

VNiVERSiTAS

LAS ARTES ANTE EL TIEMPO

XXIII CONGRESO NACIONAL DE HISTORIA DEL ARTE



Creación, mujeres y memoria. ¿Por qué casi no hay museos de artistas contemporáneas en España?

África Cabanillas Casafranca

Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED)-Centro Asociado de Sevilla

Resumen: Esta comunicación persigue analizar los múltiples problemas que tienen en la actualidad las artistas para exhibir su obra de forma permanente y monográfica en España. Se centra en aquellas pintoras y escultoras formadas en los años 50 y 60 del siglo xx, ya que fue entonces cuando las mujeres accedieron a una educación artística equiparable a la de los varones, lo que permitió a un número considerable de ellas desarrollar dilatadas y exitosas carreras profesionales.

Palabras clave: mujer artista, museo, sala de exposición, memoria, feminismo.

Creation, Women and Memory. Why Are There Almost No Museums of Contemporary Women Artists in Spain?

Abstract: This paper aims to analyze the multiple problems women artists in Spain have to face nowadays to exhibit their work in a permanent and monographic way, be it in museum or exhibition rooms halls. It focuses on those women painters and sculptors formed in the 50s and 60s of the 20th century, since it was then that women had access to an artistic education comparable to that of men, which allowed a considerable number of them to develop extensive and successful professional careers.

Keywords: woman artist, museum, exhibition hall, memory, feminism.

INTRODUCCIÓN

Los problemas que tienen las mujeres artistas para exponer su obra de forma permanente y monográfica hoy en día en España son múltiples. Buena prueba de ello es que apenas existen museos o salas de exposiciones dedicados a creadoras, ni contemporáneas ni mucho menos de épocas anteriores. Por el momento, solo hemos encontrado cuatro, los de Teresa Peña, Menchu Gal, María Carrera y Bea Rey; todas ellas pintoras. Con anterioridad, entre 1971 y 1987, estuvo abierta la Casa-Museo de Delhy Tejero en Toro (Zamora).

Tradicionalmente, y respecto a las creadoras del pasado, se ha argumentado que su escasísima presencia en los museos, el espacio de legitimación del arte por excelencia, se debía a que su número era muy reducido y a que no gozaron de gran reconocimiento —ahora sabemos que fueron muchas más y más célebres de lo que la historia del arte oficial ha considerado—. Sin embargo, a partir del siglo xix, el número de mujeres artistas aumentó, sobre todo de pintoras, y, de forma particular en el xx, llegando a equipararse en número al de los hombres en las últimas décadas de esta centuria, aunque, desde luego, no en valoración ni artística ni social ni económica. Es por eso, que el desequilibrio entre hombres y mujeres en lo que respecta a su presencia en los museos, lejos de reducirse, ha aumentado de forma progresiva.

Este fenómeno forma parte de un problema mucho más amplio y complejo que es el de la difícil conservación y difusión de la producción artística femenina: la obra perdida, debido a la escasa consideración que ha tenido hasta hace muy poco tiempo —y que todavía hoy se suele estimar inferior a la masculina—. Esto es, la ausencia de trabajos creados por mujeres en las colecciones de

los museos y centros de arte —su proporción es de poco más de un 1 % y, en general, no se muestran, sino que permanecen ocultos en los almacenes (Ibiza i Osca, 2006:259)—, la poca presencia en exposiciones colectivas y la falta de muestras monográficas. Según el Observatorio de la Asociación Mujeres en las Artes Visuales (MAV), entre 2014 y 2019 el porcentaje total de estas últimas fue de un 31 % (Díaz González-Blanco, 2020: 4).

Ahora bien, no debemos olvidar que se han llevado a cabo algunas iniciativas para cambiar el discurso de los museos con respecto a las mujeres, dándoles una mayor visibilidad, entre las que sobresalen *Didáctica 2.0. Museos en femenino*, desarrollado entre 2009 y 2016, que consistía en una relectura en clave de género de los fondos de varios museos estatales, entre los que estaba el Reina Sofía, organizada por éstos, la Asociación e-Mujeres y el Instituto de Investigaciones Feministas de la Universidad Complutense, y *Patrimonio en femenino*, primera exposición en línea —que ha ido seguida de otras—, producida en 2011 por el Ministerio de Cultura a través de la Subdirección General de Museos Estatales con la colaboración del mismo Instituto de Investigaciones Feministas (Alario y Lucas, 2018: 423-424).

LAS MUJERES ARTISTAS EN ESPAÑA EN LOS AÑOS 50 Y 60 DEL SIGLO XX

Podemos considerar las décadas de los 50 y 60 del siglo xx las primeras en las que las mujeres tuvieron una educación artística equiparable a la de los varones, lo que ha permitido a un número considerable de ellas desarrollar dilatadas y exitosas carreras profesionales, aunque, por lo general, menos prestigiosas que las de sus colegas varones. Además, tres de las cuatro artistas que tienen hoy un espacio de exposición permanente en nuestro país se formaron entonces.

