

# patrimonio

## en femenino

# patrimonio
## en femenino

MINISTERIO DE CULTURA
DIRECCIÓN GENERAL DE BELLAS ARTES Y BIENES CULTURALES
SUBDIRECCIÓN GENERAL DE MUSEOS ESTATALES

www.mcu.es
www.ceres.mcu.es



MINISTERIO DE CULTURA

Edita:
© SECRETARÍA GENERAL TÉCNICA
Subdirección General
de Publicaciones, Información y Documentación

© De los textos y las fotografías: sus autores

© De las reproducciones autorizadas: Ministerio de Cultura; Archivo Fotográfico.
Museo Nacional del Prado. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. VEGAP,
Madrid, 2011.

NIPO: 551-11-037-5

MINISTERIO
DE CULTURA

**Ángeles González-Sinde**
Ministra de Cultura

**Mercedes E. del Palacio Tascón**
Subsecretaria de Cultura

**Ángeles Albert**
Directora General de Bellas Artes y Bienes Culturales

**EXPOSICIÓN**

**Subdirector General de Museos Estatales**
Enrique Varela Agüí

**Subdirector General de Tecnologías y Sistemas de la Información**
Juan Jesús Ballesteros Arjona

**ENTIDADES COLABORADORAS**
**Ministerio de Cultura**
- Museo Arqueológico Nacional
- Museo Cerralbo
- Museo de América
- Museo del Greco
- Museo del Traje. CIPE
- Museo Nacional Colegio de San Gregorio
- Museo Nacional de Antropología
- Museo Nacional de Arqueología Subacuática, ARQUA
- Museo Nacional de Arte Romano
- Museo Nacional de Artes Decorativas
- Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias "González Martí"
- Museo Nacional de Reproducciones Artísticas
- Museo Nacional del Romanticismo
- Museo Nacional del Teatro
- Museo Sefardí
- Museo Sorolla

**Gobierno de Aragón**
Departamento de Educación Cultura y Deporte
Dirección General de Patrimonio Cultural
- Centro de Arte y Naturaleza
- Fundación-Museo Salvador Victoria
- Museo de Dibujo Julio Gavín. Castillo de Larrés
- Museo de Huesca
- Museo de Teruel
- Museo de Zaragoza
- Museo Juan Cabré
- Museo Pablo Serrano
- Museo Pedagógico de Aragón

**Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha**
Consejería de Cultura, Turismo y Artesanía
Dirección General de Patrimonio Cultural
- Museo de Ciudad Real
- Museo de Guadalajara

**Xunta de Galicia. Consellería de Cultura e Turismo**
Dirección Xeral do Patrimonio Cultural
- Museo Arqueológico Provincial de Ourense
- Museo Etnológico de Ribadavia

**Real Academia de Bellas Artes de San Fernando**

**Instituto de Investigaciones Feministas de la Universidad Complutense de Madrid**

**COMISARIADO CIENTÍFICO**
Asunción Bernárdez Rodal,
Instituto de Investigaciones Feministas
María Bolaños Atienza, Museo Nacional Colegio de San Gregorio
Reyes Carrasco Garrido, Subdirección General de Museos Estatales
Antonia Fernández Valencia,
Instituto de Investigaciones Feministas
Andrés Gutiérrez Usillos, Museo de América
Marián López Fernández Cao,
Instituto de Investigaciones Feministas
Carmen Marcos Alonso, Museo Arqueológico Nacional
José Luis Mingote Calderón, Museo del Traje. CIPE
Margarita Moreno Conde, Museo Arqueológico Nacional
Alejandro Nuevo Gómez, Subdirección General de Museos Estatales

**COORDINACIÓN TÉCNICA**
Área de Colecciones, Subdirección General de Museos Estatales
- Emilia Aglio Mayor
- Raúl Alonso Sáez
- Reyes Carrasco Garrido
- Leticia de Frutos Sastre
- Víctor Manuel Gascón González
- Alejandro Nuevo Gómez
- Alicia Vallina Vallina

Área de Difusión y Desarrollo, Subdirección General de Museos Estatales
- Héctor del Barrio Alvarellos
- Virginia Garde López
- Esther Jódar Ruiz

Instituto de Investigaciones Feministas
- Eva Garrido del Saz
- Yera Moreno Sáinz-Ezquerra

Subdirección General de Tecnologías y Sistemas de la Información
- María Victoria García Jiménez
- Alfonso Martínez Lapeña
- Sara Sánchez Hernández

Gracias a todas las mujeres y hombres
que han hecho posible la realización
de *Patrimonio en femenino*

ÍNDICE **Pág.**

**Presentación** ..... 13
*Ángeles González-Sinde Reig.* Ministra de Cultura
*Ángeles Albert de León.* Directora General de Bellas Artes y Bienes Culturales

**Un atlas para las musas: *patrimonio en femenino*** ..... 18
*Santiago Palomero Plaza*

**La posición de la mujer artista a lo largo de la historia del arte en España** ..... 24
*Begoña Torres González*

Mujeres artistas y creadoras ..... 30
*Marián López Fernández Cao y Concha Herranz Rodríguez*

**Las mujeres en los museos: entre museólogas y coleccionistas** ..... 36
*María Bolaños Atienza*

El papel de las mujeres en las colecciones de nuestros museos ..... 42
*Jaume Coll Conesa, María Ángeles Granados Ortega y Consuelo Luca de Tena Navarro*

**Directoras de museo, *en tierra conocida*** ..... 48
*Luis Grau Lobo*

Las directoras de museos hoy ..... 51

**Mujeres impulsando colecciones y museos desde la actividad política** ..... 67
*Antonia Fernández Valencia*

**Los comienzos de la participación de la mujer en la protección del patrimonio artístico, bibliográfico y documental de España** ..... 71
*Judith Ara Lázaro e Isabel Argerich Fernández*

**¿Es necesario un museo de mujeres?** ..... 77
*Marián Fernández López Cao*

La igualdad de género en las infraestructuras de museos ..... 82
*Elena Carrión Santafé*

**Las mujeres como personal de museos** ..... 83
*Rosa María Arjona Cano*

**Enlaces** ..... 86

**Bibliografía** ..... 91

Hasta muy recientemente, la Historia ha sido escrita por hombres, que interpretaron u ocultaron, a través de su mirada, las acciones y los pensamientos de las mujeres que habían construído la realidad junto a ellos. Las mujeres han participado en la Historia con el mismo ímpetu que los hombres, pero la historia escrita, la crónica, ha tendido a invisibilizar las acciones femeninas, a relegarlas a un espacio que se ha venido a llamar subalterno —el espacio privado, doméstico o de la intimidad—, a minimizar su influencia resaltando las relaciones de dependencia con otros varones cuando descollaban en algún ámbito público o político y deslegitimándolas como sujetos productores de cultura y de ciencia. De este modo puede parecer que lo valioso de nuestro patrimonio, de nuestro pasado, ha recaído únicamente en el género masculino de la especie humana. Pero no fue así.

Las sociedades democráticas tienen la obligación de hacer una relectura crítica de su patrimonio. De reescribir aquellas partes oscuras de la Historia para dar el protagonismo a quien realmente lo tuvo. De revisar los criterios que jerarquizan su arte y su literatura y que hacen visibles o invisibles obras y objetos que sólo son diferentes por el género de la mano que los creó. Las sociedades democráticas deben establecer una mirada hacia su patrimonio que refuerce la igualdad, que la busque. Es preciso, para ello, cuestionar saberes cerrados durante siglos.

Construir una sociedad plural, democrática e igualitaria implica actuar no solo sobre el presente, sino también sobre la mirada que proyectamos hacia el pasado, hacia nuestra memoria común: cambiar nuestras miradas sobre el patrimonio, escuchar las voces silenciadas por discursos excluyentes, dar valor a experiencias de grupos humanos que han sido acallados, relegados o esquinados por la costumbre de la discriminación. Todas esas tareas son esenciales para una sociedad que quiere ser libre y que desea ejercer esa libertad reconociendo el pasado de las generaciones que ya no existen.

La exposición virtual organizada por el Ministerio de Cultura a partir de los fondos que forman parte del patrimonio cultural español, *Patrimonio en femenino*, inaugura esa nueva mirada. Da voz a la participación de las mujeres en la cultura, sea en un ámbito cotidiano o exclusivo. Muestra cómo, a través de las imágenes —pero también del uso de determinados objetos de la cultura—, las mujeres y los hombres han sido sometidos a discursos sociales y políticos que los encerraban en identidades predeterminadas, pero señala expresivamente cómo en todas las épocas algunas mujeres supieron y pudieron desasirse de esos determinismos de género y hacer brotar otros modos de ser, de *estar en el mundo*, en la sociedad que les tocó vivir.

*Patrimonio en femenino* visibiliza la participación activa de las mujeres en la vida y en la cultura. El papel de las mujeres en la educación —en ámbitos privados o públicos—, en la economía —a través de la producción, distribución y manipulación de bienes—, en la salud y el cuidado, o en la acción política —en el espacio social, como parte de los movimientos de cambio, o en los grupos políticos— son discursos que deben iluminar la mirada de género que inaugura esta exposición virtual.

Las narrativas que proponemos no son nuevas. Siempre han estado ahí, escondidas, para quien quisiera o pudiera verlas. Pero cuando desde los propios museos se propone una nueva mirada como la que presentamos, inclusiva y revalorizadora de los grupos humanos, es porque la sociedad en su conjunto ha avanzado por fin hacia esos niveles de participación igualitaria que tanto deseamos consolidar.

Ángeles González-Sinde Reig
*Ministra de Cultura*



Al mirar la historia, como proponía la historiadora feminista Joan Kelly-Gadol, con ojos que nos contextualizan como seres sexuados, observamos cómo lo femenino no sólo está ausente en los discursos que nos han llegado y que sirven de fundamento a nuestro presente, sino que los avances sociales se han relacionado solo con el género masculino, y, a veces, solo con el occidental de una clase acomodada.

Las mujeres que hemos estudiado una pretendida historia universal en la que pensábamos estar incluidas, descubrimos a nuestro pesar cómo la democracia griega no nos incluía, cómo la declaración de los derechos del hombre y del ciudadano de 1789 se refería solamente a los del hombre, y cómo el sufragio universal, no era tal, por poner algunos ejemplos dolorosos de la falta de consideración social de las mujeres, y de algunos grupos particulares del sistema, que ha caracterizado a la historiografía hasta nuestros días.

Tras la toma de conciencia de la exclusión de determinados grupos en estos discursos, se impuso la tarea de revisión histórica para averiguar cómo participaron en la configuración y avance de las sociedades, cómo les afectaron los cambios y en qué medida participaron junto con sus contemporáneos en los beneficios que la nueva situación ofreció a los grupos dominantes, es decir, si les acercó o alejó respecto a la situación anterior. Al incluir la variable *género*, observamos cómo el concepto de progreso y los hitos que han marcado y dividido la historia al uso comienzan a cuestionarse, a ser vistos de un modo, cuando menos, dinámico y relativo.

La genealogía, la historia, el conocimiento de un pasado ofrece a los humanos la certeza de un existir con sentido. En su versión contraria, la supresión de esas genealogías, modelos y trayectorias de existencia convierte a los grupos humanos en grupos carentes de experiencia, sin capacidad de aprendizaje, legitimación ni memoria. Cuando la imagen que la historia nos ha dejado de determinados grupos es una imagen desvalorizada y empequeñecida, el modelo que se propone para el presente no hace sino insistir en la contingencia y poco valor de esos grupos. Las mujeres hemos recibido una imagen de nuestro pasado desvalorizada, asociada a la inexistencia en unos casos, al arbitrio e intercambio de las decisiones de sujetos masculinos en otros, o condicionada por los prejuicios de los investigadores que, a pesar de la existencia innegable de mujeres destacables en los ámbitos que estudian, les han negado el reconocimiento de su capacidad, decisión o creatividad.

El patrimonio español ha contado con grandes e importantes contribuciones de hombres, pero también de mujeres. Desde el Ministerio de Cultura, implicado en la construcción de una sociedad democrática en igualdad, debemos repasar las visiones de nuestro patrimonio desde parámetros inclusivos, donde toda la población pueda encontrar huellas, genealogías y reconocimiento de su valor. El patrimonio español debe reconocer y devolver el protagonismo a las mujeres creadoras, a las que han impulsado las colecciones que hoy forman parte de nuestro patrimonio y las que, a través de su trabajo en el campo de la museología, han protegido, cuidado e impulsado muchos de los fondos que hoy podemos visitar.

Gracias a nuestro patrimonio nos podemos acercar, en la distancia, a los modos de vida de quienes nos precedieron, presentes en las imágenes y en los objetos que produjeron y usaron y que hoy conservamos como parte de nuestra historia. A través de ellos podemos pensar, conocer, analizar y evidenciar la presencia de las mujeres en actividades de gran importancia, públicas y privadas, su papel social, económico y cultural en las distintas épocas y sociedades.

Hacer visible este trabajo no es solo un acto de justicia, sino un deber político, entendida la política como toda acción en sociedad hacia un futuro mejor. Un futuro donde las sociedades, lejos de pensar que después de ellas no hay nada relevante, miren hacia atrás, a su pasado y puedan contemplar cómo los logros que hoy disfrutan se deben a todas aquellas generaciones anteriores, de hombres y mujeres, que se esforzaron por construir un presente digno. Hacer visible el protagonismo de las mujeres en nuestro patrimonio, en nuestros museos, constituye un paso de democracia, justicia y equidad hacia la construcción de un futuro en igualdad.

Ángeles Albert de León
*Directora General de Bellas Artes y Bienes Culturales*
*Ministerio de Cultura**

* Primera mujer Directora General de Bellas Artes y Bienes Culturales del Ministerio de Cultura.



PATRIMONIO EN FEMENINO

# UN ATLAS PARA LAS MUSAS: *PATRIMONIO EN FEMENINO*

**Santiago Palomero Plaza**
Director del Museo Sefardí

La Dirección General de Bellas Artes lleva acariciando desde el año 2009 el proyecto, que ahora se convierte en realidad, de publicar *on line* la primera exposición virtual de museos integrantes de la Red Digital de Colecciones de Museos de España bajo el epígrafe de *Patrimonio en femenino*. Junto a las piezas ya seleccionadas y descritas por los museos participantes en Cer.es se ha elaborado para presentar también en la red un documento en el que se recojan diversos aspectos relacionados con la presencia de las mujeres en los museos desde una perspectiva de género.

Vamos a pasar revista, pues a esos dos conceptos de Atlas y musas, que dan título a esta presentación, para también revisarlos desde una perspectiva de género y poder comprender mejor la misión de esta exposición virtual "no inocente".



Atlas es el titán, según la mitología griega, que junto a su hermano Prometeo, quiso enfrentarse a los dioses del Olimpo para quitarles el poder y dárselo a los hombres (todavía no a las mujeres). Ambos fueron castigados por su osadía: Prometeo en el Este, de donde venía la sabiduría ("Ex Oriente Lux") mediante un buitre que le comía el hígado día tras día, y Atlas en Occidente, donde otro héroe mediático y bueno, Hércules, había hecho antes bien su trabajo y fue recompensado por los dioses, mediante la obligación de sostener en sus hombros el peso de la bóveda celeste entera. Contra lo que pueda parecer, Atlas se creció con el castigo y aumentó su fuerza física, pero también la intelectual al adquirir todo el conocimiento del mundo que soportaba. Pasó a la historia por su tenaz resistencia y se le dio su nombre a una cordillera (el Atlas) y a un océano (Atlántico) y de algún modo se convirtió en el patrón de los geógrafos, que acabaron por dar también su nombre al atlas, una forma visual de conocimiento de mapas e imágenes reunidos en un libro para ofrecernos de forma sistemática un conjunto de *afinidades selectivas*, creando todo un género que se convirtió en científico en el siglo XVIII con el esfuerzo enciclopédico y que llega hasta nuestros días, ya en forma digital.

Justamente en estas fechas el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía exhibe una sorprendente exposición temporal titulada *Atlas, ¿Como llevar el mundo a cuestas?* dedicada a la memoria de Aby Warburg, que creó un atlas de imágenes, *Atlas Mnemosyne* entre 1924 y 1929, que se ha convertido en una obra de referencia por su modo de almacenar las imágenes, para todos los artistas e historiadores del arte del siglo XX, hasta el punto, de que su obra ha sido comparada con la de Freud en la psicología.

Rafael Argullol define la estructura de la Biblioteca-Atlas de Warburg como "una telaraña, un laberinto que atrapa a quien entra; las estanterías reunían volúmenes que guardaban entre sí afinidades selectivas", con extraños alineamientos de arte, medicina, astrología o ciencias naturales alrededor de unas imágenes simbólicas, que aisladas en cada especialidad, perdían su fuerza genealógica. En los paneles del Atlas-Menmosyne Warburg juntaba motivos alegóricos, fragmentos de cuadros, emblemas esotéricos, fórmulas matemáticas o grabados sobre la circulación sanguínea en un solo punto de múltiples relaciones y túneles que se iban entrecruzando en el subsuelo de la musa de la memoria".



Su principal aportación ha sido la de modificar el orden para que las imágenes aisladas, en ciertas situaciones reunidas con otras heteróclitas, tomen una posición y no sean inocentes.

Es lo que en la exposición del Reina Sofía nos muestran, junto con su influencia en los principales artistas del siglo XX e incluso los actuales. El Atlas nos muestra el juego al que se entrega Paul Klee (esa "historia natural infinita") o el "Atlas imposible" (según la expresión de M. Foucault respecto a la erudición desconcertante del propio Borges, que también creó un atlas propio).

La enseñanza de Aby Warburg, que también aparece en este atlas del patrimonio femenino, es que todo, incluida la perspectiva de género, "es un trabajo incesante de recomposición del mundo porque el mundo sufre constantemente descomposiciones en el que la historia cultural es el escenario de una batalla no inocente".

