



CA LEI DOS CO PIO

Representación de mujeres en la colección
del Museo Casa Natal de Jovellanos

Renata Ribeiro dos Santos (Org.)



CALEIDOSCOPIO

Esta publicación se edita
con motivo de la exposición:

CALEIDOSCOPIO

Representación de mujeres
en la colección del Museo
Casa Natal de Jovellanos

Del 24 de junio
al 02 de noviembre de 2025

Museo
Casa Natal
de Jovellanos

Xixón | Cultura
y Educación

Plaza de Jovellanos s/n. 33201 Gijón
Tel.: 985 18 51 52
info.museojovellanos@gijon.es

Con el apoyo del Grupo
de investigación

EsArt | Universidad de
Oviedo

Ofrecida gratuitamente para descarga en
<https://gijon.es/publicaciones/caleidoscopio>
o en <https://esartuniovi.com/publicaciones>

Gracias al apoyo editorial del Grupo de
Investigación del Departamento de Historia
del Arte y Musicología: Escenarios para el
Arte (EsArt) de la Universidad de Oviedo.

Publicación no venal con fines didácticos.
Prohibida su comercialización.

MUSEO CASA NATAL DE JOVELLANOS

Fundación Municipal de Cultura,
Educación y Universidad Popular
del Ayuntamiento de Gijón/Xixón

EXPOSICIÓN:

Comisaria:
Renata Ribeiro dos Santos

Coordinación y producción:
Saturnino Noval García
Camino Balbín Alberdi

Diseño expositivo y montaje:
Juan Stové

Rotulación: Visual Rotulación

CATÁLOGO:

Coordinación editorial:
Renata Ribeiro dos Santos

Textos:
Ainara Alía de Lera
Ana García García
Cristian Roldán Peña
Fernando Bravo Guerrero
Gonzalo Mon Valdés
Mario Mejuto Nuño
Melissa Azcano Rodríguez
Sara Pérez Pérez

Corrección editorial:
Lía Álvarez González

Diseño y maquetación:
Eduardo Soares Gomes / vagoom

Edita:

© Museo Casa Natal de Jovellanos
Fundación Municipal de Cultura,
Educación y Universidad Popular
del Ayuntamiento de Gijón/Xixón, 2026

© de los textos: sus autores

© de las fotografías: sus autores

Ver página 141: *Créditos fotográficos*

ISBN: 978-84-96906-87-7

Promueve:

EsArt · Escenarios para el Arte
(IDE/2024/000731)

Beneficiario del Programa de Subvenciones
para grupos de investigación de organismos
del Principado de Asturias, para el ejercicio
2024, de la Agencia de Ciencia, Competitividad
Empresarial e Innovación del Principado de
Asturias (Sekuens) -Resolución de 29 de julio de
2024 (BOPA 154 del 7/VIII/2024).

Normas de Difusión y Publicidad contenidas en el
artículo 15 del Resolvo de la Resolución de 29 de
julio de 2024 (BOPA 154 del 7/VIII/2024), según lo
dispuesto en el artículo 23 de las bases reguladoras.

Cubierta: *Obra Representación de artistas
españolas en el mercado del arte, 2016-2017*
© Maite Centol. VEGAP, Gijón, 2026



CALEIDOSCOPIO

Representación de mujeres
en la colección del Museo
Casa Natal de Jovellanos

Renata Ribeiro dos Santos (Org.)

Museo Casa Natal de Jovellanos

Fundación Municipal de Cultura, Educación
y Universidad Popular del Ayuntamiento de Gijón/Xixón

Gijón, 2026



ÍNDICE

- 9 Caleidoscopio**
Representación de mujeres en la colección
Renata Ribeiro dos Santos
- 14 Entre ellas**
Mujeres que representan a mujeres
Renata Ribeiro dos Santos
- 42 Otras**
En los márgenes de la mirada:
notas sobre la imagen universal de «mujer»
Sara Pérez Pérez
- 62 Yo**
Archivos incompletos...
(Estimada Carmen Kreis)
Gonzalo Mon
- 92 Nosotras**
Mujeres, trabajo y las orillas del mar: reflexiones
sobre la representación de la división sexual del trabajo
Renata Ribeiro dos Santos
- 141 Créditos de imágenes**



Caleidoscopio. Representación de mujeres

Renata Ribeiro dos Santos

Caleidoscopio. Representación de mujeres en la colección del Museo Casa Natal de Jovellanos es una invitación a mirar de otro modo. A detener la mirada sobre un conjunto de obras que comparten un elemento —la representación de las mujeres— y a interrogar sobre los mecanismos a través de los cuales esas imágenes han contribuido históricamente a construir y fijar significados, roles y expectativas en torno a las mujeres. Lejos de entender el arte como un reflejo neutral de la realidad, el conjunto de piezas propone comprender el arte como un espacio activo de producción y negociación simbólica, capaz de fijar modelos, reproducir estereotipos y, al mismo tiempo, abrir fisuras desde las que pensar otras posibilidades.

Las mujeres, como sujeto social, no constituyen una categoría natural ni homogénea, sino una construcción histórica atravesada por relaciones de poder. El arte ha sido uno de los dispositivos más eficaces para cristalizar esa construcción, ofreciendo imágenes que, bajo una apariencia de diversidad, tienden a reiterar esquemas visuales y narrativos similares. En este sentido, *Caleidoscopio* opta deliberadamente por desplazar el foco habitual —centrado en la cronología, autoría, el estilo o la biografía del artista, generalmente un hombre— para situarlo en las mujeres representadas: quiénes son, cómo aparecen, qué papeles desempeñan y qué relatos activan.

La metáfora del caleidoscopio, que ha dado título a la muestra, funciona aquí como un disparador conceptual. Este artefacto óptico, inventado en el siglo XIX, genera imágenes cambiantes y atractivas a partir de un sistema de espejos fijos y de diferentes elementos (cuentas, fragmentos de formas y colores) que se reorganizan en combinaciones simétricas, aparentemente, casi inagotables. Su ilusión radica en producir una

sensación de infinita variación cuando, en realidad, las combinaciones están condicionadas por una estructura fija. Algo similar ocurre con la representación de las mujeres en la historia del arte: bajo una apariencia de pluralidad y multiplicidad, se repiten patrones, matrices y arquetipos que sostienen ideas estables sobre lo que significa «ser mujer». Adoptar una mirada caleidoscópica implica, por tanto, reconocer esos espejos, comprender su funcionamiento y ensayar otras formas de recomposición de la imagen.

Desde esta perspectiva, este proyecto se nutre de los aportes de la historia del arte feminista y de los estudios de género, que desde la década de 1970 han cuestionado la noción de una feminidad esencial y universal. Autoras pioneras como Linda Nochlin¹ o Griselda Pollock² señalaron la necesidad de revelar aquello que permanece invisible en la estructura misma de las obras: las condiciones sociales de producción, los sistemas de legitimación, las jerarquías de género y las ausencias que atraviesan los relatos canónicos. Mirar las obras de manera crítica supone atender no solo a lo que muestran, sino también a lo que omiten y naturalizan.

El proyecto expositivo se construyó a partir de un nutrido conjunto de piezas producidas entre los siglos XIX y XXI pertenecientes exclusivamente a la colección del Museo Casa Natal Jovellanos, un acervo heterogéneo que permite rastrear continuidades y variaciones en la representación de las mujeres a lo largo del tiempo. El recorte se centra en las presencias —las mujeres que aparecen en las imágenes—, sin perder de vista que toda presencia remite también a una ausencia: la escasa visibilidad de las mujeres como productoras de arte, las dificultades para reconstruir las identidades de muchas de las representadas o los límites impuestos por la clase social, la raza o la pertenencia a determinados contextos culturales.

Para articular estas cuestiones, el proyecto se organizó en cuatro secciones que funcionan como movimientos de un mismo ejercicio de observación. Sus títulos —*Entre ellas*, *Otras*, *Yo* y *Nosotras*— no son arbitrarios: el uso de pronombres personales subraya la idea de que las identidades de género se construyen siempre en relación con el otro y que no existen como entidades cerradas o aisladas. Cada sección propone un acercamiento distinto a la representación de las mujeres, permitiendo establecer diálogos transversales entre obras de diferentes épocas, lenguajes y soportes.

1 Nochlin, L. (2019; Ed. original 1999). *Representing Women*. Thames & Hudson.

2 Pollock, G. (2023; Ed. original en inglés 1988). *Visión y diferencia feminismo, feminidad e historias del arte*. Fiordo.

3 Mulvey, L. (1988). Placer visual y cine narrativo (Traducción de Visual pleasure and narrative cinema). *Centro de Semiótica y Teoría del Espectáculo*. (Trabajo originalmente publicado en 1975).

Entre ellas es la única sección compuesta exclusivamente por obras realizadas por mujeres artistas. Este hecho, lejos de responder a una voluntad de segregación, pone de relieve el persistente desequilibrio en las colecciones institucionales y en los relatos historiográficos. El apartado explora cómo las artistas han representado a otras mujeres, interrogando la compleja relación entre la mujer como figura idealizada y la mujer como sujeto productor de imágenes. Si bien en algunos casos estas obras ensayan miradas propias y experiencias compartidas, en otros reproducen las mismas convenciones impuestas por el canon, evidenciando la fuerza normativa de los modelos heredados.

Otras se centra en la construcción de la alteridad como estrategia de definición de la norma. Las obras reunidas muestran cómo determinadas representaciones han simplificado, clasificado y exotizado a mujeres situadas fuera del modelo hegemónico: mujeres racializadas, pertenecientes a minorías étnicas, asociadas a identidades sexuales disidentes o vinculadas a imaginarios regionalistas. Estas imágenes revelan cómo la diferencia ha sido utilizada para reforzar un ideal dominante de feminidad, aunque una observación atenta permite detectar también gestos de complejización y resistencia dentro de esos mismos marcos.

La sección *Yo* se centra en los retratos individualizados de mujeres, una forma de visibilidad históricamente asociada a determinados privilegios de clase. ¿Quiénes fueron esas mujeres cuyos rostros han llegado hasta nosotras? ¿Qué lugar ocuparon en sus contextos familiares y sociales? El trabajo de investigación necesario para reconstruir estas identidades explicita las dificultades de conformar sujetos históricos cuando las fuentes son escasas o fragmentarias —pues, también los archivos son conformados por elecciones—, y cuestiona los criterios mediante los cuales se ha otorgado reconocimiento y memoria.

Nosotras aborda la representación de las mujeres como sujeto social colectivo. En este conjunto la división sexual del trabajo se muestra con obras que reflejan labores tradicionalmente entendidas como femeninas —y normalmente menospreciadas o invisibilizadas— vinculadas al trabajo doméstico, industrial, marítimo o en ámbito rural. Otras representaciones insisten en la esencialización de las mujeres encerrándolas en arquetipos: madres, musas, vírgenes, o sujetos destinados al autosacrificio. Al mismo tiempo, en muchas representaciones el cuerpo femenino aparece construido como objeto de la mirada, en el sentido señalado por Laura Mulvey³: el desnudo idealizado y el

cuerpo erotizado se ofrecen a una mirada dominante que los dispone para el placer visual, reforzando relaciones de poder desiguales entre quien mira y quien es mirado.

El catálogo mantiene esta división en cuatro secciones, cada una de ellas abierta por ensayos escritos y un ensayo visual, en el caso de *Yo*, que funcionan como dispositivos de activación, proponiendo posibles relaciones entre el conjunto de piezas que se presentan a continuación en cada apartado. Cada ensayo aborda la exposición desde perspectivas distintas: algunas ofrecen una visión general del proyecto, otras profundizan en obras o problemáticas concretas, mientras que el material visual propone una reflexión crítica a partir de la observación detallada del conjunto. Estas miradas parten de la práctica de mirar con atención, de buscar relaciones inesperadas y de formular nuevas preguntas sobre los mecanismos de representación, los roles sociales y los estereotipos que se reproducen. De este modo, el catálogo amplía el diálogo iniciado por la exposición e invita a explorar otras formas de relación con las obras, con las representadas y con los procesos históricos que estructuran su visibilidad.

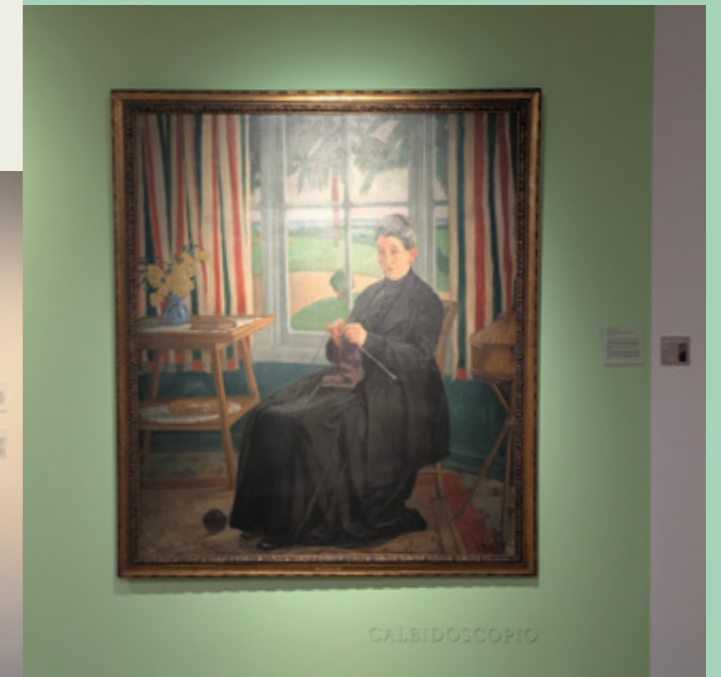
Tanto la exposición como el catálogo son el resultado de un proceso coral. Han implicado al equipo del museo y a un grupo de estudiantes del Máster en Estudios Avanzados en Historia del Arte: Investigación y Gestión y del Programa de Doctorado en Historia del Arte y Musicología de la Universidad de Oviedo, que participaron activamente en la selección de piezas, la redacción de cartelas y la mediación con el público. Este trabajo colaborativo, de carácter poco convencional, ha puesto el acento en las mujeres representadas y en cómo la representación contribuye a fijar —pero también a cuestionar— roles y estereotipos. La experiencia confirma que comprender el arte exige atender no solo a la obra y a su autoría, sino también a las estructuras institucionales y a las múltiples voces que intervienen en la producción de sentido.

Lejos de ofrecer respuestas cerradas, *Caleidoscopio* propone estimular preguntas, cuestionar lo establecido, desconfiar de lo naturalizado. Invita a ensayar otras miradas sobre la colección del Museo Casa Natal de Jovellanos y a pensar la historia del arte como un campo de disputa, en permanente revisión y reconfiguración, donde es posible construir relatos alternativos.

ENTRE ELLAS



YO



NOSOTRAS



OTRAS

CALEIDOSCOPIO

Representación de mujeres en la colección del Museo Casa Natal de Jovellanos

ENTRE ELLAS



OTRAS
YO
NOSOTRAS

Entre ellas: mujeres que representan a mujeres¹

Renata Ribeiro dos Santos

El núcleo *Entre ellas* propone una reflexión específica sobre la representación de las mujeres cuando son las propias artistas quienes asumen el control de la fabricación de las imágenes. Se trata de un ámbito singular dentro del conjunto expositivo, ya que es el único que reunió exclusivamente obras producidas por mujeres artistas en la colección del Museo Casa Natal de Jovellanos. No están presentes todas las creadoras ni todas sus obras, sino una selección concreta de aquellas piezas en las que las mujeres aparecen como tema, ya sea a través de la autorrepresentación o de la representación de otras mujeres. En esta intersección entre producción artística y representación se sitúa el punto de partida de esta reflexión. Y es a partir de esta singularidad que nace el cuestionamiento: ¿Cómo acercarse y reflexionar sobre ese conjunto? La propuesta (o provocación) que se lanza en los siguientes párrafos trata de buscar alternativas metodológicas, donde se pueda ampliar los horizontes de reflexión y legitimación.

Para las que hemos sido disciplinadas en la Historia del Arte intuimos que una aproximación digamos, tradicional, optaría por organizar las obras de forma cronológica, insertando las artistas en movimientos, escuelas o generaciones —«Julia Alcaide como representante del Academicismo del entre siglos...»—, acompañadas de reseñas biográficas y análisis más o menos profundos, probablemente de tipo formalista (Fig. 1). Este modelo utiliza los mismos parámetros (autoría, calidad, influencia) del discurso histórico-artístico establecido que legitima y valida las biografías de los genios artísticos y sobre el cual históricamente se ha estructurado la Historia del Arte.

¹ El título del texto, así como el inicio de la conceptualización curatorial, están inspirados en la obra *La mujer que mira a los hombres que miran a las mujeres* (2017) de Siri Hustvedt.

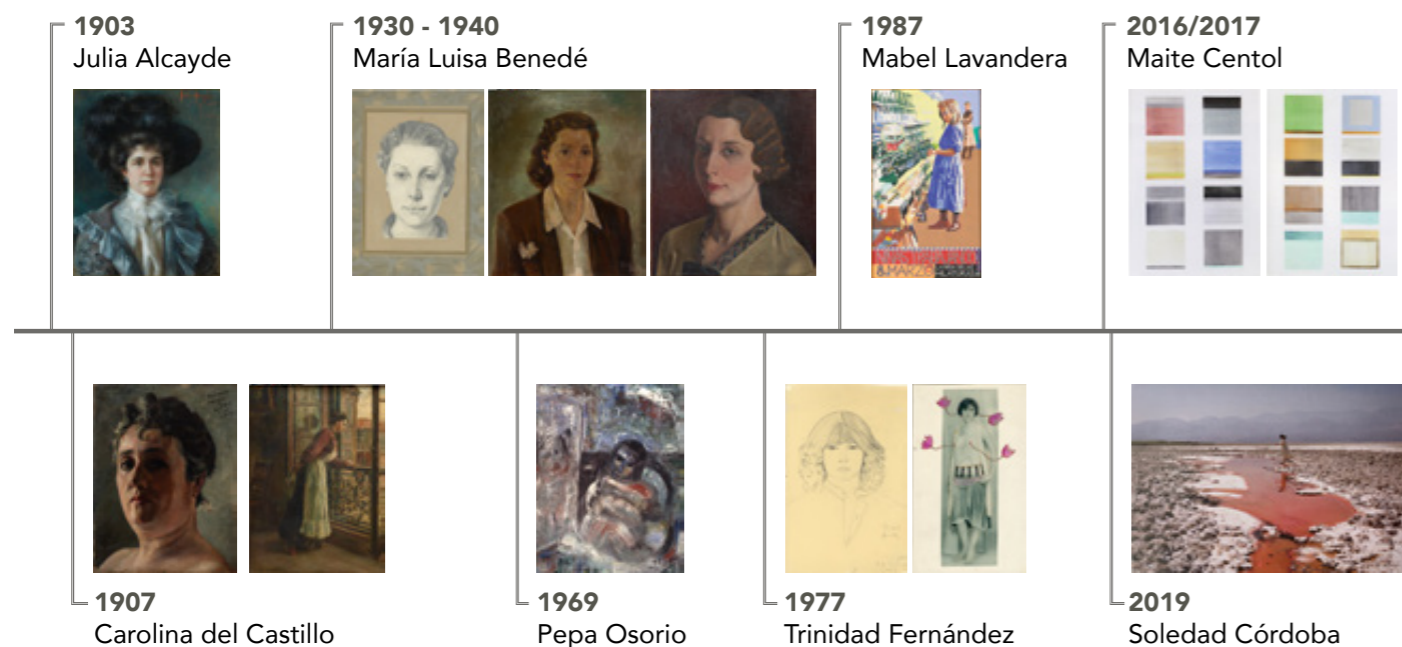


Fig. 1: Organización cronológica hipotética para una lectura histórico-artística tradicional de las obras de artistas mujeres de la sección *Entre ellas*, en la exposición *Caleidoscopio. Representación de mujeres en la colección*. Autoría: elaboración propia desde una perspectiva disciplinada por la Historia del Arte.

Entre tanto, este tipo de inclusión de las mujeres artistas —principalmente a partir del arduo trabajo de recuperación de nombres y obras entre las décadas de 1970 y 1990— en la estructura del relato establecido, ha evidenciado importantes problemas metodológicos. Por un lado, la falta de documentación y de fuentes ha dificultado la reconstrucción de muchas trayectorias, recordándonos que los archivos no son neutrales, sino que también funcionan mediante mecanismos de selección y exclusión.² Por otra parte, los procesos de recuperación han tendido a presentar a las artistas como figuras excepcionales, heroicas o extraordinarias, generando una «historia de las excepciones» que, paradójicamente, refuerza la norma masculina al medir su valor con los mismos parámetros que se aplicaban a los hombres artistas.³

Resulta esclarecedor volver a plantear hoy los cuestionamientos que hizo Patricia Mayayo⁴ hace más de dos décadas: ¿hacerles un hueco a las mujeres artistas en la Historia del Arte ha dado los frutos esperados? ¿Con conseguirles un sitio, hemos logrado los resultados que buscábamos? Infelizmente, la respuesta resulta también similar a la que la autora daba en aquel entonces. La inclusión puntual de obras de mujeres artistas en museos, los cursos específicos en las universidades o la incorporación aislada de algunos nombres al panteón de los «Grandes Maestros», apenas han logrado desestabilizar el canon tradicional que permanece vigente.

Entonces, ¿qué hacemos? Sin menospreciar o invalidar la labor pionera de investigación que logró recuperar y posicionar a las mujeres artistas —línea de acción que se mantiene y sigue siendo fundamental— necesitamos encontrar y ensayar alternativas metodológicas que sean capaces de destapar los aspectos ideológicos y de poder que operan en la escritura de la Historia del Arte que, como régimen disciplinario, históricamente ha determinado qué se considera arte y qué y quiénes serán desterrados de sus fronteras.

En la búsqueda de una vía alternativa, lo que se ensaya acá es un ejercicio metodológico de acercamiento reflexivo a las obras de la sección *Entre Ellas*, que nace en la intersección de las «intervenciones feministas en la Historia del Arte» —conceptualizada por Pollock⁵— junto al «modelo constelar» expositivo, puesto en práctica por Mari Carmen Ramírez y Héctor Olea en diferentes proyectos⁶.

Desviándose de la simple inclusión o inserción de mujeres artistas en el canon, la intervención feminista tensiona la propia estructura, situando el binomio sexo/género en el centro del debate y evidenciando lo que siempre ha estado: que esta categoría, junto a otras como raza/etnia o clase, ha condicionado los mecanismos que privilegian determinados nombres y tipos de obra. Por ello, no busca construir una historia particular de las mujeres para insertarla en la Historia General del Arte, pues, como señala acertadamente Sara Ahmed, algunas veces lo general resulta bastante particular cuando se observa atentamente.⁷

Hay que evidenciar la particularidad de lo general, generando múltiples intervenciones feministas que resquebrajen, amplíen y ensanchen el canon, para que se puedan construir historias del arte amorfas, sin contornos o límites taxativamente demarcados, cuyos formatos sean más democráticos y se adapten, amplíen y reconfiguren para incluir un amplio abanico de prácticas culturales y artísticas. De este modo, dentro de 40 o 50 años las investigadoras no tendríamos que estar recuperando lo que no fue seleccionado por pertenecer a formas otras, distintas de las autorizadas por el relato canónico.

Por su parte, el «modelo constelar» nos invita a pensar en otras estructuras para la Historia del Arte: modelos relacionales que puedan aplicarse a obras y artistas que quedan en los márgenes del modelo

2 Hartman, S. (2008). Venus in two acts. *Small Axe*, 12(2), 1–14.

3 Pollock, G. (2025). *Visión y diferencia: feminismo, feminidad e historias del arte* (A. Galettini, trad.). Fiordo. (Trabajo original publicado en 1988).

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

5 Pollock, G. (2025). *Visión y diferencia: feminismo, feminidad e historias del arte* (A. Galettini, trad.). Fiordo. (Trabajo original publicado en 1988).

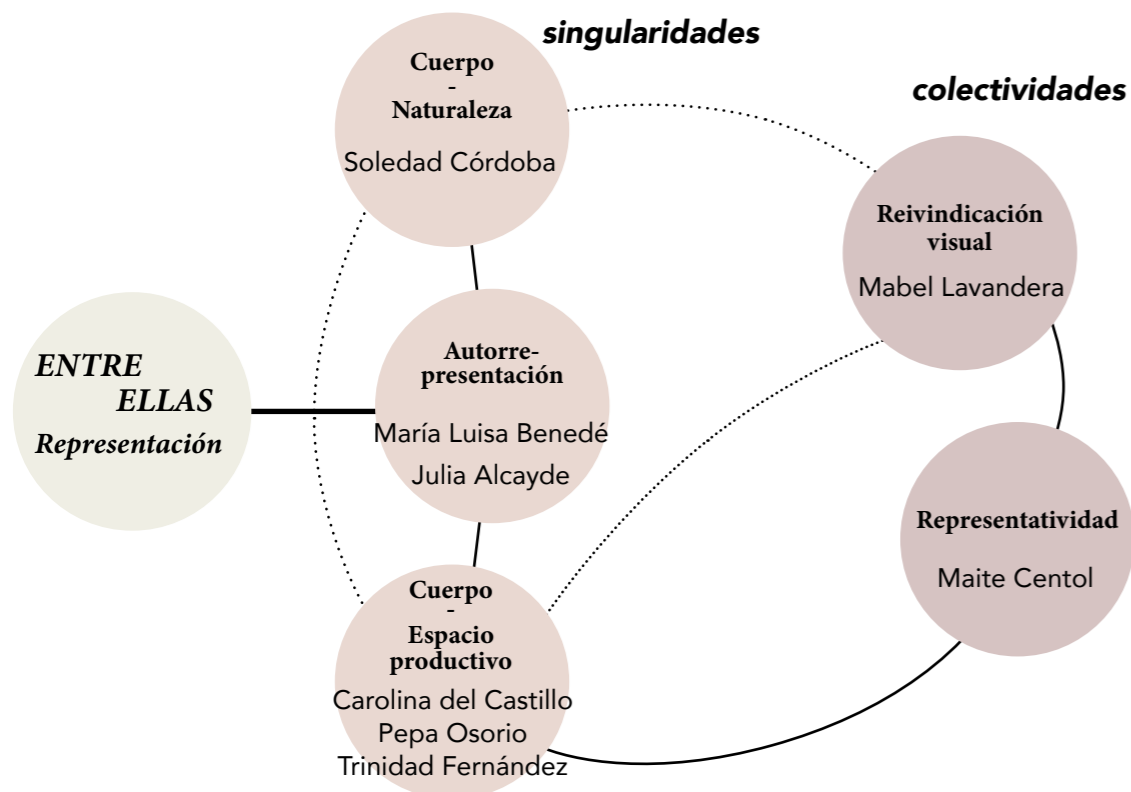
6 Véase, por ejemplo, Ramírez, M. C., & Olea, H. (2000). *Heterotopías: 5 versiones del sur* [Exposición]. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS).