En los años 50 y 60 España se encontraba bajo la Dictadura del general Franco (1939-1975). 1951 supuso el fin del bloqueo al Régimen que, después de años de aislamiento, se integró en el conjunto de países capitalistas, gracias a la aceptación de Estados Unidos. Este hecho tuvo repercusión en la economía, que creció tímidamente. Sin embargo, no fue hasta 1957, que se produjo el final de la posguerra, lo que llevó a un cambio en sus principios básicos. Los tecnócratas, que perseguían estabilizar y desarrollar la economía, sustituyeron a los partidarios de la autarquía, lo que dio lugar a una serie de transformaciones. A corto plazo, se produjo un aumento de los movimientos migratorios dentro de España y hacia Europa, como vía de escape y fuente de divisas. El crecimiento económico, el desarrollo del turismo y la difusión de los medios de comunicación de masas, produjeron, a finales de esta década y en la siguiente, moderados avances en la situación de las mujeres: su incorporación a la población activa y al sistema educativo, a pesar de que seguía vigente, de acuerdo con la ideología nacional-católica, que la principal misión de la mujer era casarse —someterse a la autoridad del marido— y tener hijos (Tavera García, 2006: 236-260).

Este avance en la situación de las mujeres tuvo su reflejo en la educación artística, creciendo el número de alumnas que se formaron en estos años en las Escuelas de Artes y Oficios y de Bellas Artes¹. Así, en los años 50 en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, el que fue el centro más prestigioso de enseñanza artística desde el siglo xviii hasta mediados del xx —y donde estudiaron las cinco pintoras que tienen o han tenido museos o salas de exposición en España—, hubo algo más de un 30 % de alumnas, llegando en 1962, el último del que conocemos esta información, al 46 % por ciento, casi equiparándose al número de hombres. Aparte, como acabamos de señalar, muchas de estas mujeres han desarrollado intensas y amplias carreras artísticas, que, con

1 Hubo alumnas en estos centros desde el último cuarto del siglo xix, pero su número fue muy exiguo, además de que recibieron durante mucho tiempo una educación diferenciada de la de los varones, ya que estuvieron excluidas del estudio del desnudo del natural, fundamento de la formación académica.

frecuencia, ha llegado hasta nuestros días. Por ejemplo, Juana Francés, Begoña Izquierdo, Gloria Merino, Carmen Jiménez, Gloria Torner, Isabel Villar, Gloria Alcahúd, Isabel Quintanilla, María Moreno, Carmen Laffón, Carmen Cullen, Isabel Baquedano, Marta Cárdenas, Concha Hermosilla y M^a Antonia Sánchez Escalona (Cabanillas y Serrano de Haro, 2019: 121-122).

Otras pintoras y escultoras sobresalientes formadas en este mismo periodo pero en otros centros han sido —también aquí sin ánimo de ser exhaustiva—, Amalia Avia, Esperanza Parada, Teresa Duclós, Pepi Sánchez, Amèlia Riera, Polín Laporta, Elena Asins, Soledad Sevilla, Elena Laverón, Mari Chordá, Águeda de la Pisa, Ana Peters, Ángela García Codoñer e Isabel Oliver.

Podemos decir que, a partir de entonces, la formación artística femenina fue equiparable a la de los varones, tanto cuantitativamente como cualitativamente —ya habían accedido al estudio del desnudo del natural, que les estuvo vedado durante mucho tiempo²—, aunque con matices, puesto que su socialización continuó siendo diferente a la de los hombres. Como hemos dicho, siguió predominando el modelo de mujer “doméstica”, y, como consecuencia de esto, la segregación en la enseñanza básica y media y las diferentes expectativas vitales entre los jóvenes de ambos sexos.

En lo que respecta al estado civil y la situación personal de estas mujeres, es importante subrayar que hay una gran heterogeneidad: casadas, solteras, separadas divorciadas... con y sin hijos. Sin embargo, la mayoría de las artistas siguieron el papel que tradicionalmente se les asignaba como mujeres, optando por el matrimonio y la maternidad —lo más habitual era tener el primer hijo en el primer año de casadas—, suponiendo esto un punto de inflexión en las vidas y las carreras de muchas de ellas. Tanto es así, que en algunos casos, como en el de Esperanza Parada, supuso el abandono de la pintura. La artista, a pesar de que tenía muy buenas aptitudes, desde 1962, cuando se casó con Julio López Hernández y nació la primera de sus dos hijas, pintó solo de forma esporádica, y no exhibió ni vendió sus cuadros. Volvió a los pinceles a finales de la década de los 80 y reapareció en 1992 en la exposición *Otra realidad*³. Aparte, de 1960 a 1984 trabajó como colaboradora de la galerista Juana Mordó, lo que le permitió tener un sueldo fijo que dio la posibilidad a su marido de crear de forma independiente, sin estar sujeto a encargos (Rosón, 2016: 281).

En otros muchos casos continuaron con sus carreras artísticas. En este sentido son muy reveladoras las palabras de la pintora Amalia Avia —como Esperanza Parada integrante del grupo de los *Realistas de Madrid*— acerca de cómo cambió su trabajo al casarse y, sobre todo, con la maternidad. En 1960 nació su primer hijo, al que seguirían tres más a lo largo de dicha década: «Empecé, por tanto, entonces, a compartir los pinceles con la escoba» (Avia, 2004: 225). A lo que añadía:

Mis hijos crecían entre utensilios de pintura. Tanto en mi casa de la calle de Hilarión Eslava como en la que vivimos después en la avenida de Islas Filipinas, mi estudio estaba en una de las habitaciones destinadas a los niños, de forma que mientras pintaba no dejaba de estar con ellos (Avia, 2004: 312).

