

Pedro V. Salido López  
María Rosario Irisarri Juste  
(Coords.)

Reflexiones multidisciplinares  
para el tratamiento de la  
competencia artística  
y la formación cultural



Ediciones de la Universidad  
de Castilla-La Mancha



# **Reflexiones multidisciplinares para el tratamiento de la competencia artística y la formación cultural**

Pedro V. Salido López

María Rosario Irisarri Juste

(Coords.)



# **Reflexiones multidisciplinares para el tratamiento de la competencia artística y la formación cultural**

Pedro V. Salido López

María Rosario Irisarri Juste

(Coords.)



Ediciones de la Universidad  
de Castilla-La Mancha

Cuenca, 2021

© de los textos e ilustraciones: sus autores

© de la edición: Universidad de Castilla-La Mancha

Edita: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

Imagen de cubierta: *Dos mujeres thaitianas*, 1899. Paul Gaugin. Metropolitan Museum of Art.

Colección JORNADAS Y CONGRESOS n.º 29

El proceso de selección de originales se ajusta a los criterios específicos del campo 10 de la CENEAI para los sexenios de investigación, en el que se indica que la admisión de los trabajos publicados en las actas de congresos debe responder a criterios de calidad equiparables a los exigidos en las revistas científicas.



Esta editorial es miembro de la UNE, lo que garantiza la difusión y comercialización de sus publicaciones a nivel nacional e internacional.

I.S.S.N.: 2697-049X

I.S.B.N.: 978-84-9044-440-5

D.O.I.: [http://doi.org/10.18239/jornadas\\_2021.29.00](http://doi.org/10.18239/jornadas_2021.29.00)



Esta obra se encuentra bajo una licencia internacional Creative Commons CC BY 4.0. Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra no incluida en la licencia Creative Commons CC BY 4.0 solo puede ser realizada con la autorización expresa de los titulares, salvo excepción prevista por la ley. Puede Vd. acceder al texto completo de la licencia en este enlace: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.es>

Hecho en España (U.E.) – *Made in Spain (E.U.)*

# ÍNDICE

## Introducción

- Reflexiones multidisciplinares para una educación por competencias: a propósito del desarrollo cultural y la formación artística ..... 11  
*Pedro V. Salido López*

## Parte I. Visiones multidisciplinares sobre el tratamiento de la competencia artística

- Manifiesto por la Didáctica de la Historia..... 15  
*Beatrice Borghi y Rolando Dondarini*
- El museo como espacio educativo para el desarrollo de competencias culturales y artísticas en la formación del profesorado de Educación Primaria. Experiencias formativas en el Museo de Ciudad Real/Convento de la Merced ..... 27  
*Pilar Molina Chamizo y Óscar Jerez García*
- Processo criativo e prática pedagógica na formação do educador enquanto sujeito cultural..... 45  
*Joana Matos, Joana Ferreira y Teresa Matos Pereira*
- Formación artística competencial en contextos de aprendizaje interdisciplinares ..... 59  
*Pedro V. Salido López*
- Processo Criativo, Aprendizagens e Conhecimento: uma abordagem interdisciplinar em artes visuais ..... 75  
*Teresa Matos Pereira y Sandra Antunes*
- Alternativas artísticas para trabajar la concienciación cultural en Educación Infantil a través de los diaporamas..... 87  
*M<sup>a</sup> del Mar Bernabé Villodre*
- Música, interdisciplinariedad y aprendizaje cooperativo: análisis de una intervención en el área literaria de la formación inicial del docente ..... 103  
*Javier Benito Blanco*

Música moderna e integración sociocultural en el aula de Educación Primaria.....	115
<i>Mª del Mar Bernabé Villodre, Desirée García Gil</i>	
La competencia en conciencia cultural y expresiones artísticas como medio de atender a la diversidad .....	125
<i>Javier Rodríguez Torres, Óscar Gómez Jiménez</i>	
Estudio de caso con diagnóstico de TDA-H: influencia de las Artes Plásticas en el rendimiento académico del lenguaje.....	135
<i>Mª del Pilar Aparicio-Flores, Rosa Pilar Esteve-Faubel</i>	
Fundamentos de la neuroeducación en los procesos creativos.....	145
<i>María del Prado Camacho Alarcón</i>	
Espaço Poético: conceito, prática e conhecimento artístico .....	155
<i>Teresa Matos Pereira, Kátia Sá</i>	
De <i>Ben-Hur</i> a <i>Los Vengadores</i> : el cine en el aula de Física y Química .....	167
<i>Leticia Isabel Cabezas Bermejo</i>	
Proyecto de Innovación Educativa: Art around us!.....	179
<i>Ángela López Caballero, Cristina Díaz de la Fuente y Nieves Muelas Yunta</i>	
Proyecto de Innovación Educativa: Luces, Cámara y Acción .....	189
<i>Ángela López Caballero, Cristina Díaz de la Fuente y Nieves Muelas Yunta</i>	
Desarrollo de habilidades cognitivas en el aula bilingüe de <i>Natural Science</i> mediante el uso de actividades plásticas .....	197
<i>Esther Nieto Moreno de Diezmas y Ana Belén Gómez Muñoz</i>	
Cómo enseñar y aprender por competencias en Programas Bilingües (AICLE/CLIL): el caso de la Educación Artística.....	207
<i>Esther Nieto Moreno de Diezmas y M.ª Cristina Ortiz Calero</i>	
Qué evaluar en una representación teatral en Educación Primaria.....	217
<i>Pedro César Mellado Moreno, Montserrat Blanco-García y Pablo Sánchez-Antolín</i>	
El docente como “mediador cultural” desde la Bildung, ante el desafío de las políticas educativas.....	227
<i>Abigail Gualito Atanasio y Flor Angélica Hermida Miralrío</i>	
Proyectos artísticos de visualización de datos, como modelo para el desarrollo de la competencia de colaboración interdisciplinar .....	235
<i>Kepa Landa</i>	

## Parte II. El componente cultural de la competencia artística

Interpretación históricamente informada (HIP) como modelo de investigación artística: estudio de la articulación y del movimiento del arco en la obra para violín solo de J. S. Bach.....	251
<i>Nieves Pascual León y Pablo Martos Lozano</i>	
La reinención del mundo infantil. <i>Ricostruzione futurista dell'universo</i> y el juguete de vanguardia italiano: nexos e influencias en el diseño italiano contemporáneo.....	261
<i>Juan Agustín Mancebo Roca</i>	

Lecturas de género en la ciudad. Cuatro itinerarios didácticos por la estatuaría femenina de Ciudad Real .....	279
<i>Isabel Rodrigo Villena</i>	
La historiografía feminista: una apuesta frente a la invisibilidad .....	297
<i>M<sup>a</sup> Soledad Ruiz Corcuera</i>	
Experiencia de recuperación didáctica de un tema musical popularizado a través del cine: “Don Quijote” (Augusto Algeró).....	307
<i>Virginia Sánchez Rodríguez</i>	
Música y dispositivos móviles. La historia de la música en códigos QR.....	321
<i>Narciso José López García, María del Valle de Moya Martínez y Raquel Bravo Marín</i>	
Música Popular Contemporánea y Educación en Valores: La Movida Madrileña en el Grado en Maestro de Educación Primaria .....	331
<i>José María Peñalver Vilar</i>	
La Historia del Arte en el aula. Del desconocimiento a la integración.....	337
<i>Sara Bastante Valero y María Delgado Martín</i>	
La institucionalización del viaje como método didáctico: la Sociedad Española de Excursiones y sus boletines .....	345
<i>Julia Martínez Cano</i>	
La memoria en imágenes: un modelo de innovación docente mediante la fotografía histórica.....	353
<i>Víctor Iniesta Sepúlveda</i>	
Valores culturais e a representação artística dos animais.....	359
<i>António Almeida y Rafael Sumozas</i>	



# Lecturas de género en la ciudad. Cuatro itinerarios didácticos por la estatuaria femenina de Ciudad Real

Isabel Rodrigo Villena

Universidad de Castilla-La Mancha

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3762-1260>

[http://doi.org/10.18239/jornadas\\_2021.29.23](http://doi.org/10.18239/jornadas_2021.29.23)

## 1. INTRODUCCIÓN

A través de sus iconos, la ciudad enseña doctrina, ideología. Las placas conmemorativas y los monumentos son laboratorios y aulas abiertas que educan al transeúnte y llenan su imaginación y su retina de formas y referentes, sin que se dé cuenta de ello, ni pueda ofrecerles resistencia. [...] Cada obra de arte contiene un discurso, un programa epistémico. Por eso es importante la dilucidación del sujeto del discurso (Durán, 2008: 67).

Estas reflexiones de M.<sup>a</sup> Ángeles Durán acerca de la memoria de la ciudad y sus monumentos, enmarcan la lectura de género que sobre la escultura de Ciudad Real se presenta en estas páginas; una lectura que procede, en su origen, de la indiferencia y ausencia de conocimiento y recuerdo expresada por mis alumnos y alumnas sobre las mujeres representadas en la estatuaria de su entorno<sup>1</sup>, y pretende devolverles la memoria, reconstruida y fortalecida por una nueva mirada, donde la mujer y lo femenino reciban la importancia que le ha sido negada en el patrimonio cultural.

