aparecen, pero considero que un análisis más exhaustivo hubiera dado mucho mayo empaque a la publicación. Se podrían incluir un mayor número de reflexiones relativas a cuestiones vinculadas a la historia de la ciencia, siguiendo la estela iniciada, en los últimos años, entre otros por David Freedberg, José Ramón Marcaida o Juan Pimentel, quienes están llevando a cabo en áreas paralelas a la que aquí se presenta. De todas maneras, este breve y bien ilustrado texto supone una puesta en valor de un género que estaba falto de iniciativas como esta.

Masotta, Oscar, *La historieta en el mundo moderno*. Alcalá de Henares, Ediciones Marmotilla, 2018. ISBN: 978-84-090-3648-6, 176 pp.

Julio Gracia Lana[1]

DOI: http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.2020.27362

Oscar Masotta es uno de los intelectuales más reputados y de mayor importancia internacional. En *Oscar Masotta. La teoría como acción* (2017), el Museo Universitario de Arte Contemporáneo de la Ciudad de México trazó los múltiples caminos intelectuales por los que discurrió el polifacético autor[2]. Desde la semiología hasta su propia producción artística, pasando por su papel como revolucionario en la forma de concebir el psicoanálisis. Como resume Amadeo Gandolfo:

Oscar Masotta es una rara avis. Entre el existencialismo sartreano, el estructuralismo y el psicoanálisis lacaniano, construyó una obra ecléctica pero con un corazón que siempre se acercaba a los problemas de clase e ideología, emparentándolos con una aguda observación de los códigos artísticos y el estilo y finalmente desembocando en una exploración profunda del sí. Estos elementos podrían parecer completamente enfrentados entre sí, pero él logro combinarlos en una obra intelectual que por su originalidad aún hoy es mirada con sospecha[3].

El libro fue publicado originalmente en Argentina en 1970. Conoció una reedición en España en 1982. Lucas R. Berone sintetiza que la dedicación de Masotta a la teoría del cómic «comienza aproximadamente en 1966, y es correlativo de su desempeño como investigador en el Centro de Estudios Superiores de Arte, de la UBA, y de los seminarios sobre arte de vanguardia y medios de información que dicta en el Instituto Di Tella»[4]. Gracias al papel iniciador de los textos de Masotta y Steimberg, el cómic pasará «por un momento de *explosión* y *expansión*, en el que la historieta aparece como un objeto teórico central, disputado por corrientes críticas que ensayaron en él sus apuestas y diferentes políticas de intervención en el campo intelectual»[5]. *La historieta en el mundo moderno* es uno de los libros pioneros en lo que respecta al análisis del cómic en castellano.

Tuvo una influencia historiográfica muy amplia, pero no había sido reeditado desde los años ochenta. Algo similar ha ocurrido tradicionalmente con muchas aproximaciones trascendentales a las viñetas en español. Es el caso de *El cómic femenino en España. Arte sub y anulación*. La obra deriva de parte de la tesis doctoral del catedrático de la Universidad Autónoma de Madrid Juan Antonio Ramírez. Desde

---

1. Universidad Internacional de Valencia. C. e.: *julioandres.gracia@campusviu.es*
ORCID: <*https://orcid.org/0000-0002-2138-0554*>

2. Comisariada por Ana Longoni. La exposición se desarrolló también en el Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA) en 2018 y en el Parque de la Memoria de Buenos Aires, en 2018-2019.

3. Gandolfo, Amadeo: «Código y estilo: Oscar Masotta como teórico del comic». *Luthor*, 3/13 (2012), p. 16.

4. Berone, Lucas, R.: «Oscar Masotta y la fundación semiológica del discurso sobre la historieta». *DeSignis*, 22 (2015), p. 57.

5. Berone, Lucas, R.: «El discurso sobre la historieta en Argentina (1968-1983)». *Diálogos de la comunicación*, 78 (enero-julio de 2009), p. 2.

su edición en 1975 por Cuadernos para el Diálogo ha sido una referencia, tanto para los acercamientos a la historieta, como para el análisis de las producciones visuales desde el prisma de los estudios de género. Sin embargo, la edición de consulta continúa siendo la original.

Masotta estableció tres corpus de análisis en el libro: la historieta norteamericana, la europea (centrándose en Inglaterra, Italia y Francia) y la argentina. Otorga una especial importancia a la primera, trazando una revisión que toma muestras desde los orígenes del medio hasta los años sesenta. De Yellow Kid a *The Wizard of Id*, pasando por Marvel o *The Spirit.* Destaca el interés que despiertan en el intelectual producciones como *Dick Tracy*, creada por Chester Gould en los años treinta. El autor pertenecería para el argentino «a la estirpe de los viejos *cartoonists*: en primer lugar, guionista y dibujante son aquí una y la misma persona; y en segundo lugar, ejerciendo un oficio inmutable, mantiene una fidelidad total a un estilo creado treinta años atrás» (pp. 102-103). Como destaca una vez más Lucas R. Berone, el autor «despliega especialmente una lectura sociológica del cómic norteamericano, considerado como discurso antes que como lenguaje»[6]. El teórico argentino cita o corrige a otros grandes pensadores contemporáneos, como Umberto Eco y su reconocido *ApocalitticiS e integrati* (Valentino Bompiani, 1964). Su prosa gravita entre la *Barbarella* de Jean-Claude Forest, Alberto Breccia, Harold Foster o *Tintin*. Las viñetas acompañan a sus reflexiones, de tono ecléctico y personal.