La doble jornada laboral que han tenido muchas de estas mujeres les ha impedido una dedicación constante y continua a la creación artística, lo que ha limitado sus oportunidades, porque solo han disfrutado de tiempo para crear cuando la crianza de los hijos y el cuidado de la familia y de la casa se lo han permitido, pues ésta se ha considerado su actividad primordial. Así pues, muchas de ellas han tenido su estudio en el mismo domicilio para poder compaginar su trabajo como pintoras y amas de casa (Durán, 1986: 38). Esto ha supuesto que no disfrutaran de las condiciones necesarias de espacio, luz y silencio imprescindibles para la creación artística. Algo que ha dificultado aún más el trabajo de las escultoras, dado que necesitan talleres de grandes dimensiones, sobre todo

2 En la Escuela de Bellas Artes de San Fernando las mujeres fueron admitidas en las clases que implicaban la copia del desnudo del modelo vivo en el curso 1920-1921 (Cabanillas y Serrano de Haro, 2019: 119).

3 M^a José Pena García, Entrevista a Julio López Hernández. 24 de septiembre de 2014. Inédita.

si trabajan en obras monumentales, a lo que hay que añadir que es un arte muy costoso tanto por el elevado precio de los materiales, como por el pago de los operarios —especialmente en el caso de las piezas de bronce cuyo proceso no es directo—. Al mismo tiempo, se trata de una actividad de carácter público, por lo que se necesita de un mecenas particular que financie los proyectos o del apoyo de instituciones que hagan encargos oficiales, contraria al modelo de mujer “doméstica” (Barrionuevo, 2011: 10).

Por otra parte, el cuidado del hogar ha provocado su aislamiento, al dificultar su participación en tertulias y grupos de artistas y han hecho que sean menos prolíficas que los hombres (Chadwick, 1992:10). Incluso hoy en día, la edad de la mujer y la posibilidad de su maternidad sigue siendo un argumento, aunque oculto, para apostar por una artista en el mercado (López, 2012: 40).

LAS MUJERES EN LOS MUSEOS: LA OBRA PERDIDA

Es sabido que el museo es el espacio de legitimación del arte y de la creación por excelencia, un receptáculo o almacén de la memoria selectiva y condicionada por factores sociales. Si bien es cierto que ha experimentado una importante transformación en las últimas décadas, ha mantenido intacto su prestigio, es más, algunos autores, entre los que sobresale María Bolaños, hablan de *museofilia*, por la expansión cuantitativa que ha experimentado y el crecimiento de su importancia simbólica (Bolaños, 2008: 446).

Así pues, el museo es uno de los pilares sobre los que se sostiene el canon artístico. Un discurso que se ha pretendido neutral, pero que, en realidad, ha servido para sostener la hegemonía masculina, al identificar a los hombres con la creatividad y la cultura, y excluir de él a las mujeres, a las que les corresponderían la procreación y la naturaleza—. No solo hace referencia a la tradición, sino que condiciona el presente y el futuro, por lo que es necesario que también ellas aparezcan como creadoras (Pollock, 2006: 9).

Son muy pocos los museos y salas que exponen de forma permanente e individual la obra de mujeres artistas en todo el mundo⁴. Algunos ejemplos destacados son el Château de By, la casa-museo de Rosa Bonheur en Thomery, en pleno bosque de Fontenebleau; la Casa-Museo de Käthe Kollwitz en Berlín —quien tiene otro museo en Colonia—; el Museo Paula Modersohn-Becker en Bremen; el Museo Georgia O’Keeffe en Santa Fe (Nuevo México) y el famosísimo Museo de Frida Kahlo en la Casa Azul de Coyoacán. Además, en 2017 se inauguró el museo de la escultora Camille Claudel en Nogent-sur-Seine (Champaña) y en 2018 el de Leonora Carrington en San Luis de Potosí, en México.

Debemos subrayar que es una constante el carácter efímero de la fama de las mujeres, en otras palabras, el hecho de que artistas que fueron célebres en su tiempo desaparecen sin dejar rastro ni huella y, en consecuencia, sin ser recordadas ni pasar a la posteridad. De esta manera, cada generación de creadoras se ha encontrado sin historia y obligada a redescubrir el pasado.

Se puede hablar de una desaparición en dos sentidos, uno, literal o material: de la propia obra de arte, y otro, figurado: el olvido. Como dice Germaine Greer, las formas de perder las obras son múltiples. La conservación de los trabajos es una tarea muy costosa y en los museos se encuentran los trabajos importantes de los pintores más relevantes, y cuando hay problemas de almacenamiento, desastres naturales o guerras siempre se salvan los de los grandes creadores. De igual modo, cuando se llevan a cabo las operaciones de restauración se empieza por las obras célebres, mientras se deja que las de las mujeres, y todos los artistas considerados menores, se deterioren, lo que se agrava, en

4 Existen museos de mujeres artistas en los que se exhibe su trabajo de forma colectiva. El más importante en esta categoría es el National Museum of Women in the Arts, fundado en 1987 en Washington por el matrimonio Halloway, que tiene un fondo de cerca de tres mil obras.

parte, por la mala preparación técnica que tenían sus cuadros, ya que ellas tenían menos recursos. En efecto, una de las fatalidades de ser un artista menor es la inferior capacidad de sobrevivir y las mujeres la padecieron en toda su gravedad (Greer, 2005: 136-139).