Para desvelar -y repensar- el papel y la imagen de la mujer que ofrece nuestra ciudad, analizaremos las esculturas femeninas presentes en sus calles, jardines y plazas, organizadas en cuatro itinerarios. En ellos conoceremos el nombre de algunas mujeres que han sido dignas de reconocimiento social, y a su vez comprobaremos que los monumentos públicos, erigidos para fijar en los viandantes los recuerdos memorables de la ciudad y de sus ciudadanos ilustres, tienden a omitir la presencia de mujeres que narran su propia historia y en su ausencia, presentan a la mujer como un ornato, que a veces corporiza las virtudes e ideología de los

---

1 Los datos obtenidos en evaluaciones diagnósticas realizadas durante el curso 2018/2019 al alumnado de la asignatura Conocimiento del Medio Social y Cultural, del Grado de Maestro en Educación Infantil, de la Facultad de Educación de Ciudad Real, revelan que el desconocimiento de la estatuaria femenina de Ciudad Real es superior al de la estatuaria masculina. En concreto, de 77 personas consultadas, solo 13 recuerdan alguna escultura de mujer en sus calles, mientras que todos los consultados conocen el nombre de una o más esculturas masculinas.

protagonistas varones a los que acompaña; o bien reproducen labores feminizadas vinculadas a los roles tradicionales de la maternidad y el cuidado a los demás.

Este déficit en el reconocimiento social de la mujer y la deformación de sus aportaciones a la historia y la cultura, son comunes en otras ciudades y, por tanto, dan las claves de la discriminación de género y los estereotipos sexistas presentes en el patrimonio cultural, a cuya superación se debería contribuir desde la enseñanza formal y no formal, en respuesta a los principios generales recogidos por la LOMCE sobre la igualdad efectiva entre hombres y mujeres y la prevención de la violencia de género (Artículo único. Uno, L, 97867), y para contribuir al reconocimiento y enseñanza del papel de la mujer en la historia y a la eliminación de los estereotipos de género en los materiales curriculares y en los programas de formación del profesorado, contemplados por la Ley Orgánica 1/2004, de 28 de diciembre, de Medidas de Protección Integral contra la Violencia de Género (Art. 7) y por la Ley Orgánica 23/2007, de 22 de marzo, para la Igualdad Efectiva de Hombres y Mujeres (Art. 24).

## 2. LOS ITINERARIOS DE GÉNERO: UN RECURSO PARA CORREGIR EL SESGO ANDROCÉNTRICO EN EL PATRIMONIO CULTURAL

Partiendo del potencial educativo reconocido a los itinerarios didácticos (Ávila, 2003), los cuatro recorridos por las esculturas femeninas de Ciudad Real que presentamos a continuación se apoyan de forma más específica en la crítica patrimonial feminista, que alerta del sesgo androcéntrico en el patrimonio cultural (Arrieta, 2017; Birriel y Risquez, 2016), y plantea para su superación algunos objetivos prioritarios (Jiménez-Esquinas, 2016; 2017: 19-48) en los que queremos basarnos.

El primero es el cuestionamiento del propio concepto de patrimonio, que además de tener un reconocido carácter elitista, occidentalista, colonial y capitalista, también ha sido una herramienta al servicio del patriarcado y de su continuidad. Para corregir esta premisa, una línea de acción tiene que ver con las «medidas afirmativas» o de reincorporación al discurso patrimonial de las mujeres omitidas, incluyendo sus nombres y actuaciones en libros de texto, museos, exposiciones, itinerarios culturales, etc. Se trata de la vía más desarrollada hasta la fecha, que debe ser interseccional (género, clase, etnia, etc.) y estar imbricada en la propia crítica a los discursos y prácticas patriarcales de la historia del arte y el patrimonio, para no caer en la simple actuación cosmética de añadir nombres femeninos al discurso, manteniendo su androcentrismo. Entre otros ejemplos podríamos destacar, dentro del ámbito museístico -hoy por hoy el más activo en la práctica patrimonial y didáctica de género (Albero y Arriaga, 2018)-, el proyecto *Museos en Femenino*, resultado de un convenio entre el Ministerio de Cultura y el Instituto de Investigaciones Feministas de la Universidad Complutense de Madrid, que desde 2004 está diseñando itinerarios de género en el Museo del Prado, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Museo Arqueológico, Museo del Traje y Museo Nacional de Cerámica, con guías didácticas accesibles a través de la web (<http://www.museosenfemenino.es/>). Los itinerarios que presentamos en este texto se ajustan a esta línea crítica y, por tanto, pretenden recuperar los nombres de algunas mujeres relevantes relacionadas con las esculturas de la ciudad y/o sus temáticas y, a su vez, llamar la atención sobre la escasa presencia femenina en el patrimonio de Ciudad Real, visible en la autoría masculina de las esculturas urbanas de sus calles.

Otro ámbito fundamental dentro de la crítica patrimonial feminista es el referido al análisis de los procesos de patrimonialización, desvelando sus principios sexistas, que banalizan lo relacionado con las mujeres y otorgan mayor estatus a lo masculino, legitimando un orden político, social y económico patriarcal desigual (Jiménez-Esquinas, 2017: 23-24). En este sentido,

nuestros recorridos en Ciudad Real ponen de manifiesto un discurso público que infravalora y limita la aportación femenina, a través de la elección de esculturas y monumentos públicos que privilegian como modelos femeninos a la Virgen y la mujer desnuda ornamental, omitiendo ejemplos positivos de los muchos roles ejercidos por la mujer a lo largo de la historia.

Los cuatro paseos didácticos diseñados continúan, a su vez, una línea iniciada por algunos itinerarios patrimoniales de género que han ido surgiendo estimulados por las políticas de igualdad (Sánchez Gómez, 2016), y más específicamente se basa en aquellos centrados en una revisión de la escultura femenina de las ciudades como forma de visibilizar a la mujer, entre los que han sido reveladores el trabajo de Elo Vega (2016), que plantea como una forma de violencia la imagen estereotipada y discriminatoria que lanzan sobre la mujer sus monumentos públicos; y los estudios más localizados del papel de la mujer en la escultura pública y conmemorativa de Asturias (Presa de la Vega, 2002), Oviedo (Medina, 2014) y A Coruña (Vega, 2018).

### **3. CUATRO RECORRIDOS POR LOS MONUMENTOS Y ESCULTURAS PÚBLICAS FEMENINAS DE CIUDAD REAL**

Partiendo de esta base, se han diseñado cuatro recorridos diferentes por las esculturas femeninas que pueden verse en las vías públicas y espacios verdes de Ciudad Real, organizados en función de las áreas temáticas e iconografías dominantes: desnudos femeninos, esculturas religiosas, personajes populares y figuras históricas, aunque su uso didáctico estaría abierto a nuevas articulaciones y cruces temáticos atendiendo a la edad escolar, a la distancia del centro educativo a los monumentos o a los objetivos específicos de los proyectos en que se inscriban. En cada recorrido, junto al análisis histórico-artístico e iconográfico de cada obra y el conocimiento de sus autores, se ha privilegiado una lectura de género que nos permita reflexionar sobre la mujer y lo femenino en cuatro niveles: 1) Valorar y analizar la presencia de la mujer en la vida social, detectando diferencias y discriminaciones respecto a la presencia masculina. 2) Identificar y analizar las ausencias y ocupar sus espacios con nombres, actuaciones y roles femeninos escasamente divulgados. 3) Detectar y analizar los estereotipos de género que históricamente han situado a la mujer en el ámbito doméstico, en el terreno de lo reproductivo y del cuidado a los demás, en la sumisión y la pasividad, en lo decorativo, etc. 4) Profundizar en el papel de la mujer en el arte y el patrimonio cultural.

#### *3.1. «ESCULTURAS GUARRAS» (O ALEGORÍAS DE MUJERES DESNUDAS)*

El recorrido por las esculturas que representan a mujeres desnudas es doblemente atractivo, porque además del extenso debate sobre el tratamiento del cuerpo femenino en el arte que puede propiciar, en él se integran las esculturas femeninas de mayor relevancia artística y patrimonial de la ciudad, debido a su antigüedad y a la importancia de sus escultores. Por otro lado, la proximidad de las tres paradas principales (dos de ellas en el Parque de Gasset y otra en la cercana Plaza de la Provincia), lo convierten en un itinerario factible de realizar por un grupo de cualquier edad.

