

# Contra el Olvido: Testimonios Orales de Mujeres Pintoras Españolas

África Cabanillas  
Casafranca

Doctora en Historia del Arte por la Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED, con sede en Madrid) y Máster en Estudios de las Mujeres por el Instituto de Investigaciones Feministas de la Universidad Complutense de Madrid, profesora tutora del Grado de Historia del Arte del Centro Asociado de la UNED de Sevilla e integrante del grupo de investigación *Pintoras españolas mujeres del siglo XX* (PEMS20) de la UNED. acabanillas@sevilla.uned.es

## *Fighting Forgetfulness Back: Oral Testimonies from Spanish Women Painters*

**Resumen:** Esta conferencia tiene el objetivo de ofrecer una breve aproximación a la historiografía y la crítica de arte feministas en España desde su origen en la década de los ochenta del siglo XX, cuando alcanzó su mayoría de edad, hasta nuestros días. Además, describe un proyecto de investigación feminista, actualmente en curso, que desarrolla el grupo *Pintoras españolas mujeres del siglo XX* (PEMS20), basándose en las fuentes orales, es decir, en los testimonios de vida de artistas nacidas entre las décadas de los treinta y los cincuenta del siglo XX.

**Palabras-clave:** Pintoras; Crítica; Historiografía; Feminismo; Fuentes orales

**Abstract:** *This conference aims to offer a brief approximation to the historiography and criticism of feminist art in Spain from its origin in the eighties of the 20th century, when it reached its age of majority, until today. In addition, it describes a feminist research project, currently in progress, Spanish Women Painters of the 20th Century (PEMS20), based on oral sources, that is, on the testimonies of life of artists born between the decades of the thirties and the fifties.*

**Keywords:** *Women painters; Criticism, Historiography. Feminism. Oral sources.*

## Introducción

El título de esta conferencia, *Contra el olvido*, hace alusión a la recuperación de la historia, o de la memoria, de las mujeres artistas, que es uno de los principales objetivos de la historiografía y la crítica de arte feministas, surgidas en Estados Unidos a principio de los años setenta del siglo XX y en España una década más tarde.

Se conocen mujeres artistas a lo largo de toda la historia, aunque generalmente con carácter de singularidad y excepción, en mucho menor número que varones, puesto que el papel pasivo y sumiso que la sociedad les atribuía tenía su reflejo en el arte. Es sabido que se producía una identificación de las feminidad con la procreación y de la masculinidad con la creación, como consecuencia de lo cual ellas podían ser musas, inspiradoras, modelos; el objeto del arte o compañeras del artista hombre; pero no creadora (NOCHLIN, 1989, p. 147). Así pues, las mujeres y sus actividades se caracterizaban como la antítesis de la creación cultural, de tal modo que la noción de mujer artista era una contradicción en sus términos.

No obstante, en los diferentes periodos los factores de sexo y las fuerzas dominantes en el arte, junto a las transformaciones en la identidad del artista, produjeron diversas posibilidades para la práctica femenina de esta actividad. De ahí que las mujeres tuvieran que negociar sus situaciones con cambiantes y contradictorias circunstancias para crear. En cualquier caso, siempre se concibieron distintas y asimétricas esferas para ellas y los hombres. Esto es, han existido unos estereotipos sobre las mujeres y sus obras que las han minusvalorado, cuya principal finalidad ha sido defender la creación artística como una categoría exclusivamente masculina (PARKER; POLLOCK, 1981, p. 8-12). Los estereotipos más comunes sobre las artistas y las obras que estas han realizado, muchos de los cuales persisten hoy en día, han consistido en considerarlas como

integrantes de un colectivo, el de las «mujeres artistas», homogéneo y fijo; relacionarlas con hombres de su entorno a los cuales imitan o copias y adscribir las a determinadas técnicas y géneros menos valorados, como el pastel, la acuarela, la miniatura, el bodegón, la pintura de flores o el retrato.

A esto hay que añadir, el carácter efímero de la fama artística de las mujeres, en otras palabras, el hecho de que las creadoras que fueron célebres en su tiempo desaparecen sin dejar apenas rastro y, en consecuencia, sin pasar a la posteridad. De esta manera, cada generación de creadoras se ha encontrado sin historia y obligada a redescubrir el pasado, forjando una y otra vez la conciencia de su sexo (SERRANO DE HARO, 2000, p. 54).

### **Una breve aproximación a la historiografía y la crítica de arte feministas en España**

Se suele considerar que la crítica y la historiografía del arte feministas surgieron en España a principios de los años ochenta del siglo XX, gracias a la consolidación de la Democracia, una vez terminada la Dictadura del general Francisco Franco (1939-1975), a la reorganización del movimiento feminista, a la profesionalización de la crítica y la historia del arte y a la extraordinaria influencia de la crítica feminista anglo-americana.

Esta corriente crítica, que llega, aunque con cambios, hasta la actualidad, es deliberada y autoconsciente, puesto que las autoras, «profesionalizadas», se declaran críticas o historiadoras feministas y se adhieren en su mayoría de forma explícita y decidida a dicha corriente, por lo que podemos decir que ésta alcanza su mayoría de edad. Ellas proceden sobre todo de la universidad, ya que muchos de estos estudios han tenido su origen en tesis doctorales o han sido el resultado de investigaciones de profesoras vinculadas a esta institución.

