

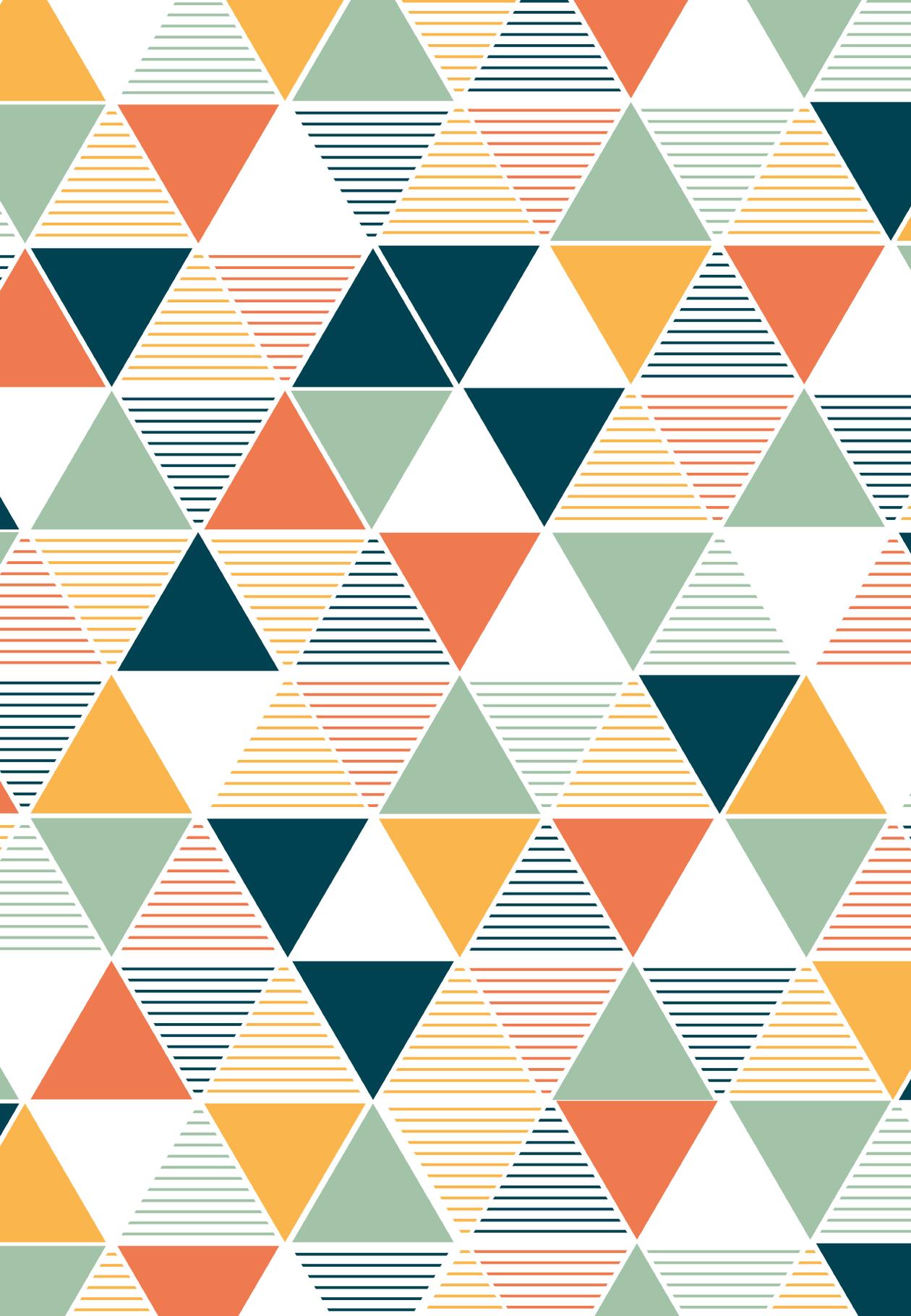
CREADORAS

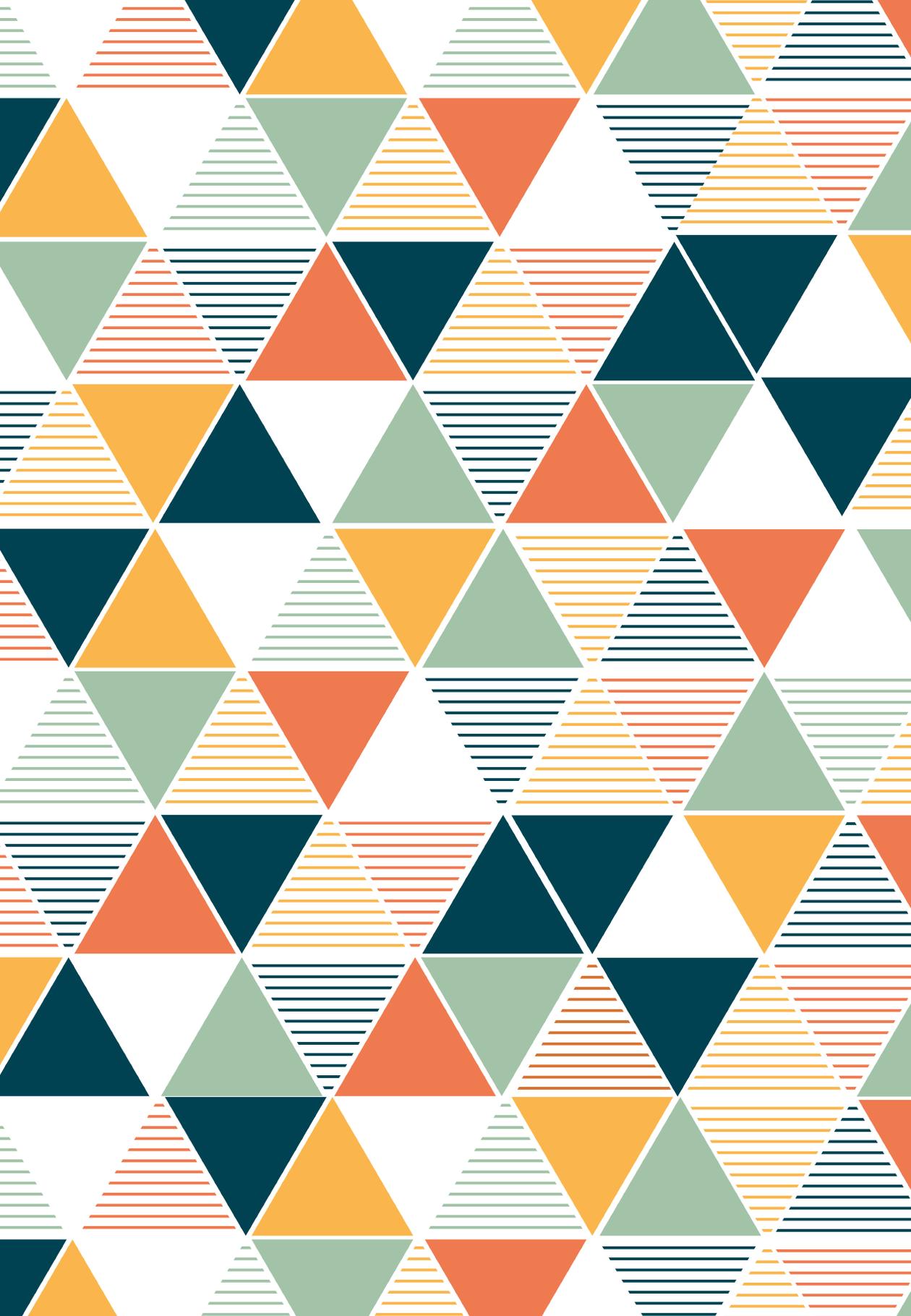
LA MUJER
EN
LA ALFARERÍA
Y LA CERÁMICA



n.ace.

NAVARRETE, ALFARERÍA Y CERÁMICA





n.ace.

CREADORAS

LA MUJER
EN
LA ALFARERÍA
Y LA CERÁMICA

CATÁLOGO DE EXPOSICIÓN

Del 15 de julio al 28 de agosto de 2022

Sala Román Zaldívar

Feria Nacional de Alfarería y Cerámica N.A.CE

Ayuntamiento de Navarrete

COMISIÓN NACE

Marisa Corzana Calvo
Emilia Fernández Núñez
Ruth Romero Mangado
Eugenio Ibáñez Munilla
Toño Naharro Navarro
Enrique Martínez Glera
Sonia Moro Cea

AYUNTAMIENTO DE NAVARRETE

GOBIERNO DE LA RIOJA

EXPOSICIÓN

Producción: Ayuntamiento de Navarrete
Comisaría: Emilia Fernández
Préstamos de piezas: Museo del Diseño de Barcelona,
Museo de Alfarería de Agost, Universidad de La Rioja,
Eugenio Ibáñez, Madola, Pepa Jordana, Carmen Ballester,
Rafaela Pareja y María Oriza
Coordinación de préstamos: Isabel Fernández del
Moral Delgado y Jesús Peidro
Proyecto expositivo: Susana Baldor
Coordinación: Julia Sáenz
Gráfica expositiva: Noelia García
Carpintería y montaje: Eduardo Rojas y Ana M. Bañares

CATÁLOGO

Publicación: Ayuntamiento de Navarrete
Diseño: Noelia García
Textos: Emilia Fernández, M^a Carmen Delia Gregorio Navarro,
Ilse Schütz e Isabel Fernández del Moral Delgado
Impresión: Gráficas Ochoa
Depósito Legal: LR 687-2022

AGRADECIMIENTOS

A todas las personas que han hecho posible este proyecto



Índice

Introducción

Marisa Corzana Calvo, Emilia Fernández Nuñez **7**

La mujer en la alfarería y la cerámica en Navarrete

Emilia Fernández Nuñez **9**

Manos de mujeres: una aproximación a la mujer y a la cerámica en época romana

M^a Carmen Delia Gregorio Navarro **23**

La Mujer en la Alfarería Española

Ilse Schütz **51**

Ceramistas contemporáneas. Un largo camino hacia el reconocimiento

Isabel Fernández del Moral Delgado **73**

Bibliografías

121



Introducción

La desigualdad se construye con pequeños actos, por acción u omisión, que acaban siendo normalizados con paso del tiempo.

Desde los orígenes de nuestras sociedades, el discurso dominante atribuyó unos valores a lo masculino y otros a lo femenino. Por poner un ejemplo: "Dios creó al hombre con barro a su imagen y semejanza" según el libro del Génesis en el Antiguo Testamento. A su imagen y semejanza... Curiosamente, si buscamos el paralelismo en el lado femenino, también hubo una primera mujer en el mundo antiguo: Pandora. Pero como nos cuenta el relato de Hesíodo en *Los trabajos y los días*, Zeus –el Padre de los Dioses y de los hombres, según la mitología griega–, enfurecido porque Prometeo dio a conocer el fuego a los hombres, encargó a Hefesto "que al punto mezclase tierra y agua" para crear a Pandora. Y luego encargó a varias diosas y dioses atribuirle voz, belleza, fuerza... y a Hermes "espíritu de perra y corazón ladino" para procurar la ruina de los hombres. Así, el gran pecado de Pandora fue la curiosidad, atributo concedido por Hera, que la impulsó a abrir no una caja si no un "Phitos" –o jarra de cerámica– con la que desató todos los males del mundo al tiempo de taparlo para conservar la esperanza.

Como podemos observar, un mismo episodio –la creación del ser humano con agua y tierra– en uno es para bien y en otra es para mal.

La alfarería y la cerámica saben bien de esas omisiones y de la atribución de ciertos valores en los discursos imperantes de nuestra historia del arte, donde estas disciplinas siempre se han considerado menores y su historia y referentes han sido invisibilizados sistemáticamente. Algo que sin embargo no ocurre en otras culturas, donde la cerámica y quienes la crean pueden llegar a tener consideración de tesoros nacionales.

Aunque parece que en este siglo XXI – el de las mujeres – la cerámica avanza como ellas y quizá gracias a ellas. La cerámica y sus creadoras se han convertido en un vehículo transmisor de otra mirada, la mirada de la mitad de la población, y esta es la historia que queremos contar y visibilizar, la de las creadoras, en femenino, que –aunque nos las hayan ocultado– siempre existieron, existen y existirán.

Marisa Corzana Calvo

Alcaldesa de Navarrete

Emilia Fernández

Concejala de Cultura y Turismo



La mujer en la alfarería y la cerámica en Navarrete

Emilia Fernández Nuñez

Concejala de cultura y turismo

INTRODUCCIÓN

Dentro de las nuevas investigaciones en el estudio de la cerámica en el marco de la arqueología con perspectiva de género, una de las hipótesis más compartidas señala una estrecha relación de la cerámica y su producción con el ámbito doméstico y la mujer. Sin embargo, dentro de este campo nos encontramos con escasez de estudios al respecto.

Laia Colomer en su artículo *Cerámica prehistórica y trabajo femenino en el Argar: una aproximación desde el estudio de la tecnología cerámica*, plantea una división sexual del trabajo en la que en las producciones domésticas se observa que se realizan casi exclusivamente por mujeres a tiempo parcial y que el proceso de profesionalización e industrialización de la producción viene acompañado de un cambio de género en dicha actividad; un paradigma basado fundamentalmente en la generalización y la analogía a la hora de observar, detallar y analizar este fenómeno de la alfarería femenina tanto en España - Pereruela, Moveros, Mota de Cuervo, Canarias, etc.- como en el resto del mundo en poblaciones como, por ejemplo, las del Rif, donde esta actividad se realiza por mujeres en las propias viviendas, en patios o corrales, contrastando con los talleres especializados donde ya nos encontramos una profesión masculinizada.

Ilse Schültz, en *La mujer en la alfarería española*, su libro de

Fig. 00 "Cantarera" de Eva Armisen. Óleo sobre tela. 2021. Fuente: Ayuntamiento de Navarrete.

referencia en esta materia, plantea tres escenarios en los que analizar la presencia de las mujeres en la alfarería y la cerámica: la cerámica diseñada para la mujer, la existencia de alfares femeninos y, lo más habitual, también en Navarrete, la presencia de la mujer en las labores auxiliares de los talleres. Estas tres líneas se presentan como excelentes marcos donde colgar los datos arrojados por fuentes orales –principalmente– ya que esta historia no estaba escrita y corría el peligro de desaparecer.

Al esfuerzo del Ayuntamiento de Navarrete por recoger la historia de esta profesión en nuestro pueblo para la propuesta educativa, cultural y turística que estamos planteando en el espacio que los navarretanos llamamos indistintamente la “Alfarería de los Villanueva” o la “antigua Fansa”, se ha unido el entusiasmo de todas las alfarerías pasadas y presentes que con sus informaciones, fotografías y ayudas han hecho posible este pequeño estudio donde visibilizamos la labor de las mujeres a lo largo del tiempo en esta seña de identidad de nuestro pueblo. Quiero destacar las aportaciones, la memoria y el interés de Manuel Fernández Villanueva, Miguel Blanco Soto, Domingo Ulecia Hermosilla, Álvaro Fajardo García y Marisa Corzana Calvo y a tantos otros que nos han facilitado fotografías y nombres que ya no caerán en el olvido. Seguramente nos dejaremos nombres e información, pero este texto puede ser un buen punto de partida para seguir recogiendo la historia de lo que nos hace únicos: nuestra pasión y bien hacer en torno al barro.

LA PRESENCIA DE LA MUJER EN LA CULTURA DE LA CERÁMICA EN NAVARRETE.

En la alfarería dirigida a la mujer, nos encontramos con conjuntos de piezas con gran carga de simbolismo antropológico. Piezas vinculadas a la alfarería del agua (cántaros, jarras, botijos) con reminiscencias a lo concerniente al noviazgo, al cortejo y a la boda. En Navarrete la pieza más conocida es el "cántaro de novia". Encontramos esta pieza ya documentada en el reportaje de Paulino Masip *Los alfareros de La Rioja* para la revista *Estampa* del 11 de marzo de 1930. En la explicación a la foto que acompaña se lee la siguiente inscripción: "para Petra Ulecia, año 1901, Julián Zillero". Dicho cántaro lo sostiene Paca Cillero, hija de Julián y Petra. (Fig. 01)

Actualmente ese cántaro pertenece a la donación de su legado que realizó Antonio Cillero Ulecia a la Universidad de La Rioja.

El cántaro de Navarrete no se puede entender sin sus usuarias, las cantareras. (Fig. 02) Mujeres que antiguamente llevaban sobre sus cabezas dicho cántaro para recoger agua para el hogar. Entre la cabeza y el cántaro se colocaba "la rodilla", un trapo enrollado que aportaba estabilidad al conjunto en



Fig. 01 Paca Cillero sostiene el cántaro de novia realizado por su padre Julián Cillero en 1901. Fuente: Revista Estampa. Biblioteca Nacional. Foto de Benitez-Cassaux

movimiento. Cada vez quedan menos cantareras, pero pudimos deleitarnos en directo con su habilidad el pasado verano de 2021 en el programa de Canal Cocina de Movistar + dedicado al "Camino de Santiago (by Julius)". En la edición del 2009 de N.A.CE se realizó un reconocimiento a todas ellas. En la fotografía de dicho reconocimiento podemos ver de izquierda a derecha, a Angelines Loza Mayoral, Puy Daroca Villanueva, Teresa Fernández Lozano, Lydia Daroca Villanueva, Sagrario Lozano García, Conchi García Díez, Rosa María Azcoitia Barrio. (Fig. 03)

En 2006 se realizó una escultura en bronce, del escultor logroñés Óscar Cenzano, de una cantarera en homenaje a estas mujeres que desde muy jóvenes aprendían la tarea pesada y laboriosa de cargar el cántaro sobre sus cabezas, llenarlo de agua en la fuente y devolverlo lleno al hogar. (Fig. 04). Además, en 2021 el Ayuntamiento de Navarrete encargó a la artista plástica e ilustradora Eva Armisén un cuadro de una cantarera y de un alfarero que representan de la mejor manera posible la identidad emocional de nuestro pueblo. (Fig.05)

"Las santitas" son otras dos mujeres que causan devoción en Navarrete. Santa Rufina y Santa Justa eran unas santas sevillanas que se dedicaban a la venta de vasos de barro por las calles que según la leyenda sufrieron martirio por su fé cristiana en torno al 287 d.C. por orden del gobernador Diogeniano. Las imágenes existentes en la iglesia de Santa María de la Asunción de Navarrete datan del siglo XVI "Ambos bustos fueron regalados por dos hijos de Navarrete, Don Sancho y Don Ambrosio González de Heredia, mientras estaban residiendo en Roma".¹

Fig. 02 Concurso de cantarera 1979. En la fotografía Dolores Loza Mayoral

Fig. 03 Cantareras 2009. Fuente: Ayuntamiento de Navarrete.

Fig. 04: Cantarera. Escultura de Óscar Cenzano

Fig. 05: "Cantarera" de Eva Armisén. Óleo sobre tela. 2021. Fuente: Ayuntamiento de Navarrete.

¹ Ramírez Martínez, 175



Fig. 02



Fig. 03



Fig. 04



Fig. 05

LA PRESENCIA DE LA MUJER COMO ALFARERA Y REALIZANDO LABORES AUXILIARES EN NAVARRETE.

Tal como señalan las fuentes bibliográficas especializadas en la alfarería tradicional en La Rioja, Navarrete figura como centro alfarero desde el siglo XVI, pero es tras el declive de esta actividad en el resto de centros cerámicos de La Rioja –y en concreto el de Logroño– cuando Navarrete se convierte en el centro cerámico de referencia y único centro cerámico activo del norte de España.

A modo de contextualización y con objeto de datar las empresas y alfares donde han desarrollado su labor las mujeres en Navarrete, podemos constatar que según el registro industrial de 1924 dentro de los oficios, profesiones o actividades registrados, destacaba como Olleros a Álvaro Fajardo, Julián Cillero y Ángel Villanueva.² En 1959 cinco alfareros constaban: José M^º y Santiago Corzana Fajardo, Lorenzo y Manuel Zaldívar Alonso y Fernando Martínez Zaldívar a los que cinco años después se les unen Santos, Celestino y Gabino Villanueva Herrera, que fundan FANSA –la mayor empresa española productora de artículos de barro hasta 1998, año en que pasa a formar parte del grupo Deroma, de capital italiano–. En esos momentos también se lanzan a ajustarse al mercado las empresas Azofra, Fajardo y Cillero entre otras.³

Las alfarerías en activo según la matrícula del IAE en el año 2000 eran: FANSA S.A., ALfáz Rioja S.L., Fajardo S.L., Corzana Martínez S.A, Torrado S.C., Hnos. Olarte Marín, Antonio Naharro Flores, Ángel Olarte Moreno, Francisco Díez Huergo, Antonio Sierra Tofé y Ernesto Torralba Azofra.⁴

En la actualidad contamos en activo con las alfarerías, Fajardo S.L., Antonio Naharro Flores, Corzana, Olarte, Toño Naharro S.C. “Alma de cántaro”, “el Torero” y “Noble y Bizarro”. Además de distribuidores como Fansa, Antonio Sierra Tofé y Alberto Martínez. Recientemente jubilados tenemos a la alfarería Hnos. Fajardo Lozano y Torrado.

Y es a lo largo de esta franja temporal que se insertan los nombres y apellidos de las mujeres que formaron parte de las mismas, mayoritariamente en labores auxiliares.

2 Victoriano Pérez. 187

3 Victoriano Pérez. 210

4 Victoriano Pérez. 210

Dentro de las Labores auxiliares, Ilse Scütz señala como tales la de peona, decoradora o vendedora. En cuanto a las mujeres alfareras, estas suelen vincularse por lazos familiares: son las esposas, hijas del dueño de la alfarería o parientes cercanos. Uno de los primeros testimonios que encontramos de este hecho en Navarrete lo tenemos en el artículo de Paulino Masip para la revista *Estampa* de 11 de marzo de 1930 donde se lee: “una mujer llega con un borriquito cargado de cuatro cántaros llenos de agua para hacer el barro”. En dicho artículo observamos a una mujer mostrando los artículos de la alfarería y a otra pintando una pieza. (Fig. 06)⁵ Más adelante, en los años 1946, 1947, 1948, 1950, se recoge la exis-



Fig. 06

tencia de mujeres en el negocio del barro en los programas de fiestas de Navarrete de esos años, en los anuncios que acreditan la existencia de una alfarería –“Hija de Fernando Zaldívar”– dedicada a la producción de macetas, alfarería en general y artículos de encargo y de otra alfarería –“Viuda de Daniel Zaldívar”– dedicada también a macetas y artículos de barro en general. Dichos programas de fiestas nos han sido facilitados por Pilar de Frutos. (Fig.07) No hemos encontrado información más concreta al respecto, lo que sí sabemos es

Fig. 06: Mujer decorando en fábrica de cerámica de Logroño. Fuente: Revista *Estampa*. Biblioteca Nacional. Foto de Benitez-Cassoux

5.- véase: fig.03. pag: 52 de este catálogo.

que en ocasiones las mujeres heredaban el negocio familiar como en el caso de la famosa fábrica de dulces "Viuda de Solano" o se disponía de su nombre como reclamo de la tradición familiar.

En el libro de Jesús Victoriano, "Memoria gráfica de Navarrete en el s.XX", encontramos la fotografía de una mujer en una tejería (fábrica de tejas) fechada en 1948. (Fig. 08) En ese mismo año, se anuncia en el programa de fiestas de Navarrete la "Gran tejería acreditada de Prudencio Salaverri" en calle de la cruz, pudiendo ser la misma.

Entre los años 1940-1970, trabajó en la Alfarería Fajardo, Pilar Fajardo Marín, hija de los fundadores; estuvo trabajando en la alfarería pintando, ayudando en las labores de la alfarería, recogiendo piezas, etc. Trabajó desde siempre y se quedó viuda muy pronto con un hijo recién nacido. (Fig.09)

A partir de los años 60 y en plena ebullición de la actividad alfarera en Navarrete, nos encontramos con mujeres dedicadas fundamentalmente a labores auxiliares y de apoyo. Estos son los nombres y fotografías que hemos podido recopilar: Victoria Moreno, Resurrección Muro, M^a Pilar Vallejo Ángeles en la alfarería Luis Cillero en los años 60. (Fig.10)

Teresa Navarro esposa de Antonio Naharro Flores. Trabajó toda la vida en alfarería. (Fig11)



Fig. 07: Anuncio del programa de fiestas de Navarrete del año 1948

Fig. 07



Fig. 08



Fig. 09



Fig. 10

Fig. 08: Mujer en una tejería.
1948. Fuente: "Memoria gráfica de Navarrete en el s.XX"

Fig. 09: Pilar Fajardo Marín
en la alfarería Fajardo.
Fuente: fotografía de Álvaro Fajardo.

Fig. 10: Mujeres trabajando
en la alfarería Luis Cillero.
Fuente: fotografía de Consuelo Cillero Moreno

Fig. 11: Teresa Navarro.
Fuente: foto de Antonio Naharro Flores que aparece
en la publicación "Cántaros"



Fig. 11

Desde los años 70 en adelante, según información aportada por Manuel Fernández y Domingo Ulecia, nos encontramos con mujeres que trabajaron principalmente en la decoración de piezas, muchas de ellas con la técnica que llamaban "el bronce".

En los Villanueva nos encontramos con Bibiana Blasco Sierra, Juliana Cabezón, Vicenta Hurtado y Dolores Burgos. En Fansa con Rosa Bujanda, Ascensión Fernández, Pilar Viguera, Alicia Díez Navarro, Luisi Corzana Fajardo y M^a José Olagaray Corzana. En Fajardo la anteriormente citada Pilar Fajardo Marín, Maribel Olarte Blasco -33 años de trabajo en la alfarería-, Luisi Olarte Marín -28 años de experiencia-, María Luisa Corzana Fajardo y Consuelo Sáenz-Torre Oñate. (Fig 12-17)

En la actualidad nos encontramos con mujeres vinculadas a la actividad de las alfarerías pero principalmente en labores auxiliares y de apoyo. En la alfarería Antonio Naharro Flores nos encontramos con su hija Teresa Naharro Navarro y su nieta Teresa Beraiz Naharro. (Fig.18-19)

En Fansa nos encontramos con (de izquierda a Derecha): Laura Rioja, Atención al cliente; Ana Díaz, Responsable de Marketing; Cristina Quemada, Directora Comercial; Charo Azofra, Directora de Administración y Amaya Gallego, Atención al cliente. (Fig.20)

En "Alma de cántaro" contamos con Loles Moreno que es parte fundamental del devenir de esta alfarería. (Fig. 21)

En Fajardo contamos en labores de gestión con Begoña Murga Sáenz. (Fig.22)

Fig. 12: Pilar Viguera

Fig. 13: Ascensión Fernández

Fig. 14: María Luisa Corzana Fajardo

Fig. 15: Maribel y Luisi Olarte en la actualidad Fuente: fotografía de Paco Blanco

Fig. 16: Luisi Olarte y Álvaro Fajardo Fuente: fotografía de Álvaro Fajardo

Fig. 17: Consuelo Sáenz-Torre Oñate Fuente: fotografía de José M^a Pastor

Fig. 18: Teresa Naharro

Fig. 19: Teresa Beraiz

Fig. 20: Equipo de Fansa.