Por lo que una vez muertas las artistas, y aunque hubieran alcanzado gran reconocimiento en su época, la memoria de sus vidas y sus logros se borró. Desaparece, así, su recuerdo y cualquier rastro de su obra.

Aparte, hay que tomar en consideración, como se ha dicho antes, que normalmente ellas han sido y son, por lo general, menos prolíficas que los hombres al tener que compaginar su actividad artística con otras responsabilidades, en particular, los quehaceres de la casa (Chadwick, 1992: 10).

MUSEOS MONOGRÁFICOS DE MUJERES ARTISTAS EN ESPAÑA

El museo monográfico en España está relacionado con la recuperación de los maestros de las vanguardias y de sus colecciones familiares. No obstante, se trata de un modelo nacido a comienzos del siglo XX, cuando se conoció como museo de «autor», con ejemplos como el del Greco en Toledo (Bolaños 470-471).

Sería prolijo enumerar todos los museos, casa-museos, centros de arte y salas dedicadas a las obras de creadores españoles contemporáneos varones, por lo que citaremos aquí solo los más conocidos, empezando por los dos Museos Picasso —uno en Barcelona y otro en Málaga—, las dos Fundaciones Miró —una en Barcelona y otra en Palma de Mallorca— y el Teatro-Museo Dalí de Figueras (Gerona). A estos, se pueden sumar: la Casa-Museo de Sorolla en Madrid, el Museo Julio Romero de Torres en Córdoba, el Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente en Segovia, la Fundación Seoane en La Coruña, el Centro José Guerrero en Granada, la Fundación Tàpies en Barcelona, el Museo Chillida Leku en Hernani (Guipúzcoa), reabierto en 2019; la Fundación-Museo Oteiza en Alzazu (Navarra), etc.

Debemos destacar, de nuevo, que el número de museos dedicados en España a mujeres artistas es reducidísimo. Hasta ahora solo hemos encontrado cuatro⁵. Por desgracia, no se aprecia un avance en paralelo a la progresiva incorporación de las mujeres al arte profesional, ni a la pintura ni mucho menos a la escultura. Muy al contrario, como destacan Teresa Alario y Laura Lucas, la brecha ha ido creciendo en las últimas cinco décadas, más cuanto más creadoras han ido alcanzando reconocimiento, puesto que siguen siendo casi inexistentes los espacios expositivos que se les dedican (Alario y Lucas, 2018: 428).

Tampoco en este sentido ha tenido apenas influencia el avance de los estudios de crítica de arte feminista en nuestro país, a pesar de cobrar un gran impulso a partir de la década de los ochenta del siglo pasado, aunque sí lo ha tenido en otros aspectos, como la celebración de congresos y seminarios, la publicación de libros o la organización de exposiciones temporales dedicados a mujeres artistas. La razón es que el museo supone uno de los máximos reconocimientos posibles —que todavía sigue negándose a las mujeres— y, además, un altísimo coste económico.

UN ANTECEDENTE: LA CASA-MUSEO DELHY TEJERO

El primer ejemplo de casa-museo, así como de museo a secas, dedicado a una mujer artista en España fue el de Delhy Tejero (fig. 1). Se inauguró el 22 de agosto de 1971 en Toro (Zamora), en

⁵ Estaba prevista en 2017 la creación de un museo de la pintora M^a Pilar Burges en Fayón (Zaragoza), a partir de la donación de casi doscientas obras por parte de su hermano, pero todavía no se ha puesto en marcha (Pérez Berriain, 2015: sp). El Museo Provincial de Lugo tiene seis salas monográficas de artistas gallegos, una de las cuales está dedicada a la pintora Julia Minguillón.



Fig. 1: Cartel de la Casa-Museo Delhy Tejero en Toro (Zamora), s.f. Archivo M^a Dolores Vila Tejero.

el que fue el domicilio familiar, donde vivió la mayor parte de su infancia y primera juventud⁶, hasta que se mudó a Madrid para continuar su formación artística. Se encontraba en el número 5 de la plaza que lleva el nombre de la pintora desde 1934, lo que pone de manifiesto el gran reconocimiento que tuvo entonces.

En efecto, Delhy Tejero (1904-1968) participó activamente en la renovación artística de la vanguardia madrileña de los años 30 del siglo xx y desarrolló una intensa carrera en las décadas centrales del siglo xx. Fue una creadora que escapó a cualquier encasillamiento. En lo que respecta a las técnicas, demostró un gran dominio de la pintura al

óleo y mural, así como del dibujo y la ilustración. Mientras, sus estilos fueron desde el *Art déco* hasta la Abstracción, pasando por otras corrientes vanguardistas como el Surrealismo (Marín-Medina, 2010: 17-18).

Esta casa-museo fue creada por iniciativa de su familia, en particular de su hermana Lola, sin subvenciones de ningún tipo, y se inauguró en 1971, poco antes de que se cumplieran tres años de la muerte de Delhy. Se limitaba a la planta baja del edificio, en la que distribuidos en varias habitaciones podían verse objetos originales de la vivienda y útiles de trabajo de la artista, como sus pinceles, su caja de pinturas y su caballete, así como una importante muestra de su obra, más de cincuenta trabajos perteneciente a diferentes etapas. Al no disponer de personal, la colección la enseñaban su hermana Lola y los dos hijos de ésta: M^a Dolores y Javier Vila Tejero, previa cita.