El itinerario comenzaría en la obra *Primavera* (1925) (fig. 1), pequeña escultura modernista (Prodan, 2003: 223) encargada por el Ayuntamiento al escultor ciudadrealeño Jerónimo López-Salazar (1899-1979), que inicialmente se instaló en el paseo de honor del Parque de Gasset, y en 1969 se trasladó a su emplazamiento actual, próxima a la *Fuente de la Talaverana*. Pese a su amplia formación en instituciones académicas de Valencia, Madrid, Murcia, Sevilla, París e Italia, López-Salazar desarrolló toda su carrera en Ciudad Real, siendo docente y después director de la Escuela de Artes y Oficios, miembro de la Comisión de Monumentos, así como

conservador de Bienes Artísticos de la Diputación de Ciudad Real, institución para la que redactó su Catálogo de Obras Artísticas en 1979, el mismo año de su fallecimiento (Prodan, 1997:185). De su escasa producción artística, también podrían visitarse en Ciudad Real otros desnudos pertenecientes al relieve *El triunfo de la Muerte* (1935), situado en el Panteón familiar en el cementerio de la ciudad.

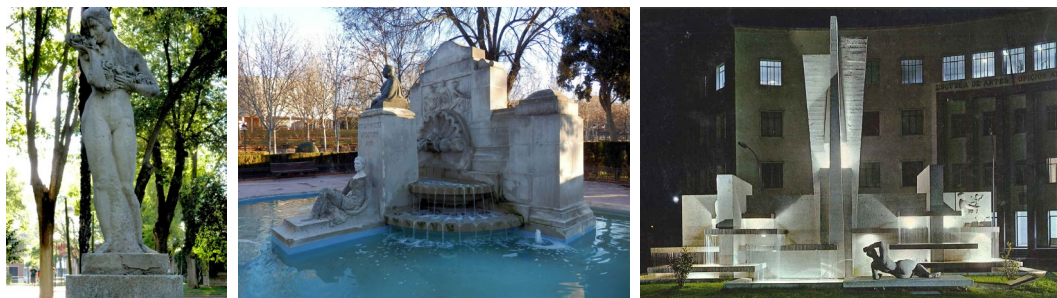


Fig. 1. *Primavera*. Jerónimo López Salazar. 1925. Fuente: <https://cutt.ly/xfPCo7y>. Fig. 2. *Monumento a Rafael Gasset*. Ignacio Pinazo/Julio Carrilero. 1932. Fuente: <https://cutt.ly/iffPCdXa>. Fig. 3. *Fuente de las Provincias*. Joaquín García Donaire/Fernando Bendito. 1963. Fuente: <https://cutt.ly/KfPBLyV>

La escultura que puede contemplarse en la actualidad, después de un proceso de restauración acometido en 2008, representa a una mujer desnuda que lleva entre sus brazos una guirnalda de flores en forma de arpa tapando sus senos. Originalmente, la guirnalda caía como un manto hasta los pies tapando también su sexo. Reproduce, por tanto, el modelo de las *Afroditas públicas* que introdujo la *Afrodita Knidia* de Praxiteles en el año 350 a.C. Debe aclararse que esta forma de representar a la diosa del amor y del deseo sexual, tapándose con cierto pudor sus senos y/o sus genitales con la mano o con un paño, se produjo en una sociedad fuertemente represora de la mujer, en la que el concepto de lo bello estaba ligado a la masculinidad. A diferencia del sexo masculino, que se mostró sin tapujos en el arte griego, el sexo femenino llevaba implícitos temores y supersticiones relativos a la menstruación y representaba una «belleza maldita» que arrastraba al hombre al caos a través de la seducción. Para diferenciar a las mujeres morales de las seductoras y prostitutas, el ideal de belleza femenino en Grecia lo encarnaba la mujer casta (casada) o la mujer virgen (niña sin menstruación y, por tanto, sin vello púbico), ninguna de las cuales convenía ser representada en absoluta desnudez para no confundirse con las prostitutas (Pena, 2001: 371-375).

La *Primavera* de López Salazar sigue claramente este modelo. El 25 de julio de 1925, el propio escultor explicó en la revista *Vida Manchega*, que equiparaba la primavera y su manto florido con una mujer joven, guapa y lozana, que tapa pudorosa su cuerpo al ser descubierto (Martín Aguirre, 5 de julio de 2015). De este modo, y pese a ser un desnudo, fijaba en los paseantes del parque un concepto de lo femenino ligado al pudor y al recato, y reforzaba el discurso sobre cómo debía ser la mujer durante el primer tercio del siglo XX, una época en que ésta empezaba a ocupar cierto protagonismo en la vida social de las grandes ciudades y capitales de provincia, generando temores y dudas sobre su moralidad. La esposa de Jerónimo López Salazar, Isabel Pérez Valera, fue una de esas mujeres modernas con formación universitaria, de modo que sería pertinente hablar de ella en este punto del itinerario. Pérez Valera consiguió la plaza de funcionaria de la Sección de Bibliotecas del Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos, y fue la directora de la Biblioteca Pública-Casa de Cultura de Ciudad Real desde 1944. En el año 1976, tras su fallecimiento en un accidente de tráfico, y como homenaje a sus servicios en varias instituciones culturales (Centro Provincial Coordinador de Bibliotecas,

Oficina Provincial del Depósito Legal, Registro Provincial de la Propiedad Intelectual, Archivo Histórico Provincial, Archivo de la Delegación de Hacienda de Ciudad Real y Casa de la Cultura), se le otorgó su nombre a esta institución, que en la actualidad ostenta la Biblioteca Pública del Estado. A Pérez Valero se le deben también varios estudios sobre la historia de Ciudad Real en el siglo XVIII.

Volviendo a la imagen y a su iconografía, la escultura está inspirada de forma más directa en Flora (Reguillo, 2007: 13), diosa romana de las flores y jardines, fijada por pintores y escultores como una mujer desnuda o semidesnuda acompañada de flores y frutos; o como una mujer vestida con un manto florido, a cuyo ejemplo pertenece el personaje representado por Sandro Botticelli en *El Nacimiento de Venus* (h. 1485). La diosa Flora es, a su vez, una evolución del personaje de la mitología griega llamado Cloris: una de las ninfas hijas de Zeus, por cuya belleza florecía la naturaleza. Las ninfas vivían libremente en lagos y bosques, pero en ocasiones eran atacadas, raptadas y violadas por diferentes personajes y dioses que pretendían poseerlas o convertirlas en sus esposas a la fuerza. Como han inmortalizado numerosas pinturas, Cloris fue raptada por Céfito, el dios del viento del norte, quien la abandonó tras tener un hijo. Por ello, en este punto del itinerario es obligado plantear el debate de la dignificación de escenas de violencia, acoso o agresión a las mujeres, realizada desde el arte y los museos a lo largo de los siglos (Alfaya y Villaverde, 2009; Riaño, 2020).

Con todo, desde un enfoque feminista, la visita a la escultura *Primavera* de Jerónimo López Salazar nos permitirá revisar las contradicciones del desnudo femenino en el arte, ilustrando que, pese al abuso de esta iconografía, los artistas y sus mecenas han evitado que la mujer muestre toda su anatomía, disimulándola bajo paños y posiciones rebuscadas y de decoro. Solo los senos para dar de amamantar, o descubiertos accidentalmente en algún movimiento, la han libertado de las ataduras que no tuvieron los hombres en el arte. Los desnudos integrales de mujeres desnudas, e incluso muchos desnudos femeninos disimulados bajo paños mojados, han sido criticados en distintas épocas, obligando a la modificación de las obras y su colocación, e incluso a la sustitución de algunas esculturas por otras más recatadas (Rodríguez, 2002: 621-629). Por situaciones similares pasaron en Ciudad Real el desnudo principal del *Monumento a Rafael Gasset y Chinchilla*, situado en el mismo parque, y los desnudos de la *Fuente de la Plaza de las Provincias*, que continuarán este recorrido.

El *Monumento a Rafael Gasset y Chinchilla* (fig. 2) se inauguró el 16 de agosto de 1932 en plena feria, como homenaje póstumo al periodista y político madrileño Rafael Gasset, Ministro de Fomento hasta en siete ocasiones durante el reinado de Alfonso XIII, y Diputado Provincial de Ciudad Real entre 1891 y 1923, que favoreció la construcción del Pantano de Gasset y ayudó en la financiación del Parque que lleva su nombre. Lo realizaron, tras ganar un concurso público convocado en 1927, Julio Carrilero, arquitecto provincial de Albacete por esos años, y el reputado escultor español Ignacio Pinazo (1883-1970), con un proyecto de fuente llamado *Popolis*.

En dicha fuente-homenaje realizada en piedra caliza y formada por un gran pilón, que acumula el agua vertida desde la boca de un delfín por tres veneras, los cuatro desnudos femeninos representados son meramente decorativos y simbólicos, usados para fijar las virtudes del político protagonista, esculpido en bronce sobre un pedestal. Tres de ellos, tallados en el muro del que brota el agua, representan los intereses principales de Gasset: la Agricultura, las Obras Públicas y la Literatura. El cuarto, una figura de bulto redondo semidesnuda que lleva un libro en la mano, representa la Historia, recalando la importancia del personaje. Debido a su desnudez y, posiblemente, a su postura, recostada con cierta dejadez sobre el pedestal del busto de Gasset, esta escultura, que había sido vista sin mayores polémicas en el ambiente cosmopolita de la Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid, popularizó al

monumento con el nombre «fuente de la guarra» (Martín Aguirre, 6 de julio de 2015), tras su instalación definitiva en Ciudad Real<sup>2</sup>.