Si bien es cierto que hay un número considerable de estudiosas que compaginan esta línea de investigación con otras alejadas del tema de la mujer, a veces prioritarias, porque suelen darles un mayor prestigio y reconocimiento dentro del mundo académico. Por otra parte, y a pesar de que cada vez más universidades incluyen en sus planes de estudios algunas asignaturas y programas de doctorado relacionados con estas cuestiones, todavía hoy siguen teniendo en ella una presencia muy marginal. Hecho que dificulta la adquisición de un bagaje teórico necesario para el análisis artístico desde una perspectiva feminista (VILLA, 2012, p. 122).

Además, en lo que respecta a la teoría, su difusión es bastante reducida, pues está escrita para un público especializado, ya que rara vez abandonan el campo universitario, así como por el tipo de editoriales donde lo publican. Por consiguiente, carecen de alcance suficiente y llegan a personas, casi siempre mujeres, convencidas de antemano (BORZELLO, 1998, p. 56-58).

Se trata de una crítica de arte que es sistemática y estructurada, con una sólida base teórica y una metodología desarrollada y coherente, en la que, como acabó de decir, la influencia de la historia y la crítica de arte feminista anglo-americana es enorme. Linda Nochlin, autora del texto fundacional “¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?”, participó, en 1986, en el Seminario de Estudios de la Mujer de la Universidad Autónoma de Madrid y en los años sucesivos intervendría en coloquios y cursos tanto de Madrid como de Barcelona, y Griselda Pollock fue invitada al seminario *Arte y feminismo. De Marx a Lacan, de Artemisia a Madonna*, organizado en 1991 por el Instituto de Investigaciones Feministas de la Universidad Complutense de Madrid (DIEGO, 2008, p. 19-20). Junto a ellas, algunas de las autoras más influyentes, y referencia obligada, son Ann Sutherland Harris, Lucy Lippard, Roszika Parker, Whitney Chadwick, Mary Garrard, Norma

Broude, Franzis Borzello o Chirstine Battersby, aunque, lamentable e incomprensiblemente, muchos de sus textos, que se consideran clásicos de esta corriente crítica, no han sido nunca publicados por editoriales españolas.

Al igual que en el feminismo internacional, en España las primeras investigaciones trataron de rescatar a mujeres artistas que habían caído en el olvido y, de este modo, crear genealogías que permitieran conocer el pasado, crear modelos y referentes, aunque esta fase elemental, que requiere un laborioso trabajo de archivo, nunca se ha llevado a cabo de forma sistemática (DIEGO, 2008, p. 22). Después, se ha pasado a cuestionar los principios de la propia Historia del Arte, como el genio, la calidad o la originalidad, por considerar que esta disciplina es conservadora, jerárquica y sexista (POLLOCK, 2003, p. 1-7).

Una de las historiadoras del arte feminista que más influencia tiene desde los años ochenta del siglo XX en España es Estrella de Diego, Catedrática de la Universidad Complutense de Madrid, autora de un libro pionero y considerado ya clásico: *La mujer y la pintura del XIX español. Cuatrocientas olvidadas y algunas más*, publicado en 1987 a partir de su tesis doctoral. En este ensayo, utiliza por primera vez una metodología feminista para estudiar y recuperar a varios centenares de creadoras, desconocidas casi por completo hasta entonces.

Con posterioridad, esta autora ha escrito otros libros sobre mujeres artistas, en concreto dos monografías de las pintoras de la Vanguardia artística española: Maruja Mallo y Remedios Varo (Figura 1) en 2007 y 2008, respectivamente, si bien interesantes por la escasez de libros que existen sobre pintoras españolas, poco novedosos en cuanto a la información que proporcionan. Ambas artistas se formaron y comenzaron su carrera artística en los años veinte y treinta del



Figura 1. Remedios Varo, *Creación de las aves*, 1957. Óleo sobre masonite, 54 x 64 cm. Colección particular, México.

siglo XX, estuvieron vinculadas al Surrealismo y tuvieron que huir al exilio al durante la Guerra Civil (1936-1939). Maruja Mallo a Argentina, de donde regresó en 1962, y Remedios Varo, primero a Francia y después a México, país en el que murió en 1963. Estas dos pintoras son, con diferencia, las que más atención han recibido por parte de las investigadoras feministas hasta nuestros días. Por ejemplo, Amparo Serrano de Haro, a quien me referiré más adelante, publicó, en 2019, una biografía sobre Varo: *Vida de Remedios Varo*.

Además, Estrella de Diego ha contribuido a la investigación y la revalorización de las mujeres artistas a través de su trabajo como comisaria de numerosas exposiciones de creadoras, entre las que destacan *Fuera de orden. Mujeres de la Vanguardia Española*, que se celebró en la Fundación Mapfre de Madrid en 1999. Aparte de las dos pintoras anteriores: Mallo y Varo, se mostraron obras de María Blanchard, Ángeles Santos, Norah Borges y Olga Sacharoff. Estas dos últimas eran argentina – hermana del celeberrimo escritor Jorge Luis Borges, estuvo en España de 1919 a 1920 – y rusa – llegó a España desde Francia en 1916, huyendo de la Primera Guerra Mundial



Figura 2. Cartel de la exposición *Genealogías feministas en el arte español, 1960-2010*, que se celebró en el Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (MUSAC), de León, en 2010.

y se estableció aquí de forma permanente —. También organizó una muestra de la artista suiza vanguardista Sophie Taeuber-Arp, en el Museo Picasso de Málaga entre 2009 y 2010 y, con posterioridad, en 2018, la que dedicó una Gala Dalí —sobre la que escribió un libro que apareció en 2003— en el Museo Nacional de Arte de Cataluña, de Barcelona, en la que reivindicaba su colaboración artística con él pintor surrealista y que, por tanto, iba más allá de su papel tradicional como esposa y musa.

