



LA REPRESENTACIÓN DE LA MUJER EN LAS EXPOSICIONES DEL PRADO A TRAVÉS DE DOS EJEMPLOS: INVITADAS Y SOFONISBA ANGUISSOLA Y LAVINIA FONTANA

TRABAJO FIN DE MÁSTER

Autora: Yaiza Santana García

Directora: María de los Reyes Hernández Socorro

Departamento de Arte, Ciudad y Territorio

**Máster Interuniversitario en Gestión del Patrimonio Artístico,
Arquitectónico, Museos y Mercado del Arte**

Curso académico: 2020-2021



ÍNDICE

| | |
|--|-----------|
| Resumen | 3 |
| 1. Introducción | 4 |
| 2. Objetivos..... | 5 |
| 3. Fuentes y metodología | 5 |
| 4. Estado de la cuestión: Tratamiento del tema a través de los TFG y TFM realizados en la ULPGC..... | 7 |
| 5. El papel de la mujer artista en el mundo del arte: Breve recorrido | 9 |
| 6. Exposiciones realizadas por mujeres | 11 |
| 6.1. Valoración general de las exposiciones protagonizadas por mujeres artistas..... | 11 |
| 6.2. Exposiciones seleccionadas para este trabajo organizadas por el Museo del Prado 17 | |
| 6.2.1. <i>Historia de dos pintoras: Sofonisba Anguissola y Lavinia Fontana.....</i> | 17 |
| 6.2.1.1. Contenido de la muestra | 17 |
| 6.2.1.2. Duración de la exposición | 19 |
| 6.2.1.3. Número de visitantes que ha tenido..... | 20 |
| 6.2.1.4. Artistas femeninas que exponen: acercamiento a sus biografías. Obras seleccionadas de cada una de ellas | 20 |
| 6.2.1.5. Valoración personal..... | 30 |
| 6.2.2. <i>Invitadas. Fragmentos sobre mujeres, ideologías y artes plásticas en España (1833-1931).....</i> | 33 |
| 6.2.2.1. Contenido de la muestra | 33 |
| 6.2.2.2. Duración de la exposición | 38 |
| 6.2.2.3. Número de visitantes que ha tenido..... | 38 |
| 6.2.2.4. Artistas femeninas que exponen: acercamiento a sus biografías. Obras seleccionadas de cada una de ellas | 41 |
| 6.2.2.5. Valoración personal..... | 50 |
| 7. Polémica suscitada a raíz de las dos exposiciones que hemos seleccionado | 52 |
| 8. Conclusiones..... | 56 |
| 9. Bibliografía..... | 58 |
| 10. Lista de ilustraciones | 61 |

Resumen

El presente Trabajo de Fin de Máster se centra en la representación de las mujeres en las exposiciones del Museo del Prado desde una perspectiva de género a través del análisis detallado de las exposiciones recientes *Historia de dos pintoras: Sofonisba Anguissola y Lavinia Fontana y Invitadas. Fragmentos sobre mujeres, ideología y artes plásticas en España (1833-1931)*. El objetivo principal es visibilizar el trabajo de las mujeres artistas que forman parte de la colección del museo y de ambas exposiciones, además de reivindicar su presencia en las salas de las instituciones museísticas y el estudio de la historia del arte desde una perspectiva de género. Asimismo, se ha consultado las reflexiones y críticas de algunos colectivos feministas y académicas sobre las exposiciones para crear un espacio de debate y reflexión que pueda convertirse en un futuro cambio dentro de la institución del Museo del Prado.

Palabras clave: Género, Arte, Mujer, Exposición, Desigualdad.

Abstract

This Master's thesis focuses on the representation of women in the exhibitions of the Museo del Prado from a gender perspective through a detailed analysis of the recent exhibitions *The History of Two Painters: Sofonisba Anguissola and Lavinia Fontana y Uninvited Guests. Episodes on Women, Ideology and the Visual Arts in Spain (1833-1931)*. The main objective is to make visible the work of women artists who are part of the museum's collection and both exhibitions, as well as to promote their presence in the halls of museum institutions and the study of art history from a gender perspective. In addition, the reflections and criticisms of some feminist and academic groups on the exhibitions were consulted to create a space for debate and reflection that could become a future change within the institution of the Prado Museum.

Keywords: Gender, Art, Women, Exhibition, Inequality.

1. Introducción

El Museo del Prado es una institución cultural que se ha convertido en uno de los museos más importantes de Europa y este reconocimiento mundial le ha llevado a ser un referente para otros museos. Los datos nos demuestran la desigualdad que existe en torno a la representación de obras de mujeres y hombres en su colección permanente. Según Peio H. Riaño, de las 46 obras pertenecientes a 36 artistas, solo se muestran 10 de 5 de ellas entre las 1700 obras que se encuentran expuestas (Riaño, 2020: 23). Las artistas son Angelica Kauffmann, Rosa Bonheur, Clara Peeters, Sofonisba Anguissola y Artemisa Gentileschi. La presencia femenina en las salas expositivas y en los cargos públicos es reducida, por lo que la desigualdad está enraizada en el sistema de la institución.

El trabajo se ha estructurado en tres bloques, en los que se plantea el papel de la mujer en el ámbito artístico, el análisis de las exposiciones seleccionadas del Museo del Prado dedicadas a las mujeres artistas y la polémica suscitada a raíz de estas dos muestras recientes. En cuanto a las exposiciones, previamente se realiza un recorrido por las intervenciones de la teoría feminista en el arte y las exposiciones anteriores dedicadas a mujeres artistas. A lo largo de la extensa historia de la institución del Museo del Prado se han organizado solo tres muestras vinculadas con la producción artística de las mujeres. En primer lugar, *El arte de Clara Peeters* (2016-2017), la famosa bodegonista. Transcurrieron dos años para volver a ver a una mujer en el Museo del Prado, con las dos exposiciones que se han seleccionado para el trabajo, *Historia de dos pintoras: Sofonisba Anguissola y Lavinia Fontana e Invitadas. Fragmentos sobre mujeres, ideología y artes plásticas en España (1833-1931)*. Dado el interés social que han recibido, esta investigación se basará en el estudio del contenido, la duración, el número de visitantes, las artistas y obras que se exponen y, por último, la polémica y crítica recibida. Además, son las muestras más recientes, por lo que pueden reflejar el estado actual en el que se encuentra la cuestión a tratar, la representación de la mujer en los museos, las exposiciones y las instituciones artísticas

2. Objetivos

El principal objetivo de este trabajo es, en primer lugar, llevar a cabo la realización de un estudio sobre la representación de la mujer artista a través de dos exposiciones del Museo del Prado: *Historia de dos pintoras: Sofonisba Anguissola y Lavinia Fontana e Invitadas. Fragmentos sobre mujeres, ideología y artes plásticas en España (1833-1931)*. Por lo tanto, se han planteado objetivos generales y específicos a partir del planteamiento del problema de investigación y su objeto de estudio: la desigualdad de género en el ámbito de los museos y la escasa representación de las artistas femeninas en las exposiciones, además del insuficiente esfuerzo por programar nuevas iniciativas que contemplen el trabajo artístico de las mujeres.

El objetivo general que se pretende alcanzar con este trabajo en el siguiente:

- Estudiar la representación y el papel de las mujeres artistas en las exposiciones recientes organizadas en el Museo del Prado.

Por lo tanto, los objetivos específicos que se han considerado son los siguientes:

- Investigar las exposiciones anteriores a las propuestas a nivel internacional y nacional.
- Estudiar el papel de la mujer en el ámbito artístico.
- Analizar la polémica y las críticas suscitadas a raíz de las dos exposiciones que nos ocupan.

3. Fuentes y metodología

En el presente apartado se pretende realizar una descripción del procedimiento de trabajo y la metodología a seguir para llevar a cabo esa investigación y alcanzar los objetivos reseñados. En primer lugar, se ha procedido a realizar una amplia búsqueda y consulta de las fuentes bibliográficas necesarias para la elaboración del trabajo, desde libros, artículos, trabajos académicos y tesis doctorales. Cabe destacar la recomendación de mi

tutora académica, el libro de *Las Invisibles ¿Por qué el Museo del Prado ignora a las mujeres?* de Peio H. Riaño, recurso esencial que proporcionó las bases teóricas del trabajo sobre la denuncia de la ausencia y la exclusión de las mujeres artistas en la colección permanente del museo.

En segundo lugar, se estudió la teoría feminista del arte a través de ensayos, artículos y libros, como *Why have there been no great women artists* de Linda Nochlin e *Historia y Política ¿Puede la Historia del Arte sobrevivir al Feminismo?* de Griselda Pollock, consideradas las dos historiadoras e investigadoras más importantes en el estudio de la historia del arte feminista. Destacamos, por otra parte, otras autoras fundamentales cuyas obras forman parte del corpus teórico del trabajo fueron las historiadoras del arte españolas Estrella de Diego autora de *La mujer y la pintura en la España del siglo XIX* (1987); Patricia Mayayo, con *Historia de mujeres, historias del arte*; Bea Porqueres con *Sofonisba Anguissola: Pintora (c. 1535-1625)* y Concha Díaz Pascual, con su blog *Cuaderno de Sofonisba*¹. De esta manera, el principal objetivo es abordar el tema desde diferentes perspectivas a partir del estudio de los distintos recursos bibliográficos sobre el marco teórico en las que se sustenta el trabajo de investigación, que se ha dirigido a suscitar una reflexión.

En tercer lugar, la información relativa a las dos exposiciones planteadas en este trabajo fue sustraída de distintas fuentes. Se consultaron principalmente los catálogos de cada una de las muestras y la página web del Museo del Prado², donde se dispone de una síntesis y una visión general de las exposiciones y las obras a través de archivos multimedia sobre diferentes conferencias y debates de especialistas invitados en relación con el contenido y discurso de la muestra, además de otros recursos como el plano, el

¹ Díaz Pascual, C. (s. f.). *Cuaderno de Sofonisba*. Disponible en: <http://cuadernodesofonisba.blogspot.com>

² *Historia de dos pintoras: Sofonisba Anguissola y Lavinia Fontana - Exposición*. (s. f.). Museo del Prado. Disponible en: <https://www.museodelprado.es/actualidad/exposicion/historia-de-dos-pintoras-sofonisba-anguissola-y/5f6c56c8-e81a-bf38-5f3f-9a2c2f5c60eb>

Invitadas. Fragmentos sobre mujeres, ideología y artes plásticas en España (1833–1931) – Exposición (2019). Museo del Prado. Disponible en: <https://www.museodelprado.es/actualidad/exposicion/invitadas-fragmentos-sobre-mujeres-ideologia-y/197d4831-41f1-414d-dbf-5ffd7be4cc3f>

folleto, los textos de sala y las audioguías. Además, para el análisis de la polémica y las críticas suscitadas a raíz de las exposiciones se dispuso de artículos, noticias de periódico, publicaciones, comunicados y ensayos que emitieron los distintos periódicos nacionales e internacionales, así como las organizaciones de Red de Investigación en Arte y Feminismos (RIAF)³, y la Asociación de Mujeres en las Artes Visuales (MAV)⁴ con la finalidad de entender la reflexión y el punto de vista de los colectivos feministas. Asimismo, se consultaron artículos de opinión⁵ de académicas especializadas en historia del arte que se publicaron en la revista M-Arte y Cultural debido a que es fundamental conocer la lectura que realizan de la representación de las mujeres artistas en las exposiciones las investigadoras, críticas de arte y artistas, que ponen de manifiesto la desigualdad arraigada en el sistema de arte. Por este motivo, ha sido necesario basarse en datos cuantitativos y estadísticos que reflejan esa desigualdad de género en el sector artístico, tanto en las ocupaciones laborales, la presencia de artistas en exposiciones temporales y colecciones permanentes, como la inversión, adquisición y compra de obras de mujeres artistas, etcétera.

4. Estado de la cuestión: Tratamiento del tema a través de los TFG y TFM realizados en la ULPGC

En lo que al estado de la cuestión se refiere, se ha procedido a realizar una búsqueda exhaustiva de los trabajos de fin de grado y máster de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria relacionados con la mujer con el objeto de analizar el interés y el tratamiento del tema. Cabe considerar que se han destacado aquellos trabajos elaborados en el periodo que abarca desde 2011 hasta la actualidad, así como los vinculados con el grado de Historia y el Máster en Gestión del Patrimonio Artístico y Arquitectónico, Museos y Mercado del Arte. De esta manera podemos acercarnos a las investigaciones referente a

³ *Invitadas. Comunicado RIAF* (2020, 20 octubre). M-Arte y Cultura Visual. Disponible en: <https://www.marteyculturavisual.com/2020/10/21/invitadas-comunicado-riaf/>

⁴ *Comunicados MAV / sobre exposición «Invitadas» del Museo del Prado. Confinadas de por vida* (2020, 10 octubre). MAV | Mujeres en las Artes Visuales. Disponible en: <https://mav.org.es/comunicadoinvitadasprado/>

⁵ *Museos / MAV impulsa un debate crítico y profundo de la exposición «Invitadas» del Museo del Prado* (2020, 8 octubre). MAV | Mujeres en las Artes Visuales. Disponible en: <https://mav.org.es/debatelasinvitadasprado/>

la mujer en la historia y en el arte, en relación con la cuestión que abordamos en este estudio. En el Grado de Historia, por un lado, se han elaborado 17 trabajos de fin de grado de los 309 que existen en la base de datos desde 2013 y, por otro lado, en el *Máster en Gestión del Patrimonio Artístico y Arquitectónico, Museos y Mercado del Arte*, tan sólo 8 trabajos de fin de máster de los 156 que se pueden encontrar en el portal de investigación científica de la ULPGC.

La historia de las mujeres o historia de género es un ámbito de investigación que se ha introducido en los estudios historiográficos durante los últimos años, de manera que se refleja en los trabajos de los estudiantes del Grado de Historia, sin embargo, los datos presentados ponen de manifiesto la escasez de investigaciones de estudiantes universitarios en torno al tema en cuestión, el papel de la mujer en la historia. Todos los trabajos planteados desde una perspectiva de género abarcan un periodo histórico distinto, desde la Antigüedad hasta la época actual. Además del marco cronológico, se delimitan en diferentes espacios geográficos, de forma que parte de estos estudios se sitúan en el contexto canario. Mi interés por la historia de género se inicia en el grado universitario, por lo que mi trabajo de fin de grado *Mujeres sabias. Brujería y hechicería* tenía el objetivo de analizar la caza de brujas desde una perspectiva de género. Por otro lado, destacamos el trabajo *Mujer versus mujer a través del arte: Douglas, Massieu y Mendieta* (2017)⁶, en el que se estudia el trabajo artístico de estas tres figuras importantes.

En cuanto a los trabajos de fin de máster, existe una larga trayectoria de investigación desde 2013 en torno a la mujer en las artes y gestión del patrimonio en distintos marcos cronológicos y geográficos. Desde 2014 se han elaborado estudios teóricos como *Aproximación a la puesta en valor del patrimonio artístico realizado por mujeres en el mundo contemporáneo* (2014)⁷, *La mujer y las artes plásticas en Canarias a través del*

⁶ Rodríguez Pulido, M. (2017). *Mujer versus mujer a través del arte: Douglas, Massieu y Mendieta*. Directora: M^a de los Reyes Hernández Socorro. accedaCRIS. Disponible en: <https://accedacris.ulpgc.es/handle/10553/94896>

⁷ Heredia Heredia, M. (2014). *Aproximación a la puesta en valor del patrimonio artístico realizado por mujeres en el mundo contemporáneo*. Directora: M^a de los Reyes Hernández Socorro. accedaCRIS. Disponible en: <https://accedacris.ulpgc.es/handle/10553/66615>

*contexto vital y profesional de Maruja Soto Tavío (2017)*⁸ y *La representación de la mujer en la pintura renacentista italiana en el siglo XVI (2020)*⁹. Además, se ha formulado un estudio de casos y testimonios a través de entrevistas a mujeres en *Evolución de mujeres gestoras desde 1960 hasta la actualidad (2019)*¹⁰. Por último, como propuesta innovadora se dispone del trabajo *Creación de un museo virtual dedicado a la mujer medieval como recurso didáctico (2016)*¹¹. El objetivo último de estas investigaciones es visibilizar la participación y el trabajo de las mujeres en el ámbito del arte y del patrimonio.