El recurso a la personificación de ideas (filosóficas, políticas, etc.) por medio de figuras femeninas ahistóricas, que se popularizó durante el Renacimiento cuando el uso de la mitología clásica para representar las virtudes de la fe católica permitió cultivar el desnudo sorteando las imposiciones morales, se ha mantenido siglos después en la construcción de monumentos. Por ello, nuestra lectura de género de la *Fuente de Rafael Gasset* debe llamar la atención sobre el uso voyerista del cuerpo femenino que, bajo el emblema de la alta cultura, se esconde en la mayoría de los monumentos públicos. Se trata de mujeres sin nombre propio, puro ornato y subalternas al hombre (Vega, 2016: 2), que siempre es el homenajeado, al haber cosechado en la vida pública los éxitos que a la mujer le fueron negados.

Junto a este asunto, la visita al monumento permitirá profundizar en la iconografía femenina hablando de las Nereidas, figuras mitológicas en las que Ignacio Pinazo se habría inspirado para realizar los personajes femeninos de la fuente (Reguillo, 2007: 18-19). Como ellas, estas ninfas del mar pertenecientes a la corte de Neptuno, que emergían a la superficie para ayudar a los marineros, se han representado siempre desnudas o semidesnudas decorando fuentes públicas. Una famosa fuente de Buenos Aires que representa esta iconografía fue realizada en 1902 por una de las mujeres pioneras en la práctica de la escultura: Lola Mora (1866-1936), que podría ponerse como ejemplo de mujer artista en los albores del siglo XX. Debe explicarse que la escultora argentina tuvo que sortear numerosas críticas por dedicarse a la escultura, considerada una ocupación viril; también por vestir pantalones para poder acometer con mayor comodidad los trabajos necesarios cuando los grupos escultóricos eran de gran envergadura y, fundamentalmente, por la inmoralidad de los desnudos integrales de su famosa *Fuente de las Nereidas*, que no se pudo instalar junto a la catedral como estaba previsto y, tras colocarse en un lugar más alejado en la Costanera Sur, debió tener vigilancia para evitar agresiones (Corsani, 2007).

También fueron censuradas por inmorales las dos esculturas de mujeres desnudas que realizó Joaquín García Donaire<sup>3</sup> (1923-2003) para la *Fuente de la Provincia* (fig. 3), inaugurada en 1963 en el cruce de la calle Tinte y Avenida del Rey Santo. En el proyecto inicial ambas estatuas de cemento miraban tumbadas a los viandantes, pero en pleno gobierno franquista, y en respuesta a las quejas emitidas por Juan Hervás y Benet, obispo prior, fueron dadas la vuelta. De este modo, la fuente monumental, un diseño geométrico en hormigón realizado por el arquitecto municipal Fernando Bendito, que fue iluminada por la empresa Vilumi para simbolizar el progreso de la provincia a través del agua y la electricidad, y decorada con relieves de García Donaire que resaltaban la idiosincrasia de la provincia por medio de las tareas agrícolas propias de cada estación (Reguillo, 2007: 26), perdió entre la población su sentido original para ser conocida popularmente como la «fuente de los culos» (Martín Aguirre, 2013).

Ambas esculturas, iconográficamente muy similares a las obras *Desnudo Femenino* y *Mujer Romana*, con las que el escultor ciudarraleño ganó el Molino de Oro del Certamen de Artes Plásticas de Valdepeñas (1956) y la primera medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes

2 En 1990 esta escultura fue decapitada en un acto vandálico, añadiéndosele en 2008 una cabeza de aspecto muy diferente al de la efigie clásica que la presidía.

3 Pese a haber vivido toda su vida en Madrid, donde fue profesor de la Escuela Central de Artes y Oficios (1970-1979) y de la Escuela Superior de Bellas Artes de la Universidad Complutense (1979-1998), así como Académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando desde 1985, Joaquín García Donaire (Ciudad Real, 1926-Madrid, 2004) mantuvo siempre una gran cercanía y vinculación con Ciudad Real y su provincia, siendo uno de los escultores con mayor obra a pie de calle, destacando el *Monumento a Quevedo*, de la Torre de Juan Abad; el *Monumento a Santa Teresa*, de Malagón; el *Monumento a Diego Almagro*, en Almagro; y en la capital, de las esculturas de *Alfonso X el Sabio*, *El Quijote* de la Plaza del Pilar, *Juan de Ávila*, y la *Virgen y el niño*, esta última en la Plaza de la Inmaculada.

(1957), poseen un sentido clásico adquirido por García Donaire tras una estancia en Roma realizada entre 1956 y 1959, financiada con una beca del Ministerio de Asuntos Exteriores. Ninguna de ellas, sin embargo, se conserva actualmente en la Fuente, porque después de haber sido retiradas a los depósitos municipales por causas imprecisas, desaparecieron de los almacenes del Ayuntamiento. Estos hechos han sido denunciados ampliamente por Gianna Prodan, una de las primeras críticas de arte que hemos tenido en la región y viuda de Donaire, cuya figura debe darse a conocer durante el recorrido, resaltando su importancia como autora del *Diccionario de arte del siglo XX en la provincia de Ciudad Real* (1997) y coordinadora de la *Historia del Arte en Castilla-La Mancha en el siglo XX* (2003).

Para terminar este recorrido dedicado a los desnudos femeninos visibles en Ciudad Real, se podrían mostrar a través de los móviles o tabletas, imágenes de algunos relieves de más difícil visualización debido a su ubicación en el remate de edificios. El más antiguo es el realizado en 1978 por el pintor y escultor de Luciana, José Ramón Poblador, en el edificio de la Audiencia Provincial. Se trata de una representación de la Justicia, personificada como una joven mujer desnuda que porta una balanza y una espada a la manera romana (Reguillo, 2007: 35). El otro, situado en el remate de un edificio de viviendas de la calle Pedrera Baja, es el relieve llamado *La Palabra* (1991), del pintor y escultor local Fernando López Gómez –Kirico–, que representa el torso de una mujer desnuda y alada, de largos cabellos, que podría ser una sirena mitológica (Reguillo, 2007: 39), representada a la manera descrita por Homero en *La Odisea*, como mujer con cuerpo de ave que tenía como atractivo su melodiosa voz. El mismo escultor es autor del *Monumento a la Música y la Danza* (1988), situado junto al Auditorio de la Granja, cuyas dos figuras de poliéster, intencionadamente inconclusas en algunas zonas, solo muestran su anatomía desnuda en la parte posterior.

### 3.2. ESCULTURAS RELIGIOSAS. LA VIRGEN COMO MODELO FEMENINO

La mayor parte de las esculturas y relieves públicos femeninos de Ciudad Real representan a la Virgen, que siempre ha sido considerada el prototipo perfecto de mujer por su condición de pureza y su rol de madre. Ambos aspectos se representan iconográficamente a través de la imagen de la Inmaculada Concepción y de la Virgen con el niño.

Del primer modelo podemos encontrar en las calles de Ciudad Real dos esculturas: una de ellas es la *Virgen* que preside la fachada de la Iglesia de la Merced (fig. 4), del siglo XVIII, que aparece coronada y pisando un dragón. Dicha iglesia fue inicialmente capilla privada del Convento de los Mercedarios, llamada de la Inmaculada Concepción por Don Álvaro Muñoz, caballero de la orden de Santiago que financió las obras; la otra es una escultura de la *Virgen* que desciende del cielo, con los pies en una nube y rodeada de amorcillos (Reguillo, 2007: 31). Está situada en la Plaza de la Inmaculada (fig. 5), y fue realizada en 2008 por un autor desconocido, para sustituir otra anterior de 1973 destrozada en un acto vandálico. En ambos casos, la Virgen presenta el aspecto añorado que tendría antes del matrimonio y del nacimiento de Cristo, para aludir al misterio de su concepción inmaculada y a la pureza con que ella misma concibió al hijo de Dios. Dicha iconografía, muy difundida por pintores como Murillo, tuvo su desarrollo principal durante el período barroco como respuesta a la Contrarreforma, tomando como referente principal «la mujer vestida de luz» del Libro del Apocalipsis. Debido a la dificultad para comprender el misterio de la Inmaculada Concepción, este no fue definido y completamente aceptado hasta el año 1854, por el Papa Pío XI, aunque su fiesta se venía celebrando desde 1476, instituida por Sixto VI. En Ciudad Real, el misterio de la Concepción fue defendido por los monjes Calatravos y por el propio Ayuntamiento, cuyos corregidores, alcaldes y regidores, debían jurar dicha verdad de fe al tomar su cargo, frente a la imagen pictórica de la Inmaculada que existía en su antigua capilla.