Por eso esta exposición muestra, desde la propuesta de cada museo, imágenes heteróclitas, un verdadero juego de los espejos del patrimonio femenino, de la misma forma que Antonio Pérez, en su Fundación de Cuenca, juega con los *objetos encontrados*, una pasión que le transmitió Saura y con la que ya han visto la luz varias exposiciones. Así lejos de ser piezas aisladas de cada museo y un archivo inerte, cobran nueva vida y se convierten en un organismo vivo, aunque virtual, que les proporciona una visión diferente y que nos deja a cada uno la posibilidad de trasladarlas a nuestras islas de percepción y conocimiento. Por eso es pertinente recordar aquí a las musas, y a su madre- Atlas Mnemosyne, antes de hablar de las hijas, con algunos versos del poema que solo Borges, desde su propio Atlas-Biblioteca podía dedicar con tanta sabiduría, como un Homero moderno, como un ciego con más vista que el resto:



*Les fue dada la música invisible, que es don del tiempo y en el que el tiempo cesa...*
*Les fue dado saber que entre las bellas mujeres de la Tierra solo hay una....*
*De los libros que el tiempo ha acumulado les fueron concedidas unas hojas...*
*La erguida sangre del amor humano (la imagen es decir griego) les fue dada*
*por Aquel cuyo nombre es una espada y que dicta las letras a la mano...*
*Otras cosas les dieron y sus nombres, el cubo, la pirámide, la esfera,*
*la innumerable arena, la madera y un cuerpo para andar entre los hombres...*
*Fue digno del saber de cada día, tal es tu historia, que también es la mía.*

Las musas fueron en su origen “diosas” inspiradoras de la música y la poesía, pero con el tiempo se las acabó considerando como el alma de toda actividad cultural. Hijas de Zeus y Mnemosine y por tanto de la memoria, nacieron en Tracia y vivieron al pie del Monte Olimpo, en el Templo de las Musas, centro de la sabiduría y las artes, además de *Locum Antecessor* de todos nuestros museos. En el Olimpo, cuenta la mitología, que se dedicaban a amenizar las comidas y cenas de los dioses con alegres canciones y también asumían los cantos de los fastos oficiales y los lamentos fúnebres de los héroes. Por eso aparecen en las iconogra-

fías hasta el día de hoy con atributos musicales solas o en conjunto en una masa coral que inevitablemente dirige Apolo, acompañado para la ocasión con su lira. Tanto en época antigua, como en el Renacimiento o en el Neoclasicismo se les asigna, por parte de los escultores o pintores, atributos diferentes en función de las actitudes o de la disciplina artística que representen.

Dado que esta exposición virtual se realiza desde una perspectiva de género, vale la pena también revisar el papel menor que la mitología atribuía a la mujer en este caso en el que prácticamente las musas se "quedaban en casa" y si alguna vez tenían un papel estelar en actos oficiales, había un hombre, Apolo, que las dirigía. No deja de ser curioso que en la edición de 1729 del libro de F. de Quevedo *El Parnaso Español: Monte en dos cumbres, dividido con las nueve musas castellanas* en vez de Apolo, aparezca el propio Quevedo con sus gafas casi dirigiendo el coro en la primera imagen de la portada. En griego *mousa* significa canción o poema y el discurso en verso *mousiké* o arte de las musas, de donde viene la palabra música. Otro gallo les hubiera cantado a los dioses y diosas griegas, que aceptaban tener jefe masculino, si las musas actuales les hubieran "cantado las cuarenta" y me refiero a las grandes voces desde Areta Franklin a Amy Winehouse o por poner un ejemplo español Luz Casal o las chicas Dover, "chicas" que ya no se quedan en casa, ni sirven en silencio a los dioses varones ni a sus diosas consortes. La mujer, le ha costado más de 2.000 años desde el Olimpo, ha ganado por derecho propio su espacio en la historia, el que, a lo mejor, se le "robó" en el Neolítico, cuando las sociedades eran matriarcales, igualitarias y relativamente pacíficas, frente a la Edad del Bronce con el surgimiento de las "jefaturas" masculinas y con armas, las murallas, las guerras y las primeras desigualdades. Por eso, desde este ensayo virtual, que se realiza por primera vez en forma de exposición en la red, desde la Subdirección General de Museos Estatales, queremos conscientemente recuperar el tiempo perdido y dar la voz y la palabra a las muchas mujeres silenciadas por la historia, empezando por la misma Clío, en griego *la que celebra*, que recupera así su verdadero papel de musa de las musas. Terpsícore,

*la dedicada a la danza*, quien reivindica aquí el papel de la mujer como creadora; Polimnia, l*a de los muchos himnos*, inspirará a la mujer como donante de colecciones; Urania, *la celestial* y Talía *la de las flores*, musa de la comedia humana, han tenido que juntarse para que vea la luz la mujer como teórica y como directora de museos; Calíope, *la de la bella voz*, y Erato, *la amorosa*, nos han dado su impulso para que contemos la verdadera historia de la mujer como impulsora de museos; Euterpe, *la del deleite*, adornada con su flauta, nos acompañará en la búsqueda de mujeres del ámbito de museos premiadas o galardonadas; y por fin Melpómene, *la que canta*, nos contará cómo la mujer como público y usuaria del museo ha pasado de nada a todo, ganando la partida en las encuestas del reciente Laboratorio de Museos, en la que se convierte en la principal cliente de nuestros centros. Muchas son las mujeres que han sido, como las musas, musas de grandes artistas caso de Lee Miller para Man Ray y Picasso; Leigh Bowary para Lucien Freud; Sara Lowndes para Bob Dylan; Catherine Deneuve para Luis Buñuel; Gala para Dalí y André Breton o la misma Carmen Maura para Almodóvar. Nosotros solo somos notarios de la materia del libro, pero mejor que sea un autor clásico quien les resuma sus excelencias. Como dice Cervantes en el Quijote:

> *Desde que Apolo, fue Apolo, y las musas musas, y los poetas poetas,*
> *tan gracioso ni tan disparatado libro como éste no se ha compuesto,*
> *y que por su camino (virtual) es el mejor y más único de cuantos*
> *de este género han salido a la luz del mundo, y el que no lo ha leído,*
> *puede hacer cuenta que no ha leído jamás cosa de gusto.*



**Figura 1.** Museo Sefardí. *El Parnasso Español [...]*. Francisco de Quevedo. Edición de 1729.


LAS
NUEVE
MUSAS
CASTE-
LLANAS

# LA POSICIÓN DE LA MUJER ARTISTA A LO LARGO DE LA HISTORIA DEL ARTE EN ESPAÑA

**Begoña Torres González**
Subdirectora General de Promoción de las Bellas Artes

Es una realidad que la presencia de la mujer creadora a lo largo de la historia apenas ha sido perceptible. En España, habrá que esperar hasta bien llegada la democracia para que algunas mujeres comiencen a adquirir un lugar dentro de la crítica y la historia del arte de nuestro país.

Si bien es cierto que se ha señalado la presencia de mujeres artistas desde la antigüedad, parece común en todas las fuentes el tratamiento de la existencia de mujeres artistas como una excepción. Debemos tener en cuenta que la organización del taller artístico implicaba, en muchos casos, la participación de la unidad familiar, y por otro lado que la práctica de las artes solía incluirse en la educación de las mujeres de las clases sociales más altas, aunque más como elemento de distracción que de práctica artística.



En Europa, con un ambiente social muy diferente al de España, la figura de la mujer creadora fue, aunque excepcional, más común. Sin embargo y paradójicamente, la obra documentada más antigua firmada por una mujer pertenece a la Edad Media peninsular. Se trata de una miniatura del Comentario del Apocalipsis de Beato de Liébana, conservado en la Catedral de Gerona y fechado en el último tercio del siglo X, donde aparece el nombre de *Ende*, *printix* (pintora) y *Dei aiutrix* (ayudante o sierva de Dios); seguramente detrás de este nombre se esconde una religiosa, aunque su vida y obra sigue siendo un misterio a día de hoy. Otra artista medieval recientemente descubierta es Teresa Díez, que realizó unas pinturas al fresco fechadas en 1316 y descubiertas, en 1955, en la catedral de Toro.

Durante el Renacimiento y el Barroco, se acrecienta el discurso hostil contra la mujer, a la que se aparta, todavía más, de la vida pública y de la cultura, relegándola al ámbito doméstico. Los únicos nombres reseñables provienen de familias artísticas, como es el caso de Margarita y Dorotea Macip, hijas de Juan de Juanes, que trabajaron dentro del ámbito del taller familiar aunque, sus nombres, hayan desaparecido prácticamente de los documentos ya que, en su condición de mujeres, no podían agremiarse, ni recibir encargos en nombre propio.

En 1996, durante la restauración en el Museo Nacional del Prado de un cuadro atribuido a Sánchez Coello, se destapó la firma de la pintora de corte del rey Felipe II: Sofonisba Anguissola (Cremona, 1532- Palermo, 1625), verdadera autora del retrato del monarca y hasta entonces, y pese al prestigio del que gozó en el Renacimiento, totalmente desconocida en España. Su obra tradicionalmente había sido atribuida a Sánchez Coello, confusión acrecentada por el hecho de que esta pintora no solía firmar sus trabajos. Sabemos que llegó a España llamada por el Duque de Alba, conocedor de su fama como artista, y que ejerció como dama de honor de la reina Isabel de Valois. En el siglo XVII encontramos a Luisa Roldán, hija de Pedro Roldán, otra artista que desarrolla su labor dentro del ámbito familiar, que llegó a ser nombrada escultora de cámara de Carlos II en 1692.



En el siglo XVIII, las artistas más conocidas eran aquellas que pertenecían a las clases más altas. De hecho, en 1752, se funda la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, donde algunas damas de la nobleza iban a estudiar por puro entretenimiento, llegando incluso a conseguir el título de académicas de mérito, aunque no podían asistir todas las clases (por ejemplo las de desnudo), ni tratar todos los temas.

En el siglo XIX, las mujeres con inquietudes artísticas frecuentaron también las múltiples academias privadas que proliferaron en este momento, dirigidas, en muchos casos, por pintoras. Muchas otras siguieron concurriendo a las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, donde las damas tuvieron un papel destacado, aunque fuera dentro de la categoría de “pintoras de afición” y en las que, incluso, consiguieron ser nombradas académicas de mérito y honor, como Alejandrina Gessler y Ana de Urrutia, en Cádiz o Teresa Nicolau Parody, académica de las de San Fernando de Madrid y San Carlos de Valencia.

El aprendizaje de la enseñanza artística se seguía asimilando a las clases altas, incluida la de la burguesía. La desahogada posición económica de estas mujeres, les permitió viajar por España y Europa, viendo lo que se hacía fuera de nues-

tras fronteras y realizando copias de los grandes maestros. Como en los siglos anteriores, era muy común tener un parentesco familiar con algún pintor más o menos consagrado, como Florentina de Craene, hija del famoso miniaturista, Ana de Urrutia, hermana del pintor Javier Urrutia, Teresa Nicolau Parody, alumna de Vicente López y mujer del historiador y pintor Antonio Rotondo o la más famosa discípula y ahijada de Goya, Rosario Weiss. También existía una coincidencia en los géneros -siempre menores- que cultivaron: cuadros de pequeño formato, que trataban el ámbito doméstico o social, copias de maestros, naturalezas muertas, temas religiosos, retratos y miniaturas.

El Romanticismo estuvo muchas veces asociado a ideas profundamente misóginas, siendo la mujer artista el blanco fácil de numerosas críticas. Pero también es verdad que ahora aparece por primera vez la reivindicación de algunos derechos para las mujeres y que la mujer romántica llegará a conseguir ciertos triunfos y logros que fueron el preludio de lo que alcanzaría años mas tarde.



A principios del siglo XX, el núcleo artístico más importante en España estará ubicado en Barcelona, donde encontramos nombres tan interesantes como el de Lluisa Vidal, que luchó durante toda su vida por trabajar dentro del ámbito artístico más allá de una pura afición. En el primer tercio del siglo XX descubrimos en España tres mujeres cuya posición dentro del ámbito de la historia del arte español es indiscutible, si bien es verdad que llevaron a cabo su labor artística fuera de España. María Blanchard, que tuvo que trasladarse a París para poder desarrollar su trayectoria artística próxima al Cubismo y Maruja Mallo y Remedios Varo, dos artistas de vanguardia que tuvieron que exiliarse a México después de la guerra. Otra artista destacada, cuya figura ha sido reivindicada en los últimos años, es la de Ángeles Santos, con una pintura de raíz surrealista, caracterizada por la presencia de un universo libre y personal.

Tras la Guerra Civil, la larga dictadura hizo que se truncara el clima artístico de vanguardia que se vivía en España, obligando a muchos artistas, en el mejor de

los casos, al exilio. Esta situación condicionó, sin lugar a dudas, la posición de la mujer, no solo en el arte, sino también en la vida social de nuestro país. Se trata de una época de regresión, donde el arte se regía únicamente por unos cánones academicistas y la valoración de una artista se medía únicamente a través de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes. Con algunas notables excepciones como Juana Francés, del grupo El Paso, apenas hay artistas destacables, aunque no podemos ignorar el progresivo rol del feminismo como fermento político y creativo a partir de los 60, que nos habla, no sólo de la importancia de la mirada feminista en el arte de la época, sino del papel del movimiento de liberación de la mujer en la transición española.



Cabe destacar que, a partir de este momento, la figura de la mujer artista, tanto en España como en el resto del mundo occidental, aparecerá unida, en muchos casos, a un arte diferencial que se ha venido a denominar arte feminista o, ya en las tendencias más actuales, arte de género, muchas veces ligado a una corriente de pensamiento que también empieza a aparecer en ese momento. De hecho, es a finales de los 80 cuando se incorpora la generación de artistas formadas en la mayoría de las facultades, cuando se comienza a dar un tímido acuse de recibo de la historiografía y teoría del arte feministas, cuando se abre una brecha que supone la definitiva aparición de una corriente netamente feminista. Es ahora cuando surgen nombres tan interesantes como el de Eugènia Balcells, Esther Ferrer, Carmen Calvo, Elena Blasco o Susana Solano, entre muchas otras.

A partir de los años 90 se produce un gran cambio en nuestro país. Aparecen varias publicaciones relevantes, exposiciones colectivas de corte feminista y exposiciones individuales de artistas hoy ya consagradas como Marina Núñez, Eulàlia Valldosera, Cabello/Carceller, Victoria Civera, Elena del Rivero, Ana Laura Aláez o Susy Gómez, entre otras.

Son muchísimos los nombres que destacamos dentro del panorama artístico español de los últimos años. Además de las antes citadas podemos mencionar a

Alicia Framis, Dora García, Marta Soul, Cristina Lucas o Carmela García. La lista es muy amplia, pero también es cierto que todavía, como indicó la historiadora feminista Lynda Nochlin en *Por qué no ha habido grandes mujeres artistas*, los sistemas de producción y valoración artística siguen estando, como tradicionalmente, estructurados según un modelo patriarcal.

La posición de las mujeres artistas, dentro del panorama cultural nacional e internacional, todavía no es equiparable al mundo masculino y, si bien es cierto que en estos últimos 30 años hemos avanzado más en los derechos de las mujeres artistas que en los anteriores dos siglos, la labor que nos queda por realizar para llegar a una redefinición radical de las nociones de identidad en la sociedad y a un arte de género en estricta igualdad de condiciones todavía es larga.



**Figura 2.** Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. *Un mundo*. Ángeles Santos
© Angeles Santos, VEGAP, Madrid, 2011.

## MUJERES ARTISTAS Y CREADORAS

### Ende (c. 950)

Primera artista española conocida. Autora de una serie de miniaturas que iluminan el Apocalipsis del Beato de Girona. Este códice es considerado una obra maestra que se cita en todo manual de historia del arte. Ende firmó su obra como *Ende, printi*x (pintora) y *Dei aiutrix* (ayudante o sierva de Dios). Sus tonos vivos y brillantes hacen de este códice uno de los más importantes de nuestro patrimonio.

### Sofonisba Anguissola (1528-1624)

Gran pintora del Renacimiento. Pintora especialmente de retratos, fue a Milán en 1558, donde pintó al Duque de Alba, quien la recomendó al rey español Felipe II. Al año siguiente, Sofonisba fue invitada a la corte española, para servir como pintora de corte y dama de la reina, Isabel de Valois.



Anguissola pasó los años siguientes realizando sobre todo retratos de corte oficiales, incluyendo los del rey y la reina y otros miembros de la familia real, la hermana de Felipe II, Juana, y su hijo, Don Carlos. El pintor Van Eyck dijo de ella: “A pesar de haberse quedado ciega a los sesenta años, en materia de pintura he recibido más luz de una ciega, que de todos mis maestros”.

**Figura 3.** Museo Nacional del Prado. *Retrato de Ana de Austria*. Sofonisba Anguissola.
©Madrid, Museo Nacional del Prado



## Clara Peeters (1594-c. 1657)

Pintora flamenca. Es una de las pintoras más destacadas por sus obras de naturalezas muertas. De composición compleja y carácter inquietante, en sus obras se observa el estudio y análisis de la luz. En sus bodegones, Peeters incluye objetos brillantes que implican la complejidad de su tratamiento, trabaja los reflejos, en algunos de los cuales incluye su propio autorretrato.

## María Blanchard (1881-1932)

Pintora española de corte cubista. Tras realizar estudios en Madrid, se traslada a París en 1909 y estudia con Anglada Camarasa y en la academia de la artista rusa María Wassilief. Recibirá varios premios y distinciones. Conocerá y trabará amistad con gran cantidad de artistas de la época como Diego Rivera, Jacques Lipchitz, Juan Gris, Lothe, etc. En 1915 participa en la Exposición de Pintores Íntegros que organiza en Madrid Ramón Gómez de la Serna. María Blanchard triunfa en 1920 en el Salón de Independientes con su cuadro *Communiant*. Sus obra, de marcado carácter cubista derivará en los últimos años a temas espirituales.



## Gunta Stölzl (1897-1983)

Diseñadora textil. Fue una de las pocas mujeres que, en la androcéntrica Escuela de la Bauhaus, logró un puesto de responsabilidad y trabajó como encargada del taller de textil, transformándolo completamente. Allí desarrolló un importante programa de enseñanza y será pionera en el diseño e introducción del textil dentro del ámbito de la industria. Sus diseños, de carácter geométrico son de gran innovación e interés plástico.