Fig. 12



Fig. 13



Fig. 14



Fig. 15



Fig. 16

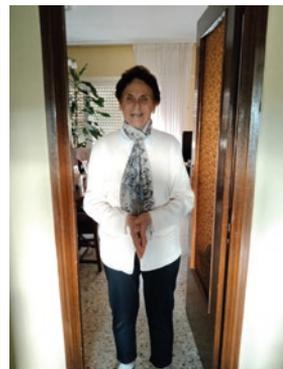


Fig. 17



Fig. 18



Fig. 19



Fig. 20



Fig. 21



Fig. 22



Fig. 23



Fig. 24
Fig. 25



Fig. 26

En la alfarería Olarte contamos con la presencia de Blanca Loza Mayoral. (Fig.23)

Y para finalizar esta breve recopilación de nombres, datos y fechas que no pretenden más que fijar sobre el papel la memoria colectiva e individual de decenas de navarretanos y de navarretanas, quiero destacar un par de mujeres de larga tradición familiar alfarera que realizan una muy interesante producción personal: Marta Cillero y María Naharro.

Marta Cillero es hija del polifacético alfarero –aunque se le conoce más como patriarca de las letras riojanas– Antonio Cillero Ulecia, además de nieta de Julián Cillero, cuyo cántaro era protagonista de la revista Estampa en 1930. Ha estudiado en la Escuela de Cerámica de la Moncloa desde 1996 hasta 2001, además de la realización de numerosos talleres en el Círculo de Bellas Artes de Madrid entre otros. Ha dedicado más de diez años a la cerámica, la pasión que le une al legado de su padre. (Fig.24–25)

María Naharro pertenece a una saga familiar de gran relevancia en el panorama nacional de la alfarería y la cerámica. Hija del artista y ceramista Toño Naharro, María es una artista multidisciplinar que combina sus facetas de actriz y alfarera. Ha creado un personaje “la maripochi” (@soylamaripochi) –una vagina, actriz y alfarera– y plantea un discurso propio ligado a la normalización de la sexualidad femenina. Ha creado las “pochetazas”, cada una diferente. Con su obra visibiliza un tema tabú y defiende la diversidad como identidad creadora. (Fig. 26)

Sirvan estos párrafos como un preludio de lo que bien pudiera ser un texto ampliado con recuerdos y vivencias de otros y otras navarretanos/as que al leerlos quieran contárnoslos o aportarnos fotografías familiares con el fin de seguir profundizando en la importancia de esta actividad y ponderando en su justo valor la memoria colectiva de éste nuestro pueblo, un pueblo sin duda con Alma de Barro.

Fig. 21: Loles Moreno

Fig. 22: Begoña Murga

Fig. 23: Blanca Loza Mayoral en el homenaje a su marido el alfarero Ángel Olarte.

Fig. 24: Marta Cillero

Fig. 25: pieza realizada por Marta Cillero

Fig. 26: María Naharro

Emilia Fernández
Concejala de Cultura y Turismo



Manos de mujeres: una aproximación a la mujer y a la cerámica en época romana¹

M^a Carmen Delia Gregorio Navarro²

*Investigadora de género y educadora de
museos, Universidad de Zaragoza*

I INTRODUCCIÓN: LOS ESTUDIOS DE GÉNERO Y LA HISTORIA DE LA HUMANIDAD

Como afirma Almudena Domínguez en el prólogo del libro *Mujeres en la Antigüedad clásica. Género, poder y conflicto*, la visibilización de la mujer en la Antigüedad a través de sus biografías y de los estudios de género se configura como una prioridad, debido al segundo plano que han ocupado en la sociedad, con una intervención minoritaria en los sectores públicos.³ Como es conocido, el origen de los estudios de género se encuentra en las universidades americanas y europeas de los años sesenta del siglo pasado, impulsados por el feminismo, movimiento social, político y cultural que defiende la igualdad de derechos entre mujeres y hombres. Esta tradición precedente contribuyó positivamente en investigadoras españolas que, trabajando de manera aislada, fueron consiguiendo la inclusión de esta materia en los cursos reglados y

1 Este texto pretende realizar una aproximación, desde la perspectiva de género y la Historia de las Mujeres, a la relación entre la mujer y la cerámica en época romana.

2 Doctora en Historia por la Universidad de Zaragoza. Mi tesis doctoral, bajo la dirección de Almudena Domínguez Arranz y Rosa M^a Marina Sáez, catedráticas de la Universidad de Zaragoza, actualmente se encuentra en proceso de revisión para su publicación. Un resumen de esta investigación en GREGORIO NAVARRO, M^a Carmen Delia (2016): "In honorem mulierum: conociendo a las mujeres de Tàrraco a través de sus epitafios", *Salduie. Estudios de Prehistoria y Arqueología*, n^o 16, 123-135. Correo electrónico: carmendeliagregorio@gmail.com

3 Domínguez Arranz (2010): 11.

Sello de bronce de la comerciante de aceite y vino Celia Mascelina, cuyo nombre se aprecia rodeando el borde externo de la pieza. Siglo II d.C. Roma: Termas de Diocleciano (Museos Nacionales). Créditos: http://www.vroma.org/images/mcmanus_images/signaculum2.jpg

de máster en varias universidades de España.⁴ Así, en 1979 se creó el *Seminari d'Estudis de la Dona* (SED) y el *Seminari de Estudis de la Mujer* (SEM), que fueron precursores de otros muchos que se desarrollaron en nuestro país.

Destacamos que estos estudios, que hacen "referencia expresa a la relación dialéctica entre los sexos que impregna nuestra cultura fruto del estatus y del poder que históricamente han ido consolidando los varones, a la par que se asentaba la subordinación de las mujeres", además de centrarse en la investigación de estas, lo hacen en las relaciones sociales entre aquellas y los hombres, aplicando una perspectiva de género en sus objetos de conocimiento y propiciando la construcción de una ciencia no androcéntrica, es decir, que visibilice a las mujeres y a los hombres.⁵

Los estudios de género se han ido consolidando en las universidades gracias al interés del profesorado, en su mayoría femenino. Ello ha facilitado la creación de los Seminarios Interdisciplinares de Estudios de la Mujer en varias universidades españolas, como el de Zaragoza (SIEM), nacido en enero de 1994 para "promover, coordinar y difundir estudios sobre las mujeres desde las diferentes áreas científicas, planteándose el reto de elaborar un discurso y una práctica científica no discriminatoria".⁶ Junto a ellos, destacan los Programas de Doctorado Interdepartamentales, Postgrados, o Asociaciones centradas en el estudio de las mujeres a lo largo de la Historia. Otras iniciativas realizadas desde el ámbito académico son los cursos, seminarios, encuentros y jornadas, con un objetivo común: defender la igualdad de oportunidades entre ambos sexos, un principio jurídico universal. Como recuerda Almudena Domínguez, "insistir desde la universidad en el derecho a la igualdad y a la no discriminación por sexo, supone cumplir con el compromiso que ha estado presente desde la Constitución de la Comunidad Europea y que paulatinamente se ha ido trasladando a las normativas de cada país miembro".⁷ El reto es ampliar la concepción de estos estudios como asignatura obligatoria y la creación de un área de investigación en cada universidad, para lo que resulta fun-

4 Vicente y Larumbe (2010): 25.

5 Vicente y Larumbe (2010): 23(cita)-24

6 Vicente y Larumbe (2010): 25.

7 Domínguez Arranz (2010): 12-13.

damental la formación del profesorado, junto a la incorporación de personal experto en la materia.⁸

Para redescubrir el papel de las mujeres a lo largo de la Historia debemos realizar un enfoque desde una nueva perspectiva, en palabras de Pilar Vicente y M^a Ángeles Larumbe “que cuestione tanto las causas como las consecuencias de haber conformado una sociedad donde la mitad de la población ha vivido en condiciones de desigualdad respecto a la otra”. Por ello el sexismo de nuestra sociedad actual, ha de combatirse desde el ámbito de la educación. Según afirman estas autoras, los estudios de género se configuran como una “herramienta necesaria de transformación social absolutamente imprescindible”, afirmación que comparto plenamente.⁹

Así pues, con la introducción de estos estudios, que trajeron consigo la recuperación de figuras femeninas silenciadas en la Historia, llegó también la respuesta de las mujeres a la mirada androcéntrica (centrada prácticamente de forma exclusiva en los hombres, los varones, sin contar con las mujeres) e individual de los museos. Dentro de estas iniciativas destaca en España la protagonizada por Carmen Rísquez y Francisca Hornos en 1995¹⁰, quienes, a propuesta del Movimiento Vecinal de Jaén y del Instituto Andaluz de la Mujer, realizaron una serie de visitas guiadas en el Museo Provincial de Jaén a un grupo de mujeres, con el objetivo de “recorrer con una nueva mirada nuestro pasado” y “poner un punto de atención en la necesidad que tenemos las mujeres de recuperar la historia”, construyendo “un espacio museístico nuevo, menos parcial, más ajustado al pasado plural de la humanidad”.¹¹

8 Vicente y Larumbe (2010): 19, 26-29, 32.

9 Vicente y Larumbe (2010): 33 (citas).

10 Rísquez y Hornos, 2000 y 2005.

11 Rísquez y Hornos (2005): 176-177. Para una mayor información acerca de la representación de las mujeres en los museos, véase el capítulo 5 de este artículo y Gregorio Navarro (2017).

II LA PREHISTORIA: LOS PRIMEROS TESTIMONIOS CERÁMICOS FEMENINOS

De la época prehistórica, en los albores de la Humanidad, no hemos heredado suficientes materiales y testimonios como para poder conocer más profundamente a sus gentes, a sus mujeres y a sus hombres, pese a la información de la que disponemos en la actualidad. Además de otros materiales arqueológicos para su estudio, en cuanto a la cerámica perteneciente a este periodo, existen dos metodologías de análisis muy diferentes entre sí: mientras la primera analiza el objeto cerámico como objeto de uso, es decir, como un elemento contenedor, comunicador o como un producto económico, en virtud de su existencia instrumental; la segunda lo hace, además, también como un producto. La diferencia principal entre ambas estriba fundamentalmente en el interesante valor que aporta la segunda perspectiva, descubriendo y revelando una valiosa información acerca de la organización y modo de vida de estas tempranas sociedades. En palabras de Laia Colomer i Solsona:

como resultado de un proceso de trabajo que implica relaciones sociales de producción concretas, así como determinados conocimientos tecnológicos; en definitiva, que entiende la cerámica como producto de un proceso artesanal con todas sus connotaciones sociales, económicas y culturales¹²

En los años setenta del siglo pasado la escuela francesa comenzó a investigar en detalle cómo se habían creado las piezas cerámicas de la Prehistoria, es decir, la tecnología cerámica, gracias a lo cual se podía llegar a descubrir más información de la sociedad que había gestado esos elementos. A este proceso de organización artesanal se le ha denominado "cadena operativa", y engloba las secuencias tecnológicas que intervienen en la elaboración de un objeto, abarcando desde la manipulación de las materias primas, hasta las decisiones tanto conscientes como inconscientes durante el proceso de manufactura, y en las que influye la propia experiencia personal y el bagaje social y cultural. Así pues, cada grupo social posee su particular "tradición artesanal", que surge de las decisiones técnicas, desde el punto de vista social, técnico, cultural, ideológico y/o económico que tomó esa artesana o ese artesano para crear sus piezas.¹³

12 Colomer i Solsona (2005): 178.

13 Colomer i Solsona (2005): 179-180.

No obstante este importante cambio en la investigación, en cuanto a la división sexual del trabajo para la elaboración cerámica, tradicionalmente la Arqueología atribuía a las mujeres las piezas realizadas manualmente y de ámbito doméstico, mientras que aquellos elementos gestados a torno o bien con valores tecnológicos o sociales incluidos, y que implicaban por tanto una producción en taller cerámico, se adjudicaban a los varones, sin pensar en la posibilidad de que esos talleres fueran industrializados o familiares.¹⁴ De estos dos tipos de talleres, al parecer los familiares implicaban una organización familiar cuyo producto se traducían en la obtención de recursos económicos suplementarios, estando el trabajo de las mujeres dirigido por las decisiones masculinas; mientras que los industrializados, bajo la dirección de los hombres, suponían la inversión total del tiempo en sus elaboraciones, y, donde, al contrario que los primeros, la presencia femenina era casi inexistente. Así pues, la Arqueología tradicional adjudicó a las mujeres las elaboraciones más sencillas, y a los varones aquellas que requerían un mayor esfuerzo en su realización, por tanto, sin aplicar ninguna base empírica ni otro paralelo que la información hipotética, aunque erróneamente interpretada, que podía proporcionar la etnografía, es decir, la comparación con otros grupos de población primitivos actuales que aparentaran tener *un modus vivendi* similar o muy parecido al supuesto para las sociedades prehistóricas en base a los elementos recuperados de su cultura material.¹⁵

Estas decisiones fueron justificadas en virtud de la ausencia de información en la Prehistoria, para temas como la división sexual del trabajo y la organización de las elaboraciones resultantes de este proceso. Aunque aparentemente inocentes, sobre estas afirmaciones pesaba el estigma de la discriminación femenina con la consecuente valoración positiva masculina, ya que, además, se hacía patente la división de espacios de vida y trabajo que ha sido una constante, por lo general, a lo largo de la Historia de la Humanidad, esto es, los hombres pertenecientes al espacio público, y las mujeres, al privado. En palabras de Margarita Díaz-Andreu, "[e]l espacio se puede emplear para mantener, oponer o cambiar

14 Un interesante reflexión sobre la división sexual del trabajo, en Escoriza Mateu y Sanahuja Yll (2005).

15 Para la visión androcéntrica y sexista de la Prehistoria, desde la Arqueología tradicional, véase Sánchez Liranzo (2005).

las relaciones de género".¹⁶ Junto a ello la invisibilización femenina, no solo en cuanto al espacio físico en sí mismo, sino también a través de la utilización del masculino genérico que oculta y hace desaparecer a las mujeres de cualquier escena histórica, por ejemplo, con términos como "artesanos" o "alfareros"¹⁷, y como sinónimo de haber ocultado los logros y las creaciones de las féminas.

La transmisión de aquellas suposiciones teóricas convertidas en norma dogmática de conocimiento y diseminadas en los centros educativos, especialmente en el ámbito universitario, seguían contribuyendo a la construcción de una Historia androcéntrica, por tanto irreal y parcial, centrada prácticamente de forma exclusiva en los hombres, y a afianzar, con una base "forzadamente" científica, la discriminación femenina y la "desaparición" de las mujeres desde las primeras culturas de la Humanidad y a lo largo de toda la Historia, reflejándose esta misma idea en los museos, como tendremos ocasión de apreciar en el capítulo 5 de este artículo.¹⁸ Al necesario "re-descubrimiento" y "re-interpretación" de la Historia desde la igualdad de mujeres y hombres, está contribuyendo la Arqueología feminista, donde uno de sus principales objetivos, según Sandra Montón "consiste en promover un cambio de cultura disciplinar que acabe con sus sesgos sexistas y – sobre todo tras la aportación *queer*–, también heterosexistas. Ello ha incluido e incluye reparar la invisibilidad de las mujeres en la explicación del pasado (...)",¹⁹ es decir,

[n]o se trata únicamente de integrar nuevos agentes en forma de mujeres, niños, ancianos, terceros géneros, etc., para completar las explicaciones tradicionales -algo bastante aceptado desde la academia normativa-, sino de escudriñar los valores e intereses sobre los que y con los que se construye el discurso teórico *mainstream* y des-velar que su lógica más profunda es la lógica del orden patriarcal.²⁰

Se trata, en esencia, de una labor de justicia social e histórica, ya que, como han demostrado las investigadoras y los

16 Díaz-Andreu (2005): 32.

17 Colomer i Solsona (2005): 182-184. En relación con el masculino genérico, véase Franulic (2011) y Querol (2005); y sobre la transmisión de los estereotipos sexistas a través de las imágenes, González Marcén (2008). Varios discursos interesantes acerca de la Arqueología y el género, en Sánchez Romero (2005).

18 Una revisión acerca del papel de las mujeres en la Prehistoria, en Piedrabuena-Fernández y Castañeira-Pérez (2019).

19 Montón Subías (2012): 165.

20 Montón Subías (2012): 166.

investigadores feministas en las Ciencias Sociales y las Humanidades, la negativa influencia del androcentrismo en el conocimiento científico ha contaminado la realidad histórica, pergeñando relatos vinculados a la “masculinidad hegemónica”, que enaltecen exclusivamente los valores, las actitudes y las capacidades asociadas a los hombres (representantes desde hace siglos de la razón y cultura), como la individualidad, el poder, la razón, el autocontrol, la violencia o la competitividad, ocultando y menospreciando aquellos otros valores, actitudes y capacidades de las mujeres (asociadas a la emoción, es decir, lo contrario a razón y cultura y por ello discriminadas y minusvaloradas a lo largo de la Historia).²¹ Un problema añadido a este androcentrismo es precisamente que la academia y la Universidad potencian esos valores, esas actitudes y esas capacidades de la “masculinidad hegemónica” en la transmisión del conocimiento, donde también están influyendo el poder y la jerarquía, perceptibles en las desiguales relaciones entre profesorado-alumnado, y entre el personal investigador consolidado y el que acaba de entrar en ese ambiente, un mundo, en esencia, creado por y para los hombres,²² motivo por el cual se comenzaron a revisar investigaciones ya realizadas, junto con el comienzo de otras nuevas, todas desde la perspectiva de género, para rescatar y difundir el verdadero papel de las mujeres a lo largo de la Historia.

En relación a la cerámica en la Prehistoria, la investigadora Laia Colomer planteó una interesante idea acerca de la “sociología del trabajo artesanal”, dentro de una división sexual del trabajo que analizara cuáles fueron las tareas, cómo se desarrollaron y qué tecnologías se utilizaron, es decir, estudiando el objeto cerámico como resultado del proceso de manufactura y de cada contexto particular, y no el objeto como instrumento que atribuía su elaboración a una mujer o a un hombre. Esta idea la desarrolló en su tesis doctoral, donde analizó el yacimiento argárico de Gatas (Turre, Almería), mostrando “cómo estas manufacturas, estructuradas bajo diferentes secuencias o cadenas operativas, crean, sostienen y representan el bagaje técnico-cultural y social de sociedades prehistóricas”, estableciendo, como argumento clave, “que fueron las mujeres quienes poseían, practicaban

21 Montón Subías (2012): 166.

22 Montón Subías (2012): 168-169.

y transmitían dicho conocimiento y tradición artesanales”, tanto para las elaboraciones incluidas dentro de una “industria doméstica”, como para las domésticas, idea que se puede imaginar para otras sociedades del mundo prehistórico, revelando, por tanto, un papel activo de las mujeres en las elaboraciones cerámicas.²³

Una buena muestra de que se está avanzando en la paritaria representación de mujeres y hombres en los discursos didácticos de los museos y centros patrimoniales, puede ser la imagen de una mujer que



Fig. 01

se halla elaborando una cerámica campaniforme, correspondiente a la época del Neolítico (aprox. 6000/4000 – 3000 a.C.), en el Museu d'Arqueologia de Catalunya (MAC), en Barcelona (Fig.1). En palabras de Lourdes Prados,

Se trata de una muestra de cómo puede cambiarse el discurso narrativo a través de las piezas arqueológicas, y al mismo tiempo no caer en la idealización del pasado. Se hace visible a las mujeres, en una sociedad donde eran casi invisibles, no porque se idealice su papel, sino porque se narra el que tenían, a través de los propios objetos que las representan.²⁴

No obstante, la mujer protagonista de la imagen aparece de espaldas al público espectador, indicando M. Carme Rovira, miembro del equipo didáctico y de servicios educativos del propio museo, que aquella mujer que está decorando la cerámica se halla realizando “una tarea “delicada” que requería cierta habilidad y para la cual, de manera implícita y sexista, se le presupone más adecuada”.²⁵

Otro ejemplo positivo es el Museo Arqueológico Regional de la Comunidad de Madrid (MAR), institución que se basa en datos científicos para la elaboración de su discurso (algo que debería ser la norma para cualquier institución museística) y se muestra sensible en cuanto al tratamiento del género en las imágenes, especialmente en las exposiciones temporales,

Fig. 1: Imagen de una mujer elaborando una cerámica campaniforme. Museu d'Arqueologia de Catalunya (MAC), Barcelona. Créditos: Prados Torreira (2017): 32.

23 Colomer i Solsona (2005): 185-186.

24 Prados Torreira (2017): 32.

25 Rovira Hortalà (2017): 191.

como en la muestra *Los últimos carpetanos: el oppidum de El Llano de la Horca* (2012), en la que se incluyó una imagen de una mujer joven realizando una pieza cerámica a torno, acompañada de un varón que se hallaba decorando el vaso, mientras un niño preparaba la arcilla (Fig. 2).²⁶

Estos son únicamente dos modelos que ilustran el trabajo que están realizando actualmente, en algunos casos desde hace años, ciertos museos y espacios museísticos para visibilizar en las muestras expositivas tanto a mujeres como a varones, mostrando la realidad tal cual fue. Por ello, es muy importante que las instituciones museísticas sigan el proceso de elaboración tanto de las imágenes como de los textos,



Fig. 02

gráficas, y otros recursos expositivos²⁷ que van a contemplar la diversidad de personas que acudan a estos centros para que puedan apreciar la diversidad social y la Historia de la Humanidad, que incluye a mujeres y a varones. O como muy bien expresan las personas responsables del Museo Arqueológico Regional de la Comunidad de Madrid,

Un paseo detenido por la exposición permanente del MAR pone de manifiesto que el museo, desde su concepción, ha realizado una apuesta decidida no solo por dotar de visibilidad a mujeres, ancianos y niños, segmentos habitualmente infrarrepresentados o directamente excluidos en las imágenes de los museos, si no que ha tenido una especial sensibilidad en representar a las mujeres en actitudes activas y colaborativas huyendo de las imágenes que las vinculan exclusivamente con ambientes domésticos o de subordinación al hombre.²⁸

Fig. 2: Imagen que muestra a una mujer joven realizando una pieza cerámica a torno, perteneciente a la exposición temporal *Los últimos carpetanos: el oppidum de El Llano de la Horca*, del Museo Arqueológico Regional de la Comunidad de Madrid (2012). Créditos: : <https://cdn.20m.es/img2/recortes/2012/04/19/57054-944-550.jpg>

26 Prados Torreira (2017): 37

27 Prados Torreira (2017): 37.

28 Baquedano, Carrillo, Palop y Baquedano (2017): 219.

III: EL TRABAJO DE LAS MUJERES EN ROMA

Antes de adentrarme más ampliamente en la relación entre la cerámica y las mujeres en época romana, realizaré una introducción acerca del trabajo de las mujeres en Roma, para poder comprender cómo era la organización laboral y sexual según las profesiones y las clases sociales, mencionando algunos de los trabajos en los que se ocuparon las romanas. Para ello, primero debemos diferenciar *grosso modo* los tres grupos sociales a los que podía pertenecer una mujer en época romana: las nacidas libres o *ingenuae* (ingenuas), las libertas o *libertae*, que disfrutaban de la ciudadanía romana o derechos, tanto unas como otras, y las esclavas: *servae* o *ancillae*, cuya vida, por lo general, era muy dura y compleja.

El tiempo de ocio en la Antigüedad es lo que diferenciaba a las personas libres de las que no lo eran, ya que esclavas y esclavos no disponían de descanso alguno. Es decir, para la sociedad griega y romana el trabajo, especialmente el artesano y relacionado con el comercio, se consideraba algo despreciable, motivo por el cual era desempeñado por personas esclavas y libertas. No obstante, el trabajo agrícola gozó de una consideración honorable, siempre y cuando se realizara para el propio beneficio, y sin estar incluido en una relación de dependencia. Al respecto, José Pérez afirma que los epígrafes también "corroboran el desdén de la sociedad romana hacia el trabajo, fundamentalmente de las familias pudientes"; aunque también hubo personas que dejaron constancia en los epígrafes de la satisfacción por la actividad profesional que desarrollaron. A lo anterior se añade que el trabajo realizado por las mujeres no se consideraba importante, por ello se les pagaba menos que a los varones y era minusvalorado por los escritores de la época, que no obstante se ocuparon más de reseñar las tareas de libertas y ciudadanas que de esclavas y extranjeras. Los únicos oficios prohibidos para las romanas fueron los vinculados a la administración y gobierno de las ciudades.²⁹ Algunas personas libertas, también con esclavas y esclavos, se asociaban a *collegia*, cofradías de categoría religiosa-funeraria o social que podían agrupar a gentes de un mismo gremio profesional, quienes, mediante el pago de una cuota se aseguraban disponer de una tumba junto con los correspondientes ritos funerarios.

29 Pérez Negre (1998): 147.

La documentación literaria, jurídica, iconográfica y arqueológica es la que nos facilita el conocimiento del mundo laboral de época romana, especialmente las inscripciones realizadas en materiales diversos (piedra, cerámica, madera, etc.) y dentro de ellas, debido a la información que nos proporcionan para reconstruir la vida social, las inscripciones funerarias o epitafios, aunque también las honoríficas (homenajes) o votivas (en honor a una divinidad), entre otras. Al respecto, Carmen Alfaro destaca la escasez de testimonios femeninos en Hispania, realizando una interesante afirmación:

Muchos de estos epígrafes tienen un carácter de homenaje póstumo en el que se ensalza, más que un trabajo profesional, una actitud vital determinada y constante de la difunta. Ello nos pone sobre la pista de una de las cuestiones más difíciles de establecer, a saber, cuál fue la frontera entre el trabajo cotidiano del hogar y la profesionalidad laboral femenina; es esta una cuestión que ha sido largamente debatida.³⁰

En palabras de Pedro Manuel López, “[l]as inscripciones indican rara vez el oficio de una mujer, lo cual muestra que el prejuicio de que la mujer no trabaja, sino que se dedica al cuidado de la casa, estaba extendido también entre las clases medias y bajas, salvo en el caso de esclavas y libertas”, motivo por el cual disponemos de más testimonios de varones,³¹ y que puede aplicarse, salvando las distancias culturales con respecto a la época romana, a otras épocas históricas y a la actualidad. A este respecto, las investigaciones de Treggiari o Maxey ratifican la ínfima cantidad de epígrafes que reflejan los oficios femeninos en comparación con los masculinos, lo que nos estaría hablando de la poca importancia que la sociedad de su época otorgaba al trabajo de las mujeres, hecho que estaba directamente relacionado con la idea de la vinculación “natural” del sexo femenino a toda actividad laboral.³² Salvo las prostitutas o *meretrices*, sus oficios constan especialmente en los epitafios y en las fuentes literarias, lo que significa que debieron existir muchos trabajos cuyo testimonio no ha perdurado.³³

La distinta capacidad patrimonial que poseyeron las personas ingenuas o nacidas libres (con ciudadanía romana y derechos), determinó su pertenencia al estrato superior

30 Pérez Negre (1998): 147.

31 López Barja de Quiroga (2007): 54.

32 Gallego Franco (1991): 65; López Barja de Quiroga (2007): 54.

33 Treggiari (1976): 94; Maxey (1938).

o inferior de la sociedad, o lo que es lo mismo, a los grupos dirigentes y privilegiados o a los sometidos. Debido a este motivo las actividades profesionales que desarrollaron cada uno de estos colectivos fueron también diferentes. Dentro del estrato social inferior o empobrecido, las mujeres libres no se diferenciaron mucho de las esclavas y libertas, incluso algunas esclavas disfrutaron de unas condiciones de vida más benévolas que las de ciertas ingenuas, pues al menos tuvieron asegurada la manutención diaria.

