

María Santamarina Sancho /  
Virginia Dasí Fernández /  
Mercedes Herrero De la Fuente (eds.)

## Perspectivas para la visibilización del género

Ciencias sociales en abierto 11



PETER LANG

### **Información bibliográfica publicada por la Deutsche Nationalbibliothek**

La Deutsche Nationalbibliothek recoge esta publicación en la Deutsche Nationalbibliografie; los datos bibliográficos detallados están disponibles en Internet en <http://dnb.d-nb.d>.

### **Catalogación en publicación de la Biblioteca del Congreso**

Para este libro ha sido solicitado un registro en el catálogo CIP de la Biblioteca del Congreso.

Ni Fórum XXI ni el editor se hacen responsables de las opiniones recogidas, comentarios y manifestaciones vertidas por los autores. La presente obra recoge exclusivamente la opinión de su autor como manifestación de su derecho de libertad de expression.

La Editorial se opone expresamente a que cualquiera de las páginas de esta obra o partes de ella sean utilizadas para la realización de resúmenes de prensa.



ISSN 2944-4276

ISBN 978-3-631-91597-4 (Print)

E-ISBN 978-3-631-93335-0 (E-PDF)

E-ISBN 978-3-631-93336-7 (EPUB)

DOI 10.3726/b22661

© 2024 Peter Lang Group AG, Lausanne  
Publicado por Peter Lang GmbH, Berlín, Alemania  
[info@peterlang.com](mailto:info@peterlang.com) - [www.peterlang.com](http://www.peterlang.com)

Todos los derechos reservados.

Esta publicación no puede ser reproducida, ni en todo ni en parte, ni registrada o transmitida por un sistema de recuperación de información, en ninguna forma ni por ningún medio, sea mecánico, fotoquímico, electrónico, magnético, electroóptico, por fotocopia, o cualquier otro, sin el permiso previo por escrito de la editorial.

*Personal Contributor's Complimentary Copy*

*Not for Sale*

© 2025 Peter Lang Group AG

# ÍNDICE

## PRÓLOGO

María Santamarina Sancho, Virginia Dasí Fernández, Mercedes Herrero de la Fuente ..... 22

## LA INCLUSIÓN EDUCATIVA DESDE LA PERSPECTIVA DE LAS FAMILIAS

Maritza Acuña Gil ..... 23

## RESPONSABILIDAD SOCIAL DE LOS GRUPOS TELEVISIVOS ESPAÑOLES: LA INFORMACIÓN SOBRE SOSTENIBILIDAD Y SU RELACIÓN CON LOS PLANES DE IGUALDAD Y CONVENIOS COLECTIVOS EN EL MARCO DE LA LEGISLACIÓN DE COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL

Pablo Aguilar Conde, Basilio Cantalapiedra Nieto ..... 33

## LAS INSTITUCIONES DE EDUCACIÓN SUPERIOR ANTE EL ACOSO SEXUAL

Jorge Alberto Álvarez Díaz ..... 45

## TRES CONCEPTOS, TRES NECESIDADES: NEUROCOMUNICACIÓN, GÉNERO Y POLÍTICA

Almudena Barrientos-Báez ..... 55

## THE PROCESS OF INTEGRATING THE GENDER PERSPECTIVE IN A HEALTH RESEARCH PROJECT. A CASE STUDY: RESICOVID-19

Mireia Canals-Botines, Montse Romero-Mas ..... 67

## HISTORIA DEL ARTE EN FEMENINO: ESTRATEGIAS DIDÁCTICAS PARA DESCUBRIR A PINTORAS DE LA EDAD MODERNA EN LAS AULAS UNIVERSITARIAS

Silvia Cazalla Canto, José Ignacio Mayorga Chamorro ..... 79

## MEMORIA VISUAL DEL 8 DE MARZO EN ESPAÑA A TRAVÉS DE LA FOTOGRAFÍA DE PRENSA

Carlota Coronado Ruiz ..... 89

## LA TRATTA DELLE DONNE CONFIGURA UNA SCHIAVITÙ DI GENERE NELLE DEMOCRAZIE CONTEMPORANEE

Elena Cuomo ..... 103

REPRESENTACIONES SOCIALES SOBRE EL LIDERAZGO FEMENINO Y LA PARTICIPACIÓN LABORAL DE LAS MUJERES EN MÉXICO

Alberto Escobedo Portillo, Valeria Martínez Villalobos, Julio César Villagrán Ruíz ..... 115

BREAKING FREE FROM ARCHAIC PRINCIPLES: FEMALE PIANISTS IN CATALONIA AND THE CHALLENGES OF CREATING AND PERFORMING MUSIC AT THE TURN OF THE 20TH CENTURY

Carolina Estrada Bascuñana..... 125

PROSPECTIVA ACERCA DE LA EDUCACIÓN SEXUAL EN LAS AULAS: DEMANDAS FORMATIVAS DEL PROFESORADO Y DEL ALUMNADO

María Fernández-Hawrylak , Laura Alonso-Martínez, Elena Sevilla Ortega y Elena Ruiz Ruiz ..... 139

LA INFLUENCIA DEL GÉNERO EN EL CONSUMO INFORMATIVO DE LOS JÓVENES A TRAVÉS DE LAS REDES SOCIALES. EL CASO ESPAÑOL

Bernardo Gómez Calderón, Yaiza Ceballos del Cid..... 155

EVALUACIÓN DEL PROGRAMA DE LA MUJER EMPRENDEDORA EN EL POBLADO DE QUIPARACRA-HUACHON, CERRO DE PASCO, REGIÓN JUNÍN (PERÚ) 2022-2023