## Elsa Schiaparelli (1890-1973)

Diseñadora de ropa. Se mueve desde Roma a Nueva York y París, donde le impresiona la libertad de las mujeres y su fuerza. Diseña nuevos vestidos y complementos que permiten su movimiento y actividad, como jerseys con elementos tejidos y otras prendas. Es conocida por su innovación en la vestimenta deportiva para mujeres, como los trajes de deporte de dos piezas que vestirá la tenista Lily Alvarez en 1931. Introducirá asimismo los pantalones cortos en Wimbledon. Vinculada al grupo surrealista, sus piezas combinan la originalidad y la sencillez.

## Teresa Lanceta (1951)

Artista textil que nace en Barcelona en 1951. Doctora en historia del arte, centra gran parte de su obra en el valor del tejido como materia artística. Ha realizado gran cantidad de exposiciones resaltando la categoría de arte mayor y la calidad de la materia textil. En el año 2000 realiza una importante exposición sobre los tejidos marroquíes en Casa Blanca y en España, así como en distintas galerías y centros de arte donde trabaja la abstracción. Recientemente ha realizado una exposición sobre la mujer tejedora en el Instituto Cervantes en Fez, Marruecos.

Marián López Fernández Cao
Instituto de Investigaciones Feministas de la UCM

## MUJERES BORDADORAS

Desde la antigüedad una de las máximas ocupaciones de la mujer han sido las referidas a la realización de prendas de indumentaria y el ajuar doméstico. Su dedicación al desarrollo del arte textil, y en concreto al mundo del bordado ha sido fundamental. La mujer bordadora ha desarrollado una compleja técnica desde el ámbito familiar o como trabajo grupal, y posteriormente en pequeños talleres, fábricas o empresas, cuyas consecuencias económicas plantean realidades bien diferentes entendidas como consumo propio, intercambio, compraventa, o exportación.

Es importante considerar el bordado como parte de la cultura y por tanto sujeta a lecturas de distinta naturaleza, tales como la antropología física o la cultural, la economía preindustrial o industrial, la historia, o la sociología.

Con la técnica de la aguja, con el hilo y otros útiles aportados por la industria, la bordadora ejecuta un amplio repertorio gráfico capaz de transmitir múltiples mensajes en función de la ideología de cada grupo humano. Así el bordado concebido como lenguaje sintetiza muchos conceptos, donde el significante y el significado obedecen a unos códigos establecidos que son reconocibles tan solo por los iniciados. Su técnica reúne una variada y compleja muestra de soportes a bordar, y una basta serie de puntos de costura y de adorno, que normalmente la mujer ha aprendido por transmisión directa de sus familiares o a través de la docencia con las maestras de bordado, tal y como demuestran los documentos que conservamos en los museos que contienen colecciones de arte textil caso de los “dechados” que testimonian este quehacer, pues aportan datos fundamentales como el nombre de la maestra y de la discípula, así como la fecha de ejecución. Son los llamados abecedarios y contarios en los que se recogen con un fin didáctico repertorios de letras y de números con diferentes grafías acompañados de una gran variedad de elementos y objetos representados que reproducen el mundo que les rodea o el mundo de las creencias.



La mujer ancestralmente se ha ocupado de ejercitar la técnica, de conservarla en su memoria, y de transmitirla, ella ha bordado a la puerta de su casa, en la calle, en el patio, los miradores, o solanas, también en los palacios y conventos, talleres o fábricas. También el aprendizaje se ha logrado en las escuelas o de manera autodidacta, desempeñando un papel fundamental la literatura y las revistas especializadas.

Ella, con virtuosismo y creatividad, ha alcanzado la perfección y ha producido piezas de calidad extraordinaria, de belleza, originalidad y valor incalculable, de manera que desde antiguo las prendas y piezas bordadas han representado parte del patrimonio familiar, se han relacionado en las cartas dotales y en los inventarios de bienes, y han formado parte del ajuar y de la herencia, de los testamentos y repartos.

Concha Herranz Rodríguez
Conservadora del Museo del Traje. CIPE






**Figura 4**. Museo Nacional de Artes Decorativas. Dechado. 1801

# LAS MUJERES EN LOS MUSEOS: ENTRE MUSEÓLOGAS Y COLECCIONISTAS

María Bolaños Atienza
Directora del Museo Nacional Colegio de San Gregorio

Empecemos por el principio. ¿Por qué hablar de las mujeres como museólogas? ¿Hay materia como para destacar con rasgos propios la figura de la mujer coleccionista? ¿Hasta qué punto la *división del género* —o cualquier división en general— es necesaria para pensar? ¿Cómo poner el foco sobre *un discurso de la diferencia* para que nos permita una mejor inteligencia del patrimonio cultural y no para rendir tributo a la moda que pretende que todo puede ser estudiado a la luz del género, incluso cuando esta condición carece de pertinencia?

Limitemos la panorámica a los tiempos más recientes, por ejemplo, a los últimos 150 años, cuando a mediados del siglo XIX se puede habla propiamente de una extensión universal de la idea de museo público.



Si dejamos aparte el progreso de los tiempos, destacados por la creciente, aunque costosa, presencia femenina en el escenario público de la cultura, la historia de las mujeres en los museos —ya sea en el campo del pensamiento, ya en el de la gestión— es la historia de una *ausencia*. Lo es en la filosofía, en la crítica literaria, en las ciencias arqueológicas. Pero lo es más aún cuando buscamos teóricas de la museología. Las estudiosas locales o nacionales, las investigadoras universitarias, las agitadoras intelectuales —Aurora León, Chantal Georgel, Alexandra Mottola, Ana Ávila, Rosalind Krauss o Carol Duncan—, dejando de lado el mérito de sus escritos, carecen de relevancia como para que su nombre, unido a una gran obra, sea preservado por la historia. Es cierto que la museología es una ciencia demasiado joven (que lo es). Pero recordemos un ejemplo elocuente: el movimiento más rebelde e innovador que experimentaron los museos en la década de 1960 y 1970, cuyas propuestas doctrinales fueron reunidas en una antología de más de mil páginas con el título de *Vagues*, no contiene ni una sola aportación femenina, a pesar de ser esos años en los que las mujeres salieron a la vida pública en defensa de la igualdad con una fuerza desconocida en todo el mundo.

A cambio, el ámbito del coleccionismo es más generoso. Las mujeres que coleccionan obras de arte se conocen desde fines del siglo XV. Es cierto que siempre fueron escasas, y apenas distinguibles, en esta afición, de sus padres y maridos. Algunas, sin embargo, merecen entrar en la historia por la puerta grande, por haber tomado decisiones pioneras, como hizo Anna Ludovica de Medici, una ilustrada moderna, que, en 1737, cedió la más fabulosa colección familiar a la ciudad de Florencia, para provecho de los ciudadanos y reclamo turístico, convirtiendo así a los Uffizi en uno de los primeros museos públicos del mundo.

De hecho, todavía en nuestro siglo, buena parte de esta tipología está dominada por la coleccionista *doméstica*, que asume esa condición impulsada por el amor o la obediencia filial que impone ser viuda o huérfana de un artista o del dueño de una colección. En España, en su gran mayoría, los nombres que aparecen asociados a museos, fundaciones o colecciones públicas —las esposas e hijas de Picasso; Pilar Juncosa, casada con Joan Miró; Clotilde García, heredera de Joaquín Sorolla; o la viuda de Eugenio Granell—, corresponden a mujeres que se han visto convertidas en herederas de un legado en cuya formación apenas han tenido voz y, menos aún, una *habitación propia*, —por citar la fórmula con que Virginia Wolf cifraba el requisito de la libertad de la mujer—.



La gran fractura en este campo, cuando por primera vez las mujeres destacan con voz propia en el ámbito del coleccionismo, fue ya en la era contemporánea, entre 1870 y 1930. No tanto en Europa, donde siguen encontrándose singularidades notables, como la francesa Nélie Jacquemart, que dona las colecciones reunidas con su marido para fundar un museo junto a la Ópera de París; o la holandesa Helen Kröller-Müller, ya en el siglo XX, que reunió en Otterlo la mejor colección europea de Van Gogh, dio pruebas de un activo mecenazgo arquitectónico y escribió en 1925 un libro en defensa del arte abstracto.

Pero es en Estados Unidos donde el fenómeno llama la atención —porque el movimiento de creación de museos norteamericanos es tributario de las colecciones particulares, mientras que en la Europa continental la transferencia masiva del arte de la esfera privada a la pública no fue resultado de voluntades individuales sino de una decisión política revolucionaria—. Merece la pena destacar este lejano ejemplo, por su carácter insólito y pionero —luego proseguido, más en el siglo XX, por las europeas y también por las españolas— y porque contiene la explicación del hecho mismo de la relación de la mujer con las artes, las colecciones y los museos. El protagonismo de las entusiastas y ricas estadounidenses da al fenómeno una relevancia sin precedentes. Ellas fueron las más precoces y las más arriesgadas, y ofrecieron, como en otros campos —el de la defensa de los derechos civiles, el sufragio, el abolicionismo de la esclavitud o la participación en la política— una vía abierta a las europeas.



Podríamos empezar recordando a Mary Atkins, una maestra de escuela de Kentucky casada con un especulador, que cedió sus propiedades para que se construyese en Kansas un museo. O a Isabella Stewart Gardner, un personaje que parece salido de una novela de Henri James, que alcanzó su sueño de hacer de su casa de Boston un museo (fascinante todavía hoy), asesorada por Berenson, y mostró un gusto excepcionalmente abierto a los maestros modernos. Lo mismo puede decirse de la feminista Berthe Palmer que promueve la presencia de mujeres organizadoras, artistas y escritoras en la Exposición Universal de Chicago y cuyas compras en Europa, bajo los consejos de la pintora Mary Cassatt, permitirán al *Art Institute* dotarse de la mejor colección impresionista; o de Louisine Havemayer, que orientó el clásico gusto de su marido hacia los franceses contemporáneos. La gran escritora y mecenas de los cubistas de París, Gertrude

Stein, es un excelente ejemplo de este gusto de las americanas por la vanguardia, que compartía con sus primas de Baltimore, las Cone, coleccionistas de Cézanne y Picasso. En el Nueva York de los años 20, Katherine S. Dreier, con sus amigos Duchamp y Man Ray, bajo el nombre de *Société Anonyme Inc*., colecciona y expone obras de los dadaístas, aunque no logró fondos para adquirir una sede permanente y su colección inició una vida nómada de museo sin muros. El año 1929 marca un hito en esta crónica neoyorquina, pues culmina la iniciativa de tres damas de la alta sociedad, planeada en un encuentro en Egipto, de organizar el MOMA, que tendrá, además, un consejo de administración dominado por mujeres, un hecho excepcional. Y es también el año de una gran fundación femenina, la creación del *Whitney Museum* por Gertrude Vanderbilt, dedicado sólo al arte americano y organizado por una colaboradora suya, Juliana Force. Imposible, por último, omitir el nombre de Peggy Guggenheim, ya en la posguerra, cuya imagen de rica excéntrica no debe empañar su personalidad como coleccionista insumisa, trabajadora y generosa y su fundación de una galería, *Art of this Century*, que consagraba a Nueva York durante varias generaciones como capital del arte del siglo XX.



Aunque cada una de estas biografías obedece a factores accidentales, sobresale en ellas su falta de prejuicios frente a los desafíos de lo nuevo en el arte. Son mujeres las que llevan el impresionismo y los simbolistas a los museos americanos, las que patrocinan a los cubistas, las que exponen a los surrealistas o a Pollock, cuando no eran un valor económicamente fiable. Surgidas de medios privilegiados, la clave de su arrojo no puede radicar sólo en una romántica rebeldía social. Quizá se debe, como vio Tocqueville, al papel social de estas mujeres en Estados Unidos, al alto nivel de su instrucción artística, a su educación puritana,

que las enseña a gobernarse a sí mismas cuando son solteras, y a la organización matrimonial y doméstica, que administran con indomable energía. Se pone de manifiesto la influencia de una joven democracia, mucho más desenvuelta y libre en las costumbres sociales, frente al mundo europeo lleno aún de rigorismos y prejuicios. No deja de ser significativo que a la vez que un alto directivo del *South Kensington Museum* (luego *Victoria&Albert*) aconsejaba a las inglesas que visitasen más los museos como el lugar apropiado para encontrar un buen marido, en Cincinnati se organizase una *Woman's Art Museum Association* para convencer a la opinión pública de la necesidad de crear en la ciudad un museo tomando como modelo, precisamente, ¡el *South Kensington* de Londres!

Lo que interesa aquí en definitiva es que, a través del espejo de este puñado de americanas, encontramos la explicación última de comportamientos y hechos que se extienden a otras épocas y otros países. Y que desde luego nos ayudan a entender lo sucedido en España durante generaciones. Y es que el acceso de las mujeres al coleccionismo artístico es el producto de su *marginalidad*. Un breve *excursus* cinematográfico, anecdótico pero instructivo, nos desvela esa contradicción. En *El mundo de Georges Appley*, la excelente película de Mankiewicz que describe con acidez las costumbres de la exquisita y ultraconservadora sociedad bostoniana de comienzos de siglo, el patriarca, que pretende alejar a su enamorada hija Eleanor de amor que le ofrece un profesor liberal, la recuerda su posición: «No puedes casarte con él. Eres una Appley; has nacido en Boston». A cambio, la ofrece una contrapartida a la libertad: «La felicidad es infrecuente en Nueva Inglaterra, Ellie; por eso somos tan expertos buscándola sucedáneos... ¿Por qué no empiezas una colección? Sería una buena idea que empezaras a coleccionar algo: dagas orientales, figuras egipcias, lo que sea...». Y así es, en buena medida: la orientación de la educación femenina a las artes ha sido durante siglos correlativa de su apartamiento del mundo de los negocios y de la política, y su confinación en el apacible

círculo de las ocupaciones domésticas es efecto del veto a su participación en la vida pública. Este confinamiento las ofrecía campo libre en dominios menos apreciados por los hombres, y reputados como particularmente femeninos: el cultivo de la sensibilidad, la tutela de los objetos, el gusto por la belleza, el cuidado de los detalles, el gobierno de lo intrascendente.

Pero, paradójicamente, la gestión de una colección de arte y, por extensión, la de los museos, ha terminado por servir, históricamente, como una reserva de emancipación estética e íntima, casi secreta. Ha permitido a muchas mujeres asomarse al mundo, promocionar su personalidad, hacerse respetar, crearse un campo de decisión donde aplicar inteligencia y razón, despertar entre la gente sentimientos de admiración, envidia o curiosidad; y, en suma, tener un nombre propio y una presencia social (más difícil de obtener, sobre todo en las primeras generaciones, en el caso de mujeres solteras).



Salvando las épocas, las ideas y las costumbres, este fenómeno contradictorio se ha difundido por doquier. La realidad española, durante los años de la fundación de la democracia, es el mejor ejemplo y nos sirve de conclusión en este breve recorrido. El brillante e inesperado papel desempeñado por un grupo de mujeres durante la década de los 70 y de los 80 en la modernización de las estructuras museísticas españolas -con responsables de museos como Carmen Giménez, María Corral, o Carmen Alborch: galeristas como Mordó o Aizpuru, coleccionistas como Helga de Alvear-, nada más despertar de la vigilancia que pesaba sobre todos, hombres y mujeres, durante la Dictadura, es tanto más admirable por cuanto pertenecen a una generación muy combativa en el plano de los derechos civiles, pero lastrada por el conservadurismo dominante que había relegado a las mujeres a los estudios de Letras y las había expulsado del juego público, pero que ellas recuperaron con inteligencia y sensibilidad. Delicioso desagravio.

# EL PAPEL DE LAS MUJERES EN LAS COLECCIONES DE NUESTROS MUSEOS

## Amelia Cuñat Y Monleón

Amelia Cuñat y Monleón, esposa de Manuel González Martí, fue esencial en la formación de la colección de cerámica que ambos reunieron y en la idea de fundar un museo de cerámica en Valencia. A pesar de que falleció tempranamente en 1946, la donación al Estado de esa colección al año siguiente obedeció al deseo de ambos. Amelia descendía de una familia de artistas vinculados a la cerámica, propietaria de la fábrica de azulejos La Bellota. Su tío, el marinista Rafael Monleón, pintó piezas en ella y realizó muebles con apliques cerámicos. Amelia, junto a su marido, hizo numerosas cerámicas tanto en las clases particulares impartidas en su domicilio como en la propia Escuela de Cerámica de Manises que González Martí dirigió desde 1923 a 1947. Son de destacar varios paisajes en paneles de azulejos que fueron presentados en el pabellón que la escuela montó en la Feria de Valencia de 1936, con gran éxito de crítica y de público, según vemos en crónicas firmadas por insignes autores como José Manaut Viglietti. El museo conserva también grandes piezas suyas realizadas con la manisera técnica del "entubado", en la que los vidriados se presentan en relieve, algunos de temática historicista que presentan reinterpretaciones del ángel de las escudillas medievales, y otros con temas modernistas de inspiración oriental. Pero el trabajo de Amelia fue más allá y realizó numerosísimos dibujos de azulejos medievales para el libro más importante que escribiera M. González Martí titulado *La cerámica del Levante Español*.