No obstante, a pesar de la minusvaloración de las profesiones de las romanas, su estudio nos revela la clara presencia femenina en el espacio público de las ciudades y su importancia como agentes del desarrollo económico en la historia de Roma.

Trabajos realizados en el hogar: las tareas domésticas

En el mundo antiguo cualquier persona podía caer en esclavitud sin importar su condición social o procedencia, mediante el rapto, la piratería, las campañas militares, con la consecuente venta en un mercado, o naciendo de madre esclava. En Grecia las personas esclavas desempeñaban especialmente trabajos artesanos y relacionados con el comercio, y es posible que el espacio exterior se reservara a los esclavos y el interior (*oikos*) a las esclavas, donde sus tareas productivas y reproductivas favorecían el mantenimiento de la economía. Sobresalía el hilado y tejido de la lana, vinculado al sexo femenino y definitorio de la mujer virtuosa en la cultura grecorromana, la *lanifica*, perfecta matrona romana cuyo modelo, a imitar por las mujeres, se reflejaba en los epitafios o inscripciones funerarias, como en el caso de Claudia (s. II a.C., CIL I2 1211):

Forastero, lo que digo poca cosa es: detente y léelo entero.

Aquí está el sepulcro no pulcro de una pulcra hembra.

Por nombre sus padres le pusieron Claudia.

A su marido lo amó con todo su corazón.

Hijos tuvo dos: de ellos uno

lo deja en la tierra, al otro bajo tierra lo ha colocado.

De conversación agradable, y además de andar

[adecuado.

Cuidó su casa, hiló lana. He terminado. Puedes irte.³⁴

34 El epitafio de Claudia en Cantarella (1991): 225-226.

No obstante, el estatus social de la mujer que trabajara la lana determinaba la importancia de esta labor, siendo para las esclavas una más de sus obligaciones.³⁵ Esta división del trabajo por género se aplicaba también a las personas libres, que, a diferencia de las no libres, disponían de tiempo de ocio.

Las esclavas y las libertas, antiguas esclavas que habían obtenido la libertad y con ello la ciudadanía romana, podían trabajar con sus dueñas y se ocupaban de trabajos productivos y reproductivos acordes con su condición social y género, tanto en la ciudad, donde la cantidad de esclavas era menor que la de esclavos, como en el campo.³⁶ Tanto parientes como personas esclavas y libertas, que integraban la familia romana, estaban bajo la dependencia del jefe de la estirpe, el paterfamilias.³⁷ En cuanto a las libertas, la mayoría formaban parte de la clase trabajadora³⁸ y los oficios que desempeñaban eran los mismos que habían desarrollado en su etapa esclava, por lo que podían seguir trabajando para sus patronas o patronos (es decir, sus anteriores dueñas y dueños cuando aún eran esclavas), con quienes por lo general seguían viviendo. Por esta razón encontramos muchas profesiones que desempeñaron tanto libertas como esclavas, junto a las mujeres libres de los estratos inferiores de la sociedad.

Entre las tareas domésticas que desempeñaban se encontraban cocinar, coser, limpiar y alimentar y criar a la infancia, como las *nutrices* o nodrizas, que amamantaban y educaban a niñas y niños, manteniendo una especial relación con las niñas.³⁹ En el caso de las libertas, este último trabajo podían realizarlo vinculadas a una familia (por ejemplo, en condición servil) o bien de forma independiente, es decir, asalariadas, también como las mujeres libres.⁴⁰ No obstante, estos trabajos reportaban un exiguo peso económico y en el caso de las tareas domésticas, no solían reflejarse en la epigrafía.

35 Ariès y Duby (1991): 61-78; Martínez López y Mirón Pérez (2000): 9, 10, 12, 15, 17-22 y 26; Mirón Pérez (2004): 75.

36 Gallego Franco (1993): 119.

37 Coma Fort (2001): 95.

38 Hernández Guerra (2014): 97-110, y 112-118; Serrano Delgado (1988): 39-51.

39 Cid López (2001): 27.

40 Bradley (1986): 214.

En el interior de las casas también se desarrollaban otros trabajos como el de las *ornatrices* o peluqueras, mujeres que, si eran libertas, también podían trabajar en su propio negocio. Dentro del hogar también pudieron ser *pedisequae* o *pedisequariae*, acompañantes de sus patronas y patronos en sus salidas al exterior⁴¹; y *ministrae* o amas de llaves.⁴² Para el caso de las esclavas, en ciertas condiciones recibían por estos trabajos una retribución económica o *peculium*, que facilitaban la compra de su libertad y la de sus familiares.

En las *villae* o grandes propiedades rurales, mientras las esclavas eran explotadas laboralmente, las libertas de escasa capacidad económica podían trabajar como *vilicae* o esposas de los capataces que dirigían las explotaciones agrícolas o *vilici*, que tenían a su cargo a más personas esclavas, dedicándose entre otras tareas a las relacionadas con los ciclos agrarios.⁴³

Ya fuera en el campo o la ciudad, en el ambiente doméstico las esclavas sufrieron la violencia utilizándolas como objeto sexual y como reproductoras de personal esclavo, principal diferencia con los esclavos varones.⁴⁴ Es difícil conocer su estatus socio-jurídico debido al desinterés de los autores romanos, quienes generalmente se refirieron en el *Digesto* (fuente legislativa y jurídica, s. VI d. C.) a los hombres y las mujeres mediante el término "esclavo", invisibilizando a estas mediante el masculino genérico, como ha expresado Susan Treggiari.⁴⁵

Artesanía, industria y comercio

Las libertas y las mujeres libres podían trabajar como *mercenariae* o asalariadas, o bien como *artifices* o artesanas, al igual que las libertas y ciertas esclavas, donde la persona asalariada trabajaba a cambio de una *merces* o salario, sin especialización, al contrario de las artesanas. En los *nundinae*, mercados, se podía encontrar a féminas que se ocupaban del sector de la alimentación⁴⁶, como las *negotiatrices frumentariae et leguminariae*⁴⁷, vendedoras de trigo y legum-

41 Treggiari (1976): 80 y 101, n. 19 y 20.

42 Saavedra Guerrero (1994): 194 con n. 4-6.

43 Medina Quintana (2011): 48-49.

44 Martínez López y Mirón Pérez (2000): 9-31.

45 Treggiari (1979b): 185; Rubiera Cancelas (2012): 977 y 979. La referencia del *Digesto*: Ulp. *Dig.* 50, 16, 40, 1.

46 La Rocca (2008): 39 con nota n° 37.

47 Lázaro Guillamón (2003): 166-168.

bres, y las *piscatrices* o vendedoras de pescado. Dentro del ámbito textil, las *sarcinatrices* o costureras (esclavas y libertas) y las relacionadas con el *lanificium* o trabajo de la lana.⁴⁸ Y en cuanto a la belleza y cuidado personal, especialmente el femenino, las *ornatrices* o peluqueras. Dentro del sector artesano y como *artifices*, se encuentran las *aerariae* o trabajadoras del cobre,⁴⁹ y las *venditrices*, vendedoras o comerciantes, como las *margaritariae*, de perlas. Concretamente para las esclavas, las inscripciones conservadas citan sus nombres y en ocasiones la relación de proximidad con sus dueños y dueñas, por ello son las principales evidencias para reconstruir la sociedad al incluir datos personales.⁵⁰

Profesiones liberales o *Liberales artes*

Gracias a su pertenencia a hogares enriquecidos, que les facilitó la educación y el desempeño de labores específicas normalmente vinculadas al prestigio social de sus propietarias, esclavas, libertas, y por otro lado las ingenuas podían ejercer profesiones liberales gracias a las cuales pudieron obtener una interesante fortuna, retribución económica denominada *peculium* en el caso de las esclavas, que facilitaban la compra de su libertad y la de sus familiares. Por ejemplo, aquellas profesiones relacionadas con la medicina,⁵¹ entre las que se encontraban las *medicae* o médicas, generalmente de este estatus jurídico y mayor consideración social, y las *obstetrices* o comadronas.⁵² Ligadas al campo de la enseñanza, *paedagogae* o pedagogas, y *grammaticae*, lingüistas y literatas.⁵³ Las *musicae* o músicas intervenían en las ceremonias religiosas.

Otras profesiones

Entre otras, encontramos a las *praeficae*, plañideras contratadas en los funerales que entonaban las *neniae* o cánticos de lamento para la persona fallecida;⁵⁴ a las *tabernariae* o tabernerías, trabajadoras en las tabernas que ofrecían aloja-

48 Alfaro Giner (2010): 16.

49 Redentor (2010):128, 131-132, 135 y 149.

50 MacMullen (1982): 233-246.

51 Alföldy (2012): 163

52 Alonso Alonso (2011): 276-277; Gourevitch (1984): 217-259; Hernández Guerra (2014): 77-79.

53 Agusta-Boularot (1994): 670-671.

54 Glare (1968): 1431.

miento, donde ejercían su oficio las prostitutas o *meretrices*, quienes podían ser libertas y ciudadanas de clase social baja o de alto estatus, en muchos casos obligadas a desempeñar la prostitución para poder sobrevivir. También las *gladiatrices*, gladiadoras, y aquellas profesiones relacionadas con el espectáculo, como las *scaenicae* y las *mimae*, actrices. Tanto las prostitutas, como las gladiadoras y las profesiones pertenecientes al ámbito del espectáculo y el entretenimiento eran consideradas *infamantes* o con falta de honorabilidad y reputación, y carentes de posición social.⁵⁵ No obstante, en la prostitución existía una diferente consideración según el estatus y posición social de la mujer que la ejerció, ya que si la anterior era rica, la cortesana, esta profesión tenía un valor más respetable.⁵⁶

55 Edwards (1997): 66-69; Gardner (1986): 221; González Gutiérrez (2011): 434-435.

56 Groen-Vallinga (2013); McGinn (2004).

IV: CERÁMICA Y MUJER EN ROMA

Al contrario que para otras profesiones en la Antigüedad, los escasos testimonios con los que contamos en la actualidad acerca de la participación de las mujeres, directa o indirecta, especialmente de las romanas como desarrollo en este artículo, en la elaboración de piezas de cerámica, no debe ser un indicador, como tradicional y “naturalmente” se ha explicado en otros ámbitos, de que las mujeres estuvieron excluidas de la creación de estos materiales, siendo agentes inactivas, especialmente del proceso de fabricación, pero también de la gestión y/o venta de los materiales cerámicos, tanto para uso privado o transporte comercial de otros productos tal que el vino y el aceite, como para la construcción, algunos de los cuales han conservado nombres femeninos. Por tanto, aun disponiendo de los pocos testigos directos como fragmentos de cerámica, por ejemplo *terra sigillata*, donde aparezca el nombre de una artesana,⁵⁷ o bien, sus mismas inscripciones funerarias, en las que se les recuerde como trabajadoras de este sector, podemos aventurar algunas de las características de las tareas de estas mujeres dentro del mundo de la cerámica si observamos las investigaciones que se han realizado al respecto para la época de la Prehistoria como he comentado previamente,⁵⁸ es decir, por comparación con otras sociedades, en este caso con el rigor científico necesario para poder afirmar las hipótesis generadas. También, teniendo en cuenta cómo era la organización del trabajo artesano en época romana, como señalaré en las próximas líneas.

Así pues, la gran invisibilización de estas mujeres como alfareras y ceramistas, entre otras especializaciones, ese gran desconocimiento que tenemos en la actualidad y en el que se está avanzando e investigando,⁵⁹ se trata de una de las tristes consecuencias de la discriminación que hemos sufrido las féminas a lo largo de la Historia sin permitir, en muchas ocasiones que nuestros logros pasaran a la Historia de la Humanidad, ni que nos convirtiéramos en protagonistas, ocupando nuestro merecido lugar en el devenir de los tiempos.⁶⁰ Por ello

57 Berdowski (2007): 290.

58 Véase el capítulo 1 de este artículo, acerca de la participación de las mujeres de la Prehistoria en las elaboraciones cerámicas.

59 Berdowski (2007).

60 Véase, en cuanto a la invisibilización histórica de las mujeres, los capítulos 1 y 5 de este artículo.

en estas líneas me ocuparé de reseñar algunos testimonios que se han conservado hasta la actualidad y que nos conectan con las dueñas de los *fundi* o fincas donde se localizaban los materiales para las elaboraciones cerámicas, de las *figlinae* o talleres, alfares de cerámica y ánforas;⁶¹ con las gerentes de los talleres donde se creaban las piezas y con algunas comerciantes de productos muy valorados en la Antigüedad.

Para comprender ciertos trabajos en los que las romanas participaron vinculadas al mundo de la cerámica, es necesario recordar que, a partir del siglo I d.C., ciertas ingenuas (nacidas libres) de clase social alta consiguieron una autonomía que les permitió la administración personal de su nutrido patrimonio, y las capacitó para gestionar sus propios asuntos y su nueva capacidad jurídica les permitió convertirse en comerciantes y empresarias, así como comprar o arrendar propiedades, además de que sus elevadas fortunas las hicieron promotoras de acciones evergéticas (altruistas) y merecedoras de cargos sacerdotales como el flaminado y los homenajes públicos y privados.⁶²

En cuanto a las libertas, en determinadas circunstancias actuaban como intermediarias entre quienes producían directamente los productos y quienes los compraban, y podían estar asociadas con sus maridos o con otros varones realizando una división del trabajo: participando, unas veces, en la elaboración, y otras vendiéndolos directamente, en lo que se ha llamado una "organización familiar". En algunos casos las inscripciones que nos recuerdan a estas mujeres y sus trabajos suelen incluir la actividad laboral de sus esposos, como en el caso de las esclavas. Según Susan Treggiari algunas de estas mujeres al vender el producto al mismo tiempo que lo elaboraban, realizaban un trabajo más especializado que el de los varones para la misma actividad. Incluso algunas fueron *officinatrices*, artesanas y gerentes de talleres variados donde posiblemente se podían encargar de la producción, como Cecilia Amanda, capataz de las *figlinae* imperiales (es decir, de la familia del emperador y la emperatriz) entre los años 193-198 y 212-217 d. C. (CIL XV 192-196); y Emilia Romana,

61 Según Berdowski (2007): 287, actualmente, el porcentaje conocido de dueñas de *figlinae* es elevado.

62 Para las hispanorromanas en el sistema económico, véase Medina Quintana (2014); Gourevitch y Raepsaet-Charlier (2001): 187; Pérez Negre (1998): 151-152.

liberta de Emilia Severa, de las *figlinae Domitianis*, también imperiales, en el siglo III d. C. (CIL XV 174, 181).⁶³

No obstante, si la familia a la que pertenecían las libertas era de clase social alta, estas mujeres podían hacerse con una fortuna considerable, ascender socialmente como los varones, y detentar la capacidad de comprar propiedades o arrendar, lo que permitió a una buena parte disponer de otros negocios y dedicarse al comercio del vino como *negotiatrices uini* o *uinariae*,⁶⁴ y aceite o *negotiatrices olearia*, siendo este último de los más importantes para Hispania. Gracias a los testimonios epigráficos y *tituli picti* (escritos) de ánforas localizadas, entre otros lugares, en el Monte Testaccio de Roma, sabemos que generalmente estas mujeres, que también podían ser nacidas libres o ingenuas, continuaron un negocio de tradición familiar o bien pertenecieron a familias que se dedicaban a ello, actuando en ocasiones al igual que los varones *diffusores olearii* y *mercatores* del aceite, es decir, distribuyendo el producto entre diferentes lugares del Imperio, pero también siendo propietarias de los *fundi* o fincas donde se encontraba la materia prima, e incluso de *figlinae* o talleres cerámicos que producían las ánforas olearias. En el caso de las hispanorromanas, sus nutrido patrimonio respondería principalmente, en palabras de Rosa M^a Cid, “a la posesión de tierras y (...) comercialización del aceite, aunque también parecen detectarse casos de propietarias de talleres y de explotaciones de mármol”.⁶⁵ En el caso del aceite bético hispano, los testimonios, que se datan a partir de época antonina (96–192 d.C.),⁶⁶ nos informan de que muy probablemente se trataba de mujeres encargadas del negocio familiar o si sus familias, algunas senatoriales, se dedicaron a ello, fueron las responsables de distribuir el producto por distintas zonas del Imperio, como los varones *diffusores olearii* y *mercatores*; es decir, estuvieron presentes en cada uno de los pasos de la cadena productiva, según Piero Berni.⁶⁷

Los sellos anfóricos indican que los varones de las familias de estas mujeres estaban relacionados con el comercio y control fiscal de estos contenedores donde viajaba el producto.

63 Gourevitch y Raepsaet-Charlier (2001): 197-199.

64 Glare (1968): 2063-2064, s. v. *uinarius*.

65 Cid López (2005): 210.

66 Remesal Rodríguez (2003): 125; Alfaro Giner (2010): 30.

67 Berni (2009): 144.

Entre algunas de estas comerciantes se encuentran Atilia Pa[---] (CIL XV 3742), Cornelia Plácida (CIL XV 3845), Maria Postumina (CIL XV 3960-3961) y Licinia Optata (CIL XV 3933), las tres primeras con filiación paterna.⁶⁸ En cuanto al aceite, consideramos a Acilia Felicísima (CIL XV 3691); Antonia Agatonice (CIL XV 3729); o la hispana Cecilia Caritosa, que trabajó con su padre Cecilio Onésimo.⁶⁹ Y comerciante del vino o *vinariae* pudo ser Suávide (CIL IV 1819) en Pompeya, aunque según Susan Treggiari posiblemente atendía una tienda de este producto o era una camarera, ya que el término puede tener las dos acepciones. Las fuentes literarias también nos informan de navieras o propietarias de barcos comerciales, así como las relacionadas con la banca.⁷⁰

El caso de la ingenua Celia Mascelina, originaria de la Bética (actual Andalucía) pero afincada en Roma con su familia, merece especial comentario. Conocemos a esta mujer del siglo II d.C. por la inscripción funeraria que dedicó a su madre, *negotiatri(ci?) olear(iae) ex provinc(ia) Baetica item vini*, y a su padre, Gneo Celio Másculo (AE 1973, 71),⁷¹ que nos revela que muy probablemente continuó el negocio de su progenitora, ya comerciante de aceite y vino, cuyo producto salió de las propiedades familiares en el valle del Guadalquivir. En el caso de las ingenuas sus nombres también aparecen estampados en materiales de construcción, por lo que sabemos que pudieron poseer en propiedad este tipo de negocios, es decir, los *fundi* y las *figlinae*, en los que se elaboraban tejas, ladrillos y otros objetos cerámicos,⁷² como de nuevo Celia Mascelina, cuyo nombre puede leerse en un sello o *signaculum* (CIL XV 8166) (Fig. 3); así como las fincas donde se encontraban las pozas de arcilla.⁷³ Igualmente conocemos como potentadas dueñas de *praedia* (propiedades garantía para el Estado) que incluyeron *figlinae* a varias mujeres de la familia imperial para la segunda mitad del siglo II d. C., como Domicia Lucila, la madre de Marco Aurelio, de las canteras Licinianas, que aparece en epígrafes

68 Berni (2009): 144.

69 Gallego Franco (1993): 113-115, notas nº 9 y 10; Remesal Rodríguez (2003): 131-132.

70 Treggiari (1979a): 72 con nota nº 34; Adcock (1945): 10; Lázaro Guillamón (2003): 159-162-164.

71 EDCS-09401300 [consulta 19 de junio de 2022].

72 Medina Quintana (2017): 167.

73 Alfaro Giner (2010): 30 y 32; Morretta (1999): 231-232.



Fig. 03

de Roma y *Tusculum*, junto con algunos de sus esclavos varones (CIL XV 263,1-5; 264,1-3; y 265,1-18); y la esposa de este emperador, Faustina la menor.⁷⁴ Es posible que en muchos casos estas dueñas incluso redactaran de forma independiente los contratos de trabajo, y que tuvieran permitido administrar los negocios al igual que los hombres.⁷⁵

En algunos casos, la pertenencia de esas mujeres a familias intrincadas en estos comercios también les valió el reconocimiento en el espacio público como Emilia, hija de M. Emilio Rústico, un *diffusor olearius* del siglo II d. C. de *Ilipa Magna* (Alcalá del Río, Sevilla), y que fue homenajeadada con una estatua de Venus por un varón particular (CIL II 2326, Peñafior, Sevilla). Destacan en Hispania otras dos ingenuas del siglo II d. C. conocidas por los epígrafes que reflejan sus actos evergéticos o altruistas. En el caso de Aponia Montana, *sacerd(os) divar(um) augustar(um) col(oniae) Fir(mae)*, sacerdotisa de las mujeres de la familia imperial, en Écija (Sevilla) que realizó la ofrenda de dos estatuas de plata para el culto imperial (CIL II 1471), conocemos a su hijo Cesio Montano, cuyo padre

Fig.3: Sello de bronce de la comerciante de aceite y vino Celia Mascelina, cuyo nombre se aprecia rodeando el borde externo de la pieza. Siglo II d.C. Roma: Termas de Diocleciano (Museos Nacionales). Créditos: http://www.vroma.org/images/mcmanus_images/signaculum2.jpg

74 Chausson y Buonopane (2010).

75 Berdowski (2007): 287.

fue *diffusor olearii*;⁷⁶ mientras que Elia Optata dejó estipulado en su testamento que su heredero Gayo Apio Supérstite Caninio Montano levantase una dedicación al ingenuo Quinto Elio Optato (CIL II 2329), conociéndose también el homenaje estatuario que dedicó a su hijo, Lucio Elio Mela (CIL II 5492), ambos varones que tuvieron en propiedad *fundi* y *figlina* en *Hispalis* (Sevilla).⁷⁷

Aunque los datos epigráficos no permiten afirmarlo con seguridad, en muchas ocasiones debido a la ausencia de la filiación paterna (es decir, la indicación del nombre del padre) a partir de finales del siglo I d. C.,⁷⁸ podemos imaginarnos que las ingenuas de los estamentos sociales superiores comerciaron con otros productos alimenticios, cereales y artículos diversos como aquellos de lujo, y que fueron propietarias de barcos comerciales o navicularias, como podemos deducir de las fuentes literarias, así como de edificios, que también alquilaron. Suponemos también que tuvieron en propiedad talleres donde se elaboraron productos artesanos de índole variada, como por ejemplo los destinados a la construcción, en los que trabajaron personas esclavas y libertas. Tal opinión deriva de las inscripciones que mencionan a dueñas de condición jurídica incierta o desconocida, de las cuales algunas probablemente fueron mujeres libres, y en algunos casos descendientes de personas libertas. Por ejemplo, conocemos a Aurelia Vibia Sabina como *domina* de Hermes, a quien se define como *servus marmorarius* (CIL II 133; San Miguel de Mota, Terena, Portugal); o a Cornelia Cruseide, dueña del *inaurator* (dorado) Agatócules en Táraco (CIL II2/14 1278, Tarragona).⁷⁹

76 <https://grupo.us.es/conditiofeminae/index.php/2022/03/21/144-aponia-montana/> [consulta 19 de junio de 2022].

77 Gallego Franco (1993): 114-115 y 123-124.

78 López Barja de Quiroga (1993): 53.

79 Lázaro Guillamón (2003): 159-162; Morretta (1999): 234.

V: MUSEOS Y REPRESENTACIÓN PARA UNA SOCIEDAD IGUALITARIA: MUJERES Y HOMBRES

El objetivo principal de los museos, centros y espacios patrimoniales y museísticos debe ser la visibilización de las mujeres en sus colecciones expuestas, y, por supuesto, se da por hecho, también de los hombres. Desde estas líneas se insiste en la visibilización de las mujeres porque actualmente aún sigue siendo una “asignatura pendiente” para muchas de estas instituciones. Para conseguirlo, entre otras acciones de inclusión, deben revisarse los discursos establecidos de transmisión al público, que han de incluir tanto imágenes como lenguaje incluyente, y crear nuevas exhibiciones que reflejen la diversidad social y muestren la realidad sin artificios. *Re-le-yendo* y *re-visionando* la Historia de la humanidad en clave de género femenino y masculino con una mirada incluyente, *re-descubrimos* a sus protagonistas, mujeres y varones, y trabajamos por la representación igualitaria de la sociedad. Según indican los estatutos de ICOM (International Council of Museums o Consejo Internacional de Museos):

Un museo es una institución sin fines lucrativos, permanente, al servicio de la sociedad y de su desarrollo, abierta al público, que adquiere, conserva, investiga, comunica y expone el patrimonio material e inmaterial de la humanidad y su medio ambiente con fines de educación, estudio y recreo (22^a Asamblea general de ICOM celebrada en Viena, Austria, con fecha 24 de agosto de 2007).⁸⁰

Obedeciendo a esta definición, los museos están al servicio de la sociedad con el objetivo principal de su educación y conocimiento del pasado. Así, deberíamos preguntarnos por qué no han representado desde sus inicios a las mujeres y a los varones de forma equitativa. La respuesta obedece a la discriminación que ha planeado sobre las mujeres a lo largo de la Historia. No obstante, actualmente queda lugar para un presente y futuro esperanzador, pues tal como refiere Marian López Fernández Cao, “es posible pensar en las mujeres y en los hombres cuando entramos en el museo”,⁸¹ máxima que ha de convertirse en la norma para la correcta relectura de la

80 <https://icom.museum/es/recursos/normas-y-directrices/definicion-del-museo/> [consulta: 18 de junio de 2022]. Actualmente ICOM se halla trabajando en la elaboración de una nueva definición de “museo” de acuerdo a la diversidad de la sociedad actual.