Se cerró en 1987, diecisiete años después de su creación, además de por la precariedad debida a la falta de colaboración de las instituciones públicas, que nunca existió, por la muerte de su hermana Lola —a pesar de que su otra hermana, Carmen, siguió viviendo en la casa familiar— y por el traslado definitivo de sus hijos a Madrid⁷.

MUSEO Y SALA DE EXPOSICIÓN TERESA PEÑA⁸

El Museo Teresa Peña de Entrambasaguas de Mena (Burgos) se inauguró en abril de 2004. Además de con un museo propio, esta artista cuenta, desde 2011, con una sala de exposición permanente en el Monasterio de Santa Clara de Moguer (Huelva).

Teresa Peña (1935-2002) destacó entre las décadas de los 50 y 70 del siglo xx, sobre todo por su pintura de tema religioso, que renovó gracias a un enorme dominio técnico, particularmente de la encáustica, y un profundo conocimiento del arte contemporáneo y de las Sagradas Escrituras. Se formó en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando y fue la primera artista plástica en la historia de este institución en ganar el prestigioso Premio de Roma en 1965 (Martínez-Novillo, 1999: 65).

6 Aunque en muchos textos se dice que es su casa natal, Delhy Tejero no nació allí, sino en el número 18 de la calle de la Reina.

7 África Cabanillas Casafrañca, Entrevista a M^a Dolores Vila Tejero. 15 de septiembre de 2019. Inédita.

8 Para más información sobre este museo, véase: <http://www.museotp.com>

El museo es una iniciativa privada de la coleccionista y amiga personal de la pintora Karmele Ayo, depositaria universal de su obra tras la muerte del único hermano de Teresa, Juan Ramón, en 2015. La obra se exhibe en la casa de la propia Karmele Ayo. Las tres estancias de la planta baja son solo de exposición y en la zona de vivienda, en diferentes habitaciones, también hay colgados abundantes trabajos —en total alcanzan el centenar—, que se muestran en el recorrido. Tampoco tiene ningún personal, por lo que es la dueña de la casa quien hace la visita, previa reserva⁹.

La pintora tuvo un cierto vínculo con esta pequeña localidad de menos de doscientos habitantes, ya que pasó algunas temporadas en la vecina Villasana de Mena, durante los últimos años de su vida, aquejada de problemas de salud mental.

La sala de exposición del Monasterio de Santa Clara de Moguer (fig. 2) fue inaugurada el 25 de marzo de 2011, gracias al apoyo del entonces obispo de Huelva, José Vilaplana —conoció su obra siendo responsable de la diócesis de Santander¹⁰, en una muestra en la catedral cántabra (Ortega, 2019:14)—. Hay otras dos salas donde cuelgan cuadros de la artista, pero que normalmente están cerradas al público. De la veintena de cuadros que pueden verse, un número reducido es propiedad del obispo y el resto ha sido cedido por Karmele Ayo¹¹.



Fig. 2: Sala de exposición Teresa Peña en el Monasterio de Santa Clara de Moguer (Huelva). Archivo de la Autora.

El horario de visita de este espacio es el mismo que el del monasterio y la exposición la enseña la persona que está encargada de mostrar el edificio, el monumento colombino más importante de Moguer, localidad de algo más de veinte mil habitantes.

SALA DE EXPOSICIONES MENCHU GAL¹²

En enero de 2010 se inauguró la Sala de exposiciones Menchu Gal en Irún (Guipúzcoa), la ciudad natal de la pintora. En ella se exhibe una parte de la obra de la artista que adquirió el Ayuntamiento de la ciudad en 2007 —treinta y siete cuadros— y la que pertenece a la fundación que lleva su nombre, constituida también en 2010¹³.

Menchu Gal (1919-2008) se formó en París y en Madrid, como alumna libre de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando y con la pintora Marisa Roësset. Llegó a ser una figura destacada del panorama artístico español, sobre todo durante las décadas de los 40 y 50 del siglo xx. Su trabajo, que siempre se mantuvo dentro de la figuración, estuvo caracterizado por un empleo muy original

9 África Cabanillas Casafranca, Entrevista a Karmele Ayo. 25 de septiembre de 2019. Inédita.

10 En junio de 2020 José Vilaplana renunció al Obispado de Huelva, y se designó a Santiago Gómez Sierra nuevo obispo de esta sede. Según Karmele Ayo, este último se ha comprometido a mantener la sala de exposición de Teresa Peña en el Monasterio de Santa Clara.

11 África Cabanillas Casafranca, Entrevista a Karmele Ayo. 25 de septiembre de 2019. Inédita.

12 Para más información sobre esta sala de exposiciones, véase: http://www.irun.org/turismo/menchu_gal.asp

13 Sobre esta fundación, según la crítica de arte Elena Vozmediano, existe la sospecha de que, en lugar de tener como objetivo «conservar, estudiar y difundir el legado artístico y cultural» de la pintora, como corresponde a una organización sin ánimo de lucro, persigue comercializarla (Vozmediano, 2013, s.p.).



Fig. 3: Sala de exposiciones Menchu Gal en Irún (Guipúzcoa).
Archivo de la Autora.

del color, libre y exuberante, de clara influencia *fauve*—, y por una enérgica pincelada que la vinculan al paisajismo de la *Escuela de Madrid*. Fue la primera mujer en recibir el Premio Nacional de Pintura, en 1959 (Condor Orduña, 2019: 30-32).