Jaume Coll Conesa
Director del Museo Nacional de Cerámica
y Artes Suntuarias "González Martí"



**Figura 5.** Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias "González Martí". *Amelia Cuñat y Monleón*

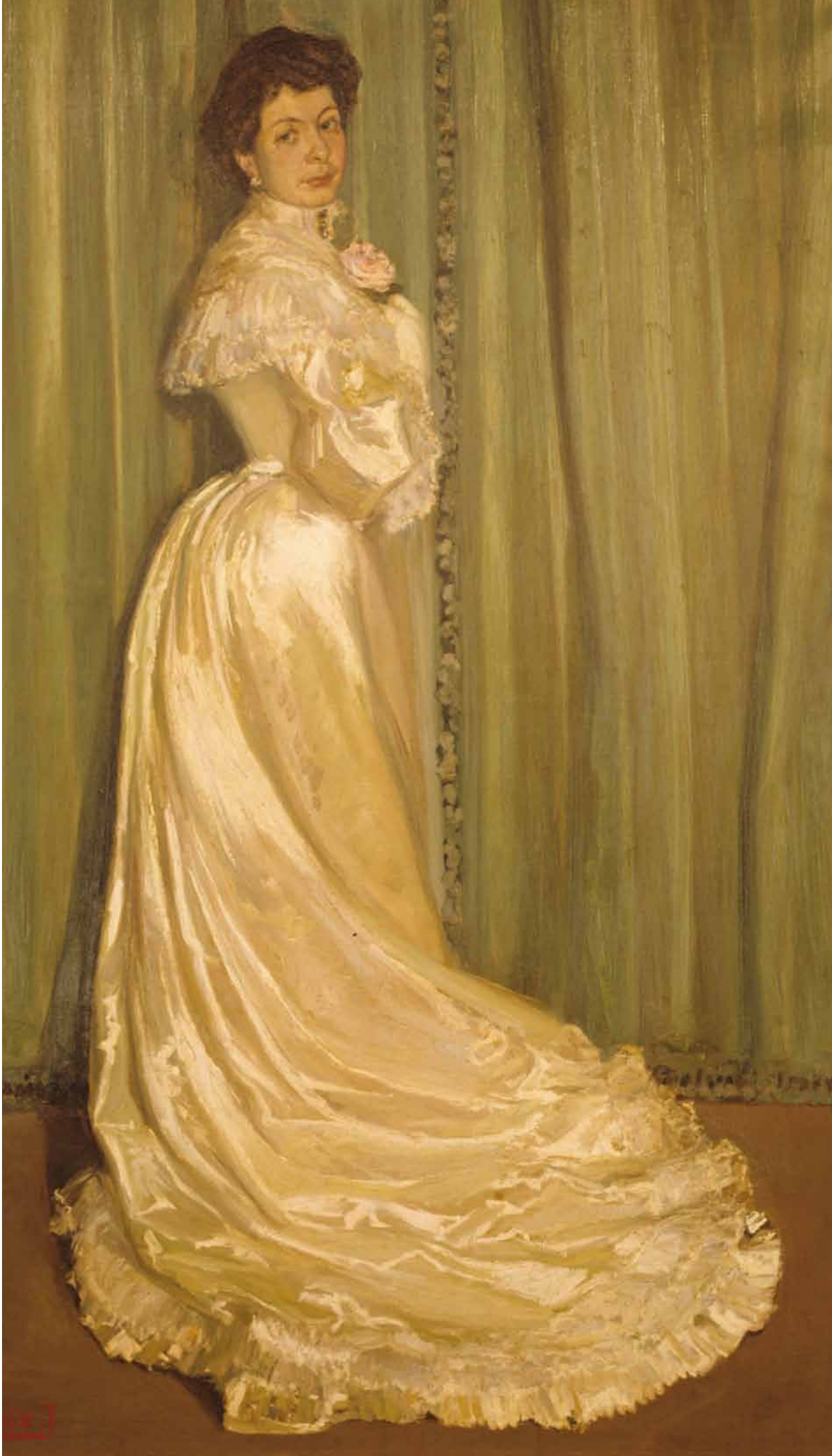




**Figura 6.** Museo Cerralbo. *Amelia del Valle y Serrano, marquesa de Villa-Huerta.* Alonso Gombau.

## Amelia del Valle Serrano, Marquesa de Villa-Huerta

En 1900, doña Amelia del Valle Serrano (1850-1927), segunda hija de don Antonio del Valle y Angelín e hijastra del marqués de Cerralbo, heredó de su único hermano, don Antonio del Valle Serrano, el título que la distinguiría como marquesa de Villa-Huerta. A diferencia de su madre, doña Inocencia Serrano Cerver, que fue célebre por sus obras caritativas, y de su hermano, que alcanzó cierto renombre como escritor o poeta, Amelia nunca había brillado en su círculo social por méritos propios y permaneció soltera, sin alcanzar mayor fama que la de haber sido halagada en su juventud no más que por ser la encantadora hija de los marqueses de Cerralbo. Fallecidos Inocencia y Antonio, Amelia se convirtió en el principal apoyo de don Enrique de Aguilera en su propósito de fundar un museo con sus colecciones artísticas.

Un mes antes del fallecimiento del marqués el 27 de agosto de 1922, la marquesa de Villa Huerta, propietaria de parte del edificio de la calle Ventura Rodríguez, vendió a don Enrique el portal, la escalera de honor, el piso principal y otras estancias del inmueble donde el marqués había instalado las colecciones de su propiedad hacía un cuarto de siglo, y que legaba al Estado con la condición de que quedaran permanentemente ligadas a esos espacios. La marquesa enriqueció además el Museo Cerralbo con su propio legado, constituido por la totalidad de las obras de arte y objetos de artes decorativas que poseía y por el archivo personal del marqués de Cerralbo, producto de sus actividades como político, arqueólogo, académico y coleccionista.

María Ángeles Granados Ortega
Conservadora del Museo Cerralbo



**Figura 7**. Museo Sorolla. *Clotilde con traje de noche.* Joaquín Sorolla

## Clotilde García del Castillo

Clotilde García del Castillo (1864-1929), mujer y madre de los hijos de Joaquín Sorolla Bastida (1863-1923) pasó más de cuarenta años junto al artista. Conocemos su imagen a través de un gran número de retratos en los que Sorolla pinta a su mujer en múltiples facetas. La representa en la playa, en la intimidad del hogar, en su papel de madre y, muy frecuentemente, como ávida lectora.

A través de la incesante correspondencia que ambos mantienen a lo largo de toda su convivencia, conocemos el extraordinario vínculo que unía a la pareja. Con Clotilde comparte Sorolla todos los aspectos de su vida. En sus cartas le traslada no solo preocupaciones personales y domésticas sino también pictóricas y estéticas. Nos ofrecen la imagen de Clotilde como una mujer familiar y discreta pero muy al corriente de la dimensión del trabajo de su marido.

Sin duda el papel de Clotilde gana en relevancia a la muerte de Sorolla cuando, para perpetuar su memoria, decide legar todos sus bienes para la fundación de un museo, hoy el Museo Sorolla de Madrid.



Clotilde, como muchas mujeres de su época, desempeñó un papel extraordinario todavía por investigar. Lo que conocemos de ella es a través de la voz y la mirada de su marido. Queda pendiente, por tanto, devolverle un protagonismo en primera persona que la sitúe más allá de la mujer a la sombra del pintor.

Consuelo Luca de Tena Navarro
Directora del Museo Sorolla

# DIRECTORAS DE MUSEO, *EN TIERRA CONOCIDA*

**Luis Grau Lobo**
Director del Museo de León

No creo que pueda escribirse mucho acerca de aquello que distingue a las mujeres en el ejercicio de la dirección de un museo -o de cualquier tarea-, pues tales divergencias se antojan más fruto de otras consideraciones que del género. Aunque sí cabe preguntarse, como en otros muchos casos, por la trayectoria de la incorporación de la mujer a este tipo de puestos de administración de la cultura de un país, dotados de una notoria responsabilidad. No en vano los museos custodian y muestran la imagen que cada nación pretende se tenga de ella, y su misión, nada inocente, consiste en adiestrar ciudadanos gracias a un determinado hilo narrativo que justifica lo más declarable y acaba por revelar lo más inconfesado de su identidad colectiva. De ahí que adquieran relevancia las características gremiales de los gestores de tal responsabilidad, y entre tales aspectos, quizás pudiera tenerla su composición en la materia que nos ocupa.



En este sentido, se comprueba con no poco asombro que pocos puestos de este fuste en la función pública española han sido ocupados tan pronto y tan decididamente por mujeres. Recuerdo incluso una antigua noticia sobre el nombramiento de una colega en el puesto que hoy día ocupo, doña Ursicina Martínez, poco antes de los trágicos días de la guerra civil, en que la prensa se refería al Cuerpo Facultativo de museos como *la cuerpa* por la abundancia de féminas en su nómina. Bien es cierto que, en aquellos momentos y durante décadas, el acceso de ciertas mujeres a los museos, como de muchos hombres, no era sino una especie de premio de consolación o destino de una suerte de *segundones* que no habían podido acceder a plaza universitaria mejor considerada. Estar en un museo, si no tan acreditado, era de buen tono, *chic* tal vez. Pero ese tiempo también pasó.

Por otro lado, aunque no suele ser muy comentado, eran y son mujeres la gran mayoría de las colegas que conforman este sector del funcionariado en la actualidad, algo que se evidencia con nitidez en cuantas reuniones y tareas en equipo se abordan desde hace años. Dominan también por goleada en las oposiciones al *cuerpo*, tal vez, como consecuencia lógica de un tipo de carrera universitaria, la

de humanidades, donde también me recuerdo en una suerte de gineceo donde ellas ya llevaban la voz cantante, sin complejos ni débitos. Y nada tenía que ver, por supuesto, con aquel tópico absurdo de que esa era una carrera más llevadera o *de buen ver*.

Volviendo al caso, y por usar argumentos vagamente estadísticos, en el *Directorio de profesionales de museos* que publica el Ministerio de Cultura (actualizado en agosto del pasado 2010), una somera evaluación ofrece refrendos a lo que comentamos. Si el histórico de los profesionales da cuenta de 29 mujeres en un total de 81, lo que no es porcentaje desdeñable durante más de un siglo de escaso aprecio por el trabajo femenino; el recuento en la actualidad se decanta abrumador en favor de la mujer en los museos. 301 de un total de 438 (incluyendo, por supuesto, todas las escalas técnicas: conservadores, ayudantes y auxiliares): ¡casi el setenta por ciento! Porcentaje no lejano del que puede verificarse en el caso concreto de las direcciones de los museos, pues si para muestra vale el botón de los estatales, la cifra no diverge sensiblemente.



Por otra parte, y tampoco aquí se descubre ningún mediterráneo, muchos puestos de responsabilidad en materia de política cultural de nuestro país vienen siendo desempeñados tradicionalmente (si de tradición se puede hablar al caso) por mujeres, cuotas aparte, y tanto ministerios como consejerías o jefaturas son terreno conquistado con normalidad por profesionales a los que, por fortuna, no se juzga ya si no con el escrúpulo y la severidad con que se ha de examinar el trabajo de los que mandan.

Desde siempre, nombres femeninos tutelan nuestros recuerdos de los museos, reinas y señoras de cuanto, de inmediato, nos viene a la mente al pensar en muchos de ellos: *La Gioconda* en el Louvre, *la Fourment* de Rubens o la Diana de Houdon en el Gulbenkian lisboeta, aquellas *señoritas* de Avinyó en el MOMA neoyorquino, la *Dama de Elche* (o, mejor, aquella *reina mora*) en el Arqueológico Nacional de Madrid y, por cerrar una lista interminable, unas infantas españolas

con remoquete portugués en nuestro Museo Nacional del Prado. Son obras de hombres, pues pocos nombres de mujer se asoman a la historia del arte antiguo (la Anguissola y la Gentileschi, Josefa de Óbidos, *La Roldana*…), en un océano masculino apenas navegado por algunas *hijas de Lilith* a partir del siglo XIX. De alguna manera las mujeres ya gobernaban las salas de los grandes museos, así que no ha de resultar tan extraño que desde hace más tiempo del que pudiera suponerse *a priori* lo hagan, con una familiaridad centenaria, en los despachos y laboratorios donde se bosqueja el retrato que deseamos permanezca de nosotros, de todos nosotros.

**María Bolaños Atienza**

Directora del Museo Nacional Colegio San Gregorio de Valladolid

Ha sido un gusto personal por los museos —por la emoción del *conocimiento inútil* que ofrecen, por la provocación intelectual y estética con que nos retan— lo que ha encaminado mi vida profesional. Esta se ha orientado desde hace veinte años hacia la museología (si es que existe), primero en el campo de la investigación y la divulgación, con libros como *Historia de los museos en España* o *La memoria del mundo* y con una extensa experiencia docente en varias universidades y museos. Luego, desde 2008, en una responsabilidad tan honorable como la dirección del Museo Nacional Colegio de San Gregorio.

*El valor del género en el campo museístico,*
*una parte de la respuesta reside en la propia pregunta:*
*la apelación a la 'diferencia' del género*
*nunca debería ensombrecer la exigencia activa*
*de una igualdad todos los días, en todos los trabajos*
*y en todas las situaciones.*
*Al fin y al cabo, somos la mitad del mundo.*



**Figura 7**. María Bolaños Atienza. Directora del Museo Nacional Colegio de San Gregorio

**Asunción Cardona Suanzes**

Directora del Museo Nacional del Romanticismo

A comienzos de 2005 me uní al equipo del entonces Museo Romántico como conservadora jefe del departamento de investigación de colecciones, en un momento clave para la institución, que se encontraba en plena fase de remodelación. Anteriormente y tras acabar mis estudios de historia del arte en la Universidad Complutense de Madrid, daba por finalizado un período de relación con el mundo editorial y trabajo en el Museo del Traje. CIPE, en donde desarrollé una labor de investigación en el ámbito de sus colecciones históricas. Con mi incorporación, tuve el privilegio de participar en todo el proceso de montaje de la nueva exposición permanente, así como en la obra y renovación de las instalaciones y servicios, etapa que culminó en diciembre de 2009 con la reapertura del museo, ahora ya, como Museo Nacional del Romanticismo.



Mi quehacer en el centro ha estado vinculado, fundamentalmente, a profundizar en el conocimiento del Romanticismo a través de las colecciones, dirigiendo mi interés especialmente al ámbito de la pintura, en una de cuyas singularidades me especialicé afrontando el estudio de la colección de retrato miniatura conservada en él. Además, el trabajo desarrollado en torno a la apertura se vio completado con la coordinación de otros proyectos, como el II Congreso de Casas Museo o el proyecto expositivo *La Guerra de la Independencia, una visión desde el Romanticismo*.

En 2010, cuando todavía no se había cumplido un año de su reapertura, asumí la responsabilidad de ponerme al frente del museo. En este tiempo, se ha consolidado el proceso de apertura y se ha trabajado, desde la firme conciencia de servicio público, en acercar y hacer accesible a los ciudadanos el patrimonio que les pertenece e identifica, con el objetivo de situar al museo en el lugar que le corresponde en el panorama cultural español. Esta es una labor fruto del trabajo de todo un equipo que, en el caso del Museo Nacional del Romanticismo, lo compone un grupo de mujeres que han dirigido sus esfuerzos a modernizar la institución, adaptándose a las nuevas demandas de la sociedad.

*Siempre ha habido mujeres que se han ocupado*
*de las tareas que implican conservar y transmitir la memoria.*
*Quizá, nuestra época comience a distinguirse*
*por dejar que sean ellas, además, las que se encarguen*
*de decidir cómo, liderando el fundamental cambio cultural*
*al que nos estamos enfrentando.*



**Figura 8.** Asunción Cardona Suanzes. Directora del Museo Nacional del Romanticismo

## Concepción García Sáiz

Directora del Museo de América

Licenciada en historia del arte por la Universidad Complutense de Madrid, finalizo mi carrera especializándome en estudios americanistas relacionados con el mundo colonial a través de diferentes becas de investigación de los Ministerios de Educación y Asuntos Exteriores. Esto me permitirá dedicarme de forma prioritaria al estudio del arte americano del período hispano en los diferentes países que formaron los virreinatos españoles, a los que viajé de forma continuada desde 1978. Fui profesora de arte hispanoamericano en la Universidad Complutense entre 1976 y 1980, año al que accedí al Cuerpo Facultativo de Conservadores de Museos, tras una oposición específica al Museo de América de Madrid que superé con el número uno. En este centro ocupé primero el cargo de secretaria facultativa y posteriormente el de responsable del departamento de América Colonial, en el que permanecí hasta 2008 en que fui nombrada directora.



Soy miembro honorario de la Hispanic Society of America de New York desde 1995 y académica correspondiente de la Academia Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires desde 2008.

A lo largo de estos años he realizado más de 150 publicaciones y he participado en la organización de numerosas exposiciones, al tiempo que he dirigido cursos y proyectos dedicados muy especialmente a la preparación de profesionales iberoamericanos procedentes de museos y universidades en los campos de la museología y los estudios de arte colonial.

*La consideración secular de que el papel de la mujer*
*en la historia de la creación artística era fundamentalmente pasiva,*
*como modelo de las obras de otros, da paso*
*a su progresivo reconocimiento como creadora de cultura,*
*en el más amplio sentido de la palabra.*
*Los museos son ámbitos de gestión y de creación cultural*
*y su trabajo en ellos es un magnífico vehículo*
*para la visualización de este protagonismo.*




**Figura 9**. Concepción García Sáiz, Directora del Museo de América

## Consuelo Luca de Tena Navarro

Directora del Museo Sorolla

Me licencié en filosofía y letras, en la especialidad de historia del arte, por la Universidad Complutense (1971); trabajé como profesora de historia del arte en la enseñanza privada y me especialicé en la traducción (inglés-español) de textos referentes a la historia del arte y la arquitectura.

Mi relación con los museos se inició en 1990, cuando empecé a trabajar como coordinadora de exposiciones (Ministerio de Cultura; Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V); para completar mi formación en este aspecto cursé estudios de museología en la Universidad George Washington (Washington D.C., 1994-1995) y finalmente ingresé en 2001 en el Cuerpo Facultativo de Conservadores de Museos. Como jefa del servicio de intervención en patrimonio en la Subdirección de Museos Estatales del Ministerio de Cultura (2002-2010), intervine en los procesos de renovación arquitectónica y expositiva del Museo Sorolla de Madrid, el Museo del Traje. CIPE (Madrid), el Museo Casa de Cervantes de Valladolid, el Museo de Segovia y el Museo de Bellas Artes de Granada.

El 29 de julio de 2010 accedí, mediante concurso, a la dirección del Museo Sorolla de Madrid. Es una casa museo que ocupa la que fue vivienda del pintor, legada en 1925 al Estado español por su viuda, Clotilde García del Castillo, para mantener viva la memoria del artista. El Estado aceptó el legado en 1931 y el museo se abrió al público el 11 de junio de 1932, en un acto inaugurado por el entonces Presidente de la República, D. Manuel Azaña. Un patrimonio universal puesto al servicio del público gracias a la visión de una mujer excepcional.