5. El papel de la mujer artista en el mundo del arte: Breve recorrido

El papel de la mujer artista en el mundo del arte es una historia de ausencias y exclusión, por parte de la historiografía tradicional y de las instituciones públicas. Para comprender la situación actual, a continuación se realiza un breve recorrido sobre la mujer artista en el ámbito artístico a lo largo de la historia. En la Edad Media ya existen testimonios de monjas que poseían una labor fundamental ya que se dedicaban a la caligrafía e ilustración en los conventos, espacio donde podían formarse en escritura, filosofía o pintura (Combalía, 2006: 15). Se les encargaba la tarea de copiar manuscritos, aunque no se conoce cuáles son las autoras ya que la mayoría no se firmaban. No obstante, se descubrió que el Beato de Girona está ilustrado por Emeterio y la monja Ende, quien firmó como “Ende mujer pintora y sierva de Dios” (Combalía, 2006: 15). En el Renacimiento se conocen más artistas femeninas que triunfaron en la sociedad del momento, como Sofonisba Anguissola y Lavinia Fontana, y la gran mayoría se formaban en el taller familiar. Además, las pintoras estuvieron condicionadas por el pensamiento de la época,

⁸ Cañada Martel, G. (2017). *La mujer y las artes plásticas en Canarias a través del contexto vital y profesional de Maruja Soto Tavío : una propuesta de difusión pedagógica en femenino*. Directora: M^a de los Reyes Hernández Socorro. accedaCRIS. Disponible en: <https://accedacris.ulpgc.es/handle/10553/68183>

⁹ Trabajo que aún no se ha presentado pero que se está llevando a cabo por Remigio Cabrera, G. (2020). *La representación de la mujer en la pintura renacentista italiana en el siglo XVI*. Directora: M^a de los Reyes Hernández Socorro. accedaCRIS. Disponible en: <https://accedacris.ulpgc.es/handle/10553/103263>

¹⁰ Medina Morales, A. (2019). *Evolución de las mujeres gestoras desde 1960 hasta la actualidad*. Directora: M^a de los Reyes Hernández Socorro. accedaCRIS. Disponible en: <https://accedacris.ulpgc.es/handle/10553/56446>

¹¹ Heredia Heredia, C. (2016). *Creación de un museo virtual dedicado a la mujer medieval como recurso didáctico*. Directoras: M^a de los Reyes Hernández Socorro y Manuela Ronquillo Rubio. accedaCRIS. Disponible en: <https://accedacris.ulpgc.es/handle/10553/67015>

porque en muchas ocasiones fueron juzgadas como inferiores a los hombres, de manera que en torno al artista masculino se construyó el mito de “genio” o individuo superdotado que está vinculado con atributos masculinos y, por lo tanto, alejado de lo que se considera femenino o está asociado a ello.

De manera que se comenzó a atribuir un rol a las mujeres en el ámbito artístico, que además de actuar de modelo o musa, muchas desarrollaron grandes carreras profesionales que estuvieron condicionadas por los estereotipos hacia las mujeres, que se consideraban inferiores, débiles y sensibles. Por lo tanto, se les vinculaba con géneros artísticos adecuados al perfil que construyeron sobre ellas, y que les fue asignado. Estos géneros se trataban del bodegón o naturaleza muerta, el retrato, las miniaturas y el dibujo, mientras que la pintura de historia, de género o el desnudo, que se consideraban géneros mayores, estaban asociados con los pintores masculinos, ya que además se debe tener en cuenta que a las mujeres se les prohibió el acceso a las enseñanzas artísticas en las academias y sus trabajos fueron eclipsados por sus maestros u otros artistas que recibían una mayor atención y reconocimiento público, de manera que la participación de las mujeres en la escena artística permanentemente se encontraba obstaculizada por su condición femenina.

En el siglo XIX la situación cambió y se les permitió acceder a las academias (Combalía, 2006: 18), sin embargo, la educación estaba dividida entre hombres y mujeres ya que a ellas no se les permitía participar en clases de desnudo. A finales de este siglo comenzaron las primeras reivindicaciones feministas, que permitió a muchas mujeres estudiar y formarse de la misma manera que los hombres (Combalía, 2006: 19), aún con limitaciones pero poco a poco el panorama artístico evolucionó hasta el siglo XX, cuando algunas investigadoras y académicas feministas reflexionaron sobre la exclusión de la mujer en el mundo del arte. Esta realidad no ha variado a lo largo del tiempo, como se puede observar en la propia colección de uno de los museos más importantes internacionalmente como es el Prado, al igual que en los libros y la enseñanza de la historia del arte, cargada de artistas hombres o “genios”, como han sido tratados en la historiografía a lo largo del tiempo. En la actualidad se ha planteado la escasa representación de las mujeres en las subastas, los museos y las exposiciones, así como en los puestos directivos de las instituciones, como el Prado, que nunca ha tenido una directora. Según un estudio de

Sotheby's, entre 2012 y 2018, se vendieron 55.700 obras de 8.500 hombres, en contraposición a 2.500 obras de 500 mujeres (Riaño, 2020: 15). Esta desigual situación tanto en el mercado del arte como en el ámbito cultural se refleja también en la precariedad laboral de las artistas, que como en el pasado, están condicionadas por el rol que se les ha asignado de madres, por las que muchas no pueden continuar con su carrera profesional para dedicarse a la maternidad. En definitiva, el sistema del arte está dominado por hombres, que han escrito un relato donde las mujeres y sus trabajos artísticos están ausentes y excluidas, de manera que tanto en los museos y en las aulas, se perpetúa esta situación.

6. Exposiciones realizadas por mujeres

6.1. Valoración general de las exposiciones protagonizadas por mujeres artistas

Una de las principales cuestiones que se han planteado desde los años sesenta las investigadoras feministas es la exclusión de las mujeres artistas en la historia del arte. En los libros más influyentes y referentes de esa época, como la *Historia del Arte* (1962) de H.W. Janson no se incorporaban ninguna mujer artista, además de su ausencia en museos, galerías de arte y exposiciones. De manera que a partir del ensayo *Why have there been no great women artists* de la historiadora del arte Linda Nochlin se introduce la perspectiva feminista en la historia del arte (Albero Verdú, 2017: 76), impulsando los primeros debates y reflexiones sobre la crítica feminista en esta disciplina. En los años setenta muchas historiadoras de arte norteamericanas como Anne Sutherland Harris, Else Honig Fine, Eleanor Tufts y Clara Clements comienzan a trabajar en la búsqueda de nombres de artistas mujeres notables y analizan el papel que se le ha asignado en la historia. Entre los trabajos más importantes, destacamos *Our Hidden Heritage: Five Centuries of Women Artists* (1974) de Eleanor Tufts y *Women and Art. A History of Women Painters and Sculptors from the Renaissance to the 20th Century* (1978) de Elsa Honig Fine (Mayayo, 2003: 26).

Posteriormente, durante los primeros años setenta, se inicia una lucha reivindicativa por la visibilidad femenina en el contexto social que comprende la segunda ola del feminismo en Estados Unidos. Surgieron las primeras asociaciones por todo el país para promover el estudio del arte femenino y apoyar a las mujeres artistas, como *Women in the Arts Foundation* en 1971, que organizaba sus propias exposiciones donde exhibían el trabajo de las artistas, así como *Women's Caucus for Art (WCA)* en 1972, que en ese momento se dedicaba a distribuir imágenes a color de obras de mujeres y bibliografías para su investigación. Ese mismo año se fundó el comité *Ad Hoc Women Artists* por parte de la conservadora Lucy Lippard que puso en marcha acciones de protesta y activismo en contra de las galerías de arte que excluían a las mujeres en sus exposiciones.¹²

En este contexto, se organiza la primera exposición de mujeres artistas en 1976, *Women Artists: 1550-1950*, impulsada por Linda Nochlin y Anne Sutherland Harris. Esta muestra, que tuvo lugar en el Museo de los Ángeles, estaba formada por 150 obras de 83 artistas¹³. Con esta primera exposición se abrió un camino para la visibilidad de las mujeres artistas, pues a partir de los ochenta se celebrarán más exposiciones dedicadas a artistas femeninas, como *Japanese Women Artists 1600-1900* o *Views from Jade Terrace. Chinese Women Artists 1300-1912*¹⁴, que además ofrecen esa visión plural y multicultural. En este panorama social hizo su aparición el colectivo neoyorquino de las Guerrillas Girls con ese carácter reivindicativo de denuncia hacia la discriminación y exclusión de las mujeres en los museos y exposiciones de la época. Su actividad se basaba en apariciones públicas e instalar carteles por la ciudad, como los conocidos *Las ventajas de ser una mujer artista* o *¿Tienen las mujeres que estar desnudas para entrar en el Met. Museum?*

El otro foco de esta lucha se encuentra en Gran Bretaña, en donde Griselda Pollock, historiadora del arte británica, será una de las representantes más influyentes en los

¹² Museo del Prado. (2020, 18 diciembre). *Visibilizar el arte femenino: treinta años de exposiciones sobre mujeres artistas* [Video]. YouTube. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=sh0eBGrKSE8&t=494s>

¹³ Museo del Prado. (2020, 18 diciembre). *Op. cit.*

¹⁴ Museo del Prado. (2020, 18 diciembre). *Op. cit.*

estudios de arte desde la perspectiva de género, con sus dos obras más significativas, *Old Mistresses: Women, Art and Ideology* (1981), en colaboración con la historia del arte Rozsika Parker, y *Vision and Difference: Femininity, Feminism and the Histories of Art* (1988). La autora expresa que la estrategia de buscar e introducir nuevos nombres de artistas mujeres al discurso oficial de la historia del arte no es suficiente para transformar los fundamentos que la sostienen y erradicar la desigualdad implícita en ellos. Su planteamiento consistía en cuestionar el relato oficial y los valores en lo que se basa (Mayayo, 2003: 50-51). Además, algunas teóricas se mostraban reticentes a las exposiciones exclusivamente de mujeres, como la propia Griselda Pollock o Mary Garrard, ya que persiste esa idea de la existencia de un arte realizado por mujeres, con los valores y las características propias de la feminidad que lo diferencian del arte masculino. En el certamen británico Hayward Annual II de 1978 organizado por mujeres poseía un 70 por 100 de la participación femenina (Mayayo, 2003: 104), que para la teórica Pollock podía suponer también un problema, pues no cuestiona los discursos e instituciones dominantes. Según la historiadora del arte, las exposiciones, tanto mixtas como de mujeres, deben fundamentarse en un contenido feminista y político.

En España se comenzaron a escribir las primeras investigaciones y estudios de arte sobre la perspectiva de género en los años ochenta, pues la escasez de obras sobre teoría feminista de otras escritoras anglosajonas y estadounidenses era notable hasta ese momento. Dos obras españolas fundamentales de 1987 son la tesis de Estrella de Diego Otero, *La mujer y la pintura en el XIX español. Cuatrocientas olvidadas y alguna más* y *La otra mitad del arte* de la artista Esther Ferrer. En cuanto a las exposiciones a nivel nacional, Isabel Tejada Martín realiza un recorrido desde los años treinta hasta la actualidad en su artículo *Exposiciones de mujeres y exposiciones feministas en España. Un recorrido por algunos proyectos realizados desde la II República hasta hoy, con acentos puestos en lo autobiográfico*. Según la autora, existe esa diferencia entre las “exposiciones de mujeres” y “exposiciones de contenido feminista”. Las primeras eran las más comunes, pues se celebraban desde hacia décadas, sin embargo, las segundas, al tratarse de propuestas más innovadoras y arriesgadas, son más recientes y se localizan en la periferia, aspecto que hace creer en la posibilidad de mantener las ciudades importantes

como Madrid y Barcelona al margen de estos proyectos ya que pueden suponer un cambio de paradigma (Tejeda, 2020: 32).

En la década de los ochenta, se celebra la muestra *Mujeres en el Arte Español (1900-1984)* en el Centro Cultural Conde Duque de Madrid (Mantecón, 2010: 157) y ya en los noventa se organiza una de las exposiciones más significativas en el ámbito del arte feminista, *100%* (1993), de manera que a partir de ese momento se abre todo un periodo de exposiciones: *Transgénericas* (1998-1999), *Fuera de orden* (1999), *Zona F* (2000), *Extra-versiones* (2003), *La batalla de los géneros* o *Kiss Kiss Bang Bang* (2008) (Mantecón, 2010: 161). *Genealogías feministas en el arte español. 1960-2010* (2012), comisariada por la historia del arte y teórica Patricia Mayayo. Por último, la autora del artículo, Isabel Tejeda Martín, también ha organizado *Territorios indefinidos. Discursos sobre la construcción de la identidad femenina* (1995), *Sólo para tus ojos* (1997), *100 años en femenino* (2011), *A contratiempo. Medio siglo de artistas valencianas. 1929-1980* (2018), y la más reciente, *Fuera del canon. Las artistas pop en la colección* (2020) (Tejeda, 2020: 30).

En palabra de Estrella de Diego, las grandes exposiciones temporales de los últimos treinta años se definen como un “territorio de construcción de significados y, por lo tanto, de poder”. (Nualart, 2019: 19). En función de lo planteado, esta definición resume la importancia de las exposiciones como espacios de transformación, cambio, evolución, en el que se construyen nuevas miradas, puntos de vista y perspectivas. Por último, concluir con uno de los hitos que marcó el terreno de las exposiciones artísticas y que se convirtió en predecesora de las muestras que planteamos en este trabajo, *El arte de Clara Peeters*, celebrada en 2016 en el Museo del Prado. Se consolidó como una de las muestras más importantes hasta la fecha pues era la primera exposición de la institución dedicada a una mujer y la primera exposición monográfica de la artista, por lo que recibió una gran atención internacional y un notable prestigio. Esta pequeña exposición, comisariada por Alejandro Vergara, jefe de Conservación de Pintura Flamenca y Escuelas del Norte del

museo, compila las quince obras de esta artista, cuatro que conserva el propio museo y once procedentes de otras instituciones o colecciones¹⁵.

Cabe destacar el esfuerzo llevado a cabo por la Galería de los Uffizi, en el que su nuevo director, Eike Schmidt, en 2017 decidió plantear la programación de la institución de manera que se celebrarán dos exposiciones anuales dedicadas a mujeres pintoras, comenzando con la muestra denominada *Plautilla Nelli. Arte e devozione sulle orme di Savonarola*¹⁶. Sin embargo, un aspecto en común en todas las exposiciones es el periodo en el que se organiza, los 8 de marzo de cada año, es decir, el Día Internacional de la Mujer, como un evento puntual más en el escaparate de propaganda política que se desea aparentar, sin tener una continuidad a lo largo del tiempo (Albero Verdú, 2017: 148). Además, la National Gallery de Londres han sido conscientes de la ausencia de las artistas mujeres en su colección y, como resultado, se ha inaugurado en 2020 una exposición monográfica de Artemisa Gentileschi¹⁷, artista reconocida que ha recibido el interés de distintas instituciones y se han organizado un gran número de muestras sobre su producción artística, desde 1991 cuando se celebró la primera en el museo Casa Buonarroti, en Florencia¹⁸.

En los últimos años se ha podido estudiar la cantidad de exposiciones basadas en el trabajo artístico de las mujeres, como el artículo de Paola Aragón Pérez del periódico Público¹⁹, que en el verano de 2018, investigó sobre las exposiciones temporales dedicadas a mujeres artistas en España a partir de la gestión de distintos centros como el Thyssen-

¹⁵ *El arte de Clara Peeters - Exposición*. (2016). Museo del Prado. Disponible en: <https://www.museodelprado.es/actualidad/exposicion/el-arte-de-clara-peeters/e4628dea-9ffd-4632-85c9-449367e86959>

¹⁶ Museo del Prado. (2020, 18 diciembre). *Visibilizar el arte femenino: treinta años de exposiciones sobre mujeres artistas* [Vídeo]. YouTube. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=sh0eBGrKSE8&t=494s>

¹⁷ Riaño, P. (2020, 22 abril). *Esperando a Artemisia Gentileschi*. EL PAÍS. Disponible en: https://elpais.com/cultura/2020/04/18/babelia/1587230748_785490.html

¹⁸ Museo del Prado. (2020, 18 diciembre). *Op. cit.*

¹⁹ Pérez, P. A. (2018, 11 agosto). *Feminismo Las mujeres artistas apenas se cuelan en el programa estival de los principales museos*. Público. Disponible en: <https://www.publico.es/culturas/mujeres-artistas- apenas-cuelan-programa.html>

Bornemisza, Museo del Prado. Museo Nacional Reina Sofía, La Casa Encendida, el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, CaixaForum, Museo Picasso de Málaga, el Guggenheim, Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León y el Instituto Valenciano de Arte Moderno. Se ha determinado que de las 47 muestras organizadas en verano de ese año, únicamente once están representadas por mujeres artistas, un número que refleja la escasa presencia femenina en los museos e instituciones de arte. Madrid, donde se localizan los grandes museos (los cuatro primeros mencionados anteriormente) alberga cuatro de las once muestras, aunque tres de ellas pertenecen al Reina Sofía y la última a la Casa Encendida, quedando el Prado y el Thyssen sin ninguna exposición. En el Reina Sofía se exponen las obras de las artistas Nairy Baghramian, Dora García y Beatriz González, mientras que en la Casa Encendida, Jeanne Tripiet. En Barcelona, el Museo de Arte Contemporáneo y CaixaForum realizaron diez exposiciones y solo una se dedicó a la obra de Melanie Smith. Por otro lado, el Museo Picasso de Málaga se une a la cola de las instituciones sin muestras protagonizadas por mujeres, a diferencia del Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León que nos sorprende con dos artistas, Nùria Güel y Carmen Lydia Djuric (Hessie). Por último, el Guggenheim de Bilbao que acogió la producción de Joana Vasconcelos y el Instituto Valenciano de Arte Moderno, con Annette Messager y la muestra *A contratiempo. Medio siglo de artistas valencianas (1929-1980)*, citada anteriormente.

En el contexto canario se han organizado una serie de exposiciones, y en orden cronológico, destacamos una de las más importantes que fue una de las primeras muestras dedicadas a la producción femenina, *12*, celebrada en 1965 en el Círculo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife²⁰. Este evento marcó un hito en la historia de las exposiciones en España pues fue la primera muestra de Canarias y la segunda en España en la que las mujeres eran las protagonistas. Entre ellas había cinco canarias: Eva Fernández, María Belén Morales, Lola Massieu, Jane Millares y Manón Ramos. Además, las otras artistas estaban vinculadas con las islas porque habían residido o realizado un viaje al archipiélago, pero procedían de otras partes del mundo, como de las demás comunidades

²⁰ *12 Mujeres*. (2020). Fundación CajaCanarias. Disponible en: <https://cajacanarias.com/agenda/12-mujeres/>

autéonomas españolas, de Europa o Estados Unidos. Se han continuado realizando exposiciones interesantes, como la que tuvo lugar en 2013 denominada Construcciones de Eva, llevada a cabo en la Galería de Arte de la ULPGC²¹, o la de 2018, *Mujeres en la Isla. Una revista Insensatamente Valiente* (1953-1964)²², así como en 2020, *Mujeres artistas entre dos siglos. Transformaciones*²³ y, en 2021, *Pioneras. Lola Massieu y sus coetáneas. Yolanda Graziani y Pino Ojeda en la colección de la Casa de Colón*²⁴.