Muchas otras críticas e historiadoras del arte españolas han ido creando un corpus considerable con libros, artículos, conferencias, y han organizado seminarios y exposiciones. Entre ellas, cabe destacar a Erika Bornay, que ha escrito fundamentalmente sobre iconografía femenina, Victoria Combalá y Rosa Olivares —como editora de la revista *Exti Book*, consagró un número monográfico al feminismo



Figura 3. Mari Chordà, *Vaginal 1*, 1966. Cera sobre cartulina, 46 x 60 cm. Colección de la artista.

y el arte de género en 2008—, que se han centrado en el estudio de las fotografías; Amparo Serrano de Haro, cuyas investigaciones se han ocupado de las artistas italianas de época moderna Sofonisba Anguissola y Artemisia Gentileschi y de las pintoras surrealistas; Isabel Tejada, especialista en artistas contemporáneas, y, en particular, a Patricia Mayayo y Rocío de la Villa. Mayayo es autora del ensayo *Historias de mujeres, historias del arte*, de 2003, un interesante estudio y análisis de las principales teorías de la crítica y la historiografía feminista internacionales, cuyo principal interés radica en que ha contribuido a divulgar esta metodología en España, ya que, como dije antes, la mayoría de estas obras no están traducidas al castellano, aparte de haber sido unas de las comisarias de la interesantísima exposición *Genealogías feministas en el arte español, 1960-2010* (Figura 2), que pudo verse en el Museo de Arte Contemporáneo de Castilla la Mancha, que se encuentra en León, entre 2012 y 2013. En ella se mostraron una gran variedad de manifestaciones artísticas de diversas artistas feministas: pintura, escultura, cómic, vídeo arte, etc., como Ana Peters, Mari Chordà, (Figura 3), Carmen Navarrete y Esther

Ferrer. Una exposición que tenía lugar una década después de 100 %, comisariada por Mar Villaespesa en el Museo de Arte Contemporánea de Sevilla, que se considera la primera muestra feminista celebrada en España (MAYAYO, 2010, p. 35). Por su parte, de Rocío de la Villa, hay que poner de relieve, además de su papel como teórica, que ha sido una de las fundadoras, y presidenta desde 2009 hasta 2012, de la asociación *Mujeres en las Artes Visuales* (MAV), que ha cumplido diez años, y que reúne a más de cuatrocientas profesionales de las artes visuales: creadoras, investigadoras, galeristas, comisarias, gestoras, etc. MAV ha significado un gran avance en la difusión y el reconocimiento de las artistas, ante todo, por los interesantes informes que regularmente elabora sobre distintas cuestiones relacionadas con el papel de las mujeres en el sistema del arte, los foros de debate que organiza —el de este año ha girado en torno al tema de la presencia de las obras de las mujeres en los museos—, y la celebración de la bienal Miradas de Mujeres.

Es necesario subrayar que, citando a estas autoras, pretendo ofrecer una muestra representativa de las investigadoras que han trabajado y trabajan con un enfoque feminista, pero haciendo hincapié en que éstas no son, ni mucho menos, las únicas. Hay otras muchas a las que es imposible citar. Todas ellas merecerían, sin duda, un estudio general y amplio sobre historiografía y crítica de arte feministas en España.

Dicho esto, quiero señalar que un decenio antes, durante los años setenta, con la profesionalización de la historia del arte en España, hubo una serie de estudiosas que de manera espontánea y desorganizada se acercaron al tema de la mujer y el arte, aunque no puedan ser consideradas feministas en sentido estricto, cuyo trabajo la mayoría de las veces ha tenido una escasa repercusión en los medios y no ha sido valorado suficientemente. La dificultad de su situación



Figura 4. Sofonisba Anguissola, *Autorretrato ante el caballete*, h. 1555-1557. Óleo sobre lienzo, 67 x 56 cm. Museo Zamek, Láncut (Polonia).

queda puesta de relieve en que han acabado siendo ayudantas de los grandes historiadores del momento y en que se han ocupado de temas, géneros o artistas considerados menores o secundarios. Por ejemplo, Natalia Seseña —directora del Banco Exterior cuando se organizó la primera exposición dedicada a Remedios Varo en España, en 1988—, de la cerámica, Carmen Bernis de la indumentaria y María Kusche del retrato, a través del cual llegó a Sofonisba Anguissola, pintora italiana del Renacimiento, que trabajó durante casi quince años en Madrid al servicio de Isabel de Valois, tercera esposa del rey Felipe II, como dama de corte y profesora de pintura.<sup>1</sup>

A estas autoras se deben sumar, otras dos: M<sup>a</sup> Luisa Caturla y Consuelo de la Gándara. La primera es autora de la presentación de las jornadas *La imagen de la mujer en el arte español*, organizadas

[1] El Museo del Prado de Madrid, dentro del programa de su bicentenario, entre 2019 y 2020 ha dedicado una exposición a esta pintora, junto con Lavinia Fontana, titulada *Historia de dos pintoras*. Es la segunda vez que esta pinacoteca, la más importante de España, consagra una muestra a mujeres.

bera, el *Españoleto*, tan conocido en toda Italia, muestra su faz de ascético, en la que ya se adivinan las concepciones de sus santos tétricos y descoyuntados.