81 López Fernández Cao (2013): 35.

memoria que custodian los museos y centros patrimoniales, responsables de la transmisión de nuestra Historia y del papel que desempeñaron las mujeres y los varones. Esta necesaria revisión de los discursos conducirá hacia la visibilización de las mujeres en estos espacios,⁸² actualmente “desaparecidas” de una buena parte de las instituciones. Este es el objetivo principal del proyecto *Género y museos*, iniciado en 2010 y suscrito en 2009 entre la Universidad Complutense de Madrid y el Ministerio de Cultura. Desarrollado por el Instituto de Investigaciones Feministas de la UCM junto con varios organismos y la colaboración de museos madrileños como el Museo Nacional del Prado, Museo Arqueológico Nacional, Museo del Traje, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y la Red estatal de museos españoles, para “cumplir los objetivos de democracia e igualdad”.⁸³

La adhesión al proyecto en vigor de la Asociación *E-Mujeres* en octubre de 2011, favoreció la incorporación del Museo Nacional de Cerámica González Martí (Valencia), posibilitando la creación del trabajo *Itinerarios en femenino*.⁸⁴ Gracias a esta investigación, actualmente estos museos cuentan con itinerarios de género para apreciar las colecciones desde una perspectiva incluyente,⁸⁵ reivindicando “la presencia de las mujeres en las prácticas culturales en calidad de sujetos activos y participativos en los procesos históricos” y “a los seres humanos –mujeres u hombres– que hay en cada obra”.⁸⁶ Parte de los resultados de este estudio se encuentran en la publicación *El protagonismo de las mujeres en los museos* (2013), y en la exposición virtual *Patrimonio en femenino*, inaugurada el 8 de marzo de 2011.⁸⁷

82 Fernández Valencia (2013): 16-17.

83 López Fernández Cao (2013): 31.

84 <http://www.museosenfemenino.es/quienes-somos> [consulta: 18 de junio de 2022].

85 http://www.museosenfemenino.es/museo_prado/trabajos_de_mujeres [consulta: 18 de junio de 2022].

http://www.museosenfemenino.es/museo_prado/mujeres_poder [consulta: 18 de junio de 2022].

http://www.museosenfemenino.es/museo_reina_sofia [consulta: 18 de junio de 2022].

http://www.museosenfemenino.es/museo_ceramica_gonzalez_marti [consulta: 18 de junio de 2022].

http://www.museosenfemenino.es/museo_arqueologico_nacional/ [consulta: 18 de junio de 2022].

86 <http://www.museosenfemenino.es/proyecto> [consulta: 18 de junio de 2022].

87 López Fernández Cao, Fernández Valencia y Bernárdez Rodal (eds.), 2013.

Los museos han sido e incluso algunos siguen siendo, reflejo de la élite cultural, pues, incluidos en un sistema patriarcal, naturalizan los comportamientos como masculinos y femeninos, según los que se adjudica a las personas el papel de “hembras” o “varones”, privando en ocasiones de la concesión de un lugar equitativo a las mujeres entre los hombres. Así, la presentación de las conductas que deben pertenecer a uno u otro género, a través de la imagen, lenguaje y concepto,⁸⁸ legitima estas actuaciones como normativas, perpetuando en el público una idea anticuada y limitada de ambos sexos. Ello supone un problema añadido, pues quien visita un museo desde el presente puede ver “su pasado en estas escenas y en estos discursos”,⁸⁹ y ese conocimiento será tomado como verdadero. De ello se deriva la gran responsabilidad, ineludible, que las instituciones patrimoniales y culturales tienen para con la sociedad, debiendo ofrecer una información veraz. En palabras de Isabel Izquierdo:

la visión del pasado, (...) constituye una referencia para sucesivas generaciones; es realmente un modelo. De esta manera, aquello que el museo no cuenta se convierte en marginal, por lo que las mujeres se transforman muchas veces en sujetos invisibles, sin capacidad alguna de agencia y participación en la construcción de esa memoria colectiva que el museo representa.⁹⁰

Esa “mirada masculina” fue considerada universal y neutra, reflejando los intereses de la élite varonil o “privilegiada” en cuanto a su capacidad de voto y decisión. Por ello este filtro, tremendamente selectivo, llegó a impregnar tanto los criterios museológicos, como el concepto y las ideas a transmitir. Así, el discurso androcentrista ha sido el responsable, junto con la supremacía de las élites culturales, del sesgo en la transmisión de la información y en la difusión del conocimiento de nuestro pasado. Esta situación está cambiando en la actualidad pues, especialmente las mujeres pero también los varones estamos tomando conciencia del lastre personal y cultural que la discriminación femenina

<https://www.culturaydeporte.gob.es/cultura/areas/museos/mc/ceres/catalogos/catalogos-tematicos/patrimoniofemenino/presentacion/portada.html> [consulta: 18 de junio de 2022].

88 López Fernández Cao (2013): 34. Véase también Gregorio Navarro y García Sandoval (2013).

89 Querol y Hornos (2011): 140.

90 Izquierdo Peraile (2014): 19.

ha supuesto para la sociedad. Esa conciencia común está abriendo paso a nuevas muestras expositivas que reflejan la diversidad social, alejándose en ciertos casos de los estereotipos y prejuicios de género, y mostrando la realidad tal cual es, el objetivo principal de los espacios patrimoniales.⁹¹

Una de las muestras visibles de este cambio fue el proyecto *La discriminación de la mujer: los orígenes del problema. La función social y educativa de los Museos Arqueológicos en la lucha contra la violencia de género* (2013–2015), dirigido por la investigadora Lourdes Prados y donde han participado más investigadoras a nivel nacional. Entre algunos de sus principios, destacan los siguientes:

la necesidad de incorporar la perspectiva de género en el ámbito de la museología como un paso imprescindible para asegurar la igualdad entre mujeres y hombres, y otros grupos marginados de la sociedad, el establecimiento de una actitud crítica frente a los discursos tradicionales de la exposición, la ruptura con los roles de género androcéntricos construidos sin rigor científico, la educación en igualdad, y la lucha contra los estereotipos que conducen a actitudes discriminatorias.⁹²

Gracias al trabajo que se viene realizando desde hace varios años en la visibilización y representación equitativa de las mujeres en los museos, por ejemplo en los centros arqueológicos aunque se podría extrapolar a otros museos y/o espacios patrimoniales de temática diversa, hoy día ya podemos hablar de la “museología de género”, que, como las mismas autoras señalan, se concibe como

una aproximación más integradora, social, crítica e igualitaria al patrimonio, que permite cuestionar los parámetros museísticos de la museología tradicional y apuesta por un museo que transmita, de un modo científico y riguroso, la memoria de la comunidad al tiempo que educa en los valores de la igualdad.⁹³

Entre algunas de las causas de los sesgos de género en la difusión del patrimonio arqueológico para la visibilización real de mujeres y hombres, se encuentra la sociedad patriarcal, responsable de la transmisión de un conocimiento androcéntrico o centrado casi exclusivamente en la historia de los va-

91 Acerca de los museos de mujeres, véase García Sandoval y Gregorio Navarro (2013).

92 Prados Torreira y López Ruiz (2017): 12.

93 Prados Torreira y López Ruiz (2017): 12.

rones sin tener en cuenta a las mujeres, situación que impide la educación en igualdad; así como la falta de conciencia de la aplicación de la perspectiva de género en la interpretación del pasado. Para todo ello es necesaria la coeducación, es decir, la educación escolar conjunta de niñas y niños que incorpora la perspectiva de género para la consideración de que mujeres y hombres somos iguales y, por tanto, debemos estar presentes unas y otros tanto en los textos, imágenes y conceptos didácticos que difunden la Historia de la Humanidad en los centros escolares, las Universidades, los centros de formación y cualquier espacio cultural y patrimonial que hable de nuestro pasado y de nuestro presente, incluso de nuestro futuro.⁹⁴

M^a Carmen Delia Gregorio Navarro

*Investigadora de género y educadora de
museos, Universidad de Zaragoza*

94 García Luque y Herranz Sánchez (2016): 343-344.



La Mujer en la Alfarería Española

Ilse Schütz

*Investigadora y ceramóloga.
Fundadora del Museo Agust.*

*Santa Justa y Santa Rufina
Son dos hermanas
Y como son de Sevilla,
son Sevillanas¹ (fig. 00)*

Estas santas han sido las patronas de los alfareros en varios sitios de España, entre ellos también de Navarrete. La leyenda dice que vendían piezas de alfarería que sus padres adoptivos fabricaron en su taller. Muchos pintores les dedicaron una imagen. Aquí, en la iglesia también queda una (fig. 01). ¡Qué mejor fecha pues para atraer anualmente a gente de muchos lugares a la feria de alfarería y cerámica ya tradicional! (fig. 03).



Fig. 01

Con gran alegría, e inesperadamente, recibí la invitación para participar este año presentando una conferencia. Me llena de gran alegría y agradezco mucho al Ayuntamiento de Navarrete y a su Concejala de Cultura esta invitación y toda la colaboración que he recibido.

¹ Dicho popular

Fig. 00: Santa Justa y Santa Rufina, cuadro de B. E. Murillo (1617-1682) (www. Murillo Santa Justa Santa Rufina)

Fig. 01: Santa Justa y Santa Rufina, Navarrete, iglesia Santa María de la Asunción (foto: archivo particular, 2021)



Fig. 02



Fig. 03

Fig. 04

Fig. 05



Fig. 06

De 1981 a 2000 viví en Agost (Alicante) fundando y dirigiendo el Museo de Alfarería. En el año 1981, aún trabajaban 20 alfarerías de manera tradicional. Su producto principal era el botijo blanco (fig. 04) que daba una temperatura agradable al agua. Gastaban las tierras del lugar, preparaban el barro en sus balsas, modelaron las piezas en el torno rápido, y cocían en los *hornos árabes*.²

Para una alemana, el volumen de producción era impresionante. Era un oficio tradicional, que producía objetos utilitarios a bajos precios. Muchas personas mayores que antes habían trabajado en las alfarerías me explicaron todos los detalles para entender. Así, observaba el proceso de un oficio tradicional en estas fábricas dominadas por los hombres, pero también pude conocer bien todos los papeles que la mujer como usuaria, como vendedora y como una persona activa en el proceso de producción pudiera haber ocupado en la alfarería tradicional, lo que será el tema de mi presentación.

Sobra recalcar que, ante todo, era la mujer como usuaria la que se servía de toda clase de piezas de alfarería (fig. 05–09).

Entre estas piezas el ajuar de la novia merece una mención especial. El novio, hermano o padre lo fabricaba para la futura casa de la chica. Algunas de estas cerámicas lucían más porque llevaban unos elementos decorativos, por ejemplo, una capa extra de barniz (fig. 10), las iniciales o el nombre de la novia, o estaban decoradas ricamente (fig. 11).

A la venta, se dedicaron ambos sexos, hombres y mujeres (fig. 12–13). Tenían sus puestos en los mercados semanales o iban pasando de una casa a otra para ofrecer su mercancía. A veces, la madre tenía que llevarse su bebé para alimentarlo en su momento.

Más interesante es el papel que la mujer ha desempeñado en las tareas de la producción. Allí encontramos a la mujer como productora, como ayudante y, si a caso, como decoradora.

Todo ello queda reflejado en un catálogo sobre *La Mujer en la Alfarería Española*, que acompañaba una exposición realizada en 1993 en Alicante, y que ahora es la base de mi pre-

² Schütz, I.: Agost/Alicante, ein Töpferzentrum in Europa. Bamberg 2006

Fig. 02: Alfarería de Agost (Alicante) 1948 (foto: archivo particular)

Fig. 03: Mujer con piezas de alfarería de Navarrete (foto: revista *Estampa* 1930)

Fig. 04: Cargando un camión, Agost (Alicante) 1982 (foto: I. Schütz)

Fig. 05: Piezas de alfarería para cocinar (foto: I. Schütz)

Fig. 06: Trayendo agua, Arroyo de la Luz (Cáceres) 1976 (foto: W. Ebert)



Fig. 07

Fig. 07: Trayendo agua con la carretilla, Molelos (Portugal) 1973 (foto: W. Ebert)



Fig. 08

Fig. 08: Paridera, Segorbe (Castellón) (Ayuntamiento de Avilés: mujer de barro, alfarería femenina, Avilés 2022, p. 117)



Fig. 09

Fig. 09: Cap de carota, Agost (Alicante) (foto: F. Olzina)

Fig. 10: Tinaja de novia, Museo de Alfarería de Agost, (Alicante) (foto: Museo de Agost)

Fig. 11: Cántaro de novia, Navarrete 1930 (Colección Universidad de LA Rioja)



Fig. 10



Fig. 11



Fig. 12



Fig. 13



Fig. 14

Fig. 12: *La tía Genoveva* vendiendo, hacia 1930 (foto: autor desconocido)

Fig. 13: *Feria de Santa Faz* (Alicante) 1958 (foto: I. Schütz)

Fig. 14: *Alfareras en La Gomera* (Islas Canarias) 1985 (foto: W. Ebert)

sentación. Se refiere principalmente a la situación conocida personalmente en aquellos años a finales del siglo XX y a las informaciones recibidas oralmente de personas mayores.³ Representa el concepto de la artesanía tradicional la que ofrecía a la sociedad unos objetos necesarios en la vida cotidiana a unos precios asequibles para todos, vigente en todos los países de la sociedad tradicional, más pronto o más tarde según el desarrollo industrial en cada país

En España la publicación *Guía de los alfares de España y Portugal* en 1975,⁴ despertaba el interés de muchos aficionados y coleccionistas para visitar los talleres y formar sus propios conjuntos de alfarería tradicional antes de su desaparición definitiva.

Después de haber pasado más de 40 años mis primeras impresiones de aquel entonces ya son historia. Sin valorar un sistema más que otro, hay que tener presente que la economía tradicional era de subsistencia, mientras la producción industrial y global hoy en día nos ofrece un sinfín de productos y de variaciones, necesarias o no. Esta economía tradicional existía en todos los países, desapareciendo más pronto o más tarde según el desarrollo industrial en cada uno. Me parece muy importante distinguir las bien una y otra y no mezclarlas.

Originalmente uno de los quehaceres de la mujer en la artesanía tradicional era el de abastecerse con los objetos necesarios en su casa, de manera que se fabricaba también las piezas de alfarería (fig.14). En caso de no haber heredado los conocimientos necesarios o por no disponer de la materia prima en su lugar, las mujeres se abastecían mutuamente a base de trueques con los objetos o productos en cuestión.

En las islas Canarias, hoy en día este sistema tradicional de fabricación se encuentra entre las atracciones turísticas.⁵ Practican el modelado estático en el que la pieza se encuentra fija encima de un soporte.

Conocí este sistema en 1987 en dos pueblos de Marruecos, donde participé con un equipo alemán en las investigaciones de alfarería femenina.

3 CENTRO AGOST/Museo de Alfarería. La Mujer en la Alfarería Española. Agust, 1993

4 Vossen, R., Seseña, N., Köpke, W.: Guía de los alfares de España y Portugal. Madrid 1975

5 <https://www.cerámica.tradicional.de.Canarias>

Tanto en Ifrane Alí cerca de Tetuán (fig. 15) como en Slit, un pueblo de agricultores cerca de Chefchaouen, las mujeres colocaban el barro encima de dos soportes de piedra o de un fragmento de cerámica para modelar sus vasijas y girarlas de vez en cuando. Estaban agachadas de pie o sentadas en el suelo, según la altura de la pieza (fig. 16-17). Las herramientas eran muy sencillas, nada más que unas piedras o trozos de madera adaptados por ellas mismas.

Las mujeres de Slit decoraban sus cántaros muy cuidadosamente con tierras naturales, porque *no tenían nada que hacer*, como me dijeron. Estas decoraciones, seguramente tradicionales, no tenían ninguna función práctica (fig. 18).

En Slit cocían al aire libre (fig. 19) mientras en Ifrane Alí construyeron unos hornos pequeños de una cámara (fig. 20).⁶

Otro ejemplo del modelado estático existía en la alfarería masculina, la tinajería, donde los hombres fabricaban las grandes tinajas para las bodegas (fig. 21). En dos pueblos de La Mancha, en Villarrobledo (Albacete) y en Colmenar de Oreja (Madrid) sus piezas llegaban a unas alturas de cuatro metros. Construían unos andamios para alcanzar la altura y componían las tinajas manualmente con churros. En caso de fabricar unas piezas más pequeñas no necesitaban esta estructura y las modelaban dando vueltas alrededor de un soporte más alto (fig. 22).

Entre estos tinajeros vivía Benita Nava Martínez, la *cantari-*



Fig. 15

6 Vossen, R.: *Reisen zu Marokkos Töpfern*. Hamburg 1990, p. 75-99; 115-152

llera, soltera, nacida en 1916, que se ganaba la vida como alfarera utilizando también este sistema del modelaje (fig. 23).⁷

Junto al modelado estático se conservaba en aquellos años en unos pocos pueblos de España el modelado con la *rodilla* (fig. 24). En pocos sitios remotos quedaba algún que otro hombre trabajando con este sistema, pero las más conocidas artesanas fueron las alfareras de Pereruela y Zamora, en la provincia de Zamora (fig. 25-26), y las de Mota del Cuervo, en la provincia de Cuenca, por lo que muchas veces se habló de la *alfarería femenina*.

La *rodilla* es una rueda baja que se gira manualmente. Dependiente de la altura de la pieza las alfareras estaban de pie agachadas o sentadas en una silla baja.



Fig. 15: Alfarera modelando una cazuela, Ifrane Alí (Marruecos) 1987 (foto: I. Schütz)



Fig. 16

Fig. 17

Fig. 16: Alfarera modelando un cántaro, Slit (Marruecos), 1987 (foto: I. Schütz)

Fig. 17: Alfarera modelando un cántaro, Slit (Marruecos) 1987 (foto: I. Schütz)

⁷ www.Villarrobledo tinajeria

A finales del siglo XX esta técnica quedó como algo singular y atractivo para los turistas. Por ello, en Mota del Cuervo en 1989, María Dolores Cruz, al tener la edad de jubilación, pasó su taller a su hijo que había aprendido el oficio para que continuara él.

En Pereruela una alfarera me contó que originalmente era el carpintero el que les hacía la rodilla, pero luego, los tractores y las máquinas sustituyeron las herramientas manuales en la agricultura por lo que los trabajos de mantenimiento ya no quedaban para el carpintero, sino que necesitaban al herrero. Entonces, para conseguir una *rodilla*, la alfarera tenía que acudir a este artesano, y entre los dos les vino la idea de aumentar la altura de esta herramienta para poder trabajar con más comodidad (fig. 27). Parece anecdótico, pero es un buen ejemplo para comprender como funcionaba la sociedad tradicional.

En Moveros, utilizaban un horno común en las afueras del pueblo para cocer las piezas (fig. 28), pero antiguamente, con una fabricación reducida, un hoyo excavado en la tierra era suficiente para exponer las pocas vasijas a las temperaturas elevadas del fuego.

A pesar de todo ello, en España de aquellos años el sistema más usual para formar las piezas era el modelado en el torno rápido, fuera movido a pie, o, más corrientemente, por la fuerza eléctrica. Como en muchos países de la sociedad tradicional este sistema ha sido el dominio absoluto del hombre, prácticamente prohibido para la mujer.

Una mujer de Agost me contó que los domingos, cuando no había nadie en la fábrica, entraba a hurtadillas, porque le gustaba mucho ponerse en el torno, pero al final se rindió.

Por el contrario, había una excepción en esta *alfarería masculina*, y por ella bastante conocida dentro y fuera de su pueblo: Ocaña (Toledo). Dolores Coronado Velázquez, nacida en 1931, resistió a los impedimentos y prohibiciones masculinas. Al final tenía su propio taller en la casa heredada de su madre, mientras sus tíos, hermanos de su madre, habían heredado la fábrica paterna. En 1993, Dolores estaba a punto de celebrar sus 40 años de alfarera independiente. La vi muy contenta. Ofrecía un gran surtido a los clientes, como lo muestra el folleto de su fábrica (fig. 29-30).⁸

8 Nota 1, p. 28

Fig. 18



Fig. 18: Cántaro decorado,
Siit (Marruecos), 1987 (foto:
I. Schütz)



Fig. 19

Fig. 19: Cocción al aire libre, Slit (Marruecos) 1987 (foto: I. Schütz)



Fig. 20

Fig. 20: Cocción en un horno de una cámara, Ifrane Alí (Marruecos) 1987 (foto: I. Schütz)

Fig. 21: Tinajas de Villarrobledo (Albacete) (www.Fi-le: Tinajas de Villarrobledo)

Fig. 22: Alfarero de Villarrobledo (Albacete) (foto: archivo particular)

Fig. 23: Benita Nava Martínez, Villarrobledo (Albacete) 1993 (foto: I. Schütz)



Fig. 21



Fig. 22

Fig. 23



Fig. 24



Fig. 25

Fig. 26

Fig. 27



Fig. 24: Alfarera trabajando en la rodilla, Mota del Cuervo (Cuenca), 1993 (foto: I. Schütz)

Fig. 25: Alfareras, Mota del Cuervo (Cuenca) (foto: archivo particular)

Fig. 26: Alfarera, trabajando en la rodilla, con una vecina, Pereruela 1990 (foto: I. Schütz)

Fig. 27: Alfarera, trabajando en una rodilla más alta, Pereruela 2004 (foto: I. Schütz)

Hasta aquí el papel de la mujer como productora de alfarería con la técnica de la *rodilla* y la del torno rápido.

Como he dicho antes, en la alfarería tradicional se trataba de fabricar piezas utilitarias gastando los materiales locales, aptos para unas cerámicas de un uso determinado, sea para cocinar, sea para guardar y consumir los alimentos en frío, sea para las tinajas altas de unas alturas elevadas. El trabajo consistía en la producción en serie de formas adecuadas para su función práctica. Entonces, el trabajo se realizaba más como repetición que como creación.

Queda el papel de la mujer como auxiliar. Seguramente, las esposas, hermanas o hijas del alfarero siempre estaban disponibles para echar una mano si hacía falta, pero en las fábricas de mucha producción y venta, como era el caso de Agost, la ayuda esporádica de la mujer no era suficiente. En estas fábricas tenían, en general, varias mujeres asalariadas. Unas, las *peonas*, eran las responsables de las actividades auxiliares fuera del torno. Tenían que amasar el barro, hacer las *pellas* demandadas para el modelado (fig. 31-32) llevar las tablas con las vasijas modeladas a secar (fig. 33), controlar el proceso del secado y, si acaso, devolver el género al torno para su acabado final. Cuando se trataba de botijos, el alfarero ponía las asas mientras su peona pegaba los pitos y bocas (fig. 34).

En caso de que la *peona* no hiciera falta al alfarero, tenía que limpiar las piezas, es decir quitar los trocitos sobrantes de barro, dar la vuelta a las piezas, para que se secan por todos los lados o reponerlas juntas en las estanterías, para ofrecer más sitio a la nueva producción. Al final del día la *peona* tenía que limpiar el sitio de trabajo.

Para cargar o descargar el horno o un camión que había llegado a comprar, se llamaba a otras mujeres para transportar las piezas, mientras un hombre las colocaba (fig. 35).

El ritmo de todas estas actividades estaba determinado por el ritmo que ponía el alfarero y el pago se establecía por las tareas realizadas al final del día.

Sobra recalcar que estas tareas demandadas a las mujeres eran muy pesadas. No obstante, al preguntar por los motivos de este dominio masculino en el torno, la primera explicación que daban los alfareros, era el gran esfuerzo que el trabajo

en el torno demandaba, sobre todo antes, cuando se hacían muchas piezas grandes, como los cántaros o las tinajas.

Por el contrario, me parece más justa la explicación de que el alfarero, como especialista y el mejor pagado no quería perder este dominio ante una mujer.

Tampoco se debe olvidar que la enseñanza para poder dominar el torno era de larga duración, lo que no parece rentable en una chica cuyo destino era más bien la responsabilidad para la próxima generación. Además, mientras los chicos a poca edad ya pasaban su tiempo con los hombres en la fábrica, las chicas estaban cuidando a los hermanos más pequeños o a los abuelos.

Al final, después de todos estos sistemas de producción queda incluir el papel de la mujer como decoradora si hubiera una selección de piezas con unas decoraciones características.

En el primer apartado con la mujer como usuaria de alfarería ya se habló de las piezas del *ajuar de la novia*, como piezas utilitarias con algún elemento decorativo extra. Algunas de las piezas se hacían más bonitas, pero no llevaban las decoraciones corrientes de las series producidas. Los detalles, estaban añadidos por el alfarero mismo, como el nombre o las letras de la novia, una capa de barniz no necesaria para la futura función de la vasija o una pieza especial más decorada.

Por el contrario, la mujer decoradora acudía a la fábrica para proveer una parte de las cerámicas producidas en serie con unos elementos determinados y característicos del lugar. En general, estas piezas se ofrecían en menor cantidad, por lo que las decoradoras eran llamadas temporalmente. Algunas también decoraban en varias fábricas. Por sus habilidades excepcionales estaban bien estimadas. En Biar, otro pueblo de la provincia de Alicante con una larga tradición alfarera y de loza fina, mucha gente me habló de la *tía Rosa*, nacida en 1882, que *ni sabía leer ni escribir, pero era la mejor para pintar las cerámicas de loza fina*.⁹

⁹ Schütz 2022, p. 92-93



Fig. 28

Fig. 28: Horno de alfarería, Moveros 1990 (foto: I. Schütz)



Fig. 29

Fig. 29: Folleto de la alfarería Dolores Coronado, Ocaña (Toledo) 1993 (archivo particular)

Fig. 30: Folleto de la alfarería Dolores Coronado, Ocaña (Toledo) 1993 (archivo particular)

Fig. 31: Peonas amasando, Agost (Alicante) 1969 (foto: archivo particular)

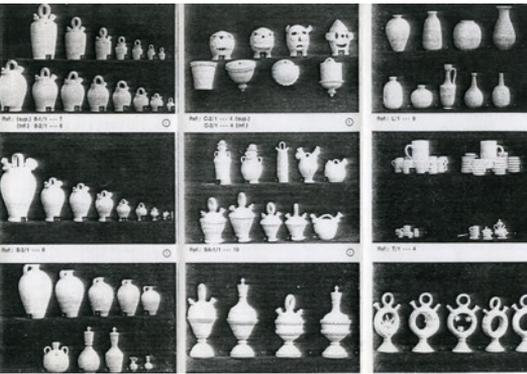


Fig. 30



Fig. 31



Fig. 32



Fig. 33

Fig. 32: Fábrica de alfarería con alfareros y sus peonas, Agost 1935 (Alicante) (foto: archivo particular)

Fig. 33: Peona llevando las piezas a secar, Agost (Alicante) 1984 (foto: F. Olzina)



Fig. 34

Fig. 34: Alfarero con su peona, pegando pitos y bocas, Agost (Alicante) 1991 (foto: I. Schütz)

Fig. 35: Mujeres, sacando las piezas del horno, Agost (Alicante) 1933 (foto: archivo particular)



Fig. 35



Fig. 36



Fig. 37



Fig. 38



Fig. 39

Fig. 36: Piezas *bordadas*, Agost (Alicante) (foto: I. Schütz)

Fig. 37: La tía Araceli, *bordando*, Agost (Alicante) 1983 (foto: I. Schütz)

Fig. 38: Botijo decorado, Ceclavín (Cáceres) (www.Ceclavinenchinado)

Fig. 39: Botijo bruñido, Salvatierra de los Barros (Badajoz) (www.Salvatierra.de.los.Barrosbruñido)

Fig. 40: Olla *maja*, Cuerva (Toledo) (foto: archivo particular)



Fig. 40

En Agost, la decoración tradicional era el *bordado* con unos motivos de barbotina añadida a la superficie cruda, similar a los adornos de un pastel (fig. 36–37).