Fig. 4. *Virgen Inmaculada*. Portada Iglesia de la Merced. Autor desconocido. Siglo XVIII. Fuente: <https://cutt.ly/nfPNK7v>. Fig. 5. *Virgen de la Inmaculada*. Autor desconocido. 2008. Fotografía de la autora. Fig. 6. *Virgen de Altagracia*. Autor desconocido. Siglo XVI. Fuente: <https://cutt.ly/5fPMi6o>. Fig. 7. *Virgen con el niño*. Joaquín García Donaire. 1963. Fuente: <https://cutt.ly/sfPMx2G>. Fig. 8. *Virgen del Carmen*. Mariano Roldán. 1997. Fotografía de la autora. Fig. 9. *Virgen del Pilar*. Autor desconocido. h. 2000. Fuente: <https://cutt.ly/Yfp8xmm>. Fig. 10. *Ángela de la Cruz*. Fernando López Gómez. 1987. Fotografía de la autora

Respecto a la Virgen madre, modelo que se fijó durante el siglo V tras aprobarse la maternidad de la Virgen como dogma de fe por el Concilio de Éfeso, tenemos en las calles de Ciudad Real cuatro esculturas: la *Virgen de Altagracia* (s. XVI) (fig.6), que preside la Portada del antiguo Convento de las Dominicas en la Ronda de Santa María; la *Virgen con el niño* situada en la Plaza Puerta de Santa María (fig. 7), bella imagen clasicista, de reminiscencias itálicas (Prodan, 2003: 257), realizada por Joaquín García Donaire en 1964; la *Virgen del Carmen* (fig. 8), realizada en bronce por Marino Roldán Esturillo en 1997, situada en la Plaza del mismo nombre, que sustituye a la original destruida durante la Guerra Civil; y la *Virgen del Pilar* (fig. 9), situada en los primeros años del presente siglo en la Calle de Begoña. Iconográficamente, todas ellas son evoluciones de la Virgen *odigitria*, que sostiene a su hijo con un brazo y le señala con el otro, poniéndolo como ejemplo a seguir; o de la Virgen *eleousa*, que muestra un lado más humano, al acercar madre e hijo sus rostros demostrando un cariño mutuo.

Casi todas las esculturas de la Virgen citadas fueron encargadas y/o tienen relación con las iglesias y espacios conventuales junto a los cuales están instaladas, de modo que un recorrido por esta temática invitaría a hablar de los conventos femeninos de la ciudad y de la vida monástica de la mujer, aspectos profundamente desconocidos. Por ello debería comentarse la historia del *Convento de las Reverendas Madres Carmelitas Descalzas* de la Plaza del Carmen, fundado en 1596, donde todavía viven más de una veintena de religiosas y, con él, de la fundadora de la Orden, Santa Teresa de Jesús, que fue la primera mujer nombrada Doctora

de la Iglesia, además de una de las escritoras místicas más importantes del siglo XVI, época en que la mayoría de las mujeres eran analfabetas. También se podría hablar del *Convento de Concepcionistas Franciscanas* del siglo XV, conocido popularmente como «Convento de las Terreras», donde el Ayuntamiento celebró la fiesta de la Inmaculada desde el siglo XVIII. Las concepcionistas franciscanas, llamadas también «terceras» o «penitentes», eran monjas de clausura que podían entrar de forma voluntaria al convento, o bien de forma obligada para reconducir un pasado heterodoxo, fuera por enajenación mental, por causas heréticas, por adulterio o para ordenar su moral (Morand, 2004). En cuanto al *Convento de las Dominicas*, se trata de un monasterio fundado en 1433 en la calle Altagracia y destruido en los años 70 debido a su mal estado de conservación, reconstruyéndose su puerta con algunos materiales originales conservados por el Ayuntamiento, en el lugar donde antiguamente existió la Puerta de Santa María. La Virgen que la preside, una talla del siglo XVI, además de ser la más antigua de la ciudad (Reguillo, 2007: 12), tiene la particularidad de estar flanqueada por dos perros, actualmente reconstrucciones, cuyos originales portaban sendas antorchas. Se trata del atributo de Santo Domingo de Guzmán, derivado de un sueño premonitorio de su madre durante el embarazo.

Más allá de estos aspectos, si ponemos el acento en las cuestiones de género, en este recorrido debería plantearse el proceso por el cual la representación artística de la Virgen trascendió la pura difusión de una figura histórica y de un dogma de fe, para ser convertida en el modelo ideal de mujer impuesto por la sociedad patriarcal desde la Edad Media, y analizar las consecuencias que en el arte y en la vida real de las mujeres supusieron tales transferencias. De forma muy sucinta, se podría explicar que, durante la Edad Media, una época profundamente misógina en que la mujer era considerada absolutamente inferior al hombre y la causa de todos los males debido a la culpabilidad de Eva en el pecado original, la transferencia de los dones de la Virgen ayudó a dignificarla. Como ha expuesto Muñoz Fernández (2013: 254-262), durante la Querrela de las Mujeres en el siglo XV, en detrimento de las concepciones negativas sobre las inmundicias femeninas relacionadas con la menstruación, sus defensores atribuyeron a la mujer una mayor tendencia a la limpieza y a la higiene del hogar y los hijos, derivadas de la propia limpieza y pureza de la Virgen, que estaba exenta del pecado original; que además permaneció ajena a la corrupción de la carne en la sexualidad, y cuyo parto milagroso la eximió de las oberturas por las que nacían, llenos de inmundicias, los niños en un parto normal. Los méritos de la Virgen como madre, que había abierto a los fieles la posibilidad de conseguir la vida eterna, también fueron transferidos a las mujeres, cuya mayor participación en la concepción, el nacimiento y crianza de los hijos, fue otro argumento esgrimido para justificar el respeto e importancia de la mujer.

La maternidad pasó de este modo de ser un castigo a Eva en la tradición judeocristiana, a un estado ideal de la mujer por medio de la maternidad de María, convirtiéndose ésta, a través de imágenes artísticas de la Virgen cada vez más cercanas a las de una mujer real, en el modelo femenino a seguir basado en el amor maternal, la compasión, el sacrificio y la ayuda y cuidado de los demás. Como explica Lozano Estivalis (2001), que ha estudiado ampliamente la representación de la maternidad en el imaginario social de occidente, este modelo, utilizado a lo largo del tiempo por la Iglesia y gobiernos patriarcales afines, y apoyado a su vez por una representación artística sublimada de la madre civil a partir de los siglos XVIII y XIX, ha resultado ser una pesada carga para la emancipación de la mujer al limitar su rol y radio de acción al de mujer casada y circunscrita al hogar, que debe obediencia a su esposo, del que perpetúa su descendencia, y guarda su honor y se encarga del cuidado y la educación de sus hijos (pp. 85-87).

Este modelo femenino encaja también con la última parada de este recorrido, la escultura de *Sor Ángela de la Cruz* (fig. 10), situada en la plaza de Agustín Salido, muy cerca del lugar donde las Hermanas de la Cruz abrieron su sede en Ciudad Real, en 1954. Ángela de la Cruz (1846-1934), fundadora de dicha compañía de ayuda a pobres y enfermos, fue canonizada en 2003 al habersele atribuido, entre otros, el milagro de la curación de un niño al que devolvió la vista. La escultura, obra del pintor y escultor local ya citado, Fernando López Gómez -Kirico-, se realizó por encargo de un grupo de vecinos del barrio de Santiago el mismo año en que la religiosa fue beatificada por Juan Pablo II durante su visita a Sevilla, inaugurándose al año siguiente, en octubre de 1983. Se trata de una representación de la monja muy austera, llevando solo la cruz y la Biblia en la mano (Reguillo, 2007: 37).

Sin restar importancia a la labor religiosa y al compromiso social de Sor Ángela de la Cruz y de otras monjas, beatas o santas, en el que debe incidirse, en esta parada convendría recordar que el mensaje público que la obra traslada vuelve a ser el rol tradicional de la mujer dedicada al cuidado de los demás. Sin embargo, no fueron éstas las únicas funciones femeninas en el seno de una iglesia católica que, hoy en día, todavía sigue negando a la mujer su ordenación sacerdotal, en una postura de discriminación de género injustificable. Dentro de los estudios feministas, la vida femenina de convento está siendo objeto de investigaciones en las últimas décadas, que intentan desmontar las ideas estereotipadas sobre las monjas como sujetos débiles y fanatizados por influencia de sus confesores; como ángeles maternas que dedican su vida a los demás; como mujeres infelices debido al cautiverio; o mujeres frívolas, ociosas y anacrónicas con los nuevos tiempos (Mínguez Blasco, 2016; Salomón, 2011). Al contrario, para autoras como García Torralbo (2002), la vida de la mujer que entraba en el claustro durante la edad moderna no difería tanto de la vida que hubiera llevado extramuros, reproduciendo los esquemas vitales que habían dejado atrás. Si eran señoras mantenían su formación elitista, sus labores refinadas, su vida acomodada con criadas o sus visitas privadas como en palacio; y si eran legas, mantenían su incultura y desdicha, haciéndose cargo del mantenimiento del convento y estando supeditadas a las poderosas (pp. 643-654).