*El mundo del arte y los museos ha sido uno de los territorios*
*donde las mujeres han podido entrar más tempranamente*
*como profesionales. Si la suma de perspectivas*
*es enriquecedora en cualquier ámbito, me gustaría pensar*
*que algo han tenido las mujeres que ver*
*en el florecimiento espectacular que los museos*
*han tenido  en estos últimos años.*




**Figura 10**. Consuelo Luca de Tena Navarro. Directora del Museo Sorolla

## Consolación Pastor Cremades

Directora del Museo del Greco (Toledo)

Obtuve una plaza de conservadora en 1986, tras una única experiencia en oposiciones, seleccionando como mi primer destino el Museo del Greco. Esta institución dependía de las Fundaciones Vega Inclán y nunca antes había estado dotado de plaza de conservador, por lo que el reto para mí era enorme. El museo comenzó a despegar, y, a partir de 1988 y durante la década de los 90, se acometieron muchas obras de mejora, un plan director y abundantes campañas de restauración de piezas. Se puso en marcha el desarrollo de la biblioteca especializada, que fue creciendo año tras año, así como las relaciones internacionales con instituciones científicas.

*Las mujeres no lo hemos tenido fácil*
*en este trabajo tampoco*
*y el reconocimiento ha sido muy bajo.*
*Afortunadamente esto está cambiando*
*y hay grandes apuestas de futuro.*
*Estamos preparadas.*




**Figura 11.** Consolación Pastor Cremades. Directora del Museo del Greco

**Sofía Rodriguez Bernís**

Directora del Museo Nacional de Artes Decorativas

"Levántate, que son las siete y media, tómate el zumo, el desayuno es importante cuando se está creciendo. Se me escapa el autobús, vuelvo a llegar tarde, perdón por el retraso, ¿nos reunimos? Hay que formar un grupo de trabajo para desarrollar la exposición de nuestros fondos que acompañará a la de la Escuela de Ulm, muy buena idea, una sobre la Bauhaus y otra sobre la escuela de ¿cómo era? Un rato con los estudiantes de diseño, otro haciendo papeles. Un bocadillo. Más papeles. Ha llamado el Subdirector de Museos Estatales ¿qué querrá? Buenas noticias, la generación de crédito del proyecto europeo no presenta dificultades ¡ahí va! ¡Los informes para la Junta de Calificación tienen que llegar hoy al Ministerio! Y yo sin poder abrir los archivos con las imágenes de las piezas que queremos que se compren. ¡Dios mío! Llego tarde a la reunión de vecinos. Y no he hecho la compra. La cambio por una lavadora y un barridito a la casa. Con esto me basta para hacer una cena decente ¿Has terminado los deberes? Basta ya de televisión. A la cama. Y yo sin planchar, pero corre más prisa darle un empujón al artículo... ¿Qué hago yo dormida en el sofá a las tres de la mañana?"

*Las mujeres han estado vinculadas a los museos de artes decorativas desde siempre.*
*Todos estamos acostumbrados a recibir esos grupos de "señoras" que,*
*de mañana, se acercan a nuestras salas para contemplar los "bellos objetos"*
*de nuestras colecciones. Muchos las miran con condescendencia,*
*sin reconocer su verdadero valor. Porque lo tienen, y mucho.*
*Esas mujeres no son desocupadas de clase acomodada que necesitan*
*llenar sus ocios con evasiones aristocráticas. Son las madres y abuelas de muchos de nosotros,*
*las que nos educaron en el amor al conocimiento.*
*Son las que no se quedaron en casa, las que no hicieron de las compras*
*su principal divertimento, las que buscaron lo que los museos podían ofrecerles*
*para enriquecerse. Todas ellas influyeron, directa o indirectamente en nosotros.*
*Pusieron las semillas de importantísimas mejoras culturales y éticas que han acicateado*
*nuestra curiosidad y nuestro deseo de ser mejores.*
*Son una parte fundamental de nuestro público objetivo, un altavoz para los museos.*



**Figura 12**. Sofía Rodríguez Bernís, Directora del Museo Nacional de Artes Decorativas

## Pilar Romero de Tejada Picatoste

Directora del Museo Nacional de Antropología

Licenciada en historia de América y diplomada en antropología por la Escuela Iberoamericana de Antropología, ubicada en el Museo Nacional de Etnología, hoy de Antropología, donde he desplegado toda mi vida profesional: primero como becaria, posteriormente como conservadora de museos y finalmente como directora.

He llevado a cabo también diferentes investigaciones personales relacionadas con la museología antropológica, la historia de la antropología española, los métodos de observación misionales, así como de viajeros españoles por África y europeos por España, y más detenidamente sobre la cultura de los diversos grupos que componen la población de Filipinas.

Asimismo he sido comisaria de diversas exposiciones -dentro y fuera del museo- y miembro de diferentes asociaciones profesionales, tanto nacionales como extranjeras, en el campo de la museología y la antropología.



*El género es un universal de la cultura que no se comprende*
*sin que la mujer participe de modo protagonista.*
*Por ello, su punto de vista museológico es esencial para conservar,*
*investigar, exhibir y difundir los fenómenos culturales,*
*así como visualizar el papel de la mujer en todas las sociedades.*



**Figura 13**. Pilar Romero de Tejada y Picatoste. Directora del Museo Nacional de Antropología

## Lurdes Vaquero Argüelles

Directora del Museo Cerralbo

Licenciada en historia del arte por la Universidad Complutense de Madrid, ingreso en el Cuerpo Facultativo de Museos en 1986. Inicio mi andadura profesional en el arte contemporáneo, primero con algunas colaboraciones con el MEAC y más tarde, ya como conservadora, en el Museo de Salamanca y en el Servicio de Promoción de las Bellas Artes de la Junta de Castilla y León. Tras una breve estancia en la Subdirección General de Museos Estatales del Ministerio de Cultura como técnico de apoyo, paso a formar parte del departamento de Edad Moderna del Museo Arqueológico Nacional donde comienzo mi especialización en las artes decorativas. En 1994 me traslado al Museo Nacional de Artes Decorativas, donde, primero como conservadora y luego como subdirectora, programo y coordino diversas exposiciones, siendo responsable de la reforma museográfica de las salas dedicadas a los siglos XVIII y XIX. Desde agosto de 2000 dirijo el Museo Cerralbo, centrando mi actividad en la recuperación de los ambientes originales del palacio, tarea que ha sido reconocida con una medalla de Europa Nostra.

*El mundo de los museos es uno de los ámbitos laborales*
*que más pronto acogió a la actividad femenina,*
*sin duda por la vinculación con los roles tradicionales*
*asignados a la mujer: el mantenimiento y conservación del hogar*
*y la educación de la prole. Desde mi punto de vista,*
*la fundamental aportación desde la perspectiva de género*
*en este campo profesional es la polivalencia,*
*distinta de la actividad masculina, siempre mucho menos polifacética.*
*Mi lema: las manos, el corazón y la cabeza al servicio del patrimonio cultural.*



**Figura 14**. Lurdes Vaquero Argüelles, Directora del Museo Cerralbo

# MUJERES IMPULSANDO COLECCIONES Y MUSEOS DESDE LA ACTIVIDAD POLÍTICA

**Antonia Fernández Valencia**
Instituto de Investigaciones Feministas de la UCM

La fundación de museos estatales, como en el resto de Europa, es un proceso relativamente reciente en España y va asociado al triunfo del sistema político liberal y al fortalecimiento de la idea de nación en el siglo XIX. Impulsar la constitución de museos supone recuperar, poner en valor, cuidar y exhibir, para disfrute colectivo, un patrimonio que nos habla, con diferentes lenguajes, de experiencias vitales comunes, individual y socialmente. Su tipología se ha ido diversificando a lo largo de los dos últimos siglos. La histórica exclusión legal de las mujeres de los centros de decisión política impidió su participación activa en la puesta en marcha de estos centros, a excepción del que pudieran tener como reinas o regentes. Esa exclusión ha condicionado también la propia selección de adquisiciones y exhibición de piezas. La vías de participación en gestión política que abrió la II República quedaron cortadas con el triunfo del franquismo en la guerra civil de 1936-1939. Habrá que esperar a la España democrática que impulsaron la constitución de 1978 y los movimientos feministas para que las mujeres, incorporadas a puestos clave de responsabilidad política, puedan poner en marcha procesos hasta entonces controlados por varones.



Desde el Ministerio de Cultura y desde las consejerías de cultura en algunas Comunidades Autónomas, se han impulsado interesantes proyectos museísticos, a veces de nueva creación, a veces de recuperación de una idea previa, o de ampliación y reforma de los ya existentes.

Siendo ministra de cultura Carmen Alborch (1993-1996), se puso en marcha, con el acuerdo de todos los partidos, el proyecto de ampliar el Museo Nacional del Prado. A tal efecto se convocó un concurso internacional que quedó desierto. También se impulsó la rehabilitación y enriquecimiento de las colecciones del Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias “González Martí” y se aprobó la rehabilitación de la V fase del Museo de Bellas Artes de Valencia. Como directora general de cultura de la Generalitat Valenciana, Alborch había impulsado la creación del Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM), inaugurado en 1989, del que sería directora gerente en sus cuatro primeros años con gran reconocimiento.

El proyecto de ampliación del Museo Nacional del Prado se encargará a Rafael Moneo, tras ser aprobado por el Patronato del museo, siendo ministra de cultura Pilar del Castillo (2000-2004). Las obras comenzaron en 2001 y finalizaron en 2007, siendo ministra Carmen Calvo, a cuya propuesta se aprobó una inversión de 44.6 millones de euros. Pilar del Castillo apoyó también la ampliación del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, proyecto desarrollado por Jean Nouvel, que sería inaugurado en 2005, e impulsó la creación del Museo del Traje. CIPE.

Carmen Calvo llegó al Ministerio de Cultura (2004-2007) con el reconocimiento de su gestión, como consejera de cultura en la Junta de Andalucía (1996-2004), tras la puesta en marcha de un antiguo y deseado proyecto pensado, en 1953, por Picasso y Juan Temboury: la creación de un museo dedicado al pintor en Málaga, su ciudad natal. La íntima colaboración con Christine Ruiz-Picasso, muy interesada en el proyecto, dio como resultado el legado de un importante número de obras del pintor a la ciudad de Málaga por parte de Paul, Christine y Bernard Ruiz-Picasso y la inauguración del museo en 2003. Como otros museos contemporáneos, todos ellos han actuado como generadores de riqueza y cultura, así como agentes potenciadores de creación.



Las ministras señaladas han potenciado también proyectos legales que han reorganizado el abanico museístico del Estado.

Aunque no directamente ligadas a la creación museística, nos parece interesante reconocer el papel que tuvieron algunas mujeres de las casas reales, nobiliarias y eclesiásticas en la formación de unas colecciones de las que podemos disfrutar, ya sea en patrimonios estatales o institucionales diversos, ya sea en los de quienes los difundieron y protegieron en contextos concretos.

En las casas reales tenemos ejemplos muy significativos de mujeres que contribuyeron al enriquecimiento de las colecciones reales: Isabel I de Castilla (1451-1504) es, posiblemente, la primera gran coleccionista de arte religioso e impulsora de la realización de retratos personales e institucionales. El retrato permitía

una visibilidad social de la monarquía en los espacios públicos y era un magnífico instrumento para guardar memoria personal y familiar. Para potenciarlo introdujo en Castilla a excelentes pintores flamencos cuyas obras aún disfrutamos. A su muerte, su colección superaba las 450 obras y su imagen, junto a su esposo, figuraba en numerosos retablos. Las mujeres de la casa de Austria no fueron ajenas al coleccionismo: como gobernadoras de los Países Bajos, María de Hungría (1505-1558) e Isabel Clara Eugenia (1566-1633) fueron mediadoras del traspaso de obras de pintores flamencos a las colecciones reales, además de a algunos conventos madrileños. Es conocido el afán coleccionista de Felipe IV. Su esposa Isabel de Borbón (1602-1644) hizo llegar de Flandes numerosas obras de algunos de los más reconocidos pintores de la escuela flamenca.



La dinastía Borbón, que se inicia en España con Felipe V, no fue ajena a la función política y estética del arte. Isabel de Farnesio (1692-1766), segunda esposa de Felipe V, enriqueció significativamente las colecciones reales con una temática hasta entonces poco atendida: la pintura costumbrista. Es el momento en que entran a las colecciones reales la pintura costumbrista holandesa y las obras de Murillo, extraordinariamente apreciadas por ella. Las colecciones de la familia Farnesio debieron ser una excelente escuela visual para Isabel, que se implicó activamente en los programas iconográficos y decorativos de los palacios que se impulsaron en su tiempo, especialmente el Palacio de La Granja.

Cuando comienza a impulsarse en Europa la creación de museos, Isabel de Braganza (1797-1818), segunda esposa de Fernando VII, tomó la iniciativa para que el rey creara un museo real que permitiera abrir las colecciones reales al público. Este precedente del actual Museo Nacional del Prado se inauguró, tras su muerte, en 1819. La conversión de la colecciones reales en Patrimonio Nacional no divisible y controlado por el Estado se producirá en 1865, con la aceptación de la reina Isabel II (1830-1904). Cuatro mujeres de cuatro dinastías, pues, implicadas en el coleccionismo, la apertura y el traspaso al Estado de una colección que se

fue enriqueciendo con aportaciones de muy diverso tipo y origen y que hoy se distribuye en diferentes espacios.

Las tareas de difusión y cuidado también son importantes. Me gustaría destacar a dos personas que pueden representar al gran colectivo de mujeres que se han implicado, históricamente, en esta tarea: Margarita Nelken y Mª Teresa León Goyri. Margarita Nelken (1896-1968), fue diputada en la II República. Experta en pintura, ejerció como crítica de arte, impartió numerosas conferencias –en el Ateneo de Madrid, por ejemplo- y durante 15 años asumió los cursos anuales de pintura del Museo del Prado. Sus conferencias solían tener reflejo habitual en la prensa de Madrid. Mª Teresa León (1903-1988), escritora e impulsora del teatro, se implicó activamente en la salvación y cuidado de las obras del Prado durante la Guerra Civil española.



Para terminar, no podemos dejar de ejemplificar dos tareas importantes: el impulso organizativo hacia nuevos caminos y la mediación y donación. En el primer caso, es obligado resaltar la figura de María Corral, gran impulsora del arte contemporáneo en España. En el segundo, tenemos una representante excepcional: Carmen Cervera, baronesa Thyssen-Bornemisza, ha sido una figura clave en los acuerdos del Estado con la familia Thyssen para la permanencia de esta colección, y de la suya propia, en España.

Desde la administración pública, el coleccionismo, las galerías del arte, la investigación y la docencia... muchas mujeres siguen haciendo política a favor del arte. Las figuras que se van rescatando del olvido van construyendo genealogías femeninas sólidas y significativas de esta histórica implicación de las mujeres.

# LOS COMIENZOS DE LA PARTICIPACIÓN DE LA MUJER EN LA PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO ARTÍSTICO, BIBLIOGRÁFICO Y DOCUMENTAL DE ESPAÑA

**Judith Ara Lázaro**
Coordinadora General de Colecciones del Museo Nacional del Prado

**Isabel Argerich Fernández**
Conservadora de fotografía histórica
del Instituto del Patrimonio Cultural de España

El año de 1910 fue trascendental para el avance de la consideración de la mujer en nuestro país. Se regula el acceso a la universidad en condiciones de igualdad con los hombres. Hasta ese momento, las escasas mujeres que asistían, lo hacían de forma privada, bajo autorización de tutores paternos, maridos, etc., y el título que obtenían no les habilitaba para el ejercicio profesional. Ese mismo año, se normaliza la incorporación de la mujer a todas las carreras administrativas y cuerpos de funcionarios dependientes del Ministerio de Instrucción Pública, entre ellos el Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos, y desde 1973, de Museos. Recibida con recelo por los integrantes de los diversos cuerpos de la Administración, esta medida se implanta con lentitud y no será asumida por completo en el resto de los departamentos ministeriales hasta la aprobación del Estatuto de la Función Pública de 1918.



Ya mediada la década de 1920 y durante los 30, un mayor número de mujeres obtienen la licenciatura universitaria y es frecuente que se integren en la plantilla de instituciones públicas. Algunas de ellas, fundamentalmente aquellas que provenían de las Facultades de Filosofía y Letras, constituyen también las primeras generaciones de mujeres en el Cuerpo Facultativo de Bibliotecarios, Archiveros y Arqueólogos citado. Así, Pilar Fernández, Felipa y Mª del Carmen Niño ingresan en el Museo Arqueológico Nacional; Encarnación Cabré, Antonia y Francisca Herreros en el Museo Cerralbo, y Pilar Fernández Vega, en el Museo Nacional de Artes Decorativas. En el ámbito de las bibliotecas ingresan entre otras: Juana Capdevielle, Mª Luisa Fuertes, Carmen Guerra, Hortensia Lo Cascio, Isabel Niño, Juana Quílez y Mª Teresa Vaamonde. En el archivo y biblioteca de Palacio Real, Teresa Andrés Zamora y Matilde López Serrano. En el Archivo Histórico Nacional,

Margarita Jiménez Lambea, y África Ibarra en la Real Academia de la Historia. Y a otros archivos de la Administración se incorporan entre otras: María Brey, Teresa Casares, María de la Concepción González-Hontoria y Allendesalazar, Dolores Gordillo, Luisa González, Asunción Martínez Bara, Concepción Muedra, Concepción Oliveró, María Pardo, Carmen Pescador del Hoyo y Consuelo Vaca.

Durante la guerra civil, se produce el cierre de las instituciones públicas culturales y se altera el curso de sus labores habituales, situándose en primer plano las tareas de protección y difusión de la cultura, en las que las mujeres tienen la oportunidad de participar activamente desde distintos ámbitos. El Gobierno de la República inicia la política de protección del patrimonio con la creación de la Junta de Incautación y Protección del Tesoro artístico, y la sustitución del Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos por una Comisión Gestora a quien encomienda la misión de reorganizar el Cuerpo para el servicio de la nueva tarea. Aunque la presencia masculina en la Junta y en la Comisión gestora es mayoritaria, algunas mujeres llegaron a desempeñar cargos de responsabilidad y dirección, y fueron muchas las que contribuyeron a la labor de protección desde puestos de carácter técnico, administrativo y auxiliar.