La recuperación de obras que han marcado la historiografía se constituye como una labor de gran relevancia. El trabajo de Ediciones Marmotilla mantiene en este sentido una línea muy estructurada. *La Máquina del Mito. En el Cine y el Cómic* (2017) supuso la primera traducción al castellano de un libro básico para entender la configuración del ecosistema teórico de los estudios sobre medios de masas. Gino Frezza (Nápoles, 1952), es catedrático en la Università degli Studi di Salerno y uno de los más destacados investigadores en lo que respecta al abordaje científico del mito, entendido como columna vertebral de la historia y la configuración social. Al igual que Oscar Masotta, es una referencia historiográfica importante para comprender los estudios sobre cómic.

La edición de Marmotilla está muy cuidada e incluye varios detalles interesantes. La portada se encuentra diseñada por el artista contemporáneo bonaerense Martín Vitaliti. Su producción se caracteriza por la exploración de los límites y posibilidades plásticas de la historieta. La biografía de Masotta que aparece en las solapas ha sido realizada por su hija Cloe. El prefacio corre a cargo del reconocido semiólogo Oscar Steimberg, autor de libros entre los que se encuentra *Leyendo historietas: textos sobre relatos visuales y humor gráfico* (Eterna Cadencia, 2013). Por otra parte, el epílogo (o anti/epílogo) está firmado por Laura Vázquez. Profesora en la Universidad de Buenos Aires y autora de obras como *El oficio de las viñetas. La industria de la historieta argentina* (Paidós, 2010) o *Fuera de Cuadro. Ideas sobre Historieta* (Agua Negra, 2012). Junto a Steimberg, dirigió la revista *Entre Líneas.*

6. Berone, Lucas, R.: «Oscar Masotta y la fundación semiológica...», p. 63.

La editorial se encargó también de editar en España *La historieta en el (Faulduo) mundo moderno* (2018). Magnífico ejercicio de apropiación que parte del original de Masotta publicado en Argentina. Se trata de un libro-objeto único, a medio camino entre diferentes géneros, que toma material del libro del teórico, pero también de otras publicaciones de tipo artístico o filosófico. The Phantom se entrecruza con reinterpretaciones de la obra clave del Pop Art ¿Qué es lo que hace que los hogares de hoy sean tan diferentes, tan atractivos? (1956), de Richard Hamilton. La obra fue publicada originalmente por Tren en Movimiento Ediciones en el año 2015. Un Faulduo es un colectivo formado por Nicolás Daniluk, Ezequiel García, Nicolás Moguilevsky y Nicolás Zukerfeld, centrado en experimentar e investigar los límites y posibilidades del lenguaje de la historieta. Han realizado *performances* como *El historietista como autómata*, dentro del Primer Congreso de Historietas «Viñetas serias» (Buenos Aires, 2010) o *Desde hoy: El Eternauta* en la exposición *Breccia 100, el dibujo mutante* (Buenos Aires, 2019)[7]. *La historieta en el (Faulduo) mundo moderno* y *La historieta en el mundo moderno* forman así un díptico que tiene sentido que se publique en el mismo marco editorial.

Las conclusiones de Masotta en su estudio adelantan la multitud de caminos que la historieta continuaría desarrollando de los años setenta en adelante. El libro mantiene un interés, sobre todo, de tipo patrimonial e historiográfico. Su concepción del medio como objeto de estudio complejo y variado, ha servido como antecedente para muchos teóricos posteriores. La nueva edición de *La historieta en el mundo moderno* recupera una referencia bibliográfica básica para entender la evolución de la escritura científica sobre cómic en castellano. Crea un producto editorial de buena calidad que actualiza la obra para las nuevas generaciones de investigadores. La viñeta y su magisterio siguen potenciándose gracias a la huella de los pioneros.

7. Más información sobre el colectivo en su web oficial: *http://www.unfaulduo.com/*

NORMAS DE PUBLICACIÓN

La revista *Espacio, Tiempo y Forma* está dividida en siete series, 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. La periodicidad de la revista es anual.

En el año 2013 se inicia una NUEVA ÉPOCA con la renumeración de la Serie VII: Historia del Arte. Además, también desde el año 2013 *Espacio, Tiempo y Forma. Series I–VII* se publica como revista electrónica además de impresa. Este nuevo formato se ha integrado en el sistema electrónico *Open Jornal System* (OJS) y pretende agilizar los procesos editoriales y de gestión científica de la revista, garantizando el cumplimiento de los más altos estándares de calidad de las revistas científicas. Desde la plataforma OJS se facilita el acceso sin restricciones a todo su contenido desde el momento de la publicación.

Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII publica TRABAJOS INÉDITOS DE INVESTIGACIÓN Y DEBATES SOBRE HISTORIA DEL ARTE, *en especial artículos que constituyan una aportación novedosa, que enriquezcan el campo de investigación que abordan, o que ofrezcan una perspectiva de análisis crítico*, tanto de ámbito nacional como internacional, y en lengua española o extranjera (preferiblemente en inglés). ETF SERIE VII solo admite trabajos originales e inéditos que no hayan sido publicados, ni vayan a serlo, en otra publicación, independientemente de la lengua en la que ésta se edite, tanto de manera parcial como total. Los trabajos recibidos en la revista son sometidos a evaluación externa por pares ciegos.