6.2. Exposiciones seleccionadas para este trabajo organizadas por el Museo del Prado

6.2.1. Historia de dos pintoras: Sofonisba Anguissola y Lavinia Fontana

6.2.1.1. Contenido de la muestra

Historia de dos pintoras: Sofonisba Anguissola y Lavinia Fontana es una exposición en la que se busca recorrer la trayectoria artística de estas dos grandes artistas italianas del siglo XVI, que se convirtieron en dos figuras influyentes en la Historia del Arte. Como una muestra del arte femenino, el Museo del Prado organizó uno de los proyectos más importantes y ambiciosos con el patrocinio de la Comunidad de Madrid por motivo de la celebración del Bicentenario del museo. La exposición, cuyo objetivo era reunir los trabajos artísticos de estas notables pintoras, dispuso de sesenta y cinco obras, las cuales cincuenta y seis de ellas pertenecían a otros museos, galerías y coleccionistas particulares. Las obras incluyen pinturas y dibujos, medallas, un vestido y un libro, entre los que se

²¹ Comisariada por María de los Reyes Hernández Socorro

²² *La exposición 'Mujeres en la Isla. Una revista insensatamente valiente' llega a la Casa-Museo Tomás Morales, en Moya.* (2018, 15 marzo). Casa-Museo Tomás Morales. Disponible en: http://www.tomasmorales.com/es/noticias/-/asset_publisher/C0oCuRLOIqk/content/noticia-la-exposicion-mujeres-en-la-isla-una-revista-insensatamente-valiente-llega-a-la-casa-museo-tomas-morales-en-moya/7531811

²³ *La Fundación CajaCanarias inaugura la exposición "Mujeres artistas entre dos siglos. Transformaciones"* (2020, 31 enero). Fundación CajaCanarias. Disponible en: <https://cajacanarias.com/noticias/la-fundacion-cajacanarias-inaugura-la-exposicion-mujeres-artistas-entre-dos-siglos-transformaciones-en-su-espacio-cultural-de-santa-cruz-de-tenerife/>

²⁴ *Exposición Pioneras. Lola Massieu y sus coetáneas Yolanda Graziani y Pino Ojeda, en la colección de la Casa de Colón.* (2021). Casa de Colón. Disponible en: <http://www.casacolón.com/-/exposicion-pioneras-centenario-lola-massieu>

encuentran las cuatro piezas de Sofonisba Anguissola y una de Lucía Anguissola pertenecientes al Museo del Prado. En este esfuerzo por reivindicar el papel de las artistas en la historia del arte, se puso en marcha el trabajo de los colectivos fundamentales del museo como el Gabinete de Documentación Técnica y el Laboratorio de Análisis que examinó y estudió algunas de las obras de la muestra²⁵.

La comisaria de la exposición, Leticia Ruiz, jefa del Departamento de Pintura Española, compuso un discurso narrativo en torno a seis bloques temáticos y cronológicos, así como un preámbulo que actuaba de introducción para el público y una despedida que cierra la muestra. En primer lugar, la exposición comienza con la obra de *Minerva desnuda* de Lavinia Fontana²⁶. Además, en esta pequeña introducción, se exponen cuatro autorretratos de las dos pintoras como una carta de presentación que da comienzo a la muestra. En segundo lugar, la sección *Sofonisba Anguissola: la creación del mito*, donde se ofrece una visión de la vida y la formación de la artista a través de una serie de autorretratos de la propia pintora y retratos de su familia de busto o media figura realizados en soportes diversos y pequeños formatos. Se convirtió en una retratista formidable que alcanzó la fama a partir de su juventud mediante el esfuerzo de promoción que desempeñó su padre Amilcare. Esta temprana fama impulsó su extensa carrera profesional, con la que consiguió inspirar a otras artistas posteriores y, por consiguiente, la creación de un mito en torno a su figura que desencadenó el interés de coleccionistas y de los miembros de la corte italiana por adquirir obras suyas.

La segunda sección dedicada a la pintora cremonesa, *Sofonisba Anguissola en la corte de Felipe II*, está compuesto por la producción artística de la monarquía española. A continuación, se exponen retratos sedentes de personajes ilustres de la época, como médicos, poetas, clérigos y humanistas. Este ámbito titulado *Retratos varoniles: los*

²⁵ Museo Nacional del Prado. (2020). *Memoria de Actividades 2019*. Disponible en: <https://content3.cdnprado.net/doclinks/pdf/museo/memorias/memoria-2019.pdf?v=4>

²⁶ Exposición: “*Historia de dos pintoras: Sofonisba Anguissola y Lavinia Fontana*”. (2019b, octubre 21). [Vídeo]. YouTube. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=MW4ISUH6mGE>

*entornos humanistas de Cremona y Bolonia*²⁷ está compuesto por obras de las dos artistas, tanto de Sofonisba Anguissola como de Lavinia Fontana, así como la sección de *La pintura religiosa*, que combina los trabajos artísticos de las dos pintoras. Sin embargo, Anguissola creaba piezas de pequeño formato de carácter devocional y privado, mientras que Fontana, cuya producción religiosa se basaba en una mayor profesionalidad y complejidad, elaboraba obras de grandes dimensiones destinado a iglesias.

Por último, las secciones dedicadas exclusivamente a la pintora boloñesa Lavinia Fontana son, por un lado, *Lavinia Fontana: retratista de Bolonia*, en la que refleja su talento y su capacidad de abarcar una cantidad de subgéneros dentro del retrato bastante notable pues se conservan ejemplares de retratos sedentes o composiciones tan complejas como retratos de grupo. Por otro lado, *Lavinia Fontana y la pintura mitológica*, en la que demostró su gran conocimiento de la anatomía humana con la representación de desnudos, ámbito vetado hasta ese momento para las mujeres, además de ilustrar su gran capacidad de invención. Para terminar la muestra, se destina un espacio más íntimo que despierta al espectador con objetos vinculados a las dos artistas como un homenaje.

6.2.1.2. Duración de la exposición

La exposición se celebró en el periodo del 22 de octubre de 2019 al 2 de febrero de 2020, con una extensión de más de tres meses. La muestra se inició con la inauguración el 21 de octubre, en donde asistieron miembros políticos importantes, como José Guirao, ministro de Cultura y Deporte; Marta Rivera de la Cruz, consejera de cultura y Turismo de la comunidad de Madrid; Meritxell Batet, presidenta del Congreso de los Diputados y Carmen Calvo, vicepresidenta del Gobierno, además de miembros del equipo directivo del museo, como Miguel Falomir, director del museo; Javier Solana, presidente del Real Patronato del Museo del Prado, y Leticia Ruiz, comisaria de la exposición y jefa de departamento de Pintura Española del Renacimiento y del área de marcos²⁸.

²⁷ Museo Nacional del Prado. (2020). *Memoria de Actividades 2019*. Disponible en <https://content3.cdnprado.net/doclinks/pdf/museo/memorias/memoria-2019.pdf?v=4>

²⁸ Museo Nacional del Prado. (2020). *Op cit.*

6.2.1.3. Número de visitantes que ha tenido

La exposición recibió en total una cantidad de 88.640 visitantes, es decir, el 6,48% del total de exposiciones temporales del 2019²⁹. Se organizaron en este mismo año diez muestras, entre las que *Historia de dos pintoras: Sofonisba Anguissola y Lavinia Fontana* ocupa la sexta posición en cuanto a visitas, superándole así *Velázquez, Rembrandt, Vermeer. Miradas afines* (34,07%), *Fra Angelico y los inicios del Renacimiento en Florencia* (21,61%), *Museo del Prado 1819-2019. Un lugar de memoria* (17,10%) y *Solo la voluntad me sobra. Dibujos de Goya* (10,85%). Por lo tanto, estas cifras se pueden interpretar como un mayor interés hacia otros artistas masculinos expuestos en el museo por parte del público. Cabe destacar que en ese año se recogieron la opinión y sugerencias de los visitantes acerca de las exposiciones temporales, como la que nos interesa, en la que recibieron una respuesta positiva por parte del público. Sin embargo, se recogieron 560 escritos, que en contraste con la cantidad de visitantes que accedieron a la muestra, representa una mínima parte del público.

6.2.1.4. Artistas femeninas que exponen: acercamiento a sus biografías. Obras seleccionadas de cada una de ellas

En esta exposición se exponen un total de 65 obras, principalmente de las dos artistas importantes a las que se le dedica la muestra, Sofonisba Anguissola y Lavinia Fontana. Además, se incorporan Caterina van Hemessen y Lucía Anguissola, hermana de Sofonisba, en la colección de la exposición, de manera que son cuatro el número de artistas femeninas que se pueden encontrar en *Historia de dos pintoras: Sofonisba Anguissola y Lavinia Fontana*. Sin embargo, también se exponen obras de otros artistas, como Antonio Van Dyck, Juan Pantoja de la Cruz y Alonso Sánchez Coello³⁰.

²⁹ Museo Nacional del Prado. (2020). *Op. cit.*

³⁰ Museo Nacional del Prado. (2019). *Catálogo Historia de dos pintoras. Sofonisba Anguissola y Lavinia Fontana*. Museo del Prado.

Por orden cronológico, Caterina van Hemessen (1528-1587) es la primera pintora en este recorrido artístico debido a que es considerada la primera mujer artista que se conoce. Nacida en Amberes, es hija del pintor Jan Sanders van Hemessen, por lo que la tradición familiar le ofreció el aprendizaje y la formación artística necesaria para convertirse en una artista reconocida en su época. Su reducida producción artística se basa en una serie de retratos, obras religiosas y su obra más conocida, su *Autorretrato ante el caballete* que se encuentra en la exposición pues es la evidencia de que fue la primera artista que se autorretrato de forma



Ilustración 1. *Autorretrato ante el caballete* (1548) de Caterina van Hemessen (Amberes, 1528-1587)

explícita (Museo del Prado, 2019: 90), inspirando a las artistas posteriores, como Anguissola y Fontana, de manera que existe una vinculación estrecha entre los autorretratos de estas dos grandes pintoras con el de la artista flamenca. Además, cabe destacar que se autorretrata en la condición de pintora, como ponen de manifiesto los pinceles, la paleta y el tiento³¹ con los que se representa, aspecto que destaca pues era poco habitual que las artistas se retrataran desempeñando el trabajo artístico, como es el caso de la siguiente maestra renacentista, Sofonisba Anguissola.

Sofonisba nació en Cremona en 1535 en una familia noble aunque no disponían de lujos ni una gran cantidad de recursos económicos. (Museo del Prado, 2019: 230). Su familia estaba formada por sus padres, Amilcare Anguissola y Bianca Ponzoni, y sus seis hermanos, Elena, Lucia, Minerva, Europa, Asdrubale y Annamaria. En el hogar, tanto Sofonisba como sus hermanas recibieron una educación basada en la literatura, música, danza, dibujo y pintura, disciplina que dominará a partir de su formación con su maestro Bernardino Campi hasta 1549, cuando continúa su aprendizaje con Bernardino Gatti. Como expresaba la comisaria, Leticia Ruiz, “cumplía con los cánones del ideal femenino

³¹ Díaz, C. (2016, 3 noviembre). *Caterina van Hemessen - Pintoras por tradición familiar (I)*. Cuaderno de Sofonisba. Disponible en: <http://cuadernodesofonisba.blogspot.com/2016/11/pintoras-por-tradicion-familiar-i.html>

de mediados del siglo XVI” (Museo del Prado, 2019: 15), es decir, familia noble y una formación fundamentada en los valores sociales y morales convenientes para las mujeres. Un acontecimiento fundamental en la biografía de la artista es el periodo en la corte española como dama y profesora de dibujo de la reina Isabel de Valois durante 1559 y 1573, en donde pinta una serie de retratos de la familia real y miembros de la corte (Museo del Prado, 2019: 230). Las dos piezas más importantes de este periodo, y que pertenecen al Museo del Prado, son los retratos de Felipe II y Ana de Austria, que aparecen con indumentaria negra y en una posición de tres cuartos sobre un fondo neutro (Museo del Prado, 2019: 152). Además, parece que posiblemente estos dos retratos, que comparten elementos como las manos de ambos que descansan sobre una silla, creando un juego simétrico interesante; y su fecha de creación, 1573, obliga a pensar en la idea de que se pintaron para ser un conjunto y posiblemente estuvieran colgados juntos.



Ilustración 2. Retratos de Felipe II y la reina de Ana de Austria (1573) de Sofonisba Anguissola (Cremona, 1535-1625)

En este conjunto se completa con los retratos de las infantas Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela, que también se consideran una pareja por los elementos que comparten, la indumentaria negra y el fondo neutro gris verdoso que recuerda al de los anteriores retratos. Sin embargo, disponen de otros componentes que los diferencian, como el tití que sujeta Catalina Micaela, que además se representa con un narciso en su cabello. La

serie de la familia real se realizó en el periodo en que Sofonisba se convirtió en dama al servicio de las infantas y la nueva reina, Ana de Austria, tras la muerte de Isabel de Valois. Uno de los grandes inconvenientes que se abordan en el estudio de la producción artística de la artista en este periodo de la corte española es la ausencia de firmas que acrediten la autoría de Sofonisba Anguissola en la mayoría de las obras, además de la escasez de documentación en las fuentes de la época (Museo del Prado, 2019: 45). Asimismo, durante su estancia en la corte se contempla un cambio en su estilo, caracterizado por el gusto por los detalles, la atmósfera envolvente y tamizada, y la suavidad de los contornos de las figuras (Museo del Prado, 2019: 24). La artista se adaptó a las fórmulas del retrato de corte³², una tipología dentro de la pintura retratística dirigida a la transmisión de ideales políticos y propagandísticos relacionados con la monarquía³³. En este ámbito se desarrolla la figura de Alonso Sánchez Coello, quien dominaba el panorama retratístico de la corte, y su taller, en la que se destaca al artista Juan Pantoja de la Cruz. De manera que una gran cantidad de obras que posteriormente han sido atribuidas a Sofonisba, han sido consideradas de estos dos artistas masculinos debido a la dificultad que conlleva diferenciar la producción de la pintora, que además no firmó algunas de sus obras, cuestión que limita aún más su estudio. En este sentido se considera que es adecuado establecer el “Atribuido a” en caso de no garantizar o asegurar completamente su autoría, como *Isabel de Valois sosteniendo un retrato de Felipe II* y *Doña Juana de Austria y una niña*. Este último se ha presentado como obra de Tiziano, después de Sánchez Coello y, a partir de los últimos veinte años, se ha establecido como autora a Sofonisba³⁴. Por último, es conveniente destacar que en algunas ocasiones Sofonisba colaboró con Sánchez Coello ya que, como expuso Leticia Ruiz, “su condición de pintora en las colecciones reales españoles se perdió muy pronto” (Museo del Prado, 2019: 16) y se la relegó a la posición de dama exclusivamente. Por este motivo, no podía ocuparse de todos los encargos ni dedicarse a la pintura a tiempo completo.

³² Museo del Prado. (2020, 11 diciembre). *Entre Sofonisba y Sánchez Coello: los otros retratistas de la corte de Felipe II* [Vídeo]. YouTube. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=hdCWDpm4e54>

³³ Museo Nacional del Prado. (2018, 18 enero). *El retrato de corte* [Publicación de Facebook]. Facebook. Disponible en: <https://www.facebook.com/museonacionaldelprado/posts/10155924576398363/>

³⁴ Museo del Prado. (2020, 11 diciembre). *Op. cit.*

Retrocediendo en el tiempo, en el periodo previo a su llegada a la corte española realizó una serie de retratos y autorretratos que la convirtieron en un referente femenino en el mundo del arte. A continuación procedemos a llevar a cabo un recorrido por algunas de las obras más destacadas de su producción en este periodo. Cabe destacar, en primer lugar, que se conoce como la primera mujer artista de la que se conservan numerosos autorretratos, comenzando con el de 1554 que es el primero que conocemos y con el que se demuestra el esfuerzo de promoción que desempeñó su padre Amilcare. (Museo del Prado, 2019: 92) La artista triunfó en el panorama artístico de la época, de manera que algunos coleccionistas y cortes italianas se mostraron interesados en adquirir una obra suya y, por consiguiente, se explica su incorporación a la corte española por invitación del rey Felipe II. En segundo lugar, *el Autorretrato tocando la espineta y Autorretrato ante el caballete* son dos obras de 1556-57 que reflejan las actividades con las que se asociaba, la música y la pintura. Los dos cuadros están estrechamente vinculados pues incluso algunas características como la iluminación, el tamaño y el encuadre son bastante similares. Cabe destacar que el segundo, en el que se retrata como pintora, recuerda a la composición del autorretrato expuesto anteriormente de Caterina van Hemessen. Sin embargo, Sofonisba incorpora un componente adicional a su composición, el lienzo que está pintando, una Virgen con el Niño, que refleja su capacidad de invención en un género mayor como es la pintura religiosa (Museo del Prado, 2019: 98). Este planteamiento de introducir un cuadro dentro de otro cuadro se repite en 1559 con el doble retrato de la artista y su maestro en *Bernardino Campi retratando a Sofonisba Anguissola*.