Según el folleto de Dolores Coronado en Ocaña, con su cerámica blanca conocí una decoración parecida a la del bordado de Agost. Supongo que fue ejecutada por una decoradora del pueblo, mientras Dolores, la alfarera, se quedó trabajando en el torno.

En Ceclavín (Cáceres), es el *enchinado* (fig. 38), en Salvatierra de los Barros (Badajoz) el *bruñido* (fig. 39) y Cuerva (Toledo) la *olla maja* (fig. 40),¹⁰ todo realizado por unas mujeres aptas en su ejecución.

La transición del sistema tradicional al actual se vivía ya durante mi estancia en Agost, entre 1981 y 2000. Cuando llegué había 20 fábricas trabajando, algunas no produciendo nada más que botijos. Otras intentaron entrar en nuevos caminos. La mayoría de los alfareros estaba esperando su jubilación, con lo que se redujo poco a poco el número de veinte alfarerías a cinco. Los *pastadores* y los *quemadores* también se jubilaron sin disponer de una nueva generación. El sistema tradicional de la enseñanza larga y dura ya no era atractivo. Las posibilidades de estudios aumentaron poco a poco prometiendo unos empleos menos pesados y quizás también más seguros y mejor remunerados.

Las piezas de uso práctico iban reduciéndose, mientras las visitas turísticas estaban aumentando y con ellos la demanda de objetos decorativos, lo que también muestra el folleto de Dolores con una parte del surtido de piezas utilitarias, otra parte conteniendo unas cerámicas decorativas, muchas de ellas basadas en las utilitarias. Debemos considerar que este folleto muestra una gran cantidad de objetos como sugerencias para encargos sin esperar que todo el género se encuentre disponible en cada momento.

A pesar de ello, el mercado ofrecía toda clase de materiales con las informaciones adecuadas para su manejo y con todas las máquinas y herramientas necesarias, lo que facilitó el trabajo con las pastas plásticas, materiales con las informaciones correspondientes para su aplicación

¹⁰ Wikipedia: La alfarería de la provincia de Toledo

Aparte de algunos artistas menos numerosos con una formación superior o universitaria, unos cursos o instalaciones de escuelas de cerámica iban extendiéndose y promoviendo el hacer cerámica. A los alfareros tradicionales, que tenían que cumplir con sus tareas cotidianas, no les afectó. Lo que contaba en su estimación era la habilidad de trabajar en el torno, mientras los nuevos ceramistas en aquel entonces preferían crear nuevas formas y experimentar con los materiales y cociones en hornos prefabricados.

Por consiguiente, la alfarería tradicional se encuentra en fase de disminución mientras el afán de hacer cerámica como artesanía de nueva creación va en aumento.

En los países, con una industrialización anterior, este cambio de la artesanía se realizaba también antes, como ya demuestran las reflexiones de Yanagi, cuando en su libro *Die Schönheit der einfachen Dinge* –La belleza de las cosas sencillas– compara los productos de la artesanía tradicional con los productos de la artesanía de creación diciendo:

- *Están fabricadas por unos artesanos anónimos.*
- *Están fabricadas manualmente y en grandes cantidades.*
- *Se venden a bajos precios.*
- *Tienen un uso muy popular.*
- *Son funcionales en la vida cotidiana.*
- *Están representando la región de su fabricación.*
- *Reflejan una relación armónica entre las personas de la sociedad tradicional y son productos del oficio, pero no productos de individuos* (fig. 41).¹¹

Por el contrario, en la artesanía de creación:

- *El cliente viene a buscar unas piezas individuales, preferentemente firmadas y no anónimas.*
- *Las piezas están fabricadas en pequeñas cantidades, posiblemente únicas.*
- *No se pueden vender a bajos precios.*
- *No tienen un uso muy popular.*

¹¹ Yanagi, S.: *Die Schönheit der einfachen Dinge*. Bergisch-Gladbach 1999, p. 204-234
Wikipedia: Soetsu Yanagi

- No son funcionales en la vida cotidiana.

- No representan la región de su fabricación, sino más bien caracterizan al artesano como creador que trabaja con materiales prefabricados.

- No reflejan la sociedad o el oficio, sino el individuo productor.

Sin lugar a dudas, la artesanía tradicional formaba parte de la sociedad tradicional. Por consiguiente, tenemos que aceptar que, con el cambio de la sociedad y del sistema de vida tradicional, tiene que cambiar poco a poco también la artesanía de la tradicional a la moderna con sus características propias.

Ilse Schütz

*Investigadora y ceramóloga.
Fundadora del Museo Agost.*



Fig. 41

Fig. 41: Conjunto de alfarería
(foto: I. Schütz)



Ceramistas contemporáneas. Un largo camino hacia el reconocimiento

Isabel Fernández del Moral Delgado

Conservadora

Museo del Diseño de Barcelona

RESUMEN

En el presente trabajo se hace una revisión del papel de las mujeres en el ámbito de la cerámica artística española a lo largo de los siglos XX y XXI. El acceso de la mujer a las escuelas de artes y oficios, la dictadura franquista, el resurgir de las especialidades artísticas relacionadas con las artesanías y la casi desaparición de estas bajo la nueva disciplina del diseño, han hecho de este un camino lleno de baches y altibajos. Podemos decir que en la actualidad nos encontramos en un momento en que la disciplina de la cerámica artística está más prestigiada y en el que las mujeres tienen mayor acceso a la formación y al ámbito del reconocimiento público. Este camino es el que puede llevar a las artistas ceramistas a conseguir el reconocimiento que se merecen en igualdad de condiciones.

ABSTRACT

This paper reviews the role of women in the field of Spanish artistic ceramics throughout the 20th and 21st centuries. The access of women to the schools of Arts and Crafts, the Franco dictatorship and the resurgence of the artistic specialties related to handicrafts and the almost disappearance of these under the new discipline of design, have made this a path full of difficulties and ups and downs. We can say that we are currently at a time when the discipline of artistic ceramics is

*Núria Pié, 1970.
MCB 145627*

more prestigious and in which women have greater access to training and public recognition. This path is the one that can lead ceramic artists to get the recognition they deserve under equal conditions.

PALABRAS CLAVE: cerámica contemporánea española; mujeres ceramistas; escuelas de artes y oficios; visibilidad y reconocimiento.

KEY WORDS: Spanish contemporary ceramics; female ceramics artist; arts and crafts schools; visibility and recognition.

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo pretende mostrar el largo camino que han seguido las mujeres en el ámbito de la cerámica artística con el objetivo de lograr ser plenamente reconocidas en igualdad de condiciones que sus colegas varones.

Principalmente centrado en el estudio de las ceramistas pertenecientes a la colección de cerámica contemporánea del Museo del Diseño de Barcelona, quiere dar una visión del panorama y posición de la mujer ceramista en el ámbito español desde inicios del siglo XX hasta la actualidad.

El camino hacia el reconocimiento artístico no ha sido fácil, ya que depende de muy diversos factores, además de la calidad artística de la obra, como factores sociales y económicos y el contexto geográfico y temporal en que se inscriben la obra y la artista.

En esta lucha por la valoración en el ámbito de la cerámica artística, la mujer ha sufrido una doble discriminación. Por una parte, la de estar “naturalmente” empujada a realizar trabajos de artesanía y artes decorativas que, en la división tradicional de las artes, ocupaban una jerarquía inferior. Por otra, se suma el hecho de ser invisibilizadas de forma reiterada por el hecho de ser mujeres, con un papel secundario en la sociedad patriarcal.

UN LARGO CAMINO HACIA EL RECONOCIMIENTO

Tradicionalmente, la historiografía ha atribuido la elaboración de los primeros utensilios cerámicos a la mujer, encargada de las tareas asociadas al hogar en los primeros asentamientos humanos, ya desde época neolítica. En un primer momento, estos objetos formaron parte del entorno doméstico, pero cuando estos utensilios adquirieron un sentido comercial y monetario, el hombre pasó a ser el responsable de estos trabajos artesanales, iniciando así la cada vez más compleja organización de los oficios y el artesanado, que se fue desarrollando a lo largo de los siglos.

Un nuevo punto de inflexión tuvo lugar a finales de la Edad Media, con la aparición del concepto de urbe y el surgir de nuevas necesidades. En ese momento van cogiendo forma y valorizándose los distintos oficios, para los que se requería una formación especializada. El veto a las mujeres a este tipo de formación hará que queden descolgadas de este nuevo concepto del trabajo, quedando relegadas a las tareas menos especializadas, peor pagadas y por tanto condenadas a ocupar puestos más bajos del escalafón social.

Esto no quiere decir que las mujeres no participasen de las distintas tareas dentro de estos talleres preindustriales, lo hacían, pero siempre en el contexto del ámbito doméstico, como fuerza de trabajo en la que participaba toda la unidad familiar: primero ayudando al padre, como hijas (el trabajo infantil era habitual); más tarde, como esposas, y, tan solo en muy contadas y excepcionales ocasiones, pasaban a ocupar un lugar directivo y reconocido, como viudas que continuaban con el negocio de sus difuntos esposos, a veces con estrictas condiciones, como la de no volver a casarse si querían mantenerse al frente del taller.

Pero el hecho de no poder acceder a la formación oficial, que sí recibía el aprendiz del taller de mano del maestro artesano, no significa que no tuviesen los conocimientos técnicos o las capacidades para desarrollar el trabajo en el taller, pero el veto social, reforzado más tarde por el fuerte control del sistema gremial, hará que no tengan oportunidades de prosperar en estos ámbitos menestrales ni recibir el mismo sueldo o reconocimiento que los varones.

A lo largo del siglo XVIII, con las nuevas ideas de la Ilustra-

ción, algunos de estos aspectos fueron cambiando. Por un lado, aumentó la demanda de trabajos mecánicos para los nuevos sistemas de producción, por otro lado, los gremios y cofradías vieron mermados sus privilegios, ya que sus intereses entraban en colisión con los cambios económicos que se estaban produciendo en pleno desarrollo industrial.

La caída del sistema gremial en el año 1836, junto con la creciente industrialización en nuestro país, permite la incorporación de la mujer a la actividad laboral de los nuevos sectores productivos. En este contexto de modernización y de industrialización del primer tercio del siglo XX, la mujer encontró nuevas oportunidades laborales que hasta ese momento le habían sido vetadas.

Pero, aun así, se mantiene vigente el papel secundario de la mujer, ya que los puestos cualificados siguen estando destinados a los hombres. Como ejemplo, un estudio recoge que en el censo de la ciudad de Zaragoza del año 1723 tan solo el 7% de los puestos de maestría eran ejercidos por mujeres, pero de estas maestras, el 99% habían accedido por viudedad.¹

La aparición de otras entidades como las sociedades económicas o las reales fábricas, dieron continuidad a la labor formadora que anteriormente habían tenido los gremios. De este modo, la mujer asalariada pudo acceder a la formación elemental, mientras que las de clases medias y acomodadas tuvieron la oportunidad de matricularse en las escuelas de artes y oficios, que se habían ido creando con el objetivo de profesionalizar a artistas y artesanos para mejorar la calidad de los productos realizados en las fábricas.

Así, el acceso de la mujer a la formación profesional le dará la oportunidad de acceder al trabajo cualificado y adquirir un rol distinto en la nueva sociedad que se estaba forjando, aunque no sin la resistencia por parte de los sectores más conservadores que abogaban por mantener a la mujer como mano de obra barata y poco cualificada.

1 RAMIRO, 2002, p. 165

LA IMPORTANCIA DE LA FORMACIÓN. LAS CERAMISTAS, ENTRE EL ARTE Y EL OFICIO

Las enseñanzas de artes plásticas y diseño son herederas de la tradición reformista que el movimiento británico *Arts and Crafts* instauró en Europa de la mano de William Morris en el siglo XIX.² A pesar de tratarse de un movimiento aparentemente radical en su planteamiento, en lo que se refiere a las mujeres, perpetuó la ideología patriarcal según la cual la mujer se dedicaba a la realización de los proyectos diseñados por los hombres.³ Una excepción fue May Morris, quien entró de lleno en los procesos reservados a los varones, sin embargo, desde una posición de privilegio, ser la hija de William Morris.

Aun así, debemos decir que este nuevo contexto da a la mujer una pequeña posibilidad de desarrollar su talento creativo. En este sentido, en el ámbito de la cerámica artística, queremos destacar la figura de la reconocida ceramista británica de origen austriaco Lucie Gomperz (1902-1995). Conocida por su nombre de casada, Lucie Rie, estudió cerámica en la Kunstgewerbeschule, una escuela de artes y oficios relacionada con la Wiener Werkstätte (los "talleres de Viena"). Emigró a Inglaterra, huyendo del nazismo, y desarrolló su extensa y cosmopolita obra en su taller londinense. Sus obras, reconocidas internacionalmente, pueden verse, entre otros museos, en el Victoria and Albert de Londres o en el MoMa, el Museo de Arte Moderno de Nueva York.

En el campo de la cerámica utilitaria, conectada con el diseño, destacamos el trabajo de las ceramistas estadounidenses Mary Louise McLaughlin (1847-1939), una de las exponentes más importantes del movimiento de cerámica artística estadounidense y pionera en su género (femenino), y Maria Longworth Nichols Storer (1849-1932), fundadora de Rookwood Pottery de Cincinnati, innovando en el campo de la cerámica decorada y de la organización tradicional de un taller por géneros.

Pero en España, a pesar de estos avances, puntuales y lejanos, y del hecho de que la mujer tuvo acceso a las enseñanzas de profesiones de las escuelas de artes y oficios –como ya hemos comentado, debido a la demanda de mano de

2 QUÍLEZ, 2018, p. 174

3 TORRENT, 2008, p. 223

obra especializada en el proceso de modernización industrial a principios del siglo XX-, el reconocimiento de la mujer como protagonista de los procesos creativos no será un hecho consumado.

En este contexto, encontramos los primeros movimientos feministas en España, que llegan a Barcelona a principios del siglo XX, con cierto retraso respecto al movimiento sufragista anglosajón. Poco después, el 20 de octubre de 1918, se marca un hito en la historia del feminismo en España: ese día nace la Asociación Nacional de Mujeres Españolas, la primera organización feminista de alcance estatal.

Curiosamente, en España, el colectivo no se centraba en el derecho al voto y a la intervención en la política de las mujeres, como sí ocurría en otros países, sino que se dio más importancia a la cultura y a la formación profesional, como medio para conseguir la autonomía de la mujer.⁴

Los estudiosos de la pedagogía de la época tuvieron claro que esta falta de formación básica de las mujeres era la raíz de la desigualdad. En este sentido, los datos son claros, en 1860 tan solo el 38% del alumnado de la escuela elemental era femenino.

En cuanto a los estudios superiores, las mujeres tuvieron vetado el acceso hasta el año 1910, en que un decreto garantiza el derecho de las mujeres a estudiar en la universidad, aunque el hecho es que, según datos de las Universidades de Barcelona, en el curso 1916-1917 tan solo el 6,2% de las matriculas eran de mujeres, siendo tan solo del 9% en el curso 1934-1935.⁵

En lo que se refiere a las escuelas de artes y oficios, el proceso de industrialización y modernización del país obligó a emprender nuevas políticas educativas y adecuar la formación a las nuevas necesidades de los procesos de producción del siglo XX, cogiendo el testigo de los antiguos gremios, encargados de la formación profesional y técnica de sus oficiales.

Estas escuelas, como ya se ha comentado, representarán para las mujeres la oportunidad de progresar y encontrar una profesión remunerada y reconocida a través del aprendizaje de un oficio.

4 BALCELLS, 2015, p. 177

5 BALCELLS, 2015, p. 178

A pesar de ello, diversos decretos regularán cuál ha de ser el papel de la mujer en estas escuelas, tratándose de una enseñanza segregada. Se pretendía formar a las mujeres para que pudiesen participar en el mercado laboral, pero siempre en el marco de aquello que se consideraba acorde a su género y a su rol en la familia y el hogar, para lo cual se crearon las Secciones Femeninas.

LAS PRIMERAS ESCUELAS DE ARTES Y OFICIOS

La primera escuela de artes y oficios de España fue la Escuela Gratuita de Diseño y Nobles Artes de Barcelona (actualmente, Escuela Superior de Diseño y Arte Llotja), fundada en el año 1775, promulgada por la Junta Particular de Comercio, preocupada por la falta de dibujantes cualificados para la nueva vertiente creativa de las nuevas manufacturas textiles en auge, que derivarían más adelante en importantes centros de enseñanzas artísticas o de diseño. Será el momento de escisión, en el que las bellas artes adquieren el rango universitario mientras que los oficios artísticos se mantienen como enseñanzas profesionales y técnicas.

En el contexto general de la educación, la ley Moyano de instrucción pública de 1857 establecía la obligatoriedad de la enseñanza primaria y pública para hombres y mujeres. Se crearon centros diferenciados por sexo, también las materias impartidas eran distintas.

En 1871 se implantan las escuelas de artes y oficios, siendo la primera la de Madrid; se equiparaba, de este modo, la educación técnica con la artística⁶ con un claro objetivo, formar a las clases obreras en el conocimiento técnico necesario para desarrollar su trabajo en las fábricas y obtener así unos resultados más excelentes.

Estas escuelas, además de formación académica, proporcionaban al alumnado otros recursos como becas de estudios en el extranjero. A menudo se citan nombres de artistas reconocidos surgidos de estas escuelas, también de aquellos que realizaron estos viajes de estudios. Entre ellos, ninguna mujer.

La primera reorganización de la enseñanza femenina en las escuelas de artes y oficios se dio en el año 1895,⁷ donde se establece una sección artístico-industrial en la que se impartían las materias de aritmética y geometría, dibujo lineal, dibujo de adorno y figura, etcétera. En cuanto a las enseñanzas prácticas femeninas, eran las de confección de flores, bordados, encajes y tapicería, etc. Como vemos, relegando una vez más la educación de la mujer a los campos que tradicionalmente le han sido asignados.

6 QUÍLEZ, 2018, p. 178

7 QUÍLEZ, 2018, p. 179

Un avance fue la creación en Barcelona de la Escola de la Dona en el año 1893, fundada por la Diputación de Barcelona con el objetivo de profesionalizar a las mujeres para darles la posibilidad de acceder a un trabajo remunerado, además del acceso a la cultura.

Una iniciativa privada de gran importancia fue la fundación, en el año 1909 por Francesca Bonnemaison, del Institut de Cultura i Biblioteca Popular de la Dona. Un año después, se publicó el derecho de las mujeres a acceder a la matrícula oficial en centros de enseñanza secundaria y superior, pudiendo ejercer, en la teoría, en cátedras relacionadas con el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes.

Las escuelas de artes y oficios continuaron con el debate entre las artes puras, las aplicadas o las carreras técnicas. Para resolverlo, en el año 1910 se crearon las escuelas de artes e industrias, que unían las escuelas de artes y oficios con las provinciales de bellas artes. Duraron poco, ya que en breve se separaron los sectores artísticos de los técnicos. Este fue un paso definitivo para apartar a la mujer de las carreras más técnicas.

En Barcelona se fundó también la Escuela Massana en el año 1929 bajo los auspicios del FAD (Foment de les Arts Decoratives) y la dirección de Jaume Busquets, alumno de referencia de Francesc Galí, con el objetivo de ofrecer la enseñanza de técnicas y oficios.

El acceso de la mujer a las academias de arte oficiales estaba vetado, por lo que accedían a esta formación a través de las escuelas particulares, cosa que supeditaba esta formación al nivel económico y la posición social. Solamente las hijas de familias acomodadas o aquellas que tenían una relación directa con un artista podían acceder a estos conocimientos. Por ello, la mayoría se dedicaron a las enseñanzas que se les ofrecían como propias, a aquellas consideradas artes menores o aplicadas como el textil o la cerámica.

Todo esto ocurría en un momento en que las corrientes artísticas europeas y los artistas de vanguardia defendían la libertad y la igualdad, que, por otro lado, no practicaron. A pesar de ello, algunas artistas lograron destacar en el primer cuarto del siglo XX, de forma brillante; tal es el caso de Maruja Mallo (1902-1995), artista ampliamente reconocida

en el ámbito de la pintura surrealista pero que también hizo algunos diseños para decoración cerámica.

Nacida en Lugo a principios de siglo, se formó en la Escuela de Artes y Oficios de Avilés y, años más tarde, completó su formación en la Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, donde formó parte de círculo formado por Dalí, Lorca y Buñuel, y fue pareja durante años de Rafael Alberti. Era una artista más del grupo, considerada como una igual, a pesar de ello, su nombre ha tardado en trascender.

En lo que se refiere a sus proyectos para cerámica, la artista los enmarca en la influencia del arte popular, con sus diseños coloristas, con escenas costumbristas o trazos geométricos y esquemáticos, hechos a compás, como de profesora de dibujo, que veremos reiteradamente más tarde en su obra pictórica desarrollada en Buenos Aires durante sus años de exilio.

LA INFLUENCIA DE LA BAUHAUS

En el contexto europeo, tras la Primera Guerra Mundial, se había modernizado la sociedad y había cambiado en cierto modo el estatus de la mujer al hacerse cargo de los trabajos de los hombres que marcharon al frente, dando conciencia de sus capacidades y haciendo difícil el retroceso de esta emancipación.

En el ámbito del diseño y la arquitectura, surgieron nuevas disciplinas, y nuevas maneras de entender las enseñanzas, como el diseño funcional propulsado por la Bauhaus, escuela creada en 1919 en Weimar, Alemania, que cambió la forma de entender y enseñar el arte, la arquitectura y el diseño durante las décadas de 1920 y 1930. El arquitecto Walter Gropius fue el impulsor de esta escuela en la que convergieron arquitectos, artistas y artesanos, y él mismo declaraba: “arquitectos, escultores, pintores, [...] debemos regresar al trabajo manual [...]. Establezcamos, por lo tanto, una nueva cofradía de artesanos, libres de esa arrogancia que divide a las clases sociales y que busca erigir una barrera infranqueable entre los artesanos y los artistas”.

Su objetivo era el de aplicar nuevos métodos de enseñanza y producción rompiendo con la enseñanza tradicional, sentando las bases de lo que hoy conocemos como diseño industrial y gráfico; incorporando una nueva estética que abarcaría todos los ámbitos de la vida cotidiana.

En esta escuela, se recogió el diálogo, siempre tenso, entre artesanía e industria, similar al debate que se mantenía en las escuelas de artes y oficios que se debatían entre la promoción de los oficios artísticos y los técnicos.

En lo que se refiere a las mujeres, la Bauhaus, en contraposición a las tradicionales escuelas femeninas de artes aplicadas del país que a finales del siglo XIX se presentaban como “un oficio respetable para señoritas” —la decoración era considerada un oficio femenino, por lo que muchas antiguas escuelas femeninas de artes aplicadas hoy son prestigiosas escuelas de diseño en Europa y los EE. UU.⁸—, aparece como una propuesta educativa abierta también a ellas.

Lo que sabemos de ellas es parcial, ya que la bibliografía no

8 CAMPI, 2018, p. 4

es neutral y ha hecho desaparecer a las mujeres de los relatos históricos, incluso las de la Bauhaus, paradigma de igualdad, según rezaban sus folletos informativos.⁹ Este hecho atrajo a numerosas estudiantes femeninas, aunque esto no se vio reflejado, por ejemplo, en el acceso al profesorado, formado solo por hombres —tan solo 6 mujeres lo consiguieron de los 80 docentes que tuvo el centro en sus catorce años de existencia.¹⁰

Walter Gropius, en el primer discurso a los estudiantes, dijo: “No se harán distinciones entre el bello sexo y el sexo fuerte”.¹¹ En estas pocas palabras se evidencia la fuerte contradicción entre una vocación progresista en la que se quiere integrar a la mujer y la fuerte y ancestral tradición patriarcal.

Dado el gran número de alumnas matriculadas, pronto llegaron las reticencias a que la escuela se convirtiese en un espacio para las “artesánías femeninas”, alejando así la idea de una escuela de arquitectura. El propio Gropius, en el año 1921, decía que era necesaria una estricta selección sobre todo en el caso femenino, admitiendo únicamente a aquellas que tuvieran un “extraordinario talento”.¹²

Las mujeres fueron apartadas de los estudios técnicos, por ejemplo, la arquitectura, para ser derivadas a talleres considerados más propios de su género: encuadernación, cerámica y textil, todas ellas consideradas artes menores, adjudicadas de manera natural a las mujeres, con una importante repercusión tanto en el reconocimiento de la obra como en el valor en el mercado.

Numerosos comentarios al respecto dejan clara la opinión de los directores y profesores de las escuelas, tanto de la Bauhaus como de otras escuelas de artes y oficios, donde las artesánías relacionadas con las mujeres están consideradas de segunda clase: cerámica, estampación, encuadernación, etc doblemente denostadas por el hecho de ser realizadas por mujeres.

Del taller de cerámica de la Bauhaus surgieron dos nombres de gran prestigio: Grete-Heymann-Marks, que fundó junto a su marido una empresa de cerámica industrial, y Marguerite

9 MOISSET, 2021, p. 167

10 CAMPI, 2018, p. 10

11 CAMPI, 2018, p. 4

12 MOISSET, 2021, p. 167

Friedlaender-Wildenhain, que fue una reconocida artista por sus trabajos en torno, en su taller californiano.

Numerosos ejemplos en la Bauhaus ponen de manifiesto un hecho muy habitual en el mundo del arte y el diseño: el de los matrimonios entre profesionales, en los que el hombre tiene el rol de representación y la mujer aparece como simple asistente, aunque en la mayoría de los casos compartiesen las creaciones o incluso, las propias, quedasen ocultas bajo el nombre del marido.

En general, las escuelas de artes y oficios no eran muy progresistas en España en relación con otros lugares de Europa, aunque la proclamación de la Segunda República, en abril de 1931, supuso un progreso sin precedentes en la educación española, instaurando la escuela única, pública, laica y gratuita que daba a la mujer oportunidad de igualdad de géneros en la educación y el acceso al ámbito laboral. Desgraciadamente duró tan solo unos años, sin tiempo de desarrollar una modernidad, para la que ya nos estábamos preparando.

LA REALIDAD ESPAÑOLA: LA GUERRA CIVIL Y UNA LARGA DICTADURA

Estos pequeños avances se vieron truncados con la guerra civil española (1936–1939) y la victoria de las tropas del general Franco, quien instauró una dictadura que duraría más de cuarenta años (1939–1975), durante la cual la condición social de la mujer retrocedió para volver al modelo tradicional de mujer: madre de familia y esposa abnegada, quedando relegada al estricto ámbito doméstico y a la total sumisión de nuevo al varón: padre, marido, hermano, etc.

Si la Segunda República favoreció un modelo de mujer moderna, el franquismo propugnó lo contrario: el retorno a la vida de casada y la dedicación al hogar y la familia. Las mujeres perdieron todos sus derechos políticos, sociales y económicos. No podían disponer de dinero propio ni, por tanto, de un trabajo remunerado. Eran meras productoras de nuevos adeptos al régimen, además de educadoras y transmisoras de esta ideología impuesta por la dictadura franquista.