7 Ahmed, S. (2010). Killing joy: Feminismo e historia de la felicidad. *Signs*, 35(3), 571–594.

cronológico, dividido en estilos, movimientos o escuelas, que se ha sistematizado a través de parámetros de una parcela seleccionada de la producción cultural y artística occidental. Siguiendo la propia definición de constelación —conjunto de estrellas que parece formar un dibujo en el cielo—, este modelo reconoce que no todos los dibujos son iguales para todas las civilizaciones; percibe configuraciones distintas y se centra en otras relaciones y en sus rupturas.

En la confluencia entre ambas ideas, y aceptando la invitación de Pollock y de Ramírez y Olea, se propone el diseño de un modelo constelar que evidencie vínculos y rupturas entre las artistas y sus temáticas, capaz de suscitar una posible intervención feminista en la Historia del Arte. Ubicando a una o algunas artistas que orientan cada uno de los elementos de la constelación, se plantea una organización que, en un primer nivel de reflexión, se divide en dos ejes: a partir de las **singularidades** de la representación —donde las artistas parten de la autorrepresentación, de las subjetividades, se perciben como sujetos mujeres y codifican esas experiencias en diferentes vías dentro de sus obras—; y en las **colectividades** representacionales, un segundo eje que extrapola la (auto)representación hacia los conflictos, problemáticas y ausencias, codificando realidades colectivas de otras mujeres (Fig. 2).

Fig. 2:
Propuesta de Modelo Constelar para la sesión *Entre Ellas* de *Caleidoscopio*. *Representación de mujeres en la colección*.
Autoría: elaboración propia interpelada por las invitaciones de Griselda Pollock, Mari Carmen Ramírez y Héctor Olea.



A su vez, estos dos ejes se articulan mediante elementos que se relacionan entre sí y que proporcionan otro nivel de reflexión, desde el cual las prácticas artísticas pueden analizarse. Estos conjuntos se concibieron reconociendo prácticas y propuestas anteriores y ayudan a trazar una genealogía feminista de la que nacen y continúan las obras de mujeres artistas. Productoras de varias procedencias comenzaron a hacerse cargo de su representación y a formular códigos que, a través del arte, permiten explorar y definir qué significa ser mujer. Este movimiento se produce desde la introspección hacia lo externo, desde la experiencia subjetiva hacia su proyección en el espacio social y cultural.

El eje **singularidades** se subdivide en tres núcleos. El primero, **autorrepresentación**, aglutina piezas que representan el despertar, la toma de conciencia para las artistas, la posibilidad de asumir el control de la codificación de su imagen. En la contemporaneidad, una obra que se suele indicar hito inicial en este camino es *Retrato con sombrero de paja* de Élisabeth Vigée Lebrun, de finales del siglo XVIII, analizado ampliamente por la literatura feminista. Igual que en la obra de Lebrun, es común que en estas obras aparezcan herramientas de trabajo artístico como signo de su autoafirmación como productoras.

Las dos artistas de la colección del Museo Casa Natal de Jovellanos que guían este elemento funcionan como modelos de campo para analizar la toma de conciencia, la reivindicación y los caminos de legitimación u olvido de las artistas dentro del sistema del arte.

El opulente *Autorretrato* de Julia Alcayde (cat. 8, p. 31) denota reconocimiento. Es la mujer artista que obtiene medallas en Exposiciones Nacionales de Bellas Artes y se considera una de las mejores pintoras de bodegones de su tiempo. Es frecuente que para justificar la calidad de su obra se la compare a sus colegas hombres —«Lo mismo que un Álvarez Sala, un Nemesio Lavilla, un Martín Abades...»—, estableciendo como medida el modelo del genio creador masculino, al que tiene acceso un grupo muy reducido de mujeres.

Por su parte, en los tres autorretratos de María Luisa Benedé (cat. 1 a 3, p. 26) se percibe la voluntad de autodefinirse en distintos mo-

mentos y, mediante el uso de diferentes lenguajes y técnicas, refuerza la idea de multiplicidad. Es cierto que en ninguna de las tres obras aparecen herramientas de trabajo artístico, pero en una fotografía del archivo de la artista (Fig. 3), donado al Museo Casa Natal de Jovellanos, la vemos posando junto a uno de los autorretratos. Viste la misma ropa que en la pintura, aguantando la paleta y pinceles con sus manos. Se reivindica, indiscutiblemente, como artista.



El siguiente elemento de las **singularidades** es **cuerpo-naturalidad**: la autorreflexión se amplía hacia el entorno, la naturaleza, lo ritual, lo ancestral, la búsqueda por las raíces. Este elemento encuentra sus antecedentes centrales en las *Siluetas* de Ana Mendieta o las *Translaciones* de Fina Miralles. Esta vía está representada en esta constelación por el registro de la acción performática de Soledad Córdoba de su serie *Trilogía del Alma* (cat. 13, p. 37) que enlaza el cuerpo al rito y al territorio/paisaje.

Fig. 3:
Fotografía de María Luisa Benedé con *Autorretrato*, 1946.
Museo Casa Natal de Jovellanos, Gijón.

El último elemento del eje es **cuerpo espacio productivo** donde la autorrepresentación se desplaza hacia la experiencia de otras mujeres y hacia varias realidades; lo singular se abre a la comprensión de lo colectivo. En la línea genealógica de esta ampliación del Yo hacia Ellas pueden situarse referencias como la domesticidad cristalizada por Berthe Morisot, la exaltación y reconocimiento (algunas veces cuestionable) de la pluralidad étnica y social en artistas de inicios del siglo XX como Tarsila do Amaral o Julia Codesido o, más explícitamente, el *Dinner Date* de Marisol con sus yo-tótems.

Dentro del recorte de piezas de la colección se incluye en esta esfera el *Autorretrato* de Carolina del Castillo (cat. 6, p. 29), donde la artista se reconoce y se redefine en su etapa de madurez. Entre tanto, se propone que esta obra se vea insertada en la trayectoria de una artista que ha representado con frecuencia a otras mujeres —desnudos, alegorías/signos mujer— como *Curiosidad* (cat. 5, p. 28) o retratos por encargo como *Retrato de Asunción Costales Suárez-Llanos* de 1921 (cat. 7, p. 30). En este núcleo también se integran investigaciones, bocetos y obras múltiples del archivo de Trinidad Fernández (cat. 15 a 21, pp. 39 a 41). Estudios de cuerpos de mujeres, investigaciones de una artista reconocida por su obra abstracta, con evidencias de un proceso creativo, por lo menos en algún momento de su carrera, centrado en el cuerpo desnudo —senos, pezones— y que plantea un posible desplazamiento de la objetificación de los cuerpos, hacia una mirada autorreferencial y compartida.

El segundo eje, **colectividades**, se divide a su vez en dos núcleos. El elemento **representatividad** está pensado para aquellas obras y proyectos en los que las mujeres artistas empezaron a exponer y cuestionar su baja participación en los espacios del arte —exposiciones, museos, colecciones—. Esta reivindicación se configura en los debates y la toma de conciencia de la ola feminista de la segunda mitad del siglo XX y tiene en el artivismo de Guerrilla Girls una referencia central. En la actualidad, esta desigualdad persiste, como muestran investigaciones que la cuantifican. Por ello, continúan realizándose prácticas artísticas que evidencian esa disparidad, como la obra de Maite Centol, que ilustra la cubierta de esta publicación y actualiza esas diferencias mediante la abstracción y la geometrización. Como sugiere el texto de Ainara Alía de Lera para la pieza en este catálogo:

«dependiendo del grado de implicación del público la entiende como una fórmula cromática geométrica o como una escala de denuncia» (Cat. 9, p. 32-33).

El último elemento del eje **colectividades**, denominado **reivindicación visual**, se centra en el análisis de obras y artistas que vinculan lo autorreferencial con el movimiento de las mujeres, en escenarios de protesta y denuncia frente al machismo, la violencia y las desigualdades laborales y salariales. El conjunto de artistas que se implicaron en las luchas por los derechos de las mujeres desde las décadas finales del siglo XX es amplísimo. Dentro de este grupo, se ubica un subconjunto que se apropia de lenguajes vinculados a la publicidad, la fotografía, la cartelería y el diseño gráfico. Entre referencias muy reconocidas en estas prácticas están, por ejemplo, Jenny Holzer y Barbara Krüger. Para trazar una genealogía en el contexto español, en el singular panorama del tardofranquismo y transición democrática, se pueden mencionar los registros de Pilar Aymerich de las *Jornades Catalanes de la Dona*, o las series *Discriminació de la dona* de Eulàlia Grau, donde se expone explícitamente la frustración de las mujeres frente a la desigualdad. La práctica de Mabel Lavandera se sitúa en este núcleo: su *Niña de las Hilaturas* (cat. 11, p. 35), imagen para el cartel del Día Internacional de las Mujeres Trabajadoras de 1988, y su vinculación con la Asociación Feminista de Asturias Clara Campoamor, articulan una producción en la que las reivindicaciones feministas aparecen de forma recurrente.

Esta reflexión se cierra bruscamente, sin conclusiones, pero se abre a una invitación. Lejos de fijar una constelación, se propone seguir incorporando nombres, prácticas, relaciones, nuevos ejes y elementos, como se ha empezado a componer (Fig. 4). Invitamos a pensar historias del arte cada vez más y más amorfas, para que en ellas quepan sujetos, subjetividades, formas y temáticas diversas.

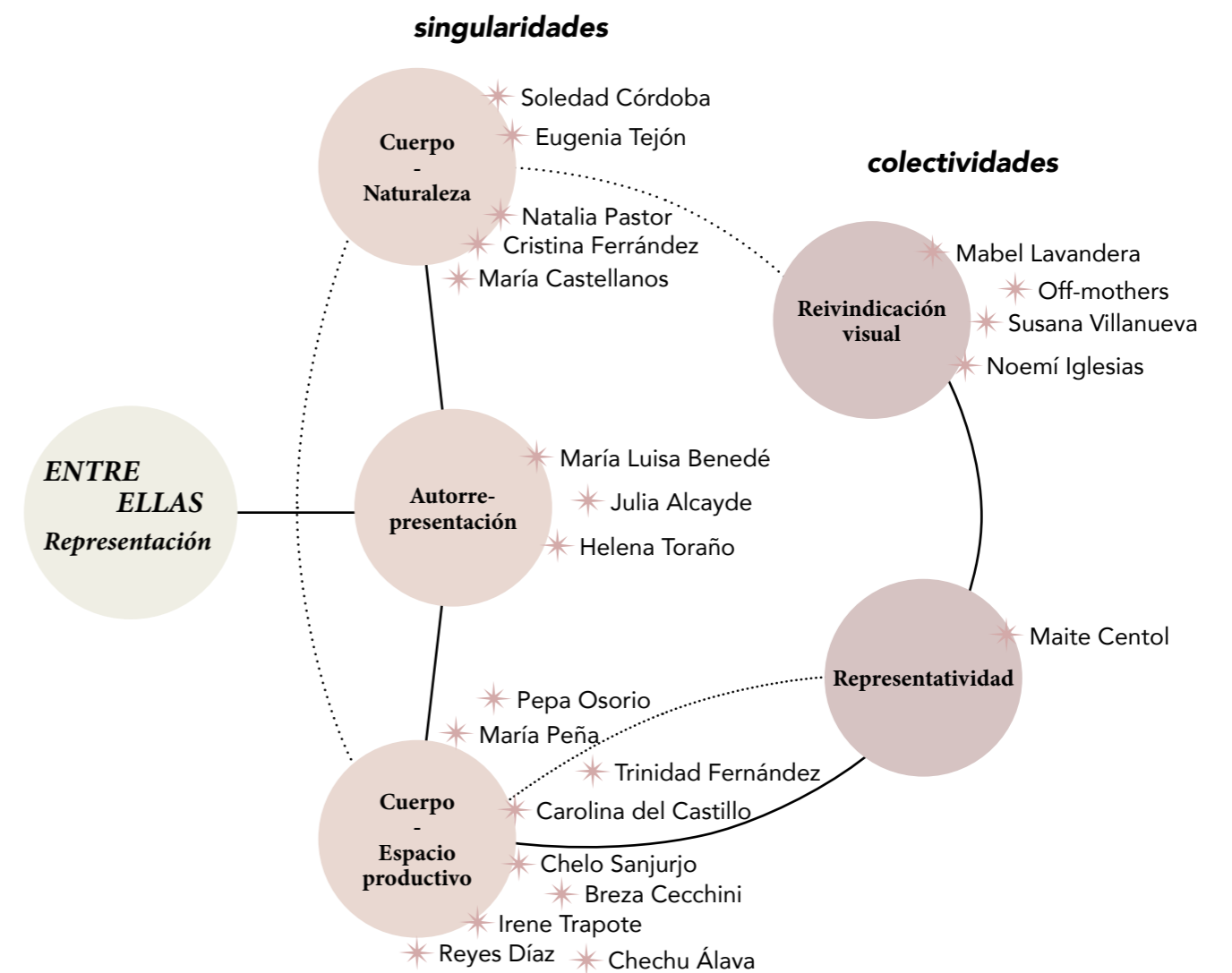
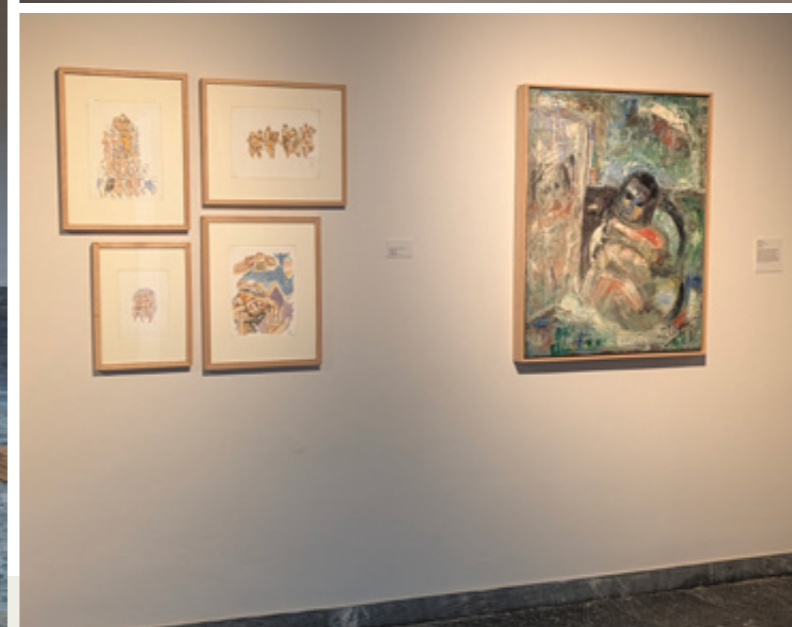


Fig. 4. Invitación y sugerencia para ampliación para un modelo constelar abierto y situado en Asturias. Autoría: colaborativa.

CALEIDOSCOPIO

Representación de mujeres en la colección del Museo Casa Natal de Jovellanos

ENTRE ELLAS



Las mujeres artistas han explorado la representación de las mujeres desde perspectivas propias, entre la autoafirmación y la sororidad. Sin embargo, también han reproducido imágenes impuestas por un canon que sigue operando como norma. Esta sección reflexiona sobre esa tensión y reivindica la necesidad de revisar los relatos hegemónicos del arte.



1



2

María Luisa Benedé contó con una sólida formación artística poco habitual para la época. En 1926 su familia se trasladó a Zaragoza, donde cursa estudios en la academia de dibujo y pintura de Abel Bueno, y entre 1934 y 1935, es alumna en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Explora diferentes géneros y temáticas, siempre vinculados a sus intereses personales, aunque sobresale en el ámbito del retrato. Expone en diversas muestras y forma parte de los círculos culturales de Oviedo y San Sebastián. A pesar de ello, su familia y sus amistades nunca la consideraron una pintora profesional, sino una mujer entregada a sus aficiones. Benedé, quien sí se autodenominaba artista, se representa como una persona firme en sus convicciones y segura de sí misma, sin perder en ningún momento la afabilidad que la caracterizaba. Las obras evidencian una cuidada apariencia y elegancia propias de la burguesía.

- Cabanillas Casafranca, A. y Serrano de Haro Soriano, 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.
- Valdivieso, M. (1994). El autorretrato femenino. En M. Vilanova (Comp.), *Pensar las diferencias* (pp. 97-124). Edición del Seminario Interdisciplinar Mujeres y Sociedad.

Ana García García



3

1 a 3

MARÍA LUISA BENEDE

(Madrid, 1910 – Oviedo, 1995)

Autorretratos, c. 1930-1940

Óleo sobre lienzo y
lápiz grafito sobre papel

Donación, 2019



4

MARÍA LUISA BENEDE

Bodegón

Óleo sobre lienzo

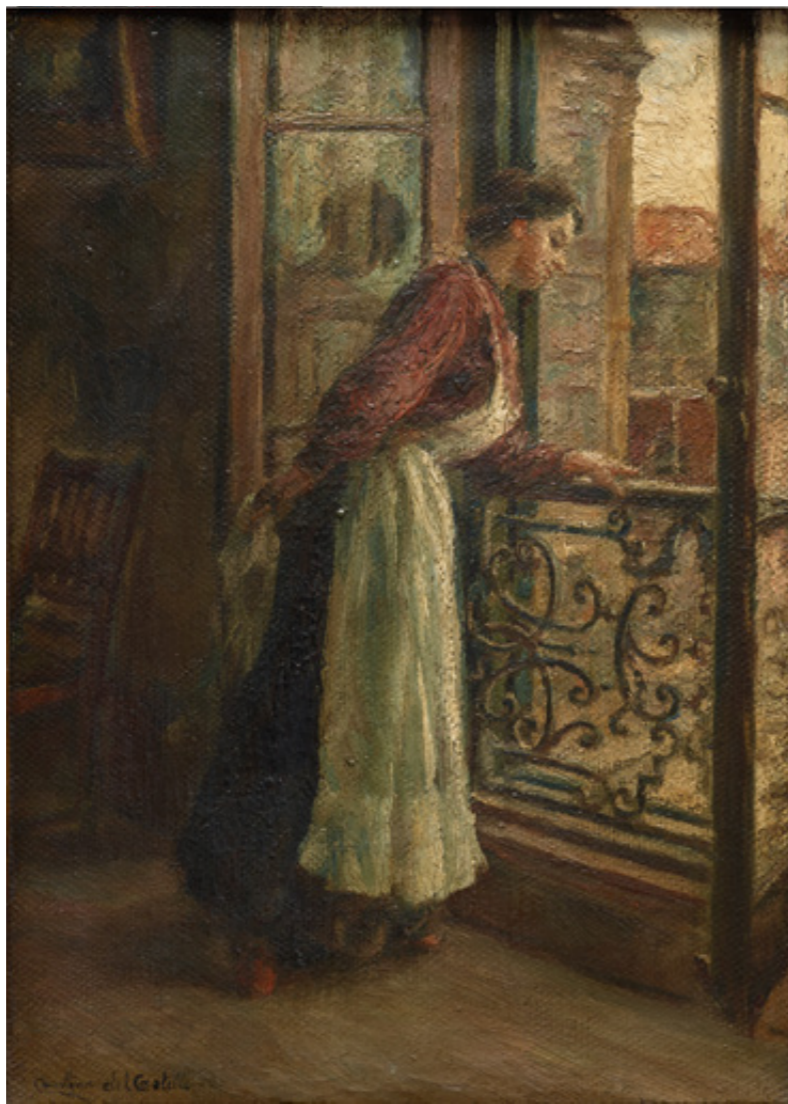
Donación, 2019

En esta composición se observan diferentes objetos relacionados con la belleza femenina. El frasco de agua de colonia, el espejo de mano, el joyero con collares de perlas, la cola de animal; todos ellos podrían encontrarse en el tocador de cualquier mujer burguesa. La naturaleza muerta presenta también un par de rosas, una flor tradicionalmente asociada a la sensualidad.

María Luisa Benedé abre una ventana hacia una de sus facetas más íntimas, retratando su cotidianidad y su rutina diaria. Demuestra su coquetería y esmero por mantener una imagen pulcra y acicalada. La obra es un testimonio de las costumbres y de los complementos de adorno de las mujeres en la primera mitad del siglo XX. La artista pone en valor un tema relegado muchas veces a un segundo plano al seleccionar estos elementos para confeccionar una escena que evoca los bodegones del pasado.

- García Soriano, M. (2009). Lo femenino en relación al estilo y los temas tratados por las artistas plásticas de posguerra. España 1939-1957. En C. Giménez Navarro y C. Lomba Serrano (coords.), *El arte del siglo XX* (325-328). Instituto Fernando “El Católico” y Universidad de Zaragoza.
- Pelka, A. (2014). Mujer e ideología en la posguerra española: feminidad, cuerpo y vestido. *Historia Social*, (79), 23-42.

Ana García García



5
CAROLINA DEL CASTILLO
 (Gijón, 1867 – 1933)
Curiosidad, c. 1908
 Óleo sobre lienzo
 Donación, 1971

Carolina del Castillo nace en el seno de una familia burguesa, heredando el gusto por las artes de su padre. Se traslada a Madrid en 1914 con su familia. Allí comienza su formación artística a los 41 años en el taller del pintor Cecilio Pla, siendo este hecho un caso excepcional al estar casada y ser madre de familia. Los géneros más practicados por la artista fueron el retrato, el paisaje y el desnudo, género este último prohibido a las mujeres en los planes de estudio académicos.

Esta obra pertenece a una trilogía titulada *Curiosidad*, caracterizada por el intimismo. Se observa una muchacha de espaldas al espectador realizando las tareas domésticas, cuando algo en la calle llama su atención y se asoma disimuladamente al balcón para ver qué ocurre. La obra muestra el espacio doméstico como un entorno femenino donde se desarrollan trabajos esenciales. La representación de criadas y amas de casa visibiliza la ausencia de reconocimiento del trabajo doméstico en el sistema productivo, a pesar de ser fundamental para su funcionamiento.

- Rollán Ortiz, J. F. (1977). *Monografías de Pintores Asturianos: Carolina del Castillo*. Ayuntamiento de Gijón.
- Gillis, S. y Hollows, J. (Eds.). (2009). *Feminism, domesticity and popular culture*. Routledge.

Melissa Azcano Rodríguez



6
CAROLINA DEL CASTILLO
Autorretrato, 1907
 Óleo sobre lienzo
 Adquisición, 2024

Estamos viendo una pieza íntima, personal, de una mujer posando para su esposo, como se lee en la parte superior de la obra. Un desnudo que se insinúa a modo de transparencia y confianza. Nosotras, desde el presente, miramos a una mujer madura que se mira a sí misma, pero no olvidemos que esta es una mirada triple, un juego de miradas que dan sentido a la existencia de una vida, de una obra, de un discurso. Se trata de una pintora mirándose, que sabe que va a ser vista por su esposo, al cual mira cuando éste la ve una y otra vez en el retrato. ¿Quién es el observador? Nosotras sólo somos una especie de mirada fetichista que puede generar cientos de preguntas al respecto, pero siempre quedaremos al margen de la intimidad de dos personas y, en última instancia, de la mirada de la autora que nos mira perennemente.

- Alperi, V. (1974). *Julia Alcayde Montoya, Carolina del Castillo y Díaz*. Banco Herrero.
- Nead, L. (2024). *The female nude: Art, obscenity and sexuality*. Routledge.

Fernando Bravo Guerrero

7
CAROLINA
DEL CASTILLO
(Gijón, 1867 – 1933)

*Retrato de
Asunción Costales
Suárez-Llanos,
1921*

Óleo sobre lienzo
Donación, 2018



En la obra se retrata a Asunción Costales, mujer de familia burguesa que residió en la Finca Moriyón, en la zona rural de Xove (Gijón), donde también vivió Carolina del Castillo. Se trata de un retrato intimista y costumbrista. La retratada se encuentra leyendo en un salón, sentada en un sillón mientras apoya el libro en una mesa redonda decorada con un jarrón con flores. Detiene su lectura y gira ligeramente el torso para dirigir la mirada al espectador. La imagen de Asunción está trabajada de manera sobria y elegante, alejada de la idealización romántica, prestando especial atención al rostro y la postura; indagando en la introspección a través de una mirada firme que busca captar la esencia de la mujer moderna e intelectual durante el primer tercio del siglo XX.

-
- Muñoz López, P. (2006). Mujeres en la producción artística española del siglo XX. *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 28, 97–117.
 - Tuero Chacón, R. (2023). *Artistas plásticas asturianas de posguerra a través de la colección del Museo Casa Natal de Jovellanos de Xixón* [Trabajo de Fin de Grado]. Universidad de Oviedo.