Muchas de aquellas cabezas revelan el arte que las anima; hay en ellas algo de locas, algo que falta al vulgo; muchos se han retratado con trajes raros de fantasía. Alberto Dürer ha estropeado su bella cabeza entre flecos y borlas.



Retratos de Rembrandt y de Elisabeth Le Brun pintados por ellos mismos

Salvador Rosa representa una extraña contradicción en el semblante; la frente alta y pura, el cabello encrespado y el arranque de la nariz noble revelan el talento, mientras su labio inferior saliente y caído, su barba deprimida y chica, su mandíbula débil, son las de un idiota; en el conjunto resulta un campesino vivaracho.

Rembrandt presenta una cabeza fuerte, ancha, cuadrada, poderosa, iluminada por uno de sus mágicos efectos de luz. Rubens tiene el mismo color que pone en todas sus figuras: la barba rubia,



Figura 5. Libro de viajes de Carmen de Burgos *Por Europa (Impresiones)*, publicado en 1906, con la ilustración del *Autorretrato de Elisabeth Louise Vigée Le Brun realizando un retrato de la reina María Antonieta*, de 1790, que se encuentra en la Galleria degli Uffizi de Florencia.

por el Seminario de Estudios de la Mujer que tuvo lugar en 1984 en la Universidad Autónoma de Madrid, el primer intento importante de estudiar a las mujeres artistas en la historia del arte español (DIEGO, 2008, p. 20). La segunda abordó el estudio de las creadoras plásticas desde un enfoque feminista, aunque procedía del campo de la crítica literaria. Uno de sus textos más relevantes es “Presencia de la mujer en el arte del siglo XX”, que se incluyó en el catálogo de una de las primeras y más importantes exposiciones sobre artistas plásticas que se organizó a comienzos de la Democracia, en 1984, *Mujeres en el arte español (1900-1984)*, en el Centro Cultural del Conde Duque, en Madrid (VILLA, 2012, p. 118).

Sin embargo, hubo una primera crítica feminista *avant la lettre*

## La Obra de Amor de Kathe Kollwitz

POR MARGARITA NELKEN

No; por una vez no es amable la visión. Y empero...

¿Diremos que nos redime? Bien; no empleemos, como dicen los franceses, “las grandes palabras”. No hablemos de redención. Oposición suena menos trascendental. Digamos, pues, que esto es lo que tenemos que oponer a quienes hablan de arte femenino frívolo, a quienes juzgan inseparable el calificativo de superficial de toda creación artística de mujer.

¿Que la excepción confirma la regla, y, si es genial, más, puesto que el genio es ya, de por sí, lo más excepcional? Conformes. Pero esta excepción existe. Y esto es lo esencial.

No, no es amable la visión. Recuerdo aún lo escalofriante de nuestra visita allá, en



KATHE KOLLWITZ. “LA NIÑA ENFERMA”



KATHE KOLLWITZ. “¡PAN!”

aquel suburbio berlinés, en plena miseria del Norte. (Que la miseria del Sur, la miseria con sol, con luz cruda y cielo de porcelana es muy otra cosa. Los andrajos, a fuerza de literatura picaresca y de tradición pictórica, resultan incluso pintorescos; pero esas mujeres sin edad, sin formas, y hasta sin fisonomía, que, a la puerta de un *restaurant* o de un teatro, en una ciudad muy iluminada de Inglaterra o de Alemania, tocan el acordeón y llevan encima de sus mechones descoloridos un sombrero de paja negruzca con cintas y flores! ; O esos niños que piden limosna con la cabeza envuelta en una toquilla y unos guantes agujereados en cada dedo!)

Nuestra visita. Desde el centro de Berlín, una hora de *Metro*. Al salir del túnel creímos hallarnos en una capital desconocida, casi en otro planeta. Calles anchas, sí; pero rezumando miseria por todas sus puertas y todos sus rostros. ¡Miseria del Norte, tan irredimible, tan implacablemente pobre, dura y hostil! Una casa muy alta. En el último piso, en el mismo rellano de

Figura 6. Artículo de Margarita Nelken “La obra de amor de Kathe Kollwitz”, para la sección «La mujer y la casa» del suplemento *Blanco y Negro*, de ABC, publicado en 1929.