1. POLÍTICA DE SECCIONES

La revista está compuesta por tres secciones: una MISCELÁNEA DE ARTÍCULOS recibidos y sometidos a evaluación externa (VARIA, sección de temática variada), un DOSSIER TEMÁTICO de trabajos recibidos por invitación y a través de *call for papers*, y un apartado de RESEÑAS BIBLIOGRÁFICAS. Los trabajos enviados a las dos primeras secciones tendrán, como máximo, una extensión de 50.000 caracteres con espacios, sin contar la bibliografía. Los trabajos presentados a la sección de Reseñas deberán tener como máximo una extensión de 9.600 caracteres con espacios.

En especial se valorarán trabajos que constituyan una aportación novedosa y que enriquezcan el campo de investigación que abordan, o que ofrezcan una perspectiva de análisis crítico, tanto en el ámbito nacional como el internacional.

DOSSIERES TEMÁTICOS. Cada número de la revista contará con dossieres temáticos coordinados por un investigador seleccionado por el Consejo de Redacción, quien bajo su criterio procederá a encargar colaboraciones para el mismo y a abrir un *call for papers* temático. Los originales invitados, con un máximo de dos contribuciones, no se someterán al proceso habitual de evaluación por pares, pero su calidad estará

supervisada por los miembros del Consejo de Redacción. Los originales para el dossier recibidos a través de *call for papers* serán siempre sometidos a evaluación externa.

2. CONDICIONES DE PUBLICACIÓN

La publicación de un texto en *Espacio, Tiempo y Forma* no es susceptible de remuneración alguna. Esta revista provee acceso libre inmediato a su contenido en OJS bajo el principio de que hacer disponible gratuitamente la investigación fomenta un mayor intercambio de conocimiento global. Los autores conservan los derechos de autor y garantizan a la revista el derecho de ser la primera publicación del trabajo, al igual que licenciarlo bajo una *Creative Commons Attribution License* que permite a otros compartir el trabajo con un reconocimiento de su autoría y la publicación inicial en esta revista. Se anima a los autores a establecer acuerdos adicionales para la distribución no exclusiva de la versión de la obra publicada en la revista (por ejemplo, situarlo en un repositorio institucional o publicarlo en un libro), con un reconocimiento de su publicación inicial en esta revista. Se permite y se anima a los autores a difundir sus trabajos electrónicamente ya que puede dar lugar a intercambios productivos, así como a una citación más temprana y mayor de los trabajos publicados.

3. PROCESO DE REVISIÓN POR PARES

- Los artículos de la sección VARIA serán siempre sometidos a evaluación y revisión externa.
- Los artículos de los DOSSIERES TEMÁTICOS recibidos a través de *call for papers* serán siempre sometidos a evaluación y revisión externa.
- La aceptación de las reseñas se someterá a la consideración de los miembros del Consejo Editorial.

Los artículos que han de someterse a evaluación y revisión externa pasarán por el siguiente procedimiento:

3.1. RECEPCIÓN DE MANUSCRITO (siguiendo las «Normas para Autores» descritas a continuación y disponibles en la web de la revista. El envío será electrónico a través igualmente de la plataforma OJS de la revista, ver el apartado «Envíos *on line*», para lo que necesita estar registrado). El/La Editor/a adjudica el manuscrito a un miembro del Consejo de Redacción para que actúe como ponente.

3.2. FILTRO DEL CONSEJO DE REDACCIÓN. El ponente del manuscrito hace una primera revisión para comprobar si encaja en la línea temática de la revista y si es un trabajo original y relevante. Las decisiones negativas deben ser motivadas.

3.3. Evaluación y revisión externa. Si el ponente considera positivamente el artículo, debe seleccionar dos evaluadores externos procedentes del área de especialización del manuscrito y proponerles la revisión. Las evaluaciones externas se someten a un cuestionario pautado. Las evaluaciones deben ser *doblemente ciegas* (evaluadores y evaluados desconocen sus identidades mutuas). Las revisiones deben ser igualmente anónimas para los vocales del Consejo de Redacción, salvo para los ponentes particulares de cada manuscrito y el Editor/a. Las evaluaciones pueden determinar no recomendar la publicación, pedir correcciones, recomendarla con correcciones necesarias o sugeridas, y, finalmente, recomendarla sin correcciones. En todo caso deben ser razonadas, y se debe incentivar la propuesta de mejoras por parte de los revisores para elevar la calidad de los manuscritos. Si las dos evaluaciones fueran completamente divergentes se podría encargar una tercera. La comunicación entre revisores y autores debe realizarse a través del Consejo de Redacción. En caso de solicitarse mejoras, los revisores deben reevaluar el manuscrito tras los cambios.

3.4. Decisión editorial. A la vista de los informes de los evaluadores externos y de las correcciones efectuadas por los autores, el ponente eleva a debate en el Consejo de Redacción una propuesta de aceptación o rechazo del manuscrito. La decisión final corresponde al Consejo de Redacción como órgano colegiado. La comunicación a los autores será motivada, razonada e incluirá las observaciones de los evaluadores. Los autores recibirán respuesta sobre la evaluación de su artículo en el plazo máximo de dos meses.