La sala se encuentra en un edificio histórico del siglo XVII, el Hospital de Sancho de Urdanibia, situado en el centro de la ciudad, la segunda más poblada de la provincia, con más de sesenta mil habitantes (fig. 3). Formada por dos espacios de pequeñas dimensiones, ha mostrado durante muchos años de forma permanente algunas de las obras más representativas de la producción de la pintora, junto a la de otros artistas

vascos destacados, que se exhibían de forma temporal. No obstante, en 2019, coincidiendo con el centenario del nacimiento de la creadora, ha habido un cambio en la política de exposiciones, y, en la actualidad, el espacio no siempre muestra sus cuadros. Eso sí, ha apostado por la promoción de mujeres creadoras.

La sala tiene un horario fijo de apertura y personal de administración contratado, además de visitas guiadas y un cuadernillo que explica los aspectos más destacados de la vida y la trayectoria de la pintora.

CASA DEL ARTE: SALA MARÍA CARRERA

El 19 de agosto de 2017 se puso en marcha la Sala permanente María Carrera en la Casa del Arte de Peñaranda de Bracamonte, un pequeño pueblo, de poco más de 6.400 habitantes, de la provincia de Salamanca (fig. 4).



Fig. 4: Casa del Arte de María Carrera en Peñaranda de Bracamonte (Salamanca). Archivo de la Autora.

María Carrera (Madrid, 1937) es una pintora de una abundante y sobresaliente producción artística. Terminó sus estudios en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando en 1961 con un expediente brillante y dos años más tarde empezó a participar en exposiciones. Su producción se caracteriza por un predominio de la figuración, inspirada en la tradición de los grandes maestros, que se aleja del realismo, gracias a unas notas personales muy ecléticas que van del realismo mágico al surrealismo o al pop. Se ha ocupado de multitud de géneros y temas, destacando sus retratos, bodegones, paisajes y escenas protagonizadas por figuras femeninas, siendo uno de los aspectos más originales de su pintura el uso de colores cálidos muy saturados (Areán, 1976: 11-28).

Aunque la iniciativa de este proyecto partió de la propia artista, fue muy bien recibida, desde un principio, por el Ayuntamiento de la localidad, donde nació el padre de la pintora, que, como acabamos de ver, es madrileña. Un interés que se mantuvo a lo largo del tiempo, pese a haberse producido varios cambios de gobierno municipal. También pensó en crear una fundación, pero desistió porque lo consideró muy complicado.

Esta pintora fue una gran amiga de Menchu Gal, y tuvo en cuenta su ejemplo, que acabamos de ver, para ceder parte de su obra al Ayuntamiento de Peñaranda de Bracamonte con el fin de que fuera exhibida¹⁴. La artista cedió unas ochenta obras que abarcan toda su carrera profesional y los distintos géneros que ha cultivado: el retrato, el paisaje, la figura y el bodegón. De ellas, en la actualidad se exhiben cuarenta y nueve, en la Sala permanente María Carrera de la Casa del Arte. En realidad, se trata no de una, sino de tres salas dedicadas a su obra, aparte de otras tres más pequeñas destinadas a las exposiciones temporales de artistas de la localidad y diversas actividades culturales.

El espacio no tiene ni personal ni un horario fijo. Para visitarlo hay que ponerse en contacto con la Oficina de Turismo y concertar una cita, y es una de sus técnicas quien lo enseña, tal y como se indica en el folleto informativo (fig. 5).



Fig. 5: Folleto informativo de la Casa del Arte con la Sala permanente María Carrera en Peñaranda de Bracamonte (Salamanca), 2018. Archivo de la Autora.

MUSEO BEA REY¹⁵

El 28 de marzo de 2019 se inauguró el Museo Bea Rey en Sobrado dos Monxes, provincia de A Coruña. No se encuentra propiamente en este pueblo, sino en Cumbraos, a una distancia de unos 3 km, en medio de la campiña, junto a la casa que compartían las hermanas Rey, Bea e Isabel.

Bea Rey (A Coruña, 1939) se formó en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando de Madrid entre 1962 y 1967. Nada más acabar sus estudios, ingresó en el destacado grupo Estampa Popular Galega, periodo en el que destacaron sus grabados de contenido social, más adelante en Sisca y, por último, en Puerta del Sol. Después ha desarrollado una carrera más en solitario. En un principio, se

14 África Cabanillas Casafranca, Entrevista a María Carrera. 1 de octubre de 2017. Inédita.

15 Para más información sobre este museo, véase: <http://museobearey.es>

interesó por la figura con una clara preferencia por la geometrización y la simplicidad, que la fueron llevando, primero, al neocubismo y, después, a la abstracción, con un gran protagonismo del color (Castro Trigo, 2018: 38-45).

Las hermanas Rey, que habían alternado su residencia entre Madrid y A Coruña, se trasladaron a vivir a Sobrado, pueblo con el que no tenían ninguna relación previamente, en 2005. La artista vive, pero desde el año 2010 padece alzhéimer. Poco a poco, al agravarse la enfermedad, fue abandonando la pintura y, en la actualidad, se encuentra ingresada en una residencia de A Coruña.

Isabel Rey es la artífice de este proyecto y su Directora General, pues a la artista «nunca se le pasó por la cabeza tener un museo»¹⁶. Se trata de una familia muy acomodada¹⁷, lo que ha permitido poner en marcha este espacio, a pesar de no contar, por el momento, con ninguna ayuda pública, aunque se han solicitado a distintas administraciones¹⁸.

