

MITOS O MÁRTIRES DE LA HISTORIOGRAFÍA ARTÍSTICA: VISUALIZANDO UN ECOSISTEMA CRÍTICO MUJER-MUJER EN LOS ALBORES DEL SIGLO XXI*

LETICIA Crespillo Marí
Universidad de Málaga (España)
ROCÍO SOTO DELGADO
Universidad de Málaga (España)

Fecha de recepción: 29/05/2025

Fecha de aceptación: 12/11/2025

Resumen

Este artículo examina la construcción de un ecosistema crítico mujer-mujer dentro de la historiografía artística contemporánea, visibilizando las asimetrías internas que se reproducen en discursos feministas y alternativos. Partiendo de un análisis de los planes de estudio de las universidades públicas españolas y de un barrido manual en catálogos académicos y buscadores web, se exploran los mecanismos de consagración simbólica de determinadas artistas frente a la invisibilización sistemática de otras. Junto con una base de datos creada *ad hoc* con 918 artistas y más de 300 relaciones críticas identificadas entre autoras y figuras analizadas, y empleando métodos mixtos y visualización de redes, el estudio identifica concentraciones críticas, núcleos discursivos y periferias simbólicas, invitando a repensar jerarquías excluyentes y a adoptar enfoques relacionales y contextuales para valorar la diversidad de la creación artística de las mujeres.

Palabras clave

Análisis de datos, Estudios de género, Genio, Historia del Arte, Humanidades Digitales.

MYTHS OR MARTYRS OF ART HISTORIOGRAPHY: VISUALIZING A CRITICAL WOMAN-WOMAN ECOSYSTEM AT THE DAWN OF THE 21ST CENTURY

Abstract

This article examines the construction of a woman-to-woman critical ecosystem within contemporary art historiography, highlighting the internal asymmetries that persist even within feminist and alternative discourses. Starting from an analysis of the curricula of Spanish public universities and a manual review of academic catalogs and web search engines, it explores the mechanisms of symbolic consecration of certain artists in contrast to the systematic invisibility of others. Together with a specially created database containing 918 artists and over 300 critical relationships identified between authors and the figures analyzed, and employing mixed methods and network visualization, the study identifies critical concentrations, dense discursive cores, and symbolic peripheries, inviting a reconsideration of exclusionary hierarchies and the adoption of relational and contextual approaches to value the diversity of women's artistic creation.

Keywords

Data Analysis, Gender Studies, Genius, Art History, Digital Humanities.



*Este texto es parte de los resultados del proyecto dirigido por la Dra. Modesta Di Paola e Iñaki Estella, Atlas/AV: la audiovisualización de la Historia del Arte entre el museo y la Academia (PID2022-136753OB-I00), así como del PROYECTO DE INVESTIGACIÓN, TRANSFERENCIA Y DIVULGACIÓN CIENTÍFICA EN TECNOLOGÍAS EMERGENTES Y HUMANIDADES CON RESULTADO EXPOSITIVO «NEGACIONES 4.0: UNA MUESTRA PARA LOS SENTIDOS», Referencia OTRI 8.07/5.28.7285. Coordinado por Sonia Ríos-Moyano, Leticia Crespillo Marí y Javier González Torres (06/05/2025 al 05/05/2027). Asimismo, se expresa agradecimiento al Vicerrectorado de Investigación y Transferencia de la Universidad de Málaga por la financiación recibida a través de la ayuda A.3.1 “Contratos Puente” en el marco del II Plan Propio de Investigación, Transferencia y Divulgación Científica.

