

ELHINOJAL, número 17, diciembre de 2021
 Sección: Artículo científico
 Recibido: 5-11-2021
 Aceptado: 30-11-2021
 Páginas de 88 a 110

LA REPRESENTACIÓN FEMENINA EN EL ÁMBITO PRIVADO (LA IMAGEN DE LA MUJER EN LAS COLECCIONES PÚBLICAS DE PINTURA DE LA PROVINCIA DE CÁCERES, CAP. III)

FEMALE REPRESENTATION IN THE PRIVATE FIELD (THE IMAGE OF WOMEN IN THE PUBLIC PAINTING COLLECTIONS OF THE PROVINCE OF CÁCERES, C.III)

MARÍA ÁLVAREZ TOVAR

Profesora de Geografía e Historia, IESO Vía Dalmacia

<https://orcid.org/0000-0002-7277-924X>

mariaalvareztovar31@gmail.com

RESUMEN

Son ya numerosos los estudios llevados a cabo por parte de la Universidad de Extremadura que analizan el contenido de las diferentes colecciones públicas de pintura extremeña¹. Con objeto de aportar un nuevo enfoque a todas estas investigaciones, dentro de la corriente denominada "de género", se presenta este estudio que pretende ofrecer una visión global acerca de las formas de representación femenina que aparecen reflejadas en las colecciones públicas de pintura de la provincia de Cáceres. Se trata, por tanto, de un análisis de la mujer a través de una serie de piezas albergadas en los museos cacereños más relevantes.

Palabras clave: Mujer, colecciones públicas cacereñas, pintura, ámbito privado.

ABSTRACT

Numerous studies have already been carried out by the University of Extremadura to analyse the content of the various public collections of Extremaduran paintings. In order to provide a new approach to all these investigations, within the so-called "gender" trend, this study is presented, which aims to provide a global vision of the forms of female representation that are reflected in the public collections of paintings in the province of Cáceres. It is, therefore, an analysis of women through a series of pieces housed in the most important museums in Cáceres.

Key words: woman; public collections of Cáceres; paintings; private field.

¹ Francisco Javier PIZARRO GÓMEZ, María Teresa TERRÓN REYNOLDS, *Catálogo de los fondos pictóricos y escultóricos de la Diputación Provincial de Cáceres*, Cáceres, Institución Cultural "El Brocense", 1989. Moisés BAZÁN DE HUERTA, Carmen MARCHENA GARCÍA, Montaña PAREDES PÉREZ, *Patrimonio artístico del Ayuntamiento de Cáceres*, Cáceres, Ayuntamiento, 1996. M^a del Mar LOZANO BARTOLOZZI, Moisés BAZÁN DE HUERTA, JAVIER CANO RAMOS, *Arte en democracia: Obras de la Asamblea de Extremadura*: [Exposición] Parlamento de Cantabria, Patio Central del Parlamento, Santander, del 4 al 30 de octubre, Mérida, Asamblea de Extremadura, 2005. M^a del Mar LOZANO BARTOLOZZI [Comisaria de la exposición], *El pulso del arte contemporáneo: artistas de la colección de la Asamblea de Extremadura*. Badajoz, Asamblea de Extremadura, 2009. Noemí TRIBALDOS GONZÁLEZ, *La colección artística del Ayuntamiento de Badajoz*, Badajoz, Ayuntamiento, 2010.

1. LA IMAGEN DE LA MUJER EN EL AMBITO PRIVADO

Sistemáticamente los estudios de género analizan la sociedad en dos grandes ámbitos de acción, público y privado. Esta tendencia ha reconocido lo público como el mundo de lo masculino, de lo que ocurre fuera del hogar, en tanto que lo privado se reconoce como el ambiente natural femenino, lo doméstico². Sobre este tipo de cuestiones, resulta revelador el estudio de Soledad Murillo donde critica la asociación de la mujer al ámbito de lo privado³. Lo privado se define como la procuración de un tiempo y un espacio de recogimiento, como la cualidad de ocuparse de sí mismo, y en la vida doméstica de los asuntos familiares. Lo privado y lo público constituyen una variante estructural que articula a las sociedades jerarquizando los espacios. Dentro de este espacio interior, donde se supone que la mujer es dueña y señora, desarrolla diferentes facetas que lógicamente serán representadas por los artistas del momento, interesados en captar la cotidianidad del domicilio. En este sentido, encontraremos maternidades, escenas de familia, estancias del hogar y también escenas de ocio y descanso.

2. HOGAR Y MATERNIDAD

Una de las imágenes que ha dejado mayor impronta en nuestra cultura occidental ha sido la de “ángel del hogar”. Se trata de una de las denominadas visiones “positivas” a la hora de representar el género femenino⁴. La mujer es centro y pilar de la familia, reina de su hogar y guardiana de la integridad del mismo. Sea cual sea la clase social, el ámbito doméstico, en el XIX y primera mitad del XX, aparece unido inexorablemente al sexo femenino⁵. Pero si existe un rol asociado a la femineidad desde los inicios de su existencia, es el de madre. La capacidad reproductora y la cuestión del sexo es sin duda lo que verdaderamente ha marcado la existencia de la mujer en el mundo. Simone de Beauvoir, hacia 1943 sostenía que el privilegio biológico de los varones era lo que les había permitido situarse y mantenerse como sujetos soberanos⁶. Fuera de todo juicio de valor, es una realidad innegable y demostrada en

² Margarita BEJARANO CELAYA, “Entre lo público, privado y doméstico: mujeres bajo un techo de cristal”, *Revista Géneros*, Nº 36, (2013), pp. 60-61.

³ Soledad MURILLO, “El mito de la vida privada. De la entrega al tiempo propio”, *Revista Viento Sur*, Nº33, (1986) p. 118.

⁴ Con el término “visiones positivas” hacemos referencia a aquellas representaciones femeninas alejadas del concepto de maldad, de la perversión y los malos hábitos. Una imagen familiar, valorada y respetada, aunque paradójicamente perjudicial para la mujer como individuo social.

⁵ TERRÓN REYNOLDS, M.ª Teresa, “Imágenes de mujer en un tratado del siglo XIX”, *Norba Arte*, N.º 20 – 21, (2000/2001), pp. 106. Se menciona aquí algunos de los tratados españoles de la época para las mujeres.

⁶ Simone DE BEAUVAIR, *El segundo Sexo*. Madrid, Cátedra, 2005. Merece atención la frase completa: “Así, el triunfo del patriarcado no fue ni un azar ni el resultado de una evolución violenta. Desde el

diferentes estudios y artículos, que será en esta diferencia de morfología sexual, en la que siempre incidió el hombre para menospreciar, oprimir, desvalorizar y abusar del género femenino a lo largo de toda la historia.