4. ENVÍO DE ORIGINALES

Desde el año 2013 todo el proceso editorial se realiza a través de la plataforma OJS, donde encontrará normas actualizadas:

http://e-spacio.uned.es/revistasuned/index.php/ETFVII/index

Es necesario registrarse en primer lugar, y a continuación entrar en identificación (en la sección «Envíos *on line*») para poder enviar artículos, comprobar el estado de los envíos o añadir archivos con posterioridad.

El proceso de envío de artículos consta de cinco pasos (lea primero con detenimiento toda esta sección de manera íntegra antes de proceder al envío).

4.1. En el paso 1 hay que seleccionar la *sección de la revista* (ETF VII cuenta con tres secciones: Dossier monográfico, artículos de temática variada y reseñas) a la que se remite el artículo; el *idioma*; cotejar la *lista de comprobación de envío*; aceptar el *sistema de copyright*; si se desea, hacer llegar al Editor/a de la revista *comentarios y observaciones* (en este último apartado se pueden sugerir uno o varios posibles evaluadores, siempre que por su capacidad científica sean considerados expertos en la cuestión tratada en el artículo, lo que en ningún caso implica la obligación de su elección como revisores por parte de Consejo de Redacción de la revista).

4.2. En el PASO 2 se subirá el fichero con el artículo siguiendo escrupulosamente las indicaciones que se indican en este apartado:

* Archivo en formato pdf (que denominamos «original»), sin ninguna referencia a la identidad del autor o autores dentro del texto, eliminando cualquier elemento que aporte información que sugiera la autoría, como proyecto en el que se engloba o adscribe el trabajo. Para eliminar el nombre/s del autor/ es en el texto, se utilizará la expresión «Autor» y año en las referencias bibliográficas y en las notas al pie de página, en vez del nombre del autor, el título del artículo, etc. Este es el archivo que se enviara a los revisores ciegos para su evaluación, y por ello se recuerda a los autores la obligatoriedad de seguir para este archivo las normas para asegurar una revisión ciega hecha por expertos. Es conveniente que este archivo incorpore todas las imágenes, gráficos o tablas que ilustren en artículo, preferiblemente en una resolución baja, o en su caso, que contengan las llamadas en el texto a dichos elementos. Todo ello sin perjuicio de la obligatoriedad de incorporar dichas imágenes, gráficos o tablas en el Paso 4 de manera independiente, con la resolución final requerida. El archivo ha de ser llamado con su propio nombre: NOMBRE_DEL_ARTICULO.pdf. Las normas de edición del texto se encuentran más abajo, léalas con atención.

4.3. En el PASO 3 se rellenarán todos los campos que se indican con los *datos del autor o autores* (es imprescindible que se rellenen los datos obligatorios de todos los autores que firman el artículo). Igualmente hay que introducir en este momento los datos correspondientes a los campos *Título* y *Resumen*, solo en el idioma original del artículo, así como los principales *metadatos* del trabajo siguiendo los campos que se facilitan (recuerde que una buena indexación en una revista electrónica como ETF SERIE VII facilitará la mejor difusión y localización del artículo); y, si los hubiere, las agencias o entidades que hayan podido financiar la investigación que a dado pie a esta publicación.

4.4. En el PASO 4 se pueden subir todos los archivos complementarios: *de manera obligatoria se remitirá un archivo con los datos del autor*, y de manera opcional se subirán si los hubiere, individualmente, tanto los archivos con las imágenes, gráficos o tablas que incluya el artículo, como un archivo con la información correspondiente a las leyendas o pies de imágenes, gráficos y tablas. Hay que tener en cuenta las siguientes indicaciones:

* Archivo en formato compatible con MS WORD con los datos completos del autor y autores: nombre y apellidos, institución a la que pertenece/n, dirección de correo electrónico y postal, y número de teléfono para contacto del autor principal. En este archivo sí se puede incluir la referencia al proyecto en el que se inscriba el trabajo (I+D, proyecto europeo, entidad promotora o financiadora, etc.).

* Archivos independientes con las imágenes y tablas del artículo. Se enviarán en formato digital (.JPEG, .PNG o .TIFF) con una resolución mínima de 300 ppp. a tamaño real de impresión. Las ilustraciones (láminas, dibujos o fotografías) se consignarán como «FIGURA» (p. ej., FIGURA 1, FIGURA 2…). Por su parte, los cuadros y tablas se designarán como «TABLA». Las Figuras y Tablas se enviarán en archivos individualizados indicando el número de figura/tabla, siempre en formato escalable (.DOC, .DOCX, .RTF, .AI, .EPS, etc.).

* Archivo en formato compatible con MS WORD con las leyendas o pies de imágenes y tablas (recuerde que en el archivo PDF que llamamos «original» ha de colocar donde proceda la llamada a la Figura o Tabla correspondiente entre paréntesis). El/los autor/es está/n obligado/s a citar la fuente de procedencia de toda documentación gráfica, cualquiera que sea su tipo. La revista declina toda responsabilidad que pudiera derivarse de la infracción de los derechos de propiedad intelectual o comercial.

Durante el Paso 4, al insertar cada archivo complementario se le da posibilidad de que los evaluadores puedan ver dichos archivos. Solo debe dar a esta opción en los archivos de figuras y tablas, y en el de los pies de foto, siempre y en todos los casos si con ello no se compromete la evaluación ciega. Nunca pulse esta opción en el caso del archivo con los datos el autor/es.