Introducción

El objetivo de este texto es el análisis general de los núcleos periféricos generados por una serie de artistas mujeres; en especial, de aquellas que la historiografía en clave de género califica en los albores de estos estudios como ‘grandes productoras plásticas e intelectuales’ y aquellas otras que, en las décadas posteriores y en pleno asentamiento metodológico, han sido ‘recuperadas’ e incorporadas a un catálogo creativo amplio que aún continúa en construcción. El procedimiento que se ha empleado plantea dos vías diferenciadas y, a su vez, conectadas: una primera fase, cuantitativa, dará paso a una segunda, más cualitativa por cuanto supone la interpretación de datos¹. En este sentido, resulta clave entender la heterogeneidad de fuentes bibliográficas revisadas, firmadas por teóricas, críticas y/o historiadoras del arte -pioneras y actuales-. El contraste entre el origen de estos estudios de caso y la reflexión que se realiza actualmente marcan un punto de inflexión en la historiografía crítica con perspectiva de género. No en vano, Nochlin, junto a Pollock y Parker (1981), entre muchas otras, abren un camino que en décadas después será ampliado, diversificado y reorientado por amplio catálogo de firmas entre las que destacan por sus loables contribuciones a la materia de estudio.

Además, el estudio se apoya en métricas cuantitativas y visualizaciones de red (*Gephi*, algoritmos *ForceAtlas2* y *Louvain*) para examinar la configuración del ecosistema crítico mujer-mujer e identificar sus núcleos, concentraciones discursivas y periferias simbólicas.

El contraste de puntos de vista que ofrecen las diferentes aportaciones cualitativas (teóricas) y cuantitativas (analíticas) provocado por la evolución propia de los criterios investigadores, capaces de desentrañar marañas contextuales y/o personales del ecosistema crítico mujer-mujer, resultan claves para la elaboración de una serie de conclusiones que se expondrán al final del estudio.

Tratándose este de un estudio amplio que habrá de desglosarse en su totalidad en ocasiones venideras, este artículo se centra en un núcleo concreto: el de las artistas cuyas vidas y obras se analizan en los programas de estudios del grado de Historia del Arte, impartidos en las universidades públicas españolas. De manera concreta, se prestará atención a las materias específicas de género, de las que se extraen notables coincidencias entre personalidades estudiadas y las motivaciones particulares que las llevan a ser las escogidas. A su vez, se extraen y se analizan datos relativos al panorama divulgativo histórico-artístico con cariz universal; es decir, a aquellas artistas que, según plataformas-red consultadas, deben ser conocidas sin ambages.

Desmontando estereotipos y reapropiaciones historiográficas: una panorámica histórico-artística en clave de género

Tal como hicieron Parker y Pollock, es necesario diferenciar y especificar dos términos que, si bien están intrínsecamente relacionados, no son análogos: la historia de las artes (*history of art*) y la disciplina académica que acomete su estudio, la Historia del Arte (*art history*). Esta distinción se torna imprescindible en tanto que:

“[...] el estudio y evaluación de la historia de las artes no es producto de una especialidad neutra y “objetiva”, sino una práctica ideológica. Es una forma particular de ver e interpretar, en la que las creencias y los prejuicios de los historiadores del arte, que reproducen inconscientemente las

¹ Metodología de análisis mixto (recopilación y análisis de datos cuantitativos (información cerrada y medición estadística) y cualitativos (información recopilada mediante observación e interpretación que ayuda a comprender un fenómeno concreto).

ideologías de nuestra sociedad, conforman y limitan la propia imagen de la historia de las artes que nos ofrece la Historia del Arte”².

A esto, ha de sumarse la definición específica de la materia que enjuicia la historia de las artes: la Historiografía³. Determinados dogmas y diversas creencias y ópticas reproducen los credos -conscientes e inconscientes, innatos o impuestos- de nuestra sociedad y acaban por alterar, transfigurar, moldear y circunscribir la imagen de la historia de las artes que proporciona la Historia del Arte⁴. De modo subsiguiente, la Historia se vertebra y se edifica sobre un sistema dicotómico que crea un sujeto universal, público, occidental, de clase media y masculino. Frente a él, como el negativo de una fotografía, un ¿sujeto? femenino, comúnmente anónimo, irracional, dependiente, desclasado y relegado al espacio privado⁵.