Lupe Esther Graus Cortez , Odoña Beatriz Panche Rodríguez ..... 167

@ELLASSONCAMPO. COMUNICAR BUENAS PRÁCTICAS EMPRENDIDAS POR MUJERES EN EL TERRITORIO RURAL ARAGONÉS

María Luz Hernández Navarro, María Angulo Egea..... 175

LA INTERVENCIÓN EN EDUCACIÓN SEXUAL EN UN CONTEXTO CULTURAL DIVERSO

Lidia Luque Morales ..... 187

EL LEGADO ESPIRITUAL. MUJERES EN LA CREACIÓN ARTÍSTICA

Alejandro Mañas García ..... 199

IMÁGENES Y SUJECCIÓN DEL CUERPO FEMENINO EN EL CINE SLASHER

Paola Vanessa Medina de Ávila, Rita Vega Baeza..... 213

MUJERES CON PELOTAS. LA NARRATIVA AUDIOVISUAL SOBRE LAS FUTBOLISTAS DE LA VILLA 31 DE BUENOS AIRES, ARGENTINA

Beatriz Méndez De Dios..... 227

LO APOLÍNEO Y LO DIONISIACO DESDE LOS INTERSTICIOS: UN EJEMPLO DE LITERATURA DEVOCIONAL FEMENINA, LA CONDESA DE ARANDA

Enrique Ortiz Aguirre..... 241

EXPERIENCIAS DEL PROFESORADO CHILENO SOBRE LA FORMACIÓN DOCENTE EN TEMAS DE GÉNERO	
Marcela Palma Troncoso, Angélica Corrales Huenul, Rosse Marie Vallejos Gómez .....	249
A PROTEÇÃO JURÍDICA DA MULHER NA EUROPA: UM FENÓMENO MULTINÍVEL	
Inês Pereira de Sousa, Luísa Ramos Naia .....	259
FORTALEZAS Y DEBILIDADES DE LAS MUJERES EMPRENDEDORAS SEGÚN LAS EXPERTAS EN CREACIÓN DE EMPRESAS Y LÍDERES DE REDES EMPRESARIALES	
Anna Pérez-Quintana, Anna Sabata-Aliberch .....	273
REPRESENTACIONES SOCIALES EN LA GOBERNANZA UNIVERSITARIA DESDE LA PERSPECTIVA DE GÉNERO	
Isabel Cristina Rincón Rodríguez .....	283
LAS ACTITUDES SEXISTAS COMO OBSTÁCULOS PARA LA PROMOCION DE LA IGUALDAD ENTRE HOMBRES Y MUJERES EN CONTEXTOS DE INTERVENCIÓN SOCIAL	
Vicenta Rodríguez Martín, Pedro de la Paz Elez, Sonia Morales Calvo, Pilar Meléndez Chanto .....	291
VIOLENCIA DE PAREJA EN ESTUDIANTES PERUANOS UNIVERSITARIOS	
Eva Rojas Cordero, Esmila Calderón Reyes .....	305
INTERPRETANDO LOS CONCEPTOS IMPLICADOS EN EL DISCURSO SOBRE VIOLENCIA (INSTITUCIONAL) POR RAZÓN DE GÉNERO EN EL MARCO DE LA UNIVERSIDAD DE GRANADA	
Cristina R. Córdoba, María Alonso Vidal .....	319
REDISEÑÁNDONOS. UNA EXPERIENCIA EDUCARTIVISTA CONTRA LAS VIOLENCIAS MACHISTAS.	
María Rosario Sáez Salvador .....	331
LAS VIDAS NO VIVIDAS DE LAS MUJERES: CADÁVERES QUE ARROJA EL PATRIARCADO	
María José Sánchez Leyva .....	345
POLÍTICA E GÉNERO NA OBRA DE PEDRO MORALEIDA	
Thiago José Santos de Alcântara .....	355
DESAFÍOS QUE AFRONTAN LAS MUJERES DOCENTES DE STEM PARA PUBLICAR ARTÍCULOS CIENTÍFICOS: UN ESTUDIO DE CASO EN LA UTPL	
Soledad Segarra-Morales, Yasmany García-Ramírez .....	367
LEER LA INTERCULTURALIDAD A TRAVÉS DE LAS XENOGRFÍAS FEMENINAS, EL EJEMPLO DE RACÉE	
Ana Belén Soto .....	379

LAS RESISTENCIAS DE MUJERES SAHARAUIS Y SU INCIDENCIA EN LA FORMACIÓN INICIAL DOCENTE

Virtudes Téllez Delgado, Irene Martínez Martín y María Teresa Bejarano Franco ..... 389

LA CONFORMACIÓN DE TERRITORIOS LGBT. LOS FENÓMENOS DE CASTRO Y CHUECA

Carlos Treviño Avellaneda ..... 401

BUENAS PRÁCTICAS PERIODÍSTICAS EN EL TRATAMIENTO DEL DELITO Y LA PRISIÓN: RECOMENDACIONES DE MUJERES RECLUSAS

Miguel Urra Canales, Eva María Rubio Guzmán..... 413

LA IMPORTANCIA DE LA MUSEOLOGÍA Y LA MUSEOGRAFÍA EN LA PERCEPCIÓN GÉNERO: LOS MUSEOS DE MADRID

Ana Valtierra Lacalle..... 423

SI LA EVOLUCIÓN EN LA PARTICIPACIÓN DE LA MUJER EN EL MERCADO LABORAL ES FAVORABLE, EL CRECIMIENTO DEL PIB SERÁ MAYOR: ANÁLISIS DEL SECTOR DE SERVICIOS CON LAS TABLAS INPUT-OUTPUT