Por otro lado, muchas mujeres encontraron en el convento un espacio donde podían vivir libres del yugo doméstico, en una sociedad patriarcal que decidía por ellas en todas las esferas. Como expone Lagarde (2005: 36-37), algunas religiosas sobrevivieron creativamente al cautiverio del convento, como otras lo hicieron a la opresión del mundo patriarcal exterior. A las más ambiciosas les permitió ejercer una posición de poder y desarrollar su capacidad de liderazgo, ofreciéndoles la posibilidad de ocupar cargos como abadesa, superiora general, etc. A otras les ofreció una formación intelectual y artística que no hubieran tenido en el exterior. No es casualidad, según ha expuesto Yarza en «La santa que lee» (2001), que casi todas las mujeres que gozaron en la época medieval de una notable formación intelectual fueran monjas de algún monasterio importante, pudiéndose citar numerosos ejemplos de religiosas que hicieron aportaciones muy significativas a la ciencia, la literatura, el arte, etc., como la monja Ende (s. XI) o Teresa Díez (s. XII), primeras pintoras españolas conocidas; Hildegarda de Bingen (s. XII), abadesa alemana que, además de teóloga, estudió botánica y medicina y fue compositora; Teresa de Jesús (s. XVI) y Juana Inés de la Cruz (s. XVII), ambas escritoras, etc.

Por lo tanto, la parada en la escultura de Sor Ángela de la Cruz, con el apoyo del relato sobre otras religiosas, permitirá al alumnado tener una visión más amplia de la experiencia religiosa femenina en los conventos, acorde con la variedad de motivaciones (devoción, viudedad, huida del matrimonio...) que impulsaron su entrada, y por tanto de vivencias (devoción, misticismo, frivolidad, vida rutinaria, etc.) (Sánchez Hernández, 1998). Ello ayudará a superar los clichés fijados sobre las mujeres religiosas, procedentes de visiones simplistas y reduccionistas o del puro desconocimiento.

### 3.3. PERSONAJES POPULARES O COSTUMBRISTAS



Fig. 11. Homenaje a la mujer manchega. Jesús Ruiz de la Hermosa. 2006. Fotografía de la autora.

Fig. 12. Dulcinea. José Antonio López Arza. 2015. Fuente: <https://cutt.ly/qfPCNE7>

El tercer núcleo temático corresponde a las esculturas que representan a personajes populares femeninos, de las que existen sólo dos obras: la escultura de *Dulcinea* y el *Monumento a la Mujer Manchega*, muy conocidas por encontrarse en el centro de la ciudad.

La obra más antigua es el *Monumento a la Mujer Manchega* (fig. 11), un conjunto escultórico situado en la Plaza de Cervantes, inaugurado el 9 de enero de 2006. El encargo, encomendado al escultor de Daimiel Jesús Ruiz de la Hermosa, fue resultado de los actos de conmemoración de los 750 años de historia de Ciudad Real, aunque los gastos de su construcción fueron sufragados íntegramente por la Caja Rural. Se trata de una escultura de bronce a pie de calle y escala real, que representa a una mujer sentada en un banco con un ramo de espigas en la mano como símbolo del trabajo en el campo (Reguillo, 2007: 70). Junto a ella, pero de pie, se encuentra su hija, una niña de edad imprecisa, entre los ocho y diez años. El día de la inauguración se explicó que la escultura pretendía reflejar a una mujer cercana, que «puede ser nuestra madre, esposa, hermana o hija» (Galisteo, 2006: 10) y, por tanto, entraría dentro de lo que Javier Maderuelo (1994) llama «emblemas populistas» (p 38), que reflejan las señas de identidad de una localidad, a través de figuras cotidianas, anónimas y arquetípicas.

Desde nuestro punto de vista, y volviendo al enfoque de género que articula este itinerario, la intención de homenajear a la mujer trabajadora manchega parece quedar en un segundo plano en este grupo escultórico, apenas identificado por el atributo de la espiga, frente a la exaltación del rol tradicional de la mujer como madre, reiterativamente lanzado en las diferentes representaciones de la Virgen con el niño ya comentadas. De este modo, pero cuarenta años después, repite la iconografía desarrollada por García Donaire en los relieves de la ya citada *Fuente de las*

*Provincias* (1963), donde representa a la Primavera como una mujer que cuida y juega con su hijo, símil de los frutos nacidos (Reguillo, 2007: 26), en lugar de presentar la faena agrícola correspondiente a dicha estación del año como hace en el resto de paneles.

Respecto al *Monumento a Dulcinea* (fig. 12), situado en la calle de Bernardo Mulleras, junto al Ayuntamiento, es una escultura de bronce, de 1.80 metros de altura, realizada por el escultor extremeño José Antonio López-Arza en 2015, para homenajear el IV Centenario de la publicación de la segunda parte del Quijote, personaje ampliamente representado en la ciudad a través de varias esculturas, de las cuales, la de Joaquín García Donaire en la Plaza del Pilar es la que se encuentra más próxima.

El día de la inauguración de esta escultura, que pretendía ser un apoyo a la promoción cultural y turística de Ciudad Real como capital del Quijote, y representa al personaje cervantino como una mujer labriega, con falda y toca, resaltando el folklore popular, la alcaldesa Rosa Romero expresó la intención de representar no sólo a la señora de los pensamientos del Caballero de la Triste Figura, sino, y sobre todo, a la propia mujer manchega: trabajadora y luchadora, que se ocupa de su familia (Ayuntamiento de Ciudad Real, 31 de marzo de 1915); argumento que sitúa de nuevo a la mujer en el ámbito doméstico y familiar. En cambio, el personaje de Aldonza Lorenzo/Dulcinea, y así se debe resaltar en esta visita, es mucho más complejo, como también lo es el tratamiento de la mujer en la obra de Cervantes, quien la elogia y defiende en ocasiones, sobre todo cuando se sitúa en el plano de lo ideal por influencia de la literatura culta (López Fanego, 1981: 107); y maldice en otras, especialmente al referirse al plano de la realidad, siguiendo la corriente de la literatura popular (Fuente, 2004: 201-221). Dulcinea representa, por tanto, el tratamiento ambivalente de la mujer planteado por el arte y la literatura desde la Edad Media, que la idealiza y al mismo tiempo la cosifica, construyéndola al antojo del hombre. Dulcinea es, en el pensamiento de Don Quijote, la idealización de una mujer bella, blanca, rubia, refinada, dulce, discreta, honesta, casta, cortés y bien educada; a diferencia de la mujer real, Aldonza Lorenzo, que representa a una de tantas mujeres labriegas, descritas en la obra como débiles de carácter, ignorantes, desatinadas, desobedientes, mentirosas, volubles, caprichosas, parlanchinas o cotillas.

Por lo tanto, la parada en los monumentos costumbristas que representan a mujeres en Ciudad Real, aunque intentan buscar a través del vínculo local, una identificación con el público femenino, en realidad están muy lejos de representar a la mujer actual, transmitiendo algunos de los estereotipos sexistas ya comentados en otros monumentos de la ciudad, al situarla únicamente en el terreno de lo doméstico, sin ofrecer una imagen de sus aportaciones reales, como sí sucede en otras ciudades. Sirva como ejemplo el caso de Oviedo, donde el viandante puede encontrarse con esculturas que representan a la mujer torera, pescadora, cestera, guisandera, lechera, vendedora ambulante y estudiante, realizadas por diferentes escultores (Medina Quintana, 2014: 289-300).

### 3.4. PERSONAJES HISTÓRICOS: LA ESCULTURA DE ISABEL LA CATÓLICA

A lo dicho hasta ahora, hay que añadir que solo existe en Ciudad Real una escultura que represente a una figura femenina de importancia histórica: la escultura de la reina *Isabel la Católica* (fig. 13), realizada en 2009 por el escultor Carlos Guerra del Moral. Aunque es la obra más ambiciosa desde el punto de vista temático y escultórico, ya que está realizada en bronce, con una altura de 4 metros y con un peso que supera los 2000 kg, se trata de la escultura femenina más alejada y, por tanto, es la menos conocida y visitada, por estar emplazada en una rotonda de la Avenida de los Reyes Católicos, zona próxima al Hospital General.



Fig. 13. *Isabel la Católica*. Carlos Guerra del Moral. 2009.