Como afirma Porqueres, los libros, encargados de elevar a la categoría ‘artista’ a aquellos que únicamente aparecen en sus páginas, han omitido (y siguen omitiendo) sistemáticamente la producción artística realizada por mujeres⁶. Esta parcialidad se efectúa bajo el paraguas del androcentrismo (*andros*: ‘varón’ en griego), es decir, la “visión del mundo que universaliza lo masculino como lo humano, que sitúa al hombre, su mirada y su experiencia en el centro de todas las cosas y como la medida de todas las cosas”⁷. Asimismo, esta masculinidad hegemónica se ve reforzada por el sexismo cuando se subestima, vilipendia o satiriza aquellos productos concebidos por mujeres⁸.

Despojar a las mujeres del pincel o la pluma y atribuirles el rol de musas como fortuna irrevocable son variables inflexibles de la Historia, la teoría y la crítica del arte⁹. De estar bajo el foco de luz tenue de la visibilidad o el reconocimiento, son múltiples los subterfugios que históricamente se han empleado para apartar a las creadoras de él. Así, Vasari sostenía en el siglo XVI, que la obra de Sofonisba Anguissola era una anomalía incómoda y prácticamente irrepetible en el mundo, una *cose rarissime*¹⁰. Si no, se las ha visto bajo el prisma de su sexo, considerado corruptible y débil. Recordemos cómo Rudolf y Margot Wittkower no pudieron evitar definir a Artemisia Gentileschi, a pesar de su fructífera carrera, como una joven ‘lasciva y precoz’¹¹. Por su parte, Pierre-Auguste Renoir consideraba a “escritoras, abogadas y políticas [...] como monstruos, como terneras de cinco patas” y Charles Baudelaire justificaba el talento de la pintora francesa Eugénie Gautier masculinizándola y afirmando que pintaba “como un hombre”¹².

Desde Christine de Pizan hasta Virginia Woolf, muchas mujeres han escrito acerca de las desalentadoras circunstancias que envuelven a la creación femenina. Esta última, arquitecta de su *habitación propia* y miembro del Círculo de Bloomsbury, publicó en 1929 un trabajo titulado *Women and Fiction*. En él se preguntaba si era más importante lo que las mujeres escriben o lo que se escribe sobre las mujeres¹³. Extrapolando esta cuestión a la creación

² Parker/Pollock, 2021: 7.

³ Bauer/Lupiani, 1981: 10.

⁴ Parker/Pollock, 2021: 7.

⁵ López Fernández Cao, 1995: 43.

⁶ Porqueres, 1994: 13-14.

⁷ Puleo/Agra Romero, 2020: 17.

⁸ Ante este respecto, James Laver afirmaba sobre Judith Leyster que bastaba con mirar su obra para «detectar la debilidad de la mano femenina». Parker/Pollock, 2021: 38.

⁹ Parker/Pollock, 2021: 19.

¹⁰ Méndez Baiges/Montijano García, 2001: 638.

¹¹ Wittkower/Wittkower, 1992: 60.

¹² Porqueres, 1994: 49.

¹³ De Diego, 2009: 29.

plástica y eludiendo la obviedad del primer interrogante, analizar cómo se registra la historia de las mujeres y el arte es esencial para evidenciar los sesgos y carencias de la propia disciplina. Como se ha podido observar con anterioridad, la literatura escrita en torno al arte hecho por mujeres lo hace, con frecuencia, bajo la óptica del ‘estereotipo femenino’¹⁴. A este respecto, Pollock sostiene que:

“El estereotipo femenino opera como un término necesario de diferencia, el complemento que permite mantener el nunca admitido privilegio del hombre en el arte. Jamás decimos “artista hombre” o “arte masculino”, simplemente decimos “arte” y “artista”. La prerrogativa sexual oculta se mantiene por la afirmación de un negativo, un “otro”, lo femenino, como instancia necesaria de diferenciación. El arte hecho por mujeres debe ser mencionado y luego descartado precisamente para poder asegurar esa jerarquía”¹⁵.