Así, en la Junta del Tesoro Artístico de Madrid, creada cinco días después del inicio del conflicto, para proteger bienes muebles e inmuebles de carácter artístico, arquitectónico y bibliográfico en peligro de ruina, pérdida o deterioro, participan Mª Elena Gómez-Moreno, catedrática de instituto, dedicada a la catalogación de objetos, Natividad Gómez-Moreno y Elvira Gascón, ambas profesoras de dibujo de instituto, que colaboraron en la catalogación de pintura y objetos, respectivamente. La primera se ocupó también del archivo fotográfico y la segunda de la elaboración de índices de inventario. Junto a ellas, en ésta y otras juntas delegadas prestaron servicio: Asunción Martínez Bara, Matilde López Serrano, María Brey, Blanca Chacel, Carmen Caamaño, Concha Muedra, Julia Rodríguez Danilowsky, Adela Palacio, Pilar Oliveros y Francisca Serra.

Por su relevante papel en la Junta delegada de Madrid, destaca Matilde López Serrano, bibliotecaria-jefe del Palacio Real de Madrid. Como vocal de la Junta, su cometido fue la "Información y recogida de Archivos y Bibliotecas". Al frente de un nutrido equipo dirigido anteriormente por Antonio Rodríguez Moñino, logran proteger de los peligros de la guerra más de cuarenta archivos y cerca de un millón de ejemplares librarios. En abril de 1938 la Junta de Madrid se reestructura y Matilde López Serrano es nombrada vicepresidenta, actuando como presidente en funciones entre abril y junio del mismo año. Acabada la guerra Matilde no sufre represalias por su colaboración como agente franquista, y continúa con su dedicación al mundo del libro, que incluye diversas publicaciones de referencia sobre al arte de la encuadernación en España.



Con el traslado del Gobierno de la República a Valencia, en 1937, se reorganizan la Junta Delegada de Madrid y las provinciales y locales surgidas a imitación de ésta, bajo el control de la Junta Central del Tesoro Artístico. De la Junta Central, son miembros activos Elena Gómez de la Serna y Blanca Chacel. Ambas acompañarán el Tesoro Artístico en su traslado a Cataluña y posteriormente a Ginebra, desde donde parten hacia el exilio. Al mismo tiempo, se crea el Consejo Central de Archivos, Bibliotecas y Museos en sustitución de la Comisión Gestora del Cuerpo Facultativo. De los cinco miembros que constituyen el Consejo Central, dos son mujeres: María Moliner y Teresa Andrés, brillantes bibliotecarias y destacados miembros del Cuerpo Facultativo. Ésta última había sido vocal de la Comisión Gestora junto a Luisa Cuesta y cuatro facultativos más.

En Madrid, ambos organismos trabajan por delegación de los centrales. La Comisión delegada del Consejo colabora con la Junta en las labores de incautación y protección. África Ibarra se ocupa de la protección de los bienes custodiados en la Real Academia de la Historia, envía a Valencia el disco de Teodosio y selecciona para su evacuación los más famosos códices de la biblioteca; Encarnación Cabré, trabaja en el acondicionamiento de las colecciones del Museo Cerralbo, y Felipa Niño, de las del Museo Arqueológico Nacional.

Muchas de estas mujeres, miembros del Cuerpo Facultativo, mantuvieron su compromiso con la política y la mejora de las condiciones de vida de la sociedad. Entre ellas, Carmen Caamaño llegó a ser gobernadora de Cuenca en 1939; María Moliner tuvo una fuerte actividad vinculada a la lectura pública en los frentes y puso a salvo los ejemplares más valiosos de la Universidad de Valencia; Carmen Guerra tuvo una importante actividad en la ciudad de Córdoba como directora de la Biblioteca; Luisa Cuesta, en la de Guadalajara, y Teresa de Andrés milita en el partido comunista y deja su profesión para dedicarse a la política, siendo una de las responsables de organización del primer Congreso mundial sobre la mujer en 1945, en París.



La única colaboración destacada en la protección del Tesoro Artístico, Bibliográfico y Documental, ajena al Cuerpo Facultativo y a la Junta de Madrid, fue la de Mª Teresa León. Escritora, guionista, actriz, directora, dibujante, poeta, entre sus funciones durante la guerra se ocupó del ejercicio de la Secretaría de la Alianza de Intelectuales Antifascistas, de la vicepresidencia del Consejo Central de Teatro, y de la supervisión y evacuación del tesoro artístico. Por encargo de Largo Caballero realiza junto a Alberti una visita de control a Toledo para conocer el estado del patrimonio artístico de la catedral y los grecos, encargándose posteriormente de la evacuación de las colecciones bibliográficas y artísticas del Escorial. Pero sobre todo, es conocida por su participación en la primera evacuación de las obras maestras del Museo del Prado a Valencia. Sus libros escritos en el exilio: La historia tiene la palabra (1944) y Memoria de la Melancolía (1970), constituyen uno de los escasos testimonios directos que conservamos de la presencia de la mujer en la labor de protección y salvamento del tesoro artístico español durante la guerra civil.

Una vez finalizada ésta, aquellas mujeres que no marcharon al exilio fueron depuradas, separadas del Cuerpo, sancionadas e inhabilitadas, o desaparecieron un tiempo de la vida pública a iniciativa propia. Otras se reincorporan a sus destinos o colaboraron en el Servicio de Defensa. Lentamente, la mujer fue reincorporán-

dose a los estudios universitarios especialmente en las facultades de filosofía y letras, farmacia y ciencias químicas. Pero su presencia no será mayoritaria hasta los años 70 del siglo XX, y aún tendrá que esperar veinte años más para alcanzar puestos de responsabilidad en la Universidad y en las instituciones públicas del país, a través de los diferentes cuerpos y escalas de la Administración.

Referencias bibliográficas:

ÁLVAREZ LOPERA, J., (1982), *La política de bienes culturales del gobierno republicano durante la guerra civil española*. 2 vols. Madrid, Ministerio de Cultura.

ARA, J. ARGERICH, I. (2003), *Arte Protegido. Memoria de la Junta del Tesoro Artístico durante la guerra civil*. Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (nueva ed. 2009).

AAVV (2005), *Biblioteca en guerra*. Madrid, Ministerio de Cultura..

AAVV (2010), *Arte Salvado*. Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales.

CABAÑAS BRAVO, M. J. R. (2007), *Arte y propaganda en guerra*. Madrid, Ministerio de Cultura.

COLORADO CASTELLARY, A (ed). (2010), *Patrimonio, guerra civil y posguerra.* Congreso Internacional. Madrid, Universidad Complutense.

LEÓN, Mª T. (2009), *La historia tiene la palabra*. Madrid, Endymion.

PÉREZ BOYERO, E. (2010), "El Cuerpo facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos y la protección y evacuación del patrimonio histórico en la España republicana" en Colorado Castellary, A. (ed), pp.125-158.

TORREBLANCA, A. (2009), *El Cuerpo facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos, 1858-2008. Historia burocrática de una institución sesquicentenaria.* Madrid, Ministerio de Cultura.




**Figura 15**. Museo Arqueológico Nacional. Fotografía (1946). De izquierda a derecha, sentados: Felipa Niño, Mª Luisa Herrera, Jose García Cernuda, Augusto Fernández de Avilés, Julia Corral. De pie: Antonia Soler, Pilar Oliveros, Julián Peris, Clarisa Millán, Angustias Cazorla.





**Figura 16**. IPCE. Archivo Juan Cabré. María Encarnación y Enrique Cabré Herreros en las excavaciones de Cerro del Castillo (Cardeñosa, Ávila)

# ¿ES NECESARIO UN MUSEO DE MUJERES?

**Marián López Fernández Cao**
Directora del Instituto de Investigaciones Feministas de la UCM

Contestar a la pregunta que da título a este capítulo es un verdadero reto y puede abrir un peligroso debate que tiene el riesgo de enredarnos en intrincadas madejas para desgranar lo útil o pernicioso de separar ámbitos y esfuerzos, y puede ocultar los problemas reales que tienen las mujeres en el ámbito de la cultura, prácticamente en todo el mundo, por visibilizar y hacer patente su protagonismo en la construcción y participación en la sociedad.

Es un hecho conocido que los museos, creados en su mayoría hace más de dos siglos, responden en sus criterios museográficos y en la selección de las miradas, a los puntos de vista de la ideología dominante de la época que los conformó. Estas perspectivas daban preeminencia a una única mirada que se aceptaba como universal y neutra y era, sin embargo, exclusivamente masculina, aunque no solo, pues también reflejaba los intereses de una élite económica, social y geográfica. Las prácticas culturales que destacaba eran vistas como las valiosas dentro de la sociedad y la cultura y, en su versión negativa, dejaban en una situación de invisibilidad y subalteridad a todas las demás, incluidas todas las prácticas realizadas por y para mujeres.



Los museos son, de hecho, los lugares de la memoria cultural, y ésta ha sido elegida por una determinada generación para ser preservada por las siguientes. Cuando nuestros hijos e hijas entran en los museos saben que entran en el lugar donde todos los objetos que allí se encuentran, y quienes los realizaron, tienen valor –se les ha conferido valor- y han sido considerados como elementos dignos de conservarse de unas generaciones a otras. Son objetos y personas que deben aprender a apreciar. A la inversa, todo lo que no está, sea patrimonio material o inmaterial, es contingente, perecedero y mortal. Ser digno de estar en un museo significa merecer ser preservado de la desaparición, formar parte del elenco entre los escasos objetos elegidos bajo cuya apariencia se condensan nuestras

prácticas, relaciones, adquisiciones y logros. Como consecuencia de ello, las creaciones atribuidas a los hombres en los museos se convierten en modelos para las nuevas generaciones de hombres y mujeres y, en un reflejo a la inversa, las nuevas generaciones no encuentran más que la legitimación de las mujeres como seres minimizados, devaluados, prescindibles o inexistentes en estos mismos espacios. De esta manera se potencian modelos hegemónicos de género para las próximas generaciones. Dar preeminencia, por ejemplo, en el discurso expositivo en un museo de antropología a los objetos de destrucción y violencia, frente a los de cuidado y mantenimiento de la especie, es apostar por dar valor a unas prácticas por encima de otras y, unido a ello, a las personas que las llevaban a cabo (si en algún momento podemos determinar su sexo). Naturalizar esta jerarquía es tergiversar las prácticas sociales y culturales marcando qué prácticas humanas parecen necesarias, luego valiosas, y cuáles contingentes, luego prescindibles.



Una vez establecido el carácter androcéntrico de los museos es entonces razonable pensar en dos vías de actuación: introducir un punto de vista tendente a la igualdad y que reduzca el marcado androcentrismo, o construir museos de mujeres que reflejen el protagonismo de éstas en la construcción humana.

*Museos con mujeres*

La primera vía ofrece ventajas obvias porque trata de restablecer un co-protagonismo injustamente arrebatado a las mujeres en los museos que son, en definitiva, de hombres y mujeres. Ofrece, sin embargo, dificultades a corto, medio y largo plazo por el hecho de que puede caer, de modo simplista, en la simple adición de objetos realizados por o para mujeres, o, en una visión más compleja y necesaria, en el replanteamiento museográfico de estos espacios, lo que deviene un trabajo largo y complicado. Conlleva desaprender inercias en los sistemas de catalogación y jerarquías, ser capaz de ver vacíos y silencios en los discursos expositivos,

enfrentarse a muchos y variados prejuicios y miedos iniciales y trabajar resistencias dentro y fuera de los museos. En ocasiones estos centros ven como una intromisión el simple hecho de introducir esta variable, al sentirse cuestionados en su autonomía como institución y en los fundamentos del propio concepto de historia, arte o área de conocimiento que les sustenta. El resultado, dependiendo del momento histórico, social y político, puede ser muy variado: desde el añadido de una actuación *en femenino* que aligere el androcentrismo precedente, hasta una profunda reestructuración de los pilares del museo y de su discurso museográfico. Cualquiera de las dos actuaciones son loables y revelan, en cualquier caso, un trabajo de consenso que es absolutamente necesario si nuestra misión es que el discurso del co-protagonismo femenino entre en la cultura común y en su memoria. Sólo el trabajo conjunto con los y las profesionales de los museos, a través de reuniones de trabajo y reflexión, puede dar como consecuencia un verdadero cambio en las instituciones, pues son ellas y ellos los que diariamente trabajan con este patrimonio –material e inmaterial- que hemos venido a llamar valioso. Solo una acción consensuada y que el museo asuma como propia, será incorporada al discurso museográfico, naturalizada y asumida como acción cultural global.



*Museos de mujeres*

La segunda vía es imprescindible allá donde la necesidad de cambio se hace imperiosa. Construir un museo de mujeres es concentrase en la vida de aquellas que nos han precedido y reflexionar, profundizar y desarrollar distintas vías de investigación y divulgación. Cuando el trabajo para hacer visibles a las mujeres en las instituciones al uso deviene pleno de obstáculos y se vuelve en contra de la presencia de éstas y su protagonismo en la historia, cuando la situación social, política o cultural no favorece el cambio de estos centros hacia la igualdad, los

museos de mujeres suponen un campo de libertad y reflexión inusual. Los trabajos que hoy en día realizan muchos de estos museos son absolutamente necesarios porque recuperan, como señalaba Walter Bejamin, todo aquello que no debe darse por perdido para la historia. En palabras de Karen Offen y Elizabeth Colton, del *International Museum of Women*: "nosotras afirmamos que el conocimiento centrado en las mujeres es esencial para comprender las fuerzas que han modelado el desarrollo humano cultural y socioeconómico". Es importante conocer todos los aspectos que han sido invisibilizados por las instituciones tradicionales, como el trabajo de las mujeres – por no tener retribución económica y estar ligado a la contribución a la vida, la reproducción, la labor y el cuidado de los otros, la comunidad y la especie- o los saberes de éstas –en el campo de la salud, la medicina, la agricultura, las relaciones humanas, etc.- Como estas autoras señalan en relación al patrimonio intangible:



> *Nosotras preguntamos: ¿cómo ha llegado a producirse? ¿Quién ha velado por su conservación? ¿Quién participa y quién no? ¿Quiénes son los/as contadores/as de cuentos, los/as que bailan, los/as que cantan, los/as artistas? ¿Quién mueve la rueca e hila el tejido? ¿Quién crea las decoraciones y ropas, los instrumentos musicales? ¿Qué capacidades son valoradas? ¿Cómo se define "capacidad"? ¿En términos de género o de capacidad expresiva? ¿"Hablan" los hombres y las mujeres en una cultura determinada realmente la misma lengua? ¿Comparten los mismos valores? ¿Ocupan los espacios culturales del mismo modo o diferente? ¿Participan de modo igualitario en la realización de tradiciones culturales y costumbres? Y, ¿quién decide qué debe ser recordado y cómo?*
> (Offen y Colton, 2007: 24).

Estos centros han sido tildados en más de una ocasión de nuevos guetos, nuevos sistemas de apartheid de género que encierran a los estudios de las muje-

res dentro de su propia sociedad y cultura, pero es bien cierto que estos lugares, espacios donde se deconstruye y analiza la desigualdad y se reconstruye y edifica un nuevo corpus, han sido imprescindibles para que el conocimiento, aquel que se suponía neutro e imparcial, se reconozca sesgado, parcial y androcéntrico. Han sido necesarios para realizar un ejercicio de introspección, de crítica y de reconstrucción dinámica del propio modelo de civilización. Los museos de mujeres, como los centros de investigación y las asociaciones de mujeres, han logrado en su constante trabajo crítico y comprometido, que personas olvidadas por la historia tradicional que han supuesto un avance en el pensamiento y la acción social, sean reconocidas y que temas de investigación nacidos en los márgenes contrahegemónicos del saber formen parte hoy de los currícula universitarios y de las agendas políticas.



Referencias bibliográficas:

OFFEN K. y COLTON, E. (2007):
"The International Museum of Women" en *Museum Internationa*l, n.º 236, Vol. 59, n.º 4, pp. 19-25.

# LA IGUALDAD DE GÉNERO EN LAS INFRAESTRUCTURAS DE MUSEOS

**Elena Carrión Santafé**
Área de Infraestructuras, SGME.

Como responsable de las implantaciones museográficas en los museos de titularidad estatal, esta unidad (el Área de Infraestructuras de la Subdirección General de Museos Estatales) vela en todo momento por el reconocimiento de la igualdad en política de género, aplicando las directrices que, bajo esta filosofía, emanan de la legislación nacional (L.O. 3/2007 para la igualdad efectiva de hombres y mujeres, R.D. 253/2006, sobre el Observatorio Estatal de Violencia sobre la Mujer; L.O. 1/2004, de medidas de protección integral contra la violencia de género).

### Atención al tratamiento museográfico del género

En este sentido, los técnicos de la Subdirección General de Museos Estatales se encuentran especialmente comprometidos con el tratamiento del concepto de género, tanto en textos como en grafismos y otros recursos museográficos de los museos dependientes de esta Dirección General, tal como puede comprobarse en la última instalación museográfica inaugurada (Museo Arqueológico de Córdoba), como en aquellos cuyas instalaciones se encuentran actualmente en desarrollo (Museo Arqueológico de Asturias, Museo Arqueológico Nacional o Museo del Greco, entre otros).



### Atención al tratamiento arquitectónico del género

Igualmente, en su labor habitual de coordinación de las actuaciones de carácter arquitectónico en el ámbito de los museos de titularidad estatal dependientes de la Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales, la Subdirección General de Museos Estatales está promoviendo la instalación de salas de lactancia en los edificios objeto de intervención, tanto en las rehabilitaciones (Museo Arqueológico Nacional, Museo Arqueológico de Sevilla, etc.), como en los edificios de nueva planta proyectados en los últimos años (Museo Nacional de Etnografía).