Fuente: <https://cutt.ly/afPC569>

Otro aspecto que desdice la significación que podría tener esta escultura para la ciudad, y mucho más si se analiza desde el punto de vista feminista, es que el monumento no rinde homenaje a la reina Isabel I de Castilla por su importancia en sí misma, o por su apoyo a la ciudad, donde estableció la Sede de la Audiencia y Chancillería (1496), sino que, en realidad, su papel es subsidiario al del personaje Hernán Pérez del Pulgar, hijo ilustre de la ciudad, que fue esculpido por el mismo autor en 2010, y al que la reina conmemora por su importante papel en la conquista del reino de Granada. Por lo tanto, situadas ambas esculturas en los extremos de la Avenida, forman un conjunto escultórico donde el soldado, con el pendón y el casco en las manos, se arrodilla frente a la reina, quien levanta la mano para darle su bendición. Isabel I es representada siguiendo la iconografía clásica de *dominatio*: de pie, con el cetro en la mano que representa el poder y la autoridad, portando como elementos distintivos de su rango, la corona y el manto regio. Se trata, por otro lado, de un ejemplo representativo en nuestra ciudad de «escultura legendaria» que, según Bonet (1981) busca perpetuar la historia local encontrando raíces en los grandes motivos de la historia nacional (p. 81). En el caso concreto de Isabel la Católica, su figura fue introducida artísticamente por el historicismo academicista del XIX y recuperada después por el franquismo como una forma de defender la España tradicional y sus valores (p. 243).

Por todo ello, una visita a esta escultura no puede pasar por alto resaltar los aspectos que otorgan mayor modernidad a la figura de esta reina, que además de sus funciones políticas, destacó por su espíritu humanista y el valor que confirió a su propia educación y a la de sus hijos y miembros de su corte, en una época de absoluta incultura y misoginia contra la mujer. Este hecho es resaltado por una de sus estudiosas principales, Isabel del Val (2011), quien pone como ejemplo de su amplia cultura e interés humanista, su gran biblioteca, donde existían también libros de caballería, aparentemente poco adecuados a una mujer; su difusión del libro

y de la imprenta; su interés por el arte, acumulando una importante colección artística; o sus deseos de estudiar latín y música. Para formarse en estas disciplinas contrató a mujeres. Una de ellas, que habría de enseñarle gramática y latín, fue Beatriz Galindo, humanista salmantina y mujer de insólita cultura en su época que, pese a estar abocada al convento, fue contratada y atraída personalmente por Isabel la Católica a la corte, cambiando su destino. La encargada de enseñarle música fue María de Velasco, mujer de su contador, Juan Velázquez de Cuellar, quien le compró libros y partituras.

Más allá de la reina, una lectura de género a la escultura de Isabel la Católica, también propiciaría hablar de otras mujeres cultas de la misma época que tuvieron alguna cercanía con nuestra región, como María Pacheco (1494-1531), que asumió desde Toledo el mando de la última resistencia en la sublevación de las Comunidades de Castilla contra el reinado de Carlos I; o de la filósofa renacentista Oliva de Sabuco (1562-h.1645), natural de Almansa, que llegó a escribir un tratado en castellano y latín llamado *Nueva filosofía de la naturaleza humana*, de carácter científico-naturalista y filosófico, autorizado por el propio Felipe II en 1586 y publicado en primera edición en 1587.

#### 4. CONCLUSIONES

Si examinamos los monumentos públicos y esculturas con temática femenina presentes en las calles de Ciudad Real, lo primero que llama la atención, y se debería transmitir en un itinerario de género, es la ausencia de mujeres reales que hayan tenido cierta importancia en la ciudad o en la provincia, como homenaje a sus aportaciones y como un referente no sexista a las generaciones más jóvenes. Por citar algunas mujeres dignas de ser recordadas por su significación en la ciudad y/o provincia, podríamos destacar a la ya nombrada Isabel Pérez Valero, o a Elisa Cendrero (1888-1977), esta última, emblema de mujer burguesa culta y mecenas de las artes, gracias a la cual se ha podido conservar un importante legado de obras de arte, así como su propia casa donada como museo. Como referente más cercano en el tiempo, podríamos citar el caso de Cristina García Rodero, cuyos méritos y premios son sobradamente conocidos, y hoy en día es la única fotógrafa de quien existe un museo en España. En todo caso, sería interesante tratar y debatir durante el recorrido, o bien en actividades posteriores, el propio concepto de «personaje ilustre», para deconstruir su tradicional carácter masculino.

Por otro lado, las esculturas y monumentos femeninos de Ciudad Real, incluso las instaladas en fechas recientes durante gobiernos democráticos, difunden a las jóvenes generaciones el mismo modelo de comportamiento femenino centrado en el amor, la obediencia y la castidad, cuyos espacios de desarrollo principal son el matrimonio, la familia, el convento y la caridad, que en épocas pasadas difundía la Iglesia y gobiernos afines como el franquista. Esta imagen obsoleta de lo femenino se complementa en Ciudad Real con el de la mujer desnuda, legitimada a través de diferentes alegorías, que fija un modelo de belleza basado en la juventud y en unas proporciones ideales, convirtiéndola en mero objeto de deseo en la imaginación del hombre, y a la vez, en objeto de crítica cuando ejerce libertad real sobre su cuerpo y su persona, o lo utiliza como arma política.

Lo que más llama la atención es que las esculturas más recientes de la ciudad no hayan ahondado en un modelo de mujer moderna. La representación de *La mujer manchega* nos habla de la vida de sacrificio de las mujeres rurales, sin estudios, sometidas al marido y limitadas al trabajo familiar y al cuidado de los hijos, que ha sido una realidad en estas tierras, pero no las representa en su totalidad, reduciéndolas a un único prototipo. Solo se escapan de este cliché el relieve de una mujer vendimiando, situado en la *Fuente de la Provincia* para simbolizar el otoño, y la figura de la reina Isabel la Católica, aunque en este caso su efigie se haya levantado para recordar al personaje

masculino Hernán Pérez del Pulgar. Por el contrario, el hombre es representado en Ciudad Real a través de monumentos que expresan sus diferentes aportaciones en el ámbito de la vida popular y las tradiciones, representado por las esculturas del *Pandorgo* y el *Monumento al torero Reina Rincón*; en el ámbito de la política, con las efigies de *Alfonso X*, *Juan II*, *Hernán Pérez del Pulgar*, *Rafael Gasset*, *José Cruz Prado*, *José Maestro*, el *Monumento al Ejército* y el *Alférez Provisional*<sup>4</sup>; en la vida religiosa, a través de las esculturas de *Juan de Ávila* y *Pedro Pardo*; en el terreno de lo científico y educativo, representado por las esculturas de *José María de la Fuente* y *El Maestro Rural*; así como en el ámbito de lo literario, con monumentos a autores y personajes como *Cervantes*, *Don Quijote* y *Sancho Panza* y *Arlequín*; de lo musical a través de la escultura de *Javier Segovia*; y de lo artístico, con los bustos de *Alfredo Calatayud* y *Eduardo Matos*.

Un tercer motivo de reflexión es el hecho de que los más de ochenta monumentos y esculturas públicas de Ciudad Real, incluidos los de más reciente creación, hayan sido realizados por artistas hombres, lo cual no hace sino recordarnos que el patrimonio (su iconografía, mecenazgo, encargos, gestión) siguen siendo eminentemente masculinos, desdiciendo las obligaciones sobre igualdad en el ámbito de la creación, producción artística e intelectual y su difusión, planteadas en el artículo 26 de la Ley Orgánica 23/2007, de 22 de mayo, para la igualdad de hombres y mujeres. La única excepción es el monumento al músico, compositor y poeta ciudadrealeño, autor del himno a la Pandorga, *Javier Segovia*, que está situado desde 1998 en los Jardines del Prado, y fue financiado por colaboración popular a instancias de la Asociación de Amigos de Javier Segovia (Reguillo, 2007: 43). Se trata de un busto de bronce, situado sobre una base de acero cilíndrica en la que apoya una guitarra, también de bronce. Su autora es Gema Céspedes Barroso, ciudadrealeña afincada en Madrid, que en febrero de 2019 se ha ocupado también de su restauración<sup>5</sup>.

Por todo ello, y como conclusión, la escultura femenina de Ciudad Real repite lo descrito en recorridos similares de distintas ciudades, donde la mujer es protagonista pasiva de una iconografía diseñada por el hombre, y no representa su aportación a la historia, ni sus roles actuales. Estos cuatro itinerarios, amparados por la teoría crítica y feminista del patrimonio, ofrecen al profesorado actual y/o en formación, algunas claves para diseñar recorridos patrimoniales inclusivos y para poner en práctica la competencia en conciencia cultural y expresiones artísticas desde la igualdad.

## REFERENCIAS

- ALFAYA, E. y VILLAVERDE, M.<sup>a</sup>D. (2009). Sexismo y misoginia en el arte moderno y contemporáneo: obras y artistas. *Arte, individuo y sociedad*, 21, pp. 109-124.
- ALBERO, S. y ARRIAGA, A. (2018). Educación con perspectiva de género en museos españoles. *GÉNEROS. Multidisciplinary Journal of Gender Studies*, 1, pp. 1531-1555.
- ARRIETA, I. (2017). El sesgo androcéntrico en el patrimonio cultural, en I. ARRIETA (ed.), *El género en el patrimonio cultural* (pp. 11-18). Bilbao: Universidad del País Vasco.
- ÁVILA, R. M.<sup>a</sup> (2003). La función de los itinerarios en la enseñanza y el aprendizaje del patrimonio histórico-artístico. Una reflexión didáctica. *IBER*, 36, pp. 36-46.