más de un siglo antes, entre 1875 y 1936, coincidiendo con la expansión del feminismo en España, la progresiva incorporación de las mujeres a la escritura profesional y el impulso de la crítica de arte. Ahora bien, existen grandes diferencias entre ésta y la crítica que se desarrolló a partir de los años ochenta del siglo XX. Ya que esta primera no es una crítica claramente consciente e implícita, en el sentido de que las autoras más destacadas —en orden cronológico—: Concepción Gimeno de Flaquer, Emilia Pardo Bazán, Carmen de Burgos (Figura 5), María Martínez Sierra y Margarita Nelken (Figura 6), no percibieron

o reconocieron estar haciendo una nueva interpretación del arte, ni siquiera se consideraron críticas de arte. Por lo general, en lo que respecta a la relación de las mujeres y el arte, estas autoras escribieron textos dispersos y desordenados, no sistemáticos, a veces, incluso incompletos y faltos de rigor. En este sentido, es importante señalar que no escribieron ningún ensayo en exclusiva sobre la mujer y el arte, pero sí un reducido número de capítulos, apartados de libros y artículos monográficos en los que cuestionaron por primera vez las tradicionales relaciones entre el arte y la mujer. Los aspectos más destacados y originales en los que fijaron su atención estas autoras fueron: la recuperación de las figuras olvidadas de las mujeres artistas y la crítica de los estereotipos que existían sobre ellas, el papel de la mujeres como inspiradoras de los artistas —obviamente hombres—, el análisis de la iconografía femenina, la denuncia de los principales obstáculos que tenían que sortear las mujeres que querían desarrollar una carrera artística profesional, así como la reivindicación de las llamadas artes femeninas (CABANILLAS, 2013, p. 527-529).

Concepción Gimeno de Flaquer trató el tema de la educación femenina, entre otras revistas y periódicos, en el *Álbum-Iberoamericano*, que dirigió desde 1889 hasta, aproximadamente, 1916. En su manual *La mujer española*, de 1877, incluyó el capítulo “Aptitud de la mujer para las artes”, del que he extraído este fragmento por su modernidad:

A pesar de que la mujer jamás ha sido impulsada al estudio de las artes, pues en lugar de facilitarle el hombre las sendas escabrosas, no ha hecho más que ponerle trabas, diques y entorpecimientos en su camino, en todos los siglos y épocas han descollado mujeres que han llegado al pináculo de la gloria (GIMENO DE FLAQUER, 1877, p. 72).

Insisto en que al tratarse de los primeros pasos de esta crítica, cuando el feminismo todavía no estaba consolidado y tampoco lo estaba la crítica de arte como profesión, sus textos reflejaron

forzosamente ideas vacilantes y contradictorias, como resultado de la falta de un aparato teórico y metodológico desarrollado. Al leer ahora sus escritos entendemos que esta paradoja es lógica, resultado del desahogo intelectual de unas mujeres frente a las férreas normas respecto a su sexo de una época todavía muy desigual y opresiva, pero en la que empezaban a producirse algunos cambios y rupturas.

### **El grupo de investigación *Pintoras españolas mujeres del siglo XX* (PEMS20)**

El grupo de investigación *Pintoras españolas mujeres del siglo XX* (PEMS20)<sup>2</sup>, del que formo parte, fue creado en 2014 por la profesora del Departamento de Historia del Arte de la UNED, Amparo Serrano de Haro y está integrado por doctoras y doctorandas en esta disciplina. Adscrito al Centro de Estudios de Género de la UNED, su principal objetivo es la recogida de datos, mediante entrevista oral, de aquellas pintoras nacidas entre las décadas de los treinta y cincuenta del siglo XX. Estos testimonios de vida, y su posterior análisis, permitirán ofrecer un panorama nuevo de un tema que hasta la fecha no ha sido apenas estudiado. Así pues, se trata de un proyecto innovador, de tema artístico y de género, que es, a la vez, de interés historiográfico y sociológico. Esperamos recoger datos significativos de la condición femenina, así como del contexto histórico —sobre todo en los ámbitos social, económico y cultural—, muy convulso y cambiante del siglo XX español. En especial del Franquismo (1939-1975) y de las primeras décadas de la Democracia, ya que fue entonces cuando estas mujeres se formaron, empezaron sus carreras y alcanzaron la madurez artística; si bien muchas de ellas siguen trabajando en la actualidad.

La historia oral es una metodología que consiste en la recogida de testimonios de vida por parte del historiador con una finalidad científica

[2] Disponible en:  
<<https://pems20.weebly.com>>

para reconstruir el pasado basándose en testimonios personales, es decir, en la memoria. Esto supone una democratización de los fondos documentales, ya que da voz a los protagonistas anónimos, que no han tenido la posibilidad de crear sus propias fuentes. La historia de las mujeres y el feminismo, junto a otros grupos *subalternos* y *minorías* han defendido la necesidad de un cambio historiográfico que proporcione fuentes de estudio complementarias a las convencionales, los documentos oficiales y los archivos, puesto que están infrarrepresentados.

Ahora bien, es necesario subrayar que estas entrevistas no se llevan a cabo de forma aislada, sino dentro de un proyecto, ya que con ellas se trata de encontrar la relación de los relatos de vida con la sociedad en el momento en que se vive. Es decir, no buscan la excepcionalidad, sino, por el contrario, un conocimiento más profundo del contexto en el que se desarrolla esa experiencia. Es por eso que se construye en pugna entre lo individual y la colectividad. De ahí que las biografías de mujeres deban ser entendidas como una fuente más que como un factor sumativo que dé como resultado una individualidad exclusiva. Por tanto, la labor del/a investigador/a habrá de consistir en buscar la *representatividad e historizar* la memoria. Esto es, objetivar las vivencias relatadas de modo subjetivo y situarlas en su contexto histórico (DÍAZ SÁNCHEZ, 2012, p. 187-217).