Desde los años setenta del siglo XX, las prácticas artísticas influenciadas por el feminismo comenzaron a convivir con el desarrollo de un corpus teórico feminista, complejo y en ocasiones contradictorio, que polemizaría los cimientos de la historiografía histórico-artística canónica existente¹⁶. En lugar de concebir una historia del arte feminista homogénea, Pollock exhortaba la pertinencia de hablar de “intervenciones” feministas que, en su pluralidad, habían estimulado una transformación epistemológica a través de la inclusión del factor de la diferencia sexual¹⁷.

La primera de ellas, acontecida en 1971, fue llevada a cabo por la historiadora del arte estadounidense Linda Nochlin. En *Why Have There Been No Great Women Artists?*, texto pionero de la crítica feminista de arte, declaraba taxativamente que “era institucionalmente imposible para ellas alcanzar la excelencia o el éxito artístico en el mismo nivel que los hombres, sin importar el potencial de su llamado talento”¹⁸. En aras de esclarecer su hipótesis, analizaba el problema del acceso de las mujeres al estudio del desnudo. En general, sostenía la historiadora, existía un escenario desfavorable y adverso para todo aquel que no fuese varón blanco de clase media¹⁹. Si Miguel Ángel o Picasso carecen de semejantes femeninos o ninguna mujer con talento fue descubierta precozmente por un viejo maestro como Cimabue hizo con Giotto, no es porque ambas coyunturas no pudieran darse. Una noción patriarcal y cuasilegendaria, blanco de las críticas más feroces por parte de la crítica feminista, imposibilitaba tales sucesos: el ‘genio’. Nochlin lo definía como una ‘pepita de oro’. Impregnados desde la cuna de un ‘poder misterioso e intemporal’ que “emerge sin importar qué tan improbable o poco prometedoras sean las circunstancias”²⁰, los artistas pasan a formar parte de una hagiografía en la que no tiene cabida ninguna mujer. ¿Por qué si los hombres artistas consiguieron vencer toda clase de vicisitudes no lo hicieron las mujeres? ¿Acaso no tenían talento suficiente?, puede alguien preguntarse.

En conjunción con el concepto de ‘obra maestra’, la Historia del Arte se convierte en un relato de naturaleza evolucionista basado en una jerarquía tiránica que distingue a grandes maestros y artistas mediocres²¹. Esta narración, conocida como canon, es “la norma que produce la hegemonía politicosocial y que genera categorías binarias de desigualdad: dentro/fuera; masculino/femenino, alta/ baja cultura, etc., estableciendo una estructura de

¹⁴ Pollock/Malosetti, 2013: 63.

¹⁵ Pollock/Malosetti, 2013: 64.

¹⁶ Alario Trigueros, 2008: 59.

¹⁷ Mayayo, 2019: 16.

¹⁸ Nochlin, 2007: 43.

¹⁹ Nochlin, 2007: 21.

²⁰ Nochlin, 2007: 24.

²¹ Mayayo, 2019: 62.

dominación, exclusión y marginación sobre lo que no está aceptado como norma”²². El canon occidental, perpetuado por instituciones, artistas y escritores, es una estructura mítica, un olimpo de insignes héroes. Estas nociones determinan la razón de ser de instrumentos primordiales de la Historia del Arte tales como el catálogo razonado o las monografías sobre un artista en particular, que privilegian a ciertos individuos sobre otros²³. Contradictoriamente, la loable voluntad de aquellas a quienes se les niega la entrada y que, reaccionariamente, batallan por reivindicar su alteridad, se ve atrapada en la trampa: el canon se refuerza como norma²⁴.

Si bien autoras como Christine Battersby coincidían en los planteamientos de Pollock, esta proponía una reapropiación femenina (y feminista) del concepto de ‘genio’, con el objetivo de crear un linaje matrilineal, una genealogía de grandes mujeres²⁵. La misma estrategia llevó a la artista feminista Judith Sylvia Cohen, apodada Judy Chicago por el galerista Rolf Nelson, a emprender en el año 1973 el proyecto *The Dinner Party* (*La cena*). La obra consistía en la disposición de tres mesas alargadas que formaban otra de mayor tamaño con forma triangular y preparada para treinta y nueve comensales. Cada uno de estos cubiertos estaba destinado a una mujer notable, cuyo nombre aparecía en la parte frontal de la mesa bordado en un mantel junto con un plato de porcelana con forma de vulva²⁶.