Abarcando esta temática de la maternidad, señalamos nuestras dos primeras obras. En el Museo Provincial de Cáceres figura *Mujer con niño*, (Fig.1) una pieza de principios del siglo XIX, que se ha encuadrado por su estilo dentro de la escuela de Goya⁷. En ella, cobra protagonismo el dibujo y los pequeños toques de pincelada sobre la línea, que hace difuminar y suavizar los contornos de las formas. El color se muestra bastante apagado en esta composición que resulta un tanto oscura. Predominan los tonos pardos y marrones que van modelando a través del suave empleo de la luz, sin grandes contrastes. Sobre fondo neutro, emergen las dos figuras protagonistas, una madre que porta orgullosa en el regazo a su bebé desnudo, en una escena íntima dentro del hogar. Pese a lo cotidiano de la escena, no pierde por la figura un ápice de elegancia y cierta sensualidad. Peinada a la moda dieciochesca y con un bello vestido de tonos claros, con sendas lazadas en las mangas, se muestra aquí una visión de la maternidad tierna y optimista.

La otra versión del tema la encontramos en la *Maternidad*, de Pedro Campón Polo (Fig.2), expuesta en el Museo de Historia y Cultura Casa Pedrilla. Realizada a principios del siglo XX, muestra algunas diferencias respecto a la anterior. En primer lugar el atuendo, en este caso, la mujer se viste con un sobrio y recatado traje de color negro a juego con la capota que guarda su cabello. La relación entre las dos figuras también varía, pues aquí la madre aparece tocando la cara de su bebé al que mira fijamente, apoyado en su pecho. La escena transcurre seguramente en el instante anterior o posterior de amamantar al niño, uno de los momentos de mayor conexión entre ambos. La rica estancia, con esa bella y decorada cuna, denota confort y el estatus familiar. No obstante, pese a que en este caso el colorido de la obra es más luminoso y amable, se muestra un concepto de la maternidad algo más sobrio, ya que no se incide tanto en la belleza de la madre, sino en la importancia de su entrega (no quita ojo a su bebé). El culto a la maternidad históricamente vendrá patrocinado por la religión católica, siendo María, la Madre de Cristo, el mayor exponente del modelo femenino virtuoso por excelencia. El espejo donde toda mujer piadosa y de fe, deberá ver su reflejo.

Dentro del ámbito doméstico, una mirada hacia el interior de un coqueto saloncito familiar, la propone José Bermudo Mateos, en su obra *Recitando* (Fig. 3) de 1892⁸. En ella, se observa un matrimonio de mediana edad acompañado de sus dos hijos, un niño y una niña, que se representan disfrazados y recitando alguna canción, poema o pequeño fragmento de obra

origen de la humanidad, su privilegio biológico ha permitido a los machos afirmarse solo como sujetos soberanos, y no han abdicado nunca de ese privilegio."

⁷ Antonio ÁLVAREZ ROJAS, Manuel GARRIDO SANTIAGO, *Museo de Cáceres. Sección de Bellas Artes "Casa del Mono"*, Cáceres, Ministerio de Cultura, 1984.

⁸ Yolanda FERNÁNDEZ MUÑOZ, José Bermudo Mateos 1853 – 1920, también referencia podemos encontrar una referencia de esta obra en M.^ª Teresa TERRÓN REYNOLDS, "Relaciones entre literatura y pintura. Extremadura, siglo XIX e inicios del XX. *Letras Peninsulares*, vol. 12, nº 2-3. Dedicado a: *Toward a poetics of realism*, Hacia una poética del realismo, Davidson College, (1999 – 2000), p. 317.

teatral⁹. La madre está arrodillada y agarra con cariño a su hija, concentrada ésta en recitar aquellas palabras que debe aprenderse al igual que su hermano, situado al lado de su padre, mostrándose así un ambiente familiar perfecto. Se trata de una escena con altas dosis de idealismo que rezuma la serenidad de un hogar confortable y bien avenido, hogar en el que la mujer juega el papel fundamental a la hora de mantener su equilibrio.

En esta visión finisecular, benévola y tradicional de lo femenino, queda patente la preocupación por la honra, uno de los motivos por el que las mujeres permanecían encerradas en el hogar, dado que el mundo exterior era demasiado peligroso para ellas; pero, realmente, eran esos padres y maridos los que veían el peligro de un cambio social. Las mujeres del siglo XIX estaban sometidas a los dictados de su familia, el hecho de salir fuera de su hogar suponía conocer otro tipo de vida, la que llevaban los hombres¹⁰. La idea de la adquisición de poder femenino atormentaba a la sociedad finisecular, hecho que conducía inexorablemente a fuertes sentimientos misóginos que parecían retroceder ideológicamente hasta siglos anteriores. Esa actitud de los hombres del XIX tuvo su puesta en práctica en diferentes ámbitos como la educación, la política o las leyes. Los hombres temían a esa nueva mujer que comenzaba a tomar conciencia del pesado yugo que sostenía y de la discriminación a la que estaba sometida. De ese modo, las primeras luchas fueron en torno a la igualdad en la educación, ante las leyes y una mejora de sus condiciones generales de vida.

3. EL CULTO A LA INACTIVIDAD: SOFISTICACIÓN Y PEREZA

Desde mediados del siglo XIX, se tipifican una serie de imágenes que sirven para mostrar toda una ideología y psicología subyacente bajo el adorno y la sofisticación de la mujer del momento. Uno de los motivos más llamativos y habituales en este tipo de obras sobre la mujer “elegante” es la representación tediosa o perezosa. López Fernández expone de manera clara estas ideas sobre cómo la mujer perteneciente a la clase acomodada se veía empujada a una vida banal y vacía donde su propia posición le impedía llevar a cabo cualquier tipo de actividad productiva¹¹. Si a ello le sumamos el empeño de la ciencia decimonónica por demostrar la debilidad y fragilidad del género femenino, podemos comprender cómo se forja a finales de este siglo un interés por recalcar el aspecto enfermizo, casi etéreo de esas mujeres sofisticadas y elegantes.

El tedio, era concebido como un mal necesario para las mujeres burguesas de la época, sobre todo para la de las grandes ciudades. Sin embargo, no todos los sectores pensaban de la misma manera, y desde distintos frentes se intentaba combatir esta manera de vivir y de pensar, como ejemplifica el grupo de los denominados Higienistas. Un colectivo que

⁹ *Ibíd.*, p. 291.

¹⁰ Etelvina PARREÑO ARENAS, “La imagen de la mujer en la pintura Española del Siglo XIX”. // *Congreso virtual sobre historia de las mujeres*. Asociación de amigos del Archivo Histórico Diocesano de Jaén, (2010), p. 22.

¹¹ María LÓPEZ FERNÁNDEZ, *La imagen de la mujer en la pintura Española 1890-1914*, cit. p. 82. Ver capítulo, *La mujer postrada*.

vaticinaba que estas mujeres enfermas, débiles e incapacitadas físicamente sólo contribuirían a traer al mundo nuevas generaciones de seres humanos débiles e inferiores, con sus capacidades mermadas por el estilo de vida y salud de sus progenitores¹². Son varios los artistas españoles e ilustradores que a finales del XIX plasmaron esta temática, como por ejemplo Francesc Masriera en su obra *Fatigada* (1894) o *La gata rosa* de Anglada Camarasa (1908). Sin embargo, esta alegoría que encarna a uno de los siete pecados capitales, ha sido motivo de representación desde el siglo XVII, momento en el que cobra especial interés la mirada crítica hacia los vicios de una nueva sociedad, que inicia los pasos en el mercantilismo, donde florece un nuevo comercio, más organizado y global que trastocará las estructuras económicas, políticas y sociales de Occidente.