Melissa Azcano Rodríguez

8
JULIA ALCAAYDE
(Gijón, 1855 – Madrid, 1939)

Autorretrato, 1903

Pastel sobre papel
Legado, 1971

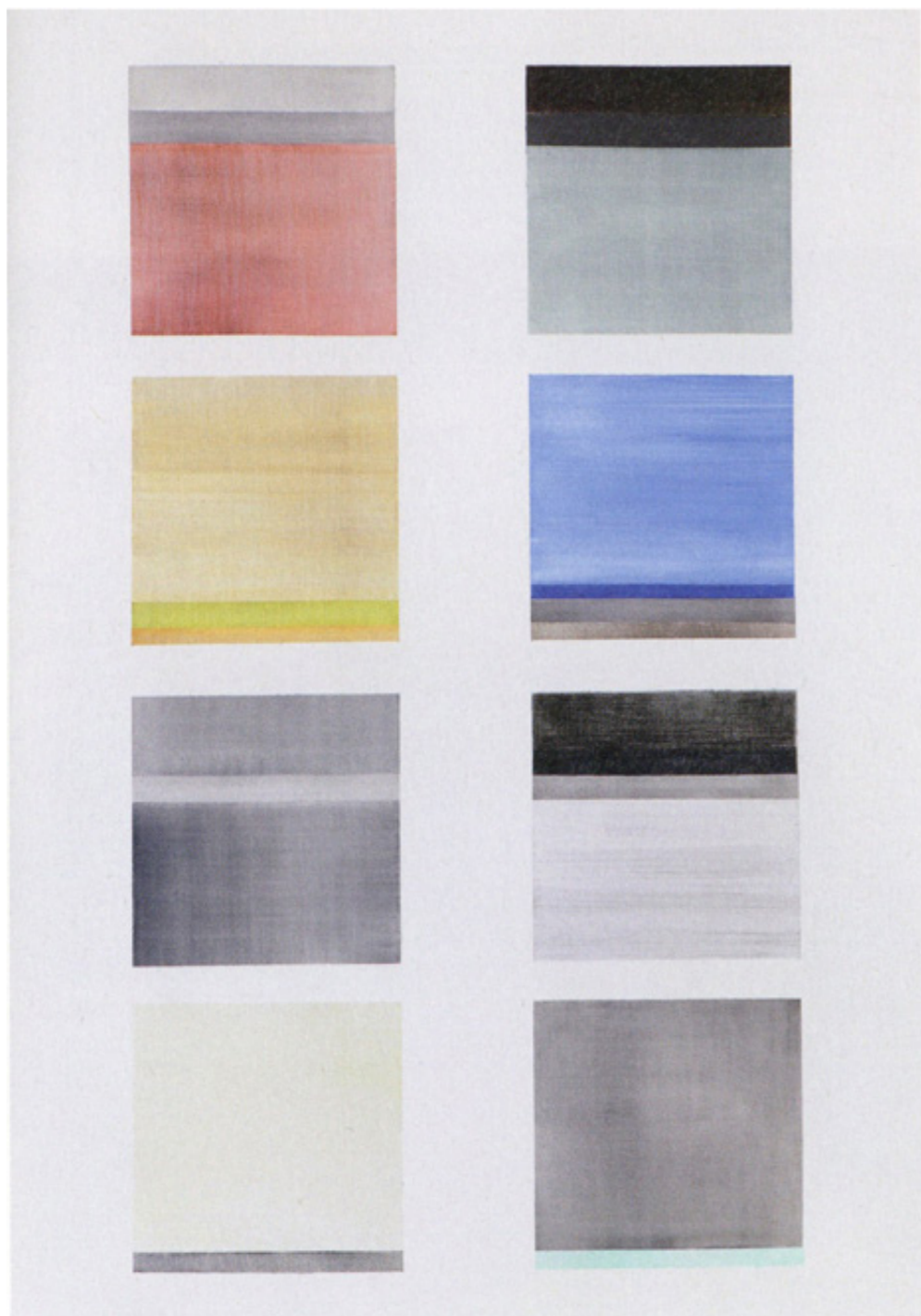


Julia Alcayde se traslada a Madrid siendo muy joven, comenzando sus estudios bajo la dirección de Manuel Ramírez Ibáñez en la Escuela de Artes y Oficios de Madrid y continuando su formación en la Escuela Oficial de Pintura, Escultura y Grabado. Participa en numerosas Exposiciones Nacionales, en las que es galardonada en múltiples ocasiones, así como en diversas exposiciones internacionales. Su condición económica le permite dedicarse exclusivamente a la pintura, cultivando géneros como el paisaje, los bodegones y el retrato.

En esta obra la artista se autorretrata envuelta en un halo romántico, mostrando cierta distancia al no dirigir la mirada directamente al espectador. De porte elegante, va ataviada a la moda del momento, destacando su calidad como pintora en la excelente captación de las calidades del ropaje y de las plumas del enorme sombrero con el que cubre su cabeza.

-
- Alperi, V. (1977). *Monografías de pintores asturianos. Julia Alcayde*. Ayuntamiento de Gijón.
 - Higgie, J. (2021). *The Mirror and the Palette: Rebellion, Revolution, and Resilience: Five Hundred Years of Women's SelfPortraits*. Simon & Schuster.

Melissa Azcano Rodríguez



9

MAITE CENTOL

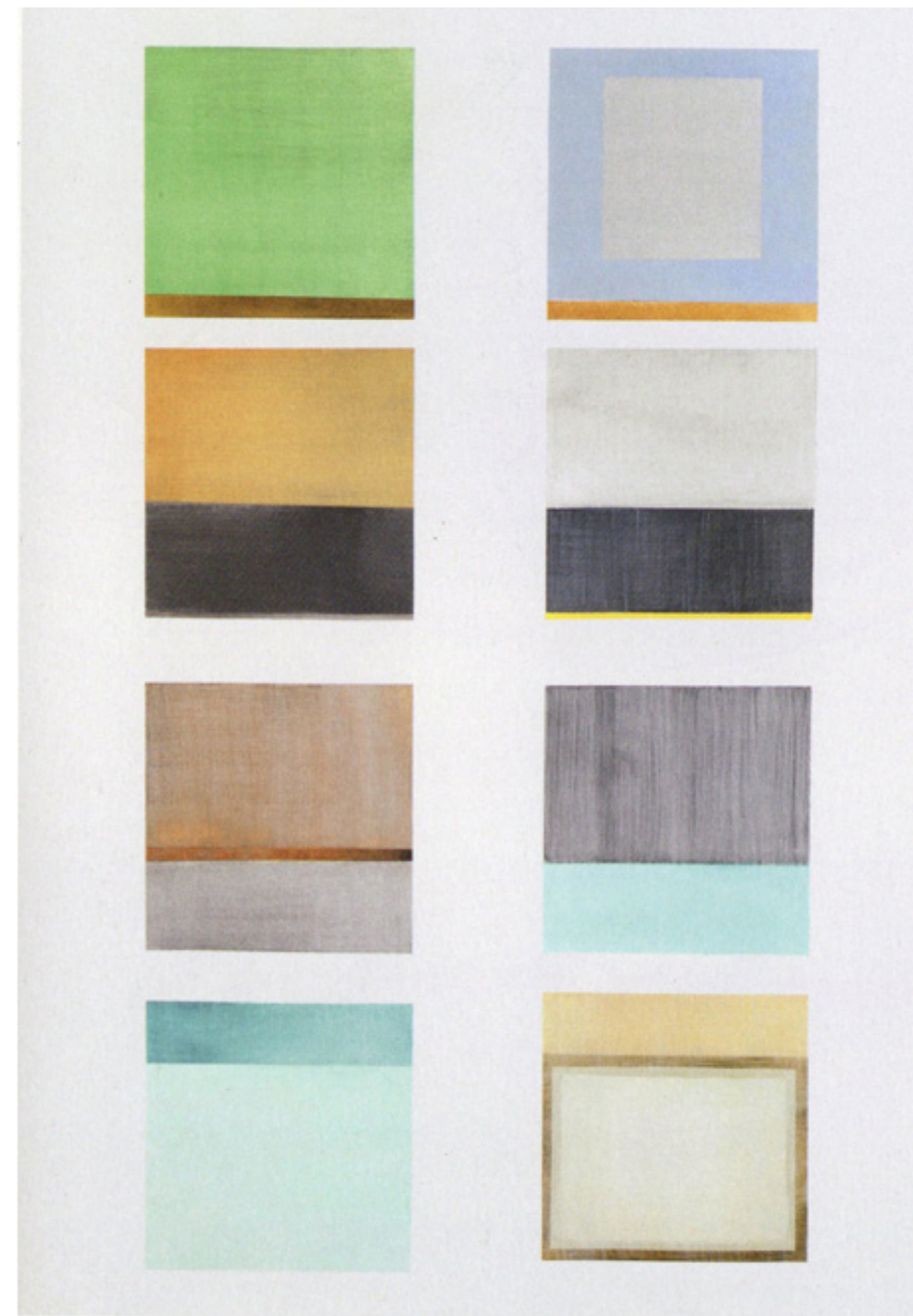
(Logroño, 1963)

Representación de artistas españolas en el mercado del arte, 2016-2017

Lápiz y acuarela sobre papel

Adquisición, 2020

Maite Centol presenta en este díptico dos dibujos en los que convierte una estadística de la asociación MAV (Mujeres en las Artes Visuales) en formas cromáticas. La obra investiga cómo articular contenidos sociales, políticos e identitarios a través del lenguaje plástico. Según el grado de implicación del público, puede percibirse como una abstracción geométrica meramente estética o como una propuesta crítica. Centol retrata a las mujeres españolas en el sistema artístico sin recurrir a la figura humana. En la sociedad del *big data*, este análisis pone de manifiesto la presencia de ausencias y denuncia la paradoja entre el uso reiterado de la figura femenina como objeto de representación y la invisibilidad como sujetos creadores.



De este modo, cuestiona las causas estructurales de esta exclusión en los circuitos artísticos y pone en entredicho los valores que sustentan el discurso tradicional.

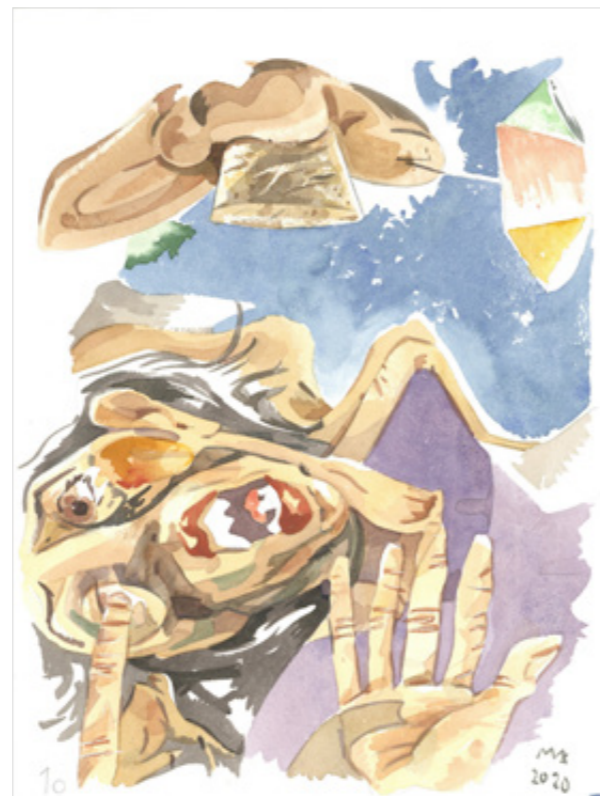
- MAV. (s.f.). *Informes* | MAV. Recuperado el 25 de noviembre de 2025, de <https://mav.org.es/category/informes/>

- Mayayo, P. (2010). ¿Hacia una normalización? El papel de las mujeres en el sistema del arte español. En J.A. Ramírez (Ed.), *El sistema del arte en España* (pp. 297-333). Cátedra.

Ainara Alía de Lera

10
MABEL ÁLVAREZ LAVANDERA
 (Gijón, 1951)

El giro, 2020
 Serie de once acuarelas
 Lápiz y acuarela sobre papel
 Donación, 2020



11
MABEL ÁLVAREZ LAVANDERA
La niña de las hilaturas, 1987

Gouache sobre cartón
 Depósito Asociación
 Feminista Asturiana Clara
 Campoamor, AFA, 2019



El estilo gráfico, ilustrativo, casi decorativo, podría no sólo evidenciar, sino hacer más contundente, la búsqueda de enunciar y denunciar las luchas sociales en las que Mabel se ha visto inmersa.

Este cartel conmemorativo del 8M hace explícita la condición de libertad de una sociedad española que ha superado las condiciones de trabajo infantil del siglo anterior, pero, al mismo tiempo, denuncia la realidad latente, tanto en otras latitudes del orbe como en la idiosincrasia de la romantización del capitalismo y su mirada hacia las prácticas laborales como los oficios y quehaceres artesanales.

La obra de Mabel Lavandera se abre, como sus trazos, a ilustrar el mundo de las mujeres y su compleja realidad social.

- Hallbäck, J. (2022). *Feminist posters: 100 years of the women's movement*. Thames & Hudson.
- Universidad de Oviedo / Asociación Feminista de Asturias. (2018). *Entre la creación y el compromiso: Mabel Lavandera* [Catálogo de exposición]. Universidad de Oviedo.

Fernando Bravo Guerrero



12
PEPA OSORIO
(Gijón, 1923 - 2005)

Ensueño ante la ventana, 1969

Óleo sobre tabla
Adquisición, 1969

¿Quién es la pintora? ¿La ensoñación, el reflejo, la fantasía, la mujer que se pinta a sí misma bajo los rasgos de la brutalidad expresionista que define buena parte de su trabajo?

Pepa Osorio se enfrenta a la intención de representarse, de pintarse, de exponerse; y lo hace no ajena a sus contemporáneos, somnolienta en un mundo que se le antoja amenazante, impenetrable, como si ese contexto brutal que la rodea se difuminara en ella, desdibujando cada una de sus facciones para dotarla de la más despiadada de las realidades posible, la de un tiempo industrial, obtuso y feroz, desesperanzador, del cual solo dentro de una ensoñación se podría huir.

-
- Borzello, F. (1998/2018). *Seeing Ourselves: Women's SelfPortraits*. Thames & Hudson.
 - Díez Tejón, L. (1993). *Pepa Osorio*. Obra Social y Cultural Caja de Asturias.

Fernando Bravo Guerrero

13
SOLEDAD CÓRDOBA

(Avilés, 1977)

Rito XXXIII, 2019

Tintas pigmentadas en papel baritado sobre dibond
Adquisición, 2021



El desierto, los parajes naturales inhóspitos, son una abismal metáfora de lo intangible, de lo que no se puede decir con palabras, de lo que se le escapa a la razón pero se encuentra en el ser de las mujeres, de las personas. El cuerpo de la artista se abre paso entre este universo interior expandido, amplio y con tinte ominoso, para presentarse como un yo que deambula en su propia interioridad para sosegar, para perderse, para descubrirse ante la inmensidad de la interacción entre su ser y el mundo que la rodea. Soledad Córdoba, artista visual, mujer, madre, se aventura una y otra vez, mediante su cuerpo como principal herramienta expresiva, a construir escenarios y discursos que presenten la complejidad tanto del individuo, la mujer, como del mundo en el que interactúa. Esta fotografía forma parte de la obra *Trilogía del alma*.

-
- Fernández de Moya, Z., Chocarro, N., Jiménez, J., Córdoba, S. y Santiago Bolaños, M. (2021). *Soledad Córdoba: Trilogía del alma* [Catálogo de exposición]. Fundación Vila Casas.
 - Arias Laurino, D. y Muxí Martínez, Z. (2024). Mujeres y paisaje. Recorridos por una práctica holística y el caso de Cataluña. *Feminismo/s* (44), 77-100. <https://doi.org/10.14198/fem.2024.44.04>

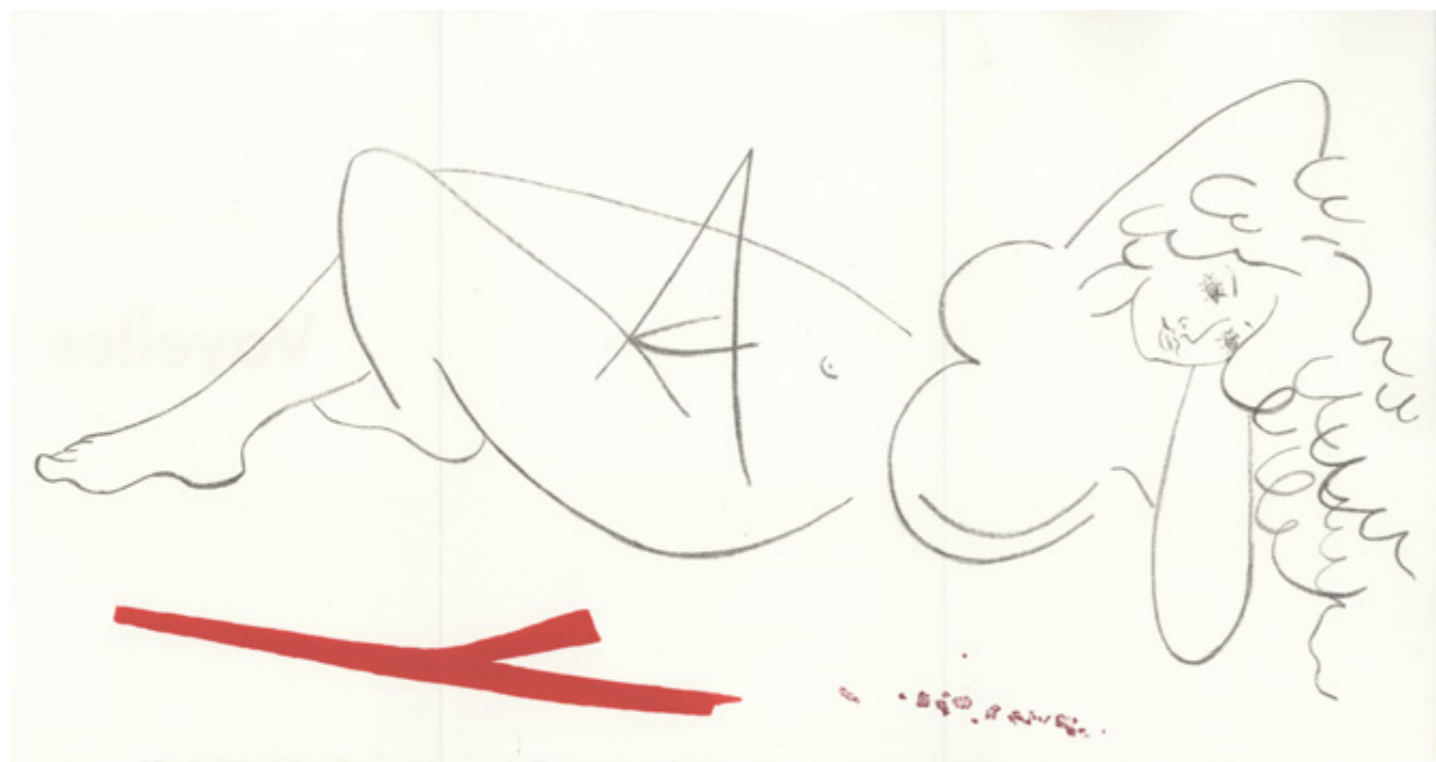
Fernando Bravo Guerrero

14
CONCHA LIDÓN

(Lorca, 1967)

Voyelles, 2006

Litografía sobre papel
Donación, 2006



Concha Lidón es una artista especializada en las artes gráficas y la edición artística. Ha participado en proyectos importantes enfocados en la creación plástica femenina, combinando la poesía y el arte visual. Su trabajo más reconocido es la edición de litografías realizadas para el poema *Voyelles* de A. Rimbaud publicado en 1883. Se trata de un ejercicio sinestésico y simbólico en el que se atribuyen colores y sensaciones a vocales del alfabeto.

Esta ilustración forma parte de la interpretación gráfica del poema, en la que Lidón dibuja una mujer desnuda, recostada de lado con una pierna flexionada, sujetando su cabeza mientras descansa el peso en el brazo izquierdo. Se interpreta el poema desde una perspectiva contemporánea, colocando una «A» sobre la vagina que alude a lo oculto, corporal y visceral; y frente a ella, una gruesa línea de color rojo, asociado a la pasión, la sangre y lo sexual.

- Bornay, E. (2020). *Las hijas de Lilith*. Cátedra.

- Parker, R. y Pollock, G. (2021). *Maestras antiguas: Mujeres, arte e ideología*. Akal.

Melissa Azcano Rodríguez



15
TRINIDAD FERNÁNDEZ
(Avilés, 1937 – Madrid, 2022)

Sin título

Gouache sobre papel
Adquisición, 2022

Pionera de la modernidad artística en la posguerra española, Trinidad Fernández fue una figura destacada del arte contemporáneo desde mediados del siglo XX. Su obra transitó desde un paisajismo de raíz expresiva hacia una abstracción estructurada, sostenida en la tensión entre intuición y construcción formal. Las piezas seleccionadas muestran una vertiente significativa de su trabajo: la representación de figuras femeninas.

16



16 a 21
TRINIDAD FERNÁNDEZ
 (Avilés, 1937 – Madrid, 2022)

Materiales de archivo (bocetos, fotografías, fotografías intervenidas, collages, acuarela y serigrafía)
 Adquisición, 2022

17

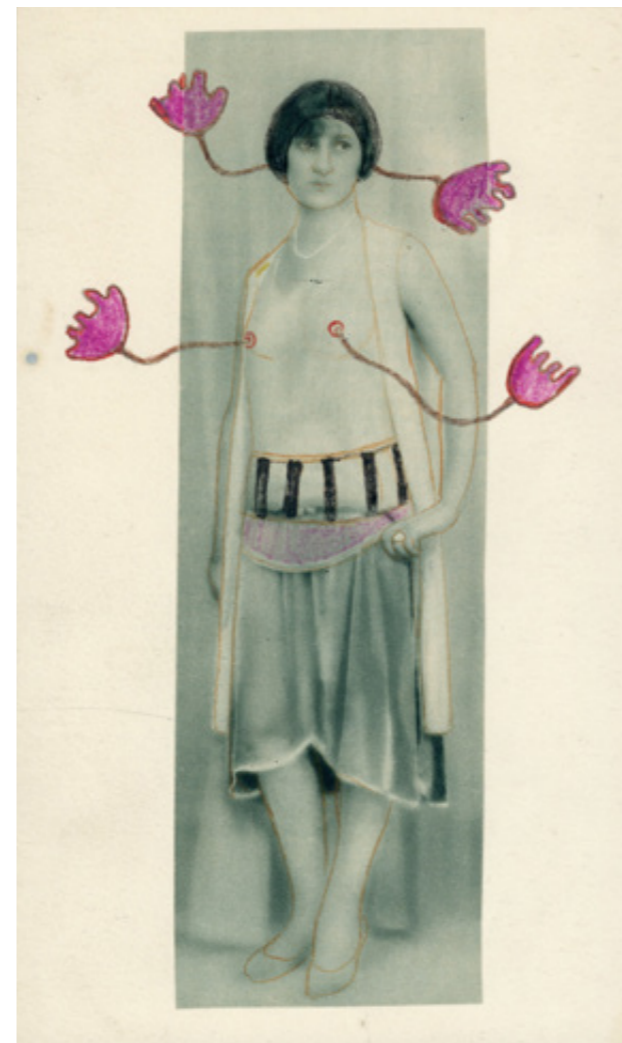


18

19



20



21
TRINIDAD FERNÁNDEZ



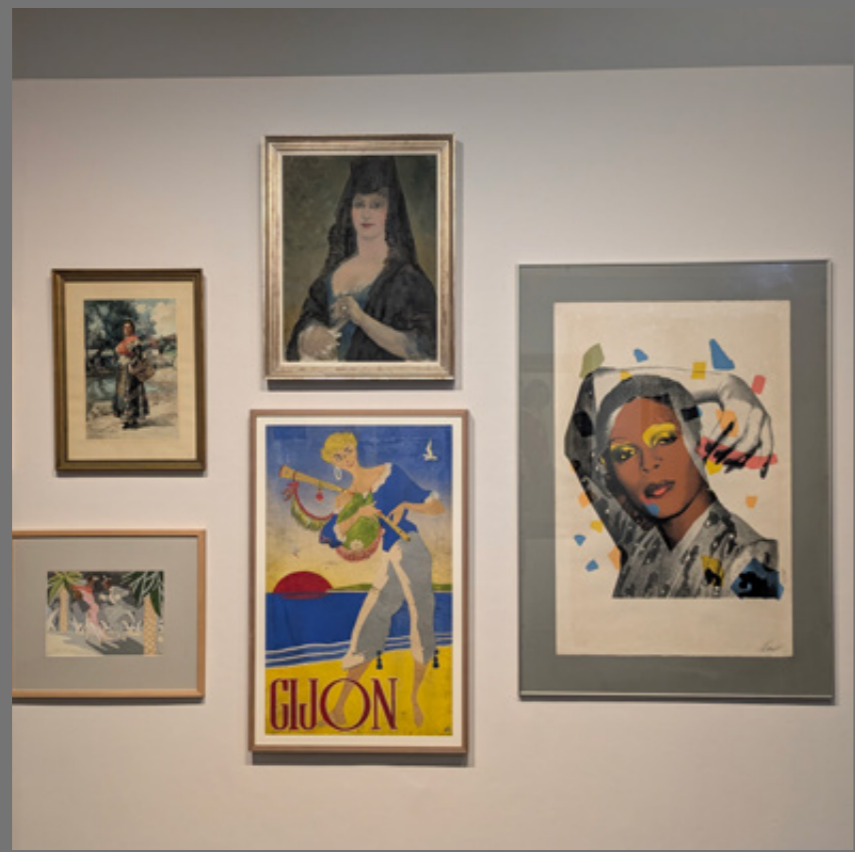
22
RAMÓN MASATS
 (Caldes de Montbui, 1931 – Madrid, 2024)
 Retrato de Trinidad Fernández con bata y pintando, c. 1950 – 1960
 Gelatino-bromuro
 Adquisición, 2022

A través de retratos, estudios y ejercicios compositivos, las mujeres ocupan el centro de la imagen. Fernández se detiene en sus gestos, en las formas del cuerpo y en elementos asociados a la feminidad, como los senos, con una mirada simbólica, libre de idealización. Su participación en exposiciones internacionales como la Bienal de Venecia (1968) o la de São Paulo (1969) —donde fue la única mujer entre 41 artistas del envío español— subraya la relevancia de una trayectoria que hoy reclama mayor visibilidad e investigación crítica.