Reyes Arturo Valverde Batista..... 437

UN PROYECTO DE TERMINOLOGÍA SENSIBLE AL GÉNERO EN TEMAS DE SALUD DE LA MUJER. CONCEPTOS E INNOVACIONES

Chelo Vargas-Sierra..... 451

LA PRÁCTICA TEXTIL COMO EXPLORACIÓN IDENTITARIA EN MUJERES ARTISTAS MEXICANAS

Barbara Velasco Ghisleri ..... 465

# HISTORIA DEL ARTE EN FEMENINO: ESTRATEGIAS DIDÁCTICAS PARA DESCUBRIR A PINTORAS DE LA EDAD MODERNA EN LAS AULAS UNIVERSITARIAS

*Silvia Cazalla Canto<sup>1</sup>, José Ignacio Mayorga Chamorro<sup>2</sup>*

## 1. INTRODUCCIÓN

¿Es consciente el alumnado universitario de la existencia de mujeres artistas en el Siglo de Oro? ¿Han recibido estos futuros docentes alguna enseñanza acerca de su presencia y su labor en este ámbito cultural? ¿Cómo podemos utilizar esta información para contribuir a su formación? Responder a estas preguntas es un reto como educadores universitarios que buscan transmitir un conocimiento sin sesgos del contexto cultural y artístico áureo.

Estudios recientes aseveran que “la historia de las mujeres ya ha sido escrita” (Morant, 2023, p. 19). Y es cierto que a partir de los años sesenta del siglo XX se ha ido revelando en el ámbito académico una serie de datos acerca de la existencia de un importantísimo número de mujeres pintoras, escultoras, ceramistas, compositoras, etc., desde la Antigüedad clásica hasta nuestros días; mujeres que consiguieron alcanzar el prestigio y el reconocimiento a su labor en sus diversos contextos. Basta con acercarnos a las fuentes documentales para corroborar este dato. Por ejemplo, Plinio el Viejo, en su *Historia Natural* (79 d. C.), menciona a seis mujeres artistas del mundo clásico; Boccaccio, en su *De claris mulieribus* (1360), presenta a 104 mujeres extraordinarias, entre ellas, pintoras; en el cuaderno de notas de van Dyck hay un auténtico elogio –y un retrato abocetado– de Sofonisba Anguissola; Giorgio Vasari, en *Las Vidas* (1658), incluye también a algunas artistas.

Es evidente, por tanto, que han existido mujeres en el ámbito intelectual en todas las etapas de la historia, y llama la atención cómo desde nuestro presente, con dedo inquisitorio, condenamos el pasado y a aquellas personas que lo forjaron culpándoles de la invisibilidad de la mujer en la historia; no obstante, si tenemos evidencias de que sus contemporáneos hablaron de ellas, ¿por qué las mujeres han sido silenciadas o estereotipadas en la sociedad? ¿Quién ha provocado esa mirada sesgada sobre su actividad en el contexto cultural?

El discurso histórico de finales del siglo XIX y principios del siglo XX erigió una imagen muy clara del papel que la mujer ejerció en el pasado, y cuando se rastrea su labor en los ámbitos culturales, su inexistencia en los libros de texto y en los programas docentes resulta abrumadora (Valtierra Lacalle y García-Sinausia, 2021). Actualmente, la historiografía ha

---

1. Universidad de Granada (España)

2. Universidad de Málaga (España)

sacado a la luz a gran parte de estas mujeres, aunque determinadas ideas perduran en la actualidad: “Se sigue asociando a las mujeres con conceptos como la sexualidad ... o con la maternidad” (Sánchez Romero, 2022, p. 41). Y aunque somos conscientes de que devolver a las mujeres a la historia ha implicado lidiar con datos limitados para comprenderlas como sujetos activos, con ideas preconcebidas sobre su rol y con premisas que las sitúan en lugares poco visibles y marginales, ahora es crucial “crear una conversación sobre el arte de las mujeres, el hecho de que fueron protagonistas en su tiempo” (Casa Buonarroti, 2022).

Ante ello, nos preguntamos: ¿es posible que, atendiendo a unos parámetros reales de su condición, podamos hablar de protagonismo con respecto a las mujeres artistas en la historia? Responder a esta pregunta ha sido un auténtico reto para nosotros como docentes e investigadores, pues consideramos que en el contexto sociocultural en el que nos encontramos ya no es suficiente la presentación de manera biográfica de estas mujeres; ahora se hace necesaria la construcción de esas identidades de manera individual, de esa “encrucijada de posibilidades” que cada individuo posee en un determinado contexto, de sus oportunidades de ser y de actuar, de cómo se forja y expresa su mirada sobre el mundo. En definitiva, desde una perspectiva crítica hacia la historiografía, pero con unos conocimientos sólidos y objetivos sobre el papel de la mujer en sociedades pasadas, debemos reflejar sus funciones en los círculos intelectuales y académicos, para proceder de una vez por todas, a una construcción lo más fiel posible de su actividad.

## 2. OBJETIVOS

Basándonos en nuestra actividad investigadora cuyo epicentro es la Edad Moderna y en nuestra experiencia como docentes de las Universidades de Granada y Málaga en dos campos distintos, pero con muchos nexos en común como son la Didáctica de las Ciencias Sociales y la Historia del Arte, nos planteamos: ¿qué presencia tienen las mujeres artistas y escritoras del Siglo de Oro en las aulas universitarias? Cuando hemos buscado activar conocimientos previos en el alumnado de los Grados y del Máster de Profesorado, sobre mujeres con un papel relevante en la historia, nos hemos percatado de que, la gran mayoría, desconoce el nombre de artistas de la Edad Moderna y de otras épocas (solo hay una excepción: Frida Khalo); no obstante, quienes poseen ciertos conocimientos, concluyen que las han estudiado en asignaturas de género de una manera totalmente individualizada y descontextualizada, pues se presentan como un catálogo de mujeres de distintos periodos históricos.