Ilustración 3. *Autorretrato ante el caballete* (1556-57) de Sofonisba Anguissola (Cremona, 1535-1625)

En este periodo realizó retratos de algunos de los miembros de su familia, paralelamente a los autorretratos. Debe destacarse uno de los cuadros más conocidos de la artista, *La partida de ajedrez* (1555), en la que representa a sus hermanas Lucía, Europa y Minerva junto a la sirvienta de la familia. Es una obra única, que se diferencia de las demás por sus dimensiones, ya que es uno de sus trabajos de mayor formato en el que representa un grupo de figuras en un espacio al aire libre, como es el caso de la obra inacabada de *Retrato de familia*, en el que se muestra a su hermana Minerva de nuevo, su padre Amilcare y su hermano menor Asdrubale. Estas composiciones tan complejas en la que se construyen dos escenas cotidianas familiares basadas en la relación de los personajes y el vínculo fraternal, ambas sobre dos fondos de paisajes idílicos en el que se pueden apreciar arquitecturas difusas (Museo del Prado, 2019: 114). Cabe señalar el retrato realizado a su hermana Elena Anguissola con hábito de monja y el de su madre, Bianca Ponzoni.



Ilustración 4. *La partida de ajedrez* (1555) de Sofonisba Anguissola (Cremona, 1535-1625)

Lucía Anguissola (1537-1565), hermana de Sofonisba, también forma parte de la exposición con su retrato a *Pietro Manna, médico de Cremona* de 1557, y que pertenece a la colección del Museo del Prado. Lucía fue la tercera hija de la familia Anguissola, y junto con sus demás hermanas, adquirió formación en música, literatura y pintura. Su escasa producción artística, basada en una serie de retratos, un autorretrato y una pintura religiosa, se debe a que su muerte prematura. Se encuentra en la sección de *Retratos varoniles: los entornos humanistas de Cremona y Bolonia* porque se ha documentado que se trata del médico Pietro Manna, miembro de una importante familia de la ciudad (Museo del Prado, 2019: 124). Su expresión en el rostro con la ceja ligeramente levantada recuerda a un retrato sedente de otro personaje ilustre, *Giovanni Battista Caselli, poeta de Cremona* (1557-58), realizado por su hermana Sofonisba Anguissola (Museo del

Prado, 2019: 124). Además, se advierte la cuidada confección de los detalles, como las texturas de la indumentaria, la intensidad de su mirada hacia el espectador o la serpiente

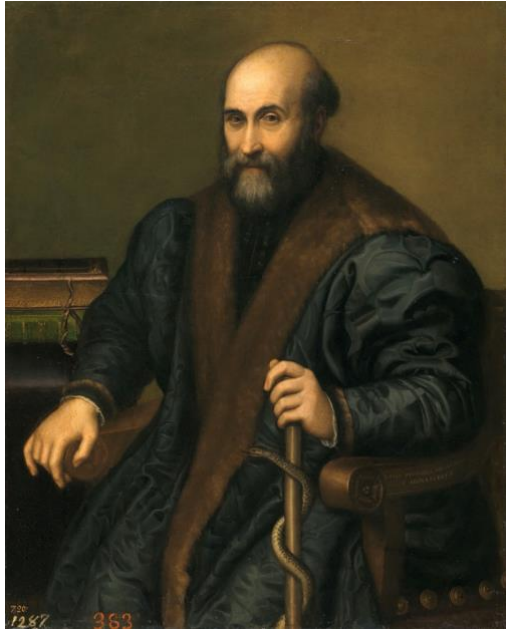


Ilustración 5. *Pietro Manna, médico de Cremona (1557)* de Lucía Anguissola (Cremona, 1537-1565)

que rodea al báculo. De la misma forma que su hermana Sofonisba, posee la capacidad de crear una atmósfera envolvente. En el retrato de Battista Caselli, lo más destacable es la capacidad de la artista de elaborar una escena realista con un gran nivel de detalle y complejidad, como la expresividad del rostro del poeta, los libros y otros objetos del estudio, las manos, que además señalan el cuadro con la representación de la Virgen con el niño y, por último, el texto en italiano que está escribiendo con una letra humanística sofisticada (Museo del Prado, 2019: 127).

Lavinia Fontana, veinte años después, se convierte en retratista de la sociedad boloñesa, tanto de médicos, humanistas o letrados, que reflejan su elevada posición social y su prestigio. Por lo tanto, continúa con la tradición de las Anguissola de retratar los grandes personajes ilustres, con su obra más notable del periodo juvenil, *Retrato de caballero (Senador Orsini)*, realizada en 1577-79. Con una composición compleja, la artista ha sabido reproducir con un gran realismo la escena en la que se representa un caballero con una indumentaria ostentosa que refleja el alto rango social del personaje (Museo del Prado, 2019: 171). Además, se observa un libro, el cual está sujeto por el propio caballero, con un gesto que se interpreta como la interrupción de su lectura. Los detalles, el color y la indumentaria están tratados con una sutileza y un cuidado significativos. Asimismo, nos sorprende con un espacio que se prolonga hasta el fondo, donde se aprecia una habitación iluminada por la ventana que dispone en ella (Museo del Prado, 2019: 171).

Nacida en 1552 en Bolonia, Lavinia Fontana se educa en el arte del dibujo y la pintura en el hogar, impulsada por su padre Prospero Fontana, un pintor célebre de la Italia renacentista. Su formación en el taller familiar le permitió adquirir los conocimientos necesarios para convertirse en una celebridad con una carrera profesional desarrollada en diversas ciudades italianas, como Bolonia, Florencia y Roma. Sus primeras obras conocidas se remontan a partir del año 1575, como su *Autorretrato tocando la espineta* (1577) y *Autorretrato en el estudio* (1579). El primero nos recuerda al autorretrato de Sofonisba Anguissola tocando también este instrumento,

el que se encuentra en la exposición pero, sobre todo, el *Autorretrato con espineta y criada* de la colección Lord Spencer que por desgracia no forma parte de la muestra. Esta obra tiene en común con la de Fontana la figura de la criada, que se encuentra detrás de ella sosteniendo una partitura. Cabe destacar la compleja composición de la obra, cuya estancia se encuentra conectada por dos espacios en los que se reflejan las dos actividades vinculadas a su formación: la música, con la espineta y el arte, con el caballete del fondo.



Ilustración 6. *Autorretrato en el estudio* (1579) de Lavinia Fontana (Bolonia, 1552-1614)

Se plantea la posibilidad de que Lavinia conociera la producción artística de Sofonisba ya que ésta mantenía un gran reconocimiento en toda Italia, sin embargo, no se conoce con exactitud qué obras conocía. Existe una posible evidencia de este contacto por una carta de 1578 en el que el dominico español Alfonso Chacón solicitaba un autorretrato de la pintora boloñesa para que formara parte de su galería de hombres y mujeres ilustres de esa época, acompañando al de Sofonisba Anguissola. Un año más tarde, Fontana le envió su *Autorretrato en el estudio* con un agradecimiento. En esta obra en la que se representa a sí misma como estudiosa del arte y humanista (Museo del Prado, 2019: 106) se refleja su maestría en el arte del retrato, género que desarrolló en diferentes tamaños y formatos.

Esta maestría se demuestra por la gran cantidad de retratos que realizó a lo largo de su carrera profesional y su éxito permitió que se convirtiera en la primera mujer en obtener un taller propio. En su producción retratística dispone de representaciones de niños, damas o familias que demuestran esa adaptación a todo tipo de retratos y encargos que se les encomienda. *Retrato de familia* (1595-1603) es un excelente ejemplo de “retrato relato” en el que se reúnen tres generaciones, tanto personas con vida como fallecidas, para valorar los lazos familiares y, además, está cargada de simbolismo y significados ocultos a través de la composición, las miradas, los gestos, las indumentarias y sus colores. Esta idea de retrato en grupo evoluciona hasta su *Retrato de dama con cuatro jóvenes* (*El arreglo de la novia*), en torno al 1600-5, en la que observamos una composición diferente, pues son cuatro jóvenes de cuerpo completo dispuestas en torno a otra joven sentada, la novia a la que están preparando para su casamiento. Lavinia



Ilustración 7. *Retrato de familia* (1595-1603) de Lavinia Fontana (Bologna, 1552-1614)

demonstró sus habilidades para representar los detalles de las indumentarias, textiles y joyas, como en esta obra que los vestidos rojos eran muy frecuentes en los enlaces matrimoniales (Museo del Prado, 2019: 185) y en el retrato de la dama *Costanza Alidosi* (1595), que se encuentra sentada con un perro en su regazo. Su elegante vestido es el foco de atención, pues está repleto de

detalles y adornos que reflejan su posición noble, además de los brazaletes de oro que se encuentran encima de la mesa. Todos estos elementos pueden aportar información en cuanto a la identidad de la retratada y el contexto social.

Lavinia Fontana no se dedicó exclusivamente al retrato, cultivó otros géneros como la pintura religiosa y mitológica, en la que demostró una notable capacidad de invención. Cabe destacar, en primer lugar, que las representaciones mitológicas incluían desnudos

(Museo del Prado, 2019: 17), ámbito vetado para las mujeres. En esta sección se destaca la obra de *Minerva desnuda* (1604-5), que es la imagen inicial de la exposición. Sin embargo, existen dos versiones de este cuadro a las que les separa diez años de diferencia, además de la propia composición, que se distinguen pero comparten elementos comunes, como la propia postura de la diosa, que coloca sus armas en el suelo, por lo que se convierten en juego para Eros y pasa a ser Venus (Museo del Prado, 2019: 228). En la primera versión se muestra una Minerva más seductora y se



Ilustración 8. *Minerva desnuda* (1604-5) de Lavinia Fontana (Bolonia, 1604-5)

representa con su casco, mientras que en la segunda desaparece. Asimismo, el rostro de la diosa recuerda a la pintora en sus autorretratos, aunque se desestima esa idea por la edad avanzada que poseía la artista en ese momento y se cree que puede haberse inspirado en su hija Laudomia (Museo del Prado, 2019: 227).

En cuanto a la última sección de pintura religiosa, las dos artistas dedican parte de su producción artística a este género aunque de manera diferente. En primer lugar, los trabajos religiosos de Sofonisba son escasos y se tratan de obras de pequeño formato para ámbitos privados. Cabe destacar que la artista se encontraba en una edad avanzada cuando pintó la mayoría de estas obras, en las que empleaba modelos ajenos, es decir, se inspiraba en creaciones de otros pintores, como Camillo Boccaccino y Luca Cambiaso. La Sagrada Familia es su tema más frecuente y posee distintas interpretaciones, como *La Sagrada Familia* (1559), *La Sagrada Familia con san Juanito y san Francisco de Asís* (1559) y *La Sagrada Familia con santa Ana y san Juanito* (1592). Esta última obra se encuentra en la etapa genovesa de Sofonisba, con un estilo muy cercano al pintor Cambiaso aunque

se advierten elementos de la técnica de la pintora, como la delicadeza formal en las figuras (Museo del Prado, 2019: 200). En segundo lugar, la carrera profesional de Lavinia Fontana, como se expuso anteriormente, se basó en una gran variedad de géneros, como la pintura religiosa, que al contrario que Sofonisba, Lavinia demostró tener una notable capacidad de invención por las composiciones tan complejas y un dominio de los medios técnicos que reflejaba en sus obras (Museo del Prado, 2019: 202). Además, la artista no elaboraba exclusivamente piezas pequeñas de carácter devocional o privado, sino también obras de grandes dimensiones para iglesias, marcadas por los postulados religiosos de la contrarreforma. Cabe destacar el retablo de *Consagración a la Virgen* (1599) como un encargo de la familia Gnetti para la iglesia de Santa María dei Servi en Bolonia. Se trata de una composición espectacular en la que se representa la división entre el mundo celestial y el espacio terrenal (Museo del Prado, 2019: 210).

6.2.1.5. *Valoración personal*

En esta exposición, el objetivo principal es recorrer la trayectoria artística de ambas artistas. Según la comisaria Leticia Ruiz, un factor fundamental fue el proceso de estudio de documentación y revisión de distintas fuentes de la época, además del análisis de los retratos de Sofonisba Anguissola que formaban parte de la colección del Museo del Prado (Museo del Prado, 2019, 16). Cabe destacar que se toma en consideración la recuperación de mujeres artistas llevada a cabo por las historiadoras del arte americanas como Linda Nochlin, Anne Sutherland, Eleanor Tufts y Whitney Chadwick. En el catálogo Leticia Ruiz precisa “Abrieron un camino que han proseguido, ampliando los horizontes y las perspectivas, hasta convertirse en un objetivo en sí mismo de reivindicación cultural y feminista” (Museo del Prado, 2019: 16). En este sentido se comprende que la exposición busca reivindicar el papel de la mujer en el arte a través de la visibilización de las carreras profesiones de estos dos notables artistas del siglo XVI.

La idea principal en un primer momento fue el estudio de los cuatro retratos de la artista cremonesa junto con el de su hermana Lucía Anguissola pertenecientes al museo en el

Laboratorio de Análisis³⁵, por lo que se manifiesta la labor y dedicación de la institución por recuperar del olvido a esta gran artista. Además, han participado con otras instituciones y museos, sobre todo para el caso de Lavinia Fontana, pues el Museo del Prado no disponía ningún ejemplar de esta artista y, en cuanto a Sofonisba Anguissola, conseguir reunir la mayor cantidad de obras dado que su producción artística es escasa y se encuentra dispersa. Una de las obras procedente de una institución externa es el conocido *Retrato de familia*, que fue estudiada por el Gabinete de Documentación Técnica, una labor fundamental para conocer en detalle las piezas expuestas³⁶.

El discurso y la estructura de la exposición son adecuados, pues se ha realizado un recorrido cronológico por las carreras artísticas de las dos pintoras, haciendo énfasis en los acontecimientos más importantes de su biografía a través de sus obras. Asimismo, desde una perspectiva de género, se han definido los valores y cualidades femeninos que se requerían para las damas de esa época. Se planteó la formación y educación de las artistas en el taller familiar y su vinculación con determinados géneros artísticos. En definitiva, la muestra ha tenido resultados positivos en cuanto al conocimiento del trabajo artístico de estas dos artistas italianas y su papel fundamental en la historia, pues se convirtieron en pioneras del mundo del arte, inspirando a otras mujeres.

Sin embargo, algunas cuestiones negativas que se deben señalar con respecto a la exposición es la “competencia” que parece establecerse entre las dos artistas, pues incluso el director del Museo del Prado escribe en el catálogo “lo que pretendemos al enfrentar a Sofonisba y Lavinia” (Museo del Prado, 2019: 11) Es interesante relacionar a las dos artistas, tan cercanas geográficamente pero alejadas cronológicamente, por ser dos de las primeras mujeres reconocidas en el panorama artístico de su época, pero además conseguir grandes logros para las mujeres en un contexto en el que era inconcebible. Asimismo, existen algunos elementos en sus obras que dan que pensar en un posible contacto, es decir, que Lavinia conociera el trabajo de Sofonisba. Cabe destacar que se

³⁵ Museo Nacional del Prado. (2020). *Memoria de Actividades 2019*. Disponible en: <https://content3.cdnprado.net/doclinks/pdf/museo/memorias/memoria-2019.pdf?v=4>

³⁶ Museo Nacional del Prado. (2020). *Op cit.*

han incorporado otras dos artistas como Lucía Anguissola y Caterina van Hemessen para completar el discurso expositivo. Por otro lado, se ha reflexionado sobre la decisión de organizar una exposición conjunta de las dos artistas, las cuales merecen su espacio independiente. Incluido el catálogo de la exposición, cuya portada se ha dividido en dos partes para cada pintora, hace pensar en la idea de la contraposición del arte de una respecto a la otra, por lo que nos preguntamos: ¿Es adecuado emplear una exposición temporal para mostrar el trabajo de las dos pintoras? La escasez de obras no es un argumento válido para no crear una exposición monográfica de cada una, que profundice en su vida y carrera artística. Sin embargo, es cierto que la muestra ha permitido dar a conocer el papel de las dos figuras en la historia del arte e impulsar su investigación para futuras generaciones. Se debe mencionar la variedad de actividades que se realizaron con motivo de la exposición que son muy interesantes, como el videojuego, las conferencias, jornadas y cursos que son un complemento perfecto para la muestra.

Para finalizar, es necesario destacar el papel que puede tener la exposición en cuanto a la reivindicación de exponer y adquirir una mayor cantidad de obras femeninas en el Museo del Prado. No obstante, se ha comprobado que, aunque existen cambios significativos, se mantiene esa desigualdad, pues incluso las obras de Sofonisba y Lucía Anguissola que pertenecen al museo no se exponen en su totalidad. Únicamente tres de los cuatro de Sofonisba están expuestos, es decir, los retratos de Felipe II, el de la reina Ana de Austria y el de Isabel de Valois. El retrato de Giovanni Battista Caselli y la obra de Lucía, el retrato de Pietro Manna, continúan en los almacenes, espacio que ocupaban antes de la exposición, por lo que el público no ha podido ver ninguna de las dos piezas hasta su celebración (Riaño, 2020: 40). El primero lo adquirió el museo en 2012 por la cantidad de 60.000 euros. Por otro lado, en el caso de Lavinia Fontana, la muestra pudo ser una oportunidad para que el museo se interesase en adquirir una obra de esta pintora pues su colección no dispone de ninguna. En cambio, recientemente, se ha tenido la posibilidad de poder comprar alguna de las obras de dichas artistas, pero el museo no se ha mostrado interesado, como es el caso de una obra de Lavinia Fontana, *Retrato de Lucia Bonasodi*

di Garzoni, que formaba parte de una colección de Las Palmas de Gran Canaria, y fue adquirido por un coleccionista privado por la cantidad de 140.000 euros³⁷.