- Barroso Villar, J. (2022, 15 de marzo). *Intuición y creación: Los mundos de la pintora Trinidad Fernández* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=bmymhwjAq2c>
- Barroso Villar, J. (2023, 12 de enero). Los mundos de la pintora Trinidad Fernández. *Postigo Abierto*. <https://postigoabierto.com/los-mundos-de-la-pintora-trinidad-fernandez/>

Renata Ribeiro dos Santos

ENTRE ELLAS OTRAS



YO NOSOTRAS

En los márgenes de la mirada: notas sobre la imagen universal de «mujer»

Sara Pérez Pérez

Mirar una imagen es, a veces, como asomarse a un espejo que no devuelve nuestro reflejo, sino el de lo que otros han querido ver. En la sección *Otras*, este juego de proyecciones se hace especialmente evidente y nos permite asistir a la forma en que la diferencia ha sido construida y fijada para sostener una idea única de «mujer» formada a partir de todo aquello que queda fuera, en los márgenes. Como sostiene Stuart Hall,¹ la alteridad no es una cualidad natural, sino una creación cultural que permite organizar la diferencia y ordenarla en posiciones jerárquicas dentro de un discurso. Las imágenes que se presentan ante nosotros dan cuenta de este proceso y muestran cómo esa diferencia ha sido utilizada para, en este caso, reforzar la imagen dominante de «mujer» universal, a la vez que se establecen los márgenes que confirman, por contraste, lo que se considera propio, legítimo y normativo.

¹ Hall, S. (1997).
*Representation:
Cultural representations
and signifying practices.*
Sage.

A lo largo de la Historia del Arte, las mujeres racializadas — negras, gitanas, árabes, asiáticas— han sido representadas bajo una mirada que no busca comprender, sino clasificar. La estética de la exotización convierte sus cuerpos en símbolos de lo ajeno, de lo *otro*, de lo pintoresco. De igual modo, la representación de los regionalismos crea imágenes que fijan tipos de mujeres como símbolos o emblemas de un espíritu colectivo o de una geografía rural imaginada. Aníbal Quijano² ha evidenciado que este mecanismo no es casual, sino que forma parte de un patrón colonial del poder que clasifica y jerarquiza la diferencia cultural, racial y de género a nivel global.

La alteridad también se proyecta sobre las feminidades que se apartan del orden heteronormativo. Las identidades disidentes — transexuales, homosexuales, *queer*— que no encajan en los moldes fijados por el discurso hegemónico, han tendido a representarse desde una mirada externa que suele estar atravesada por el juicio, la exotización, la erotización y la estereotipación. María Lugones³ nos muestra cómo el género, entendido como lo entendemos hoy, es una creación colonial impuesta a través del binarismo —hombre o mujer— que, además, introdujo un modelo de «mujer» que se consideró universal, pero que solo puede aplicarse a la mujer blanca heterosexual y que, por lo tanto, deja fuera de ese modelo a todas las demás; en la misma línea, Rita Segato⁴ nos recuerda que los cuerpos no son vistos de manera neutral, sino que son la cultura y el poder dominantes los que deciden qué cuerpos son «normales» y merecen visibilidad y cuáles quedan fuera de esa mirada, clasificados como *otros*.

Sin embargo, incluso dentro de estas representaciones cargadas de estereotipos, el caleidoscopio nos ofrece una enseñanza fundamental: ninguna imagen es completamente estable. Si afinamos nuestra mirada, veremos grietas que surgen para contradecir la narrativa dominante, figuras y presencias que escapan a la categoría donde trataron de ser enmarcadas. Es este espacio de tensión el que se invita a explorar. La pregunta que debemos hacernos no es cómo han sido representadas esas mujeres *otras*, sino cómo estas imágenes afectan nuestra forma de comprender la feminidad, qué relatos activan y qué historias silencian, ya que las imágenes no nos proporcionan únicamente una experiencia estética, también generan discursos y políticas de reconocimiento.

2 Quijano, A. (2000). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. En E. Lander (comp.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas* (pp. 193-238). CLACSO.

3 Lugones, M. (2008). Colonialidad y género. *Tabula Rasa*, 9, 73-101.

4 Segato, R. (2016). *La guerra contra las mujeres*. Traficantes de Sueños.

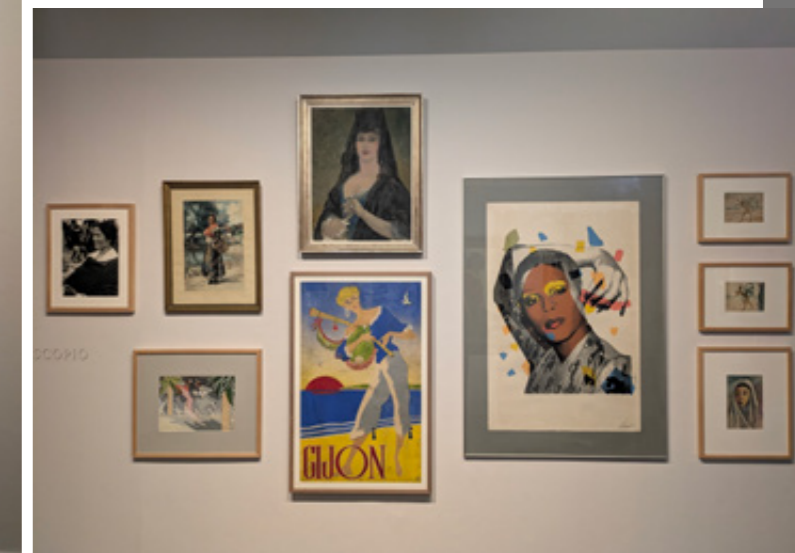
Esta selección de obras no ofrece una respuesta cerrada, sino que, más bien, propone un ejercicio de atención. Es una invitación a observar cómo la Historia del Arte ha contribuido a construir una historia en torno al centro y los márgenes, a la vez que, desde algunas voces contemporáneas, se trata de descubrir cómo podemos fracturar y descentrar este relato. Como un caleidoscopio, estas imágenes revelan nuevos interrogantes y significados cuando se las mira con atención. Quizá esta sea la clave de la propuesta: mirar a las *otras* para desmontar la ilusión de que solo existe un modelo único y válido de «mujer». Acercarnos a la diferencia no para simplificarla y categorizarla, sino para comprenderla y permitir que, con ese gesto, nuestra propia mirada se transforme.





CALEIDOSCOPIO

Representación de mujeres en la colección del Museo Casa Natal de Jovellanos



OTRAS

Otras representaciones parten de antagonismos —sexo/género, raciales u otras formas de minorización— que refuerzan un modelo único de «la mujer» desde miradas que simplifican, clasifican y exotizan. Algunas piezas logran romper ese marco, complejizando las identidades representadas y ofreciendo gestos que dignifican y visibilizan experiencias situadas fuera del canon dominante.



23
DIONISIO FIERROS
 (Ballota, 1827 – Madrid, 1894)
Una gitana, c. 1844
 Lápiz carbón sobre papel
 Depósito, 1995

Fierros comienza su formación a temprana edad en el estudio de José Madrazo, para continuar con sus estudios en la Academia de Bellas Artes de San Fernando. Además, acude de manera frecuente al Museo del Prado donde estudia y copia obras de maestros españoles, como es el caso de este dibujo donde reproduce la pintura original de Murillo titulada *La Gallega de la moneda*.

La figura femenina aparece representada de medio busto sobre un fondo oscuro, dirigiendo su mirada sonriente al espectador, ataviada con un vestido escotado y un paño blanco que envuelve su cabeza y parte del rostro, descubriendo parte del cabello castaño. En su mano izquierda porta una moneda, puede que a manera de ofrenda o como si acabase de recibirla. La imagen está trabajada en un tono picaresco que, junto con el cambio de título original, puede tratarse de una crítica social hacia las desigualdades de origen étnico.

- Rodríguez Paz, D. (2019). *Dionisio Fierros (1827-1894): Un pintor para dos tierras* [Tesis doctoral, Universidad de Santiago de Compostela].
- Martín Villareal, J.P. (2022). La gitana en la construcción femenina de la nación. Miradas a la alteridad étnica desde el discurso decimonónico. *Bulletin of Hispanic Studies*, 99(2), 91-107.

Melissa Azcano Rodríguez



24
JOSÉ ÁLVAREZ-SALA
 (Gijón, 1903 – 1968)
Gitana, c. 1965
 Óleo sobre tela
 Adquisición, 1967

José Álvarez-Sala, además de la influencia de su tío, el pintor Ventura Álvarez-Sala, recibe formación en la Escuela de Artes y Oficios de Madrid, participando en diversos salones y muestras de pintura. En este retrato femenino sitúa la figura sobre un fondo blanquecino que resalta con gran rotundidad la imagen de la efigiada, que aparece girando ligeramente el torso y apoyando el brazo izquierdo en su cadera mientras dirige la mirada firme al espectador. A través del atavío se remarca la singularidad de su etnia. Va vestida con una camisa blanca de mangas anchas, mantón rojo, falda de amplio vuelo con motivos florales estampados y gran pañuelo amarillo atado al cuello. La mujer destaca por su presencia digna y un tanto desafiante, modelo de la alteridad y la diversidad étnico-racial, sin caer en las representaciones exóticas y folclóricas, sino como un sujeto autónomo.

- Perona Cortés, F. (s.f.). *Mujer gitana: Representaciones en la historia a través del arte*. Asociación de Enseñantes con Gitanos.
- Porras, M. (s.f.). *Los gitanos y las artes plásticas*. Museo Virtual del Pueblo Gitano. <https://www.museuvirtualgitano.cat/es/arte/artes-plasticas/>

Melissa Azcano Rodríguez



25
SEBASTIÁN MIRANDA
 (Oviedo, 1885 – Madrid, 1975)
Gitana francesa, c. 1939
 Yeso
 Depósito, 2018

Ambas obras pertenecen a una tipología que Sebastián Miranda cultivó de forma constante a lo largo de su carrera. Tras la Primera Guerra Mundial, al instalarse en el estudio que antes ocupaba su amigo el escritor Ramón Pérez de Ayala, comienza a representar mujeres gitanas, un motivo recurrente en su producción. Muchas de estas figuras, como *La gitana francesa*, reproducen el estereotipo romántico: mujeres de cabello suelto, atuendo desarreglado y una aparente actitud bohemia y libre. Sin embargo, en la representación conjunta de dos modelos femeninas se insinúa una forma de sororidad silenciosa, una conexión entre mujeres



26
SEBASTIÁN MIRANDA
Gitanas lavándose la cabeza, c. 1939
 Yeso
 Depósito, 2018

que comparten espacio, mirada y destino dentro de un sistema que las exotiza y margina. De algunos modelos conocemos sus nombres —la Sofía, la Cuca, la Monete—, y el propio artista mencionó la necesidad de sobornos para conseguir que posaran.

Esta dinámica remite a otras prácticas, como las de Warhol, donde cuerpos en situación de exclusión se convirtieron en materia prima artística, marcando una clara alteridad.

—
 - Carmona, S. (2018). A Genealogy of Romani Stereotypes in the Louvre and Prado Collections. *Critical Romani Studies*, 2, 144–167

- Soto Cano, M. (2008). *El Retablo del Mar de Sebastián Miranda, 1931-1973*. Museo Casa Natal de Jovellanos.

Cristian Roldán Peña

27
ANDY WARHOL
(Pittsburgh, 1928 – Nueva York, 1987)
Ladies and Gentlemen (Iris), 1975
Serigrafía sobre papel
Adquisición, 1982

La que ves aquí soy yo, Iris. Una de las catorce retratadas por Andy Warhol en su serie sobre mujeres trans y travestis del Nueva York de los años 70. Ya conocía a Andy de antes, de moverme por la escena artística de entonces, pero muchas de mis compañeras fueron descubiertas por Bob Colacello en un bar del barrio, el Gilded Grape, donde solíamos pasar las noches.

En 1975, Warhol creó la serie *Ladies and Gentlemen*, un conjunto de serigrafías basadas en retratos de personas trans y *drag queens* racializadas, tomadas con su cámara Polaroid. Las imágenes, reproducidas en planos de busto, combinan gestos teatrales con miradas introspectivas, sobre las que el artista aplica pinceladas vibrantes que acentúan el maquillaje y los rasgos femeninos. Fascinado por el cuidado, el artificio y el trabajo corporal de estas figuras, Warhol equiparó su presencia escénica a la de la realeza.

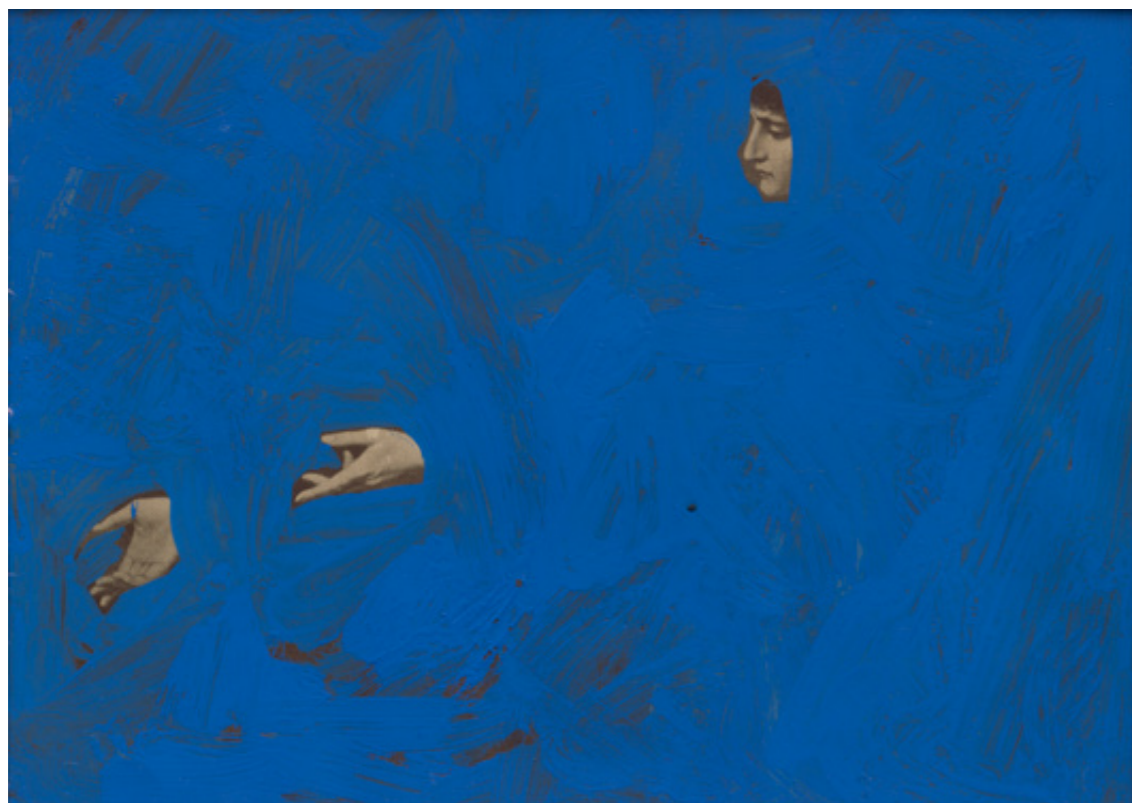
La serie cuestiona así las normas de género y el canon del retrato y las jerarquías de representación.

- Livingston, J. (Director). (1990). *Paris is Burning* [Documental]. Off White Productions.

- Tate Modern. (s.f.). *Ladies and Gentlemen*. Tate. <https://www.tate.org.uk/art/artists/andy-warhol-2121/ladies-and-gentlemen>

Cristian Roldán Peña





28

JUAN SUÁREZ BOTAS

(Gijón, 1958 – Nueva York, 1992)

Cuadro azul, 1991

Gouache y collage sobre cartón
Legado del artista, 1997

Botas desarrolla gran parte de su carrera en Nueva York, dedicándose a la ilustración y al diseño gráfico, trabajando para medios como *The New York Times* y *Vogue*. En esta ciudad participa activamente en la lucha contra el sida durante los años más duros de la pandemia. En esta composición, destaca el fondo azul monocromo del que emergen dos manos, una extendida y otra más cerrada, además de un rostro femenino de perfil que mira hacia ellas con tono melancólico y sereno. El artista emplea el azul sugiriendo quizás tristeza y aludiendo a la memoria de lo que un día fue y que ahora va desapareciendo, ya que la obra está realizada en los últimos momentos de su vida. Esta idea se refuerza con la representación figurativa, las partes están desconectadas, en su lugar queda un vacío que domina el espacio tanto físico como emocional.

- Botas, J. S. (2014). *Cuaderno de viaje, 1990-1991*. Familia Suárez Botas.

- Sánchez García, S. (2019). *Juan Botas (1958-1992). Biografía artística de un asturiano que triunfo en Nueva York* [Tesis doctoral, Universidad de Oviedo].

Melissa Azcano Rodríguez



29

LUIS

Boceto para cartel de los festejos de Gijón, 1960

Gouache sobre papel
Ordenación, 1999



30
31

NICANOR PIÑOLE
(Gijón, 1878 – 1978)

Josephine Baker, c. 1930

Acuarela sobre papel
Legado Enriqueta Ceñal, 1995
Colección Museo Nicanor Piñole



Josephine Baker (1906 – 1975) fue una artista afroamericana que revolucionó el mundo del espectáculo en el siglo XX. Su cuerpo negro, usado como herramienta de expresión y transgresión, rompió con las normas sociales y raciales de la época. En 1930, Baker realizó una gira por España que incluyó al Teatro Dindurra de Gijón, donde actuó el sábado 29 de marzo. Es muy probable que Piñole haya asistido a esa función que inspiró las acuarelas aquí expuestas. Más allá de su faceta artística, Baker fue una activa defensora de los derechos civiles, participando en la Resistencia francesa y luchando contra la segregación racial, consolidándose como un icono de libertad y activismo.

- Adeflor. (1930, 30 de marzo). Josephine Baker en el Dindurra: Su debut constituyó un éxito clamoroso. *El Comercio*, p. 1.
- Romero Ruiz, M. I. (2018). Black states of desire: Josephine Baker, identity and the sexual Black body. *Revista de Estudios Norteamericanos*, (16).

Renata Ribeiro dos Santos



32

ALFREDO TRUAN ÁLVAREZ
(Gijón, 1895 – 1964)

Sin título, 1937

Acuarela sobre papel
Adquisición, 2010

Alfredo Truan no contó con una formación académica, pero desde joven mostró talento para el dibujo. A lo largo de su carrera trabajó en diarios locales publicando tiras cómicas y caricaturas. En su obra destacan la variedad de estilos y técnicas, predominando siempre el humor, la sátira y lo grotesco.

En esta composición se representa a una mujer y a un hombre negros, vestidos a la moda de los años treinta, en un entorno caribeño y rural con palmeras y vegetación densa. Se trata de una caricatura de tipos en la que se busca captar la psicología de los personajes, alegres y danzantes, a la vez que se exageran rasgos estereotipados de las personas negras, como los labios. Este aspecto se hace más notable en el caso de la mujer.

- García Quirós, R. M. (1981). *Alfredo Truan Álvarez. Caricaturista, Dibujante, Humorista y Pintor (1895-1964)*. La Industria.
- Perdomo Gamboa, O. (2017). *Afrografías: representaciones gráficas y caricaturescas de los afrodescendientes*. Universidad del Valle.

Melissa Azcano Rodríguez

33

EVARISTO VALLE
(Gijón, 1873 – 1951)

La mantilla negra, 1950

Óleo sobre lienzo
Adquisición, 1995



En *La mantilla negra*, Evaristo Valle retrata a una mujer de medio cuerpo envuelta en esta prenda icónica de la tradición española. Más allá de su aparente función ornamental, la mantilla ha encarnado significados culturales, políticos y religiosos a lo largo de su historia. Durante el siglo XIX, especialmente tras la invasión napoleónica y la guerra de la Independencia, se convirtió en símbolo de unidad nacional y de resistencia frente al afrancesamiento. Asociada a lo español, a la religiosidad y a lo patriótico, su uso implicaba una declaración ideológica y estética.

Es posible hacer una lectura del retrato como una reflexión sobre la identidad femenina en un país escindido entre la tradición y la modernidad. La figura, solemne y enigmática, no solo evoca una época, sino también un debate social: el de cómo la moda femenina —y su representación— puede actuar como superficie simbólica donde se proyectan las tensiones históricas y culturales de una nación.

-
- Fernández de Alba, F., y Garcés, M. T. (Eds.) (2021). *Fashioning Spain: From Mantillas to Rosalía*. Bloomsbury Visual Arts.
 - Piquer Viniegra, G. (2016). *El pintor Evaristo Valle (1873-1951): Vida y obra* [Tesis doctoral, Universidad de Oviedo].

Renata Ribeiro dos Santos



34

ANTONIO GARCÍA MENCÍA
(Madrid, 1849 – 1920)

Salamanquina, 1904

Acuarela sobre cartón
Legado Paquet, 1965

Al igual que su hermano Julio, bocetista y litógrafo, Antonio García Menéndez se forma en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, completando su formación en París y Roma. Además del género orientalista, cultiva un costumbrismo de marcado carácter realista donde predominan los asuntos rurales asturianos. En este caso, sin embargo, tanto por el atuendo como por el título de la obra inscrito al dorso, sabemos que la mujer representada procede de la provincia de Salamanca.

La figura destaca en primer plano dentro de un entorno rural con el cauce de un río tras ella y una casa campesina al fondo. Se muestra posando segura y rotunda mientras que dirige la mirada al espectador, luciendo orgullosamente un elaborado traje. La obra es un buen ejemplo de la corriente regionalista que atraviesa el arte y la literatura en la España de comienzos del siglo XX.

-
- Feo Parrondo, F. (1999). Mujer y medio rural en Asturias (siglo XX). *Lurralde: Investigación y espacio*, 22, 351-366.
 - Santonveña Zapatero, F. (2018). *Traje tradicional, indumentaria popular y construcción del cuerpo en Asturias (1860-1920)*. Muséu del Pueblu d'Asturies.

Melissa Azcano Rodríguez

35

ORLANDO PELAYO

(Gijón, 1920 – Oviedo, 1990)

Cabeza de mujer árabe, 1940

Acuarela sobre papel
Donación, 1995



Gran parte de la trayectoria del artista estuvo marcada por el exilio tras la Guerra Civil, primero en Orán y más tarde en París. A pesar de no tener una formación académica, cultivó varios estilos, desde el cubismo al fauvismo, pasando por el informalismo y la nueva figuración. Este retrato femenino corresponde a su etapa de exilio en Orán (1939-1947). La figura aparece en posición de tres cuartos sobre un fondo neutro y va ataviada con un hijab blanco que deja al descubierto su rostro y una pequeña parte del cabello.

Se trata de un retrato íntimo de la alteridad femenina, dominado por el silencio y la serenidad del rostro. Su boca entreabierta y los ojos grandes y melancólicos transmiten una emoción contenida y penetrante. También está presente la sensación de introspección y diálogo, dando como resultado un retrato digno que busca comprender y humanizar la cultura ajena alejándose de los exotismos.

- Aparicio Vega, J. C. (2020). *Orlando Pelayo: exilio y memoria* [Catálogo de la exposición]. Museo de Bellas Artes de Asturias.