En ese sentido, lanzamos los siguientes interrogantes: ¿es eficaz este tipo de asignaturas para un entendimiento real de estas mujeres? ¿Por qué tratarlas por separado y no incluirlas en las demás materias, en su contexto y junto a sus compañeros varones? Fueron también productoras y pertenecieron a la estructura social de la época, en la que actuaron, aunque con limitaciones, como sujetos activos. Por lo tanto, pueden –y deben– ser integradas en cualquier materia sin ningún inconveniente. Presentarlas a nuestros estudiantes se ha convertido en uno de los objetivos fundamentales de nuestra labor en las asignaturas que impartimos. En ellas, estas figuras son enseñadas dentro de sus contextos culturales, y sus creaciones son recuperadas con la finalidad de que nuestro futuro profesorado las introduzca en las asignaturas que impartirá con el objetivo de fomentar en las generaciones próximas el pensamiento crítico.

El objetivo principal es que en algún momento de su trayectoria se cuestionen por qué hemos construido la historia de esta manera, es decir, por qué cuando consultamos

un libro o visitamos un museo contemplamos, desde la prehistoria hasta la actualidad, ilustraciones, reseñas o escaparates en los que aparecen varones –cazadores, guerreros, científicos, artistas...–, pero no aparecen mujeres o, si lo hacen, quedan relegadas a un segundo plano. Debemos esforzarnos para que el discurso en las aulas y en los libros de texto educativos cambie. Y esto es complejo, ya que, como señala Sánchez Romero (2022, p. 25), “cualquier texto que hable sobre mujeres va a ser observado atentamente ... Los hombres son la norma, casi no hay que explicarlos, y las mujeres en los discursos históricos somos la «desnorma»; a nosotras, ni siquiera el ADN nos justifica”.

Por ello, ese espacio femenino perdido a lo largo de la historia debe ser recuperado. Tenemos que valorar aquellos escenarios en los que interviene la mujer sin infravalorar sus obras y sin adjudicarles una categoría inferior: no es sensato que el Cesto con frutas de Caravaggio (1596) sea considerado un tesoro entre los tesoros de la Pinacoteca Ambrosiana de Milán y los más de treinta exquisitos bodegones de Clara Peeters hayan pasado desapercibidos hasta hace pocos años, cuando en su época “eran considerados productos de alta gama” y se encontraban en la Colección Real de Madrid (Vergara, 2016, pp. 13-17). Para contribuir a ello, proponemos indagar sobre artistas femeninas como Catharina van Hemessen (1528-1565), Judith Leyster (1609-1660) y Clara Peeters (1594 - ¿?), en el contexto de los Países Bajos, y Sofonisba Anguissola (c. 1535-1625) y Artemisia Gentileschi (1593-1653) en el ítalo español, que adoptaron un papel activo en su marco cultural y que reivindicaron su papel en la sociedad de una manera muy específica: a través del autorretrato.

Dado que consideramos imprescindible reivindicar a estas mujeres, es nuestro propósito que el alumnado, mediante metodologías activas, las descubra y las descodifique del mismo modo en el que ellas se definían, mostraban quiénes eran y presentaban aquello que hacían: a través del autorretrato. Concebimos este género como un grito silencioso a través de los cuales estas mujeres dejaron su huella en el mundo.

### 3. METODOLOGÍA

Los estudiantes tienen derecho a conocer en toda su amplitud la historia y sus sujetos activos. Por ello, consideramos imprescindible enfocar el proceso de enseñanza-aprendizaje desde tres perspectivas ajustadas, a su vez, a la perspectiva de género impulsada por la LOMLOE, que propugna la recuperación de las mujeres artistas del pasado en sus diferentes puntos, a saber: el análisis de lo que hombres y mujeres han escrito sobre las mujeres artistas y el metaanálisis que han llevado a cabo las propias artistas; la localización de las obras creadas por las mujeres; y el estudio de estas creaciones artísticas. Ahora bien, no podemos olvidar, como se apuntaba más arriba, que “el rescate de creadoras del pasado por sí solo no basta: hay que proponer análisis alternativos de sus obras” (Peralta Sierra, 2019, p. 88). De ahí nace esta propuesta basada en el autorretrato: un recurso a través del cual las mujeres se visibilizan a sí mismas y se presentan como personas capaces de crear arte en su correspondiente contexto.

Sobre la base de un proceso metodológico de aprendizaje activo como es el Aprendizaje Basado en la Investigación (ABI), podemos alentar al alumnado a que ahonde en el modo de actuar de las pintoras, pues es muy característico cómo en distintos países, con diferencias temporal y sin que se conociesen, se puede observar un impulso natural que sintieron cuando en muchas de sus composiciones no solo se retratan a sí mismas en el acto de pintar, sino que muestran también en el lienzo su propia imagen: es el autorretrato dentro del autorretrato, es decir, un doble retrato.

En ese sentido, no tenemos constancia de que un artista hombre realizara esta práctica hasta Johannes Gumpff en 1646; sin embargo, en 1548, Catharina van Hemessen ya se había representado a sí misma con paleta y pincel en mano frente a un lienzo en el que se observa una pequeña faz que se corresponde con sus características físicas. ¿Por qué necesita representarse dos veces a sí misma? Considerado hasta la fecha como el primer autorretrato de una mujer autorretratándose en el norte de Europa, la flamenca marca su independencia y su ambición como mujer intelectual que no ha podido acceder a la profesión, pero que se ha beneficiado de los conocimientos adquiridos en el taller de su progenitor (Harbison, 2007, p. 21).