Frente a cada uno de los nombres, había un plato de porcelana decorado con imágenes de reminiscencias vaginales. La mesa se alzaba sobre una amplia superficie de azulejos pulidos (denominado “*The Heritage Floor*”) en la que aparecían inscritos otros novecientos noventa y nueve nombres de mujer (diosas como Kali o Ishtar; mujeres de la historia griega, heroínas bíblicas, artistas y escritoras). El trabajo de Chicago respondía a un doble objetivo: reescribir la historia desde un punto de vista femenino, alejándose de la ‘historia de él’ (*his-tory*) para adentrarse en la de ella (*her-story*)²⁷. Sin embargo, *The Dinner Party* no estuvo exenta de una crítica virulenta. Sus detractores sostenían que promovía una historia separatista de la mujer que terminaba por reforzar el aislamiento del que habían sido víctimas. Por otro lado, al disponer una visión jerárquica que favorecía a algunas comensales a expensas de otras, se reproducían los patrones de exclusión propios de la sociedad patriarcal²⁸. En última instancia, *The Dinner Party* alentaba una visión monolítica de ‘lo femenino’ que privilegia la experiencia común de las mujeres por encima de sus diferencias sociales, sexuales o raciales. La obra presuponía, en su conjunto, la existencia de un sujeto femenino blanco, occidental y heterosexual. En otras palabras, universal e igualmente hegemónico.

Al hilo de lo anterior, cabe destacar la muestra que Linda Nochlin y Ann Sutherland Harris llevaron a cabo en Los Ángeles titulada *Women Artists: 1550-1950* (“Mujeres artistas: 1550-1950”). Aunque celebrada con el anhelo de visibilizar los méritos de diversas personalidades femeninas, la obra se acometió empleando los criterios convencionales de autoría o calidad y se tiñó de un carácter mítico y hagiográfico, presentando a las mujeres exitosas como heroínas tenaces en un ambiente adverso²⁹. Así concebida, la historia se repite: la existencia de mujeres artistas no dejaba de ser una rareza, un azaroso capricho del destino.

²² de la Villa, 2013: 12.

²³ Parker/Pollock, 2021: 8.

²⁴ Pollock/Malosetti, 2013: 13-14.

²⁵ Mayayo, 2019: 72.

²⁶ Gerhard, 2013: 11.

²⁷ Gerhard, 2013: 74.

²⁸ Alario Trigueros, 2008: 58.

²⁹ Mayayo, 2019: 47-48.

Como contrapunto a ese enfoque, de carácter esencialista, algunas feministas se preguntaban si no era posible llevar a cabo estrategias que no legitimasen los conceptos de “genialidad” o “grandeza”. Parker y Pollock proponían desmontar -si no dinamitar- el propio concepto de genio, o al menos, no articular discursos histórico-artísticos sustentados en el criterio de ‘calidad’. Por ello, es imperativo cuestionar si, aún en la actualidad, el afán de erigir una suerte de contrapartida estructural, un linaje artístico femenino ha sido fructífero o, por el contrario, ha errado en intentar reemplazar, sin más, el canon masculino por una nómina de mujeres alternativa³⁰. De hecho, insertar sin más nombres y apellidos de mujeres en el canon dominante no polemiza la jerarquía de principios en los que se cimienta el discurso histórico artístico hegemónico. Así lo expone Patricia Mayayo:

“La historia de las mujeres no es simplemente la crónica de una lucha heroica contra la exclusión: las mujeres no han creado sus obras desde un afuera de la historia, es decir, desde un espacio situado fuera de la cultura, un espacio de reclusión y silencio, sino que se han visto abocadas a trabajar dentro de esa misma cultura, pero ocupando una posición distinta a la de los artistas varones. La labor de una historia del arte feminista consiste, según Pollock, en evaluar en qué reside esa diferencia, en estudiar condiciones históricas concretas en las que se ha enmarcado la creatividad femenina y dilucidar cómo han ido negociando sus posiciones dentro del mundo del arte, esto es, cómo han conseguido conciliar la contradicción que supone, en el marco de la historia del arte institucional, ser mujer y ser artista”³¹.