En esta línea se encuentra la obra, *La Pereza* (Fig.4), de José Alcázar Tejedor (Madrid, 1850 – Madrid, 1907), realizada en 1882¹³. El artista madrileño, formado en la academia de Bellas Artes de San Fernando, será especialista en la pintura denominada de Género o de Costumbre¹⁴. Esta obra pertenece al Museo del Prado y actualmente se encuentra depositada en el museo Provincial de Cáceres. El propio título (el mismo que empleará Ramón Casas en su obra de 1898), revela de manera explícita el concepto y la imagen que venimos analizando.

En el centro de la composición y mirando al espectador, una elegante joven reclinada cómodamente en una bella mecedora de madera dispuesta en el interior de un estudio o sala de entretenimiento donde practicaba música. Se trata de un momento de descanso tomado posiblemente durante sus clases de piano, práctica que toda jovencita de bien debía llevar a cabo para matar las largas horas de ocio y tiempo libre. Su rostro, con media sonrisa, desvela la comodidad y confort que siente en ese momento, alejada de toda preocupación. Alcázar Tejedor presenta una pincelada muy suelta, sobre todo en la superficie del vestido y en el rostro de la dama, que nos traslada a la manera de trabajar y la técnica de los impresionistas franceses. En cuanto al tema, se juega con el doble sentido ya que las partituras de piano que han caído en el suelo al lado de la joven, muestran el título de la pieza musical que se estaba tocando, *La Pereza*. Así, con la misma palabra se describe la actitud de descanso de la joven a la vez que la acción que estaba realizando.

En este ambiente de tediosa sofisticación y del glamour de la incapacidad, se encuadra *La Carta* (Fig.5), de Conrado Sánchez Varona (Malpartida de Plasencia, 1873 – Ondarreta 1942)

¹² El siglo XIX viene marcado intelectualmente por el triunfo del positivismo, el cientifismo y toda una serie de teorías deterministas y evolucionistas que salpican el estudio de la mayoría de ramas del saber. En la forma de pensar de los higienistas, se denota fuertes influencias del evolucionismo Darwiniano.

¹³ Antonio ÁLVAREZ ROJAS, Manuel GARRIDO SANTIAGO, *Museo de Cáceres. Sección de Bellas Artes "Casa del Mono"*, Cáceres, Ministerio de Cultura, 1984. En ella se reproduce a color esta pieza, sin duda una de las pinturas más relevantes que alberga el Museo.

¹⁴ En el inventario general que se puede consultar en la web oficial del Museo del Prado, hemos recopilado algunos datos sobre el autor y la obra.

<https://www.museodelprado.es/coleccion/obras-de-arte?searchObras=la%20pereza%20alcazar%20tejedor>. Consultado el 12/9/2016.

expuesta en el Museo de Historia y Cultura Casa Pedrilla¹⁵. Mientras que la anterior mostraba una escena intimista y de descanso de una joven en soledad, Sánchez Varona representa una escena que podríamos denominar galante, en el exterior de un jardín. Dos jóvenes se muestran muy atentas leyendo una carta, dada la actitud reflejada en la composición, seguramente se trate de una carta de amor, declaración, cortejo o noticias del amado que permanece lejos. La protagonista, ataviada con un bello vestido en tono perla o gris muy claro irisado, aparece sentada en una fuente mientras que su confidente, con un atuendo algo más modesto, permanece de pie detrás de la protagonista leyendo también el contenido.

El tratamiento dorado de la luz así como el alegre colorido empleado, otorgan un carácter optimista y vital que ayudan a expresar ese mundo de los sentimientos, del noviazgo de juventud. El jardín, plagado de vegetación y de flores, da lugar a un ambiente romántico y bucólico muy apropiado para el tema. Aunque no conocemos la fecha exacta de esta obra, la podemos situar en la década de los años veinte, ya que, a partir de ese momento, se mezclan en la pintura de Sánchez Varona el estilo del postimpresionismo francés con el casticismo temático de tradición española¹⁶.

Ambos cuadros reflejan momentos de intimidad dentro de la vida burguesa y muestran las ocupaciones más frecuentes de las jóvenes del momento. La galantería y búsqueda de un buen marido se convierte en una actividad fundamental para la cual las mujeres son adiestradas desde niñas. Éste fenómeno ha acompañado a las clases sociales más elevadas a lo largo de toda su historia, llegando incluso, en algunos sectores, hasta hoy día.

Mujer de espaldas (Fig.6) de José Bermudo Mateos se muestra en sintonía temática con las obras anteriores. Sentada de lado en una silla, aparece una figura femenina en actitud relajada, contemplando a través de una ventana el paisaje o escena que parece entretejerla y ensimismarla¹⁷. Se representa de espaldas al espectador, una posición de claro matiz sensual debido al misterio que suscita en el espectador por ocultar el rostro y a la vez mostrar la espalda contorneada a través del sugerente corsé. El peinado muestra gran elegancia con un moño italiano, enrollado y elevado hacia arriba que estiliza y enfatiza aún más la línea de la espalda.

No es la primera vez que los artistas se muestran atraídos por la representación de la espalda o del lado reverso femenino, recordemos célebres piezas como la Venus de Velázquez, la Odalisca de Ingres, la muchacha en la ventana de Dalí o varios dibujos del malogrado Toulouse Lautrec. Una actitud y pose rebotante de erotismo, que siempre otorga cierta

¹⁵Sobre la obra de Varona, consultar, Jesús MEDINA OCAÑA Juan.José NARBÓN, M^a Jesús HERREROS DE TEJADA, Inmaculada MARTÍN CID, Teresa TERRÓN REYNOLDS y Francisco Javier PIZARRO, *Conrado Sánchez Varona*, Mérida, Caja de Extremadura,1998.

¹⁶Miguel HURTADO URRUTIA, Rosa PERALES PIQUERES, "Apuntes para el estudio del artista extremeño Pedro Campón", cit., p. 133. Francisco Javier PIZARRO GÓMEZ, (coord.), *Nosotros: Extremadura en su patrimonio* [exposición celebrada en Cáceres, del 31 de oct. de 2006 al 31 de enero de 2007], Barcelona, unwerk, 2007, p.

¹⁷Yolanda FERNÁNDEZ MUÑOZ, José Bermudo 1853 – 1920, cit. p. 23.

frescura y originalidad a este género pictórico. De nuevo el pintor toma a su pareja, Visitación Alfaro, como modelo. Aunque no aparece fechada, teniendo en cuenta informaciones que aporta Yolanda Fernández Muñoz (1997), sería anterior a 1890. Prueba de ello es que en su obra *Tentaciones*, expuesta en 1890 en el círculo de Bellas Artes con motivo de la fundación de la revista Blanco y Negro, aparecía representado, dentro del mismo, este retrato femenino de espaldas¹⁸.