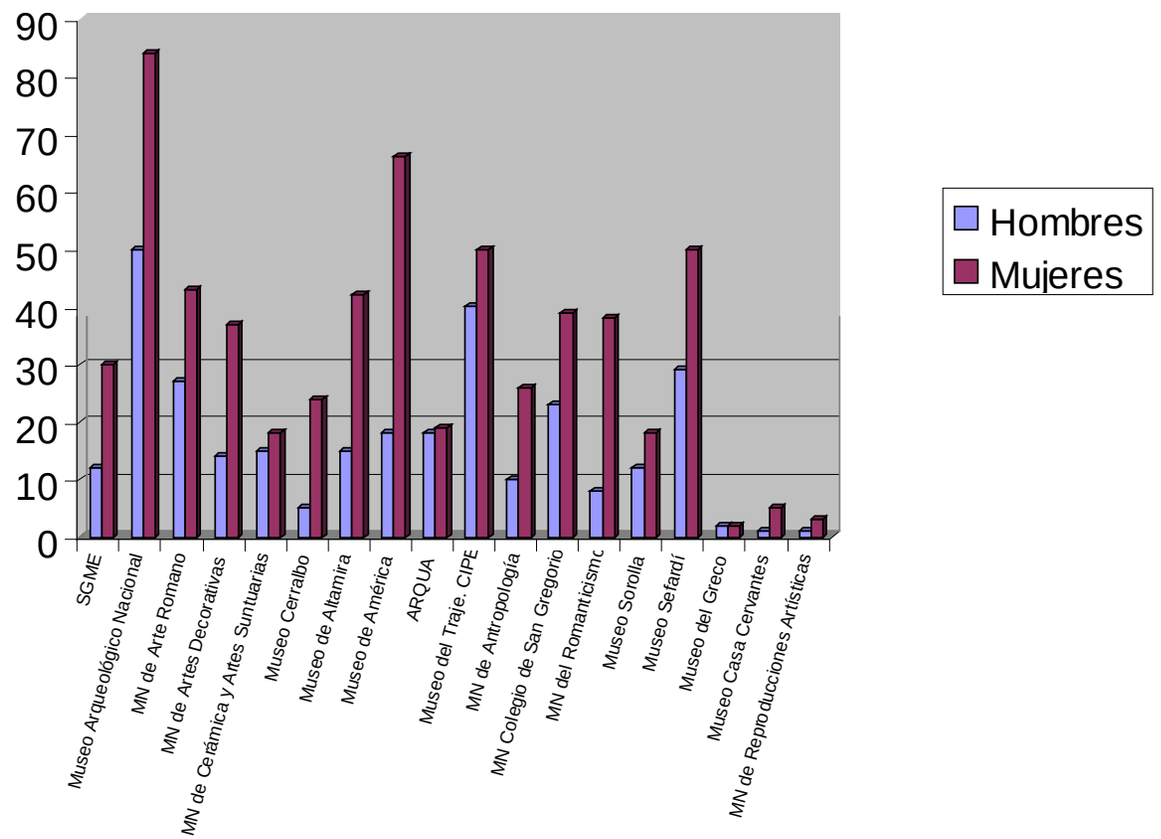
# LAS MUJERES COMO PERSONAL DE MUSEOS

**Rosa María Arjona Cano**
Jefa de Servicio de Organización de Museos Estatales, SGME

El trabajo cotidiano en los museos de titularidad y gestión estatal de la Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales ha tenido, y tiene, una presencia mayoritariamente femenina, algo que no resulta ajeno al mundo de la cultura.

Actualmente, del personal que presta sus servicios en los museos de titularidad y gestión estatal y en la Subdirección General de Museos Estatales, hallamos un total de 594 mujeres y 300 hombres. El porcentaje resultante de las mujeres trabajadoras en museos es de un 66,4 %. Esta relación entre mujeres y hombres supera la media, a favor de las primeras, en todos los grandes colectivos de personal de museos: conservadores, ayudantes y auxiliares de museos, administración general, restauradores y personal de atención al público.

# DISTRIBUCIÓN PERSONAL DE MUSEOS ESTATALES



| DESTINO | DIRECTIVOS / DIRECTIVAS 17 | | CONSERVADORES / CONSERVADORAS 98 | | AYUDANTES MUSEOS 47 | | AUXILIARES MUSEOS 24 | | ADMINISTRACIÓN GENERAL 94 | | RESTAURADORES / RESTAURADORAS 30 | | PERSONAL ATENCIÓN AL PÚBLICO 470 | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | MUJERES | HOMBRES | MUJERES | HOMBRES | MUJERES | HOMBRES | MUJERES | HOMBRES | MUJERES | HOMBRES | MUJERES | HOMBRES | MUJERES | HOMBRES |
| SGME | 0 | 2 | 10 | 2 | 3 | 3 | 4 | 1 | 10 | 2 | 3 | 0 | 35 | 18 |
| Museo Arqueológico Nacional | 0 | 1 | 14 | 5 | 11 | 1 | 2 | 0 | 14 | 7 | 3 | 1 | 28 | 14 |
| Museo Nacional Arte Romano | 0 | 1 | 2 | 3 | 0 | 1 | 2 | 0 | 3 | 2 | 2 | 1 | 20 | 7 |
| Museo Nacional Artes Decorativas | 1 | 0 | 5 | 1 | 3 | 0 | 1 | 0 | 2 | 0 | 2 | 0 | 5 | 9 |
| Museo Nacional Cerámica | 0 | 1 | 2 | 1 | 2 | 0 | 1 | 1 | 3 | 1 | 2 | 0 | 14 | 4 |
| Museo Cerralbo | 1 | 0 | 2 | 0 | 2 | 0 | 2 | 0 | 1 | 1 | 1 | 0 | 29 | 8 |
| Museo Altamira | 0 | 1 | 3 | 0 | 2 | 0 | 0 | 1 | 4 | 3 | 0 | 1 | 42 | 8 |
| Museo América | 1 | 0 | 8 | 2 | 4 | 0 | 1 | 0 | 4 | 2 | 2 | 0 | 9 | 10 |
| ARQUA | 0 | 1 | 3 | 1 | 0 | 0 | 0 | 1 | 0 | 1 | 3 | 0 | 20 | 17 |
| Museo del Traje | 0 | 1 | 9 | 3 | 1 | 1 | 3 | 0 | 10 | 1 | 2 | 1 | 11 | 8 |
| Museo Nacional Antropología | 1 | 0 | 3 | 1 | 3 | 0 | 0 | 0 | 6 | 0 | 2 | 0 | 24 | 12 |
| Museo Nacional Colegio San Gregorio | 1 | 0 | 5 | 3 | 2 | 1 | 0 | 1 | 3 | 2 | 2 | 0 | 22 | 6 |
| Museo del Romanticismo | 1 | 0 | 3 | 0 | 4 | 0 | 1 | 0 | 2 | 1 | 1 | 0 | 11 | 10 |
| Museo Sorolla | 1 | 0 | 2 | 0 | 0 | 1 | 1 | 0 | 2 | 1 | 0 | 0 | 39 | 23 |
| Museos Sefardí y Greco | 1 | 1 | 3 | 1 | 2 | 0 | 0 | 1 | 3 | 2 | 1 | 0 | 2 | 1 |
| Museo Casa Cervantes | 0 | 0 | 1 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 1 | 0 | 0 | 0 | 3 | 1 |
| **TOTALES** | **8** | **9** | **75** | **23** | **39** | **8** | **18** | **6** | **68** | **26** | **26** | **4** | **314** | **156** |
| **PORCENTAJE** | **47,06%** | **52,94%** | **76,53%** | **23,47%** | **82,98%** | **17,02%** | **75,00%** | **25,00%** | **72,34%** | **27,66%** | **86,67%** | **13,33%** | **66,81%** | **33,19%** |

**Figura 17.** Distribución del personal de los museos de titularidad y gestión estatal de la Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales. Principales colectivos.

# ENLACES

# ENLACES

A continuación se recoge una selección de museos de mujeres y otros enlaces de interés, abierta a futuras incorporaciones. Ponte en contacto con ceres@mcu.es para aumentar esta relación. Gracias.

## MUSEOS DE MUJERES

### MUSEOS ESPAÑOLES

Casa museo Emilia Pardo Bazán
www.cervantesvirtual.com/bib_autor/pardo_bazan/

Casa museo Rosalía de Castro
www.rosaliadecastro.org/

Centro europeo de las mujeres “Mariana De Pineda”
www.granada.org/inet/wmujer.nsf

Museo etnológico de la mujer gitana,
Barrio Sacramonte, Granada
www.mujeresromi.org

### MUSEOS IBEROAMERICANOS

#### ARGENTINA

Museo de la mujer argentina
www.museodelamujer.org.ar

#### COSTA RICA

Museo de las mujeres de Costa Rica
claudiamandel@gmail.com

#### MÉXICO

Museo de Frida Kahlo
www.museofridakahlo.org.mx

Museo de mujeres artistas mexicanas
www.museodemujeres.com

Women's Museum of Mexico,
Women's Museum initiative
www.patriciagaleana.net

## MUSEOS DEL RESTO DEL MUNDO

### ALBANIA

Initiative Women's Museum of Albania
ballaurielsa@yahoo.com

### ALEMANIA

Das Verborgene Museum
www.dasverborgenemuseum.de

Frauenmuseum Bonn
www.frauenmuseum.de

Frauenmuseum Wiesbaden
www.frauenmuseum-wiesbaden.de

Frauenwelt
www.frauenwelt.org

Käthe Kollwitz Museum
www.kollwitz.de/

Museum Frauenkultur Regional International
www.frauenindereinenwelt.de

### AUSTRALIA

National Pioneer Women's Hall of Fame
www.pioneerwomen.com.au

### AUSTRIA

Frauenmuseum
www.frauenmuseum.com

Initiative Gender Museum
Gabriela.Schroffenegger@spoe.at

MuSieum
www.musieum.at

### BÉLGICA

Gynaika
www.gynaika.be

### CHINA

Women Culture Museum
www.snnu.edu.cn

### COREA

Women's History Exhibition Hall
www.eherstory.kr

### COSTA DE MARFIL

Musée des civilisations de Côte d'Ivoire,
Women's Museum initiative
awalet2004@yahoo.fr

### DINAMARCA

Kvindemuseet i Denmark
www.kvindemuseet.dk

### ESTADOS UNIDOS

International Museum of Women
www.imow.org

National Museum of Women in the Arts
www.nmwa.org/

National Women´s. Hall of Fame
www.greatwomen.org/

National Women´s History Museum
www.nwhm.org/

The Women´s Museum.
An institute for the future
www.thewomensmuseum.org/

## FRANCIA

Expomusée: les ornements de la femme
www.museedelafemme.fr.st/

Musea
www.musea.fr

## GAMBIA

Women's Museum and Art Centre
bernd.ax@web.de

## IRÁN

Women's museum Initiative Iran
mansourehgreen@gmail.com

## ITALIA

Associazione Museo Donne del Mediterraneo
Calmana, Women's Museum initiative
gpalumbo@unior.it

Frauenmuseum/Museo della Donna
www.museia.it

## MALI

Muso Kunda
www.museedelafemme.com/

## NORUEGA

Kvinnemuseet
www.kvinnemuseet.no

## PAÍSES BAJOS

Initiative FemArtMuseum
www.femartmuseum.com

## REPÚBLICA CENTROAFRICANA

Musée de la femme, Women's Museum initiative
afcd_rca@yahoo.fr



## SENEGAL

Musée de la Femme sénégalaise "Henriette Bathily"
http://www.mufem.org/index.php

## SUDÁN

Sudanese Women's Museum
www.ahfad.org

## SUDÁFRICA

Women's Museum Initiative of South Africa
alicia.monis@dac.gov.za

## SUECIA

Museum Anna Nordlander
http://man.skelleftea.org/

### SUIZA

Initiative frauenmuseum.ch
m.beery@sunrise.ch

### UCRANIA

Museum of women's history
www.gender.at.ua

### VIETNAM

The South Vietnam Women's Museum
www.womanmuseum.net

Vietnam Women Museum
www.thingsasian.com/stories-photos/1106

## OTRAS DIRECCIONES DE INTERÉS

### EXPOSICIONES TEMPORALES

*Amazonas del arte nuevo.* Fundación MAPFRE, Madrid, 2008
www.exposicionesmapfrearte.com/amazonas/ [febrero 2011]

*ELLES@CENTREPOMPIDOU. Artistes femmes dans les collections du Musée National d´Art Moderne.* Centro Pompidou, París, 2009-2011
http://www.centrepompidou.fr

*Hay más en ti. Imágenes de la mujer en la Edad Media (siglos XIII-XV)*.
Museo de Bellas Artes de Bilbao, Bilbao, 2011
http://www.museobilbao.com

*Heroínas*. Museo Thyssen-Bornemisza y Fundación Caja Madrid, Madrid, 2011
http://www.museothyssen.org/thyssen/

### OTROS ENLACES

Las mujeres en la cultura. 2011 [marzo 2011]
www.mcu.es/MC/2011/Mujeres/index.html

Ellas crean
www.ellascrean.com/index.html [febrero 2011]

Ministerio de Sanidad, Política Social e Igualdad
www.migualdad.es [febrero 2011]

Instituto de la Mujer
www.inmujer.es [febrero 2011]

Instituto de Investigaciones Feministas de la Universidad Complutense de Madrid
www.instifem.org/ [febrero 2011]

Estudios en Género y Desarrollo. Universidad Autónoma de Madrid
www.uam.es

# BIBLIOGRAFÍA

# BIBLIOGRAFÍA


**ALARIO TRIGUEROS, T. (2009):**
*Arte y Feminismo*.
Hondarribia, Nerea.

**ALARIO TRIGUEROS, T. (2010):**
"Sobre museos y mujeres. Un nuevo diálogo"
en *Her&Mus*, n.° 3 (monográfico dedicado
a Mujeres y Museos).
Gijón, Trea, pp. 19-24.

**ALIAGA, J. V. (2004):**
*Arte y cuestiones de género.*
*Una travesía del siglo XX*.
Hondarribia, Nerea.

**ALIAGA, J. V. (2007):**
*Orden fálico. Androcentrismo y violencia*
*de género en las prácticas artísticas del siglo XX.*
Madrid, Akal.

**AMADOR CARRETERO, P. y RUIZ FRANCO, R. (2003):**
*Representación e Interpretación de la imagen*
*visual de las mujeres.*
Madrid, ed. Archiviana.

*Amazonas del arte nuevo.*
Madrid, Fundación MAPFRE, 2008.

*Artistes femmes dans la collection du Musée*
*d'Art Moderne, Centre de Création Industrielle*.
París, Centre Pompidou, 2009.

**BARZMAN, K. (1994):**
"Questioning the Canon: Feminists,
Postmodernism, and the History of Art"
en *Journal of Aesthetics and Art Criticism*,
vol. 52, n.° 3, pp. 327-39.

**BATTERSBY, C. (1989):**
*Gender and Genius.*
*Towards a Feminist Aesthetic.*
Londres, The Woman's Press.

**BETSKY, A. (1998):**
*Queer Space: Architecture and Same-Sex Desire.*
Nueva York, William Morrow & Co.

**BETTERTON, R. (1987):**
"Introduction: Feminism, Femininity, and
Representation" en *Looking On: Images of*
*Femininity in the Visual Arts and Media*, 1–17.
Londres y Nueva York, Pandora.

**BOLAÑOS, M. (1997):**
*Historia de los museos en España.*
Gijón, ediciones Trea (2ª edición revisada
y ampliada 2008).

**BORNAY, E. (1999):**
*Mujeres de la Biblia en la pintura del Barroco.*
Madrid, Cátedra.

**BRODSKY, JUDITH K. (1994):**
"Exhibitions, Galleries, and Alternative Spaces."
en BROUDE, N. y GARRARD, M. D. (1994):
*The Power of Feminist Art: The American*
*Movement of the 1970s, History and Impact.*
Nueva York, Harry N. Abrams.

**BROUDE, N. y GARRARD, M. D. (1982):**
*Feminism and Art History. Questioning the Litany.*
Nueva York, Harper and Row.

**BROUDE, N. y GARRARD, M. D. (1994):**
*The Power of Feminist Art. The American Movement of the 1970's, History, and Impact.* Nueva York, Harry N. Abrams.

**BROUDE, N. y GARRARD, M. D. (eds.) (1992):**
*The Expanding Discourse. Feminism and Art History.*
Nueva York, Harper Collins.

**CABELLO, H. y CARCELLER, A. (coord.) (2000):**
*Zona F.*
Castellón, Espai d'Art Contemporani de Castelló.

**CALLEN, A. (1995):**
*The Spectacular Body: Science, Method, and Meaning in the Work of Degas.*
New Haven, Yale University Press.

**CASTILLA, A. (2006):**
"Una política cultural para los Museos de la Argentina" en *Boletín*, año III, n.° 3.
Buenos Aires, Admira.

**CHADWICK, W. (1985):**
*Women Artists and the Surrealist Movement.*
Londres, Thames and Hudson.

**CHADWICK, W. (1990):**
*Mujer, arte y sociedad.*
Barcelona, Destino.

**CHICAGO, J. (1975):**
*Through the Flower: My Struggle as a Woman Artist.*
Londres, Penguin.

**CHICAGO, J. y SCHAPIRO, M. (1972):**
*Womanhouse.*
Valencia, California Institute of the Arts.

**CLAYSON, H. (1991):**
*Painted Love: Prostitution in French Art of the Impressionist Era.*
New Haven, Yale University Press.

**COLOMINA, B. (2006):**
*Doble exposición. Arquitectura a través del arte.*
Madrid, Akal.

**COLOMINA, B. (ed.) (1992)**:
*Sexuality and Space.*
Princeton, Princeton University Press.

**COLTON, E. y OFFEN, K. (2007):**
"Developing the International Museum of Women: Challenges and Responses" en *Museum International*, n.° 236 (Vol. 59, n.° 4, 2007) (monográfico dedicado a mujeres y museos).
Malden, MA, Blackwell Publishing, pp. 19-25.

**COMBALÍA, V. (2006):**
*Amazonas con pincel.*
Barcelona, Destino.

**COOPER, E. (1991):**
*Artes plásticas y homosexualidad*.
Barcelona, Alertes.

**CORTÉS, J. M. (1997):**
*El rostro velado. Travestismo e identidad en el arte.*
San Sebastián, Diputación Foral de Gipuzkoa.