6.2.2. *Invitadas. Fragmentos sobre mujeres, ideologías y artes plásticas en España (1833-1931)*

6.2.2.1. *Contenido de la muestra*

Invitadas. Fragmentos sobre mujeres, ideología y artes plásticas en España (1833-1931), se propone como una reflexión del papel de la mujer artista en la sociedad española de este periodo, por lo que, al contrario que las anteriores, no se aborda la producción artística de una o varias pintoras, sino el contexto histórico que las rodea. Por este motivo, esta exposición se ha visto envuelta en una polémica y ha recibido una gran cantidad de críticas. La exposición, comisariada por el conservador del Área de Pintura del siglo XIX, Carlos G. Navarro, realiza un recorrido cronológico desde el reinado de Isabel II hasta la Segunda República, donde se acerca a la realidad de las mujeres en el sistema del arte. La muestra dispuso de 133 obras, las cuales pertenecen en su mayoría a los fondos del propio Museo del Prado, cuyo trabajo de revisión, estudio y restauración de sus depósitos hizo posible la puesta en marcha de este proyecto, que el presidente del Real Patronato del museo, Javier Solana, ha definido como un “intento por saldar una deuda histórica” (Museo del Prado, 2020: 9).

Aunque la mayor parte de las obras no están expuestas en el museo, es decir, están ocultas en los depósitos, otra pequeña parte pertenecen a algunas instituciones. La muestra incluye pinturas, esculturas, fotografías, grabados, dibujos, miniaturas y películas a través de diecisiete secciones temáticas que a su vez están dividida por dos partes. En la primera se aborda el contexto social en el que se desarrolló la iconografía de la mujer burguesa y la mentalidad patriarcal, mientras que la segunda se centra en la carrera artística de las

³⁷ Marcos, A. (2021, 18 mayo). *Un coleccionista privado compra por 140.000 euros el retrato de Lavinia Fontana en una subasta en Madrid*. EL PAÍS. Disponible en: <https://elpais.com/cultura/2021-05-18/un-coleccionista-privado-compra-por-140000-euros-el-retrato-de-lavinia-fontana-en-una-subasta-en-madrid.html>

mujeres en todos los ámbitos³⁸. Cabe destacar que en catálogo de la exposición las secciones están distribuidas de manera diferente y con títulos distintos, pero el contenido continúa con el discurso establecido.

En primer lugar, la sección *Reinas Intrusas* refleja el proyecto de José de Madrazo de la *Serie cronológica de los reyes de España* para el Museo Real de Pinturas en los que se representa a todos los monarcas españoles, incluidas las mujeres que gobernaron, como la reina medieval Doña Urraca y las reinas asturianas Ermesinda y Adosinda (Usenda) (Museo del Prado, 2020: 126-127). Este proyecto tenía un objetivo político, legitimar el acceso de Isabel II a la corona española frente a los partidarios de Carlos que rechazaban la idea de admitir a una mujer como reina. Además, en este capítulo se reflexiona sobre la figura de Juana de Castilla en torno a la que se creó un mito, como un tema frecuente en las pinturas pues representaba los prejuicios hacia las mujeres de la época: mujer incapaz de controlar sus emociones, por lo que es débil y concluye en locura. Aunque se ha demostrado que este mito se sostuvo a partir de los intereses políticos de su padre, el rey Fernando, se mantuvo la historia y por ello se la conoce como Juana La Loca (Museo del Prado, 2020: 125). En palabras de Peio H. Riaño, esta situación, alimentada por la historiografía, está basada en “manipulaciones, ocultaciones, mitos, rumores y clichés que destruyeron a la reina cautiva con una intención: acabar con cualquier aspiración personal, pública y política de las mujeres” (Riaño, 2020: 82).

En la segunda sección, *El molde patriarcal*, reflexiona sobre el papel de los hombres de la familia, tanto padres como abuelos, en la transmisión de los valores a las generaciones posteriores a través de escenas costumbristas en las que se toma importancia la educación de las jóvenes. Es importante recordar que en 1857 se impulsa la Ley Moyano en la que se permite el acceso a las niñas en la enseñanza primaria, aunque diferenciada por géneros según las actividades consideradas propias de cada uno. (Museo del Prado, 2020: 131) La condición femenina se ha asociado tradicionalmente con el ámbito doméstico, por lo que

³⁸ Museo del Prado [Museo Nacional del Prado]. (2020, 6 octubre). *Invitadas. Fragmentos sobre mujeres, ideología y artes plásticas en España (1833–1931)* [Vídeo]. YouTube. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=cRLVaPPSt_c

la enseñanza estará dirigida a labores del hogar, haciendo referencia a esa expresión acuñada por la escritora feminista, Virginia Woolf, “ángel del hogar”.

El arte de doctrinar continúa con ese planteamiento de la educación de las mujeres del siglo XIX como perfectas madres y esposas, el destino asignado para el género femenino, que además debían cumplir el rol de sumisa y obediente al servicio de su marido. Esta realidad se fundamentaba en los prejuicios que se crearon en torno a las mujeres. Su supuesta personalidad débil, pasional y descontrolada requiere el control y supervisión de los hombres, esa “noción paternalista”³⁹.

En *Brújulas para extraviadas*, la cuarta sección, se muestran obras en las que se representa ese modelo de mujer desobediente y arrepentida, cuyo final es trágico. Se asumen como imágenes que transmiten una advertencia, si desobedeces las normas y rol que se te ha asignado, ese será tu destino, rechazo y vergüenza. Además, se exponen las importantes obras de denuncia social que se van a exhibir en estos años sobre la prostitución femenina y la degradación de la mujer (Museo del Prado, 2020: 155). Provocaron un gran escándalo por lo que no eran aceptadas por la moral de la época, como fue el caso de Antonio Fillol, con sus obras más conocidas, *La bestia humana* (1897) y *El sátiro* (1906). La primera, a la que Riaño le dedica un capítulo en su libro, se la califica de inmoral por mostrar una escena sombría en la que se refleja la desesperación de una joven prostituida y la segunda se presenta un tema igual de controvertido, la violación de una niña y fue censurada a partir de la ofensa del juzgado en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1906.

Continuando con el papel de la mujer, la quinta sección se dedica a *Madres a juicio*, con obras referentes a la maternidad y al cuidado de los hijos, labor dirigida por las mujeres. Posteriormente, las siguientes salas se destinan a la sexta sección, *Desnudas*, y la séptima, *Censuradas*. La primera aborda el desnudo femenino, que se asocia tradicionalmente con la idea de belleza, al servicio del placer masculino. Las obras más controvertidas que se

³⁹ Museo del Prado. (2020). *Invitadas. Fragmentos sobre mujeres, ideología y artes plásticas en España (1833–1931)*. Disponible en: <https://www.museodelprado.es/actualidad/exposicion/invitadas-fragmentos-sobre-mujeres-ideologia-y/197d4831-41f1-414d-dbd7-5ffd7be4cc3f>

exponen son *Crisálida* (1897) e *Inocencia* (1899) de Pedro Sáenz Sáenz, en las que se retratan a dos menores desnudas sexualizadas y por las que ganó dos segundas medallas en las Exposiciones Nacionales. Su desnudez no incomoda, pero sí la denuncia de Fillol. Además, en esta sala se muestra el otro rol designado a las mujeres en el panorama artístico, el de musa o modelo, asociado al desnudo, por lo que se muestran mujeres avergonzadas y obligadas a posar bajo la dura mirada masculina. En segundo lugar, *Censuradas* realiza un recorrido por las obras censuradas en una época como es el siglo XIX donde el fenómeno de la censura tuvo una enorme importancia (Museo del Prado, 2020: 196). Silencio, marginación, expulsión, crítica formaron parte del destino de estas obras que se consideraban obscenas para la moral de aquellos años.

La sección octava está dividida en dos partes. La primera se dedica a *La reconstrucción de la mujer castiza*, en la que se explica la creación de la Sociedad Española de Amigos del Arte en 1909, de carácter conservadora, aristocrática y tradicional. Su objetivo era proteger el arte y fomentar la cultura mediante exposiciones (Museo del Prado, 2020: 209). Por lo tanto, se reconstruye la imagen de la mujer castiza, la cual sirve como modelo femenino tradicional para la corriente ideológica conservadora que se desarrolló frente a la construcción de la nueva imagen de mujer libre a principios del siglo XX⁴⁰. En la siguiente parte, *Maniqués de lujo*, se hace referencia a los retratos de mujeres del pintor Raimundo de Madrazo y Garreta que reflejaban el ideal femenino de la alta sociedad.

Náufragas se propone como una revisión de la marginación de la mujer en mundo artístico a lo largo de los siglos (Museo del Prado, 2020: 240). De manera que a partir de los dos textos fundamentales como son *Las españolas náufragas* de Segunda Martínez de Robles y el relato *Náufragas* de Emilia Pardo Bazán, en los que se refleja esta situación de exclusión, además de inspirarse en los títulos para el de esta sección, con un término que se asocia con esta idea. Las artistas femeninas afrontaban una serie de limitaciones que obstaculizaban su formación y el desarrollo de una carrera profesional que le permitiera recibir una remuneración por ello. Las que pudieron recibir una educación

⁴⁰ Museo del Prado. (2020). *Invitadas. Fragmentos sobre mujeres, ideología y artes plásticas en España (1833–1931)*. Disponible en: <https://www.museodelprado.es/actualidad/exposicion/invitadas-fragmentos-sobre-mujeres-ideologia-y/197d4831-41f1-414d-dbd7-5ffd7be4cc3f>

artística fueron las mujeres emparentadas con artistas masculinos, como sus padres o maridos (Museo del Prado, 2020: 245), aunque la historia del arte no reconoció su trabajo. En relación con esto, se muestra la sección *Modelos en el atelier*, que se trata del rol asignado a las mujeres como modelos o musas en el atelier, es decir, el taller o estudio del pintor⁴¹.

A partir de esta sección se inicia la segunda parte de la exposición, dedicada a las obras de las mujeres artistas, como *Pintoras en miniatura*, en la que se expone la dedicación de las mujeres a géneros considerados menores como el bodegón o, en este caso, la miniatura. Se asociaban con el ámbito doméstico, y por ende, con las mujeres, pues se pensaban que eran las más adecuadas para las artistas ya que su formación estaba limitada por la prohibición de acceso a asignaturas como dibujo del natural, anatomía pictórica o colorido y composición (Museo del Prado, 2020: 290). Por lo tanto, se reducían los géneros y temas que podían abordar por la falta de educación. En la siguiente, *Las primeras fotografías*, se exhiben una serie de fotografías de Jane Clifford para reflejar cómo la fotografía se convirtió en un medio de profesión para las mujeres. Continuando con la práctica artística de las mujeres, se muestra la sección *Señoras “copiantas”*, basada en la copia como la actividad principal que desarrollaron las artistas.

Reinas y pintoras es una sección que como se muestra en su propio título, se reúnen el trabajo artístico de las reinas como María Cristina de Borbón e Isabel II. Las últimas salas son, en primer lugar, *Las viejas maestras y las “verdaderas pintoras”*, en la que se reflexiona sobre la consideración de las artistas como aficionadas que se dedican a géneros tradicionalmente definidas como artes menores o decorativas, como el bodegón o la miniatura (Museo del Prado, 2020: 322). Pero además, abordaron el retrato y autorretrato, como se expone en *Señoras antes que pintoras*. Al contrario que los pintores masculinos, se observan una serie de autorretratos de artistas que no se representan en la condición de pintora, a excepción de Lluïsa Vidal, que sostiene un pincel y una paleta. En último lugar, *Anfitrionas de sí mismas*, se realiza un recorrido por el papel de las mujeres artistas desde finales del siglo XIX y comienzos del XX, es decir, como se expone

⁴¹Real Academia Española. (s. f.). Atelier. En *Diccionario de la lengua española*. Disponible en: <https://dle.rae.es/atelier>

en el catálogo, “Artistas pioneras en el tránsito a la modernidad” (Museo del Prado, 2020: 364). Se trata además de su representación en el sistema y mercado del arte, a través de exposiciones o certámenes nacionales e internacionales, y la adquisición de sus obras. Cabe destacar que en el catálogo de la exposición se incluyen dos apartados sobre el trabajo de las escultoras y directoras de cine importantes para hacer referencia a otras disciplinas artísticas.

6.2.2.2. Duración de la exposición

La exposición se celebró en el periodo del 6 de octubre de 2020 al 14 de marzo de 2021, con una extensión aproximadamente de cinco meses. Sin embargo, estaba prevista la inauguración el 31 de marzo de 2020, permaneciendo en el museo hasta el 6 de septiembre de 2020. En marzo se declaró el estado de alarma para la gestión de la crisis sanitaria del COVID-19, por lo que una de las consecuencias fue la modificación en el calendario de la exposición para posponerla sin una fecha concreta hasta que la situación mejorara.

6.2.2.3. Número de visitantes que ha tenido

La exposición recibió en total una cantidad de 74.802 visitantes, de manera que la muestra de *Historia de dos pintoras: Sofonisba Anguissola y Lavinia Fontana*, con 88.640 visitantes, la superó. Probablemente este contraste se deba al poco interés que ha suscitado la exposición *Invitadas* porque no ha cumplido las expectativas del público. Se organizaron una serie de muestras en este curso 2020-2021, como *El Greco en Illescas*, celebrada entre el 20 de octubre de 2020 y el 27 de junio de 2021, pero al no tratarse de una sala acotada y formar parte de la totalidad de la colección del Museo del Prado es difícil conocer con exactitud el número concreto de visitantes que se interesaron exclusivamente por esa exposición. En ese periodo el museo fue visitado por 350.897, por lo que podemos tener una idea aproximada del interés suscitado.⁴²

⁴² Datos del número de visitantes de las exposiciones de *Invitadas. Fragmentos sobre mujeres, ideología y artes plásticas en España (1833-1931)* y *El Greco en Illescas* de un correo electrónico enviado por parte del Museo del Prado (atencion.visitante@museodelprado.es)

Por otro lado, la exposición *Pasiones mitológicas: Tiziano, Veronese, Allori, Rubens, Ribera, Poussin, Van Dyck, Velázquez*, que comenzó el dos de marzo de 2021 y concluyó el cuatro de julio de 2021, presentó un total de 96.528, posicionándose como la exposición temporal más visitada desde la reapertura del museo en junio de 2020. Esta exposición reúne el trabajo artístico de estas “grandes figuras de la pintura europea”⁴³ que puede ser la justificación de por qué atrae a un mayor público y, además, está estrechamente vinculado con la mitología griega y romana, en donde se intenta representar el amor, el deseo, la pasión y la belleza. La muestra, que está comisariada por el director Miguel Falomir y el Jefe de Conservación de Pintura Flamenca y Escuelas del norte, Alejandro Vergara, ha sido objetivo de debate y polémica pues según muchos especialistas del arte, como Peio H. Riaño, quien en su artículo *Las violaciones que denuncia la National Gallery y que el Prado oculta en su exposición “Pasiones mitológicas”*⁴⁴ compara las cartelas de la exposición en el museo británico con las del Museo del Prado, que “ignora la perspectiva de género”.

Un caso concreto es el cuadro *El rapto de Europa* de Tiziano, en el que traducido al inglés sería *The rape of Europa*. A diferencia del término español “rapto”, en inglés se emplea “rape” define más el acto de violación,⁴⁵ ya que según el Diccionario Cambridge, significa “para obligar a alguien a tener relaciones sexuales cuando no está dispuesto, usando violencia o comportamiento amenazante”⁴⁶, mientras que “rapto” procede de la “acción de raptar”, que significa “secuestrar, retener a alguien en contra de su voluntad”⁴⁷. Además, en la cartela del National Gallery se expone “Júpiter lleva a Europa a Creta

⁴³ *Pasiones mitológicas: Tiziano, Veronese, Allori, Rubens, Ribera, Poussin, Van Dyck, Velázquez - Exposición*. (2021). Museo del Prado. Disponible en: <https://www.museodelprado.es/actualidad/exposicion/pasiones-mitologicas-tiziano-veronese-allori/0fe29f8e-c205-af98-9306-51b5b1f26675>

⁴⁴ Riaño, P. H. (2021, 13 marzo). *Las violaciones que denuncia la National Gallery y que el Prado oculta en su exposición «Pasiones mitológicas»*. ElDiario.es. Disponible en: https://www.eldiario.es/cultura/arte/violaciones-denuncia-national-gallery-prado-oculta-exposicion-pasiones-mitologicas_130_7302367.html

⁴⁵ Blanco Bazán, A. (2020, 12 mayo). *Seis desnudos para Felipe*. Mundoclasico.com. Disponible en: <https://www.mundoclasico.com/articulo/33464/Seis-desnudos-para-Felipe>

⁴⁶ Rape. (s. f.). En *Cambridge Dictionary*. Disponible en: <https://dictionary.cambridge.org/es/diccionario/ingles/rape>

⁴⁷ Real Academia Española. (s. f.). Raptar. En *Diccionario de la lengua española*. Disponible en: <https://dle.rae.es/raptar>

donde la viola” y, en contraposición, la del Prado describe la escena con un enfoque diferente “Muestra el secuestro de Europa por Zeus”.