Como exhortaban Parker y Pollock, “es necesaria una reforma e incluso una total deconstrucción de la estructura presente de la disciplina con el fin de alcanzar una verdadera comprensión de la historia de las mujeres y el arte”³². Casi medio siglo después, la necesidad de plantear nuevas narrativas sigue siendo igual de acuciante.

Tropezar dos veces con la misma piedra: idealización y grandes relatos histórico-artísticos desde la perspectiva de género en el siglo XXI

Algunas formulaciones tradicionalistas reproducen aún la retórica del genio masculino, como ejemplifica la caracterización de Picasso realizada por Domingo Sánchez Mesa el cual calificaba en cierta ocasión al artista como “un genio caracterizado por lo imprevisto, por lo distinto, por lo auténtico frente a lo ‘normal’, lo exactamente previsible, lo igual y hasta, si queremos, por lo lógico”³³. Una suerte de adulación un tanto subjetiva hacia el artista que, según él, había sido capaz de concretar composiciones trascendentes a través de la espontaneidad de la forma en un ejercicio válido para la eternidad. Tales grandilocuentes expresiones parecen definir a Picasso como una deidad, un *rara avis* idealizado, un icono irreplicable difícil de imitar y, por supuesto, igualar. Si bien es cierto que la importancia de la producción plástica de este artista es invaluable, la Historia del Arte siempre ha sabido acotar espacios amplios para la obra y vida de artistas masculinos, descuidando y desatendiendo la práctica artística de las mujeres en términos de producción, interpretación o simple sensiblería.

¿Debemos volver a preguntarnos si no ha habido entonces grandes artistas con cualidades similares a las descritas en el artículo de referencia? No. Sobre todo, porque hoy sabemos que tal argumentación es perfectamente desmontable a la luz de la historiografía contemporánea. Sin embargo, al optarse por implementar un similar paradigma de investigación ligado al personaje o a la gran figura creativa femenina, se discrimina, en la mayoría de los casos, la propia producción plástica o intelectual, bajo unos parámetros

³⁰ Mayayo, 2019: 72-75.

³¹ Mayayo, 2019: 52.

³² Parker/Pollock, 2021: 72.

³³ Sánchez-Mesa, 1974: 190.

escuetos y restrictivos, produciendo análisis parciales y usando criterios que pierden objetividad al no contemplar el conjunto desde puntos de vista más amplios.

Cierto es que la neutralidad crítica en los estudios de género no se ha materializado como se esperaba, pues, para ser justas, no ha existido jamás. Tampoco se pretende. Como afirma Toril Moi “el énfasis en el derecho del lector a saber de la experiencia del escritor confirma claramente el presupuesto básico del feminismo, que ninguna crítica es ‘imparcial’, que todos hablamos desde una determinada posición conformada por factores culturales, sociales, políticos y personales”³⁴. No obstante, la ausencia de la visión plástica e intelectual de las mujeres en el ámbito historiográfico, coartada por la masculina en términos de invisibilización y/o sumisión frente al varón, ha sido una parte importante en la reconstrucción de esa nueva Historia del Arte en la que se ha situado a las mujeres. Un proceso en el que no se han tenido en cuenta las condiciones coyunturales más allá del propio sexo biológico y del género que pudieran haberla marcado y situado en la periferia de los círculos artísticos³⁵.