En España, la Historia del Arte no ha prestado mucha atención a esta metodología, al contrario que otras disciplinas, como la Sociología, la Antropología, la Geografía o la Historia. Y ello a pesar de que el desarrollo de la historia oral se remonta varias décadas atrás, a finales de los años setenta y principios de los ochenta del siglo XX, destacando entre los estudios pioneros el de Ronald Fraser sobre la guerra civil española y el Mercè Vilanova, Cristina Borderías y Anna Monjo acerca del protagonismo femenino en el movimiento

anarquista en Cataluña (FOLGUERA, 1994, p. 11). Tampoco la historia del arte feminista ha utilizado apenas estas fuentes, a pesar de que, tal y como vamos a ver a continuación, tienen un gran potencial para el estudio de las mujeres. Por eso, creemos que esta es una metodología innovadora puesto que, hasta hoy, no ha habido ningún proyecto de investigación que haya utilizado este tipo de fuentes.

Todas las mujeres entrevistadas por el grupo tienen edades muy avanzadas, comprendidas, aproximadamente, entre los setenta y cinco y los ochenta y cinco años. Es por eso, que la metodología que aquí planteamos tiene cierto carácter de urgencia, ya que su memoria está cerca de desaparecer. El criterio de selección para elegir a las pintoras —las informantes—, aparte del cronológico, ha sido el de su dedicación profesional a la pintura. O sea, que hayan recibido una formación artística de tipo formal y sistemática, y, ante todo, que hayan vivido de este trabajo: que hayan vendido su obra y la hayan expuesto regularmente en galerías o museos, además de que hayan participado en certámenes.

Hasta ahora hemos realizado cuarenta y una entrevistas personales a pintoras de toda la geografía española nacidas entre las décadas de los veinte y cincuenta del siglo XX. De las que han tenido mayor reconocimiento artístico, cabe destacar a Carmen Laffón, Gloria Alcahúd, Soledad Sevilla (Figura 7), Marta Cárdenas, Concha Hermosilla, Maripuri Herrero, Margarita Pamiés, Águeda de la Pisa, M<sup>a</sup> Antonia Sánchez Escalona, Isabel Quintanilla (Figura 8) y Amelia Riera, —las dos últimas fallecidas en 2017 y 2019, respectivamente—. La presencia de pinturas de estas artistas en las colecciones permanentes y exposiciones temporales —sobre todo individuales— de museos y galerías en la actualidad es muy reducida. De igual modo, son pocos los documentos escritos sobre sus vidas y sus obras, ya sean estos libros o publicaciones periódicas. Si bien es cierto que se puede



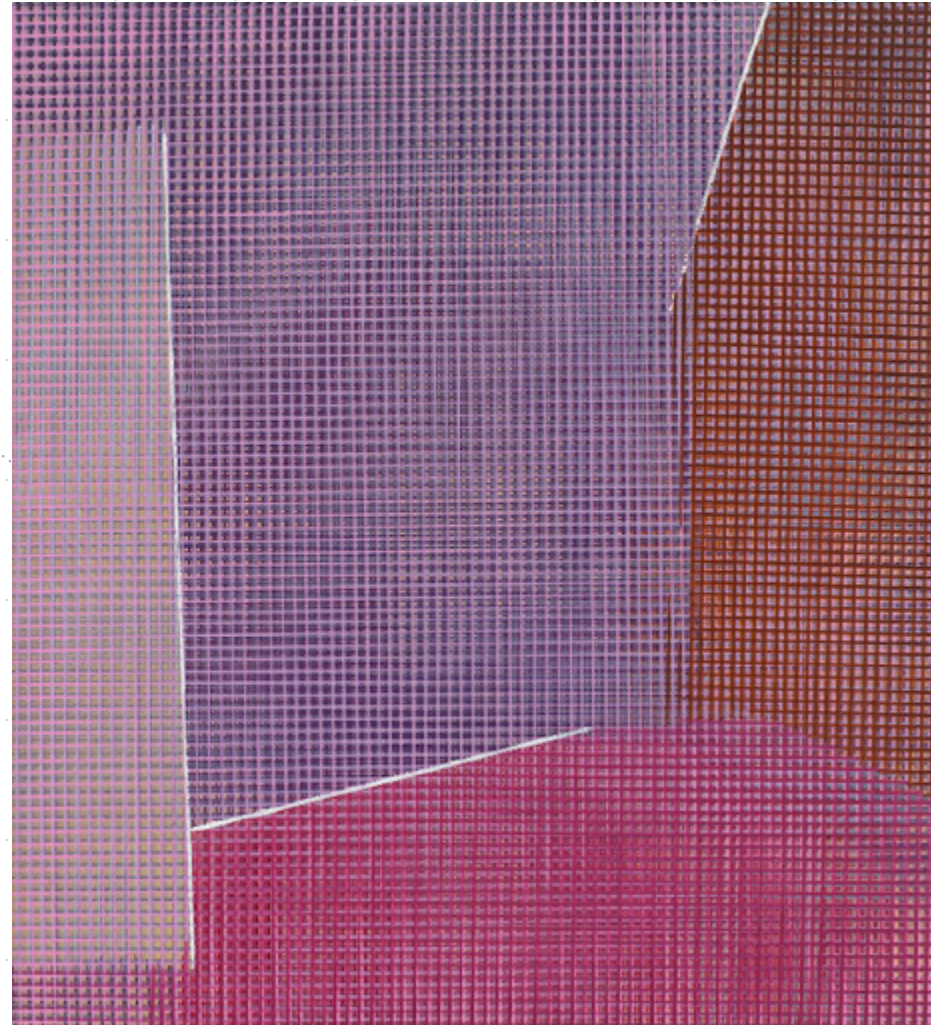


Figura 7. Soledad Sevilla, *Las Meninas*, 1981-1983. Acrílico sobre tela, 220 x 199 cm. Colección Fundación Juan March.