Por lo tanto, Peio H. Riaño estaba en lo cierto cuando declaraba que la palabra prohibida del Museo del Prado es violación (Riaño, 2020: 137). Se prefiere describir las escenas que contienen violaciones como raptos, robos o términos equivalentes posiblemente para no herir la sensibilidad de los espectadores y ocultarles la verdad de la historia. Puede ser una oportunidad para, a través de los relatos de las obras, tratar temas actuales con el objetivo de concienciar al público. Por este motivo es fundamental aplicar la perspectiva de género en el discurso de las exposiciones y de los museos, como una herramienta que contribuye a adoptar una mirada del presente sin olvidar el contexto en el que fue concebido. Como lo expresa la artista Catalina Mena, “Revisar nuestro pasado no es romperlo, pero sí releerlo. Debemos encontrar la manera de dialogar con él para entender los problemas del presente”⁴⁸. Con la obra de *Diana y Calisto* ocurre una situación similar: en el National Gallery se explica este episodio mitológico como la violación de la ninfa Calisto por parte del dios Júpiter, disfrazado de Diana. En el Museo del Prado se omite, describiendo la escena como “fue seducida por Júpiter”⁴⁹ e ignorando el fatídico desenlace de la historia, con el embarazo y exilio de Calisto, el rechazo de Diana y las demás ninfas y, por último, la venganza de la esposa de Júpiter, Juno, que la convierte en una osa. Precisamente en el Día Internacional del Orgullo LGBT, la cuenta oficial de Twitter del Museo del Prado publicó el cuadro de *Diana y Calisto* de Jean Baptiste-Marie Pierre junto con el mensaje “Feliz #Orgullo2021”⁵⁰, proclamando esta escena de violencia como una reivindicación del amor lésbico.

⁴⁸ Riaño, P. H. (2021, 13 marzo). *Las violaciones que denuncia la National Gallery y que el Prado oculta en su exposición «Pasiones mitológicas»*. ElDiario.es. Disponible en: https://www.eldiario.es/cultura/arte/violaciones-denuncia-national-gallery-prado-oculta-exposicion-pasiones-mitologicas_130_7302367.html

⁴⁹ Museo Nacional del Prado. (s. f.). *Diana y Calisto - Colección*. Disponible en: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/diana-y-calisto/54701125-2d6b-42be-9c7a-9dd27f47fb21>

⁵⁰ Museo del Prado. (2021, 28 junio). ¡Feliz #Orgullo2021! «Diana y Calisto», Jean Baptiste-Marie Pierre, 1745–1749 [Tweet]. Twitter. Disponible en: <https://twitter.com/museodelprado/status/1409419143636529153>

6.2.2.4. *Artistas femeninas que exponen: acercamiento a sus biografías.*
Obras seleccionadas de cada una de ellas

En el catálogo de la exposición se muestran 125 obras, de las cuales 54 son de artistas masculinos y 42 de artistas femeninas. Algunos de ellos poseen más de una obra expuesta en la muestra. A continuación exponemos algunas obras seleccionadas de las artistas que forman parte de la colección y su breve biografía.

Por orden cronológico, se exhiben dos obras del siglo XVII de las dos artistas que cultivaron el arte del bodegón, Catharina II Ykens (1679-después de 1737), pintora flamenca, y Margarita Caffi (1662-1700), artista italiana. Las dos pinturas son de temática floral, así como los jarrones de la pintora española Fernanda Francés Arribas (1862-1939) y la francesa Emilia Menassade (1860). Las tres primeras artistas mencionadas, aunque se localizan en tres espacios geográficos distintos, poseen una característica en común como muchas de las mujeres que se dedicaron a la práctica artística, sus padres eran pintores y probablemente se formaron con ellos.

En primer lugar, Catharina nació en Amberes y era hija pintor Jan Ykens, además de sobrina del bodegonista Frans Ykens, de quien el Prado conserva dos obras suyas. Realizó dos guirnaldas como la que se expone con un paisaje que se vislumbra en su interior. En segundo lugar, Margarita Caffi se cree que nació en Vicenza e hija del pintor Vincenzo Voló. Asimismo, se conservan



Ilustración 9. *Jarrón de lilas* (1890) de Fernanda Francés de Arribas (1862-1938)

tres obras más en el Museo del Prado que siguen la misma temática. En tercer lugar, la española Fernanda Francés y Arrivas nace en Valencia y su padre es el reconocido artista Plácido Francés. Su éxito se basó en la participación de varias Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, en las que adquirió una mención honorífica en 1887, una tercera medalla por la obra que está expuesta, *Jarrón de lilas*, en 1890 y, por último, una segunda medalla por *Ostras y pájaros* en 1912. (Museo del Prado, 2020: 332). En cuarto lugar, Emilia Menassade, nacida en París, que también obtuvo una mención de honor en 1887 y una tercera medalla en 1892 a partir de su participación en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes (Museo del Prado, 2020: 332). Otra pintora francesa que se dedicó al bodegón y a las flores que se exhibe en la muestra es Euphémia Muraton (1840-1914), con su obra *Rosas* de 1867. Junto con su marido, el artista Tours Alphonse Muraton, se vincularon con la aristocracia y la corte española. Además, recibió una medalla de oro en la exposición de pintoras en 1880 y uno de los hitos más importantes es su participación en el Pabellón de la Mujer de la Exposición Universal de Chicago en 1893 (Museo del Prado, 2020: 315).



Ilustración 10. *Puesto de flores* (1885) de María Luisa de la Riva y Callol (1865-1926)

Continuando con el género del bodegón, o también conocido como naturaleza muerta, se exponen otras obras en las que se representan animales y frutas. Las artistas y sus obras comprenden un periodo desde el siglo XIX hasta el XX. En este género destacan las artistas españolas, como María Luisa de la Riva y Callol de Muñoz (1865-1926), de la que se exponen tres bodegones en la que se representan frutas y flores, además de una más, el famoso *Puesto de flores* de 1887. Participó en numerosas exposiciones y certámenes, en donde obtuvo menciones de honor, así como

terceras y segundas medallas por los tres bodegones expuestos. Dos hitos importantes en su carrera fue la tercera medalla que obtuvo en la Universal de París de 1889 y en la de Barcelona de 1898⁵¹. Cabe destacar que su obra *Puesto de flores*, una de sus obras más ambiciosas, es un reflejo de las ocupaciones de las mujeres tradicionalmente para ganarse la vida, aunque era un trabajo que tenía mala consideración.

En segundo lugar, la pintora profesional Joaquina Serrano y Bartolomé (1857-1887), que estudió en la Escuela de Artes y Oficios de Madrid y en Academia de Bellas Artes de San Fernando⁵², donde ingresaron muchas mujeres aunque con una educación diferenciada de la de sus compañeros hombres. Se exponen cuatro obras de ellas, de las que una es una copia, *El mono pintor* (1878), dos son bodegones, *Un racimo de uvas* (1875) y *Una perdiz y pimientos* (1875) y, por último, *Una charra* (1876) en la que se representa una modelo vestida de charra.



Ilustración 11. *Una charra* (1876) de Joaquina Serrano y Bartolomé (1857-1887)

Estas tres últimas fueron adquiridas por el Estados cuando la artista tan solo tenía diecinueve años, un acontecimiento que marcó su trayectoria profesional. Se presentó a numerosas Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, sin embargo, como expone la directora del Museo del Romanticismo, Asunción Cardona, “nunca recibió el reconocimiento definitivo anhelado por todos los pintores en el siglo XIX, que eran los premios de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes”⁵³. En

⁵¹ Museo del Prado. (s. f.). *Riva y Callol de Muñoz, María Luisa de la*. Disponible en: <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/riva-y-callol-de-muoz-maria-luisa-de-la/57a0fa94-b425-4a44-afe9-a8b91b747e1e>

⁵² Museo del Prado. (s. f.-b). *Serrano y Bartolomé, Joaquina*. Disponible en: <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/serrano-y-bartolome-joaquina/e8290bae-cee1-4115-974a-09730d375ab4>

⁵³ Museo del Prado [Museo Nacional del Prado]. (2021, 5 febrero). *Arte incómodo: «Joaquina Serrano pintando» de J. Espalter y «Una charra» de J. Serrano | Invitadas* [Vídeo]. YouTube. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=zjqvtMTY81s>

último lugar, Julia Alcayde y Montoya (1885-1939) con su obra *Frutas* de 1911 y su autorretrato de 1903 que se representa como el arquetipo femenino de dama de la época, sin hacer referencia a su condición de pintora. Nace en Asturias y se especializa en bodegones, convirtiéndose en una prestigiosa pintora que la llevó a participar en exposiciones internacionales en varias ciudades del mundo como Bruselas y Múnich, además de ganar tercera medalla en dos ediciones de la Exposición Nacional de Bellas Artes, y segunda medalla también en dos ocasiones, en la que una de ellas fue conseguida con la obra expuesta⁵⁴.

Una de las secciones está dedicada a las copias de las obras del Museo del Prado, por lo que a continuación se mencionan las artistas que formaron parte de los libros de copistas del museo y que se exhiben en la exposición. En primer lugar, por orden cronológico, *Mona Lisa* (1847) y *La Virgen del Pez* (1846), realizadas por la artista española Emilia Carmena Monaldi, que firmaba como Emilia Carmena de Prota⁵⁵. En 1844 expone sus obras en la Exposición de la Academia de Bellas Artes de san Fernando y en el Liceo Artístico y Literario. En 1950 se convierte en la maestra de pintura de las infantas Cristina y Amalia, las hijas de Isabel II, por lo que se demuestra su consideración como artista reconocida en su época⁵⁶. Otras dos copistas que se exponen son Paula Alonso Herreros, que se conoce como una artista de Toledo de finales del siglo XIX, con su obra *San Francisco de Asís y el hermano león meditando sobre la muerte* (1878), y Alejandrina Gessler de Lacroix (1831-1907), a quien se le conoce como Madame Anselma. La artista

⁵⁴ Museo del Prado. (s. f.-a). *Alcayde y Montoya, Julia*. Disponible en: <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/alcayde-y-montoya-julia/90666ee4-2793-4861-b3ec-7a3e0014d147>

⁵⁵ Museo del Prado. (s. f.). *Carmena Monaldi, Emilia*. Disponible en: <https://www.museodelprado.es/coleccion/artista/carmena-monaldi-emilia/9ed0e6e6-bb9e-4dd1-9854-2a3f067ada50>

⁵⁶ Díaz, C. (2018, 19 junio). *Emilia Carmena - Nueva pintora en el Prado*. Cuaderno de Sofonisba. Disponible en: <http://cuadernodesofonisba.blogspot.com/2018/06/otra-pintora-en-el-museo-del-prado.html>

española visitó capitales importantes como París, Londres o Berlín, que influyó en su trayectoria artística, además de exponer en el Salón de París o recibir una medalla de oro en la Exposición de Bellas Artes de la Academia de Cádiz⁵⁷. Sus copias más conocidas son las que realizó a partir de obras de Velázquez, y que se exponen



Ilustración 12. *Las hilanderas* (copia a partir de Velázquez, 1872) de Madame Anselma (Alejandrina Gessler de Lacroix (1831-1907))

en la muestra, *Las hilanderas* (1872) y *La rendición de Breda* (1872).

De la corte española se conservan obras de Isabel II (1830-1904), reina española entre 1833 y 1868, que realizó la copia de la *Sagrada Familia del pajarito* (1848, copia de Murillo) y además, se exhibió en la Exposición de la Real Academia de San Fernando de 1848 (Museo del Prado, 2020: 297). La infanta Amalia de Borbón (1834-1905), que elaboró la copia de *Paisaje* (1856). Por último, la reina María Cristina de Borbón también demostró poseer competencias artísticas a través de sus obras, como la que se expone, *Paisaje nocturno* (1833).

Una figura importante en el contexto catalán es Emilia Coranty Llurià (1862-1944), que consiguió una serie de logros en el ámbito artístico, como ser la primera mujer que accede a la Escuela de Artes y Oficios de La Lonja, que le permitió estudiar fuera de España, junto con la pintora Luïsa Vidal, otra pintora catalana. En su trayectoria artística se destacan dos datos relevantes, la obtención de la medalla de plata en la Exposición de Chicago de 1893 y su dedicación de profesora de dibujo y pintura en la Escuela Superior

⁵⁷ Real Academia de la Historia. (s. f.). *Alejandrina Gessler Shaw*. Disponible en: <https://dbe.rah.es/biografias/51432/alejandrina-gessler-shaw>



Ilustración 13. *Autorretrato* (1899) de Luísa Vidal (1876-1918)

para la Mujer⁵⁸. La obra cuya que conserva el Museo del Prado es una *Reproducción de la dalmática de Carlomagno* de 1889, en la que se advierte el cuidado por los detalles y su vinculación con la industria textil de Cataluña. Como se expuso anteriormente, Luísa Vidal (1876-1918), prestigiosa artista que participó en numerosas exposiciones y recibió premios con motivo de sus notables obras. Destacó como retratista, y se destaca su autorretrato de 1899 expuesto en la muestra por ser uno de los pocos autorretratos de mujeres pintoras reflejando su labor artística con los instrumentos vinculados a ésta. También se expone el elegante *Autorretrato*

de cuerpo entero (1912) de la artista portuguesa María Roeset Mosquera (1882-1921), aunque su trayectoria artística ha pasado desapercibida por desgracia. Cabe destacar que existe en la exposición un retrato de la pintora de 1865 elaborado por la artista francesa Henriette Browne que la representa como una dama en lugar de reflejar su trabajo como artista (Museo del Prado, 2020: 348).

En cuanto a los retratos, se muestran una serie de obras de gran relevancia, como famoso león de Rosa Bonheur, *El Cid* (1879). Se trata de una de las artistas más conocidas del siglo XIX. De origen francés, nace en 1822 y se especializó en la pintura de animales, con los que su prestigio aumentó y consiguió que su trabajo artístico se reconociera a través de la obtención de medallas en los Salones de París y, además, recibiendo encargos de la aristocracia inglesa. Sin embargo, uno de los hitos más importantes es que fue la primera mujer condecorada con la cruz de la Legión de Honor de Isabel la Católica⁵⁹.

⁵⁸ Museo del Prado. (s. f.). *Coranty [Llurià] de Guasch, Emilia - Colección*. Museo del Prado. Disponible en: <https://www.museodelprado.es/coleccion/artista/coranty-lluria-de-guasch-emilia/f631c6b6-3b1a-424b-89f8-f6a5068289ab>

⁵⁹ Museo del Prado. (s. f.). *Bonheur, Rosa - Colección*. Disponible en: <https://www.museodelprado.es/coleccion/artista/bonheur-rosa/13bfc4ed-9db0-42cb-acff-28a216bc53f8>

Otra de las grandes retratistas es Rosario Weiss, artista española que nace en 1814 y se dedica, además del retrato, al dibujo. Su relevancia se debe a convertirse en académica de mérito en la Academia de San Fernando y su trabajo de profesora de dibujo de Isabel II y su hermana, Luisa Fernanda (Museo del Prado, 2020: 274). Su obra expuesta se trata de una copia de una calidad excelente de un retrato realizado por Rafael Tegeo, de los duques de San Fernando de Quiroga. Cabe destacar la artista Concepción Figuera Martínez y Güertero (1860-1926), otra pintora española que empleó como seudónimo Luis Lármig, lo que confundió a la prensa y se dirigían a ella como “autor” (Museo del Prado, 2020: 239). Aunque no conocemos su motivación al utilizar otro nombre, es un claro ejemplo del uso de seudónimos por parte de las mujeres para no ser juzgadas. Su *Estudio del natural* (1887) recibió una tercera medalla en la Exposición Nacional de 1887.

María Antonia de Bañuelos “ha sido sistemáticamente olvidada desde que la recuperara Estrella de Diego en su tesis”⁶⁰ a pesar de ser una de las principales artistas españolas con una notable fama internacional con una larga trayectoria artística. Se expone su *Estudio de niño sonriendo* (1890), donde demuestra sus dotes como gran retratista de niñas. Forma parte de las pocas pintoras españolas que aparecen en libro *Women Painters of the World* (1905) del escritor Walter Shaw Sparrow (1862-1940), junto con Francisca Stuart de Sindici (1858-1929) y Elena Brockmann (1867-1946), quienes también

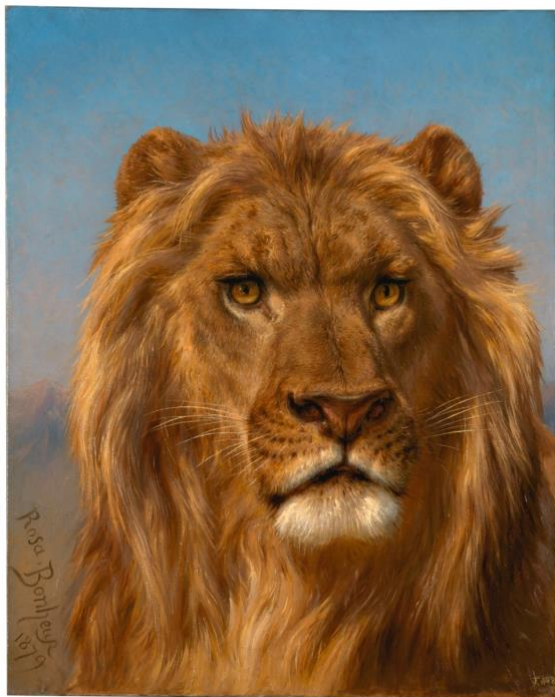


Ilustración 14. *El Cid* (1879) de Rosa Bonheur (1822-1899)

⁶⁰ Museo del Prado [Museo Nacional Del Prado]. (2020, 6 octubre). *Invitadas. Fragmentos sobre mujeres, ideología y artes plásticas en España (1833-1931)* [Vídeo]. YouTube. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=cRLVaPPSt_c&t=1s



Ilustración 15. Paso de una procesión por el claustro de San Juan de los Reyes, Toledo (1892) de Elena Brockmann de Llanos (1867-1946)

tienen obras en la exposición. Tanto María Antonia de Bañuelos como Elena Brockmann, y otras pintoras del siglo XIX, María Luisa Puiggener (1867-1921), Flora López Castrillo (1878-1948) y Aurelia Navarro Moreno (1882-1968) fueron artistas que destacaron por no adaptarse al modelo de mujer artista que se había determinado en esta época, basado en su vinculación con géneros como el bodegón, el retrato y la miniatura. Sin embargo, estas artistas se arriesgaron con temáticas como la pintura costumbrista, el paisaje o el desnudo. En primer lugar, Elena Brockmann se dedicó a las escenas costumbristas, como las que realizó en

Paso de una procesión por el claustro de San Juan de los Reyes, Toledo (1892) con una composición compleja que la llevó a ganar un premio en la Exposición Nacional de 1892 y exhibirse en el Pabellón de la Mujer de la Exposición Universal de Chicago en 1893 (Museo del Prado, 2020: 378). En segundo lugar, María Luisa Puiggener, pintora andaluza reconocida que participó en numerosas exposiciones artísticas y que pintó *La última alhaja* (1900), en la que se refleja la preocupación de una madre que intenta ganarse algo de dinero con la alhaja.