4 Obra retirada en la actualidad para cumplir con la Ley de Memoria Histórica (Ley 52/2007, de 26 de diciembre).

5 Aunque no desarrolla una iconografía femenina, esta escultura debería iniciar o cerrar cualquiera de los recorridos expuestos, para dar a conocer las situaciones de desigualdad a las que se enfrentan las artistas españolas en la actualidad, ampliamente denunciadas por los informes y comunicados del Observatorio de Igualdad de Género del colectivo Mujeres en las Artes Visuales (MAV), disponibles en <https://mav.org.es/observatorio-igualdad-genero/>

- AYUNTAMIENTO DE CIUDAD REAL (31 de marzo de 2015). Esta nueva escultura es un apoyo a la promoción cultural y turística de Ciudad Real como capital del Quijote. <https://n9.cl/9ors3> [Consulta: 10 de abril de 2019].
- BIRRIEL, M.M. y RÍSQUEZ CUENCA, C. (2016). Patrimonio, turismo y género. Estrategias para integrar la perspectiva de género en el patrimonio histórico. *Revista Ph*, 89, pp. 128-133.
- BONET, A. (coord.) (1981). *Arte del Franquismo*. Madrid: Cátedra.
- CORSANI, P.V. (2007). Honores y renunciaciones. La escultora argentina Lola Mora y la fuente de los debates. *Anais do Museu Paulista História e Cultura Material*, 2, pp. 169-199.
- DEL VAL VALDIVIESO, I. (2011). «La educación en la corte de la Reina Católica», *Miscelánea Comillas*, 134, pp. 255-173.
- DURÁN, M. A. (2008). *La ciudad compartida. Conocimiento, afecto y uso*. Santiago de Chile: Ediciones Sur.
- ESPAÑA. Ley Orgánica 1/2004, de 28 de diciembre, de Medidas de Protección Integral contra la Violencia de Género. *Boletín Oficial del Estado* n.º 313, 29 de diciembre de 2004, pp. 42166-42197.
- ESPAÑA. Ley Orgánica 3/2007 de 22 de marzo, para la igualdad efectiva de mujeres y hombres, *Boletín Oficial del Estado*, 71, 23 de marzo de 2007 pp. 12611-12645.
- ESPAÑA. Ley Orgánica 8/2013, de 9 de diciembre, para la mejora de la calidad educativa. *Boletín Oficial del Estado*, n.º 295, 10 de diciembre de 2013, pp. 97858-97921.
- FUENTE, M.ª J. (2004). La deconstrucción de Dulcinea. Bases medievales de los modelos femeninos en el Quijote, *Espacio, Tiempo y Forma, Serie III, Historia Medieval*, t. 17, pp. 201-221.
- GALISTEO, A. (10 de enero de 2006). Inaugurado en la Plaza de Cervantes el monumento a la mujer manchega. *Lanza*, p. 10.
- GARCÍA TORRALBO, M.ª C. (2002). «Del palacio al claustro: la estética femenina en los espacios habitados», en T. SAURET y A. QUILES (coord.). *Luchas de género en la Historia a través de la imagen* (pp. 643-654). Vol. III. Málaga: Diputación de Málaga.
- JIMÉNEZ-ESQUINAS, G. (2006). De “añadir mujeres y agitar” a la despatriarcalización del patrimonio: la crítica patrimonial feminista. *Revista Ph*, 89, pp.137-140.
- JIMÉNEZ-ESQUINAS, G. (2017). El patrimonio (también) es nuestro. Hacia una crítica patrimonial femenina. En I. ARRIETA (ed.). *El género en el patrimonio cultural* (pp. 19-48). Bilbao: Universidad del País Vasco.
- LAGARDE, M. (2005). *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- LÓPEZ FANEGO, O. (1981). Algunas reflexiones acerca de la mujer en Montaigne y en Cervantes, *Anales cervantinos*, 19, pp. 105-117.
- LOZANO ESTIVALIS, M.ª (2001). Representación de la maternidad en el imaginario social de Occidente. En T. SAURET Y A. QUILES (coord.). *Luchas de género en la historia a través de la imagen* (pp. 77-88), Vol. I. Málaga: Diputación de Málaga.
- MADERUELO, J. (1994). *La pérdida del pedestal*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.
- MARTÍN AGUIRRE, E. (11 de junio de 2013). La fuente de la Plaza de la Provincia. *El Sayón*. <https://cutt.ly/KfPBLyV> [Consulta: 06 de febrero de 2019].
- MARTÍN AGUIRRE, E. (5 de junio de 2015). Alegoría de la Primavera. *El Sayón*. <https://cutt.ly/xfPC07y> [Consulta: 012 de enero de 2019].
- MARTÍN AGUIRRE, E. (6 de julio de 2015). El monumento a Rafael Gasset y Chinchilla. *El Sayón*. <https://cutt.ly/1fPCdXa> [Consulta: 8 de enero de 2019].

- MEDINA QUINTANA, S. (2014). Un recorrido a través de las esculturas femeninas de Oviedo. En R. Martínez y E. M.<sup>a</sup> Tonda-Monllor (eds.), *Nuevas perspectivas conceptuales y metodológicas para la educación geográfica* (pp. 289-300). Vol. I. Córdoba: Universidad de Córdoba.
- MÍNGUEZ BLASCO, R. (2016). «¿Fanáticas, maternales o feministas? Monjas y congregacionistas en la España decimonónica». *Hispania Sacra*, n.º 137, pp. 391-402.
- MORAND, F. (2004). El papel de las monjas en la sociedad española del setecientos. *Cuadernos de Historia Moderna*, 29, pp. 45-64.
- MUÑOZ FERNÁNDEZ, Á. (2013). «María y el marco teológico de la Querrela de las Mujeres (Interferencias y transferencias con los debates culturales de la Castilla siglo XV)». *ARENAL*, 2, pp. 235-262.
- PENA GONZÁLEZ, J.P. (2001). El desnudo femenino en el arte grecolatino. En T. Sauret y A. Quiles (eds.), *Luchas de Género en la Historia a través de la imagen* (pp. 375-384), Vol. I. Málaga: Diputación de Málaga.
- PRESA DE LA VEGA, E. (2002). La imagen de la mujer en la escultura pública y conmemorativa asturiana. En T. SAURET y A. QUILES (eds.), *Luchas de Género en la Historia a través de la imagen* (pp. 396-414), Vol. I. Málaga: Diputación de Málaga.
- PRODAN, G. (1997). *Diccionario de arte del siglo XX en la provincia de Ciudad Real. Artistas. Entornos. Escuelas y tendencias*. Ciudad Real: Diputación de Ciudad Real/Biblioteca de Autores Manchegos.
- PRODAN, G. (2003). *Historia del Arte de Castilla-La Mancha en el siglo XX*, Vol. 2, Toledo: Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha.
- REGUILLO MORENO, M. (2007). *Ornamento urbano. Ciudad Real escultórica*. Ciudad Real: Ayuntamiento de Ciudad Real.
- RIÑÓ, P. H. (2020). *Las invisibles. ¿Por qué el Museo del Prado ignora a las mujeres?* Madrid: Capitán Swing Libros.
- RODRÍGUEZ PELAZ, C. (2002). Puritanismo en la escultura pública de Bilbao. En T. SAURET Y A. QUILES (eds.), *Luchas de género en la Historia a través de la imagen* (pp. 621-629), Vol. II, Málaga: Diputación de Málaga.
- SALOMÓN, M.<sup>a</sup> P. (2011). Devotas, mojígatas, fanáticas y libidinosas. Anticlericalismo y antifeminismo en el discurso republicano a fines del siglo XIX. En A. AGUADO y T. ORTEGA (eds.), *Feminismos y antifeminismos. Culturas políticas e identidades de género en la España del siglo XX* (pp. 71-98). Valencia: Publicacions Universitat de València.
- SÁNCHEZ GÓMEZ, P. (2016). Itinerarios histórico-artísticos. Divulgar y educar en femenino. *PERSPECTIVAS*, 89, pp. 178-180.
- SÁNCHEZ HERNÁNDEZ, L. (1998). Las variedades de la experiencia religiosa en las monjas de los siglos XVI y XVII. *ARENAL*, 5, pp. 69-105.
- VEGA, E. (2016). *A contrapelo. Las mujeres en los monumentos públicos de A Coruña*. <https://cutt.ly/JfP-CWxd> [Consulta: 11 de abril de 2019].
- VEGA, E. (2016). ¿Una violencia invisible? Las mujeres en los monumentos públicos. *Boletín de Arte*, 37, pp. 213-225.
- YARZA, J. (2001). La Santa que lee. En T. SAURET y A. QUILES (coord.). *Luchas de género en la Historia a través de la imagen* (pp. 421-465), Vol. I. Málaga: Diputación de Málaga.