observar un progresivo, aunque lento, interés en las creaciones de estas mujeres en las últimas dos décadas, gracias, precisamente, al desarrollo de la crítica de arte feminista.

La historia de las mujeres y el feminismo han defendido la necesidad de un cambio historiográfico que proporcione fuentes de estudio complementarias a las convencionales, los documentos oficiales y los archivos, puesto que las mujeres están infrarrepresentadas en dicho documentos. Este método aporta una nueva categoría de análisis, ya que puede mostrar zonas opacas de la sociedad, aquellas que quedan subsumidas en los relatos oficiales en los que los varones han representado durante mucho tiempo la totalidad de la población.

Sin contraponerlas a las fuentes tradicionales, las entrevistas proporcionan una información muy rica sobre estas artistas desde un punto de vista cuantitativo y, ante todo, cualitativo. Por ejemplo, permiten una aproximación más viva y global a sus experiencias, así como conocer determinados aspectos del ambiente familiar



Figura 8. Isabel Quintanilla, *Habitación de costura*, 1974. Óleo sobre tabla, 100 x 82 cm. Colección familia Fernández Quintanilla.

o doméstico que no suelen recoger las fuentes convencionales (FOLGUERA, 1994, p. 14-15), y que tienen una gran importancia para el estudio de la biografía de las mujeres. Por otra, precisamente a causa de una dominación prolongada existe una interiorización de esa dominación y la expresión de sus dificultades por causa de género porque están llenas de emociones y matices: la entonación, las omisiones, los silencios, los olvidos...

Insisto en que son testimonios, con frecuencia, de gran riqueza y complejidad. Así, por ejemplo, en ellos se pone de manifiesto el problema de la doble jornada laboral que, como la mayoría de las mujeres que trabajan en el mercado laboral, las pintoras han vivido, al recaer en ellas la responsabilidad del cuidado del hogar y la familia, y las consecuencias que eso ha tenido en sus trayectorias artísticas. Ya que aún persiste la estricta división, consolidada en el siglo XVIII, al crearse un nuevo ideal de feminidad, del espacio doméstico —femenino—, relacionado con la naturaleza y la reproducción, y el

espacio público —masculino—, vinculado a la cultura y a la política. Un supuesto determinismo biológico que se enmarca en la ideología de la *complementariedad* y se fundamenta en la atribución de características genéricas naturales o esenciales a cada sexo, valora positivamente que así sea y justifica el sistema jerárquico al que da lugar, el cual se basa en la superioridad masculina (COBO, 1995, p. 205).

Máxime si tenemos en cuenta que estas pintoras, como ya hemos dicho, se formaron, empezaron sus carreras y se casaron —aquellas que lo hicieron— durante el Franquismo, un régimen político que supuso una involución respecto a los decenios anteriores, sobre todo a las Segunda República (1931-1936), en los que se habían conseguido importantes logros en la situación de las mujeres, aunque todavía limitados, destacando entre ellos el del derecho al voto. La ideología conservadora nacional-católica llevó a cabo la recuperación del papel femenino tradicional que mistificaba su función como madre y su dedicación a la familia (TAVERA, 2006, p. 239-259).

Muchas de las pintoras entrevistadas, en especial aquellas casadas y con hijos, aluden a este problema, Así, M<sup>a</sup> Isabel Torre Cañeque, que estudió en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, el centro de formación artística más prestigioso de la España de la época, entre finales de los años cincuenta y principios de los sesenta, al preguntarle si su marido, con el que se casó en 1962 y con el que tuvo cuatro hijos, la apoyó en su carrera contesta:

Sí, me apoyó siempre, pero no como primera persona de profesión. En esa época lo normal era la profesión del marido. Sí, estupendo me aplaudía y todo bien, pero por eso yo no salí hacia fuera, porque yo me tenía que ocupar de la casa (TORRE CAÑEQUE, 2018, [s.p]).

O M<sup>a</sup> Antonia Sánchez Escalona, que se formó en la misma Escuela unos años más tarde: “Yo pintaba y mis labores. O sea, que tenía dos profesiones. Me costó mucho esfuerzo, aprovechaba las horas del colegio y, cuando los niños estaban enfermos pintaba rodeada de ellos” (SÁNCHEZ ESCALONA, 2016, [s.p]).

### Conclusiones

La historiografía y la crítica de arte feministas se han desarrollado en España a partir de los años ochenta del siglo XX, si bien hubo importantes antecedentes desde el último cuarto de la centuria anterior, coincidiendo con el origen de esta ideología emancipatoria.