En la misma línea se sitúa la influyente neerlandesa Judith Leyster, que, admirada y reconocida en su época, fue aceptada en la Guilda de San Lucas, por lo que pasó a formar parte del gremio de pintores, llegando incluso a tener aprendices (Chadwick, 1992, p. 21); no obstante, fue maltratada y menospreciada por la historiografía hasta el punto de modificarse la firma de sus lienzos por la de su compañero Frans Hals y otros varones pintores. Dichas obras fueron devaluadas por los Museos del Louvre, de Berlín y del Rijksmuseum una vez que el engaño fue descubierto (Revenga Domínguez, 2022, p. 75).<sup>3</sup>

Lo interesante es que entre su producción se halla un autorretrato que realizó en 1630 para acceder a la Guilda de San Lucas, en el que la pintora se muestra frente a un lienzo en el que aparece un violinista. Aparentemente, este sería un autorretrato más, pero la radiografía evidencia que existe un enorme pentimento por parte de la neerlandesa, pues en un primer intento lo que protagonizaba la pintura era su propio autorretrato; nuevamente, un doble autorretrato aparece vinculado a una mujer. ¿Por qué decidió modificar su lienzo? ¿Consideraba quizás que era demasiado pretencioso para su entrada en la academia? Todas estas cuestiones son propuestas al alumnado para generar un debate sobre los motivos que pudieron llevar a la pintora a eliminar su segundo autorretrato de la obra atendiendo al contexto de su época.

Finalmente, otra mujer pintora entrará en este juego, pero con una perspicacia diferente: Sofonisba Anguissola, una pintora que llegó a retratar al monarca más importante del momento, Felipe II. Una mujer que se casó con un hombre de una condición inferior a la suya, solicitando los permisos pertinentes una vez desposada; una artista elogiada por el propio Michelangelo, incluida en el catálogo de Vasari y retratada por Van Dyck, atendiendo a los consejos que ella misma le ofrecía en el momento del retrato (Mielost, 2015, pp. 51-52).

En su ingente producción son continuos los autorretratos, en los que aparece de diversas maneras: pintando, tocando instrumentos, leyendo e incluso en cadenas con juegos de palabras mediante los que manifiesta su ingenio –la más notoria es aquella en la que menciona a laia Cyzicena, pintora de la Antigüedad clásica–. Del mismo modo, la presencia de frases latinas como *seipsam fecit* (se hizo a sí misma) inundan su producción. ¿No son estas pruebas suficientes de su intencionalidad? ¿Cómo se miraba a sí misma Sofonisba?

- 
3. Sirva esta referencia para realizar una denuncia del agravio cometido hacia Judith Leyster, cuyo monograma (JL) fue modificado por las iniciales de Frans Hals (FH) en la que era considerada la mejor obra del pintor flamenco y que resultó ser de Leyster (*La alegre compañía*, 1629). Como hemos mencionado, al descubrirse este engaño por parte del Museo del Louvre en 1893 -y de otras más con la firma también borrada o modificada, la pintura fue injustamente devaluada por su nueva atribución. Ante ello nos cuestionamos -y preguntamos a nuestro alumnado-, ¿cómo puede una obra destacarse como superior entre toda la producción de un artista y pasar a ser desvalorizada por una nueva atribución en tan distinguidos museos? ¿Se ha desvalorizado la obra por su calidad o quizás, por quien la ejecutó?

Llegados a este punto, resulta necesario atender a una de las piezas más magníficas de su producción: Bernardino Campi pintando a Sofonisba Anguissola (1559). Se trata de un lienzo en el que la pintora retrata a su maestro retratándola, por lo que tenemos un autorretrato y un retrato en el mismo lienzo; una obra en la que la pintora se presenta como modelo y juega con la confusión entre el sujeto y el objeto: ¿es Bernardino quien pinta a Sofonisba o es Anguissola quien pinta a Campi? Este autorretrato es una prueba de la libertad que se daba a sí misma y de la maestría que se reconocía, de ahí que se erija protagonista, ocupando el centro de la pieza y sobresaliendo de ella, mirando al espectador. Es una muestra de su carácter, de su autoconsciencia como gran artista, incluso antes de llegar a la corte de Felipe II. Esta gran maestra no necesitó ser pintora de corte para reivindicar su arte y su persona.

Todas estas creaciones pictóricas de mujeres artistas deben analizarse en su contexto y en relación con otras para que el estudio que se propone a los estudiantes no resulte incompleto. Por lo tanto, si bien, importa el yo, este no puede desligarse de su contexto. Tenemos constancia de una serie de agudezas y juegos de ingenio en los autorretratos de Clara Peeters en el ámbito flamenco y de los de Artemisia Gentilleschi en el italiano, en los que se puede profundizar con el alumnado mediante la aplicación del Aprendizaje Basado en Retos (ABR): ¿cuáles son los juegos de ingenio a los que recurren estas pintoras al retratarse?, ¿tuvieron conocimiento entre ellas de sus autorretratos?, ¿por qué sintieron la necesidad de autoproclamarse como pintoras?, ¿cuál es el método que emplean?