- Hanane, K. (2023). La feminidad hegemónica o la «cultura (de género) de la supremacía». *RITIMO*. <https://www.ritimo.org/La-feminidad-hegemonica-o-la-cultura-de-genero-de-la-supremacia>

Melissa Azcano Rodríguez



36

JULIÁN GUMIEL

(Gijón, 1904 – 1990)

Maternidad

Gelatino-bromuro
Adquisición, 2005

ENTRE ELLAS OTRAS YO



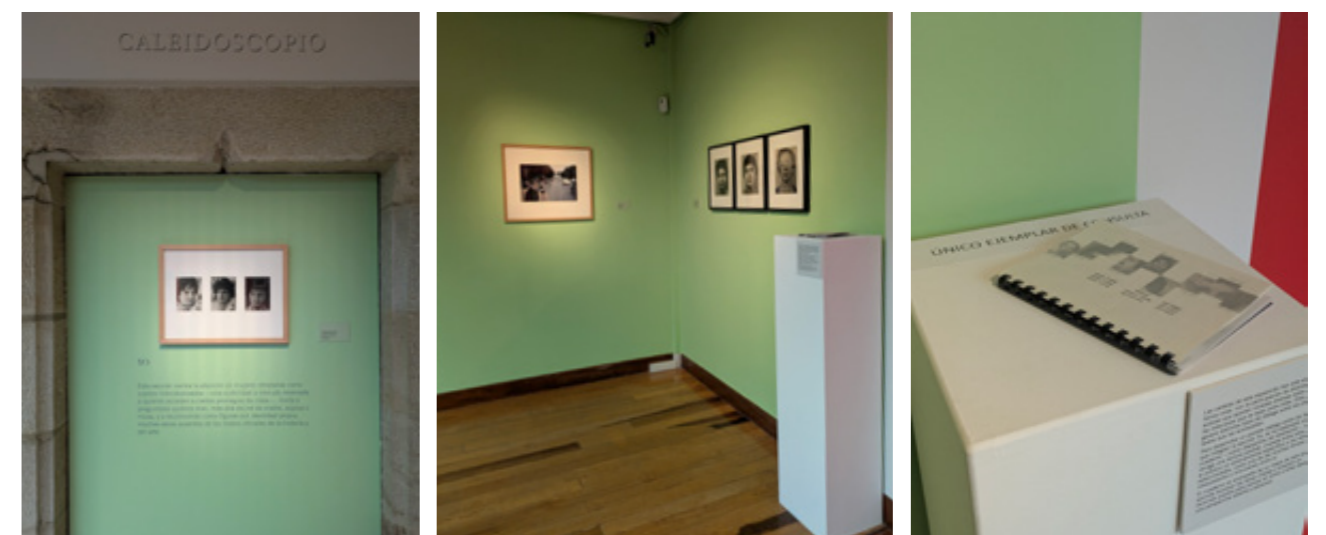
NOSOTRAS

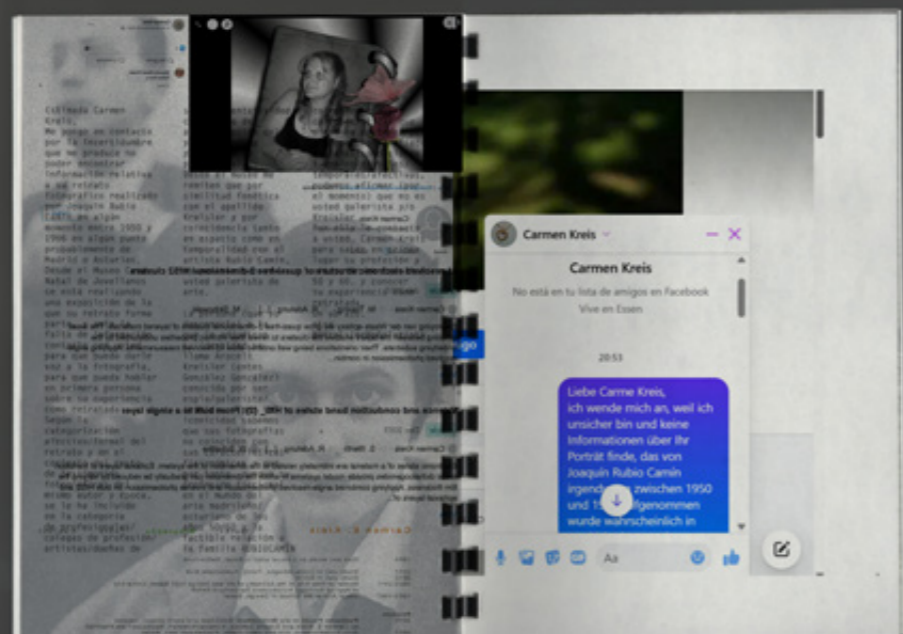
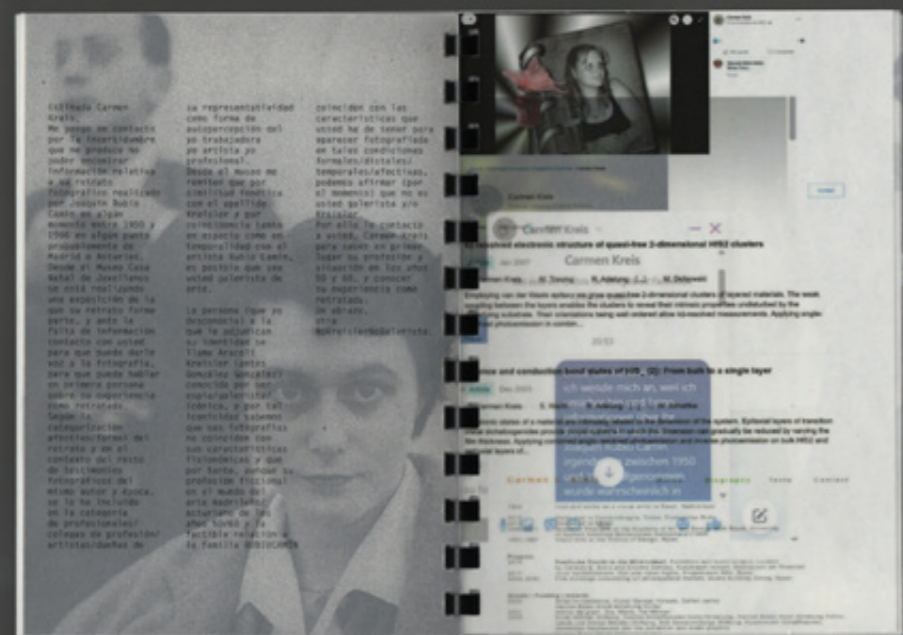
Archivos incompletos... (Estimada Carmen Kreis)

Los textos que acompañan las fichas catalográficas de este proyecto han sido elaborados de forma coral, con la participación de distintas personas autoras que aportan miradas diversas sobre las obras y las relaciones que se tejen entre ellas. Esta pluralidad genera distintos tipos de diálogo entre las piezas y los textos que las acompañan.

Para desarrollar un posible diálogo entre las fotografías que integran la sección *Yo*, el artista Gonzalo Mon (Oviedo, 2000) ha elaborado un cuaderno —como dispositivo de mediación— que recoge una lectura posible, cruzada entre ellas. Ofrece al público un acercamiento específico a los retratos seleccionados, como una de las muchas formas de interpretarlos y vincularlos entre sí.

El cuaderno se acompaña de un mapa de salas donde se exhibieron las piezas, que permite situar las obras mencionadas y propone un recorrido posible para pensar en torno a ellas desde una perspectiva abierta y personal.





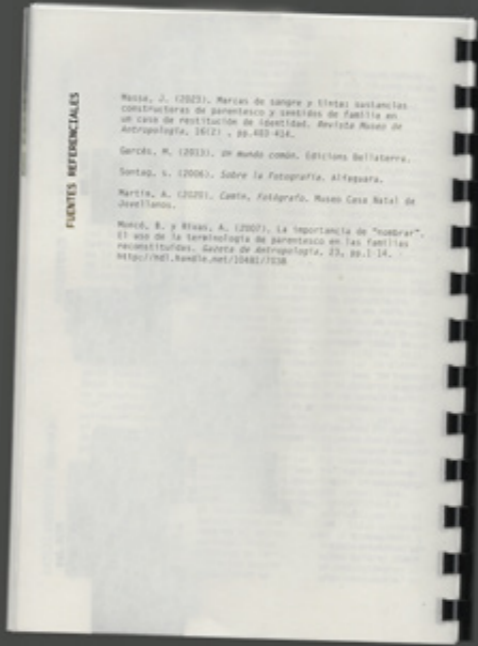
Estimada Carmen Kreis,
 Me pongo en contacto por la incertidumbre que me produce no poder encontrar información relativa a su retrato fotográfico realizado por Joaquín Rubio Camín en algún momento entre 1950 y 1966 en algún punto probablemente de Madrid o Asturias. Desde el Museo Casa Natal de Jovellanos se está realizando una exposición de la que su retrato forma parte, y ante la falta de información contacto con usted para que pueda darle voz a la fotografía, para que pueda hablar en primera persona sobre su experiencia como retratada. Según la categorización afectivo/formal del retrato y en el contexto del resto de testimonios fotográficos del mismo autor y época, se le ha incluido en la categoría de profesionales/ colegas de profesión/ artistas/ dueñas de su representatividad como forma de autopercepción del yo trabajadora yo artista yo profesional.

Desde el museo me remiten que por similitud fonética con el apellido Kreisler y por coincidencia tanto en espacio como en temporalidad con el artista Rubio Camín, es posible que sea usted galerista de arte.

La persona (que yo desconocía) a la que le adjudican su identidad se llama Araceli Kreisler (antes González González) conocida por ser espía/galerista/ icónica, y por tal iconicidad sabemos que sus fotografías no coinciden con sus características fisionómicas y que por tanto, aunque su profesión ficcional en el mundo del arte madrileño/ asturiano de los años 50/60 y la factible relación a la familia RUBIOCAMÍN coinciden con las características que usted ha de tener para aparecer fotografiada en tales condiciones formales/ distales/temporales/ afectivas, podemos afirmar (por el momento) que no es usted galerista y/o Kreisler.

Por ello le contacto a usted, Carmen Kreis para saber en primer lugar su profesión y situación en los años 50 y 60, y conocer su experiencia como retratada. Un abrazo, otra NoKreislerNoGalerista.

Carta a Carmen Kreiss.



Enlace al dispositivo:
Archivos incompletos.pdf
https://bit.ly/caleidoscopio_dispositivo



MAPA DE SALAS:



Mapa plegado



HERMANAS RUBIO CAMÍN



ANÓNIMA (Gonzalo Juanes)



Juana Francés



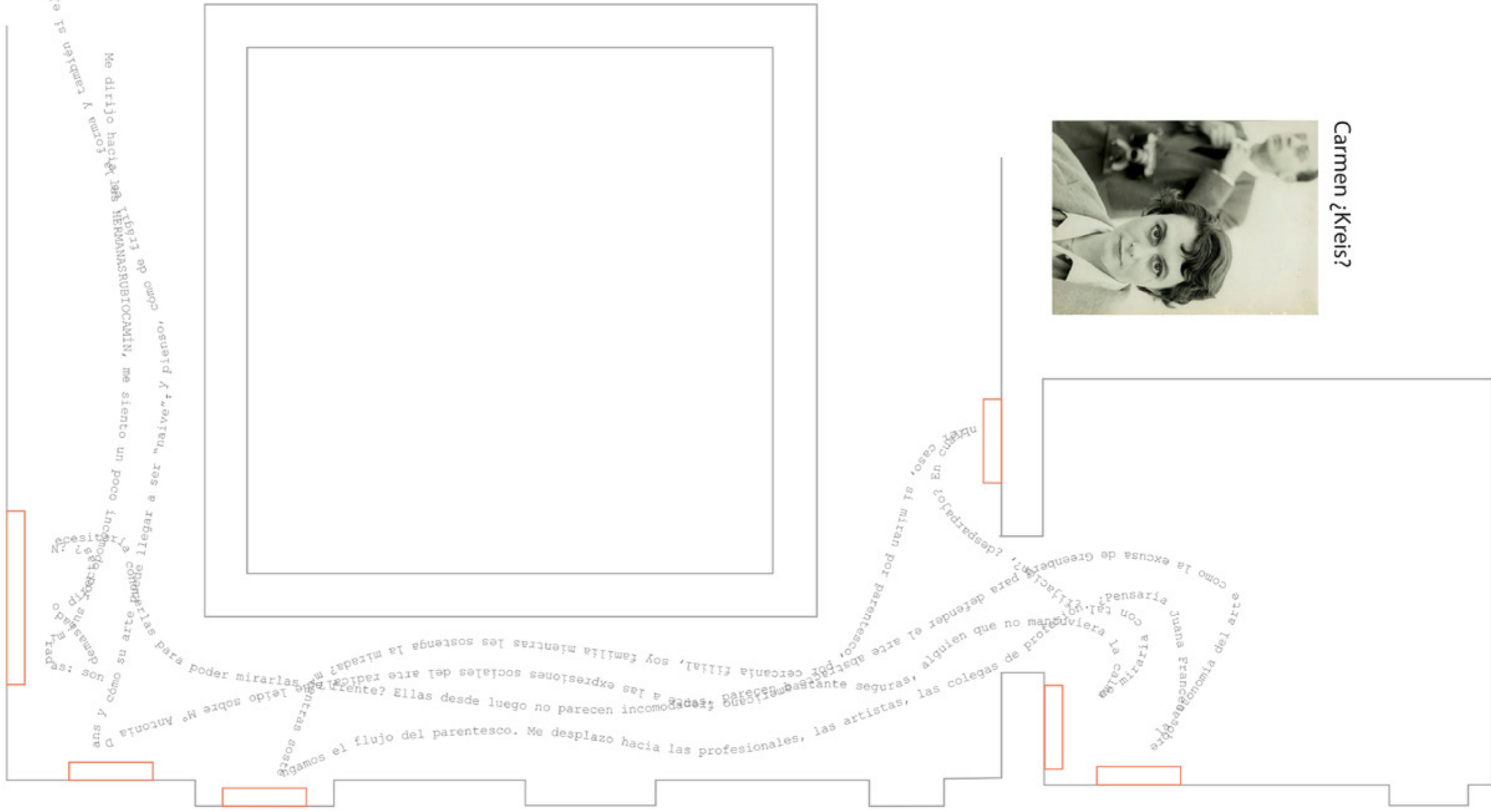
Ma Antonia Dans



Paloma Valdés / Mari Pepi



Carmen ¿Kreis?



Me dirijo hacia los hermanos Rubio Camín, me siento un poco inseguro, como de ir a un lugar que no conozco, pero que me atrae. Y pienso, cómo de ir a un lugar que no conozco, pero que me atrae. Y pienso, cómo de ir a un lugar que no conozco, pero que me atrae. Y pienso, cómo de ir a un lugar que no conozco, pero que me atrae.

El flujo del parentesco. Me desplazo hacia las profesionales, las artistas, las colegas de profesión. Me desplazo hacia las profesionales, las artistas, las colegas de profesión. Me desplazo hacia las profesionales, las artistas, las colegas de profesión.

En un caso, si miran por parentesco, ¿desaparece? En un caso, si miran por parentesco, ¿desaparece? En un caso, si miran por parentesco, ¿desaparece?

Juana Francés pensaría que la familia es un espacio de libertad, pero también de control. Juana Francés pensaría que la familia es un espacio de libertad, pero también de control.



YO

Esta sección centra la atención en mujeres retratadas como sujetos individualizados —una visibilidad a menudo reservada a quienes acceden a ciertos privilegios de clase. Invita a preguntarse quiénes eran, más allá del rol de madre, esposa o musa, y a reconocerlas como figuras con identidad propia, muchas veces ausentes de los relatos oficiales de la historia y del arte.



CALEIDOSCOPIO

Representación de mujeres en la colección del Museo Casa Natal de Jovellanos



En este retrato de cuerpo entero, Teresa Gallego —sobrina del artista— posa con elegancia y aplomo, envuelta en una atmósfera arquitectónica que revela la formación de Fernández Balbuena como arquitecto. La figura de Teresa, en primer término, destaca por su presencia serena y monumental. Casada con el oftalmólogo gijonés Elías Díaz, pertenecía a un entorno cultivado y vinculado al arte. Su marido fue discípulo de Félix Fernández Balbuena, hermano del pintor, y la hija de ambos, María Teresa Díaz Gallego, también desarrolló una carrera como artista autodidacta. La escena, cuidadosamente construida, remite a un ideal de belleza sobria y clásica. El gesto contenido, el vestido rosa y la estructura del fondo, refuerzan la imagen de una mujer fuerte observada con cercanía y respeto por quien la retrata.

- Díez Ibargoitia, M. (2010). *Roberto Fernández Balbuena. La formación arquitectónica de un pintor*. CSIC Publicaciones.

- Gea, J. C. (2008, 1 de noviembre). *Tres obras para la pinacoteca local. La Nueva España*. <https://www.lne.es/gijon/2008/11/01/tres-obras-pinacoteca-local-21622200.html>

Cristian Roldán Peña

37
ROBERTO FERNÁNDEZ BALBUENA
 (Madrid, 1890 – Ciudad de México, 1966)
Retrato de Teresa Gallego, 1930
 Óleo sobre lienzo
 Legado, 2006

38
NICANOR PIÑOLE
 (Gijón, 1878 – 1978)
Retrato de Eustaquia García-Rendueles, 1916
 Óleo sobre lienzo
 Legado Paquet, 1965



En este retrato, Piñole presenta a doña Eustaquia, madre del industrial Alberto Paquet, sentada en un interior doméstico luminoso, tejiendo en silencio. La escena, que incluye muebles de mimbre y flores frescas, refuerza la imagen tradicional del hogar como espacio femenino. Inspirado en el retrato de la madre de Whistler, el cuadro muestra a la mujer como guardiana del ámbito privado, opuesto al mundo público reservado a los hombres.

Sin embargo, esta representación también perpetúa la idealización del «ángel del hogar»: una figura silenciosa y recogida, símbolo de la domesticidad femenina. Bajo su aparente ternura, el retrato encierra una construcción social que limita a la mujer al espacio privado, invisibilizando su rol más allá de ese ámbito. Así, Piñole captura no solo una imagen, sino una ideología de género de su tiempo.

- Carantoña Dubert, F. (1996). *Piñole en Carreño* (Catálogo de exposición). Museo Nicanor Piñole / Museo Antón, Centro de Esculturas de Candás.

- Yeh, S. F. (1976). Mary Cassatt's images of women. *Art Journal*, 35(4), 359–363.

Renata Ribeiro dos Santos



39
ANGÉL GARCÍA CARRIÓ
 (Gijón, 1886 – Barcelona, 1972)
Deportista
 Óleo sobre lienzo
 Donación, 1965



41
ANTONIO QUIRÓS
 (Santander, 1912 – Londres, 1984)
*Retrato de Victoria
 García-Baxter, 1957*
 Óleo sobre lienzo
 Legado Cienfuegos, 2004



40
RAFAEL PELLICER
 (Madrid, 1906 – 1963)
Mocita de barrio, 1939
 Óleo sobre lienzo
 Legado Paquet, 1965

Victoria García-Baxter, de ascendencia irlandesa, fue condesa de Cienfuegos por su matrimonio con Luis Cienfuegos-Jovellanos, coronel de caballería y primer titular del condado creado por Alfonso XIII en 1926. Romántica y culta, se enamoró del palacio de Buznego en la parroquia gijonesa de Peón, que adquirió junto a su esposo en 1927.

Tras la repentina muerte de éste en 1929, Victoria encontró refugio en ese valle asturiano, donde crió a sus cuatro hijos y escribió desde la torre del palacio. Bajo el seudónimo «Millán de Leste», redactó novelas, memorias, un diario y abundante correspondencia, aunque dejó instrucciones para que su obra no se publicara. El retrato, realizado por Antonio Quirós, sobrino de María Blanchard, evidencia cómo su posición social le permitió acceder a una representación individualizada. Con un lenguaje expresionista, Quirós capta su presencia distinguida y su carácter contenido.

-
- Day, M. G. (2019). Liberty and justice for all? Female portraiture in the age of the early American republic. *Art Journal*, 1, 19–32.
 - Navarro Ungría, L. y Navarro Granell, A. (Eds.). (1986). *Antonio Quirós, 1912-1984* [Catálogo de exposición]. Centro Cultural del Conde Duque.

Renata Ribeiro dos Santos



42
ORLANDO PELAYO
 (Gijón, 1920 – Oviedo, 1990)
Retrato de Mademoiselle G.,
 1955
 Óleo sobre lienzo
 Donación, 1977

El año 1955 fue un momento relevante en la trayectoria de Orlando Pelayo. Integrado en el ambiente artístico parisino, realiza diversos retratos de figuras destacadas del ámbito cultural en los que utiliza una paleta de colores más cálida de lo acostumbrado.

Este es uno de esos retratos, aunque en este caso la efigiada no es una figura célebre. En su lugar, vemos retratada a una mujer, de forma muy esquemática, cuyo nombre se nos oculta bajo un título enigmático. Mademoiselle G. es, en realidad, la hija de Joseph Galán, el oftalmólogo que trató al padre del artista durante el exilio de ambos en Orlan. El objetivo real de la obra era obsequiar de alguna manera a quien prestó ayuda al artista, más que retratar a una persona determinada.

- Aparicio Vega, J. C. (2020). *Orlando Pelayo: Exilio y memoria*. Museo de Bellas Artes de Asturias.
- Barón, J. (1996). *Orlando Pelayo: Cartografías de la ausencia*. Fundación Municipal de Cultura, Educación y Universidad Popular. Ayuntamiento de Gijón.

Mario Mejuto Nuño



43
JUAN SUÁREZ BOTAS
 (Gijón, 1958 – Nueva York, 1992)
Tita Thyssen, con sonrisa y cuadros debajo del brazo, 1989
 Lápiz de color sobre papel
 Legado del artista, 1997

Ilustración incluida en el reportaje *Una vuelta por Madrid*, con texto de Silvia Llopis. Con trazo suelto y mirada irónica, Suárez Botas retrata a la baronesa Carmen Cervera —también conocida como Tita Thyssen— envuelta en cuadros, emblemas del poder simbólico y económico del coleccionismo. La sonrisa segura y el gesto decidido condensan una imagen pública forjada en los márgenes del sistema pero anclada en su núcleo: aunque mujer en un mundo históricamente masculino, su autoridad en el arte emana de su acceso a una élite privilegiada.

Esta pequeña ilustración, publicada en un contexto de crónica urbana, subraya el modo en que clase, capital cultural y representación convergen, pero también refleja un prejuicio social presente en los medios de la época, que tendía a cuestionar la legitimidad de su posición atribuyéndola al matrimonio y al supuesto beneficio económico obtenido de su marido, en lugar de reconocer su propio criterio y protagonismo en el ámbito artístico. Suárez Botas —dibujante asturiano afincado en Nueva York— capta, con agudeza, la teatralidad y el control que rodean a una figura acostumbrada a ocupar el centro del encuadre.

- Arias Serrano, L. (2017). *Carmen Thyssen-Bornemisza, coleccionista. Puesta en valor y controversia* [Trabajo de Fin de Máster]. Universidad Complutense de Madrid.
- Zalama Rodríguez, M. A. y Andrés González, P. (Dir.) (2019). *Ellas siempre han estado ahí. Coleccionismo y mujeres*. Doce Calles.

Melissa Azcano Rodríguez



44
DIONISIO FIERROS
 (Ballota, 1827 - Madrid, 1894)
Retrato femenino, 1880
 Carbón sobre papel
 Donación Menéndez Clavero, 2021

45
ANTONIO SUÁREZ
 (Gijón, 1923 - Madrid, 2013)
Joaquín pintando a Geli, c. 1949
 Tinta sobre papel
 Donación, 2002



46
ALFREDO TRUAN ÁLVAREZ
 (Gijón, 1895 - 1964)
Aurora Sánchez
 Tinta y lápiz sobre papel
 Adquisición, 2010

En esta caricatura se representa a Aurora Sánchez de Arriba (Gijón, 1892 - 1976), gran dama del teatro asturiano. Realizó sus primeras funciones en el Teatro-Circo Obdulia y en la Sociedad Popular de Cultura e Higiene de «El Arenal» en 1919. Estuvo activa casi 50 años y participó activamente en la mejora del teatro costumbrista asturiano, apoyando múltiples proyectos de compañías artísticas. En este retrato se exageran y deforman los rasgos faciales para dotar a la obra del humor característico en las obras de Truan. En lugar de embellecer la figura de una personalidad importante como fue Sánchez, le coloca un peinado desmedido, una sonrisa que ocupa gran parte del rostro y un largo collar de perlas, con el objetivo de que sea una persona reconocible en el imaginario colectivo popular.

- Ortiz, B. (2003). *Aurora Sánchez y el teatro asturiano*. Consejería de Cultura e Instituto Asturiano de la Mujer del Principado de Asturias.
- Vivir Asturias (s.f). *Sánchez, Aurora* [Sitio web]. <https://www.vivirasturias.com/arte-cultura-deporte/c/0/i/54837697/sanchez-aurora>

Melissa Azcano Rodríguez





47
ALFREDO TRUAN ÁLVAREZ
(Gijón, 1895 – 1964)
Rocío Iglesias
Acuarela sobre papel
Adquisición, 2010



48
ALFREDO TRUAN ÁLVAREZ
Julita Castejón
Cuaderno Desfile de artistas, 1940
Gouache y lápiz sobre papel
Adquisición, 2010



49
JOSÉ DE ZAMORA
(Madrid, 1889 – Sitges, 1971)
Desfile de modas. Chez Paul Poiret, 1968
Acuarela y lápiz sobre papel
Legado Lledó-Suárez, 1987



50
MILIUS SCHMIDT
(Bohemia, 1848? – Gijón, 1902)
Retrato de Etelvina Menéndez Valdés, 1887
Opalina y esmalte
Adquisición, 2016



51
ARTURO TRUAN
(Gijón, 1868 – Santander, 1937)
Retrato de niña
Fotografía coloreada
Adquisición, 2003



52
GONZALO JUANES
(Gijón, 1923 – 2014)

Serrano, Madrid, 1965

Kodachrome
Adquisición, 2007



53
JOAQUÍN RUBÍO CAMÍN
(Gijón, 1929 – 2007)

Retrato de María Antonia Dans

Gelatino-bromuro
Donación, 2002



54
JOAQUÍN RUBIO CAMÍN
(Gijón, 1929 – 2007)
Retratos de Juana Francés, 1959
Gelatina-bromuro
Donación, 2002



55
JOAQUÍN RUBIO CAMÍN
Retratos de Eulalia, Conchita y Carmen Rubio
Gelatina-bromuro
Donación, 2002



56

57

JOAQUÍN RUBÍO CAMÍN

(Gijón, 1929 – 2007)

Retratos de Paloma Valdés, c. 1959

Gelatino-bromuro
Donación, 2002



58

JOAQUÍN RUBÍO CAMÍN

Retrato de Carmen Kreis

Gelatino-bromuro
Donación, 2002

ENTRE
ELLAS
OTRAS
YO
NOSOTRAS



Mujeres, trabajo y las orillas del mar: reflexiones sobre la representación de la división sexual del trabajo¹

Renata Ribeiro dos Santos

El núcleo *Nosotras* en *Caleidoscopio* reúne el mayor número de piezas, como resultado de la diversidad de temáticas que confluyen en él. Al igual que en los demás ejes de la muestra, el punto de partida fue la concepción y construcción de la identidad. En este apartado —compuesto exclusivamente por obras producidas por hombres artistas— se expusieron trabajos que representan las diversas facetas que las mujeres asumen como identidad colectiva. Estas obras abordan distintas atribuciones o características tradicionalmente asociadas a lo femenino, de forma colectiva, generalizada y naturalizada: la maternidad, la sexualización u objetificación de los cuerpos (particularmente a través del desnudo) y la asignación de roles vinculados a oficios, trabajos y tareas históricamente desempeñados por mujeres, como el trabajo doméstico y la economía de los cuidados. Muy especialmente, en el caso de la colección Museo Casa Natal de Jovellanos centrada en la ciudad de Gijón, se destacan las labores y oficios relacionados con el mar y los entornos portuarios, ámbitos donde la presencia femenina ha sido especialmente significativa.