En este momento puede subir también cualquier otro tipo de archivo que crea necesario para la posible publicación del artículo.

4.5. El último, paso, el PASO 5, le pedirá que confirme o cancele el envío. Si por cualquier cuestión, decide cancelar su envío, los datos y archivos quedarán registrados a la espera de que confirme el envío o subsane algún tipo de error que haya detectado (una vez se haya vuelto a registrar pulse sobre el envío ACTIVO y luego sobre el nombre del artículo para poder completar el proceso). Igualmente tiene la opción posterior de borrar todo el envío y anular todo el proceso.

5. MODIFICACIÓN DE ARCHIVOS CON POSTERIORIDAD AL ENVÍO DEL ORIGINAL, ENVÍO DE REVISIONES SOLICITADAS EN EL PROCESO DE REVISIÓN Y ENVÍO DEL ARTÍCULO ACEPTADO

Existen diversas circunstancias, como errores del autor/es o las solicitudes de modificaciones o mejoras durante el proceso de revisión, que podrán generar uno o más nuevos envíos por parte del autor/es a esta plataforma. Para todos los casos el autor principal que haya realizado el envío debe seguir los siguientes pasos:

5.1. ENTRAR CON SUS CLAVES DE REGISTRO (recuerde anotarlas en lugar seguro la primera que vez que se registra, aunque es posible solicitar al sistema la generación de nuevas claves).

5.2. PULSAR SOBRE EL ENVÍO QUE LE APARECE COMO ACTIVO.

5.3. Le aparecerá una pantalla con el nombre y estado de su artículo, si PULSA SOBRE EL TÍTULO DE SU TRABAJO llegará a la pantalla con los datos completos de su envío. En esta pantalla encontrará en la parte superior las pestañas RESUMEN, REVISIÓN y EDITAR.

5.3.1. Si lo que quiere es *añadir algún archivo complementario* porque haya sido mal recibido, porque haya sido olvidado o por subsanar cualquier error advertido por parte del Editor/a o del propio autor/a, entre en la pestaña RESUMEN y pulse sobre la posibilidad de *añadir fichero adicional*. Igualmente puede en este momento modificar o complementar los metadatos del artículo.

5.3.2. *Si el envío ha sido aceptado* en primera estancia por el Consejo de Redacción, y dentro del proceso de revisión por pares ciegos se le notifica alguna sugerencia de *mejora o modificación*, entonces deberá entrar en la pestaña REVISIÓN, donde encontrará detallado todo el proceso y estado de la revisión de su artículo por parte del Editor/a y de los Revisores/as, allí podrá subir una nueva versión del autor/a en la pestaña DECISIÓN EDITORIAL. Recuerde que aún debe mantener el anonimato de la autoría en el texto, por lo que los archivos con las correcciones y revisiones deben ser remitidos aún en formato .PDF.

5.3.3. Una vez finalizado y completado el proceso de revisión por pares, si el artículo ha pasado satisfactoriamente todos los filtros se iniciará la *corrección formal* del trabajo de cara a su publicación electrónica. Después de registrarse y pulsar sobre el título debe entrar en la pestaña EDITAR y seguir las instrucciones que le notifique el Editor/a. En este momento, y de cara al envío del artículo para su maquetación y publicación, el *archivo original* que en su momento remitió en .PDF para la revisión, siempre exento de imágenes, figuras o tablas, debe ser ahora *enviado en formato de texto, preferiblemente compatible con MS WORD*.

6. VERSIÓN *POST PRINT*

Además de lo anterior, *existe la posibilidad de publicar una versión post print de su trabajo en la revista electrónica con anterioridad a la versión definitiva maquetada*. Para ello, en esta fase se le requerirá que junto a la versión definitiva en formato compatible con MS WORD solo con el texto que se remite a la imprenta (junto a los archivos con las imágenes, figuras y tablas si las hubiere, que ya había remitido el autor/es en el primer envío), ha de remitir una *versión completa de su artículo en .PDF* ya con el nombre/s del autor/es, así como con las imágenes o tablas incorporadas, junto a las leyendas precisas, incluidas al finalizar el texto, antes de la bibliografía. La puede subir registrándose e incluyéndola en los archivos complementarios del apartado RESUMEN. De esta forma el autor verá en la versión electrónica, con una importante antelación con respecto a la versión en papel, el artículo definitivo

aprobado, y podrá citar como prepublicado su artículo (este archivo, lógicamente, es de carácter provisional, no va paginado, y es sustituido con posterioridad cuando se incorpora la versión definitiva).

Si el autor se demora o incumple los plazos en las fases de Revisión o Edición, el Consejo de Redacción de la revista puede decidir la no publicación del artículo o su postergación automática para un número posterior.

7. NORMAS DE EDICIÓN

Las siguientes normas de edición deben ser tenidas en cuenta para el archivo «original» editado en .PDF (Paso 2):

7.1. Datos de cabecera

* En la primera página del trabajo deberá indicarse el TÍTULO DEL TRABAJO EN SU LENGUA ORIGINAL Y SU TRADUCCIÓN AL INGLÉS. Recuerde que *no debe aparecer el nombre del autor, ni la institución a la que pertenece* (debe remitirse en un fichero independiente en el paso 4: añadir ficheros complementarios).