En cuanto al paisaje, género muy poco habitual en la práctica de las mujeres, destaca la obra de *Marina* (1912) de Flora López Castrillo, en la que recibe una tercera medalla en la Exposición Nacional, aunque está registrada con el nombre de *Galatea*⁶¹. Por otro lado, referente al desnudo mencionamos el cuadro del *Desnudo femenino* (1908) de Aurelia Navarro Moreno, que fue premiado pero no adquirido por el Estado, resultado de la

⁶¹ Díaz, C. (2018b, julio 19). *Pintoras en el Museo Prado In & Out (iv) Dispersas*. Cuaderno de Sofonisba. Disponible en: <http://cuadernodesofonisba.blogspot.com/2018/07/pintoras-en-el-prado-in-out-iv.html>

polémica que se generó en torno al cuadro pues el desnudo estaba vetado para las mujeres (Museo del Prado, 2020: 382). Además, se cree que la artista desapareció del panorama artístico para acceder a un convento por presión familiar después de la controvertida obra. La escultura es otra disciplina artística que se introduce en la exposición con una artista española fundamental, Adela Ginés y Ortiz (1847-1923), con *Canto de victoria* (1892), una escultura de bronce de un gallo, que es una versión posterior de la original, de barro cocido con la que obtuvo una mención honorífica (Museo del Prado, 2020: 362).

Por último, la muestra presenta una serie de miniaturas que reflejan ese género artístico vinculado a la práctica femenina a través de la trayectoria de varias artistas, como Marguerite Marie Benoit (1865-1925), Teresa Nicolau Parody (1817-1895) y Sophie Liénard (1801-1875). La primera, artista francesa, que participó en la Societé des Artistes Français. Su obra, *Mujer joven en un río* (1875-1900), en la que se representa una mujer con pecho al descubierto dentro de un río. En segundo lugar, Nicolau Parody fue una pintora española reconocida en su época por participar en numerosas exposiciones, vender sus cuadros al Estado, obtener premios y ser elegida como



Ilustración 16. María Tomasa Álvarez de Toledo y Palafox (1835) de Sophie Liénard (1809-1878)

académica de honor de las Academias de San Fernando y de san Carlos de Valencia (Museo del Prado, 2020: 273). *Cristo con la cruz auestas* (1866) es una copa a partir de una obra del Museo del Prado con la que obtuvo una mención honorífica en la Exposición Nacional de 1867⁶². En tercer lugar, Liénard nació en Francia en 1809 que se dedicó a los retratos en miniatura sobre porcelana, una técnica no practicada en España, por lo que la nobleza española estaba interesada en encargarle los retratos a esta artista, como la familia

⁶² Museo del Prado. (s. f.-d). Nicolau Parody, Teresa. Disponible en: <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/nicolau-parody-teresa/1b14897f-d855-435c-9d47-4727a33424bc>

Álvarez de Toledo y Palafox⁶³. La exposición incorporó dos piezas de la pintora, *María Tomasa Álvarez de Toledo y Palafox* (1835) y *María del Carmen Lucía de Acuña y Dewitte, duquesa de Bivona* (1840).

6.2.2.5. Valoración personal

Invitadas en un intento por visibilizar al arte femenino pues se exhibe una gran cantidad de obras de mujeres artistas, sin embargo, esto queda relegado a un segundo lugar pues se muestra que la idea principal es reflexionar sobre la desigualdad en el panorama artístico español de ese periodo. Se convierte en la exposición “más ambiciosa” del museo según muchas fuentes, pero creo que el recorrido por la historia no reivindica la presencia de artistas, las cuales se han mantenido en los almacenes hasta la celebración de la exposición. Es necesario dar a conocer la historia de desigualdades, ausencias e injusticias en las que se ha visto envuelta el arte realizado por mujeres pues esta revisión histórica puede convertirse en cambio y transformación, sin embargo, es una oportunidad perdida si no se toma conciencia en la propia institución que la organiza.

El director del museo, Miguel Falomir reconoce que “El Museo del Prado no ha sido pionera en la incorporación de perspectivas de género” (Museo del Prado, 2020: 11), pero parece que se ha resuelto con la celebración de las tres exposiciones dedicadas a mujeres artistas desde 2016 ya que continúa aclarando que, desde la muestra de Clara Peeters, el museo “ha mantenido y acrecentado su compromiso por visibilizar a la mujer” (Museo del Prado, 2020: 11). Sin embargo, no se plantea su responsabilidad como institución pública, así como tampoco se reflexiona sobre la nula presencia de mujeres en las salas del museo, sino se intenta camuflar con el “esfuerzo” realizado en la celebración de las tres muestras consideradas como tres grandes hitos que representan un cambio. No obstante, el discurso no incorpora un propósito real que se pueda poner en marcha a partir de la exposición de *Invitadas*, como el de integrar las obras de mujeres que forman parte

⁶³ Museo del Prado. (s. f.-d). *María Tomasa Álvarez de Toledo y Palafox - Colección*. Disponible en: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/maria-tomasa-alvarez-de-toledo-y-palafox/b8760d06-5f8b-4c19-8bee-23c25096717a>

de la muestra a la colección permanente del museo. No se planteó en el momento de organizar la exposición, pero sí es una acción que se está llevando a cabo en la actualidad.

Por otro lado, una cuestión positiva de la exposición es la incorporación de obras de los fondos propios del museo que nunca se habían expuesto, que además atravesaron por un procedimiento de restauración y estudio que permitieron su difusión y su exhibición para que el público pueda conocerlas. Sin embargo, podían haber incluido más obras de mujeres, ya que se exponen una mayor cantidad de artistas hombres y, además, el museo conserva obras de más artistas del siglo XIX y XX que no han incorporado a la muestra, como Teresa Madasú y Celestino (1848-1917), Antonia Ferreras Bertrán (1873-1953) y Granada Cabezudo (1865-1902). Asimismo, la perspectiva de género se introduce de manera adecuada en el discurso expositivo y ha permitido que el público reflexione sobre el papel de las mujeres en el sistema del arte español. Cabe destacar que se han realizado una serie de conferencias y un congreso titulado *Un siglo de estrellas fugaces* con teóricas como Estrella de Diego, que además ha participado en el catálogo de la exposición, lo que sirven de apoyo didáctico para la muestra.

Por último, se debe señalar que se descubrió que un cuadro de la exposición se asignó por error a una artista, Concepción Mejía de Salvador, justificando su mal estado de conservación por el “desinterés institucional” (Museo del Prado, 2020: 380) que muestran por las obras de las pintoras. Sin embargo, se trata de una pieza del artista Adolfo Sánchez Megías, como expone la historiadora del arte Concha Díaz en su blog Cuaderno de Sofonisba⁶⁴. Este error supuso que el Prado retirara el cuadro de la exposición⁶⁵ y, por lo tanto, demuestra que no se ha realizado adecuadamente la labor de investigación.

⁶⁴ Díaz, C. (2020, 13 octubre). *Invitadas - Primeras Impresiones*. Cuaderno de Sofonisba. Disponible en: <http://cuadernodesofonisba.blogspot.com/2020/10/invitadas-primeras-impresiones.html>

⁶⁵ El Cultural. (2020, 15 octubre). *El Prado retira un cuadro de «Invitadas» al descubrir que su autor era un hombre*. Disponible en: <https://elcultural.com/el-prado-retira-un-cuadro-de-invitas-al-descubrir-que-su-autor-era-un-hombre>

7. Polémica suscitada a raíz de las dos exposiciones que hemos seleccionado

En cuanto a la polémica y las críticas suscitadas a raíz de la celebración de las dos exposiciones se debe destacar que se ha dispuesto de noticias, artículos y comunicados de investigadoras, así como los colectivos de Red de Investigación en Arte y Feminismos (RIAF) y la Asociación de Mujeres en las Artes Visuales (MAV). En primer lugar, *Historia de dos pintoras: Sofonisba Anguissola y Lavinia Fontana* recibió una mejor acogida que la exposición de *Invitadas. Fragmentos sobre mujeres, ideologías y artes plásticas en España (1833-1931)*, celebrada un año después. La muestra de las dos pintoras italianas tuvo un gran éxito y se considera una excelente oportunidad para cumplir su principal objetivo, reivindicar las figuras de Sofonisba Anguissola y Lavinia Fontana, fundamentalmente porque el museo conserva cinco ejemplares de la pintora cremonesa y su hermana Lucía Anguissola.

Sin embargo, la polémica ha surgido ante esa decisión de organizar una exposición doble, incorporando a la pintora Lavinia Fontana, en lugar de centrarse en la figura de Sofonisba. Peio Riaño en su perfil de Twitter la describe como una “ocasión perdida” ya que “es imposible averiguar por qué el museo ha decidido crear un 2x1 y juntarlas”⁶⁶. Ese es el principal argumento que se repite en todos los artículos de historiadoras del arte que han analizado la muestra, como en la reflexión de la exposición *Invitadas* por parte de Amparo Serrano de Haro y África Cabanillas, en la que se recuerda la muestra de 2019 donde se reitera esa “presentación conjunta”⁶⁷ de dos pintoras cuyas carreras artísticas se desarrollan en dos cronologías distintas, pero se vinculan entre sí por la posible influencia que pudo existir de Sofonisba a Lavinia. Se trataba de una analogía entre las dos artistas, aunque Miguel Falomir lo ha descrito como un enfrentamiento (Museo del Prado, 2019: 11). Según Riaño, en las salas de la exposición no está justificada esa relación entre la

⁶⁶ Riaño, P. [@PeioHR]. (2019, 21 octubre). Hilo- PD: En sala es imposible averiguar por qué el museo ha decidido crear un 2x1 y juntarlas. ¿Por qué [Tweet]. Twitter. Disponible en: <https://twitter.com/peiohr/status/1186265956361949184>

⁶⁷ Serrano, A.; Cabanillas, A. (s. f.). *El problema de Invitadas en el Prado: Materia y Metodología*. M-Arte y Cultura Visual. Disponible en: http://www.m-arteyculturavisual.com/2020/11/02/el-problema-de-invitas-en-el-prado-materia-y-metodologia/#_ftn4

vida y la obra de las dos pintoras y que, además, en eso consiste la historia del arte, en “cientos de vidas que se cruzan y se copian y se relacionan y se resuelven”⁶⁸.

¿Era necesario unir la producción artística de las dos en una sola exposición? Según Serrano de Haro y Cabanillas, “parecería que su única función de incluir a Fontana es disimular la pobreza que una exposición que versará solo sobre Anguissola habría evidenciado”⁶⁹ pues la idea principal en un primer momento fue estudiar los retratos de ese periodo, y cómo expone la comisaria Leticia Ruiz en el catálogo, “muy especialmente para el caso de Sofonisba” para “dedicar una exposición a esta artista como una manera de iniciar el proyecto” que, además, tuvo un papel fundamental en la corte española, por lo que se puede vincular con la historia de España. Concluye explicando “a esta exposición quisimos sumar a Lavinia Fontana” (Museo del Prado, 2019: 17), de manera que se perdió la oportunidad de realiza una exposición monográfica de cada una y, esta incorporación, en lugar de complementar, “distrae la atención que debía haber recaído de forma exclusiva en Anguissola”⁷⁰.

En *Invitadas* se produjo una situación semejante, pues la primera clave en la polémica es la división de la exposición en dos partes. En primer lugar, se exponen los cuadros de hombres con las mujeres como objetos de arte, mientras que, en segundo lugar, son las obras de las mujeres como sujetos artísticos. Sin embargo, se considera un dos por uno como en la anterior muestra, además de no ser una relación equilibrada, ya que la primera parte ocupa más de la mitad de la muestra, recibiendo una mayor atención e importancia. Es un tema que ha sido estudiado por muchas teóricas, por lo que la clave hubiera sido no restarles protagonismo a las obras de las artistas. Asimismo, opiniones como la de Isabel Tejada demuestran que la reflexión de la exposición se dirige al análisis de “la

⁶⁸ Riaño, P. [@PeioHR]. (2019, 21 octubre). *Y no te parece que eso es la historia del arte? Cientos de vidas que se cruzan y se copian* [Tweet]. Twitter. Disponible en: <https://twitter.com/PeioHR/status/1186288504151691264>

⁶⁹ Serrano, A.; Cabanillas, A. (s. f.). *El problema de Invitadas en el Prado: Materia y Metodología*. M-Arte y Cultura Visual. Disponible en: http://www.m-arteyculturavisual.com/2020/11/02/el-problema-de-invitas-en-el-prado-materia-y-metodologia/#_ftn4

⁷⁰ Serrano, A.; Cabanillas, A. (s. f.). *Op. cit.*

mujer” como concepto, no como artista, porque se incluyen no profesionales como reinas y aristócratas⁷¹, de las que se conservan en la muestra once copias, un número elevado según algunas académicas para el discurso expositivo, pues incluso existieron muchas artistas relevantes del siglo XIX y XX que no fueron incorporadas en la exposición. Además, se muestran únicamente las limitaciones y obstáculos que enfrentaron las mujeres de ese periodo, que incluso las han clasificado como intrusas, desnudas, censuradas, maniqués, náufragas... etc⁷². No obstante, no se reconoce el desarrollo de sus carreras profesionales, y cómo expone Marián López, “la causa por la que no hay obras de artistas mujeres en el Museo, en vez del mercado, es el XIX, amigo”⁷³ ya que se interpreta como que el periodo es el culpable de la escasa obra de mujeres en los museos pues no se les permitió desarrollarse como artistas.

En la cuestión del título, las cartelas y el catálogo de la exposición, existen una serie de reflexiones que son necesarias para entender estos elementos de difusión que permiten al espectador contextualizar la muestra. En primer lugar, en todos los artículos y comunicados de los colectivos feministas y las académicas se repite la elección del título, *Invitadas*, así como de algunas secciones, como *Reinas intrusas*, como dos ironías pues define cómo la sociedad las trata, sin embargo, esa misoginia que parece denunciar con esos títulos y textos no hacen más que reforzarla, reproducirla y legitimarla. En inglés el título se traduce como “Uninvited guests”, es decir, “Huéspedes no invitadas”⁷⁴, por lo que no hace más que consolidar la idea de exclusión de las mujeres en el museo. La doctora Marián López Fernández Cao propone que una buena opción hubiera sido organizar la exposición con las obras de las pintoras que rescataron de sus almacenes y colección, y titularla “Bienvenidas”⁷⁵. El cartel también ha recibido una gran cantidad de

⁷¹ Serrano, A.; Cabanillas, A. (s. f.). *Op. cit.*

⁷² Fernández Sao, M. (s. f.). «NO ES EL MUSEO, ES EL SIGLO XIX, AMIGO». M-Arte y Cultura Visual. Disponible en: <https://www.m-arteyculturavisual.com/2020/10/07/no-es-el-museo-es-el-siglo-xx-amigo/>

⁷³ Fernández Sao, M. (s. f.). *Op. cit.*

⁷⁴ Blas, A. (2020, 24 octubre). *Invitadas con derecho a quedarse*. Tribuna Feminista. Disponible en: <https://tribunafeminista.elplural.com/2020/10/invitadas-con-derecho-a-quedarse/>

⁷⁵ Fernández Sao, M. (s. f.). *Op. cit.*

críticas pues se ha seleccionado como imagen principal el cuadro de *Falenas* de Carlos Verger Fioretti que representa la prostitución, al igual que el catálogo, cuya portada es la obra de *Las vitrinas* de José Solana. Ambas piezas están elaboradas por artistas hombres, cuestión que para muchas académicas han criticado porque no se ha recurrido a obras de mujeres para visibilizarlas como se supone que era el objetivo de la exposición.