Frente al descanso, divertimento e inoperancia, el grueso de mujeres que conformaban la población, pertenecía a las extracciones sociales más humildes. La mujer de clase media-baja y sobre todo baja, no podía permitirse ni en sus mejores sueños, dedicar un minuto del día al descanso y la vida contemplativa. Por el contrario, sobre ella recaía el total de las tareas domésticas: limpiar la vivienda, lavar a mano, comprar, coser, cocinar, ir a por agua, cuidar a los hijos, atender animales domésticos o del corral, y un largo etcétera. Dentro de las diferentes estancias del hogar, la cocina será verdaderamente el reino y dominio de la abnegada esposa. Mientras que el resto de espacios de la casa son compartidos, en la cocina el hombre no tiene cabida. Cocinar es una de las tareas más importantes que debe realizar el ama de casa porque proporciona el alimento vital necesario de toda la familia. Dentro de ella el hombre desconoce su funcionamiento y los elementos que contiene porque este pequeño universo se encuentra totalmente ajeno a su persona.

La cocina (Fig. 7) de Conrado Sánchez Varona, es un gran ejemplo de cotidianidad, al reflejar fielmente el aspecto de una cocina típica extremeña de principios del siglo XX¹⁹. Se trata una escena de estilo costumbrista, esta vez en el interior de una austera y tradicional vivienda. Dos mujeres, una más joven de pie, vestida con el típico refajo, con mantón, falda roja bordada y mandil blanco mira a la que puede ser su madre o suegra, una señora de avanzada edad vestida de negro que permanece sentada cosiendo. A través de una gran ventana la cocina se abre al mundo exterior, se percibe un bello paisaje que identificamos como la famosa “Montaña”, de la ciudad de Cáceres, lugar que guarda un transitado santuario de la Virgen, donde los cacereños acuden con devoción a visitar a su patrona. Esta vista nos ayuda a situar la vivienda en la zona de la Ribera del Marco, uno de los tradicionales barrios periféricos de la ciudad.

Este interior nos recuerda a la obra *Cura y sobrina* del artista extremeño Felipe Checa, hoy localizada en el Museo de Bellas Artes de Badajoz (MUBA), donde la escena transcurre también el interior de una vivienda tradicional²⁰. En ella, una joven atiende a su tío sacerdote que aparece sentado esperando la atención de su sobrina. Sánchez Varona, pertenece a la segunda generación de costumbristas extremeños que heredaron los modos de hacer de

¹⁸Yolanda FERNÁNDEZ MUÑOZ, “Bermudo y la pintura costumbrista”, cit., p. 262.

¹⁹M.ª del Mar LOZANO BARTOLOZZI, *Plástica Extremeña*, cit., pp. 578 – 579.

²⁰Román HERNÁNDEZ NIEVES, *Felipe Checa Delicado (Badajoz, 1844-1906)*: [Museo de Bellas Artes de Badajoz, diciembre de 2005-enero de 2006] Badajoz, Diputación de Badajoz, 2005.

Checa, Nicolás Megía, Bermudo Mateos o Eugenio Hermoso²¹. Óleo de vivo colorido con una paleta brillante, proporciona interesantes juegos de luces y sombras a través de sus pequeñas y precisas pinceladas.

Una de las piezas más originales de este estudio, debido sobre todo a la estética orientalizante y japonesista que presenta es *La convertida al amor de Dios* (Fig. 8) donada por un desconocido particular al Museo Provincial de Cáceres en 1986. Se trata de un óleo llevado a cabo por un artista del que no poseemos dato alguno, tan solo su nombre, Yago César Saavedra, estando firmada hacia 1922. El lienzo nos muestra una composición sencilla, un retrato femenino sobre fondo casi neutro (reflejo de la oscuridad del recogimiento interior) donde solo destacan dos elementos de pequeño formato: Una estampa que nos recuerda al mundo tradicional japonés y asiático, y en un plano más cercano, un crucifijo. La escena recoge un momento íntimo dentro de la privacidad del hogar, el momento de la oración en soledad.

La protagonista presenta rasgos muy exóticos frente al prototipo femenino que encontramos en el resto de las obras. La piel se representa en una tonalidad más oscura y amarillenta luciendo además un bello rostro de ojos rasgados, pobladas cejas y labios carnosos. En cuanto al cabello, muestra un original recogido que ordena los oscuros y lisos cabellos en un moño fino, alto y retorcido que, junto a los elementos antes citados, nos indica que la mujer que aparece en la obra no es española, ni siquiera europea. Se trata de un personaje de origen oriental que ha abandonado su antigua religión politeísta y se ha reconvertido al cristianismo por sentir en su corazón la llamada del amor de Dios. La mujer, con la cabeza ligeramente inclinada hacia abajo, mira con serenidad y devoción la figura del crucificado que tiene delante, y sus manos se unen orando fervientemente.

A partir de la década de 1860 se impusieron en Europa, primero en Francia y posteriormente en el resto de países, tanto la moda como el arte japoneses. Intelectuales, viajeros y coleccionistas se interesaron por los grabados y las cerámicas, por lo que en el último cuarto de siglo, se multiplicaron las exposiciones de estampas en la galerías de París, Londres y Nueva York. El aspecto primitivo y puro de las estampas japonesas, interesó de modo especial a los jóvenes pintores: Monet, Manet, Van Gogh, Degas, Gustave Caillebote, y también Gauguin y sus amigos del grupo de Pont-Aven.

En el caso español, debemos tener en cuenta que solo han pasado veinticuatro años desde la pérdida de Cuba y Filipinas territorios donde los españoles establecieron intensos lazos comerciales y culturales con la población foránea. Filipinas, se convirtió en la principal entrada del influjo asiático en nuestro país, una ventana hacia el exótico oriente. Culturalmente, estos lazos gozaron de una extraordinaria importancia, prueba de ello será la difusión del abanico o el mantón de Manila, como prenda deseada por la mayoría de las

²¹Francisco Javier PIZARRO GÓMEZ, "El costumbrismo extremeño en los siglos XIX y XX en el panorama pictórico español de su tiempo", *Alcántara: revista del Seminario de Estudios Cacerenses* Nº. 9, (1986), p. 92.

mujeres españolas que lo convierten en parte fundamental de su atavío. En ocasiones festivas será un complemento de distinción y moda.

Pero además del contexto español, en los felices años veinte, Europa se encuentra en la segunda fase del denominado nuevo Imperialismo, herencia de la política imperial del canciller Guillermo II. Asia, que hasta entonces no había ostentado demasiado protagonismo en los asuntos del viejo continente, se convierte desde finales del XIX, en epicentro de disputas, conflictos y guerras en grandes países como China o Japón y décadas más tarde, en Vietnam y Corea. Comprendemos entonces que un tema de tales características, como la conversión a la religión Cristiana, sea poco común y reflejo de esas interrelaciones culturales que experimenta la sociedad del momento.