* UN RESUMEN EN CASTELLANO DEL TRABAJO, JUNTO A SU CORRESPONDIENTE VERSIÓN EN INGLÉS, *no superior a 1.000 caracteres con espacios*. En el resumen es conveniente que se citen los objetivos, metodología, resultados y conclusiones obtenidas.

* Se añadirán también unas PALABRAS CLAVE, EN AMBOS IDIOMAS, SEPARADAS POR PUNTO Y COMA (;), que permitan la indexación del trabajo en las bases de datos científicas. Éstas *no serán inferiores a cuatro ni excederán de ocho*.

* En caso de que la lengua del texto original no sea el castellano, ni el inglés, el título, el resumen y las palabras claves se presentarán en el idioma original, junto con su versión en castellano e inglés.

* Las ilustraciones se enviarán en fichero independiente a este texto «original», igualmente se remitirá un archivo con la relación de ilustraciones y sus correspondientes leyendas (pies de imágenes).

7.2. Presentación del texto

* El FORMATO DEL DOCUMENTO debe ser compatible con MS WORD. El tamaño de página será DIN-A4. El texto estará paginado y tendrá una extensión máxima de 50.000 caracteres con espacios, sin contar la bibliografía.

* Las IMÁGENES Y TABLAS, así como la relación numérica y la leyenda, tanto de las figuras como de las tablas, se adjuntarán en archivos aparte (en el paso 4). Se consignarán como FIGURA 1, FIGURA 2... Por su parte, los cuadros y tablas se designarán como TABLA 1, TABLA 2... Las referencias a ilustraciones deben estar incluidas en el lugar que ocuparán en el texto. Su número queda a criterio del autor, pero se aconseja un máximo de 15 imágenes. En todos los casos debe citarse la procedencia de la imagen. Al comienzo del trabajo se podrá incluir una nota destinada a los agradecimientos y al reconocimiento de las instituciones o proyectos que financian el estudio presentado.

7.3. Estilo

* El texto se presentará sin ningún tipo de formato ni de sangría de los párrafos, y con interlineado sencillo.
* Se utilizarán únicamente tipos de letra con codificación UNICODE.
* Las citas literales, en cualquier lengua original, se insertarán en el cuerpo del texto en redonda, siempre entre comillas dobles. Si la cita supera las tres líneas se escribirá en texto sangrado, sin comillas.
* Se evitará, en lo posible, el uso de negrita.
* Las siglas y abreviaturas empleadas deben ser las comúnmente aceptadas dentro de la disciplina sobre la que verse el trabajo.
* Los términos en lengua original deberán escribirse en cursiva, sin comillas: *in situ, on-line*.
* El resto de normas editoriales se ajustarán a lo indicado en: Real Academia Española, *Ortografía de la lengua española*, Madrid, Espasa Calpe, 2010.

7.4. Bibliografía

Las citas bibliográficas en las notas se atendrán a las siguientes normas:

* LIBROS. Apellidos en versalitas seguidos del nombre del autor en minúsculas: título de la obra en cursiva. Lugar de edición, editorial, año y, en su caso, páginas indicadas.

KAMEN, Henry: *La Inquisición*. Madrid, Alianza, 1982, p. 55.

Si la persona reseñada es director, editor o coordinador, se hará constar a continuación del nombre y entre paréntesis (dir., ed., coord.).

Si los autores son dos o tres se consignarán todos, separados por comas y uniendo el último con «&». Si el número de autores es superior a tres, se citará el primero y se añadirá *et alii* o «y otros»; otra posibilidad es indicar «VV.AA.»

* Los libros editados en SERIES MONOGRÁFICAS se deben citar con el título de la obra entre comillas dobles, seguido del título de la serie en cursiva, su

número, y a continuación, lugar de edición, editorial y año, y, en su caso, páginas indicadas.

Mangas Manjarrés, Julio: «La agricultura romana», *Cuadernos de Historia 16*, 146, Madrid, Grupo 16, 1985, pp. xx-xx.

* Cuando se trate de capítulos incluidos en un libro, se cita el autor, el título de la colaboración entre comillas dobles, la preposición «en» y a continuación la reseña del libro según las normas anteriormente citadas.

Melchor Gil, Enrique: «Elites municipales y mecenazgo cívico en la Hispania romana», en Navarro, Francisco Javier, & Rodríguez Neila, Juan Francisco: *Élites y promoción social en la Hispania romana*. Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra, 1999.

* Para las ponencias, comunicaciones de congresos o seminarios, etc. se reseña el autor, el título de la colaboración entre comillas dobles, el título del congreso o seminario, y el lugar y año de celebración en cursiva, seguido de los editores o coordinadores si los hubiera, lugar de edición, editorial y páginas correspondientes.

García Fernández, Estela Beatriz: «La concesión de la ciudadanía romana como instrumento de dominio», *Actas del viii Coloquio de la Asociación Propaganda y persuasión en el mundo romano. Interdisciplinar de Estudios Romanos, Madrid, 2010*, Bravo Castañeda, Gonzalo & González Salinero, Raúl (eds.), Madrid, Signifer, 2011, pp. 81-90.

* Las tesis doctorales inéditas se citan haciendo constar el autor, el título en cursiva, la universidad y el año.