Respecto a los museos y salas de exposiciones anteriores, tiene la originalidad de que se trata de una construcción de nueva planta, obra de Manuel Estrada, de formas geométricas y coloristas, que se inspira en la propia obra de la pintora (fig. 6). Además, desde 2020, también puede visitarse su estudio, que se encuentra junto al museo.

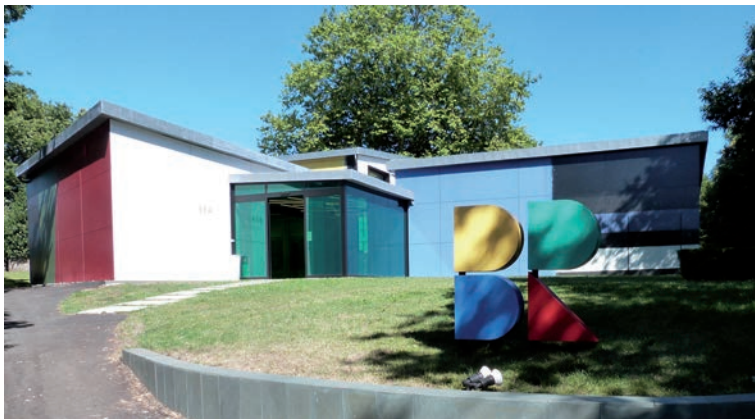


Fig. 6: Museo Bea Rey en Sobrado dos Monxes (A Coruña).
Archivo de la Autora.

El edificio tiene dos salas de exposición en las que se muestran unos cincuenta trabajos, un quinto de los fondos propiedad de las hermanas. Aparte, cuenta con una sala de proyección, una sala de reuniones y un almacén. En este caso, como en el de Menchu Gal tiene personal, horario de visitas, catálogo y un programa de actividades temporales.

En 2017 se creó la Fundación Hermanas-Rey Gómez-Gutián, que ha tenido muy poco. Su principal objetivo es gestionar el museo y garantizar su existencia futura, ya que ni Bea ni Isabel tienen hijos, como tampoco su hermano ya fallecido.

CONCLUSIONES

Esta comunicación ha pretendido poner de manifiesto las dificultades con que se encuentran las mujeres artistas para exponer sus creaciones, lo que se debe a las diferentes condiciones en las que trabajan las creadoras y la inferior valoración que tienen sus obras, no solo de épocas pasadas, sino también en la actualidad, tanto desde el punto de vista estético como económico.

La incorporación de las mujeres a la educación artística y a la pintura y escultura profesional, que tuvo lugar en España en la década de los 50 y 60 del siglo xx, lamentablemente no se ha traducido apenas en un reconocimiento mayor en lo que respecta a la exposición de su obra de forma

16 África Cabanillas Casafranca, Entrevista a Carmen Jiménez, 19 de julio de 2020. Inédita. Carmen Jiménez es la Directora Técnica del Museo Bea Rey, mientras que la Directora General es Isabel Rey.

17 La fortuna familiar proviene de su abuelo paterno, Emilio Rey Sánchez, fundador de los Laboratorios Yer y de otras importantes empresas (Castro Trigo, 2018: 36-37).

18 África Cabanillas Casafranca, Entrevista a Carmen Jiménez, 19 de julio de 2020. Inédita.

monográfica y permanente; la más prestigiosa. Muy al contrario, la brecha ha aumentado, puesto que su proporción es mucho menor si tenemos en cuenta el gran crecimiento que ha tenido el número de mujeres que se dedican profesionalmente a la pintura y a la escultura.

El problema de la efímera memoria de las mujeres artistas, se ve agravado en el caso de las cinco pintoras que estudiamos, por el hecho de que ninguna ellas tuvo hijos. Esto, además de suponer un problema económico para sus herederos —según la legislación española, el Impuesto de Sucesiones y Donaciones para aquellos familiares que no sean de primer grado puede llegar a doblarse con respecto a éstos—, crea una gran incertidumbre, común a la mayoría de artistas, pero que en su caso es aún mayor: la de la dispersión y pérdida de su obra.

Estos museos y salas de exposiciones presentan diferentes situaciones, aunque comparten la precariedad y la falta de reconocimiento, ya sea de las instituciones o del público. Los de Delhy Tejero, Teresa Peña y Bea Rey son de carácter totalmente privado, sin presupuesto alguno de las administraciones, cuya existencia responde al interés de las familias, amigos o coleccionistas de las artistas por conservar y difundir su creación. Los dos primeros tienen un carácter espontáneo y doméstico —en un sentido estrictamente literal, puesto que se encuentran en las propias viviendas de los promotores, no en edificios destinados a la exposición—, lo que se traduce en falta de instalaciones y servicios, así como en grandes carencias en la presentación de las pinturas: sin horarios de visita establecidos y sin personal de ningún tipo —ni administrativo ni técnico—. No obstante, el Museo Bea Rey, aunque también es una iniciativa privada, está financiada por la hermana de la artista, que tiene una importante fortuna. Esto ha hecho posible llevar a cabo un proyecto mucho más ambicioso que cuenta, además, con el respaldo de una fundación.