De otro lado, cabe preguntarnos, ¿Por qué una convertida al amor de Dios y no un convertido? Esta imagen puede interpretarse en función de la relación que ya mencionamos en el capítulo anterior, entre religión y género. A lo largo de la historia, los temas pietistas han sido asociados al género femenino debido a que, hasta la segunda mitad del siglo XX, se tenía la firme creencia de que la mujer era psicológica y fisiológicamente un ser irracional. Por tanto, los temas místicos eran por naturaleza vinculados a lo femenino. Características atribuidas principalmente a la mujer como la dulzura, el recogimiento doméstico, humildad, ternura o ferviente devoción, aspectos que enlazan dentro de cualquier credo religioso.

4. EL SUFRIMIENTO FEMENINO EN LA OBRA DE GUAYASAMÍN

La primera impresión que se recibe al observar la pintura de Oswaldo Guayasamín es la de ser una síntesis expresiva de las más notables tendencias estéticas de nuestro tiempo, excluida la abstracta²². Cada cuadro está pregonando que se debe al idioma universal inventado en Europa, pero también denota, si bien no tan obviamente, que su contenido fue alimentado por fuentes distintas de las europeas. Anteriormente mencionamos el significado adjudicado a la mujer en las obras del pintor. Una lectura claramente expuesta en dos de sus más célebres series, “La edad de la Ira” y “Ternura.” En ellas, a través de la maternidad expresará el dolor más profundo y destructivo para el corazón y el alma del ser humano. No obstante, debemos precisar que en la serie Ternura, aunque no aborda directamente el tema de la violencia como en La edad de la Ira, de alguna manera se refleja esa melancolía y temor a la pérdida, marcados por tintes de tristeza y un hondo sentimiento de pesar.

Madre y niño (Fig.9) de 1980, es una obra perteneciente a la serie Ternura, también conocida como “*Mientras vivo siempre te recuerdo.*” En ella Guayasamín se inspira en su madre y las madres del mundo para reflejar la ternura y el amor más desinteresado que existe, así como la inocencia de los niños. A través de las más cien piezas de la serie, se propone un modelo de maternidad que va más allá de la simple tarea de crianza, se trata del concepto de madre

²² Francisco GIL TOVAR, “En torno a la figura de Guayasamín”, *Boletín Cultural y Bibliográfico*, Nº8, (1960), p. 539.

como defensora de la vida. En un formato vertical, realiza esta composición formada por dos figuras en la que se aprecia un canon alargado, casi fantasmagórico, donde la disección de las superficies en distintos planos deforma intencionadamente la imagen real. Abrazada a su hijo, la madre protagonista del cuadro muestra una actitud sosegada, aunque también emana cierto aire pesimista y melancólico, enfatizado por la oscura pincelada en la que sobresalen los grises y azules, acompañados de algún ocre para las carnaciones. Aparecen los grandes ojos almendrados característicos de la obra del pintor, que repetirá en el grueso de su producción.

En *Cubista II* (Fig.10), repite esa composición de madre e hijo que nos evoca a las tradicionales Madonnas. De nuevo emplea el recurso técnico de mezclar arena y grava con el pigmento para lograr en el lienzo superficies rugosas que ayuden a recrear esa sensación de crudeza propia del tema²³. La obra aparece a caballo entre las dos series, Ternura y Edad de la Ira pues, aunque muestra una maternidad, su tratamiento es mucho más severo y rudo que en los ejemplos de la serie, por tanto entroncaría con el tema de la violencia y el sufrimiento humano de la segunda. El título revela la fuente de inspiración y la solución técnica que propone el ecuatoriano en esta y otras obras, una especie de reinterpretación o actualización de la vanguardia cubista, pero siempre bajo el filtro de su propia mirada y toque personal.

La Angustia II (Fig.11) y *La Angustia III* (Fig.12) pueden comentarse conjuntamente ya que, además de pertenecer a la serie La edad de la Ira, como indican sus títulos, irían seguidas dentro de un grupo numerado. Hasta un total de 260 obras componen esta colección que se lleva a cabo en diferentes etapas. Esta es la razón por la cual algunas de ellas muestran rasgos estilísticos diferentes a pesar de encuadrarse en el mismo ciclo temático. Centrándonos en nuestras obras, en ambos casos aparece solamente una figura, cuyo rostro y cuerpo se someten a una mayor deformación. Se pone de manifiesto una mayor agresividad a la hora de representar las emociones y la desolación.

En el primer caso una mujer cruza sus brazos violentamente, su rostro, igual que en el segundo ejemplo, se asemeja más al de una calavera que a un rostro real, incluso al estilo de las máscaras indígenas que el artista refleja en otras obras. El cuerpo aparece adoptando una postura forzada y tensa, donde se marcan las costillas para acentuar ese aspecto cadavérico. Los pechos, dispuestos de manera simétrica y plana, señalan la pérdida absoluta de perspectiva. Dentro de todas estas formas, las manos, de gran tamaño, adquieren gran protagonismo y se cargan de simbolismo, mano como símbolo de ayuda, de calma y cura, aunque también de trabajo y esfuerzo. Las manos ayudan también a tapan la vista ante las desgracias y el sufrimiento, como ocurre en *Angustia II*. En ambos casos el fondo oscuro no presenta ninguna importancia ya que el principal objetivo del artista será la de alcanzar una expresión de dolor, como concepto universal donde el tiempo y el lugar se tornan innecesarios. Se aprecia además un predominio de la línea y el dibujo sobre el color.

²³ Es el caso de la obra Salira y Shatila, comentada en el anterior apartado (Fig. 20).

Las mujeres llorando de Guayasamín están desprovistas de todo detalle anecdótico, haciéndose eco del llanto de miles de madres de hijos enfermos, pobres, presos, desaparecidos, asesinados... Mujeres que podemos encontrar en cualquier lugar donde la injusticia sea dueña y señora, mujeres que ya olvidaron cómo era la vida antes de ser calvario²⁴.

5. UNA PRIVACIDAD MÁS ALLÁ DEL TIEMPO Y DEL ESPACIO

Bajo esta categoría se incluyen tres obras en las que la fantasía de los mundos imaginarios y el universo interior del artista sólo conocen los límites de la materia pictórica para expresarse. La obra de Ramón Herreros (Barcelona, 1947) es carnalidad y sensualidad, por esta razón no se puede obviar que la suya es la mirada masculina sobre el eterno femenino. En su ideario se interrelaciona el amoroso con otro deseo, el de la pintura, de tal manera que en su obra mujer y pintura son la misma cosa.

Sus retratos y figuras evocan amor, el mismo amor que siente por la pintura, ellas de algún modo son la historia de la pintura que a su vez es la historia de la fascinación, la historia de la mirada. Sus composiciones se basan en una tensión entre un ideal y la modelo, no es tanto la búsqueda del parecido como la relación entre lo infinito y lo concreto, lo general y lo particular. Esta oscilación, fuera del tiempo, es el dominio específico del arte y la poesía. Para comprender mejor la verdadera trascendencia de la mujer dentro de su producción, Ramón Herreros señala:

“Me ha fascinado el complejo tema del pintor y la modelo, diría que desde que comencé a pintar. Quizá en algún momento desarrolle mis opiniones al respecto, de momento únicamente me atrevo a decir que es un tema mayor, por no decir el tema.”²⁵

El encuentro (Fig. 13) forma parte de la colección del Museo Provincial de Cáceres, y es fechada en las postrimerías del siglo, 1999. Desarrolla un inquietante interior donde dos figuras femeninas exponen sugerentemente sus cuerpos. La figura izquierda aparece sentada con las piernas abiertas y completamente desnuda. En el otro extremo de la composición, separadas por una gruesa línea central de color blanco, se sitúa otra mujer en pie, vestida con un sencillo traje azul. Sin embargo, en un gesto bastante grotesco, se levanta la falda mostrando sus piernas y su sexo.