Con esta idea se creó la Sección Femenina, institución que instruía a la mujer en economía doméstica, labores, corte y confección, trabajos manuales, cocina, convivencia social, música, higiene y puericultura.¹³

A través de la Sección Femenina, el franquismo impuso su modelo nacional católico, centrado en la familia y el cuidado del hogar, en el que el estudio de las artes solo tenía cabida para mejorar sus virtudes para el matrimonio.

Según el discurso de la delegada nacional de la Sección Femenina, Pilar Primo de Rivera, en su primer congreso nacional: "Las mujeres nunca descubren nada; les falta desde luego el talento creador reservado a Dios para las inteligencias varoniles. Nosotras no podemos hacer nada más que interpretar, mejor o peor, lo que los hombres nos dan hecho".¹⁴

Del mismo modo, la enseñanza de las escuelas de artes y oficios sirvió para reforzar este discurso. El número de matriculaciones femeninas en estas escuelas descendió y los planes de estudios se adecuaron a la nueva ideología, reforzando las asignaturas arquetípicas apropiadas para el sexo femenino: corte y confección, comercio y, en la sección artística,

13 SUÁREZ, 1993, p. 104

14 MARTÍNEZ, 2021, p. 580

las asignaturas de dibujo, pintura, decoración de porcelana, etcétera.¹⁵ Respecto a esta última asignatura, debemos señalar que en el trabajo cerámico a menudo y tradicionalmente se ha asignado a la mujer la tarea de pintora decoradora, pero no la realización de las piezas en la alfarería, tarea a menudo destinada en exclusiva al hombre.

El modelo educativo deseado llevó al régimen a dictar una legislación que retrocedía a la ley de instrucción pública de 1857. La escolarización obligatoria de la ley de enseñanza primaria del 1945 estableció un currículo sexista para instruir a las mujeres en la vida del hogar y la esfera doméstica.¹⁶

La educación retrocedió y se creó una separación entre la enseñanza profesional y la técnica. No fue hasta los años 1955-1960 cuando comenzaron a plantearse la organización de la enseñanza profesional ante la creciente necesidad de mano de obra especializada para los cambios que se avecinaban.

En el contexto internacional, después de la Segunda Guerra Mundial, se vuelve a defender el modelo de mujer como buena madre y buena esposa. Al volver los soldados del frente, deben ocupar de nuevo sus puestos de trabajo y su posición de poder en la sociedad, hasta ese momento suplida por las mujeres.

Vemos, pues, que en la década de los años cincuenta la situación internacional cambió y el régimen franquista debió adaptarse para dejar atrás el aislamiento y la miseria en que había sumido al país. La presión exterior hará que sucedan cambios en su política, promoviendo a través del Plan Nacional de Estabilización Económica del año 1959 una serie de medidas que posibilitasen el inicio de una época de crecimiento económico que se vio reflejada a lo largo los años sesenta.

El desarrollo económico y el aumento de las clases medias y obreras vinculadas a la industria conllevó una nueva política educativa siguiendo unos criterios técnicos. Algunas escuelas de artes y oficios, como la de Vigo,¹⁷ intentan adaptarse a estos nuevos postulados tecnocráticos con un nuevo modelo de enseñanza técnico y artístico acorde a las nuevas necesi-

15 MARTÍNEZ, 2021, p. 586

16 GONZÁLEZ, 2014, p. 351

17 MARTÍNEZ, 2021, p.591

dades de la industria. En lo que se refiere al plan de estudios para la mujer, esta tenía acceso a las siguientes secciones: enseñanza elemental, hogar, comercio, artesanía y bellas artes, estas con las asignaturas de repujado en cuero y metales, artes decorativas, solfeo y piano y dibujo de figura y adorno.

Estos cambios en los currículos de las escuelas respondían a la necesidad de incorporar mano de obra femenina al proceso productivo dentro del nuevo contexto social y económico, sin dejar de lado el discurso marcadamente doméstico que acompaña al ideario del régimen franquista. Justo como ocurrió a finales del siglo XVIII en pleno proceso preindustrial.

Marta Quílez, en su trabajo sobre el alumnado femenino en las enseñanzas de artes plásticas y diseño en el sistema educativo público español¹⁸, hace un recorrido por los distintos cambios y avances experimentados en las enseñanzas artísticas y de diseño en España desde los años cuarenta hasta la actualidad que nos ayuda a contextualizar el recorrido de la mujer en estas enseñanzas según las diferentes legislaciones y tendencias.

En este sentido, en los años sesenta se aprobaron diversos reglamentos en el terreno de la educación de las artes y oficios que repercutirían en el desarrollo posterior de la cerámica artística, entre otras disciplinas relacionadas con los oficios y las artes aplicadas.

El nuevo reglamento impuesto por el Decreto 2127/1963, de 24 de julio, regulador de los estudios en las escuelas de artes aplicadas y oficios artísticos, reconoció nuevas profesiones especializadas: diseño, arte publicitario y decoración, pretendiendo dar un giro a la enseñanza dejando atrás el carácter artesanal que estas escuelas habían tenido tradicionalmente para ofrecer una formación acorde con los nuevos tiempos y las nuevas demandas de la sociedad. Tenía las asignaturas de Artes Aplicadas al Libro y Talleres de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos. En estos años desaparece la segregación por sexo, aun así, sigue habiendo asignaturas preeminentemente demandadas por las mujeres, entra ellas, Cerámica.

Esta reglamentación dio pie a la creación de escuelas de diseño como Elisava, fundada en 1961 en Barcelona, siendo la primera escuela de diseño de España. Curiosamente en sus

18 QUÍLEZ, 2018

orígenes fue creada como escuela femenina con el objetivo de modernizar la mirada de la mujer profesional de diversos campos como el interiorismo, jardines de infancia y jardinería, para más tarde introducir los primeros cursos de diseño gráfico. En el año 1967, también en Barcelona, se fundó Eina Escuela de Diseño y Arte, fundada en Barcelona en el año 1967.

A partir del año 1975 cada vez más el número de mujeres matriculadas en las escuelas de artes y oficios sobrepasa el de los hombres, y la asignatura de Diseño de Corte y Confección pasa a ser de las más demandadas. El contexto social, la educación recibida, las expectativas creadas desde el nacimiento, hacen que estos estereotipos se perpetúen, aunque sea de forma velada.

Así, pues, en España el golpe de estado y la dictadura que siguió a la Guerra Civil provocó que se perdiese la oportunidad de convertirse en una sociedad moderna como la de los países occidentales vecinos. Esta situación no comenzó a revertir hasta la muerte del dictador y el inicio del proceso democrático en el año 1975, aunque la Sección Femenina no fue abolida hasta el año 1977. Después de más de cuarenta años (1934–1977), sus doctrinas y postulados habían calado en varias generaciones de mujeres de manera que la sociedad española aún tardaría un tiempo en evolucionar hacia postulados modernos, feministas y liberales.

La ley general de educación (LGE), Ley 14/1970, de 4 de agosto, general de educación y financiamiento de la reforma educativa, deja definitivamente atrás el reglamento y el sistema educativo en el que aún se basaba, la ley decimonónica Moyano de 1857.

Las escuelas de arte también cambiaron, la educación artística tendrá a partir de ese momento dos niveles, uno básico y otro superior, equiparado a la enseñanza universitaria, un cambio que no llegaría definitivamente hasta el año 1992. De todas las novedades que van ofertándose, las secciones con mayor número de matriculaciones femeninas son las de decoración y arte publicitario, mientras que los hombres destacan en diseño, delineación y trazado artístico, ramas más técnicas y masculinizadas.¹⁹

19 QUÍLEZ, 2018, p. 182

La LOGSE culmina el recorrido con la creación de los bachilleratos artísticos con una rama específica de artes con una clara vocación femenina (63% alumnado femenino). Sigue habiendo, como vemos, ramas feminizadas y otras masculinizadas. Hay ramas casi exclusivamente femeninas en grado medio, como son la cerámica y la indumentaria, y en grado superior, la cerámica, el diseño de interiores o la joyería.²⁰

También en los estudios superiores los estereotipos de género siguen influyendo en la elección de los estudios. En definitiva, poco avance en la segregación. Muchos siglos de patriarcado y de educación en la diferencia hace que las mujeres y los hombres busquen profesiones afines al rol de género que, tradicional y culturalmente, les ha sido asignado.

20 QUÍLEZ, 2018, p. 186

MUJERES, ARTISTAS Y CERAMISTAS

La Segundo República española (1931–1939) fue la oportunidad para la sociedad de modernizarse. Especialmente para las mujeres que tuvieron una ventana por la que asomarse a una nueva realidad que era posible: la de alcanzar derechos y libertades nunca antes vistas en la historia de nuestra sociedad. Por desgracia, por un breve lapso de tiempo.

La Constitución republicana instaaura, después de muchos siglos de sumisión, la igualdad jurídica de la mujer respecto al hombre, el derecho al voto y el derecho al divorcio, y, muy importante para el tema que tratamos aquí, en los artículos 33 y 40 referidos al mundo laboral, afirmaba la libertad de elección laboral en los empleos sin distinción de sexo. A pesar de ello, esto no se tradujo en un aumento de la incorporación de la mujer al sistema productivo, salvo durante la guerra por necesidades obvias de cubrir los puestos de producción vacantes de los hombres que se encontraban en el frente.

Esta nueva situación también se reprodujo en el mundo del arte. Algunas mujeres artistas se incorporaron a los ambientes de vanguardia masculinos que recorrían Europa y llegaban también a nuestro país. Nunca en igualdad de condiciones.

Aunque en la mayoría de los casos no tuvieron acceso a las escuelas de bellas artes oficiales, las academias privadas formaron a estas mujeres. En la mayoría de ocasiones, estas artistas procedían de familias o entornos relacionados ya con el mundo del arte o la intelectualidad, hecho que les confería una ventaja para entrar en el selecto ambiente artístico, sin olvidar su papel secundario y marginal respecto del hombre.

A pesar de tratarse de un soplo de aire fresco y modernidad, el retraso acumulado por el país respecto del resto de Occidente, hace que no se llegase a alcanzar una visibilidad real y total del trabajo de la mujer en el ámbito artístico.

En este contexto, queremos destacar la figura de Teresa Lostau (1884–1923), pintora y ceramista catalana, hija del político republicano Baldomer Lostau. Se formó en la entonces Escuela Superior de Artes e Industrias y Bellas Artes, la Llotja de Barcelona, y fue docente en la Escuela Mont d'Or de Barcelona, fundada por Joaquim Torres–García. Lostau formó parte del círculo de Torres–García junto con otras artistas como Manolita Piña (esposa de este).

Se introduce en el mundo de la cerámica de la mano de Xavier Nogués, uno de los artistas de referencia del novecentismo catalán, a quien conoce durante el proyecto de decoración de los interiores de la Casa Milà (La Pedrera) y con quien volvería a coincidir en numerosas colaboraciones como los plafones de Can Culleretes o los murales para la bodega del Pinell del Brai. Además, fue su marido.

Entre los años 1920 y 1921 trabajaron juntos con Francesc Quer, director artístico de la fábrica Hijos de Pujol y Bausis en Esplugues de Llobregat desarrollando su obra cerámica. Teresa Lostau estuvo presente con su obra pictórica en diversas exposiciones de arte de Barcelona en 1918. Su muerte prematura, en 1923, impide la continuidad de una trayectoria brillante. (Fig. 1)

En un exhaustivo trabajo llevado a cabo por Pilar Vicente de Foronda, de la Universidad de Granada,²¹ se recogen las escultoras españolas, que han podido rastrearse, nacidas entre los años 1900 y 1940 y que, por tanto, han desarrollado su obra a lo largo del siglo XX, con una gran parte de su trayectoria en pleno contexto franquista o desde el exilio.

Muchas de ellas trabajaron la arcilla como materia plástica idónea para la creación escultórica. Destacan ceramistas como Carmen Perujo (1930) y Carmen Llobet, de cuya biografía conocemos muy pocos datos, pero sabemos que estudió en la Escuela Massana de Barcelona las especialidades de esmalte y joyería y que se formó en cerámica cursando los estudios de Artes Aplicadas en la especialidad de Cerámica y completando su formación en esta materia con una beca para asistir a Sesto Fiorentino, en Italia. Formó parte del grupo ADLAN (Amigos del Arte Nuevo), un movimiento catalán fundado en Barcelona en el año 1932 para promover el arte de vanguardia. Entre sus miembros se encontraba Eudald Serra, maestro de Carme Llobet y quien, probablemente, la introdujo en el grupo. Desarrolla su obra en su tierra natal, L'Empordà (Gerona), donde es reconocida. Allí es ganadora del segundo premio del concurso convocado por la Diputación Provincial de Gerona con un apartado para la cerámica.

Otro ejemplo de ceramista nacida a principios de siglo fue Maria Rosa Navas Escuder (1911-1979), conocida por su

*Fig. 1: Teresa Lostau,
Francesc Quer, 1920-1921.*
MCB 107758

21 VICENTE DE FORONDA, 2016



nombre de casada, María Rosa Navas de Ribé. Se formó en el Cercle de Sant Lluch y en la academia privada del pintor José M. Baixas, quien la introdujo en el ámbito de la cerámica, y más tarde fue discípula de Josep Guardiola. Navas destacó por su trabajo en porcelana, y llegó a patentar un sistema de decoración propio, consistente en utilizar pastas de varios colores para dar tonalidades a las piezas. Su obra también destaca por sus esmaltes craquelados y por las decoraciones bajo cubierta. Fue pionera en muchas cosas, entre ellas, la de tener el primer horno de porcelana de Barcelona, instalado en su taller del Poble Espanyol en 1958. Este perfeccionamiento en el trabajo de la porcelana lo consiguió durante su estancia en la Manufactura Nacional de Sèvres, una de las principales fábricas de porcelana europea en funcionamiento desde mediados del siglo XVIII y que actualmente sigue con su producción.

Su trayectoria profesional la llevó a exponer en numerosas salas y galerías de Barcelona, Madrid y París, así como a obtener el diploma de honor de la Academia Internacional de Cerámica en la exposición del año 1955 en Cannes y las medallas del Salón de Octubre de Madrid de 1967 y 1968. Además, fue socia de la Asociación Española de Pintores y Escultores en la sección de Artes Decorativas.

Pero si hay una ceramista prestigiada y reconocida durante este periodo de la Guerra Civil y posguerra en España es Angelina Alós (1917-1997). Hija y nieta de ceramistas, es un claro ejemplo de una mujer brillante en su disciplina que contó desde el inicio con una formación de calidad, rodeada de un ambiente profesional que a buen seguro le ayudó a desarrollar sus dotes en el oficio.

Su padre, Joan Baptista Alós, fue un reconocido ceramista, y profesor de cerámica en la Escuela del Trabajo de la Diputación de Barcelona. Angelina inició en 1932 sus estudios de cerámica en la misma escuela bajo el magisterio de su padre, además de asistir a la academia de arte de Francesc Galí, la más prestigiosa del momento, quien poco después sería nombrado director de la Escuela Superior de Bellos Oficios de Barcelona (1915-1924), quien le dio una orientación progresista: igualdad entre el artista y el artesano, valor del taller y del maestro de oficio y la voluntad de trabajar en conexión con el sector productivo y la industria. Se pueden reconocer en Francesc Galí los nuevos aires que llegan de Europa, la

Bauhaus proclamaba que se aprendía haciendo, no leyendo. La filosofía de la Bauhaus era recuperar la artesanía tradicional y los diseños simples y funcionales, y así lo expresó Walter Gropius en su manifiesto fundacional. Del mismo modo, Galí fue además un impulsor de la recuperación de los oficios artísticos, para lo que rescató antiguas técnicas cerámicas.

La escuela contó con profesores de gran renombre, masculinos, y de ella surgió una alumna destacada, Angelina Alós, que inicia su obra cerámica en plena Guerra Civil, siguiendo los preceptos de las corrientes artísticas orientalistas de la época, donde se primaba el trabajo del torno para conseguir unas formas puras y la formulación de los esmaltes para obtener unos tonos sutiles y matizados, tal como trabajaban en aquel momento los ceramistas de referencia, Josep Llorens Artigas, Francesc Elias y Antoni Cumella. (Fig. 2)

Pero las nuevas tendencias del arte contemporáneo llegadas a España a partir de los años cincuenta influenciarán su obra, dejando atrás los modelos orientalistas e iniciando un periodo de experimentación con la escultura cerámica. A lo largo de su carrera alternará ambas tendencias, buscando los límites expresivos de la cerámica a través de un trabajo original en la búsqueda de nuevas formas, texturas y colores.

Mujer inquieta, viajó por diversos países para formarse y conocer las nuevas tendencias en cerámica; todo ello queda reflejado en sus obras. Se dedicó a la investigación en cerámica desarrollando una obra diversa y experimental, innovadora en muchos aspectos.

Finalmente, en 1945 obtiene la plaza de profesora de cerámica en la Escuela del Trabajo de la Diputación de Barcelona, puestos no frecuentados por mujeres. Al jubilarse el jefe del departamento, la sucesora natural habría sido ella, si en los años cincuenta la discriminación femenina no hubiese sido tan evidente. Así como al principio destacábamos su ventaja por ser hija de ceramista y profesor, por desgracia, su condición de mujer la dejó al margen de poder continuar y completar su carrera en un cargo de responsabilidad. Dejó la escuela para crear su propia escuela de cerámica en Esplugues de Llobregat. Volverá a la Escuela del Trabajo y será profesora de cerámica entre los años 1963 y 1983, momento en que se dedicó a su obra artística plenamente.

Angelina desarrolla una obra personal excepcional, actuando en todos los ámbitos de la cerámica, no solo el artístico. Hará también cerámica seriada utilitaria, placas o paneles murales para aplicar en la arquitectura. Fue una ceramista integral.

Todo este recorrido vital y profesional quedó recogido en la *Muestra antológica de la ceramista Angelina Alós*, que tuvo lugar en Esplugues de Llobregat en el año 1992, en la sala Francesc Quer i Selves. En la actualidad, da nombre a los premios de la Bienal Internacional de Cerámica de Esplugues Angelina Alós.

Angelina Alós es una figura de referencia en el mundo de la cerámica contemporánea, a pesar de haber desarrollado su carrera en un contexto social y político absolutamente adverso para las mujeres. Fue, además, maestra y, por tanto, transmisora de valores y conocimientos de prestigiosos artistas de la cerámica, destacando los nombres femeninos de Magda Martí Coll y Carmen Ballester, entre otras. Celebró numerosas exposiciones a partir de los años cincuenta, su presencia destacó en el Concurso Internacional de Cerámica de Cannes de 1955 y fue una de las primeras mujeres reconocidas como miembro de la Academia Internacional de Cerámica con sede en Ginebra en el año 1959.

En este contexto de mediados de siglo, en el que comenzaron a producirse nuevas formas de expresión artística que influyeron ampliamente en la cerámica, un grupo de mujeres ceramistas entraron de lleno en el campo de la experimentación con la materia y la investigación de la forma escultórica, ellas fueron Elena Colmeiro, Madola y Magda Martí Coll.

Elena Colmeiro (1932–2021), hija del pintor Manuel Colmeiro, nace en Galicia pero pronto se traslada a Argentina, como muchas otras familias españolas, por motivos políticos. Crece en un ambiente artístico y se forma en la Escuela Nacional de Cerámica de Buenos Aires, ciudad que acogerá a artistas e intelectuales españoles, que se verán influenciados por las corrientes artísticas de vanguardia que llegaban a esta ciudad cosmopolita procedentes de los Estados Unidos. Colmeiro recibe ya en los años cincuenta las primeras muestras de reconocimiento, a la vez que regresa a España; en los años sesenta su obra será ampliamente difundida internacionalmente, y, en 1964, recibe una beca de formación para ir

a los Estados Unidos. Es una de las pocas ceramistas con obra en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. (Fig. 3)



Fig. 2



Fig. 3

Fig. 2: Angelina Alós, 1936.
MCB 146077

Fig. 3: Elena Colmeiro, 1986.
MCB 142752

REVOLUCIONANDO LOS SESENTA. LAS MUJERES DE LA ESCUELA MASSANA

Como hemos ido señalando a lo largo de este escrito, la importancia del sistema educativo y de cómo las mujeres han tenido acceso a la formación —en este caso, de los oficios artísticos— es vital para comprender los procesos y el lugar que ocupa la mujer artista en la sociedad y la historiografía.

En este sentido, queremos destacar el papel que tuvo en los años sesenta una escuela de Barcelona que fue referente como escuela de arte en España y en el extranjero, nos referimos a la Escuela Massana. En ella se creó un ambiente artístico que dio lugar a una gran generación de artistas ceramistas, mujeres que han sido referentes en el arte contemporáneo y maestras de sucesivas generaciones, que han ayudado a ensalzar el oficio de la ceramista y han difundido el arte cerámico contemporáneo español por todo el mundo,

En los años cuarenta, Miquel Soldevila encarga a Josep Llorens Artigas crear una sección de cerámica en la escuela, donde permanecerá hasta el año 1969. Con Llorens Artigas al frente, la sección de cerámica de la Escuela Massana creció en prestigio para acabar siendo una de las secciones con más alumnado matriculado. Sería maestro de las grandes Maria Bofill y Elisenda Sala, así como también de Madola. Su prestigio internacional atrajo, también, a estudiantes procedentes de otros países que más tarde serían reconocidas, como son Roberta Griffith y Cristina Merchán.

Maria Bofill (1937–2021) fue hija de Francesc de Paula Bofill i Balada, director del Museo de las Artes Decorativas de Barcelona (1946–1963) y profesor en la Escuela del Trabajo de la Diputación de Barcelona, además de investigador en la rama de la cerámica. Maria Bofill se formó en la Escuela Massana de Barcelona entre los años 1953 y 1960, donde más tarde ejercería su maestría durante décadas (1965–2002).

Completó su formación en el taller de Jordi Aguadé (1956–1961) y con posterioridad en varios centros internacionales de investigación cerámica: en Londres y en la Universidad de Arte de Kioto, y recibió una beca para estudiar la porcelana en Japón.

Desde los años ochenta y tras su paso por Hammersmith

College of Art and Building de Londres y la Universidad de Kyoto, su obra se centra principalmente en el pequeño objeto de porcelana de formas sobrias y sencillas y esmaltes monocromos y sin artificios, primero elaborando pieza utilitaria tradicional y, más tarde, experimentando con las formas escultóricas inspiradas en las arquitecturas y paisajes mediterráneos.

La artista, con una larga e intensa actividad artística, tanto en España, Europa, Japón, México o los Estados Unidos, es hoy una de las ceramistas catalanas de más prestigio, con obra en numerosas colecciones y museos de todo el mundo. Es una de las pocas ceramistas con obra en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. (Fig.4 y 5)

Elisenda Sala (1938) es otro referente de mujer ceramista que se formó en la Escuela Massana en los años cincuenta bajo la tutela del maestro Josep Llorens Artigas, además de licenciarse en Bellas Artes en la especialidad de escultura por la Universidad de Barcelona.



Fig. 4: Maria Bofill, 1966.
MCB 71695

Fig. 4



Fig. 5



Fig. 6

Fig. 5: Maria Bofill, 2002.
MCB 155006

Fig. 6: Elisenda Sala, 1962.
MCB 100920

En 1961 obtuvo una beca de la Diputación de Barcelona para ampliar sus estudios en Suecia, en la Konstfacscolean de Estocolmo, con el profesor ceramista Stig Lindberg. De regreso, en 1963, fue invitada al Primer Concurso Internacional de Cerámica de Faenza y fue nombrada profesora de cerámica en la Escuela Massana, a la vez que empezó una trayectoria artística sólida.

Su obra ha sido premiada en diversas ocasiones y ha trabajado activamente por el arte cerámico. Ha sido miembro del Consejo Directivo de la Academia Internacional de Cerámica y miembro fundadora en el año 1973 de la AA/FAD (Agrupación de Actividades Artesanas) de Barcelona, en un momento en el que querían reivindicarse las artesanías. (Fig. 6)

Entre las estudiantes extranjeras atraídas por la Escuela Massana por el prestigio de la escuela, encontramos a la venezolana Cristina Merchán (1927-1987), que se había formado como pintora en la Universidad de Guadalajara (México) y en la Escuela de Artes Plásticas y Aplicadas cuando decidió viajar a España para aprender con Francesc Albors y Josep Llorens Artigas en Barcelona (1958-1961). Fue allí donde descubrió su pasión por la cerámica y decidió establecerse entre Barcelona, Caracas y París.

Otra estudiante fue Roberta Griffith (1937), de origen estadounidense que trabaja en cerámica, pintura, dibujo y vidrio. Estudió dibujo y pintura en los Estados Unidos y a principios de los sesenta se formó en cerámica en la Escuela Massana de Barcelona (1962-1964). Durante su estancia en España hizo diversas exposiciones y nunca ha dejado el vínculo que le une con Barcelona y la Escuela Massana. (Fig. 7 y Fig. 8)

En el contexto social, a finales de los años cuarenta, empezó a surgir un movimiento de protesta de las clases trabajadoras contra las malas condiciones de vida y trabajo que se extendió primero a las universidades de Madrid y Barcelona en 1956 y 1957; a partir de ahí, el movimiento se fue expandiendo a otras universidades, a pesar de la dura represión.

Por todo ello, a partir de los años sesenta la España dictatorial entró en una nueva etapa. Los planes de desarrollo económico y social (entre los años 1964 y 1975) provocaron un importante crecimiento económico que tuvo su reflejo en un profundo cambio social. España entraba en la llamada socie-



*Fig. 7: Cristina Merchán,
1974. MCB 112895*



Fig. 8: Roberta Griffith,
1980. MCB 112914

dad de consumo, se modificaba el modelo familiar, la mujer se incorporaba al trabajo remunerado y la influencia extranjera aumentaba debido a la entrada masiva de turistas de clase trabajadora que empezaban a salir del desastre de la Segunda Guerra Mundial y venían en busca de sol y playa.

Pero, en paralelo, los jóvenes adoptaron una postura crítica contra el capitalismo industrial y consumista que los acercó de nuevo a la naturaleza, el mundo rural y las artesanías, en consonancia con el movimiento hippy que, surgido en los Estados Unidos en la década de los años sesenta, se expandió por el mundo entero con sus valores opuestos al consumismo y profesaban la vida simple.

Durante este periodo se celebrarán numerosas exposiciones y publicaciones dedicadas a la cerámica y en ellas destacarán de forma recurrente los nombres de nuestras artistas femeninas destacadas.

En un exhaustivo recorrido por estas exposiciones y publicaciones hecho por Prieto en su tesis doctoral, se recoge la presencia de artistas ceramistas recurrentes en ellas, la mitad son mujeres que además ocupan los lugares preeminentes, tan solo por detrás de Llorens Artigas y Antoni Cumella.²² Estas ceramistas exitosas son Angelina Alós, Madola, Rosa Amorós y Maria Bofill, Elisenda Sala y Magda Martí-Coll.