En ese aspecto, Clara Peeters, renovadora del género del bodegón y “artista que pinta desde el orgullo de saberse mujer artista” (Gonzalo Les, 2007, p. 87) nos ofrece unas posibilidades didácticas cautivadoras, pues la pintora flamenca –de la que apenas existen datos de su biografía– se introduce en sus bodegones de diversas formas: por un lado, grabando su nombre en los cuchillos que se apoyan sobre las mesas en primer plano; por otro, a través de la inicial de su apellido (P), plasmada en distintos alimentos, como las galletas. No obstante, la manera más peculiar y fascinante de dejar su huella en sus lienzos es mediante el autorretrato oculto. Peeters utilizó el autorretrato en sus propios lienzos en lo que ha sido considerado por la historiografía como una tradición en la pintura europea en la que los artistas se insertaban en sus obras camuflados en diversos papeles: entre el genio y como un personaje más –caso de Pieter Brueghel–, como testigo de lo que ocurre –como hizo Boticelli–, o reflejado en un espejo –van Eyck es el ejemplo más famoso de la Historia del Arte–. Sin embargo, estos pintores aparecen una única vez en sus lienzos, a diferencia de Clara Peeters, cuya singularidad es inigualable, ya que, en este contexto de proyección autorial, la pintora se deja ver en una misma obra reflejada hasta en más de una decena de ocasiones.

Y si Peeters aparece camuflada en los reflejos de sus bodegones, una contemporánea suya se expondrá descaradamente en su obra: Artemisia Gentilleschi, quizás la artista mujer más conocida de la Edad Moderna, desgraciadamente en la mayoría de los casos por la violación que sufrió por parte de su maestro. Artemisia era consciente de actuar en un mundo masculino y dedicó su producción en gran medida a temas relacionados con “mujeres fuertes” como Cleopatra, Susana o Lucrecia. Y entre estas mujeres que protagonizan sus obras también se encuentran sus numerosos autorretratos como mártir, tocando instrumentos o incluso como La alegoría de la pintura (1638-1639), en una de sus más bellas creaciones. Artemisa se representa a sí misma en el acto de pintar con una pasión desmedida; no mira al espectador, no posa. Se autorretrata ensimismada en su arte, con el pelo desaliñado y absolutamente absorta de lo que ocurre a su alrededor. En sus manos la paleta y el pincel sobresalen, pero no dirige nuestra mirada a sus herramientas de trabajo, sino a otro objeto: la cadena que cuelga de su cuello. De ella pende una máscara

que, como significa Cesare Ripa en su *Iconología* (1603, p. 404), hace alusión a la alegoría de la pintura, pues a través de la máscara se interpreta la imitación del natural, inseparable del acto de pintar. Así, Artemisia se materializa como la propia alegoría de la pintura; ella misma, en una carta a su mecenas, explicó que, en su Alegoría de la pintura, no podía ser otra quien la simbolizara. Solo ella, Artemisia, que era la esencia del arte y que pensaba “que la naturaleza a veces se equivoca cuando les otorga alma a los mortales. Es decir, le entrega a una mujer un alma que creía habérsela entregado a un hombre” (Cordero y Sáenz, 2007, p. 193). A través de estas actividades de análisis y contraste enmarcadas en el ABR, se persigue potenciar en el estudiante una conducta críticoreflexiva sobre el papel de la mujer artista en la historia y la noción que esta ha tenido de sí misma a lo largo de los siglos.

Pero esta autorreferencialidad no solo resulta eficiente para conocer a las mujeres artistas, sino que es un recurso muy poderoso en el proceso de enseñanza-aprendizaje. Es por ello muy útil apostar por otra metodología activa, la Investigación Basada en las Artes (IBA), mediante la que los estudiantes pueden reflexionar sobre el poder y el valor de los autorretratos desde su propia imagen e identidad: la creación de autorretratos como un recurso de formación que supone una toma de conciencia de unas experiencias imaginadas, para mostrarlas con voluntad reflexiva. Esta propuesta permite a los estudiantes comprender mejor la eficacia de los recursos del autorretrato, así como “expresar significados a los que no sería posible llegar si no fuese a través de los procesos creativos” (López-Ganet y Mesías-Lema, 2021, p. 143).

En definitiva, todo este proceso de enseñanza-aprendizaje de testimonios personales de mujeres de la Edad Moderna nos brinda la oportunidad de revertir un desequilibrio tradicional y permite pintar entre líneas, de forma más completa y amplia, la historia, la cultura y el arte.

#### 4. DESARROLLO

A lo largo de este curso académico nuestro alumnado ha sido testigo de una serie de lecciones en el aula en las que han aprendido la importancia del género del autorretrato y más aún, la relevancia del autorretrato dentro del autorretrato que fue, en su mayoría, llevado a cabo por mujeres pintoras.

Desde que Alberto Durero se retrató a sí mismo en 1498 como un gentiluomo con intención de elevarse de artesano a artista, el artista del renacimiento tomó consciencia individual como autoridad excepcional por sus cualidades en las artes liberales; de hecho, nunca los artistas habían gozado de una aclamación tan exaltada (Fleming y Honour, 2004, p. 470). Ahora eran intelectuales. Ese afán por distinguirse como erudito, cobró un protagonismo de primer orden entre los artistas de la Edad Moderna, que realizaron sus propios autorretratos a lo largo de toda su carrera. En este complejo marco del humanismo renacentista, ambos géneros adquieren pleno sentido, “dándose cita en ellos las claves necesarias para perpetuar la memoria identitaria de un individuo mediante un ejercicio imprescindible de introspección” (Cazalla Canto, 2018, p. 500), en el que se analizan y se autoafirman como personas individuales, separadas de los antiguos gremios.

Los autorretratos renacentistas de Rafael, Tiziano, Veronés, el miguelangelesco en la Pietá del Duomo, y, adentrándonos en el Barroco, los de Caravaggio, Bernini, Velázquez o Van Dyck constituyen ejemplos evocadores de la memoria del artista a nivel europeo. En ellos se descubre la transformación de la función gremial que desempeñaron durante toda la

Edad Media y la consciencia que de ello tuvieron los artistas (Paoletti y Radke, 2002, p. 21).