En el centro, partido por la línea blanca, localizamos la única referencia espacial de la obra, una mesa de formas reducidas a un simple óvalo de color marrón para fingir la madera. Sobre el intenso fondo azul se desarrolla esta minimalista y desconcertante simetría, donde se aprecia una reducción al máximo de los objetos que tienden a su vez a la geometrización.

²⁴Daniel SCHÁLVEZON, “Arte y realidad social en América latina: la pintura de Oswaldo Guayasamín”, *Demócrito. Artes, Ciencias, Letras*, cit., pp. 53-58.

²⁵Declaraciones del artista recopiladas de su blog: <http://ramonherreros.blogspot.com.es/>. Entrada del 13 de febrero de 2014. Consultado el 15/12/2016.

A la hora de analizar las obras del pintor, algunos críticos hablan de una especie de “vuelta al orden” que responde a un retorno consciente a los valores morales de equilibrio y orden asociados al clasicismo en estos tiempos de neurosis colectiva. Sea como fuere, en Herreros se intuye una voluntad de recuperar el arte en su acepción más elemental, en su trasfondo simbólico. Sus cuadros albergan algo de primitivo, de ese universo mediterráneo que entronca con el mundo clásico.

De Rafael Mundi (Cáceres, 1948), coetáneo de Ramón Herreros, se localizan dos obras también en el Museo Provincial. Desde hace varios años, el artista cacereño se encuentra adscrito a la Galería BAT Alberto Cornejo de Madrid. Tomás Paredes escribió las siguientes palabras con motivo de la retrospectiva del artista, llevada a cabo en el museo de Cáceres: “...Obras llenas de inocente sabiduría plástica desde la que sonrío Paul Klee.²⁶”

En su obra *Pareja* (Fig. 14), la composición aparece delimitada en dos espacios cuadrados cuyos fondos se resuelven con el empleo de intensos colores primarios como el rojo y el azul. En el espacio izquierdo, que es la escena principal, cobran vida dos personajes sentados uno frente a otro sobre una especie de mesa o asiento. La primera sería la figura masculina, desnuda y de espaldas al espectador, frente a ella la mujer, ataviada con un corsé y con un brazo colgado de una especie de cuerda o cadena. Estos elementos hacen referencia a una práctica sexual denominada “Bondage”, donde la relación sexual se basa en la sodomización y el maltrato físico como medio de obtención de placer. La mujer en este caso representaría la sumisión, y el hombre el papel de amo y señor.

Se trata de figuras desconcertantes, cuyos cuerpos se ven sometidos a una geometrización que les otorga un siniestro aspecto antinaturalista. Los rostros son sustituidos por inquietantes máscaras que acentúan esa atmósfera de juego siniestro que los personajes se encuentran practicando. La parte derecha, de menor tamaño, se acompaña de ilegibles letras, cifras y versos, sobre fondo rojo. Podemos definir esta escena como convulsa, poética, incitante y algo escenográfica. Bajo una capa de luz velada o de niebla, subyace una pasión sosegada con la aplicación de sus colores. Se refleja de alguna manera la vida turbulenta de una escena que parece sacada de una pieza de entremés, en la que dialogan antropomorfos y máscaras, donde se dan cita la fiesta y el dolor de vidas reales o imaginadas²⁷.

En la siguiente obra, *Ensayo para víctima y verdugo* (Fig.15) se aprecian características similares a las que hemos definido en la obra anterior. En este caso se trata de una escena bastante más compleja, estructurada a modo de tríptico. Lo narrativo se impone en esta pieza que, sin embargo, no nos cuenta una única historia pese a que en su composición hay

²⁶En la crítica de Javier Rubio Nomblot para el periódico ABC cultural, “El óvalo y el cono” en su versión digital del 11/06/2005, se recogen estas palabras que le dedicó Tomás Paredes en su artículo para la sección cultural del periódico La Vanguardia.

[Http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/cultural/2005/06/11/046](http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/cultural/2005/06/11/046).

Consultado el 17/11/2016.

²⁷Carlos GARCÍA OSUNA, “Rafael Mundi”. Crítica para el periódico El Cultural. 16/01/2000, <http://www.elcultural.com/revista/arte/Rafael-Mundi/15081>. Consultado el 17/11/2016.

rigor, unidad y coherencia, como si el fluido discurso manejase varios alfabetos. Se trata de una estética de ecos tamayescos, donde cuenta el artista lo que su memoria e imaginación le dictan, y la plasma con una especie de ferocidad de ensueño. Por esta razón, para algunos críticos Mundi se convierte en icono de un seductor realismo mágico.

La escena, envuelta en esa característica neblina, parece desarrollarse en el interior del estudio del artista, aunque las referencias de lugar son dudosas, confundiéndose interior y exterior, realidad y sueño. Se muestran elementos que hacen referencia a la actividad artística, como maniqués, lápices o pinceles. De nuevo plasma figuras antropomorfas sin cabeza o con una siniestra máscara. En la parte de la izquierda, asoma el cuerpo de una mujer desnuda y recostada que parece estar posando para un retrato. No vemos ni la cabeza ni su rostro, a sus pies se abre una gran ventana.

El tema principal se desarrolla en la escena central, donde observamos como una especie de cuerpo sin cabeza vestido de militar amenaza con una espada a otro personaje enmascarado que parece estar preso y maniatado. En el entorno que los rodea se mezclan elementos y símbolos propios del artista, como la mesa de trabajo, un lienzo, pinturas y demás utensilios. Todos ellos se funden con ese paisaje natural al fondo donde se vislumbra en medio de la sierra y el campo, una cruz que nos recuerda a esas típicas cruces monumentales de los caídos levantadas durante las primeras etapas del régimen franquista. La parte derecha centra su atención en el interior y la mesa del trabajo del pintor. En la esquina superior de la mesa observamos una pieza que nos recuerda a un cáliz eucarístico, quizás un elemento relacionado el monumento de la cruz en la parte central. Tanto en esta obra como en la anterior, se pueden apreciar las características del lenguaje estético de Mundi, como por ejemplo, ese predominio del color azul cuyo significado se asocia con el pensamiento. Se trata de una serie de pasajes de recuerdos donde el pintor juega a la invención y al empleo de la alta poesía.