Arce Sáinz, M.ª Marcelina: *Vicente Rojo*, (Tesis doctoral inédita), uned, 2003.

* Artículos de revista. Apellidos en versalitas seguidos del nombre del autor en minúsculas: título del artículo entre comillas dobles, nombre de la revista en cursiva, tomo y/o número, año entre paréntesis, páginas correspondientes.

Bringas Gutiérrez, Miguel Ángel: «Soria a principios del siglo xix. Datos para su historia agraria», *Celtiberia*, 95 (1999), pp. 163-192.

* Documentos. En la primera cita debe ir el nombre del archivo o fuente completa, acompañado de las siglas entre paréntesis, que serán las que se utilicen en citas sucesivas. La referencia al documento deberá seguir el siguiente orden: serie, sección o fondo, caja o legajo, carpeta y/o folio. Si el documento tiene autor, se citan los apellidos en versalitas y el nombre

en minúsculas, seguido del título o extracto del documento entre comillas dobles y la fecha.

Archivo Regional de la Comunidad de Madrid (ARCM), Fondos Diputación, Inclusa, caja 28, carpeta 13, fol. 2. ARROYO, Fernando: «Cuenta de los gastos de mayordomía», julio de 1812.

* REPETICIÓN DE CITAS. Cuando se hace referencia a un autor ya citado, se pondrán los apellidos en versalitas y el nombre en minúsculas, la abreviatura *op. cit.* y la página o páginas a las que se hace referencia.

BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, José María: *op. cit.*, pp. 26-28.

Si se han citado varias obras del mismo autor, se pondrá después de los apellidos en versalitas y el nombre en minúsculas, el comienzo del título de la obra en cursiva, seguido de puntos suspensivos y las páginas correspondientes.

BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, José María: *Historia económica...*, pp. 26-28.

Cuando se hace referencia a un mismo autor y una misma obra o documento que los ya citados en la nota anterior se pondrá *Idem*, seguido de la página correspondiente. Si se hace referencia a un mismo autor, a una misma obra o documento y en la misma página, se pondrá *Ibidem*.

8. CORRECCIÓN DE PRUEBAS DE IMPRENTA

Durante el proceso de edición, los autores de los artículos admitidos para publicación recibirán un juego de pruebas de imprenta para su corrección. Los autores dispondrán de un plazo máximo de quince días para corregir y remitir a ETF las correcciones de su texto. En caso de ser más de un autor, estas se remitirán al primer firmante. Dichas correcciones se refieren, fundamentalmente, a las erratas de imprenta o cambios de tipo gramatical. No podrán hacerse modificaciones en el texto (añadir o suprimir párrafos en el original) que alteren de forma significativa el ajuste tipográfico. El coste de las correcciones que no se ajusten a lo indicado correrá a cargo de los autores. La corrección de las segundas pruebas se efectuará en la redacción de la revista.

GUIDELINES FOR AUTHORS

You must **register and log in** to submit a paper and follow the status of your submission.

Submitted articles must be original and unpublished. The journal considers manuscripts in Spanish or any other language (preferably English).

Submitted articles must follow the guidelines specified in this section and also include the following files:

1. For possible publication

* A file (called 'file' hereafter) containing the article edited with a word processor (preferably a DOC file) adhering to the guidelines below. The 'original' file will not include images or tables.

2. For submission and review

* A PDF file (the author must convert the 'original' file into a PDF file). This file must not contain references to the identity of the author or authors within the text (the file will be sent to the external reviewers for a blind peer-review). This file INCLUDES images and tables, along with their accompanying captions. Note that this file must follow the instructions to ensure blind review by experts. The author will, however, provide his/her details (name, academic affiliation, e-mail and postal address) when registering on the website.

1. THE 'ORIGINAL' DOC FILE MUST FOLLOW THE GUIDELINES BELOW

1. Title page

* The title page will indicate the title of the paper in its original language and its translation to English. The author's name and academic affiliation. An abstract of the paper in both English and Spanish of no more than 1,000 characters (with spaces). The abstract should outline the article's aims, method, results and conclusions. Keywords, in English and Spanish, must also be included to facilitate indexing the paper in scholarly databases. Keywords must be between four and eight. If the original text is not written in English or Spanish, the abstract and keywords must be presented in the text's original language, along with the translation to Spanish and English. Images must be sent separately in a different file, together with a third file containing the titles of the images with their corresponding captions.

2. Text

* The file must be in DIN A4 format (Word processor). The text must be numbered and should not exceed 50,000 characters (with spaces), not including bibliography.

* Headings preceding different sections of the article must be clearly distinguished. Quotations are enclosed in quotation marks; names and quotations in foreign languages are set in italics.

* Avoid using bold where possible.

* Do not indent paragraphs; use single-line spacing (1).

* References to illustrations must be inserted in the place they will occupy within the text. The author is free to use as many as he/she considers necessary; however, a maximum of 15 images is advised. The source of the image must be cited.

* *Figures and tables*: Send figures and tables in digital format (JPEG, PNG or TIFF for pictures; EPS, SVG, IA —any vector format— for tables and graphics) with at least 300 ppp resolution in print size. Simple table texts must be formatted in Word format. Illustrations (prints, drawings or photographs) will be referred to as «Figures» (*e.g.,* Figure 1, Figure 2). Charts and tables will be referred to as «Table». Figures and Tables must be sent in a separate file indicating the number of the figure/table and their place within the text. The author is obliged to cite the source of all graphic material, regardless of the type of material. The journal declines all liability for the infringement of intellectual or commercial property rights.