Así pues, el autorretrato en su sentido amplio evidencia la reputación –humana y espiritual– alcanzada por pintores que adquirieron un inusitado prestigio social hasta el punto de utilizar sus obras desde una perspectiva inmortal, es decir, como una plasmación de sus rostros en lienzo para legitimar su figura bajo la idea del *non omnis moriar* (no muero por completo). En este contexto, nuestro alumnado ha indagado en el papel que jugaron las mujeres artistas, quienes manifestaron ese interés por alcanzar un renombre, por dignificarse, por conseguir una identidad como creadoras. Usaron el autorretrato con la misma finalidad que sus compañeros varones, pero dando un paso más y abriendo las puertas a una nueva forma de concebir este género.

No obstante, cabe destacar que se ha hecho hincapié en la idea de que el reconocimiento de estas mujeres pintoras en su época no supone que las mujeres estuvieran posicionadas al mismo nivel que los hombres, pues sería un error histórico que el alumnado pensara de esta forma. Muchas de las mujeres artistas provinieron durante la Edad Moderna de familias de artistas. El escenario donde se movían era el doméstico, el cortesano o el conventual, y buscaron –en la mayoría de los casos– no llamar la atención con relación a un posible comportamiento inadecuado; por ello, las mujeres artistas practicaban estas actividades, pero al mismo tiempo se plegaban ante el comportamiento social estipulado: “Se trata de justificar las actividades artísticas y literatas para no levantar sospechas en un mundo que negaba a las mujeres la posibilidad de mostrarlas en la esfera pública” (Muñoz López, 2015, p. 321). Sin embargo, existieron mujeres que no tuvieron inconvenientes en transgredir las normas sociales asociadas a su condición (Escario Rodríguez-Spiteri, 2018, p. 102). Se resistieron al dominio de sus padres o maridos, a la subordinación, cambiaron la estrechez del mundo doméstico por el universo ilimitado del pensamiento y gozaron de prestigio en vida. En ese aspecto, el ejemplo más característico y llamativo es el de la pintora italiana Lavinia Fontana (1552-1614), que disfrutó del reconocimiento que obtuvo en vida hasta tal punto que fue su marido el encargado de cuidar de sus once hijos para que ella continuara ejerciendo como pintora.

Las mujeres pintoras, si bien emplearán también el autorretrato, al igual que sus compañeros varones, lo harán con una mirada diferente, de un modo muy particular; los autorretratos femeninos desvelan detalles reveladores sobre el modo en que se veían a sí mismas (Sauret, 1996). De este modo, hemos presentado a estas autoras de la Edad Moderna, que cobran un protagonismo de primer orden para nuestro proyecto de intervención docente por las peculiaridades que se detectan en sus autorretratos.

Sin embargo, como hemos visto estas artistas se atrevieron a ir más allá: dieron un paso y abrieron las puertas a una reinterpretación de sus autorretratos; el juego de ingenio brilla con prominencia en sus lienzos, pues a través de sus autorretratos se hace palpable la contundente promesa de Artemisia Gentileschi en su carta dirigida al mecenas Antonio Ruffo el 7 de agosto de 1649: “Mostraré a su ilustre señoría lo que una mujer es capaz de hacer” (Gentileschi, 2011).

## 5. CONCLUSIONES

A modo breve de conclusión, como docentes, tenemos que ser capaces de dejar de transmitir un conocimiento sesgado de las mujeres pintoras en nuestras asignaturas. Las investigaciones y posteriormente la transmisión de la información en las aulas tienen que dejar de contemplar a las mujeres y a su actividad encerradas en categorías enciclopédicas,

para encuadrarlas en otras más amplias. Solo de esta forma podrán ser concebidas como sujetos pensantes que contribuyen de forma conjunta a la transformación del mundo social y cultural.

Por este motivo es importante rescatar del olvido y revalorizar sus obras; lienzos creados por mujeres en su afán por alcanzar autoridad. Que una mujer se retrate es un acto de crecimiento, de progreso, en definitiva, de empoderamiento, pues está representando pictóricamente su identidad en un determinado entorno. Porque para esto sirven en gran medida los autorretratos que hemos propuesto en nuestras aulas: para conocer distintas formas de vivir la historia, la cultura y el arte.

A través del estudio y de propuestas metodológicas activas para el alumnado universitario –ABI, ABR e IBA– sobre los autorretratos de las mujeres, se cede el protagonismo a sus hechos, palabras e ideas. Se contribuye así a su reconocimiento como sujetos de la historia y como artistas impulsoras de la cultura a través de creaciones surgidas de su pincel y de su intelecto.