Madola (1943) se formó con grandes maestros de la cerámica, en la Escuela Massana (1960-1966) con Llorens Artigas y en la Escuela del Trabajo de la Diputación de Barcelona con Angelina Alós. Completó su formación en Bellas Artes por la Universidad de Barcelona (1985), donde se doctoró con una tesis dedicada a analizar la influencia de Miró en la escultura cerámica contemporánea.

Esta continua inquietud haría de ella la artista polifacética y reconocida internacionalmente que es en la actualidad. Ha expuesto su obra, ha ganado importantes premios y ha impartido clases magistrales por todo el mundo. Sus obras pueden encontrarse en los museos y colecciones más prestigiosos, así como en el espacio urbano catalán o en ciudades de Inglaterra, de Japón, de Corea o de Taiwán. Es miembro de la Academia Internacional de la Cerámica y del Work-Craft Council de la Unesco en París.

²² PRIETO, 2017, p. 274

Pasando por diferentes etapas, su obra, principalmente realizada en barro refractario, trabaja los grandes volúmenes de gran rotundidad y presencia. Sus formas, a menudo arquitectónicas, representan estructuras de culturas ancestrales, monumentales y simbólicas, que nos recuerdan a los templos, los santuarios y las grandes construcciones dedicadas a los dioses de la Antigüedad, hechas a escala. Podríamos situar su obra dentro del denominado informalismo matérico, movimiento artístico aparecido en Francia a principios de la segunda mitad del siglo XX, que engloba tendencias abstractas y gestuales que, en España, se pueden apreciar en la obra de artistas de talla internacional como Joan Miró en una primera etapa y más tarde Tàpies, ambos grandes referentes en la obra de Madola. (Fig. 9)



Fig. 9: Madola, 2007

Fig. 9

Rosa Amorós (1945) se forma en la Facultad de Bellas Artes de la Universitat de Barcelona y en la Escuela Massana, donde también ejerce como profesora entre los años 1971 y 2005. Su actividad artística se inicia con su participación en el Premio Joan Miró de los años 1967 y 1968. A partir de 1976, René Metras se interesa por su obra y así empieza un periodo de quince años de exposiciones continuadas en su galería de Barcelona. También en este periodo fundó junto a Inés Padrós su estudio de diseño Fràgil, en el que se dedicaban a diseñar y decorar piezas de porcelana utilitaria.

En 1987 participó en Arte Triángulo, un taller dirigido por Anthony Caro en la Casa de la Caritat (Barcelona) donde se evidencia una evolución de su obra, tanto conceptual como formal. Esta evolución queda consolidada en 1991 con las obras elaboradas para la International Ceramics Studio a Kecs-kemét (Hungría) y en 1992 para la inauguración de la European Ceramic Work Centre en 's-Hertogenbosch (Holanda).

En el terreno artístico y de su obra escultórica, la arcilla ha sido el material con el que ha trabajado más frecuentemente, lo que le ha permitido destacar la materia austera, tosca y desprovista de ornamentos. A principios de los años ochenta, Amorós exponía regularmente en la Galería René Metras, y fue a través de esta galería a través de la que Josep Suñol compraba regularmente algunas obras de la artista para incorporarlas a su colección.

Es una artista polifacética y si duda una de las figuras clave en la cerámica escultórica contemporánea. Con un fuerte carácter expresionista, es una de las pocas artistas con obra en el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA). (Fig. 10)

Magda Martí Coll (1945) estudió dibujo y pintura en la Escuela Superior de Diseño y Arte Llotja de Barcelona y cerámica, soldadura y forja en la Escuela del Trabajo de la Diputación de Barcelona, donde más tarde fue profesora. Su obra está inscrita en la abstracción geométrica. Trabaja con superficies planas y volúmenes cúbicos de colores oscuros que hacen referencia al trabajo en metal. En su estilo, monumental y escultórico, priman los materiales texturados y ásperos. Es un referente en este tipo de escultura cerámica. (Fig. 11)

Como vemos, en esta generación se trata de mujeres curiosas e inquietas, con muchas ganas de formarse y viajar para



Fig. 10

Fig. 10: Rosa Amorós, 1986.
MCB 142744



Fig. 11: Magda Martí-Coll,
1986. MCB 155009

Fig. 11



aplicar después sus conocimientos y sus experiencias a su obra personal, confiriéndoles una gran personalidad. Fueron, además, maestras de la siguiente generación de artistas ceramistas pioneras y, sin duda, referentes.

Nuria Pié (1948) es una de ellas, se inició en el mundo del arte, el dibujo y la pintura en la Escuela de Arte y Diseño de Tarragona, para continuar con su formación en diseño gráfico y fotografía en la Escuela Superior de Diseño y Arte Llotja de Barcelona. Nuria Pié dedicó su primera etapa de trabajo con la cerámica a la producción de piezas realizadas en torno, pero, a partir de 1998, abandonó prácticamente esta modalidad para dar paso a una nueva fase experimental dedicada a la creación de instalaciones realizadas con piezas cerámicas. Debemos añadir una dilatada carrera dedicada al diseño de objeto utilitario cerámico. (Fig. 12)

Rosa Vila-Abadal (1950) cursó estudios de cerámica en la Escuela Massana y de diseño en la Escuela Eina de Barcelona. En 1967 trabajó en el taller del ceramista Jordi Agudé para, posteriormente, fundar varios talleres junto con otros ceramistas donde trabajaron el diseño de piezas de uso cotidiano recuperando formas y técnicas de la alfarería popular catalana. A partir de 1989, Rosa Vila-Abadal emprendió su carrera artística como ceramista exponiendo sus piezas en galerías y museos de toda Europa y en países como Brasil y Japón. En su obra siempre encontramos el cuidadoso trabajo de la forma y el dibujo, rasgos que configuran la esencia de su obra y que la definen. Siempre ha trabajado con Jordi Marcet.

Muchas otras artistas han desarrollado su carrera artística centrada en la cerámica de forma destacada, algunas fuera del círculo de la Massana, y del ámbito catalán, como Pepa Jordana (1949), graduada en Artes Aplicadas en la Escuela la Palma de Madrid.

Otra artista de este periodo fue Carmen Ballester (1957), que estudió cerámica y decoración de interiores en la Escuela de Artes y Oficios de Valencia y es docente de cerámica en la Escuela de Arte de Talavera de la Reina. Su obra estuvo bajo el influjo de la maestra Angelina Alós. (Fig. 13-14)

Visto todo este recorrido, debemos decir que a pesar del empuje que la cerámica en general, y las mujeres ceramistas en particular, tuvieron en los años setenta y ochenta, el proceso incipiente de preeminencia del diseño frente a las artes apli-

Fig. 12: Núria Pié, 1970.
MCB 145627

cadás hizo que el prestigio de la disciplina no acabase de materializarse, no se cerró el circuito para dar el salto al mercado de arte, a las galerías, a los museos de arte contemporáneo, de manera que el proceso de reconocimiento no acabó de completarse.

Pero estas maestras de la cerámica instruyeron a través de su magisterio en las escuelas, de sus obras expuestas por todo el mundo, siendo referentes de la siguiente generación de artistas ceramistas que sin duda han sabido remontar de nuevo el oficio artístico dando una nueva perspectiva a lo que entendemos por arte cerámico. Queremos destacar a algunas de ellas, como Mia Llauder, Rafaela Pareja, María Oriza y Rosa Cortiella.

Rafaela Pareja (1962) estudió en la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos de Valencia. Su obra surge de la sinergia entre la observación de la naturaleza y el análisis de lo cotidiano. Experimenta con los espacios vacíos e investiga con otros materiales orgánicos y plásticos. Es muy importante en su obra la observación del entorno. De prestigio reconocido, ha participado en numerosas exposiciones y ferias y ha sido galardonada en diversas ocasiones. Artista y mujer inquieta, forma parte, además, del equipo artístico de la *1ª Muestra Internacional de Cine Cerámico* en el Auditorio-Palacio de Congresos de Castellón. (Fig. 15)

Mia Llauder (1962) cursó estudios de cerámica en la Escuela Massana, y de artes aplicadas en la Llotja de Barcelona. Siempre trabaja con porcelana y le gusta jugar con la dicotomía del blanco y el negro. Tal como explica ella misma, su historia familiar la acerca al mundo de las telas y las bobinas de hilos de colores que la inspiran y convierte este código de pequeñas piezas en su lenguaje artístico, en el que da más importancia a la relación que las une y las transforma en una creación única. Dependiendo de la disposición y unión de cada elemento, genera una nueva obra, de inspiración parecida y de resultado totalmente distinto en cada ocasión. Su obra es muy personal, delicada y única.

María Oriza (1964) se formó en los años ochenta en Madrid, en la Escuela de Cerámica Francisco Alcántara y en la Escuela Municipal de la Moncloa. Desde el inicio de su carrera artística se centró en la escultura utilizando varios materiales como el hierro, el hormigón, el poliéster, etcétera, hasta

Fig. 13: Pepa Jordana,
2022

Fig. 14: Carmen Ballester,
2010

Fig. 15: Rafaela Pareja,
2021

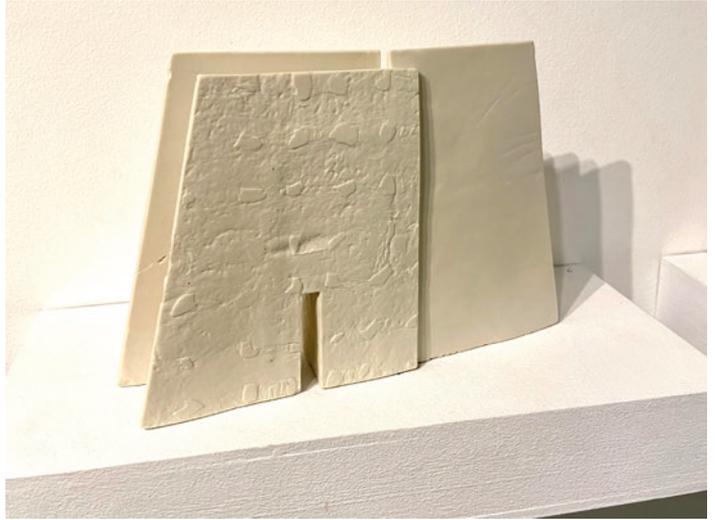


Fig. 13



Fig. 14



Fig. 15

centrarse en la cerámica, con la que desarrolla su particular estilo, centrado en el trabajo del volumen y el espacio vacío, ámbito en el que es ampliamente reconocida. (Fig. 16)

Rosa Cortiella (1965) estudió cerámica en la Escuela Forma, a la vez que aprendía escultura en la Escuela de Artes y Oficios de Barcelona, y amplió su formación en la Facultad de Bellas Artes, en la especialidad de pintura. Todo este bagaje hace de ella una artista con una mirada multidisciplinar, con la capacidad de producir objetos próximos al diseño, hasta tener la capacidad de crear piezas artísticas o instalaciones atrevidas y sorprendentes. Se trata de una artista polifacética que trabaja la cerámica desde la innovación, huyendo de los convencionalismos y los tecnicismos propios del oficio. Con sus obras consigue mostrar al público no un objeto cerámico, sino un universo de ideas y conceptos que nos transportan a otro lugar a través de la riqueza plástica de la arcilla y de los colores más clásicos de la disciplina.

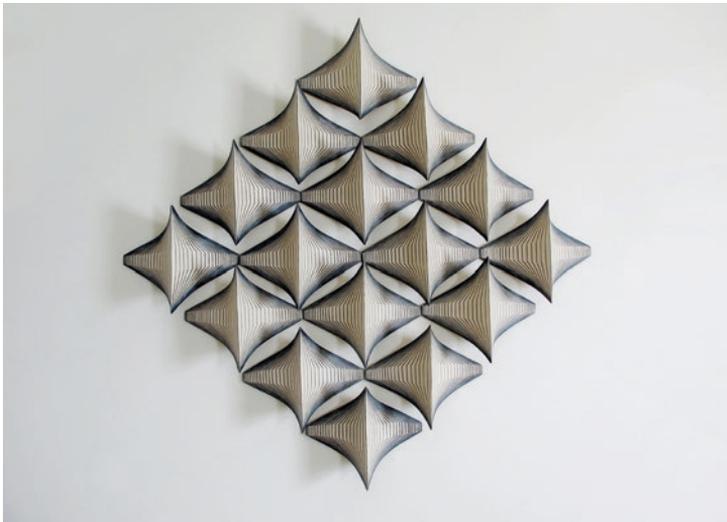


Fig. 16

Fig. 16: María Oriza,
2018

JÓVENES PROMETEDORAS

Ha sido en los últimos años, con la aparición en el entorno anglosajón de las *Contemporary Crafts*, que prestigian de nuevo los oficios, las materias naturales y los procesos artesanales, cuando volvemos a revisar el concepto de artesanía, a dignificarlo, sin prejuicios ni menosprecios.

En este sentido, en nuestro entorno, en los últimos años se están superando las expectativas. Artistas, ceramistas y profesionales de muy diversas disciplinas se están incorporando a la creación del objeto cerámico, artístico, utilitario de diseño, artesanal. Las fronteras se diluyen y de ello surgen creaciones originales y sorprendentes. A menudo es difícil distinguir entre la artista, la artesana o la diseñadora.

Entre esta nueva generación de ceramistas destacan Yukiko Kitahara (1970), quien se formó en distintas escuelas cerámicas de Japón, para más tarde trasladarse a vivir a España, donde estudió policromía y cerámica mural en la Universidad de Bellas Artes de Granada para establecer su taller, Kúu, en Sevilla. Elabora sus colecciones en porcelana blanca, buscando lo esencial que conecte nuestro interior y nuestro entorno de una manera equilibrada. Bajo esta idea, dirige sus colecciones hacia usuarios y usuarias preocupados por los problemas medioambientales y, al mismo tiempo, sensibles a las propuestas artesanales y artísticas. (Fig. 17)

Ruth Cepedano (1972) inició su relación con las disciplinas artísticas a través del vídeo y la fotografía para más tarde terminar atrapada por las infinitas posibilidades del material cerámico, motivo por el cual se formó en estudios de cerámica artística en la Escuela Superior de Diseño y Arte Llotja de Barcelona junto a reconocidos artistas ceramistas. Su apuesta resultó un acierto, puesto que ha sido ganadora de prestigiosos premios relacionados y ha participado en varias exposiciones colectivas en el territorio español.

Nuria Torres (1976) es diplomada en Ingeniería en Diseño Industrial y, además, ha cursado estudios en la Escuela Superior de Diseño Elisava y de escultura en la Escuela Superior de Diseño y Arte Llotja de Barcelona. Según la artista, en su obra quiere reinterpretar el clasicismo añadiendo pequeños toques de realidad, poniendo de manifiesto que los estilos y las técnicas tradicionales pueden reinterpretarse y revisar-

se para captar una estética contemporánea. Su objetivo es transmitir un mensaje al público, a través de la simbología, que lo haga pensar, reflexionar y reaccionar ante su obra.

Laura Lasheras (1979), conocida como Lusesita Delicatessen, se ha formado en cerámica artística en la Escuela de Artes y Oficios de Zaragoza, pronto se trasladó a Barcelona para completar sus estudios haciendo cursos de torno, esmaltes y joyería contemporánea. Es uno de los claros ejemplos de las nuevas creadoras que juegan con el límite entre lo utilitario y lo conceptual. Sus creaciones cerámicas se enmarcan en los recuerdos de su infancia y el mundo onírico, la naturaleza, la magia y los animales extraños. (Fig. 18)

Sophie Aguilera (1984), nacida en Londres y afincada en Barcelona desde que vino para estudiar Bellas Artes. Desde que descubrió la cerámica, busca la versatilidad que le permite desarrollar su obra con múltiples posibilidades estéticas y creativas, de modo que toda su creación la elabora en este material, que evoluciona a medida que avanza su conocimiento del oficio. Pese a su juventud, ya ha cosechado diversos premios.



Fig. 17



Fig. 18

CONCLUSIONES

A pesar de que pueda parecer que las artistas ceramistas han sido debidamente reconocidas y representadas en catálogos, textos, estudios, etcétera, muchas de ellas han quedado durante muchos años fuera del foco público, del reconocimiento del éxito artístico, de los puestos de toma de decisión.

De un modo similar a lo que ocurría en el antiguo sistema gremial, en que la mujer tan solo accedía a la propiedad y dirección del taller en caso de viudedad, en muchos casos que hemos revisado, la mujer ha accedido a la formación artista y a un cierto reconocimiento gracias a venir avalada por un familiar varón, padre, marido, dentro del círculo artístico o intelectual.

Hemos querido evidenciar cómo las mujeres deben enfrentarse a distintos tipos de discriminación que han mantenido en un segundo plano, o incluso en la invisibilidad, a las mujeres artistas.

En primer lugar, debido al contexto social y educativo plenamente patriarcal, que marca el rol de la mujer a menudo a través del acceso a la formación, vetándoles las carreras de prestigio, reservadas a los hombres, a veces, incluso en entornos académicos progresistas, que en la práctica entran en profundas contradicciones.

Por otro lado, por el contexto artístico y el posicionamiento del mercado del arte en lo que se refiere a la valoración de las obras. Podríamos decir que la cerámica, en el ámbito de las artes decorativas o aplicadas, ha sido tradicionalmente tratada como arte menor frente a las bellas artes. Casualmente, esta arte menor ha sido adjudicada de manera natural a las mujeres.

En España, debemos sumar además el hecho diferencial de la dictadura franquista, que durante más de cuarenta años hace de la nuestra una realidad diferente a la del resto de Europa, en especial a lo que al rol de la mujer se refiere.

Jesús Ángel Prieto aplica el concepto de "techo de cristal" extraído de los estudios de género para aplicarlo a las artes aplicadas (PRIETO, 2017, p. 281). Cogiendo esta idea, debemos pensar que nuestras mujeres ceramistas se enfrentan a

un doble techo de cristal: el de dedicarse a un “arte menor” y el de ser mujer.

Todo esto hace todavía más relevante el papel destacado que algunas de ellas han conseguido en el contexto del arte cerámico contemporáneo. Desde las mujeres ceramistas con nombre propio a la sombra de sus maridos, como Teresa Lostau, hasta algunas artistas excepcionales que han hecho incursiones en el mundo de la cerámica, como Maruja Mallo, pasando por las que desarrollaron su obra con éxito, a pesar de las dificultades que la Guerra Civil primero y la dictadura después significaron para ellas. Al albergar de la familia, Angelina Alós consiguió destacar y brillar en este panorama tan desalentador.

Tras los años de vacío de la posguerra, una cierta apertura en los años cincuenta permitió el acceso a la educación y a las artes “propias de las mujeres”, que fue el inicio de un largo recorrido para reivindicar el arte cerámico en femenino desde las escuelas que a menudo hicieron suyas, como fue el caso de la Escuela Massana de Barcelona, cantera de futuras y reconocidas ceramistas, referentes de las nuevas generaciones.

¿Se ha conseguido la paridad en el entorno de la cerámica artística? Si miramos las colecciones de cerámica contemporánea del Museo del Diseño de Barcelona, con más de 1.000 obras (del año 1906 al 2022), vemos que de las 225 autorías, 88 pertenecen a mujeres, es decir, el 40%. Respecto al incremento de obra reciente, inscritas todas ellas en el siglo XXI, de un total de 47 autorías, 24 son mujeres, es decir, el 51%.

Si tenemos en cuenta que el número de mujeres matriculadas en escuelas o especialidades cerámicas es en general superior al de los hombres, podemos decir que no se ha conseguido el total reconocimiento, si no, tendríamos que ver un número de mujeres artistas ceramistas representadas muy superior al de los hombres.

Isabel Fernández del Moral Delgado

*Conservadora
Museo del Diseño de Barcelona*

BIBLIOGRAFÍAS

"MANOS DE MUJERES: UNA APROXIMACIÓN A LA MUJER Y A LA CERÁMICA EN ÉPOCA ROMANA"

M^a Carmen Delia Gregorio Navarro

BIBLIOGRAFÍA

Catálogos epigráficos y ediciones y traducciones de autores clásicos

Cuerpo del derecho civil romano. Primer parte, Instituta-Digesto, tomos I, II, III y IV (compilación y traducción de Ildefonso L. García del Corral), La Ley, Madrid, 1988.

CIL = *Corpus Inscriptionum Latinarum*.⁹⁵

http://cil.bbaw.de/cil_en/dateien/cil_baende.html

EDCS = Epigraphik-Datenbank Claus / Slaby, en <http://www.manfredclaus.de/>

Estudios generales y específicos

ADCOCK, Frank Ezra (1945), "Women in roman life and letters", G&R, vol. XIV/40, pp. 1-11.

ALFARO GINER, Carmen (2010), "La mujer y el trabajo en la Hispania prerromana y romana. Actividades domésticas y profesionales", Dossier *El trabajo de las mujeres en España. Desde la Antigüedad al siglo XX*, MCV, vol. XL/2, pp. 15-38. Disponible en <http://mcv.revues.org/3540>

ALFÖLDY, Géza (2012), *Nueva historia social de Roma* (traducción de Juan Manuel Abascal Palazón; revisión y actualización bibliográfica de Anthony Álvarez Melero; versión española de la 4ª edición alemana), Universidad de Sevilla-Secretariado de publicaciones de la Universidad de Sevilla.

ALONSO ALONSO, M^a Ángeles (2011), "Medicae y obstetrices en la epigrafía latina del Imperio Romano. Apuntes en torno a un análisis comparativo", C&C, vol. VI/2, pp. 267-296.

AGUSTA-BOULAROT, Sandrine (1994), "Les références épigraphiques aux *Grammatici* et *Γραμματικοὶ* de l'Empire romain (Ier s. av. J.-C., IVe s. ap. J.-C.)", *MEFRA*, vol. CVI/2, pp. 653-746.

ARIÈS, Philippe y DUBY, Georges (coords.) (1991), *Historia de la vida privada. Vol. I, Del Imperio romano al año 1000*, trad. Francisco Pérez Gutiérrez, Madrid: Taurus Minor (original Seuil, Colección "L'Univers historique", París, 1985).

⁹⁵ En este enlace puede consultarse la correspondencia de cada uno de los volúmenes del CIL.

BAQUEDANO, Isabel, CARRILLO, María, PALOP, Luis y BAQUEDANO, Enrique (2017), "Género, ciencia y arqueología. El Museo Arqueológico Regional ante el reto de construir una sociedad justa con las mujeres", en Lourdes Prados Torreira y Clara López Ruiz (eds.), *Museos arqueológicos y género. Educando en igualdad*, Servicio de Publicaciones UAM, pp. 217-245.

BERDOWSKI, Piotr (2007), "Some remarks on the economic activity of women in the Roman Empire: a research problem", en Piotr Berdowski y Bleata Blahaczek, *Haec mihi in animis vestris templa. Studia classica in memory of Professor Lesław Morawiecki*, Rzeszów, Instytut Historii UR, pp. 283-298.

BERNI MILLET, Piero (2009), *Epigrafía anfórica de la Bética. Nuevas formas de análisis*, Colección Instrumenta 29, Universidad de Barcelona.

BRADLEY, Keith R. (1986), "Wet-nursing at Rome: a study in social relations", en Beryl Rawson ed.), *The family in ancient Rome. New perspectives*, Cornell University Press.

CANTARELLA, Eva (1991), *La calamidad ambigua: condición e imagen de la mujer en la Antigüedad griega y romana*, traducción y presentación de Manuel Pociña, Madrid: Ediciones clásicas (*L'ambiguo malanno: condizione e immagine della donna nell'antichità*, Editori Riuniti, Roma, 1981).

CHAUSSON, François y BUONOPANE, Alfredo (2010), "Una fonte della ricchezza delle Augustae – Le *figlinae urbane*", en Anne Kolb (ed), *Augustae. Machtbewusste Frauen am römischen Kaiserhof?. Herrschaftsstrukturen und Herrschaftspraxis II. Akten der Tagung in Zürich 18.-20.9.2008*, Akademie Verlag, Berlin, pp. 91-110.

CID LÓPEZ, Rosa María (2001), "La educación de la niña romana: de *puella* a *matrona docta*", en Virginia Alfaro y Rosa Francia (coords.), *Bien enseñada: la formación femenina en Roma y el Occidente romanizado*, Universidad de Málaga, pp. 20-44.

– (2005), "La promoción social de las mujeres hispanorromanas: familia y estrategias matrimoniales", en Isabel Morant (ed.), M^a Ángeles Querol, Cándida Martínez, Rosa Pastor y Asunción Lavrin, *Historia de las mujeres en España y América Latina, Vol. 1. De la Prehistoria a la Edad Media*, Madrid: Cátedra, pp. 193-220.

COLOMER I SOLSONA, Laia (2005), "Cerámica prehistórica y trabajo femenino en El Argar: una aproximación desde el estudio de la tecnología cerámica", en Margarita Sánchez Romero (ed.), *Arqueología y género*, Universidad de Granada, pp.177-217.

COMA FORT, José M^a (2001), "Violencia y sumisión de la mujer en las

fuentes jurídicas romanas", en M^a Jesús Fuente Pérez y Remedios Morán Martín (eds.), *Raíces profundas. La violencia contra las mujeres (Antigüedad y Edad Media)*, Ediciones Polifemo, Madrid, pp. 93-124.

DÍAZ-ANDREU, Margarita (2005), "Género y Arqueología: una nueva síntesis", en Margarita Sánchez Romero (ed.), *Arqueología y género*, Universidad de Granada, pp. 13-51.

DOMÍNGUEZ ARRANZ, Almudena (2010) (ed.), *Mujeres en la Antigüedad clásica. Género, poder y conflicto*, Madrid: Sílex Universidad.

EDWARDS, Catherine (1997), "Unspeakable professions: public performances and prostitution in ancient Rome", en Judith P. Hallet y Marilyn B. Skinner (eds.), *Roman sexualities*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, pp. 66-95.

ESCORIZA MATEU, Trinidad y SANAHUJA YLL, M^a Encarna (2005), "La Prehistoria de la autoridad y la relación. Nuevas perspectivas de análisis para las sociedades del pasado", en Margarita Sánchez Romero (ed.), *Arqueología y género*, Universidad de Granada, pp. 109-140.

FERNÁNDEZ VALENCIA, Antonia (2013), "La historia de las mujeres en los museos: discursos, realidades y protagonismos", en Marian López Fernández Cao, Antonia Fernández Valencia y Asunción Bernárdez Rodal (eds.), *El protagonismo de las mujeres en los museos*, Madrid: Editorial Fundamentos, pp. 11-30.

FRANULIC, Andrea (2011), "El análisis de la palabra *hombre* en el discurso oficial de la Arqueología: una perspectiva feminista", *Revista Atlántica-Mediterránea de Prehistoria y Arqueología social*, Vol. 13: *Arqueología feminista: investigación y política. Homenaje a Encarna Sanahuja Yll*, pp. 9-15.