Las salas de exposiciones de Menchu Gal y María Carrera son de carácter público, financiadas por los Ayuntamientos de Irún y Peñaranda, respectivamente. No obstante, la primera de ellas cuenta con más servicios, lo que, además de estar relacionado con la importancia de la localidad en la que se encuentra, tiene que ver con el hecho de que, como el Museo Bea Rey, cuenta con el apoyo de una fundación.

Ninguno de estos espacios expositivos está incluido en el Directorio de Museos y Colecciones de España del Ministerio de Cultura, la mayor y más exhaustiva base de datos museográfica nacional, lo que demuestra su falta de reconocimiento. Aparte, están localizados en pequeños municipios, excepto en el caso de las salas de exposiciones de Menchu Gal y Teresa Peña. Por lo tanto, están aislados y muy alejados de los circuitos artísticos: Madrid, Barcelona o capitales de provincia, lo que limita mucho el número de visitas.

Para terminar, es necesario resaltar que las artistas son ejemplos de sujetos activos y autónomos, constructoras de civilización y cultura, que sirven de modelo y referencias femeninas, para lo cual es fundamental su reconocimiento y la divulgación de su obra, en particular, en su máxima expresión que es la del museo, y en especial, insistimos monográfico.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alario Trigueros, T. y Lucas Palacio, L. (2018). Nadie hablará de nosotras cuando hayamos muerto. Pérdida e invisibilidad del patrimonio artístico femenino. *Anales de Historia del Arte*, 28, 417-430.
- Areán, C. (1976). *María Carrera*. Madrid: Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia.
- Avia, A. (2004). *De puertas adentro*. Madrid: Taurus.
- Barrionuevo Pérez, R. (2011). *Escultoras en su contexto. Cuatro siglos, ocho historias (siglo XVI al XIX)*. Madrid: Visión Libros.
- Bolaños, M. (2008). *Historia de los museos en España*. Gijón: Ediciones Trea.
- Cabanillas Casafranca, Á. y Serrano de Haro, A. (2019). La mujer en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando (1873-1967). *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 121, 111-136.

- Castro Trigo, E. (2019). Los dos mundo de Bea Rey. En VV. AA., *Museo Bea Rey*. La Coruña: Diputación Provincial de La Coruña, 35-45.
- Chadwick, W. (1992). *Mujer, arte y sociedad*. Barcelona: Destino.
- Condor Orduña, M. (2019). Vivir pintando, pintar viviendo. En VV. AA, *Menchu Gal. Vivir pintando, pintar viviendo, 1919-2019*. Irún: Fundación Menchu Gal, 27- 77.
- Díaz González-Blanco, L. (coord.) (2020). Informe MAV nº 19: Comparativa de autoría de exposiciones individuales en diferentes museos y centro de arte en España (2014-2019), respecto a los informes: Informe MAV # 5 (1999-2009) e Informe MAV # 12 (2010-2013).
- Durán, M. Á. (1986). *La jornada interminable*. Barcelona: Icaria.
- Greer, G. (2005). *La carrera de obstáculos. Vida y obra de las pintoras antes de 1950*. Colmenar Viejo (Madrid): Bercimuel.
- Ibiza i Osca, V. (2006). *Obras de mujeres artistas en los museos españoles. Guía de pintoras y escultoras: 1500-1936*. Valencia: Centro Francisco Tomás y Valiente, UNED Alzira-Valencia.
- López Fdez. Cao, M. (2012). Hacia una educación museográfica en equidad: la biografía situada como eje educativo. En López Fdez. Cao, M. Fernández Valencia, A., Bernárdez Rodal, A. (eds.). (2012). *El protagonismo de las mujeres en los museos*. Madrid: Ed. Fundamentos.
- Marín-Medina, J. (2009). El mundo interior y la pintura de Delhy Tejero. En VV. AA., *Delhy Tejero. Representación. Exposición antológica*, de noviembre de 2009 a septiembre de 2010, Junta de Castilla y León-Caja España, 17-117.
- Martínez-Novillo, Á. (1999). *Tradición e innovación en Roma. Pintores pensionados en la Academia de España, 1949-1975*. Roma: Academia de España en Roma.
- Ortega, J. L. (2019). *El mundo de Teresa Peña*. En VV.AA., *Fragilidad humana. Teresa Peña*, del 9 de abril al 15 de junio de 2019. Logroño: Gráficos Ausejo.
- Pérez Beriain, E. (2015, septiembre 10). Fayón recibe el legado pictórico de M^a Pilar Burges y creará un museo para 2017, *El Heraldo*. Recuperado el 3 de enero de 2021, de <https://www.heraldo.es/noticias/aragon/2015/08/10/fayon-re-cibe-el-legado-pictorico-de-maria-pilar-burges-y-creara-un-museo-en-2017-337878.html>
- Pollock, G. (2006). *Differencing the Canon. Feminist Desiere and the Writing of Art's Histories*. Londres y Nueva York: Routledge.
- Rosón, M. (2016). *Género, memoria y cultura visual en el primer franquismo: materiales cotidianos más allá del arte*. Madrid: Cátedra.
- Tavera García, S. (2006). Mujeres en el discurso franquista hasta los años sesenta. En Morant, I. (dir.). *Historia de las mujeres en España y América Latina*, vol. IV. Madrid: Cátedra.
- Vozmediano, E. (2013, enero 28) ... y la operación Menchu Gal, *El Cultural*. Recuperado el 4 de enero de 2021, de <https://elcultural.com/y-la-operacion-menchu-gal>