Incluso Concha Díaz, que escribió una entrada en su blog con las impresiones de la muestra⁷⁶, realizó una encuesta de las primeras dieciséis páginas de internet que abordan la exposición para descubrir que, de las imágenes que publican, diez son de obras de mujeres y las otras setenta corresponden con a cuadros de hombres, lo que indica el interés del público y, sobre todo, de los medios de comunicación. Además, gran parte de las reflexiones que se han expuesto forman parte de los dos comunicados por parte de los colectivos feministas, como Asociación de Mujeres de las Artes Visuales (MAV) en colaboración con Mujeres Cineastas y de Medios Audiovisuales (cima), Clásicas y Modernas, Mujeres en la Industria de la Música (MIM) y Mujeres en la Música (AMM). En el comunicado, que se aboga por la igualdad, se expone: ¿Qué pasa en nuestro país cuando un museo como el Prado no ha tenido aún ninguna directora, cuando su actual Patronato no llega ni a un 30% de mujeres, cuando en la última década se han comprado un centenar de obras de hombres, por valor de más de 25.000.000 euros, pero solo se ha adquirido una mínima cantidad de cuadros de mujeres que no superan los 65.000 euros?⁷⁷ Asimismo, se han recogido una serie de artículos de expertas en el tema para dar su punto de vista sobre la exposición, como *¿Tienen que ser invitadas las mujeres para estar en el museo?*⁷⁸, de Semíramis González, que se ha inspirado en la frase icónica

⁷⁶ Díaz, C. (2020, 13 octubre). *Invitadas - Primeras Impresiones*. Cuaderno de Sofonisba. Disponible en: <http://cuadernodesofonisba.blogspot.com/2020/10/invitadas-primeras-impresiones.html>

⁷⁷ MAV. (2020, 10 octubre). *COMUNICADOS MAV / SOBRE EXPOSICIÓN «INVITADAS» DEL MUSEO DEL PRADO. CONFINADAS DE POR VIDA | MAV*. MAV | Mujeres en las Artes Visuales. Disponible en: <https://mav.org.es/comunicadoinvitadasprado/>

⁷⁸ González, S. (2020, 13 octubre). *¿Tienen que ser invitadas las mujeres para estar en el museo?* El HuffPost. Disponible en: https://www.huffingtonpost.es/entry/tienen-que-ser-invitadas-las-mujeres-para-estar-en-el-museo_es_5f84e14ac5b6e5c3200286ae

de las Guerrillas Girls de “¿Tienen que estar desnudas las mujeres para entrar en el Metropolitan Museum?”

Por otro lado, otro comunicado es la carta publicada por la Red de Investigación en Arte. Feminismos (RIAF) que está firmada por 137 personas en la que se rechaza la exposición porque “devalúa a las artistas mujeres del siglo XIX y principios del XX y también su producción”⁷⁹. Asimismo, denuncia a la institución del Prado por incumplir el artículo 26 de la Ley de Igualdad: “Las autoridades públicas, en el ámbito de sus competencias, velarán por hacer efectivo el principio de igualdad de trato y de oportunidades entre mujeres y hombres en todo lo concerniente a la creación y producción artística e intelectual y a la difusión de la misma”⁸⁰. Por último, cabe destacar que existen voces discordantes con esta polémica y que están de acuerdo con el trabajo desempeñado en la exposición, como Patricia Mayayo, que defiende que “no es una muestra sobra mujeres artistas en el siglo XIX, sino un recorrido a través del sistema oficial del arte”⁸¹.

8. Conclusiones

Las conclusiones que se han obtenido con la elaboración de este trabajo de investigación son, en primer lugar, la importancia de estudiar la historia del arte desde una perspectiva de género debido a que nos permite analizar el papel de la mujer en el ámbito artístico, lo que nos conduce hasta la segunda cuestión, la invisibilidad y exclusión a la que ha estado sometida, y que se ha visto reforzado por las instituciones y los organismos públicos. El relato que está legitimado es el de la idea de genio, un individuo superdotado que le otorga un privilegio y un poder que no es accesible para las mujeres. Se pretende atender el contexto político y social que influye en la situación de la mujer y la creación de la obra de arte para abandonar la idea de genio que se ha glorificado desde los museos y la historia del arte. Las exposiciones que se han organizado han suscitado el interés del público y,

⁷⁹ INVITADAS. COMUNICADO RIAF. (s. f.). M-Arte y Cultura Visual. Disponible en: <https://www.m-arteyculturavisual.com/2020/10/21/invitadas-comunicado-riaf/>

⁸⁰ Ley Orgánica 3/2007, de 22 de marzo, para la igualdad efectiva de mujeres y hombres. Disponible en: <https://www.boe.es/buscar/pdf/2007/BOE-A-2007-6115-consolidado.pdf>

⁸¹ Blas, A. (2020, 24 octubre). *Invitadas con derecho a quedarse*. Tribuna Feminista. Disponible en: <https://tribunafeminista.elplural.com/2020/10/invitadas-con-derecho-a-quedarse/>

además, se ha creado un espacio de debate y reflexión que permite que el museo sea consciente de la desigual situación que existe en su colección, sus exposiciones y en el discurso en general que transmite al público.

En este mes de julio, el museo ha presentado la reordenación de las salas que están dedicadas al siglo XIX, un avance que pudo estar condicionado por la polémica que se ha abierto a partir de la exposición de *Invitadas*. Este paso adelante puede suponer un cambio de mentalidad para el museo, que desde su primera exposición dedicada a las mujeres artistas, está desarrollando este proceso de transformación, además de las demandas que se han dirigido a que el museo introduzca la perspectiva de género en sus exposiciones y la construcción de un nuevo discurso que incluya a las mujeres como artistas, y no con el rol de musa y modelo que siempre la ha perseguido. Asimismo, se reivindica la inversión y adquisición de obras de mujeres a las que se le debe reconocer su logro artístico.

Esta nueva reordenación “plantea una exploración más profunda de esta colección” se han incluido 13 mujeres artistas de los 130 que integran esa sala. Continúan las obras de *El Cid* de Rosa Bonheur y *Anna von Esche van Muralt* de Angélica Kauffmann que ya se habían introducido en 2019. Por lo tanto, son once nuevas artistas las que se han sumado a la colección permanente, como las cuatro miniaturistas Antoinette Brunet, Teresa Nicolau, Marcela Valencia y Sophie Liénard, además de Ana María Mengs, María Luisa de la Riva, Fernanda Francés, Carlota Rosales, Aurelia Navarro, María Blanchard y María Roësset. Este paso puede significar un punto de partida para continuar introduciendo obras de mujeres artistas en las salas permanentes.

9. Bibliografía

Albero, S. (2018). “Debates fundamentales para una crítica feminista al museo de arte en el contexto español”. *Dossiers Feministes*, 23, pp. 5-22.

Albero Verdú, S. (2017). *La perspectiva de género en el ámbito educativo de los museos y centros de arte españoles* [Tesis doctoral, Universidad Pública de Navarra]. Repositorio Institucional de la Universidad Pública de Navarra. Disponible en: <https://academica-e.unavarra.es/handle/2454/27573>

Barcenilla, H. (2020). *Modos de mirar*. Revista M-Arte y Cultura Visual. Disponible en: <http://www.m-arteyculturavisual.com/2020/10/09/modos-de-mirar/>

Colmenares, A.; Rosón, M. (2020). “Hacer espacio: Museos y feminismos”. *Espacio, tiempo y forma. Serie VII, Historia del Arte*. Dedicado a: Feminismo y museo. Un imaginario en construcción, 8, pp. 75-98.

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

De la Villa, R. (2020). *Las rechazadas del siglo XIX*. El Cultural. Disponible en: <https://elcultural.com/las-rechazadas-del-siglo-xix>

Díaz, C. (s.f.). Cuaderno de Sofonisba [Blog] Disponible en <http://cuadernodesofonisba.blogspot.com/>

González, S. (2020). *¿Tienen que ser invitadas las mujeres para estar en el museo?* Huffpost. Disponible en: https://www.huffingtonpost.es/entry/tienen-que-ser-invitadas-las-mujeres-para-estar-en-el-museo_es_5f84e14ac5b6e5c3200286ae

Historia de dos pintoras: Sofonisba Anguissola y Lavinia Fontana (2019). Catálogo de la exposición (Museo del Prado, 2019), Museo del Prado, España.

Invitadas: Fragmentos sobre mujeres, ideología y artes plásticas en España (1833-1931) (2020). Catálogo de la exposición (Museo del Prado, 2020), Museo del Prado, España.

López Fernández, M. (2020). *No es el museo, es el XIX, amigo*. Revista M-Arte y Cultura Visual. Disponible en: <https://www.m-arteyculturavisual.com/2020/10/07/no-es-el-museo-es-el-siglo-xx-amigo/>

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

---- (2013). “Después de Genealogías feministas. Estrategias feministas de intervención en los museos y tareas pendientes”. *Investigaciones Feministas*, 4, pp. 25-37.

Méndez, M. (2020). *Las Invitadas del Museo del Prado y su catálogo*. Revista M-Arte y Cultura Visual. Disponible en: <https://www.m-arteyculturavisual.com/2020/10/11/las-invitadas-del-museo-del-prado-y-su-catalogo/>

Molins, P. (2020). “Introducción: Museos y feminismo. Dentro y fuera”. *Espacio, tiempo y forma. Serie VII, Historia del Arte*. Dedicado a: Feminismo y museo. Un imaginario en construcción, 8, pp. 15-28.

Montecón, M. (2010). “Tú tampoco tienes nada: arte feminista y de género en la España de los 90”. *Anales de historia del arte*, 2, pp. 155-167.

Mujeres en las Artes Visuales (2020). *Comunicados MAV/ Sobre Exposición «Invitadas» del Museo del Prado. Confinadas de por vida*. Disponible en: <https://mav.org.es/comunicadoinvitadasprado/>

Museo Nacional del Prado (2019). *Memoria de Actividades 2019*. Madrid: Ministerio de Cultura.

---- (2019). *Exposición. Historia de dos pintoras. Sofonisba Anguissola y Lavinia Fontana*. Disponible en: <https://www.museodelprado.es/actualidad/exposicion/historia-de-dos-pintoras-sofonisba-anguissola-y/5f6c56c8-e81a-bf38-5f3f-9a2c2f5c60eb>

---- (2020). *Exposición. Invitadas. Fragmentos sobre mujeres, ideología y artes plásticas en España (1833-1931)*. Disponible en:

<https://www.museodelprado.es/actualidad/exposicion/invitadas-fragmentos-sobre-mujeres-ideologia-y/197d4831-41f1-414d-dbd5-5ffd7be4cc3f>

Nochlin, L. (1971). ¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres? En Cordero, K.; Sáenz, I. (2007). *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. (pp. 17-43). Programa Universitario de Estudios de Género, Universidad Iberoamericana, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Fonca y CURAR.

Nualart, C. (2018). *Análisis de las exposiciones temporales del Museo Reina Sofía, 2000-2016, desde una perspectiva feminista* [Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid]. Repositorio Institucional de la Universidad Complutense de Madrid <https://eprints.ucm.es/id/eprint/51736/>

Peralta, Y. (2007). “Algunas de las “ventajas” de ser una mujer artista: Aproximaciones a la historia del arte desde una perspectiva feminista”. *Clepsydra*, 6, pp. 109-121.

Pollock, G. (1994). Historia y política: ¿Puede la historia del arte sobrevivir al feminismo? En Yves Michaud (ed.), *Feminisme, art et histoire de l'art*, París: Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts.

Quiroga, A. (2020). *Usted primero*. Revista M-Arte y Cultura Visual. Disponible en: <https://www.m-arteyculturavisual.com/2020/10/07/usted-primero/>

Real López, I. (2020). “La reconstrucción de la identidad femenina en los museos: La recuperación de las olvidadas”. *Espacio, tiempo y forma. Serie VII, Historia del Arte*. Dedicado a: Feminismo y museo. Un imaginario en construcción, 8, pp. 203-220.

Red de Investigación en Arte y Feminismos (2020). *Comunicado o Carta abierta al Ministro de Cultura y las Ministras de Educación e Igualdad*. Revista M-Arte y Cultura Visual. Disponible en: <https://www.m-arteyculturavisual.com/2020/10/21/invitadas-comunicado-riaf/>

Riño, P. (2020). *Las Invisibles ¿Por qué el Museo del Prado ignora a las mujeres?* Madrid: Capitán Swing.

Tejeda, I. (2020). “Exposiciones de mujeres y exposiciones feministas en España. Un recorrido por algunos proyectos realizados desde la II República hasta hoy, con acentos puestos en lo autobiográfico.” *Espacio, tiempo y forma. Serie VII, Historia del Arte*. Dedicado a: Feminismo y museo. Un imaginario en construcción, 8, pp. 29-46.

---- (2020). *Una caja de Pandora. La exposición “Invitadas” en el Museo del Prado*. Revista M-Arte y Cultura Visual. Disponible en: <https://www.m-arteyculturavisual.com/2020/10/12/una-caja-de-pandora/>

10. Lista de ilustraciones

Ilustración 1. *Autorretrato ante el caballete (1548) de Caterina van Hemessen (Amberes, 1528-1587)*..... 21

Díaz, C. (2016). *Caterina van Hemessen – Pintoras por tradición familias (I)*. Cuaderno de Sofonisba. Disponible en: <http://cuadernodesofonisba.blogspot.com/2016/11/pintoras-por-tradicion-familiar-i.html>

Ilustración 2. *Retratos de Felipe II y la reina de Ana de Austria (1573) de Sofonisba Anguissola (Cremona, 1535-1625)*..... 22

Museo Nacional del Prado (s.f.). *Anguissola, Sofonisba*. Disponible en: <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/anguissola-sofonisba/949e390c-13b0-429d-99c9-2b98f2e89a32>

Ilustración 3. *Autorretrato ante el caballete (1556-57) de Sofonisba Anguissola (Cremona, 1535-1625)*..... 24

C. , M. (2020). *Autorretrato frente al caballete. Selfie de una artista con dos ovarios*. Historia/Arte. Disponible en: <https://historia-arte.com/obras/autorretrato-frente-al-caballete>

Ilustración 4. *La partida de ajedrez* (1555) de Sofonisba Anguissola (Cremona, 1535-1625)..... 25

Díaz, C. (2013). *El juego de ajedrez de Sofonisba Anguissola*. Cuaderno de Sofonisba. Disponible en: <http://cuadernodesofonisba.blogspot.com/2013/09/el-juego-de-ajedrez-de-sofonisba.html>

Ilustración 5. *Pietro Manna, médico de Cremona* (1557) de Lucía Anguissola (Cremona, 1537-1565)..... 26

Museo Nacional del Prado (s.f.). *Pietro Manna, médico de Cremona*. Disponible en: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/pietro-manna-medico-de-cremona/c36775d8-10f4-443e-a1fe-c49e73a1c5ef>

Ilustración 6. *Autorretrato en el estudio* (1579) de Lavinia Fontana (Bologna, 1552-1614) 27

Carbonillos (2020). *Sofonisba Anguissola y Lavinia Fontana. Dos pintoras del Renacimiento. El Copo y la Rueca*. Disponible en: <https://www.elcopoylarueca.com/sofonisba-anguissola-y-lavinia-fontana-dos-pintoras-del-renacimiento/>

Ilustración 7. *Retrato de familia* (1595-1603) de Lavinia Fontana (Bologna, 1552-1614) 28

Carbonillos (2020). *Sofonisba Anguissola y Lavinia Fontana. Dos pintoras del Renacimiento. El Copo y la Rueca*. Disponible en: <https://www.elcopoylarueca.com/sofonisba-anguissola-y-lavinia-fontana-dos-pintoras-del-renacimiento/>

Ilustración 8. *Minerva desnuda* (1604-5) de Lavinia Fontana (Bologna, 1604-5) 29

Carbonillos (2020). *Sofonisba Anguissola y Lavinia Fontana. Dos pintoras del Renacimiento. El Copo y la Rueca*. Disponible en:

<https://www.elcopoylarueca.com/sofonisba-anguissola-y-lavinia-fontana-dos-pintoras-del-renacimiento/>

Ilustración 9. *Jarrón de lilas* (1890) de Fernanda Francés de Arribas (1862-1938) 41

Museo Nacional del Prado (s.f.). *Jarrón de lilas*. Disponible en: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/jarron-de-lilas/67993819-bad1-4e19-9313-1ef5d1365ea1>

Ilustración 10. *Puesto de flores* (1885) de María Luisa de la Riva y Callol (1865-1926) 42

Museo Nacional del Prado (s.f.). *Puesto de flores*. Disponible en: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/puesto-de-flores/e9a62412-a476-4339-8812-ecb9070ae3f1>

Ilustración 11. *Una charra* (1876) de Joaquina Serrano y Bartolomé (1857-1887)..... 43

Museo Nacional del Prado (s.f.). *Una charra*. Disponible en: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/una-charra/3f0f3952-0c4f-4929-a4a9-958d740062f0>

Ilustración 12. *Las hilanderas* (copia a partir de Velázquez, 1872) de Madame Anselma (Alejandrina Gessler de Lacroix (1831-1907)) 45

Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (s.f.). *Las hilanderas*. Academia Colecciones. Disponible en: <https://www.academiacoleccion.com/pinturas/inventario.php?id=0281>

Ilustración 13. *Autorretrato* (1899) de Luísa Vidal (1876-1918) 46

Museu Nacional D'Art de Catalunya (2016). Luísa Vidal. Pintora del modernismo. Disponible en: <https://www.museunacional.cat/es/lluisa-vidal-pintora-del-modernismo>

Ilustración 14. *El Cid* (1879) de Rosa Bonheur (1822-1899)..... 47

Museo Nacional del Prado (s.f.). *El Cid* Disponible en:
<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-cid/19984271-9cb6-476d-8655-f012e1fec1bf>

Ilustración 15. *Paso de una procesión por el claustro de San Juan de los Reyes, Toledo* (1892) de Elena Brockmann de Llanos (1867-1946) 48

Museo Nacional del Prado (s.f.). *Paso de una procesión por el claustro de San Juan de los Reyes. Toledo.* Disponible en: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/paso-de-una-procesion-por-el-claustro-de-san-juan/7dfa31cb-3416-410f-a243-0d1bf1b0d0d6>

Ilustración 16. *María Tomasa Álvarez de Toledo y Palafox* (1835) de Sophie Liénard (1809-1878) 49

Museo Nacional del Prado (s.f.). *María Tomasa Álvarez de Toledo y Palafox.* Disponible en: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/maria-tomasa-alvarez-de-toledo-y-palafox/b8760d06-5f8b-4c19-8bee-23c25096717a>