¹ Este texto es una adaptación del artículo «Mujeres y entornos marinos: representación de la división sexual del trabajo en la colección Museo Casa Natal de Jovellanos» en *Ábaco. Revista de Cultura y Ciencias Sociales*. (2025), 3–4(125–126), 160–170; en el marco del proyecto 3RMOMO: Recover, Rethink and Revalue the Modern Movement in Asturias (1939-1975) (PID2021-123042NB-100).

Al observar las obras vinculadas a esta temática, pueden distinguirse dos grandes modos de representar la relación entre las mujeres y el mar. Por un lado, como sujetos activos, desempeñando labores y oficios relacionados con los entornos marítimos; por otro, en un rol pasivo, como figuras expectantes frente al mar, esas «mujeres que esperan» a quienes se les niega o enmascara su participación en los procesos productivos. Un ejemplo elocuente de esta última representación se encuentra en *Costa asturiana (Costa cantábrica)* (1945) (cat. 64, p. 109), de Mariano Moré, donde las monumentales figuras femeninas, de espaldas y casi enraizadas en el suelo, contemplan el mar en actitud de espera. Entre tanto, este texto detendrá la mirada en un conjunto de obras que representan a mujeres trabajando activamente en tareas relacionadas con el mar.

El vínculo entre las mujeres y los entornos marítimos no constituye un tema inédito, sino que ha sido abordado en diversas investigaciones tanto en el contexto asturiano como en otros territorios. En el ámbito de Asturias, destacan los trabajos de Mier Valerón, cuya tesis² y publicaciones derivadas sobre iconografías portuarias³ incorporan una mirada atenta a las representaciones de género en el espacio marítimo. Asimismo, la investigación doctoral de Sonia García Galán⁴, centrada en los cambios socioculturales en la situación de las mujeres, dedica un apartado relevante a las labores vinculadas al mar, ofreciendo una valiosa lectura desde la perspectiva laboral y social.

En un marco más amplio, diferentes estudios de corte antropológico han profundizado en el papel de las mujeres en comunidades marítimas. Entre ellos, resulta especialmente significativa la obra de Sally Cole⁵, pionera en definir los roles femeninos en las comunidades pesqueras. En España, investigaciones desarrolladas en Cataluña, el País Vasco y Galicia también han contribuido a esta línea de análisis. En particular, el trabajo del antropólogo Eliseu Carbonell⁶, ofrece un enfoque que entretiene representación y realidad, aportando un marco interpretativo especialmente útil para contextualizar las producciones visuales que aquí se analizan.

A la luz de las referencias anteriores y de las múltiples aproximaciones posibles, surge una cuestión metodológica: ¿cómo abordar el análisis de estas obras y qué se espera de ese acercamiento? Siguiendo el

2 Mier Valerón, L. (2017). *Iconografías portuarias: miradas artísticas del litoral asturiano* (Tesis doctoral). Universidad de Oviedo.

3 Mier Valerón, L. (2022). La representación del trabajo femenino en la mar en el imaginario visual asturiano contemporáneo. *Imafronte. Revista de Historia del Arte*, 1–16. <https://doi.org/10.6018/imafronte.477001>

4 García Galán, S. (2013). *Entre la casa y la calle. Cambios socioculturales en la situación de las mujeres en Asturias (1900-1931)* (Tesis doctoral). Universidad de Oviedo.

5 Cole, S. C. (1991). *Women of the Praia: Work and lives in a Portuguese coastal community*. Princeton University Press.

6 Carbonell, E. (2018). La mujer y el mar en Cataluña: Realidad y representación. *Revue d'ethnoécologie*, (13), 1–21. <https://doi.org/10.4000/ethnoecologie.3517>

7 Pollock, G. (2023). *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historia del arte*. Fiordo. (Obra original publicada en 1988).

8 Le Guin, U. K. (1986 / 2021). La teoría de la bolsa de transporte de la ficción (Trad. K. Nedev & J. Pérez de Lama). *The Anarchist Library*. <https://es.anarchistlibraries.net/library/ursula-k-le-guin-la-teoria-de-la-bolsa-de-transporte-de-la-ficcion>

9 Véase Hall, S. (1997). The work of representation. En S. Hall (Ed.), *Representation: Cultural representations and signifying practices* (pp. 13–58). Sage Publications.

10 Mier Valerón, L. (2022). La representación del trabajo femenino en la mar en el imaginario visual asturiano contemporáneo. *Imafronte. Revista de Historia del Arte*, 1–16. <https://doi.org/10.6018/imafronte.477001>

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

planteamiento que orientó la exposición, se adopta un enfoque feminista basado en las «intervenciones feministas en la Historia del Arte» de Griselda Pollock, que sitúa el género como eje central del análisis histórico y examina cómo las representaciones culturales construyen la diferencia sexual.⁷ Este marco se combina con la «teoría de la bolsa de la ficción» de Ursula K. Le Guin, que desplaza el protagonismo del héroe hacia otras construcciones narrativas planteadas por los personajes normalmente entendidos como coadyuvantes, secundarios.⁸

Con todo este aparato y a partir del análisis de obras de la colección, el objetivo de esta reflexión es indagar si esas representaciones están en concordancia con el rol real que las mujeres ocupaban en las sociedades marítimas. Cabe señalar que el término *representación* indica que estas obras no son un reflejo literal del mundo, sino una codificación o reformulación de la realidad.⁹ En esta línea, se propone un paso más: ¿podría ser que la forma en que se ha analizado, descrito y situado estas piezas dentro de la Historia del Arte también haya contribuido a desdibujar o restar importancia al papel de las mujeres en esas comunidades?

Empecemos el análisis con la obra *Pescadoras de Marisco* de Ventura Álvarez Sala, pintada en 1912 (cat. 63, p. 108). Como deja claro en su título, *Pescadoras de Marisco* representa la labor de las mariscadoras a pie, con una representación en detalle de sus herramientas de trabajo y tipologías de bolsas y cestas utilizadas para guardar y transportar *llámpares*, ostras y bigaros. También reproduce detalladamente la indumentaria que solían utilizar las mujeres que practicaban ese tipo de actividades.¹⁰

Frente a una primera lectura de la pieza, que aparentemente reconoce, dignifica y halaga el trabajo de las mujeres, habría que detenerse con atención, recordando el consejo que hace Mayayo: «No por ser aparentemente laudatoria una imagen deja de funcionar como un instrumento de control social».¹¹

El análisis sobre las esferas del trabajo y, más específicamente, sobre las divisiones sexuales del trabajo en la pesca artesanal, es sugerente porque revela una serie de especificidades que nos hace cuestionar algunos elementos que damos por sentado —o que aplicamos de manera homogénea a todos los campos—. En primer lugar, son

comunidades que configuran una situación social donde las mujeres son particularmente consideradas, tanto en el ámbito público, como en el privado.

En el ámbito privado, las mujeres desempeñan labores domésticas y de cuidados, insertas en una economía sumergida y no remunerada, como es bien conocido. Sin embargo, desde épocas muy tempranas también desarrollaron actividades remuneradas en el ámbito público, estableciendo así una relación de pertenencia en ambos espacios. Además, la diversificación de las actividades ejercidas por las mujeres les permitió alcanzar cierto grado de independencia económica, ya que, frente a la estacionalidad del trabajo pesquero —principalmente masculino y costero—, lograban obtener ingresos más estables, aunque generalmente de menor remuneración.¹²

En este ámbito laboral se produce, además, otra situación singular, ya que se da una inversión de roles distinta a la observada en otras esferas de producción. Mientras que, a partir de la década de 1960, el trabajo asalariado femenino se refuerza en muchos sectores, en el caso de la pesca ocurre lo contrario. Con la introducción de los procesos de industrialización y capitalización del sector en los años setenta —cuando los medios de producción cambian de manos y con eso se alteran las relaciones laborales—, una parte importante de las trabajadoras fue desplazada nuevamente al ámbito doméstico.

Las fuentes etnográficas y de investigación consultadas indican que la división sexual del trabajo en el caso de la pesca artesanal se delimita por una especie de límite geográfico o espacial. Las actividades realizadas en el mar —la actividad en las embarcaciones, propiamente extractivista de peces, que se suele reconocer como la principal de la «Pesca»— han sido desempeñadas por hombres. Por su parte, la tierra se configura como el espacio de las mujeres, donde ejercen las labores como la descarga y transporte del pescado, que requieren gran esfuerzo físico y que cuestionan la creencia de que la división del trabajo responde a razones biológicas. Un ejemplo significativo se encuentra en la obra *Pescadores de Lastres* (1948), de Mariano Moré, donde recrea una especie de procesión de mujeres transportando el pescado recién llegado al puerto. Resulta especialmente llamativo que el título de la obra aparezca en masculino, pese a que las figuras protagonistas sean todas mujeres.

12 Carbonell, E. (2018). La mujer y el mar en Cataluña: Realidad y representación. *Revue d'ethnoécologie*, (13), 5. <https://doi.org/10.4000/ethnoecologie.3517>

13 Véase Rodríguez, M. R. y López de Prado Nistal, C. (2021). *Iconografía femenina en la industria conservera de pescado en Asturias (1893-1986)* [Catálogo de exposición]. Museo Nicanor Piñole.



Fig. 1:
Mariano Moré. *Pescadores de Lastres*, 1948.
Depósito Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1975.
Archivo fotográfico del Museo Casa Natal de Jovellanos.

El modelo iconográfico de las mujeres cargando el pescado —con cestas sobre la cabeza o bajo el brazo, a menudo con tintes regionalistas— fue también ampliamente empleado en los rótulos de la industria conservera, un ámbito en el que la transformación y conservación del producto pesquero recaía mayoritariamente en manos de mujeres.¹³

Otras de las muchas labores a las que se dedicaban las mujeres (y siguen dedicándose en algunos casos de oficios tradicionales) es la fabricación y reparación de redes; la limpieza de utensilios de pesca y embarcaciones; y, sobre todo, a la venta de pescado a pequeña escala: el oficio de las pescaderas, que se convirtió en una marca del imaginario colectivo y en una profesión donde aún hoy las mujeres ocupan la gran mayoría de los puestos.

La fuerte presencia de las pescaderas como colectivo se acentúa en la obra de José Luis Suárez-Torga, un artista autodidacta gijonés, que en esta composición otorga un papel central a las pescaderas. El autor elabora una suerte de arquetipo visual, en el que las trabajadoras se reconocen por su indumentaria, el pescado dispuesto en el suelo y el fondo con pequeñas embarcaciones (cat. 65, pp. 110-111).

Asimismo, la imagen llama atención por la actitud contenida, ensimismada de las pescaderas, una pasividad que invita a reflexionar sobre determinados lugares e hitos que ocuparon esas mujeres y que,

sin embargo, los artistas rara vez eligieron como tema. Algunas omisiones pueden entenderse por razones que parecen evidentes: ¿qué interés puede hallarse en representar a una señora recogiendo cebo para la pesca o limpiando pescado? Pero hay otras ausencias más difíciles de justificar: ¿dónde están las huelgas, motines, las expresiones del «naturalismo» de la pobreza y la explotación a las que estaban sometidas esas comunidades? Se utiliza el término «naturalismo», o podríamos hablar de «pintura social», si intentamos situar estas representaciones dentro de los moldes cronológicos y estilísticos con los que habitualmente se construye el relato de la Historia del Arte.

En este sentido, para contextualizar las obras analizadas, es pertinente situar algunos hechos históricos. Además de la conocida rebelión de las pescaderas de Gijón en 1898, en 1907 —apenas cinco años antes de que Álvarez Sala pintara *Pescadoras de Marisco*— se documentó otra protesta impulsada por estas mismas trabajadoras. En esta ocasión, el motivo fue la introducción de las barcas de arrastre (*bou*), que amenazaba con desplazar la pesca artesanal. Las pescaderas percibieron que la mecanización representaba una amenaza directa a su trabajo, ya que privatizaba los medios de producción y alteraba el sistema de cooperativismo simple que organizaba su labor¹⁴ (lo que implicaba la pérdida de su empleo o, en el mejor de los casos, su transformación en proletarias). La cita lo resume con claridad: «La protesta se inició con la oposición de estas vendedoras a la entrada de pescado del *bou* en la plaza municipal; su espacio propio por ser el lugar en el que trabajaban, conversaban y en el que se generaban las redes de solidaridad femenina, constituía además un entorno sobre el que creían tener derecho de control».¹⁵

Este lugar de encuentro, articulado por las pescaderas —ya sean las vendedoras «al aire», que improvisan sus puestos en las calles o venden directamente desde sus cestos, o aquellas que poseen un puesto fijo en el mercado— funciona como un espacio central de sociabilidad femenina. Estas plazas o mercados congregan a pescaderas, amas de casa de clase obrera, agricultoras, obreras, etc. Además del intercambio de productos, se tejen redes de contacto y apoyo. En algunos casos, incluso, estos espacios logran configurar formas de asociacionismo, como ocurrió cuando las operarias de la tabacalera secundaron las protestas iniciadas por las pescaderas de Cimavilla.

14 Harnacker, M. (1971). *Los conceptos fundamentales del materialismo histórico*. Siglo XXI Editores.

15 García Galán, S. (2013). *Entre la casa y la calle. Cambios socioculturales en la situación de las mujeres en Asturias (1900–1931)* (Tesis doctoral). Universidad de Oviedo, p.390.

Fig. 2.
Sebastián Miranda,
El Retablo del Mar, 1931-1973.
Museo Casa Natal de
Jovellanos Gijón.
Archivo fotográfico del
Museo Casa Natal
de Jovellanos.



En el *Retablo del Mar*, pieza fundamental de la exposición permanente del Museo Casa Natal de Jovellanos que representa un día de subasta de pescado en la rula del Muellín en Gijón, se observa un número significativo de pescaderas y compradoras representadas tras la balastrada, en la tribuna del primer piso. Un catálogo exhaustivo, publicado en 2008, documentó tanto al artista como el proceso de producción de las dos versiones de la obra. A pesar de sus 75 páginas, la palabra «pescadera/s» solo aparece mencionada 21 veces, refiriéndose en casi todos los casos a los títulos de los bocetos preparatorios (como «Lola, la mujer pescadora...» o «Apunte de una pescadora...»)¹⁶.

Por otro lado, en la descripción de la pieza en Colecciones en Red (CER.es) se puede leer lo siguiente: «Una planta baja en la que se disponen los portadores [...] y los marineros, [...]. En el primer piso, tras los antepedestales escalonados, se apoyan las figuras de los compradores - intermediarios, entre los que el autor retrata a los personajes más populares del barrio de pescadores».¹⁷

Frente a ese olvido del protagonismo de las mujeres trabajadoras en los textos citados, es relevante destacar el proceso creativo de Sebastián Miranda. Se sabe que el artista elaboró su composición inspirado inicialmente en fotografías de la rula (María Soto, por ejemplo, cita su conocimiento de las fotos de Mendoza Ussía de Cimavilla¹⁸). Posteriormente, Miranda se trasladó a Gijón para trabajar *in situ* y observar directamente las subastas en la rula. Allí, fue testigo de una realidad donde las mujeres eran protagonistas e incluso, en algunos

16 Soto Cano, M. (2008). *El Retablo del Mar de Sebastián Miranda (1931–1973)* [Catálogo de exposición]. Museo Casa Natal de Jovellanos.

17 Ministerio de Cultura y Deporte. (s. f.). CERES: Colecciones en red. <https://ceres.mcu.es>

18 Soto Cano, M. (2008). *El Retablo del Mar de Sebastián Miranda (1931–1973)* [Catálogo de exposición]. Museo Casa Natal de Jovellanos, p.25.

casos, superaban numéricamente a los hombres. Esta realidad se cristalizó en el *Retablo del Mar*, cuya estructura estratificada, si bien remite a un espacio jerarquizado, resulta singular por la presencia equilibrada de hombres y mujeres. En la planta inferior se sitúan las cargadoras y ponedoras junto a los pescadores, mientras que en la planta superior se representan las pescaderas y algunos compradores.

Este análisis evidencia la naturaleza fundamental e indispensable del trabajo femenino en la cadena de producción pesquera, abarcando desde la recogida del cebo y la limpieza de la embarcación hasta la venta final del producto. Ante la constatación de esta realidad, nace la pregunta: ¿la representación artística logra equiparar la importancia del trabajo de hombres y mujeres en la pesca tradicional, o lo reduce a un elemento accesorio y romantizado, elaborando un arquetipo de «individuo pintoresco»? La respuesta se intuye al observar las elecciones temáticas y, sobre todo, las ausencias que borran o desarticulan la capacidad de acción, transgresión y ruptura de normas que las mujeres ejercieron en las sociedades marítimas. Entre tanto, para una respuesta completa, se debería considerar también otros elementos del conjunto del proceso de producción artístico, como el público al que estaban dirigidas estas piezas, lo que podría ofrecer pistas adicionales sobre su propósito y significado.

Un aspecto que sí puede abordarse con mayor precisión es el modo en que la Historia del Arte (a través de su crítica e investigaciones) ha ayudado a fijar y mantener la jerarquía en la división sexual del trabajo.

Al revisar las diversas fuentes se constata una tendencia a minimizar o desvalorizar su labor. Algunas de las expresiones recurrentes identificadas incluyen: «labores complementarias», «actividades accesorias», «oficios vinculados a los pescadores», «mujeres de pescadores», «trabajo femenino ocupado en puestos no cualificados de labores auxiliares de la pesca» e, incluso un texto de pared de exposición que dictaba: «las mujeres habían colaborado siempre en las faenas de campesinos y pescadores».



Fig. 3:
Joaquín Rubio Camín.
Plaza del pescado, 1959.
Gelatina de plata.
Archivo fotográfico
del Museo Casa Natal
de Jovellanos.

Ahora bien, ¿por qué cuando decimos ‘pesca’ el imaginario nos lleva casi que exclusivamente a la actividad extractivista, al pescador en el mar? Para abordar esa cuestión resulta esclarecedor recurrir a la *Teoría de la Bolsa de la Ficción* formulada por Ursula K. Le Guin en 1986.¹⁹ En este ensayo, la autora cuestiona el canon que establece qué historias contar y cómo contarlas, privilegiando sistemáticamente el relato del héroe. Le Guin ejemplifica esta crítica al contrastar la figura del cazador prehistórico con la de la mujer recolectora. La autora se pregunta por qué el cazador es el que «ocupa las paredes de las cuevas y nuestras mentes», y concluye que «La carne no era importante. Lo importante era el relato». Un relato de acción, peligro y sangre que, en nuestro contexto, se traduce en la épica de la pesca en el mar revoltoso, la tempestad o la construcción naval. Como señala Le Guin, los héroes son poderosos y, antes de que nos demos cuenta, todos los personajes, sujetos que habitan a su alrededor «serán conminados al servicio del relato del Héroe. Pero este relato no es el de ellos. Es el relato de él».

El argumento de Le Guin se fundamenta en la *Teoría de la bolsa del transporte de la evolución humana* de Elizabeth Fischer (1974), que postula que el primer artefacto cultural no fue la lanza, sino un recipiente —un contenedor— inventado para recolectar agua, semillas y alimentos. De esta perspectiva se desprende que, aunque el relato que triunfó fue el de la caza, la supervivencia de la especie se debe, sobre todo, a la recolección, una labor ejercida mayoritariamente por las mujeres. Esta teoría permite extrapolar la crítica al ámbito de la representación artística, donde, en el caso que se analiza en este texto, la figura del pescador-héroe (o del artista Genio) ha marcado la historia con una voz única. La invitación de Le Guin es a que se ponga en el centro las historias de la bolsa; es decir, los relatos protagonizados por aquellas que recolectan, guardan, limpian, cargan, distribuyen, recogen el cebo, etc. Si bien estas historias pueden parecer menos emocionantes, ello se debe únicamente a que nos hemos acostumbrado a escuchar un solo tipo de relato.

¹⁹ Le Guin, U. K. (1986/2021). *La teoría de la bolsa de transporte de la ficción* (Trad. K. Nedev & J. Pérez de Lama). *The Anarchist Library*. <https://es.theanarchistlibrary.org>

NOSOTRAS



NOSOTRAS

Las mujeres como colectividad han sido representadas a través de estereotipos ligados al trabajo, la maternidad o la religiosidad, forjando una feminidad entendida como esencia. Estas imágenes visibilizan cuerpos activos en tareas fundamentales —domésticas, rurales o marítimas—, pero también proyectan normas sobre cómo debe ser y actuar una mujer, reforzando modelos aún vigentes.



CALEIDOSCOPIO





59
DIONISIO FIERROS
 (Ballota, 1827 – Madrid, 1894)
Nodriza dándole el pecho a un niño, 1847
 Óleo sobre tabla
 Donación, 1999

Fierros representó en varias ocasiones escenas costumbristas que plasman momentos de la vida cotidiana y tipos populares. Algunas de estas pinturas reflejan una visión romantizada de las mujeres en el trabajo doméstico al servicio de una creciente burguesía, como las criadas, nodrizas o institutrices. Estas imágenes contribuyeron a construir un ideal de mujer maternal asociada a las tareas del hogar y relegada al ámbito privado.

Las nodrizas eran de origen rural, especialmente pasiegas y asturianas, contratadas para cuidar niños expósitos e hijos de familias pudientes. En esta escena intimista, un ama de cría está sentada amamantando a un bebé sobre su regazo, que está jugando con su collar. Los burgueses se preocupaban por la indumentaria de sus empleadas, vestidas habitualmente con un atuendo de paseo formado por saya, delantal, pañuelo en la cabeza, y joyas que les regalaban como un símbolo para diferenciar su estatus social y poder económico.

- Olmedo Sánchez, Y. V. (2014). Mujeres del servicio doméstico en la pintura europea de los siglos XVIII y XIX. *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo: Revista Digital del Grupo de Estudios del Siglo XVIII*, 20, 157-174.
- Soler, E. (2010). Parentesco de leche y movilidad social. La nodriza pasiega. En G. Levi (Ed.), *Familias, jerarquización y movilidad social* (pp. 171-179). Éditum.

Ainara Alía de Lera



60
JUAN BARJOLA
 (Torre de Miguel Sesmero, 1919 – Madrid, 2004)
Maternidad, 1985
 Óleo sobre lienzo
 Donación, 1994

La maternidad en la obra de Juan Barjola se presenta como una experiencia ambigua, cargada de tensión y complejidad. Lejos de representar un estado idealizado, aparece atravesada por lo visceral, lo corporal y lo inquietante. La figura materna se funde con sus hijos en composiciones deformadas, revelando la fisicidad extrema del vínculo y su dimensión emocional contradictoria. Esta visión crítica permite deconstruir el arquetipo tradicional de la maternidad como esencia pura y pasiva de la feminidad. En lugar de consolidar un modelo normativo, Barjola introduce una lectura donde la mujer-madre es también sujeto de dolor, fuerza y conflicto. Así, su obra se convierte en un espacio de creación simbólica que redefine la feminidad desde la experiencia corporal real, desafiando las construcciones sociales que han limitado históricamente el papel de la mujer. La maternidad, entonces, deja de ser un destino impuesto para convertirse en un lugar de interrogación.

- Nochlin, L. (1999). Mothers, monsters, and mentors. En L. Nochlin, *Representing women* (pp. 147-179). Thames & Hudson.
- Pollock, G. (1996). Maternal figures. En G. Pollock (Ed.), *Generations and geographies in the visual arts: Feminist readings* (pp. 121-157). Routledge.

Renata Ribeiro dos Santos



61
PAULINO VICENTE
 (Oviedo, 1899 – 1990)
 Boceto para cartel
 pro-lactancia del Instituto
 de Puericultura de Gijón,
 1927
 Óleo y gouache sobre lienzo
 Ordenación, 1994

El artista realiza estos bocetos para los carteles publicitarios de la campaña «Pro-Lactancia» del Instituto de Puericultura de Gijón, más conocido como La Gota de Leche. El contraste visual entre ambos refuerza un juicio moral que ensalza los beneficios de la lactancia materna y condena las consecuencias de la artificial.

El primer cartel emplea diferentes recursos artísticos para generar una visión positiva de la mujer amamantando a su bebé. El uso de colores cálidos, al igual que el fondo decorativista con flores y frutos, simbolizan el bienestar y la salud de las figuras. En contraposición, representa a una madre con un niño muerto en su regazo, sosteniendo un biberón con leche de fórmula.



62
PAULINO VICENTE
 (Oviedo, 1899 – 1990)
 Boceto para cartel
 pro-lactancia del Instituto
 de Puericultura de Gijón,
 1927
 Óleo y gouache sobre lienzo
 Ordenación, 1994

La atmósfera opresiva, la paleta de tonos fríos y el estilo expresionista contribuyen a crear una imagen negativa que ignora las diversas realidades físicas, económicas o sociales que afectan a las mujeres en su decisión sobre la crianza.