Sus principales representantes, mayoritariamente profesoras de la universidad, han elaborado una teoría y metodología, en gran medida importada del ámbito angloamericano, que, en un principio, se centró en la recuperación de las artistas para, después, cuestionar los principios fundamentales de la Historia del Arte *oficial*, ya que han marginado a las mujeres. Atendiendo a la trayectoria que la historiografía y la crítica de arte feministas están teniendo en España, es de esperar que en los próximos años vayan en aumento los estudios, proyectos, seminarios y exposiciones que desde una perspectiva feminista aborden campos cada vez más amplios del arte, tanto internacional como español. Sin embargo, los referentes extranjeros, en especial los anglo-americanos, seguirán teniendo un enorme peso como ha ocurrido hasta ahora. Hoy por hoy, la historiografía y la crítica feminista de arte española adolecen de falta de debate y diálogo, de verdadera discusión académica, así como de un trabajo de investigación en los archivos.

El grupo de investigación *Pintoras españolas mujeres del siglo XX* (PEMS20), frente al método tradicional basado en el análisis de

la obra de arte y de los documentos gráficos y escritos, utiliza como método las fuentes orales. Sin embargo, las entrevistas no solo tienen una importancia cuantitativa, sino, lo que es más importante, cualitativa, ya que aportan mucha información sobre las condiciones en las que las mujeres han vivido y han desarrollado sus carreras artísticas, algo que, por lo general, ignoran las fuentes convencionales. Y es ahí donde radica la relevancia de este proyecto, no tanto en la recuperación de la memoria individual de las creadoras, como en la reconstrucción del contexto de creación de las mujeres en un periodo especialmente complejo de la historia contemporánea española: el Franquismo y las primeras décadas de la Democracia.

Para terminar, me gustaría resaltar que con nuestro proyecto pretendemos colaborar también en la reescritura de la historia y la crítica de arte españolas, introduciendo la mirada feminista y haciéndola, así, más completa, rica, diversa y justa. También quiere ser un estímulo para otras investigadoras e investigadores que decidan adentrarse en el tema de la mujer y el arte, un campo de estudio apasionante y controvertido, lleno de desafíos, donde es muchísimo el trabajo que queda por hacer.

#### BIBLIOGRAFÍA

BORZELLO, F. ¿Predicar a los conversos? Las publicaciones feministas sobre arte en los ochenta. In: DEEPWELL, K. (ed.), **Nueva crítica feminista de arte. Estrategias críticas**. Madrid: Cátedra, 1998.

CABANILLAS, A. **Las pioneras de la crítica de arte feminista en España (1875-1936)**. Tesis (Doctorado en Historia del Arte). Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED), 2013.

COBO, R. **Fundamentos del patriarcado moderno. Jean Jacques Rousseau**. Madrid: Cátedra, 1995.

DÍAZ SÁNCHEZ, P. Las fuentes orales y la construcción de relatos biográficos.

Mujeres trabajadoras en las dictadura franquista. In LLONA, M. (coord.) **Entreverse. Teoría y metodología práctica de las fuentes orales**. Bilbao: Servicio de Publicaciones de la Universidad del País Vasco, 2012, pp. 187-217.

DIEGO, E. Feminismo, queer, género, "post" revisionismo... o todo lo contrario. Ser —o no ser— historiador/a del arte feminista en el Estado español, **Exit Book**, nº 9, 2008, pp. 17-23.

FOLGUERA, P. **Cómo se hace historia oral**. Madrid: Eudema, 1994.

GIMENO DE FLAQUER, C. **La mujer española. Estudios acerca de su educación y sus facultades intelectuales**. Madrid: Imprenta y Librería Miguel Guijarro, 1877.

MAYAYO, P., Imaginando nuevas genealogías. Una mirada feminista a la historiografía del arte español contemporáneo In: MAYAYO, P., ALIAGA, J. V., **Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010**. León: Consejería de Cultura y Turismo de la Junta de Castilla y León-Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (MUSAC), 2010. pp. 19-38.

NOCHLIN, L. **Women, Art, and Power and Other Essays**. Oxford: Westview Press, 1989.

PARKER, R.; POLLOCK, G. **Old Mistresses. Women, Art and Ideology**. Londres: Harper & Collins, 1981.

POLLOCK, G. **Vision and Difference. Feminism, Femininity and the Histories of Art**. Londres-Nueva York, 2003.

SÁNCHEZ ESCALONA, M<sup>a</sup> Antonia. Entrevista concedida al grupo de pesquisa *Pintoras españolas mujeres del siglo XX* (PEMS20). 19 jun. 2016.

SERRANO DE HARO, A. **Mujeres en el arte: espejo y realidad**. Barcelona: Plaza & Janés, 2000.

TAVERA, S. Mujeres en el discurso franquista hasta los años setenta. In: MORANT I. (dir.), **Historia de las mujeres en España y América Latina. Del siglo XX a los umbrales del XXI**, vol. IV, Madrid: Cátedra, 2006.

TORRE CAÑEQUE, M<sup>a</sup> Isabel. Entrevista concedida al grupo de pesquisa *Pintoras españolas mujeres del siglo XX* (PEMS20). 10 feb. 2018.

VILLA, R. Críticas y crítica de arte desde la perspectiva de género. In: VV. AA., **Mujeres en el sistema del arte en España**. Madrid: Mujeres en las Artes Visuales (MAV)-Exit Publicaciones, 2012. pp. 116-123.