GALLEGO FRANCO, Henar (1991), *Femina dignissima. Mujer y sociedad en Hispania antigua*, Valladolid. (Tesis doctoral).

— (1993), "La mujer hispanorromana y la actividad socioeconómica: las profesiones", *Minerva*, vol. VII, pp. 111-127.

GARCÍA LUQUE, Antonia y HERRANZ SÁNCHEZ, Ana (2016), "Integrando la perspectiva de género en la enseñanza y difusión del Patrimonio", en Carmen Rosa García Ruiz, Aurora Arroyo Doreste y Beatriz Andreu Mediero (eds.), *Deconstruir la alteridad desde la didáctica de las ciencias sociales: educar para una ciudadanía global*, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria y Asociación Universitaria del Profesorado de Didáctica de las Ciencias Sociales (AUPDCS), Entinema, Madrid, pp. 343-352.

GARCÍA SANDOVAL, Juan y GREGORIO NAVARRO, M^a Carmen De-

lia (2013), "Mirar con una nueva mirada y retomando las historias del tiempo. Mujer y Museo en España", *ICOM Digital España. Revista del Comité Español de ICOM*, nº 8: "Museos, género y sexualidad", pp. 24-37. Disponible en: https://issuu.com/icom-ce_librovirtual/docs/icom-ce_digital_08

GARDNER, Jane F. (1986), *Women in roman society and law*, Londres y Sydney: Croom Helm.

GLARE, Peter G. W. (1968), *Oxford Latin Dictionary*, Londres: Oxford University Press-Clarendon Press.

GONZÁLEZ GUTIÉRREZ, Patricia (2011), "Maternidad, aborto y ciudadanía femenina en la Antigüedad", *EFP*, vol. II, Ejemplar dedicado a *Razón, Utopía y Sociedad*, pp. 425-438.

GONZÁLEZ MARCÉN, Paloma (2008), "La otra prehistoria: creación de imágenes en la literatura científica y divulgativa", *Arenal*, Vol. 15/1 (enero-junio 2008), pp. 91-109.

GOUREVITCH, Danielle (1984), *Le mal d'être femme. La femme et la médecine dans la Rome antique*, Collection *Realia*, París: "Les Belles Letres".

GOUREVITCH, Danielle y RAEPSAET-CHARLIER, Marie-Thérèse (2001), *La femme dans la Rome antique*, París: Hachette Littératures.

GREGORIO NAVARRO, M^a Carmen Delia (2016): "In honorem mulierum: conociendo a las mujeres de Tárraco a través de sus epitafios", *Salduie. Estudios de Prehistoria y Arqueología*, nº 16, pp. 123-135.

— (2017): "Caminando hacia la inclusión de las mujeres en los museos de España", en Iñaki Arrieta Urtizberea (ed.), *El género en el patrimonio cultural*, Bilbao: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, pp. 117-147. <https://addi.ehu.es/handle/10810/26047>

GREGORIO NAVARRO, M^a Carmen Delia y GARCÍA SANDOVAL, Juan (2013), "Imagen, concepto y lenguaje. Hacia la inclusión de la figura de la mujer en Museos y Patrimonio", *ICOM Digital España. Revista del Comité Español de ICOM*, nº 8: "Museos, género y sexualidad", pp. 54-62. Disponible en: https://issuu.com/icom-ce_librovirtual/docs/icom-ce_digital_08

GROEN-VALLINGA, Miriam J. (2013), "Desperate Housewives? The Adaptative Family Economy and Female Participation in the Roman Urban Labour Market", en Emily Hemelrijk y Greg Woolf, *Women and the Roman City in the Latin West*, Mnemosyne Supplement, Leiden-Boston: Brill, pp. 295-312.

HERNÁNDEZ GUERRA, Liborio (2014), *Los libertos de la Hispania Ro-*

mana. *Situación jurídica, promoción social y modos de vida*, Ediciones Universidad de Salamanca.

IZQUIERDO PERAILE, Isabel (2014), "A vueltas con el género...Hablando de mujeres en los museos de arqueología", *ICOM Digital España. Revista del Comité Español de ICOM, nº 9: Museos, arqueología y género. Relatos, recursos y experiencias*, pp. 14-26. Disponible en: https://issuu.com/icom-ce_librovirtual/docs/icom-ce_digital_09

LA ROCCA, Eugenio (2008), "La processione trionfale come spettacolo per il popolo romano", en Eugenio La Rocca y Stefano Tortorella (eds.), *Trionfi romani, Catalogo della mostra, Roma, Colosseo, 5 marzo-14 settembre 2008*, Milán, pp. 34-55.

LÁZARO GUILLAMÓN, Carmen (2003), "Mujer, comercio y empresa en algunas fuentes jurídicas, literarias y epigráficas", *RIDA*, vol. L, pp. 155-193.

LÓPEZ BARJA DE QUIROGA, Pedro Manuel (1993), *Epigrafía latina*, Santiago de Compostela: Tórculo.

— (2007), *Historia de la Manumisión en Roma. De los orígenes a los Severos*, Gerión Anejos. Serie de Monografías, Anejo XI, Publicaciones Universidad Complutense de Madrid.

LÓPEZ FERNÁNDEZ CAO, Marian (2013), "Hacia una educación museográfica en equidad: la biografía situada como eje educativo", en Marian López Fernández Cao, Antonia Fernández Valencia y Asunción Bernárdez Rodal (eds.), *El protagonismo de las mujeres en los museos*, Madrid: Editorial Fundamentos, pp. 31-52.

LÓPEZ FERNÁNDEZ CAO, Marian, FERNÁNDEZ VALENCIA, Antonia, y BERNÁRDEZ RODAL, Asunción (eds.) (2013), *El protagonismo de las mujeres en los museos*, Madrid: Editorial Fundamentos.

MACMULLEN, Ramsay (1982), "The epigraphic habit in the Roman Empire", *AJPh*, vol. CIII/3, pp. 233-246.

MARTÍNEZ LÓPEZ, Cándida y MIRÓN PÉREZ, M^a Dolores (2000), "Mujeres esclavas en la Antigüedad: Producción y reproducción en las unidades domésticas", *Arenal*, vol. VII, nº 1, pp. 5-40.

MAXEY, Mima (1938), *Occupations of the lower classes in Roman society*, The University of Chicago Press.

McGINN, Thomas A. J. (2004), *The economy of prostitution in the Roman world. A Study of Social History and the Brothel*, The University of Michigan Press.

MEDINA QUINTANA, Silvia (2011), "El trabajo femenino: utopía y realidad social", en José Luis Hernández Huerta, Laura Sánchez Blanco,

Francisco J. Rebordinos Hernando y Alexia Cachazo Vasallo (eds.), *Historia y Utopía. Estudios y reflexiones*, Colección "Temas y perspectivas de la Historia", Salamanca: Hergar ediciones Antema, vol. I, pp. 49-61.

— (2014), *Mujeres y economía en la Hispania romana. Oficios, riqueza y promoción social*, Colección Deméter, nº 4, Oviedo: Editorial Trabe.

— (2017), "El trabajo de las mujeres en la Roma antigua. Reflexiones sobre género y economía", *Dialogues d'histoire ancienne*, vol. 43/2, pp. 153-176.

MIRÓN PÉREZ, M^a Dolores (2004), "Oikos y oikonomia: El análisis de las unidades domésticas de producción y reproducción en el estudio de la Economía antigua", *Gerión*, vol. XXII/1, pp. 61-79.

MONTÓN SUBÍAS, Sandra (2012), "La arqueología feminista en la normatividad académica", *Complutum*, vol. 23/2, pp. 163-176.

MORRETTA, Simona (1999), "Donne imprenditrici nella produzione en el commercio dell'olio betico (I-III sec. d. C.)", *Saitabi*, vol. 49, pp. 229-245.

PÉREZ NEGRE, José (1998), "Esclavas, semilibres y libertas en época imperial: aspectos sociojurídicos", en Alejandro Noguera Borel y Carmen Alfaro Giner (coords.), *Actas del primer Seminario de Estudios sobre la mujer en la Antigüedad, (24-25 de abril, 1997)*, Universitat de València, pp. 137-160.

PIEDRABUENA-FERNÁNDEZ, Sebastián y CASTAÑEIRA-PÉREZ, Nuria (2019), "Feminazismo prehistórico. Nuevas (de)construcciones de la visión de la mujer en la Prehistoria a través de la Arqueología de género, feminista y etnoarqueología", en VV.AA. (ed.), *Los tiempos cambian, de la piedra al teclado. Actas de las X Jornadas de Jóvenes en Investigación Arqueológica (Burgos, 7-10 de junio de 2017): JIA 2017*, pp. 313-320.

PRADOS TORREIRA, Lourdes (2017), "¿Abogan los museos arqueológicos del siglo XXI por una educación en igualdad?", en Lourdes Prados Torreira y Clara López Ruiz (eds.), *Museos arqueológicos y género. Educando en igualdad*, Servicio de Publicaciones UAM, pp. 23-49.

PRADOS TORREIRA, Lourdes y LÓPEZ RUIZ, Clara (2017), "Otro museo es posible: museos arqueológicos, museos integradores. Un largo camino por recorrer", en Lourdes Prados Torreira y Clara López Ruiz (eds.), *Museos arqueológicos y género. Educando en igualdad*, Servicio de Publicaciones UAM, pp. 11-21.

QUEROL, M^a Ángeles (2005), "El origen del hombre y la identidad femenina: los mitos duraderos", en Margarita Sánchez Romero (ed.), *Ar-*

queología y género, Universidad de Granada, pp. 441-456.

QUEROL, M^a Ángeles, y HORNOS, Francisca (2011), "La representación de las mujeres en los modernos museos arqueológicos: estudio de cinco casos", *Revista Atlántica-Mediterránea*, vol. 13, pp. 135-156.

REDENTOR, Armando (2010), "Aproximação a um esboço social da área mineira romana da Serra da Pradela (Tresminas e Campo de Jales)", en Carla María Braz Martins (ed.), *Mineração e Povoamento na Antiguidade no Alto Tras-os-Montes ocidental*, Citcem, Porto, pp. 121-162.

REMESAL RODRÍGUEZ, José (2003), "Promoción social en el mundo romano a través del comercio", en Francisco Marco Simón, Francisco Pina Polo y José Remesal Rodríguez (eds.), *Vivir en tierra extraña: emigración e integración cultural en el mundo antiguo*, Col·lecció Instrumenta 16, Barcelona: Universidad de Barcelona, pp. 125-136.

RÍSQUEZ, Carmen y HORNOS, Francisca (2000), "Paseando por un Museo y buscando el lugar de la mujer", *Arqueología Espacial*, n^o 22, pp. 175-186.

RÍSQUEZ, Carmen y HORNOS, Francisca (2005), "Representación en la actualidad. Las mujeres en los museos", en Margarita Sánchez Romero (coord.), *Arqueología y género*, Universidad de Granada, pp. 479-490.

ROVIRA HORTALÀ, M. Carme (2017), "El Universo femenino en la museografía del Museu d'Arqueologia de Catalunya", en Lourdes Prados Torreira y Clara López Ruiz (eds.), *Museos arqueológicos y género. Educando en igualdad*, Servicio de Publicaciones UAM, pp. 187-199.

RUBIERA CANCELAS, Carla (2012), "Alteridades en la sociedad romana antigua. Del ciudadano a la esclava", en José Manuel Aldea Celada, Paula Ortega Martínez e Iván Pérez Miranda (coords.), *Historia, Identidad y Alteridad. Actas del III Congreso Interdisciplinar de Jóvenes Historiadores*, Salamanca: Hergar Ediciones Antema, pp. 965-982.

SERRANO DELGADO, José Miguel (1988), *Status y promoción social de los libertos en Hispania Romana*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Sevilla.

SAAVEDRA GUERRERO, María Daría (1994), "Usos del término *ministra*: De la sociedad romana a las comunidades cristianas", *ETFHA*, vol. VII, pp. 193-200.

SÁNCHEZ LIRANZO, Olga (2005), "Hacia una Arqueología más social", en Margarita Sánchez Romero (ed.), *Arqueología y género*, Universidad de Granada, pp. 53-72.

TREGGIARI, Susan (1976), "Jobs for women", *American Journal of Ancient History*, vol. I, pp. 76-104.

— (1979a), "Lower class women in the Roman economy", *Florigelium*, vol. I, pp. 65-86.

— (1979b), "Questions on women domestics in the Roman West", en *Schiavitù, Manomissione e Classi Dipendenti nel Mondo Antico, Atti del Colloquio internazionale tenuto a Bressanone dal 25 al 27 novembre 1976*, Roma: "L'Erma" di Bretschneider, pp. 185-201.

VICENTE, Pilar y LARUMBE, M^a Ángeles (2010), "Los estudios de género en la universidad: presente y futuro", en Almudena Domínguez (ed.), *Mujeres en la Antigüedad clásica. Género, poder y conflicto*, Madrid: Sílex Universidad, pp. 19-34.

WEBGRAFÍA

<https://www.culturaydeporte.gob.es/cultura/areas/museos/mc/ce-res/catalogos/catalogos-tematicos/patrimoniofemenino/presentacion/portada.html>

<https://grupo.us.es/conditiofeminae/index.php/250-mujeres-de-la-antigua-roma/>

<http://www.manfredclaus.de/>

<http://www.museosenfemenino.es/>

CERAMISTAS CONTEMPORÁNEAS. UN LARGO CAMINO HACIA EL RECONOCIMIENTO

Isabel Fernández del Moral Delgado

BIBLIOGRAFÍA

BALCELLS, A. (2015). "Les dones treballadores a la fàbrica i al taller domèstic de la Catalunya del segle XIX i primer terç del XX. *Catalan Historical Review*, 8, 171-180.

BARRIONUEVO-PÉREZ, R. (2012). "Las pioneras. Escultoras españolas en la 2.ª República". *Revista internacional de culturas y literaturas*, 12, 23-41.

CAMPÍ, I. (2018). "A la conquista de las aulas. Las mujeres en la Bauhaus y la HfG de Ulm desde una perspectiva actual". Ciudad de México: Ed. Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Cuajimalpa.

GASCÓN UCEDA, M. I. (2003). "Aproximación al trabajo femenino en la Barcelona moderna (siglos XV-XVII)". *Revista Pedralbes*, 23, 385-398.

GONZÁLEZ PÉREZ, T. (2014). "Dios, patria y hogar. La trilogía en la educación de las mujeres". *Hispania sacra*, 66, 133, 337-363.

Taller Escuela de Cerámica de Muel (2014). "Maestros de la Cerámica y sus Escuelas. Maria Bofill" (exposición). Diputación Provincial de Zaragoza.

Taller Escuela de Cerámica de Muel (2015). "Maestros de la Cerámica y sus Escuelas: Madola" (exposición). Diputación Provincial de Zaragoza.

MARTÍNEZ, R. (2021). "La domesticidad en la primera etapa del franquismo en la Escuela Municipal de Artes y Oficios de Vigo". *ARENAL*, (28)2 (julio-diciembre), 575-595.

MASGRAU-JUANOLA, M.; DA ROCHA-GASPAR, D. (2021). "Las escuelas de artes y oficios como pioneras de una educación democrática y emancipadora". *Arte, Individuo y Sociedad*, 33(2), 605-620.

MOISSET, I. (2021). "Los silencios de la historia: mujeres en la Bauhaus". *Cuaderno 113. Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, 165-180.

PRIETO, J. A. (2017). "La lluita pel reconeixement dels oficis artístics i l'Escola Massana de Barcelona. El cas dels esmalts, la ceràmica i la joieria". Tesis doctoral. Universidad de Barcelona.

QUÍLEZ, M. (2018). "Alumnado femenino en las enseñanzas de artes

plásticas y diseño en el sistema educativo público español 1940-2015". *EARI Educación Artística Revista de Investigación* [en línea: <https://ojs.uv.es/index.php/eari/article/view/12101/12488>].

RAMIRO MOYA, F. (2002). "Mujer y trabajo en los gremios de la Zaragoza del antiguo régimen". *Revista Zurita*, 76-77, 159-170.

RICO, M. L. (2012). "La mujer y las escuelas de Artes y Oficios en la España de la Restauración". *Cuadernos Kóre. Revista de historia y pensamiento de género*, 6 (primavera-verano).

SUÁREZ, L. (1993). "Crónica de la Sección Femenina". Madrid: Asociación Nueva Andadura.

TORRENT ESCLAPÉS, R. (2008). "Sobre diseño y género. Mujeres pioneras". *Millars: espai i història*, 31, 221-231 [en línea: <http://repositori.uji.es/xmlui/bitstream/handle/10234/10913/32202.pdf?sequence=1>].

VICENTE DE FORONDA, P. (2016). "40 escultoras españolas del siglo XX". *Revista Arte, Individuo y Sociedad*, 28 (3), 533-552.

WEBGRAFÍA

Barreda, M. D. "Las primeras artistas de la Asociación Española de Pintores y Escultores". <https://apintoresyescultores.es/tag/academia-internacional-de-ceramica/>

RTVE. *Imprescindibles* 04/03/2013, "Maruja Mallo. Mitad ángel, mitad marisco". <https://www.rtve.es/play/videos/imprescindibles/imprescindibles-maruja-mallo/966721/>

<https://cataleg.museudeldisseny.cat/>

LA MUJER EN LA ALFARERÍA Y LA CERÁMICA EN NAVARRETE

Emilia Fernández Nuñez

COLOMER, LAIA; "Cerámica prehistórica y trabajo femenino en el Argar: una aproximación desde el estudio de la tecnología cerámica."

MARTÍNEZ GLERA, ENRIQUE "La alfarería en La Rioja. Siglos XVI al XX". Logroño 1994. Gobierno de La Rioja. Consejería de Cultura, Deportes y Juventud.

MASIP, PAULINO: "Los alfareros de La Rioja". Revista Estampa. 11 de marzo de 1930

RAMÍREZ MARTÍNEZ, JOSÉ MANUEL: "Navarrete su historia y sus monumentos" Ed. Ayuntamiento de Navarrete. Logroño 2006.

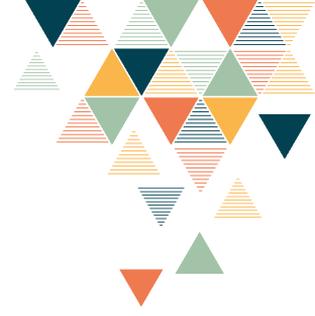
SCHÜTZ, ILSE "La mujer en la alfarería española". Centro Agust/ Museo de la alfarería. Agust 1993.

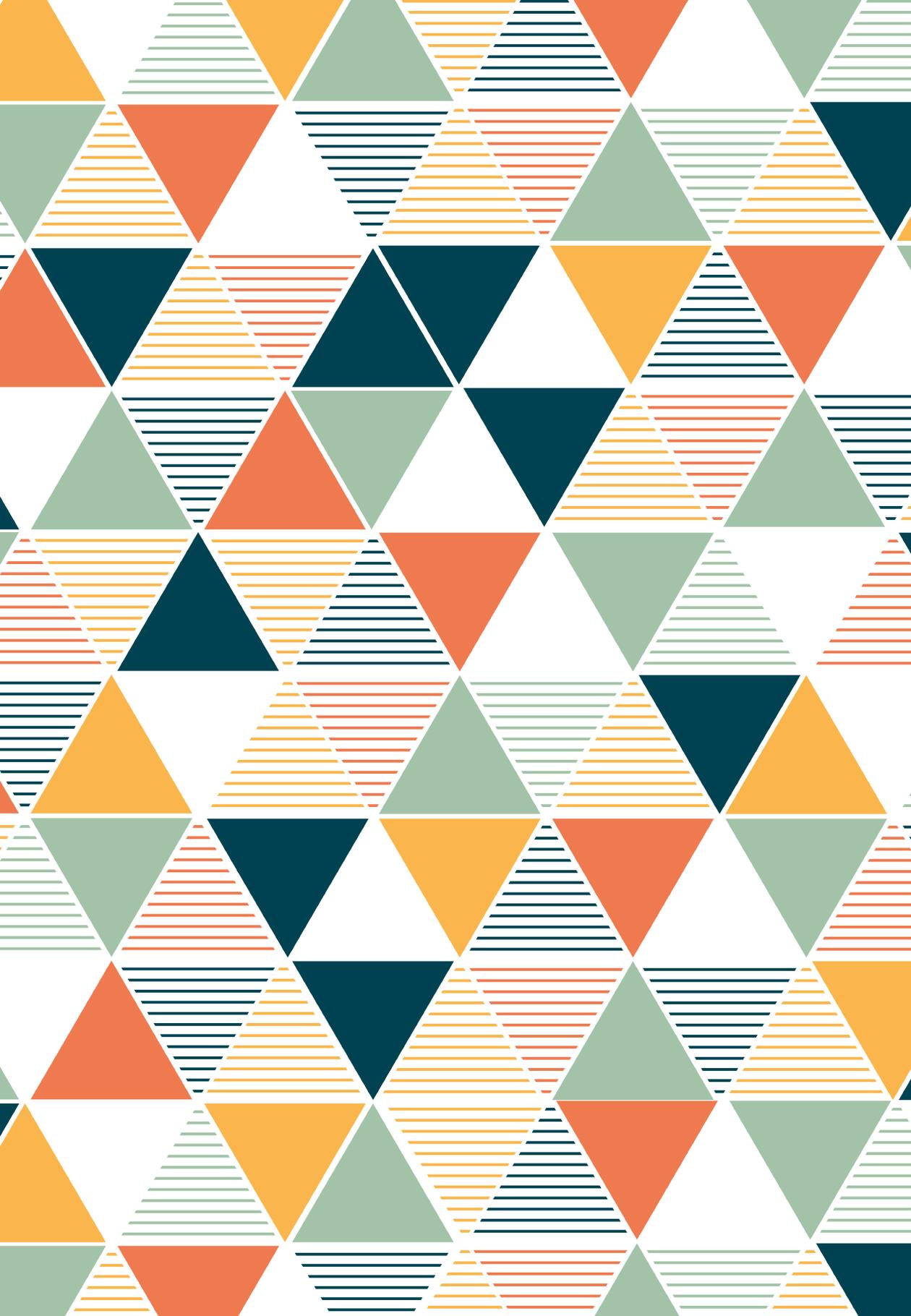
SÁNCHEZ TRUJILLANO, MARÍA TERESA; "La cerámica de Navarrete (La Rioja). Comunidad Autónoma de La Rioja. Logroño 1993.

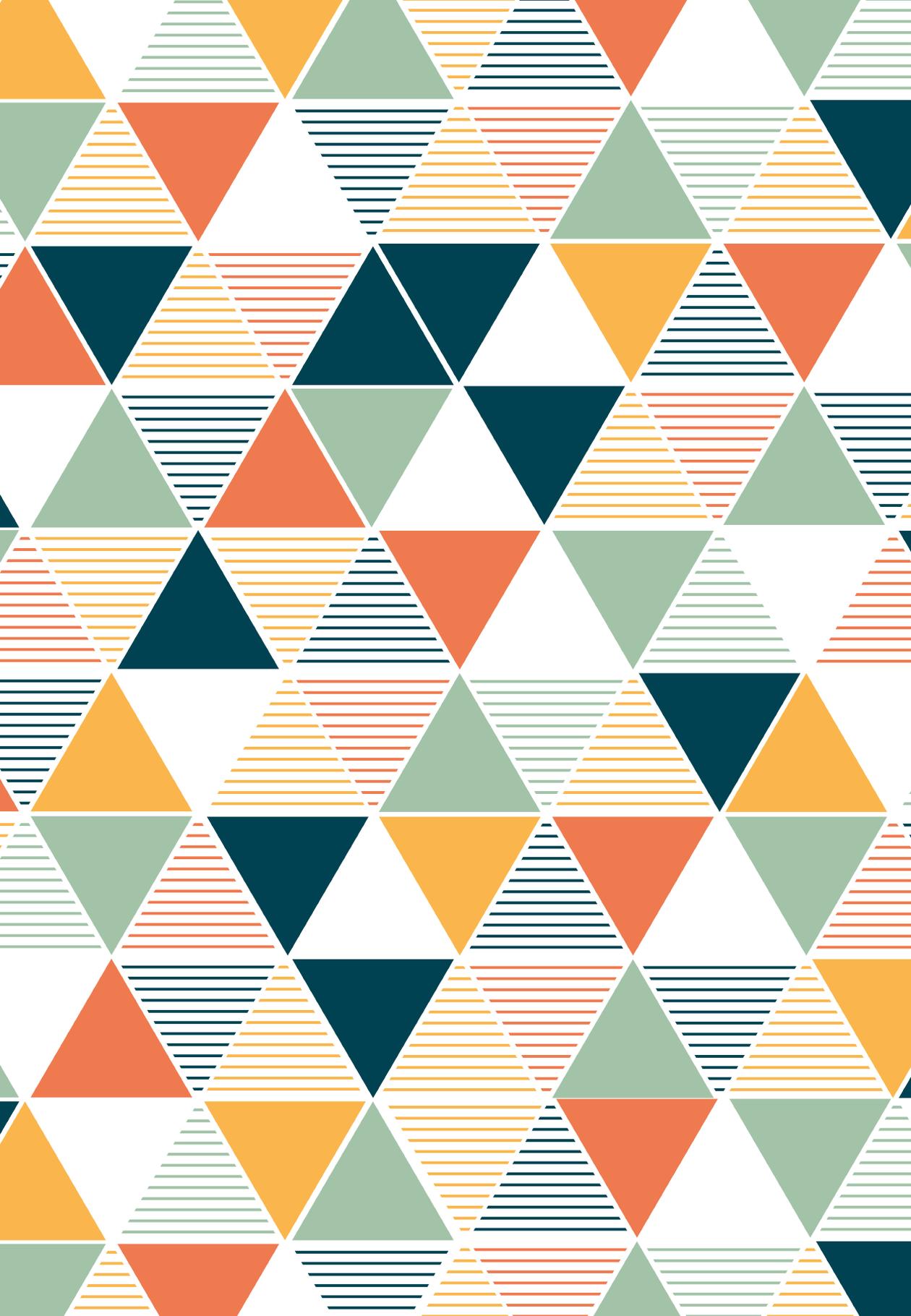
SÁNCHEZ TRUJILLANO, MARÍA TERESA; "Cántaros" Gobierno de La Rioja. Museo de La Rioja. Logroño 1987.

VICTORIANO PÉREZ, JESÚS; "Memoria gráfica de Navarrete en el s.XX". Ayuntamiento de Navarrete 2001

VVAA; Programas de fiestas de Navarrete. Años 1946, 1947 1948 y 1950.









La cerámica y sus creadoras se han convertido en un vehículo transmisor de otra mirada, la mirada de la mitad de la población, y esta es la historia que queremos contar y visibilizar, la de las creadoras, en femenino, que –aunque nos las hayan ocultado– siempre existieron, existen y existirán.

**CREADORAS: LA MUJER EN
LA ALFARERÍA Y LA CERÁMICA**

**XIV Feria Nacional de Alfarería y
Cerámica de Navarrete (La Rioja, España)**