- Crabifosse Cuesta, F. (2009). El cartel en Asturias. En J. López Álvarez (Coord.), *El cartel en Asturias. Colección de Muséu del Pueblu d'Asturies*. Muséu del Pueblu d'Asturies (FMCE y UP).
- García Galán, S. (2011). De las prácticas tradicionales a la supervisión médica en el ejercicio de la maternidad: Asturias 1900-1931. *Dynamis*, 31(1), 131-157. <https://doi.org/10.4321/s0211-95362011000100007>

Ainara Alía de Lera



63
VENTURA ÁLVAREZ-SALA
 (Gijón, 1869 – 1919)

Pescadoras de marisco, 1912

Óleo sobre lienzo
 Adquisición, 1933

En esta obra que Álvarez-Sala presentó a la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1912, el artista no solo demuestra su destreza compositiva a través de una compleja estructura en doble diagonal, sino que también ofrece una mirada profunda sobre el papel de la mujer en la actividad del marisqueo. La escena muestra a un grupo de pescadoras del barrio de La Arena recogiendo marisco, con una línea del horizonte elevada que permite representar distintos planos de profundidad. En el cruce de diagonales se sitúa una joven de camisa roja con un niño en brazos, símbolo de la continuidad generacional y del peso femenino en esta labor. La pintura refleja mujeres en diferentes etapas de la vida —niñez, adultez, vejez—, subrayando una tradición femenina históricamente invisibilizada. El marisqueo ha sido clave para la economía local y también para la sostenibilidad de las zonas costeras: su carácter artesanal y respetuoso con el entorno contribuye directamente a preservar los ecosistemas marinos y el equilibrio ecológico a largo plazo.

- Cooper, S. (1991), *Women of the Praia: Work and Lives in a Portuguese Coastal Community*. Princeton University Press.
- Mier Valerón, L. (2017), *Iconografías portuarias: miradas artísticas del litoral asturiano*. [Tesis de doctorado, Universidad de Oviedo].

Renata Ribeiro dos Santos



64
MARIANO MORÉ
 (Gijón, 1899 – Oviedo, 1974)

Costa Asturiana o Costa Cantábrica, 1945

Óleo sobre lienzo
 Depósito Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1975

En esta escena, Mariano Moré sitúa a cuatro mujeres como monumentos enraizados al suelo, de espaldas a quienes las miramos y frente a un mar agitado que presagia peligro. Su disposición imprime a la composición el anonimato de la colectividad y refleja la incertidumbre ante el destino de quienes se enfrentan al mar —normalmente los hombres, sus maridos, padres o hermanos—. De este modo, el supuesto protagonismo femenino de la escena se articula a partir de un elemento exterior, masculino, funcionando como metáfora de la espera, la fortaleza y la resistencia, rasgos tradicionalmente asociados a las mujeres. Sin embargo, podemos también introducir una lectura crítica a la escena: las mujeres aparecen privadas de agencia, separadas de diferentes labores activas que históricamente las vincularon al mar y relegadas a una actitud pasiva de espera y quietud.

- Aparicio Vega, J. C. (2017). *El pintor Mariano Moré (1899-1974)*. Fundación Alvargonzález.
- Mier Valerón, L. (2022). La representación del trabajo femenino en la mar en el imaginario visual asturiano contemporáneo. *Imafronte*, (29), 1–16. <https://doi.org/10.6018/imafronte.477001>

Renata Ribeiro dos Santos



65
JOSÉ LUIS SUÁREZ TORGA
(Gijón, 1920 – A Coruña, 1970)

Pescadoras en el puerto

Gouache sobre papel
Adquisición 2019

Pescadoras en el puerto refleja la sensibilidad figurativa de José Luis Suárez-Torga, pintor gijonés de formación autodidacta, que decidió dedicarse plenamente al arte durante el servicio militar, tras abandonar sus estudios de Medicina. Su trayectoria artística, iniciada en los años cincuenta, se inscribe en un momento en que la pintura figurativa seguía desarrollándose con fuerza, al margen del auge del informalismo. En esta obra, realizada en la segunda mitad del siglo XX, el artista capta con melancólica intensidad una escena tradicional: el abastecimiento de pescado, tarea históricamente ligada a las mujeres, como así lo confirman fuentes medievales asturianas. Suárez-Torga eleva esta labor cotidiana a categoría pictórica, reconociendo su importancia social.

- García Galán, S. (2015). *Mujeres entre la casa y la calle: Educación, feminismos y participación política en Asturias, 1900-1931*. Trabe.

- Palacio Álvarez, A. (2005). *Catálogo de las colecciones de arte asturiano del siglo XX: artistas nacidos entre 1916 y 1931: pintura, dibujo, escultura, medallística*. Museo de Bellas Artes de Asturias.

Renata Ribeiro dos Santos



66
MARCOS MORILLA
 (Gijón, 1963)
Gala y Lucía, José Manuel, David y Arcadio, 2000
 Gelatino-bromuro
 Adquisición, 2007



67
LUIS MENÉNDEZ PIDAL
 (Pajares, 1861 –
 Madrid, 1932)
Haciendo manteca, 1917
 Óleo sobre lienzo
 Legado Lledó-Suárez, 1987



68
**GERMÁN HORACIO
 ROBLES**
 (Gijón, 1902 – Ciudad
 de México, 1975)
La lana, 1951
 Óleo sobre masonita
 Donación, 1974



69
AUGUSTO JUNQUERA
(Oviedo, 1869 – 1942)
Interior. Retrato de anciana cosiendo
Óleo sobre tabla
Donación, 2019



70
JULIÁN GUMIEL
(Gijón, 1904 – 1990)
De guardia
Gelatinobromuro
Adquisición, 2005

71
EVARISTO VALLE
 (Gijón, 1873 – 1951)
Recogiendo carbón, c. 1922
 Óleo sobre lienzo
 Legado Paquet, 1965



Esta pintura forma parte de un conjunto de lienzos dedicados a la temática minera que Evaristo Valle desarrolló especialmente en las dos primeras décadas del siglo XX. En ella, el artista pone el acento en el trabajo femenino, visibilizando el papel fundamental que las mujeres —junto con los niños— desempeñaron como fuerza laboral en las explotaciones de la cuenca minera asturiana.

Lejos de idealizar la escena, Valle retrata con hondura y lirismo la dureza del entorno y el esfuerzo cotidiano, revelando una conciencia crítica sobre el sufrimiento y la explotación. A través de una composición cuidada y un uso expresivo del color, logra capturar la atmósfera densa y melancólica del paisaje asturiano, al tiempo que dignifica a los personajes populares.

-
- Pérez de Perceval Verde, M. Á., Martínez Soto, Á. P. y García Gómez, J. J. (2020). Female workers in the Spanish mines, 1860–1936. *International Review of Social History*, 65(2), 233–265. <https://doi.org/10.1017/S0020859019000567>
 - Tielve García, N. (2002). Eva y otras. La imagen de la mujer en la pintura de Evaristo Valle. En: *Luchas de género en la historia a través de la imagen ponencias y comunicaciones* (pp. 673-688). Diputación Provincial de Málaga y Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga.

Sara Pérez Pérez

72
FAUSTINO GOICO-AGUIRRE
 (Oviedo, 1905 – Madrid, 1987)
Sin título (Viudas)
 Tinta y aguada sobre papel
 Adquisición, 2017



Tras el golpe de estado dado por los militares sublevados en Oviedo en 1936, Goico-Aguirre se refugia en Gijón, donde su producción se pone al servicio de la denuncia del fascismo y la defensa de los ideales republicanos. Su firma, junto a la de Germán Horacio Robles, aparece en el manifiesto fundacional de la Liga de Escritores y Artistas Antifascistas de Asturias. Esa dimensión militante también atraviesa su obra más introspectiva, como en este dibujo, en el que tres mujeres de luto y de espaldas al espectador observan una fábrica envuelta en un paisaje gris. La ausencia se hace tangible, pues esperan a quienes ya no volverán.

Sin mostrar sus rostros, sus cuerpos hablan de pérdida, resistencia y memoria, transformando el sufrimiento privado en testimonio colectivo y otorgando a la figura femenina un lugar central como símbolo silencioso, pero firme, de la lucha y el duelo tras la devastación.

-
- Museo de Bellas Artes de Asturias. (2006). *Goico-Aguirre* [Catálogo de exposición]. Museo de Bellas Artes de Asturias.
 - Sontag, S. (2003). *Ante el dolor de los demás*. (A. Major, Trad.). Alfaguara.

Sara Pérez Pérez



73
JOAQUÍN RUBIO CAMÍN (Gijón, 1929 – 2007)

Interior, 1958
Óleo sobre lienzo
Donación, 2021

En la obra pictórica de Joaquín Rubio Camín, la figura femenina aparece de forma constante. Tras el paisaje, las escenas dominadas por mujeres se erigen como una de las temáticas que más trabaja. En este caso concreto, observamos una escena de interior con dos mujeres en primer plano, hablando con cercanía.

Mientras tanto, al fondo, aparecen otras dos mujeres realizando diversas labores. Lo llamativo de esta obra, frente al resto de la misma temática, es la actitud de las mujeres representadas. En otras pinturas de Camín es habitual ver a las figuras femeninas en espacios abiertos, con la cabeza cubierta y sin mucha proximidad entre ellas. Sin embargo, aquí las vemos en un contexto doméstico, con la cabeza descubierta y en una actitud distendida. Esto nos da una idea de cómo los interiores, más específicamente el interior del hogar, eran los únicos espacios realmente reservados para las mujeres.

-
- Mejía Robledo, A. (2015). *Joaquín Rubio Camín (1929-2007): trayectoria biográfica y artística*. [Tesis de doctorado, Universidad de Oviedo].
 - Almonacid Canseco, R. (2024). Una habitación (im)propia. Retratos arquitectónicos de la mujer en el espacio doméstico moderno y postmoderno. En R. Almonacid Canseco, *Mujer y espacio doméstico: Retratos de la desigualdad de género en la arquitectura y en la ciudad modernas*. Instituto Universitario de Urbanística de la Universidad de Valladolid.

Mario Mejuto Nuño



74
JOAQUÍN RUBIO CAMÍN

Interior
Gelatino-bromuro
Donación, 2002

La fotografía es un medio que el artista frecuentó a lo largo de toda su carrera, aunque de una forma más intensa en los años cincuenta y sesenta del pasado siglo. Dentro de su faceta como fotógrafo se enmarca esta obra en la que se muestra el interior de un desván situado en un edificio que el artista habitó en la esquina de la calle Cabrales con la calle Cienfuegos de Gijón.

Escena costumbrista levemente iluminada en la que aparece una mujer vestida con un delantal, de espaldas y tras una cuerda con ropa tendida, realizando tareas cotidianas. El hecho de que no podamos siquiera intuir el rostro de la mujer le da un aire de anonimato, que hace que se pueda interpretar la fotografía como una representación universal del papel que cumplían las mujeres en aquella época en el ámbito doméstico, siendo las principales encargadas del cuidado y mantenimiento del hogar.

-
- Mejía Robledo, A. J. (2015). *Joaquín Rubio Camín (1929-2007): trayectoria biográfica y artística* [Tesis de doctorado, Universidad de Oviedo].
 - Martín Expósito, A. (2020). Figura y fondo. Una aproximación al trabajo fotográfico de Joaquín Rubio Camín. En Museo Casa Natal de Jovellanos (Ed.), *Camín, fotógrafo* (pp. 7-31). Museo Casa Natal de Jovellanos.

Mario Mejuto Nuño



75
JOAQUÍN RUBIO CAMÍN
 (Gijón, 1929 – 2007)

Gordita, 1980 y
Torso, 1980

Yeso
 Donación, 2002

El cuerpo femenino, en especial el torso, es un motivo ampliamente representado en la escultura de Joaquín Rubio Camín. Encontramos diversas piezas en las que el artista presenta el tronco de una figura femenina de una forma simplificada, reduciéndolo a las formas esenciales.

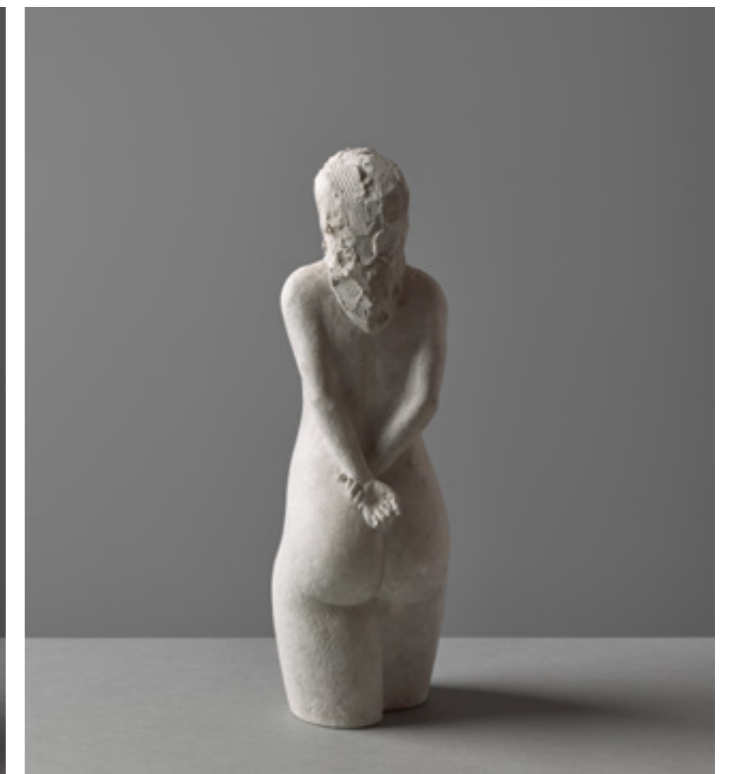
Dentro de ese conjunto de torsos, puede observarse otra constante, que es la estilización de las formas, creando figuras alargadas. Sin embargo, dicha tendencia se rompe en el boceto titulado *Gordita* donde Camín opta por plasmar la voluptuosidad del cuerpo femenino. Este aspecto también puede relacionarse con el título de la pieza, ya que, mientras que las más estilizadas reciben el nombre de *Torso*, esta aparece como *Gordita*.



76
JOAQUÍN RUBIO CAMÍN

Carmen, 1988

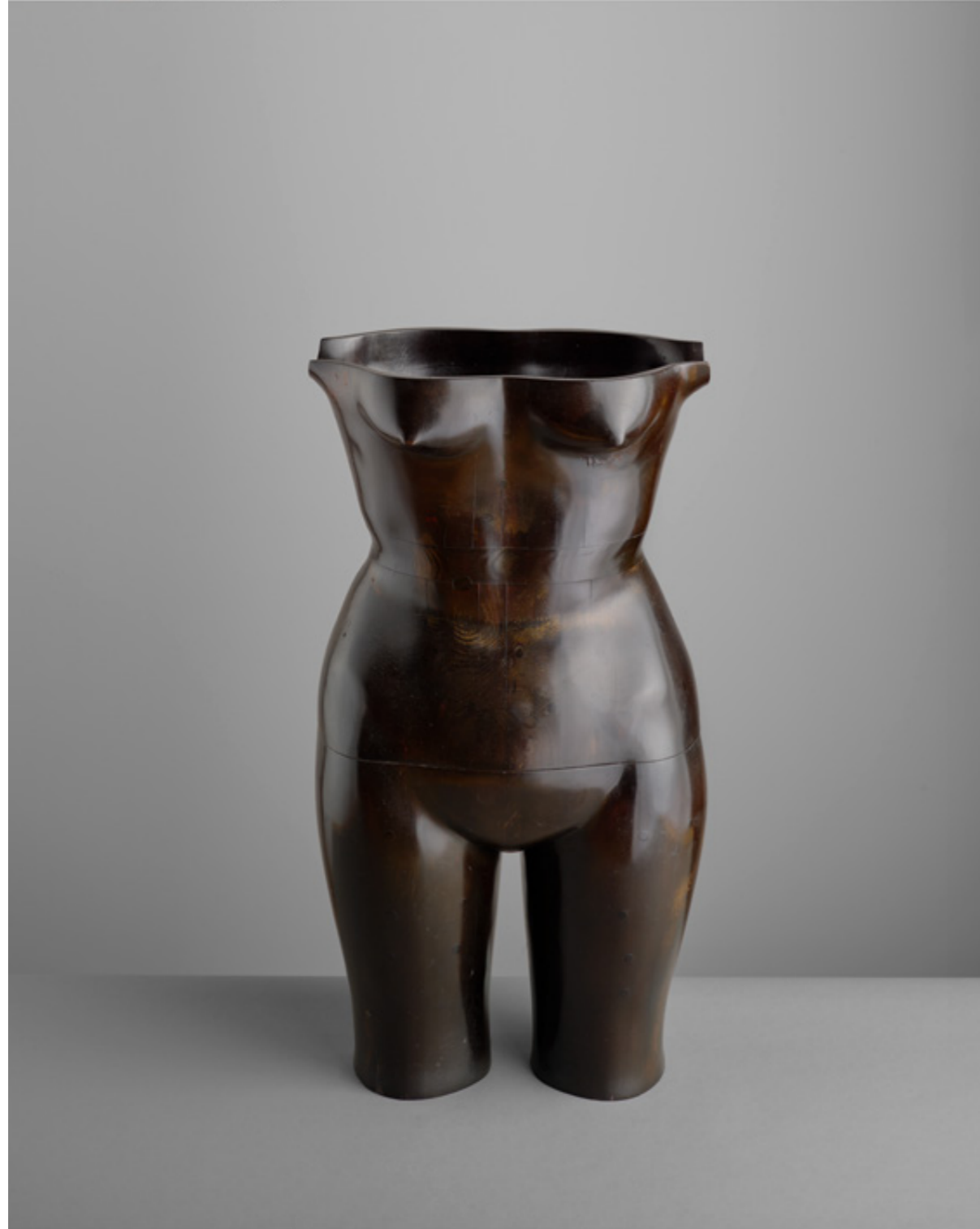
Yeso
 Donación, 2002



Teniendo todo esto en cuenta, es posible reflexionar, a partir de esta obra, sobre los estándares con los que se juzga el cuerpo de las mujeres desde la sociedad y los cánones que se tratan de imponer desde ella.

- Mejía Robledo, A. J. (2015). *Joaquín Rubio Camín (1929-2007): trayectoria biográfica y artística*. [Tesis de doctorado, Universidad de Oviedo].
- Pollock, G. (2015). *Visión y diferencia: Feminismo, feminidad e historias del arte* (1a ed., 1a reimp). Fiordo.

Mario Mejuto Nuño



77
JOSÉ MARÍA NAVASCUÉS
 (Madrid, 1934 - Oviedo, 1979)

No sabemos cuándo va a comenzar, 1974

Madera de pino báltico y anilinas
 Adquisición, 2020

Esta escultura se incluye en una etapa clave en la trayectoria del artista denominada «Maderas negras» por el característico teñido final de la superficie escultórica. El torso femenino se presenta como un envoltorio antropomórfico donde la figura humana está ausente. La estructura de piezas ensambladas permitió su uso como caparazón en acciones performativas documentadas fotográficamente. La intención inicial del artista era que la modelo posase desnuda vestida únicamente con la pieza, mientras que en otras imágenes sustituía la parte superior por un maniquí con ropa interior de cuero que revela el fetichismo y erotismo subyacentes.



Las ambigüedades entre lo aparente y lo oculto, o los juegos de oposiciones, son elementos característicos de la producción artística de Navascués. En estas dualidades no solo contraponen la idea de vacío con la rigidez de la propia madera, sino también la belleza del material pulido que oculta significados de engaño y fantasías de posesión y dominación.

—
 - Mayayo, P. (2003). *Historias de mujeres, historias del arte*. Cátedra.

- Mieres, A., Méndez Riestra, E., García-Alcalde, G., Barón, J., Cueto, J., Aller Albuérne, J., Caravia Hevia, P. y Gamoneda, A. (1984). *Navascués*. Caja de Ahorros de Asturias.

Ainara Alía de Lera

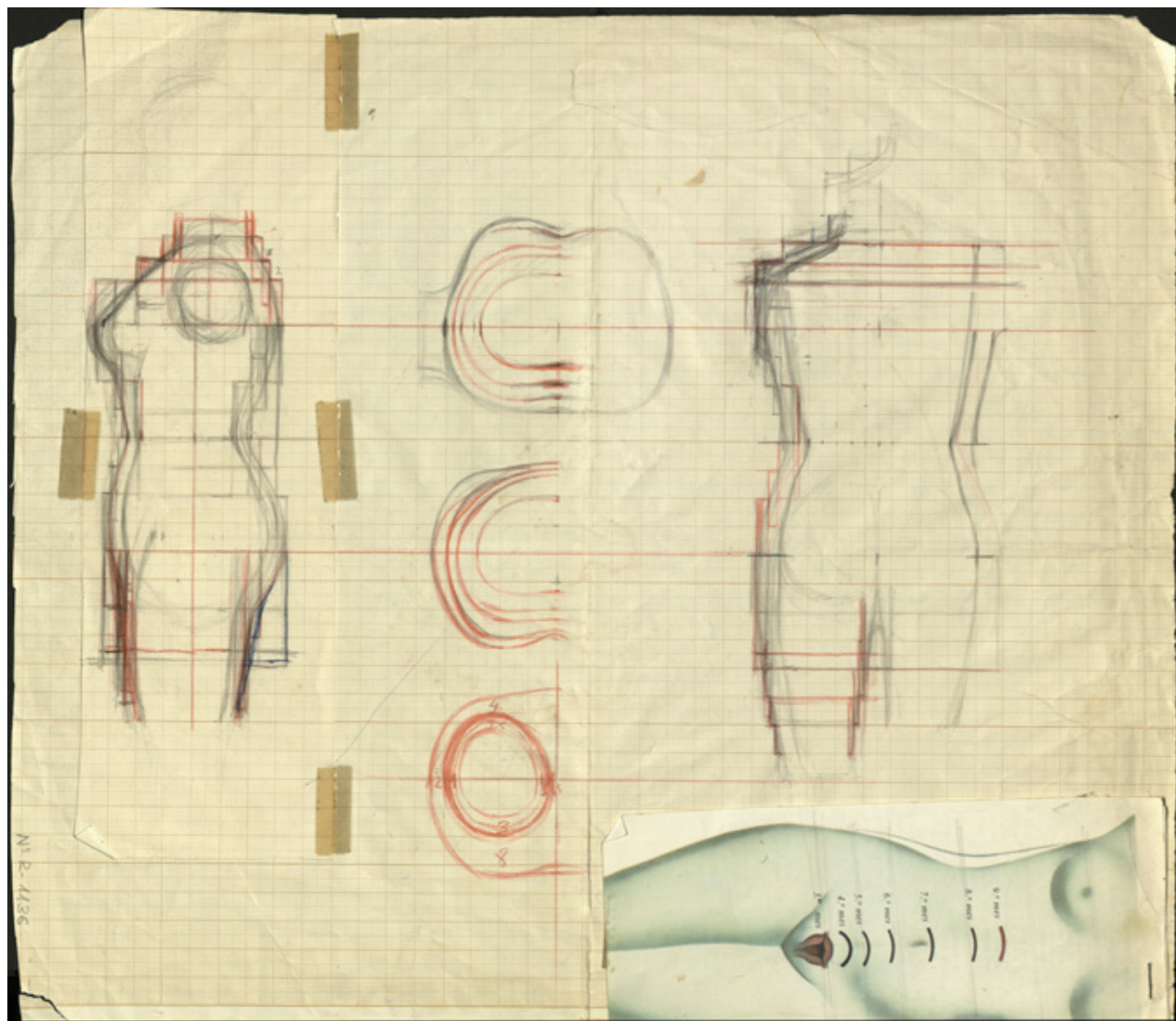
78
JOSÉ MARÍA NAVASCUÉS

(Madrid, 1934 - Oviedo, 1979)

Dibujo para *No sabemos cuándo va a comenzar*, 1974

Collage

Adquisición, 1990



79
JOSÉ MARÍA NAVASCUÉS

Desnudo femenino tumbado, 1954

Sanguina sobre papel

Adquisición, 1990

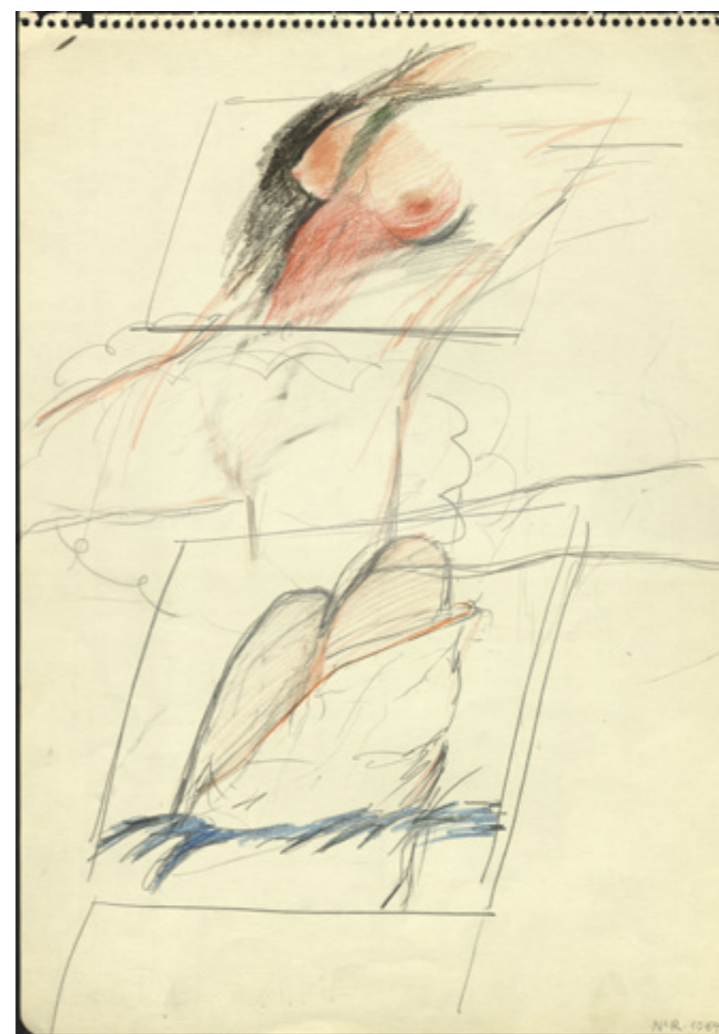


80
JOSÉ MARÍA NAVASCUÉS

Muñeca, 1975

Lápiz sobre papel

Adquisición, 1990

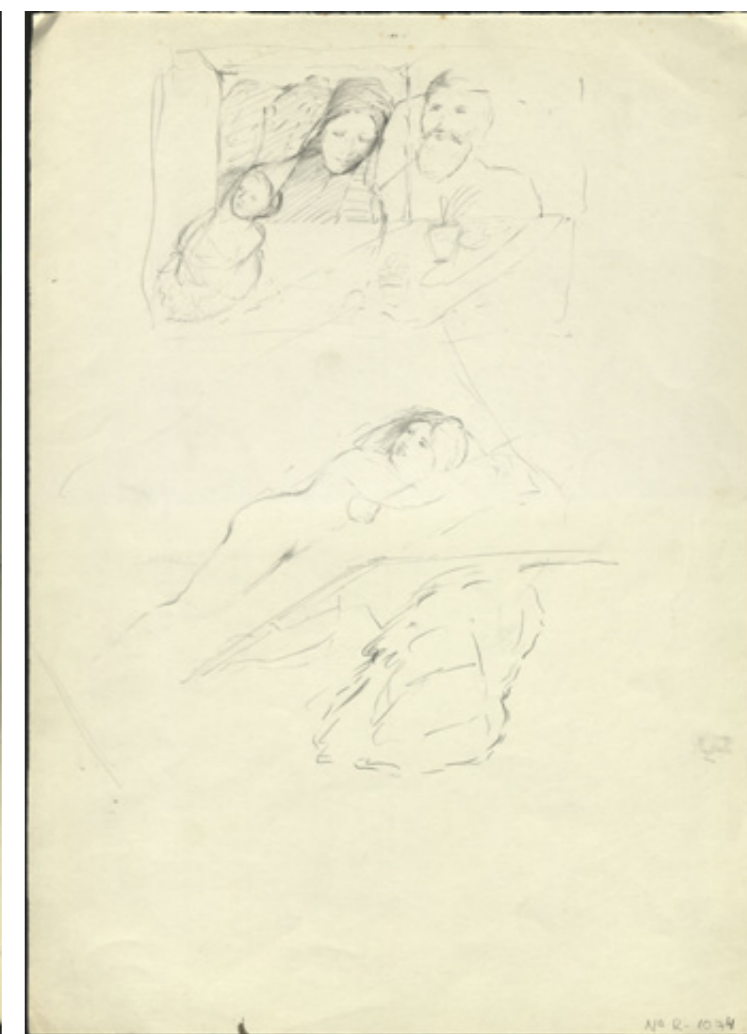


81
JOSÉ MARÍA NAVASCUÉS

Desnudo femenino, 1975-1976

Lápiz y ceras sobre papel

Adquisición, 1990



82
JOSÉ MARÍA NAVASCUÉS

Desnudo femenino, 1978

Lápiz sobre papel

Adquisición, 1990

83

ALFREDO TRUAN ÁLVAREZ

(Gijón, 1895 – 1964)

Lujuria, c. 1960

Óleo sobre tablex
Donación, 1977

84

ALFREDO TRUAN ÁLVAREZ

Envidia, c. 1960

Óleo sobre tablex
Donación, 1977

Estas dos pinturas pertenecen a la serie *Los siete pecados capitales*, donde Alfredo Truan abandona el costumbrismo de etapas previas para ofrecer una interpretación personal y pesimista de la condición humana. El imaginario surrealista y la carga simbólica de las obras dan cabida a diversas lecturas, con algunos significados explícitos y otros más enigmáticos.