## 6. REFERENCIAS

- Casa Buonarroti. [Casa Buonarroti] (2022). *The Artemisia Connection. Webinar a cura di Cristina Acidini, Elizabeth Wicks e Linda Falcone* [Vídeo]. YouTube. [www.youtube.com/watch?v=JyB8YwzeQK4](http://www.youtube.com/watch?v=JyB8YwzeQK4)
- Cazalla Canto, S. (2018). El emblemista emblematizado. Empresas y emblemas para el humanismo renacentista. En M.<sup>a</sup> del M. Albero Muñoz y M. Pérez Sánchez (Coords.), *Yngenio et arte: elogio, fama y fortuna de la memoria del artista* (pp. 499-515). Fundación Universitaria Española. <https://doi.org/10.6018/editum.2664>
- Chadwick, W. (1992). *Mujer, arte y sociedad*. Destino.
- Cordero, K., y Sáenz, I. (2007). *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. Universidad Iberoamericana. [www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc0888791](http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc0888791)
- Escario Rodríguez-Spiteri, P. (2018). *La vejez en la pintura de la Edad Moderna: una mirada de género* [tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid]. Portal de la investigación. <https://produccioncientifica.ucm.es/documentos/5d1df62e29995204f7663bc9>
- Fleming, J., y Honour, H. (2004). *Historia mundial del arte*. Akal.
- Gentileschi, A. (2011). *Lettere di Artemisia*. De Luca Edizioni d'Arte.
- Gonzalo Les, P. (2017). Clara Peeters o el negocio de silenciar a las silenciadas. *Flanderas. Revista interdisciplinar de estudios feministas*, 2, 85-88. [https://doi.org/10.26754/ojs\\_filanderas/fil.201722311](https://doi.org/10.26754/ojs_filanderas/fil.201722311)
- Harbison, C. (2007). *El espejo del artista. El arte del Renacimiento septentrional en su contexto histórico*. Akal.
- Mielost, C. (2015). Sofonisba Anguissola. Historia de una artista. *Revista atticus*, 5, 47-57. <https://revistaatticus.es/2021/11/19/la-historia-de-sofonisba-anguissola>
- Morant, I. (2023). Introducción. En I. Morant, R. E. Ríos y R. Valls (Eds.). *El lugar de las mujeres en la historia. Desplazando los límites de la representación del mundo* (pp. 13-22). Publicacions de la Universitat de València.
- Muñoz López, P. (2015). Las publicaciones y la investigación sobre mujeres artistas en España. Raudem. *Revista de Estudios de Mujeres*, 3, 317-338. <https://doi.org/10.25115/raudem>
- Paoletti, J., y Radke, G. (Eds.) (2002). *El arte de la Italia del Renacimiento*. Akal.
- Peralta Sierra, Y. (2019). La perspectiva de género en la investigación en Historia del Arte: innovaciones metodológicas desde el feminismo. En J. Gázquez Linares, M. Molero

- Jurado, A. Barragán Martín, M. Simón Márquez, A. Martos Martínez, J. Soriano Sánchez, y N. Oropesa Ruiz (Eds.). *Innovación Docente e Investigación en Arte y Humanidades* (pp. 83-92). Dykinson.
- Revenga Domínguez, P. (2022). Talento femenino y creación pictórica: mujeres pintoras en la Edad Moderna. En E. Alegre Carvajal (Ed.). *El mundo cultural y artístico de las mujeres en la Edad Moderna (s. XVI) (s.p.)*. UNED.
- Ripa, C. (1603). *Iconologia*. Lepido Facii.
- Sánchez Romero, M. (2022). *Prehistorias de mujeres. Descubre lo que no te han contado sobre nosotras*. Editorial Planeta.
- Sauret, T. (1996). Mujeres creadoras en la Edad Moderna. En T. Sauret (Ed.), *Historia del arte y mujeres* (pp. 41-67). Universidad de Málaga.
- Valtierra Lacalle, A., y García-Sinausía, S. (2021). Ni "mujer de", ni epígrafe. Creadoras plásticas relevantes en el patrimonio cultural y el currículo educativo. *Aula de encuentro: Revista de investigación y comunicación de experiencias educativas*, 23(1), 241-261. <https://doi.org/10.17561/ae.v23n1.5630>
- Vergara, A. (2016). El arte de Clara Peeters. Museo Nacional del Prado. Museo Nacional del Prado. <https://n9.cl/poqyg>



*Perspectivas para la visibilización del género* despliega un análisis profundo y revelador de las construcciones sociales que moldean la percepción del género en el contexto contemporáneo. A través de una variedad de enfoques, que abarcan desde la inclusión educativa hasta la representación en los medios, los autores nos invitan a reflexionar sobre el legado patriarcal que aún persiste en nuestra sociedad.

La obra se erige como un faro que ilumina las luchas de mujeres y comunidades diversas, evocando las palabras de Simone de Beauvoir: “No se nace mujer: se llega a serlo”. Desde la narrativa audiovisual sobre futbolistas argentinas hasta las críticas a las actitudes sexistas en contextos educativos, cada capítulo ofrece una perspectiva que desafía las normas establecidas, abogando por una comprensión más inclusiva y equitativa del ser humano. Así, esta obra se convierte en un instrumento esencial para visibilizar las múltiples dimensiones de lo que se ha llamado históricamente “género” y su influencia en la construcción de identidades, invitándonos a un diálogo constante hacia la tan ansiada igualdad real.

La calidad exigible a toda obra científica, y este libro la satisface cumplidamente, viene certificada por el hecho de que lo aquí plasmado deriva de una **dobles revisión por pares ciegos** (*peer review*) lo que garantiza su nivel de excelencia académica irrefutable. Además de esta fórmula *a priori*, este texto queda públicamente expuesto ante los expertos al juicio *a posteriori*, por el que cualquier lector puede refutar lo aquí escrito aportando la carga de la prueba.

Nuestro Comité Editorial, cuyos miembros encabezan las presentes páginas, está compuesto por más de 200 doctores pertenecientes a más de 40 Universidades internacionales, expertos en los variados campos tratados en estas investigaciones.

El presente libro está auspiciado por el **Fórum Internacional de Comunicación y Relaciones Públicas** (Fórum XXI), la **Sociedad Española de Estudios de la Comunicación Iberoamericana** (SEECI) y el Grupo Complutense (nº 931.791) de Investigación en Comunicación **Concilium**.

ISBN 978-3-631-91597-4



9 783631 915974

www.peterlang.com