“A ellas se pliegan los espacios e incluso las letras ilegibles de sus cuentos mudos. Claro que hay que creer, como el niño, que colorear sirve para algo.”²⁸

A la hora de estudiar los modos de representación femeninos, resulta muy revelador analizar la perspectiva que supone la delimitación sexual de los espacios sociales. El espacio público fue constituido a partir de una división social, fruto del capitalismo, que delimitó claramente el espacio del trabajo remunerado. Así se separó por un lado la esfera familiar del ámbito de la producción. En contraposición a este espacio, se organizó lo privado, ámbito por excelencia de la familia, caracterizado por la crianza y la educación de los hijos. A partir de la división de estas esferas se delimitó, aún más, la definición de los géneros masculino y femenino. Así, uno de los principales logros alcanzados por el feminismo fue subvertir las lógicas de constitución de lo público como ámbito político propio del hombre y de lo privado como ámbito doméstico propio de la mujer.

²⁸Javier Rubio Nomblot, crítica para el periódico *ABC Cultural*, “El óvalo y el cono” <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/cultural/2005/06/11/046>. Consultado el 17/11/2016.

HOGAR Y MATERNIDAD



1. Mujer con niño.

Escuela de Goya, S. XVIII.

Óleo sobre lienzo, 100 x 81 cms.

Firma: No presenta.

Museo Provincial de Cáceres, Cáceres.



2. Maternidad.

Pedro Campón Polo, 1927.

Óleo sobre lienzo, 75 x 61 cms.

Firma: No presenta.

Museo de Historia y Cultura Casa Pedrilla, Cáceres, Cáceres.



3. Recitando.

José Bermudo Mateos, 1892.

Óleo sobre tabla, 42,5 x 29,5 cms.

Firmado ángulo inferior derecho: "Bermudo"

Museo de Historia y Cultura Casa Pedrilla, Cáceres.

EL CULTO A LA INACTIVIDAD: SOFISTICACIÓN Y PEREZA



4. La pereza.

José Alcázar Tejedor, 1882.

Óleo sobre lienzo, 40 x 61 cms.

Firmado ángulo inferior derecho "Alcázar Tejedor"

Museo Provincial de Cáceres, Cáceres.



5. La carta.

Conrado Sánchez Varona, 1905.

Óleo sobre lienzo, 133 x 93 cms.

Firma: No presenta.

Museo de Historia y Cultura Casa Pedrilla, Cáceres.



6. Mujer de espaldas.

José Bermudo Mateos, 1885/89.

Óleo sobre lienzo, 76 x 56 cms.

Firma: No presenta.

Museo de Historia y Cultura Casa Pedrilla, Cáceres.



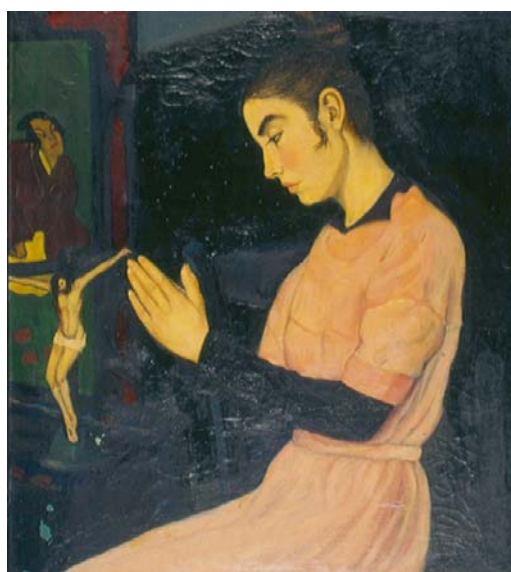
7. La cocina.

Conrado Sánchez Varona, 1917.

Óleo sobre lienzo, 82 x 62 cms.

Firmado ángulo inferior derecho: *“Conrado Sánchez Varona”*

Museo de Historia y Cultura Casa Pedrilla, Cáceres.



8. La convertida al amor de Dios.

Yago César Saavedra, 1922.

Óleo sobre lienzo, 91 x 80 cms.

Firmado en el reverso: *“Yagocésar1922”*

Museo Provincial de Cáceres, Cáceres.

EL SUFRIMIENTO FEMENINO EN LA OBRA DE GUAYASAMÍN



9. Madre y niño (Serie "Ternura").

Oswaldo Guayasamín, 1980.

Óleo sobre tela, 100 x 50 cms.

Firmado ángulo inferior derecho: "GUAYASAMÍN"

Casa Museo Guayasamín, Cáceres.



10. Cubista II.

Oswaldo Guayasamín, s/f.

Óleo sobre tela, cm?

Firma: No presenta.

Casa Museo Guayasamín, Cáceres.



11. La angustia II (Serie La edad de la Ira).

Oswaldo Guayasamín, 1994.

Acrílico, 140 x 185 cms.

Firmado ángulo inferior derecho: "GUAYASAMÍN"

Casa Museo Guayasamín, Cáceres.



12. La angustia III (Serie La edad de la Ira).

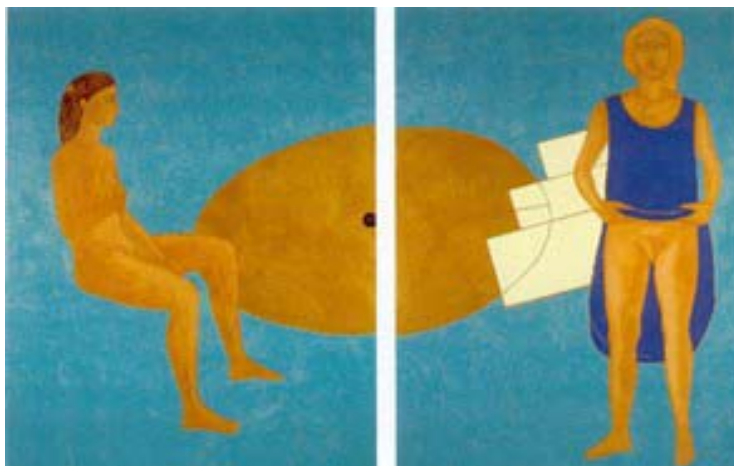
Oswaldo Guayasamín, 1994.

Acrílico, 140 x 185 cms.

Firmado ángulo inferior derecho: "GUAYASAMÍN"

Casa Museo Guayasamín, Cáceres.

UNA PRIVACIDAD MÁS ALLÁ DEL TIEMPO Y DEL ESPACIO



13. El encuentro.

Ramón Herreros, 1999.

Óleo sobre tela, 200 x 300 cms.

Firma: No presenta.

Museo Provincial de Cáceres, Cáceres.



14. Pareja.

Rafael Mundi, 2002.

Acrílico sobre lienzo, 114 x 162 cms.

Firmado ángulo inferior izquierdo: "Mundi"

Museo de Provincial de Cáceres, Cáceres.



15. Ensayo para víctima y verdugo.

Rafael Mundi, 2004.

Acrílico sobre lienzo, 114 x 162 cms.

Firmado ángulo inferior izquierdo: "Mundi"

Museo Provincial de Cáceres, Cáceres.