En *Lujuria*, una mujer danza con una serpiente enroscada sobre su figura, mientras un centauro abraza a un cordero bajo la atenta mirada del diablo. La escena remite al relato bíblico del pecado original, donde el cuerpo femenino no se presenta como un sujeto pecador, sino como una tentación que lo provoca.

En *Envidia*, se reitera esta asociación mediante una víbora con atributos femeninos que se encara agresivamente con un busto clásico, símbolo del canon de belleza. Esta reacción visceral refleja la ira, los celos y la hostilidad hacia dicho ideal.

- García Quirós, R. S. (1981). *Alfredo Truán Álvarez: caricaturista, dibujante, humorista y pintor, 1895-1964*. Enrique Truán Álvarez.

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

Ainara Alía de Lera



85

FEDERICO DE MADRAZO

(Roma, 1815 – Madrid, 1894)

Estudio de techo

Lápiz graso sobre papel
Legado Lledó-Suárez, 1979

86
GERMÁN HORACIO
ROBLES

(Gijón, 1902 – Ciudad
de México, 1975)

Grupo femenino,
Barcelona, 1938

Acuarela y tinta
sobre papel
Adquisición, 2008



87
GERMÁN HORACIO
ROBLES

*Grupo de mujeres en
torno a figura abatida,*
Barcelona, 1938

Aguada sobre papel
Adquisición, 2008



88
GERMÁN HORACIO
ROBLES

Mujer recostada,
Saint-Cyprien, 1939

Tinta sobre papel
Adquisición, 2008



89
GERMÁN HORACIO
ROBLES

*Mujer leyendo en la
playa, Sinaia, 1939*

Tinta sobre papel
Adquisición, 2008

El 25 de mayo de 1939 zarpa del puerto francés de Sète el buque Sinaia, símbolo del exilio republicano hacia México tras la victoria del bando franquista. A bordo, más de 1500 personas huyen de la desolación ocasionada por la guerra. Durante la travesía, Germán Horacio, alejado del estilo rotundo de sus carteles para el Frente Popular Asturiano, crea una serie de escenas abocetadas para el periódico *Sinaia*, diario de la primera expedición de exiliados a México, en las que refleja la vida cotidiana en el barco y la experiencia del exilio con una mirada íntima, donde la figura de la mujer adquiere un protagonismo esencial.

Representadas como sujetos sufrientes, cuidadoras, trabajadoras o simplemente descansando, las mujeres encarnan la resiliencia, el duelo y la esperanza ante el futuro incierto.

Son imágenes que humanizan el éxodo español y dignifican el papel silenciado de tantas mujeres en tránsito.

- De la Calle, A. (2006). *Germán Horacio. Artista republicano*. Fundación de Cultura del Ayuntamiento de Gijón.
- Magallón Portolés, C. (2012). Representaciones, roles, y resistencias, de las mujeres en los conflictos armados. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, (96), 9-30. <https://doi.org/10.4000/rccs.4797>

Sara Pérez Pérez



90
RICARDO BAROJA
 (Minas de Riotinto, 1871 – Vera de Bidasoa, 1953)
La escandalosa o El piropo, c. 1908
 Aguafuerte y aguatinta sobre papel
 Legado Lledó-Suárez, 1987

Esta obra, perteneciente a la serie *Escenas españolas* —por la que el autor obtuvo la primera medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1908— representa a una mujer que camina por la calle mientras cinco figuras masculinas, una de las cuales podría tratarse de Ramón María del Valle-Inclán, la observan o se dirigen a ella. La escena, publicada bajo títulos como *Un chicoleo*, *La escandalosa* o *El piropo*, revela una mirada masculina que convierte a la mujer en objeto de atención pública y juicio moral.

Lejos de ser una simple viandante, su presencia se ve marcada por la carga social del piropo y el escarnio, reflejando formas despectivas de representación que normalizan la vigilancia, el deseo y la censura del cuerpo femenino en el espacio público urbano.

- Caro-Baroja, P. (1987). *Imagen y derrotero de Ricardo Baroja*. Bilboko Arte Ederren Museoa / Museo de Bellas Artes de Bilbao.
- De la Villa, R. (2021). *Crítica de arte desde una perspectiva de género*. UMA Editorial.

Sara Pérez Pérez



91
RICARDO BAROJA
Figuras en un café, c. 1908
 Aguafuerte y aguatinta sobre papel
 Legado Lledó-Suárez, 1987

Escena ambientada en un café en la que dos figuras masculinas y una femenina comparten el espacio, mientras al fondo se perfila la silueta de un hombre con sombrero de copa. Según Julio Caro Baroja, los personajes principales podrían ser Picasso y Fernande Olivier, basándose en una fotografía de la pareja en una disposición similar. La obra forma parte de la serie *Escenas españolas*, con la que el autor obtuvo la primera medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1908. Publicada también bajo títulos como *El café* o *La cupletista* y *Los chulos*, la imagen proyecta sobre la figura femenina un rol decorativo y subordinado, en contraste con la actitud dominante de los hombres. La denominación misma refuerza un imaginario sexualizado y condescendiente, que inscribe a la mujer en los márgenes del deseo, la sospecha o la banalidad dentro del espacio público.

- Blas Benito, J. (Ed.). (1999). *Ricardo Baroja, 1871-1953: El arte de grabar* (catálogo de exposición). Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Calcografía Nacional.
- Burfoot, A. (Ed.). (2015). *Visual culture and gender: Critical concepts in media and cultural studies* (Vols. 14). Routledge.

Sara Pérez Pérez



92
MANUEL HUMBERT
 (Barcelona, 1890 – Cubelles, 1975)
Taberna
 Acuarela sobre papel
 Legado Lledó-Suárez, 1987

«El pintor de la modernidad», así definió Rafael Benet a Manuel Humbert por sus escenas de la vida nocturna en París y Barcelona, ciudades en las que vivió alternativamente. Tras la muerte de su amigo Modigliani en 1920, su obra adopta un tono más realista, con dibujos de interiores de tabernas y bodegas, marcados por fondos en ocre y amarillos de serena sencillez.

En esta escena, como ocurre con *Desnudo acostado* de Juan Botas (cat. 97, p. 137), se plantea una incógnita sobre la identidad de una de las figuras. Junto a dos mujeres, aparece una tercera figura ambigua, posiblemente una mujer vestida con traje masculino, siguiendo la estética *à la garçon* que floreció en el París de las primeras décadas del siglo XX.

- Ena Bordonada, A. (2021). La invención de la mujer moderna en la Edad de Plata. *Feminismo/s*, (37), 25–52. <https://doi.org/10.14198/fem.2021.37.02>
- Ventosa Muñoz, S. (2023). Evolución social de la moda desde la perspectiva de género. *Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación*, (208), 17-35. <https://doi.org/10.18682/cdc.vi208.10734>

Cristian Roldán Peña



93
PEDRO MOZOS
 (Herrera de Valdecañas, 1915 – Palma de Mallorca, 1982)
Mujeres en el estudio
 Gouache y ceras sobre papel
 Legado Lledó-Suárez, 1987

Escena en el interior de un estudio donde aparece un grupo de tres mujeres posando para varios artistas masculinos. En este caso, al mostrarnos directamente la escena del estudio, vemos las dinámicas que se ejercen en un espacio dominado por el hombre como es el taller del artista. Los hombres son los que tienen la potestad de pintar, y la mujer queda relegada a ser pintada.

Además, el tipo de desnudo se aleja de una representación idealizada de la sensualidad femenina, siendo más similar a la forma en la que se solían representar las prostitutas en el arte, invitando así a reflexionar sobre la relación entre estos dos mundos.

- Marín-Medina, J. (s. f.). Pedro Mozos, hoy [Pedromozos.com]. *Biografía de Pedro Mozos*. Recuperado 22 de mayo de 2025, de <https://www.pedromozos.com/biografia/>
- Luis Hernández, S. (2022). *La representación de la prostitución en el arte* [Trabajo Fin de Máster, Universidad de La Laguna].

Mario Mejuto Nuño



94
NICANOR PIÑOLE
 (Gijón, 1878 – 1978)
Desnudo de mujer sentada, 1933
 Óleo sobre lienzo
 Legado del artista, 1979

Estudio previo para la obra titulada *La sirvienta negra*. La rotundidad de los volúmenes y la delicadeza en este boceto lo trasladará a la obra terminada, en la que el desnudo femenino recuerda a las representaciones de diosas y musas en la antigüedad. De esta forma, Piñole recoge la tradición de representar el cuerpo desnudo de forma sensual y delicada para asemejar a la retratada con la manera de representar a las deidades femeninas, confiriéndole a la obra una atmósfera sofisticada.

-
- Carantoña, F. (1998). *Nicanor Piñole: Vida, obra y entorno del pintor*. (2a. ed). Trea.
 - Reyero, C. (2009). *Desvestidas: El cuerpo y la forma real*. Alianza.

Mario Mejuto Nuño



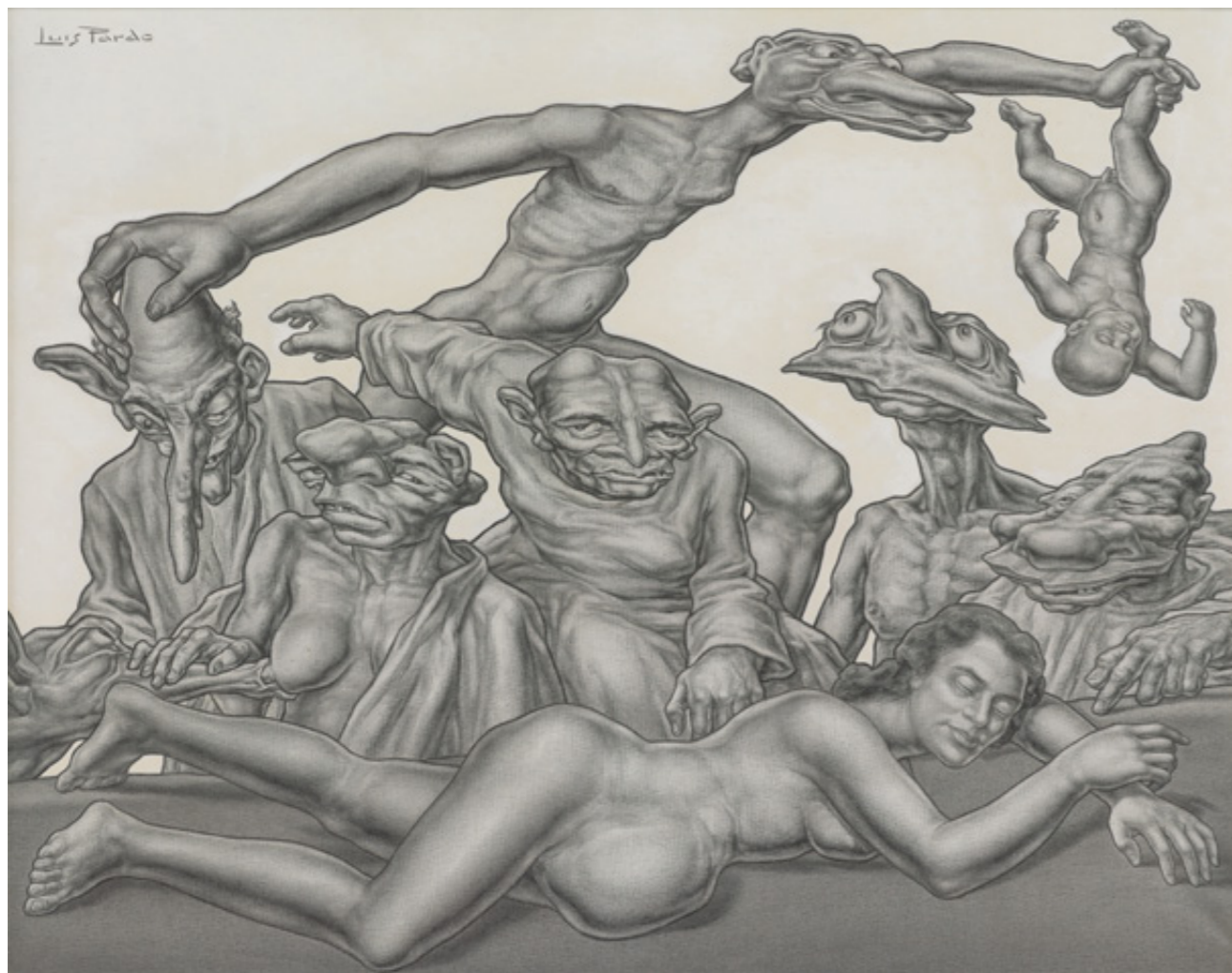
95
ANTONIO SUÁREZ
 (Gijón, 1923 - Madrid, 2013)
Forma humana, 1965
 Óleo sobre lienzo
 Adquisición, 2000

En la trayectoria artística de Antonio Suárez, miembro fundador del grupo El Paso, tuvo un papel preponderante la abstracción. Aun así, en algunos momentos de su carrera, surgen en su pintura motivos figurativos, como es el caso de este cuadro.

Suárez es capaz de dar forma a un cuerpo femenino usando empastes y manchas de materia. Lo logra simplificando la forma del torso hasta sus líneas más esenciales: dos líneas curvas para las caderas, dos manchas de pintura para los senos y una para el sexo. De esta forma, vemos a través de los ojos del artista cuáles son las líneas básicas que representan la forma del torso femenino, y cómo estas vienen influenciadas directamente por la erotización del cuerpo de la mujer, siendo sus órganos sexuales las principales líneas para crear una representación universal.

-
- Bernárdez Rodal, A. (2009). Representaciones de lo femenino en publicidad. Muñecas y mujeres: Entre la materia artificial y la carne. *CIC: Cuadernos de Información y Comunicación*, 14, 269-268.
 - Gago, A. (2023). *Antonio Suárez: La lírica del informalismo*. Museo de Bellas Artes de Asturias.

Mario Mejuto Nuño



96
LUIS PARDO DÍAZ
 (Gijón, 1910 – 2000)

Pesadilla de la mujer preñada, 1973

Lápiz carbón sobre lienzo
 Donación, 1995

Luis Pardo plantea en sus obras una crítica desesperanzada de la naturaleza humana utilizando un lenguaje surrealista. La deformación física de las figuras actúa como reflejo de la degradación moral y revela una dimensión oscura del subconsciente.

En esta escena se muestra la pesadilla de una mujer embarazada en un ambiente siniestro, en el umbral entre la vigilia y el sueño. Criaturas antropomórficas, grotescas y monstruosas acechan a la joven mientras sujetan cruelmente a un bebé colgado por el tobillo. De este modo, en un juego compositivo, se establece una simetría entre los seres en la parte superior y la madre recostada durmiendo. Este estado de somnolencia es un recurso visual que permite llevar a cabo una representación voyeurística del desnudo femenino. Así, el espectador se convierte en cómplice de un acto de violencia simbólica que reduce a la mujer a un cuerpo sin subjetividad, invadido, vulnerable y expuesto a la amenaza que la rodea.

- Alonso de la Torre García, A. (2002). *El pintor y dibujante Luis Pardo Díaz*. Real Instituto de Estudios Asturianos.
- Pollock, G. (2022). *Diferenciando el canon: el deseo feminista y la escritura de las historias del arte*. Producciones de Arte y Pensamiento, S.L.

Ainara Alía de Lera



97
JUAN SUÁREZ BOTAS
 (Gijón, 1958 –
 Nueva York, 1992)

Desnudo acostado

Lápiz graso sobre papel Kraft
 Legado del artista, 1997

Esta obra despierta una poderosa incertidumbre en torno a la identidad de la persona representada. El desnudo, ingresado como legado en el museo, fue registrado con el título *Modelo femenino tumbada*, una denominación que probablemente responde más a la perspectiva compositiva —tradicionalmente asociada a la representación y sexualización del cuerpo femenino— que a una identificación precisa del género. Sin embargo, una observación atenta revela rasgos que abren un debate sobre si se trata de una figura masculina o femenina, generando una ambigüedad que desestabiliza las categorías binarias. Esta indefinición se vincula con la práctica artística del autor, centrada en retratar a amigos, amigas (en menor medida) y figuras masculinas en contextos de intimidad y deseo. Enmarcada en la escena neoyorquina de los años 80 y 90, su obra se inscribe en un momento de auge del arte homoerótico como forma de visibilidad, expresión y activismo, como también sucede en artistas como Mapplethorpe, Morrisroe o Wojnarowicz.

- Botas, J. S. (2014). *Cuaderno de viaje, 1990-1991*. Familia Suárez Botas.
- Lugo-Márquez, S. (2013). *Cuerpo-Artefacto. Aportes de las perspectivas de género y queer a la deconstrucción de los cuerpos «naturalizados»*. *Trilogía. Ciencia tecnología sociedad*, Vol 5 (nº9), 37-46. <https://www.redalyc.org/pdf/5343/534366871004.pdf>

Cristian Roldán Peña



98
 MANUEL GARCÍA LINARES
 (Navelgas, 1943)
 Cartel de promoción del verano en Gijón, 1960
 Gouache sobre papel
 Ordenación, 1999



99
 RAMÓN RODRÍGUEZ MENÉNDEZ
 (Avilés, 1943)
 Las bañistas de un cierto arcoíris, 1981-1982
 Acrílico sobre lienzo
 Adquisición, 1982

CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS

Cubierta y contracubierta:

© Maite Centol, VEGAP, Gijón, 2026: *Representación de artistas españolas en el mercado del arte, 2016-2017*. (pp. 1 y 144). Foto: Marcos Morilla.

Guardas iniciales e Introducción

© Carmen Morilla Trigo: pp. 2, 3, 6, 8, 13.

Entre ellas

© Carmen Morilla Trigo: pp. 14, 24, 25.

© Marcos Morilla: cat. 1-2, p. 26; cat. 4, p. 27; cat. 5, p. 28; cat. 7, p. 30; cat. 9, p. 32-33; cat. 11, p. 35; cat. 12, p. 36.

© Noé Baranda: cat. 6, p. 29.

© Ignacio Acuña: cat. 8, p. 31.

Otras

© Carmen Morilla Trigo: pp. 42, 45-47.

© Gonzalo Mon: imgs. del dispositivo de mediación, pp. 64-69.

© Marcos Morilla: cat. 24, p. 49; cat. 25, p. 50; 26, p. 51; cat. 27, p. 53; cat. 28, p. 54; cat. 29, p. 55.

© Mara Herrero: cat. 33, p. 58.

Yo

© Carmen Morilla Trigo: pp. 62, 63, 72, 73.

© Mara Herrero: cat. 37, p. 74; cat. 41, p. 77.

© Marcos Morilla: cat. 39-40, p. 76; cat. 42, p. 78; cat. 50, p. 84; cat. 51, p. 85.

Nosotras

© Carmen Morilla Trigo: pp. 92, 102-103.

© Mara Herrero: fig. 2, p. 99; cat. 67, p. 113.

© Marcos Morilla: cat. 59, p. 104; cat. 60, p. 105; cat. 61, p. 106; cat. 62, p. 107; cat. 63, p. 108; cat. 65, pp. 110-111; cat. 68, p. 113; cat. 71, p. 116; cat. 73, p. 118; cat. 75, p. 120; cat. 76, p. 121; cat. 77, pp. 122-123; cat. 83-84, p. 126; cat. 92, p. 132; cat. 93, p. 133; cat. 95, p. 135; cat. 96, p. 136; cat. 98, p. 138; cat. 99, p. 139.

Guardas finales:

© Carmen Morilla Trigo: pp. 142-143.

Demás imágenes de obras:

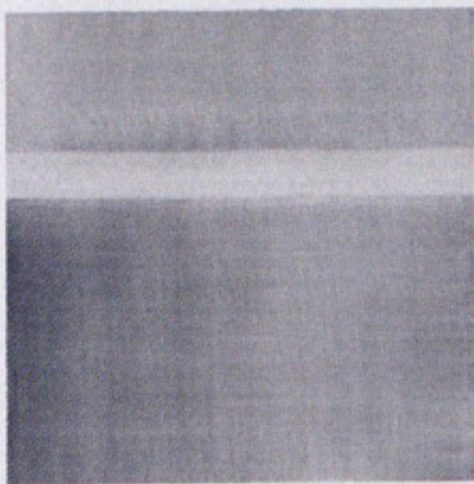
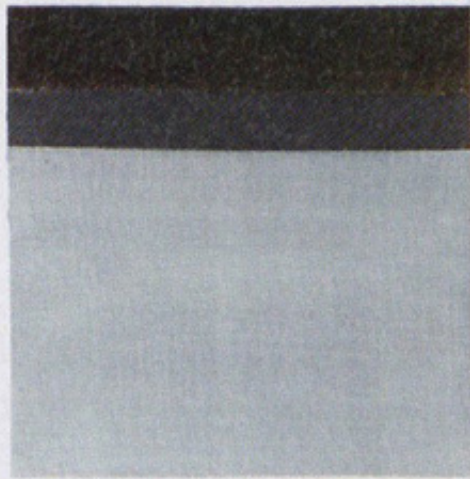
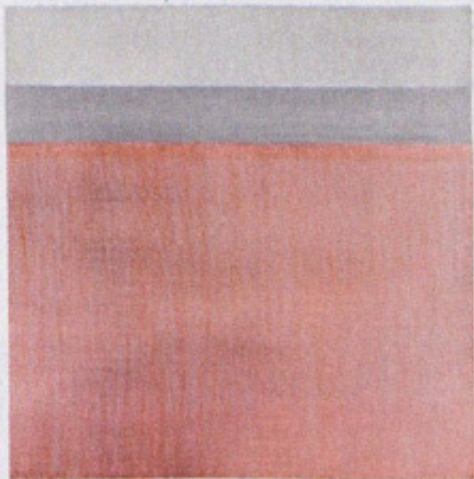
© Archivo fotográfico Museo Casa Natal de Jovellanos.

De las reproducciones autorizadas:

© 2026 The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, Inc. / VEGAP.

© Antonio Suárez; Juan Barjola; Maite Centol; Orlando Pelayo; Ramón Masats, VEGAP, Gijón, 2026.





Xixón | Cultura y Educación

Museo Casa Natal de Jovellanos



Universidad de Oviedo

EsArt | escenarios para el arte