* *Style*: Acronyms and abbreviations can be used provided they are widely accepted in the discipline. Do not use decimal points when referring to years (*e.g*. 1980), Latin terms and quotations are set in italics: *et alii, in situ.* If the author uses a type of script that is not based on the Unicode encoding, the special typographic font must be included with the paper.

3. Footnotes

Bibliographic references cited in notes will follow the guidelines and sequence specified below:

* Books. Capitalized small caps last name followed by the author's first name in lowercase: title of the book in italics. Place published, publisher, year, and, when appropriate, page numbers.

KAMEN, Henry: *La Inquisición*. Madrid, Alianza, 1982, p. 55.

If the book is an edited volume, this will be indicated in parenthesis after the editor or compiler's name (ed. / comp.).

If the book is authored by two or three authors, list all names. Where there are more than three authors, list the first followed by *et al.*

* If the publication is part of a MONOGRAPHIC SERIES, the title must be enclosed in quotation marks, followed by the title of the series in italics, the volume number, place published, publisher, year, and, where appropriate, page numbers.

MANGAS MANJARRÉS, Julio: «La agricultura romana», *Cuadernos de Historia 16*, 146, Madrid, Grupo 16, 1985, pp. xx–xx.

* When citing BOOK CHAPTERS, list the author's name, title of the book section in quotation marks, the word «in», and the details of the book as specified above.

WOOD, Paul: «Modernism and the Idea of the Avant-Garde», in SMITH, Paul & WILDE, Carolyn (eds.): *A Companion to Art Theory*. Oxford, Blackwell, 2002, pp. 215–228.

* When referencing SEMINAR AND CONFERENCE PAPERS, list the author's name, the title of the paper in quotation marks, the name of the conference or seminar, the conference location and date in italics, followed by the editors names (where appropriate), place published, publisher, and page numbers.

GARCÍA FERNÁNDEZ, Estela Beatriz: «La concesión de la ciudadanía romana como instrumento de dominio», *Actas del VIII Coloquio de la Asociación Propaganda y persuasión en el mundo romano. Interdisciplinar de Estudios Romanos, Madrid, 2010*, BRAVO CASTAÑEDA, Gonzalo & GONZÁLEZ SALINERO, Raúl (eds.), Madrid, Signifer, 2011, pp. 81-90.

* When citing UNPUBLISHED DOCTORAL THESES, list the author's name, the title in italics, the university and the year.

ARCE SÁINZ, M.ª Marcelina: *Vicente Rojo*, (Unpublished doctoral thesis), UNED, 2003.

* For JOURNAL ARTICLES, capital small caps for the author's last name, followed by the author's name in lowercase: the title of the article in quotation marks, the journal's name in italics, volume and/or issue, the year in parenthesis, page numbers.

Bringas Gutiérrez, Miguel Ángel: «Soria a principios del siglo xix. Datos para su historia agraria», *Celtiberia*, 95 (1999), pp. 163-192.

* Archival sources. The first citation must include the complete name of the repository or source followed by its acronym in parenthesis, which will be used in subsequent citations. The document must be referenced as follows: series, section or collection name, box or file, folder and/or folio. If the document is authored, capitalize the author's last name and name in lowercase, followed by the title or the document extract in quotation marks, and the date.

Archivo Regional de la Comunidad de Madrid (arcm), Fondos Diputación, Inclusa, caja 28, carpeta 13, fol. 2. Arroyo, Fernando: «Cuenta de los gastos de mayordomía», julio de 1812.

* Subsequent footnotes. When referencing an author previously cited, capitalize in small caps the author's last name, name in lowercase, the abbreviation *op. cit.*, and the page numbers referred to.

Blázquez Martínez, José María: *op. cit.*, pp. 26-28.

If more than one work by the same author is cited, capitalize in small caps the author's last name followed by the first name in lowercase, a short title containing the work's key words in italics, followed by three dots, and the page numbers.

Blázquez Martínez, José María: *Historia económica...*, pp. 26-28.

Where two consecutive notes refer to the same author and source, publication details are given in the first note. *Idem*, followed by the corresponding page numbers, is used in the second note.

When referring to the same author, source or document, and page number, use *Ibidem.*

2. PRINT PROOFS' CORRECTIONS

Manuscripts should be submitted in pdf format (hereinafter: «file»), without any reference to authorship inside the text. Any reference that can suggest the authorship of the text, such as the name of the project or the institution funding the research, should be carefully deleted. Self-citation of published works should be masked as well, both in in-text citation and reference entries. To do so, the name of the author(s) should be replaced for «Author», and title and pages should be deleted, leaving only the year of publication. This is the file that will be submitted to the blind peer reviewers, and authors are responsible for strictly

following the instructions for ensuring a blind review. Low-resolution figures and tables should be included inside the text, or at least clear indications of the placement of the figures in the text should be made. Notwithstanding, authors must attach separately high-quality figures and tables in Step 4. The file should be named after its title: TITLE_OF_THE_ARTICLE.pdf. Guidelines for copyediting the manuscripts can be found below. Please, read them carefully.

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.