BIBLIOGRAFIA

- ÁLVAREZ ROJAS, Antonio, GARRIDO SANTIAGO, Manuel, *Museo de Cáceres. Sección de Bellas Artes "Casa del Mono"*, Cáceres, Ministerio de Cultura, 1984.
- BAZÁN DE HUERTA, Moisés, *Eulogio Blasco Cáceres, 1890 – 1960*, Cáceres, Institución Cultural El Brocense, 1991.
- BAZÁN DE HUERTA, Moisés, MARCHENA GARCÍA, Carmen, PAREDES PÉREZ, Montaña, *Patrimonio artístico del Ayuntamiento de Cáceres*, Cáceres, Ayuntamiento, 1996.
- BEJARANO CELAYA, Margarita, "Entre lo público, privado y doméstico: mujeres bajo un techo de cristal", *Revista Géneros*, Nº 36, (2013), pp. 60-61.
- BLANCA ARMENTEROS, J., "La mujer en la España Negra" en SAURET GUERRERO, T. y QUILES FAZ, A. (Ed.), *Luchas de género en la historia a través de la imagen*, Málaga, 2002.
- BONET, Juan Manuel, "Tres voces de la vanguardia extremeña: Isaías Díaz, Eugenio Frutos, Timoteo Pérez Rubio", *El arte en tiempos de cambio y crisis y otros estudios sobre Extremadura*. Llerena, Sociedad Extremeña de Historia, (2010), p.58.
- BONET, Juan Manuel, *Catálogo Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca*, Fundación Juan March, Madrid, 2016.
- CANO RAMOS, Javier, *Ángel Duarte*, Mérida, Junta de Extremadura, 1992.

- CARMONA MUELA, Juan, *Iconografía Cristiana. Guía básica para estudiantes*, Madrid, Istmo, 1998.
- FERNÁNDEZ MUÑOZ, Yolanda, "Bermudo: Un artista olvidado", *XXX Coloquios Históricos de Extremadura: homenaje póstumo a Juan Antonio de la Cruz Moreno*, [Trujillo, 24 al 30 de septiembre, 2001], 2002, pp. 183-202.
- FERNÁNDEZ MUÑOZ, Yolanda, *José Bermudo Mateos (1853-1920)*, Diputación de Badajoz, 2015 (Catálogo exposición celebrada en el Museo de Bellas Artes de Badajoz entre octubre 2015- enero 2016).
- GIL TOVAR, Francisco, "En torno a la figura de Guayasamín", *Boletín cultural y Bibliográfico*, Nº 8, (1960), p. 539.
- GUERRERO RAMOS, Francisco, *El pintor Juan Caldera*, Cáceres, Institución Cultural El Brocense, 1983.
- HERNÁNDEZ NIEVES, Román, *Felipe Checa Delicado (Badajoz, 1844-1906)*: [Museo de Bellas Artes de Badajoz, diciembre de 2005-enero de 2006] Badajoz, Diputación de Badajoz, 2005.
- HURTADO URRUTIA, Miguel, PERALES PIQUERES, Rosa, "Apuntes para el estudio del artista extremeño Pedro Campón", *Norba Arte*, XX-XXI, (2000-2001), p.130.
- LEIRA SÁNCHEZ, Amelia, "La moda en España durante el siglo XVIII", *Indumenta: Revista del Museo del Traje*, Nº 0, Madrid, Museo del Traje, (2007), pp. 87-94.
- LOMBA SERRANO, Concha, *et al* (coord.), *Imágenes de mujer en la plástica española del siglo XX*, Zaragoza, Instituto Aragonés de la mujer, (2003), pp. 43-61.
- LÓPEZ FERNÁNDEZ, María, *La imagen de la mujer en la pintura Española 1890-1914*, Madrid, La balsa de la medusa, 2006.
- LOZANO BARTOLOZZI M^a del Mar (Coord.), *Plástica Extremeña*, Badajoz, Caja Badajoz, 1998.
- MAYAYO, Patricia, *Historia de mujeres, historia del arte*, Madrid, Cátedra, 2003.
- MURILLO, Soledad, "El mito de la vida privada. De la entrega al tiempo propio." *Revista Viento Sur*, Nº33, (1986) p. 118.
- PARREÑO ARENAS, Etelvina, "La imagen de la mujer en la pintura española del siglo XIX", *II Congreso virtual sobre historia de las mujeres*, Asociación de amigos del archivo histórico Diocesano, Jaen, (2010).
- PIZARRO GÓMEZ, Francisco Javier, TERRÓN REYNOLDS, M.^a Teresa, *Catálogo de los fondos pictóricos y escultóricos de la Diputación Provincial de Cáceres*, Cáceres, Institución Cultural El Brocense, 1989.

- PIZARRO GÓMEZ, Francisco Javier, *Timoteo Pérez Rubio*, Badajoz, Diputación de Badajoz departamento de publicaciones, 1998.
- PIZARRO GÓMEZ, Francisco Javier, GÁZQUEZ ORTÍZ, Antonio, PERALES PIQUERES, Rosa, TERRÓN REYNOLDS, M.ª Teresa, *Eugenio Hermoso*, Badajoz, Museo de Bellas Artes de Badajoz, 1999.
- PIZARRO GÓMEZ, Francisco Javier (coord.), *Nosotros: Extremadura en su patrimonio* [exposición celebrada en Cáceres, del 31 de oct. de 2006 al 31 de enero de 2007], Barcelona,unwerg, 2007.
- RODRÍGUEZ SÁNCHEZ, Inés, "La mujer Extremeña en el tránsito del siglo XIX al XX", *Revista de estudios extremeños*, Vol.54, Nº 2, Extremadura, 1998, pp. 701-732.
- SCHÁLVEZON, Daniel, "Arte y realidad social en América latina: la pintura de Oswaldo Guayasamín", *Demócrito. Artes, Ciencias, Letras*", Nº 3, (1991), pp. 53-58.
- SERRANO DE HARO, Amparo, "Imágenes de lo femenino en el arte: atisbos y atavismos." *Polis: Revista latinoamericana*, Nº 17 (2007), p.3.
- TERRÓN REYNOLDS, M.ª Teresa, "Temas e iconografía de la pintura Barroca en Extremadura", *Norba; Revista de Arte*, Nº 14-15 (1995), pp. 121-122.
- TERRÓN REYNOLDS, M.ª Teresa, "Relaciones entre literatura y pintura. Extremadura, siglo XIX e inicios del XX. *Letras Peninsulares*, vol. 12, nº 2-3. Dedicado a: Toward a poetics of realism, Hacia una poética del realismo, Davidson College, (1999/2000), p. 317.
- TERRÓN REYNOLDS, M.ª Teresa, "Imágenes de mujer en un tratado del siglo XIX", *Norba Arte*, N.º 20 – 21, (2000/2001), pp. 105 – 113.
- VAZ ROMERO NIETO, Manuel, *Artistas cacereños contemporáneos*. Cáceres, 2002.
- VIVES CASAS, Francisca, "La imagen de la mujer a través del Arte. El ideal de mujer en los siglos XVIII y XIX", *Vasconia. Cuadernos de Historia-Geografía*, Madrid, (2006), pp. 103-117.