**CORTÉS, J. M. (2006):**
*Políticas del espacio: arquitectura, género y control social*.
Barcelona, ACTAR.

**CORTÉS, J. M. (coord.) (2002):**
*Héroes caídos: masculinidad y representación.*
Castellón, Espai d'Art Contemporani.

**CRIMP, D. (2005):**
*Posiciones críticas: ensayos sobre las políticas de arte y la identidad.*
Madrid, Akal.

**DEEPWELL, K. (ed.) (1995):**
*Nueva crítica feminista de arte. Estrategias críticas.*
Madrid, Cátedra.

**DIEGO, E. de (1987):**
*La mujer y la pintura en España del siglo XIX-Mujeres pintoras en Madrid: 1868-1910.*
Madrid, Universidad Complutense de Madrid.

**DIEGO, E. de (1992):**
*El andrógino sexuado. Eternos ideales, nuevas estrategias de género.*
Madrid, Visor.

**DIEGO, E. de (2003):**
*Querida Gala. Las vidas ocultas de Gala Dalí.*
Madrid, Espasa-Calpe.

**DIEGO, E. de (2007):**
*Remedios Varo.*
Madrid, Fundación Mapfre.

**DIEGO, E. de (2008):**
*Maruja Mallo.*
Madrid, Fundación Mapfre.

**DIEGO, E. de (2009):**
*La mujer y la pintura del S. XIX español. Cuatrocientas olvidadas y alguna más.*
Madrid, Cátedra.

**DIJKSTRA, B. (1986):**
*Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil* en *Fin-de-Siècle Culture*.
Nueva York, Oxford University Press.
elles@centrepompidou.

**ELLIOTT, B. y WALLACE, J. (1994):**
*Women Artists and Writers: Modernist (im)positionings.*
Londres y Nueva York, Routledge.

**FEDIGAN, L. M. (1992):**
"The Changing Role of Women in Models of Human Evolution" en KIRKUP, G. y SMITH KELLER, L. (eds.), *Inventing Women: Science, Technology and Gender.*
Cambridge, Polity Press.

**FERNÁNDEZ VALENCIA, A (coord.) (2001):**
*Las mujeres en la enseñanza de las ciencias sociales.*
Madrid, Síntesis.

**FERNÁNDEZ VALENCIA, A. (2000):**
"La pintura, fuente para la historia de las mujeres. Siglos XV-XVIII" en CAO, M. (coord.): *Creación artística y mujeres*,
Narcea, Madrid.

**FERNÁNDEZ VALENCIA, A. (2008):**
"La pintura en la enseñanza de la historia: una perspectiva de género" en HENRIQUES, F. (coord.): *Género, Diversidade e Cidadania*,
Lisboa, Ediçoes Colibrí.

**FINE, E. H. (1978):**
*Women and Art. A History of Women Painters and Sculptors from the Renaissance to the 20th Century*.
Londres, Allanheld and Schram Prior.

**FRUEH, J., LANGER, C. y RAVEN, A. (eds.) (1994):**
*New Feminist Criticism. Art, Identity, Action.*
Nueva York, Icon.

*Fuera de orden. Mujeres de la vanguardia española.*
Madrid, Fundación MAPFRE, 1999.

**GARB, T. (1994):**
*Sisters of the Brush. Women's Artistic Culture in Late Nineteenth Century Paris.*
New Haven y Londres, Yale University Press.

**GARRARD, M. D. (1989):**
*Artemisia Gentileschi: the Image of the Female Hero in Italian Baroque Art.*
Princeton, Princeton University Press.

**GILL, P. (ed.) (1999):**
*Gender and Art.*
Londres, New Haven, Yale University Press/ The Open University.

**GOLDMAN, S. (1988):**
"Portraying Ourselves: Contemporary Chicana Artists." en RAVEN, A., LANGER, C. y FRUEH, J. (eds.), *Feminist Art Criticism: An Anthology*.
New York, Icon Editions.

**GONNARD, C. y LEBOVICI, E. (2007):**
*Femmes artistes, artistes femmes. Paris, de 1800 à nos jours.* París, Hazan.

**GOUMA-PETERSON, T. y MATTHEWS, P. (1987):**
"The Feminist Critique of Art History" en *The Art Bulletin*, vol. LXIX, n.° 3, sept., pp. 326-357.

**GREER, G. (1971):**
*The Female Eunuch.*
Nueva York, McGraw-Hill.

**GREER, G. (1979):**
*The Obstacle Race. The Fortunes of Women Painters and their Work.*
Nueva York, Farrar Straus Giroux.

**GROSENICK, U. (ed.) (2002):**
*Mujeres artistas de los siglos XX y XXI.*
Colonia, Taschen.

**HELLER, N. G. (1987):**
*Women Artists. An Illustrated History.*
Londres, Virago Press.

**HIDALGO, E., JULIANO, D., ROSET, M. y CABA, A. (2003):**
*Repensar la enseñanza de la Geografía y la Historia. Una mirada desde el género.*
Barcelona, Octaedro.

**HYDE, S. (1997):**
*Exhibiting Gender.*
Manchester, Manchester University Press.

**IRIARTE, A. (2002):**
*De Amazonas a ciudadanos: pretexto ginecocrático y patriarcado en la Grecia antigua.*
Madrid, Akal.

**JACOBS, F. (1997):**
*Defining the Renaissance Virtuosa. Women Artists and the Language of Art History and Criticism.*
Cambridge, Cambridge University Press.

**JONES, A. (2004):**
*Irrational Modernism. A Neurasthenic History of New York Dada.*
Cambridge, The MIT Press.

**KAUFMAN, L. S. (2000):**
*Malas y perversos. Fantasías en la cultura y el arte contemporáneos.*
Madrid, Cátedra.

**KENDALL, R. y POLLOCK, G. (eds.) (1992):**
*Dealing with Degas. Representations of Women and the Politics of Vision.*
Londres, Harper Collins.

**KLEINFELDER, K. (1992):**
*The Artist, His Model, Her Image, His Gaze.*
Chicago y Londres, Chicago University Press.

**LADUKE, B. (1992):**
*Women Artists: Multi-Cultural Visions.*
Nueva Jersey, Trenton, N. J.: Red Sea Press.

**LAGARDE, M. (2000):**
"Aculturación feminista" en LARGO, E., *Género en el Estado. Estado del género*.
Buenos Aires, Centro de Documentación sobre la Mujer, pp. 135-150.

**LEPERLIER, F. (1992):**
*Claude Cahun. L'écart et la métamorphose*.
París, Jean-Michel Place.

**LIPPARD, L. (1976):**
*From the Center. Feminist Essays on Women's Art.*
Nueva York, Dutton Paperback.

**LIPTON, E. (1986):**
*Looking into Degas. Uneasy Images of Women & Modern Life.*
Berkeley, Los Ángeles y Londres, University of California Press.

**LLONCH MOLINA, N. y LÓPEZ BENITO, V. (coord.) (2010):**
*Her&Mus*, n.º 3 (monográfico dedicado a Mujeres y Museos).
Gijón, Trea.

**LÓPEZ BENITO, V. y LLONCH MOLINA, N. (2010):**
"Una panorámica de los museos de mujeres en el mundo" en *Her&Mus*, n.º 3 (monográfico dedicado a Mujeres y Museos).
Gijón, Trea, pp. 12-18.

**LÓPEZ FERNÁNDEZ CAO, M. (1997):**
*Käthe Kollwitz.*
Madrid, Almudayna/ Ediciones del Orto.

**LÓPEZ FERNÁNDEZ CAO, M. (ed.) (2000):**
*Creación artística y mujeres.*
*Recuperar la memoria.*
Madrid, Narcea.

**LÓPEZ FERNÁNDEZ CAO, M. (2009):**
*Creación, educación y equidad.*
Madrid, Eneida.

**LÓPEZ FERNÁNDEZ CAO, M. (2011):**
*Mulier me fecit. Hacia un análisis feminista del arte y su educación.*
Madrid, Horas y Horas.

**LÓPEZ FERNÁNDEZ CAO, M. (ed.) (2001):**
*Geografías de la mirada.*
*Género, arte y representación.*
Madrid, Almudayna/Universidad Complutense.

**MACEIRA, L. M. (2008):**
"Género y consumo cultural en museos: análisis y perspectivas" en *La ventana*, n.º 27.

**MACEIRA, L. M. (2009):**
"El museo: espacio educativo potente en el mundo contemporáneo" en *Sinéctica*, 32, enero-junio.

**MARTÍN CÁCERES, M. J. (2010):**
"El Museo Etnológico de la Mujer Gitana: un espacio social para hacer visible lo invisible" en *Her&Mus*, n.º 3 (monográfico dedicado a Mujeres y Museos).
Gijón, Trea, pp. 50-54.

**MARTÍNEZ DÍEZ, N. y LÓPEZ FERNÁNDEZ CAO, M. (2001):**
*Pintando el mundo. Diccionario de artistas latinoamericanas y españolas.*
Madrid, Horas y Horas.

**MARTÍNEZ OLIVA, J. (2005):**
*El desaliento del guerrero. Representaciones de la masculinidad en el arte de las décadas de los 80 y 90.*
Murcia, CENDEAC.

**MARTÍNEZ-COLLADO, A. (2005):**
*Tendenci@s. Perspectivas feministas en el arte actual.*
Murcia, CENDEAC.

**MATTHEWS, P. (1998):**
"The politics of feminist art history" en CHEETHAM, M., HOLLY, M. y MOXEY, K. (eds.): *The Subjects of Art History. Historical Objects in Contemporary Perspective*.
Cambridge, Cambridge University Press, pp. 94-113.

**MAYAYO, P. (2002):**
*Louise Bourgeois.*
Hondarribia, Nerea.

**MAYAYO, P. (2003):**
*Historias de mujeres, historias del arte.*
Madrid, Cátedra.

**MAYAYO, P. (2008):**
*Frida Kahlo. Contra el mito.*
Madrid, Cátedra.

**McDONALD, H. (2001):**
*Erotic Ambiguities. The Female Nude in Art.*
Londres y Nueva York, Routledge.

**MÉNDEZ, L. (1999):**
«Las excluidas del genio. Artistas mujeres e ideología carismática» en *Anais*, serie sociología, vol. II, pp. 241-248.

**MESKIMMON, M. (1999):**
*We Weren't Modern Enough. Women Artists and the Limits of German Modernism.*
Londres y Nueva York, Turis Pub.

**MEYER, R. (2002):**
*Outlaw Representation: Censorship and Homosexuality in Twentieth-Century American Art.*
Oxford, Oxford University Press.

**MORANT, I. (1996):**
"Mujeres e historia o sobre las formas de la escritura y de la enseñanza de la historia" en *Didáctica de las ciencias experimentales y sociales*, n.º 10, pp. 11-34.

**MORANT, I. (dir.) (2005):**
*Historia de las mujeres en España y América Latina.* Cátedra, Madrid, 4 vols.

**MÜHLENS-MOLDERINGS, B. y MOLDERINGS, R. (2004):**
"Espejos, máscaras y espacios. Autorretratos de fotógrafas de los años 20 y 30" en *La dona, metamorfosi de la modernitat*. Barcelona, Fundació Joan Miró, pp. 29-65.

**MUNRO, E. (1979):**
*Originals. American Women Artists*.
New York, Simon and Schuster.

**MUNSTERBERG, H. (1975):**
*A History of Women Artists.*
Nueva York, Clarkson W. Potter.

**MUÑOZ LÓPEZ, P. (2003):**
*Mujeres españolas en las artes plásticas.*
Madrid, Síntesis.

**NAVARRETE, C., RUIDO, M. y VILA, F. (2005):**
"Trastornos para devenir: entre artes y políticas feministas y queer en el Estado español" en *Desacuerdos 2*.
Barcelona, Arteleku, MACBA y UNIA, pp. 158-187.

**NEAD, L. (1992):**
*El desnudo femenino. Arte, obscenidad y sexualidad.*
Madrid, Tecnos.

**NOCHLIN, L. (1971):**
"Why Have There Been No Great Women Artists?" en *Art News*, enero de 1971, pp. 22-39 (reimpreso en *Women, Art, and Power and Other Essays.* Londres, Thames and Hudson, 1989, pp. 145-177).

**NOCHLIN, L. (1988):**
*Women, art, and Power, and Other Essays.*
Nueva York, Harper and Row.

**NOCHLIN, L. y SUTHERLAND HARRIS, A. S. (1976):**
*Women Artists. 1550-1950*.
Los Ángeles, Los Angeles County Museum.

**OFFEN, K. y COLTON E. L. (2007):**
"International Museum of Women" en *Museum International,* n.º 236 (Vol. 59, n.º 4, 2007) (monográfico dedicado a mujeres y museos), Malden, MA, Blackwell Publishing.

**OLIVARES, R. (1998):**
"Mujeres, al fin" en *Lápiz*, n.º 142, pp. 39-49.

**PARKER, R. (1984):**
*The Subversive Stitch. Embroidery and the Making of the Feminine.*
Londres, The Women's Press.

**PARKER, R. y POLLOCK, G. (1981):**
*Old Mistresses. Women, Art, and Ideology.*
Londres, HarperCollins.

**PARKER, R. y POLLOCK, G. (eds.) (1987):**
*Framing Feminism. Art and the Women's Movement, 1970-1985.*
Londres y Nueva York, Pandora Press.

**PASCUA, Mª J. de la, GARCÍA-DONCEL, Mª R., ESPIGADO, G. (eds.) (2004):**
*Mujer y deseo: representaciones y prácticas de vida.*
Cádiz, Universidad de Cádiz.

**PETERSEN, J. y WILSON, K. (1978):**
*Women artists. Recognition, Reappraisal from the Early Middle Ages to the Twentieth Century.*
Londres, Harper & Row.

**POLLOCK, G. (1977):**
"What's wrong with 'Images of Women'?" en *Screen Education*, n.º 24, pp. 25-33 (reimpreso en PARKER, R. y POLLOCK, G. (eds.) (1987): *Framing Feminism. Art and the Women's Movement, 1970-1985*.
Londres y Nueva York, Pandora Press, pp. 132-38).

**POLLOCK, G. (1988):**
*Vision and Difference: Femininity, Feminism, and the Histories of Art.*
Londres, Routledge.

**POLLOCK, G. (1999):**
*Differencing the Canon. Feminist Desire and the Writing of Art's Histories.*
Londres y Nueva York, Routledge.

**POLLOCK, G. (2007):**
*Encounters in the Virtual Feminist Museum. Time, Space, and the Archive.*
Londres y Nueva York, Routledge.

**POLLOCK, G. (ed.) (1996):**
*Generations and Geographies in the Visual Arts. Feminist Readings.*
Londres y Nueva York, Routledge.

**PORQUERES, B. (1992):**
*Reconstruir una tradición.*
Madrid, Horas y Horas.

**PORTER, G. (1996):**
"Seeing Through Solidity: A Feminist Perspective on Museums" en MACDONALD, S. y FYFE, G. (eds), *Theorizing Museums.* Oxford, Blackwell, pp. 105-126.

**RAVEN, A., LANGER, C. y FRUEH, J. (eds.) (1991):**
*Feminist Art Criticism. An Anthology.*
Nueva York, Harper Collins.

**RECKITT, H. y PHELAN, P. (2001):**
*Art and Feminism*.
Londres, Phaidon.

**REYERO, C. (2009):**
*Desvestidas. El cuerpo y la forma real.*
Madrid, Alianza.

**RODRÍGUEZ, R. M. (2002),**
"¿Feminización de la cultura?" en *Revista Debats*, n.º 76, Valencia, Institució Alfons el Magnànim. (Disponible en: http://articulotecafeminista.blogspot.com/2007/04/feminizacin-de-la-cultura.html, 22 de febrero de 2011).

**ROMA, J. (2010):**
"La mujer como salvaguarda del patrimonio. Un ejemplo en la creación de museos" en *Her&Mus*, n.º 3 (monográfico dedicado a Mujeres y Museos). Gijón, Trea, pp. 25-35.

**ROSEN, R. (1989):**
*Making their Mark. Women Artists Move into the Mainstream, 1970-85.* Nueva York, Abbeville Press.

**ROTH, M. (ed.) (1983):**
*The Amazing Decade. Women and Performance Art in America, 1970-1980.*
Los Ángeles, Astro Artz.

**ROUNDS, J. (2006):**
"Doing identity work in museums" en *Curator*, vol. 49, n.º 2, Maryland, Altamira Press, pp. 133-149.

**SANTACANA, J. y LLONCH, N. (2010):**
"Hacia una nueva museología de y para la mujer" en *Her&Mus*, n.º 3 (monográfico dedicado a Mujeres y Museos). Gijón, Trea, pp. 8-11.

**SHERIF, M. D. (1996):**
*The Exceptional Woman: Elizabeth Vigée-Lebrun and the Cultural Politics of Art.*
Chicago, University of Chicago Press.

**TEJERO CONI, G. (2007):**
"Why create a museum on women?" en *Museum International*, n.º 236 (Vol. 59, n.º 4, 2007), Malden, MA, Blackwell Publishing, pp. 63-67.

**THÉBAUD, F. (2007):**
*Écrire l´histoire des femmes et du genre,*
Lyon, ENS editions.

**TICKNER, L. (1988):**
*The Spectacle of Women: Imagery of the Suffrage Campaign, 1907-14.*
Chicago, Chicago University Press.

**TUFTS, E. (1974):**
*Our Hidden Heritage: Five Centuries of Women Artists.*
Nueva York, Paddington Press.

**VILLEGAS MORALES, G. (2006):**
*La imagen femenina en artistas mexicanas contemporáneas.*
México, ed. Veracruzana.

**WAGNER, A. M. (1996):**
*Three Artists (Three Women); Modernism and the Art of Hesse, Krasner and O'Keeffe.*
Berkeley, University of California Press

**ZAFRA, R. (2005):**
*Netianas. N(h)acer mujer en Internet.*
Madrid, Lengua de Trapo.


GOBIERNO
DE ESPAÑA
MINISTERIO
DE CULTURA