El proceso de emancipación y experimentación sin límites, como se ha comentado previamente, llegaría de la mano de los movimientos feministas y los estudios de género de la década de 1970, los cuales conseguirían avances significativos en lo que se refiere a la historiografía femenina del arte³⁶. Sin embargo, en la actualidad siguen existiendo creadoras fuera de los márgenes de la historiografía del arte feminista; un ‘menosprecio’ que se ha de solucionar sin perjuicio hacia otras identidades y géneros, procurando, además, no caer en la generación de ‘estereotipos protegidos’ al guiarse únicamente por complejos banales, limitados o supuestamente reivindicativos. No es baladí destacar la reflexión realizada por Godoy Domínguez, Infante del Rosal, Molina Flores y Vitor Moura sobre el papel político que ha jugado la estética en los proyectos de emancipación del sujeto y las sociedades:

“Unas veces fundamentando la idea del arte como ámbito simbólico o efectivo de la libertad, promoviendo programas artísticos como los de la vanguardia o el arte social; otras, impregnando su propia reflexión de ideologías y valores políticos. Esta doble realidad, de apertura estética a la política y de asimilación de lo político en la estética es un asunto persistente que parece tornar de manera cíclica dentro de la disciplina filosófica”³⁷.

En estas últimas décadas se ha multiplicado el número de estudios sobre las artistas. Aportaciones que, sin lugar a duda, han enriquecido la historiografía y el estudio circunstancial de una práctica artística fundamental. Martínez Collado reivindica procesos deconstructivos que visibilicen todas las perspectivas estéticas silenciadas apelando a la diversidad de nuestro tiempo y a la subjetividad genérica como afirmación de los relatos alternativos disrupción frente a los criterios de juicio basados en principios tradicionales³⁸. La cultura red, incluso, “ha favorecido la aparición de nuevas formulaciones respecto de la intimidad y su transformación de los ámbitos de poder y relación”³⁹ nos dice Zafra. La tecnología permite que lo simbólico se desvanezca y la estructura sesgada se diversifique rizomáticamente: los relatos ya no se mantienen ni se imponen; el cambio viene de la mano de la objetivación, liberación y visibilización horizontal.

³⁴ Moi, 1988: 55.

³⁵ Ruiz, 2021: 297-299.

³⁶ Ruiz, 2021: 299-304.

³⁷ Godoy, 2020: 7.

³⁸ Martínez, 2023: 169.

³⁹ Zafra, 2022: 114.

No obstante, a pesar de haber construido una Historia del Arte mucho más cercana a la realidad⁴⁰, este planteamiento todavía adolece de serios problemas. Uno de ellos es la concepción de que el arte de estas mujeres queda reducido a criterios catalogadores de ingenuidad, delicadeza, sensibilidad o calidad mediocre. Esto suscita, a su vez, un escaso interés, desdeñando así otros parámetros más justos relacionados con el ‘por qué’ de una determinada concepción: labores domésticas, entorno familiar, materiales rudimentarios, expresividad propia, exteriores cercanos a su lugar de vida cotidiano y/o creatividad interior basada en elementos no figurativos que muestran un cierto mundo artístico propio. Vicente de Foronda⁴¹ indica que la mujer ha sido utilizada siempre como material de representación hasta el siglo XX, es decir, como objeto de deseo, como ‘cosa’ a observar, una imagen análoga a la del *garçon*, por ejemplo.

La práctica artística, ciertamente, está marcada por cada contexto histórico y sociocultural, aquel que se basa en la creencia de que la genialidad es propia y exclusiva de los hombres. No obstante, reconceptualizar y examinar los aspectos de la coyuntura de cada artista se torna capital: estudiar y entender su práctica creadora en relación con su entorno vital y sus circunstancias sociales e histórico-culturales⁴². Esto definiría una serie de ‘criterios extensivos’ en cuanto a estéticas, categorías y representaciones con las que poder crear una contra-historia centrada en el valor, la presencia, la autorreflexión, la aptitud y el autodescubrimiento no normativo⁴³. Es decir, un proceso creativo que esté ligado a un paradigma de vida compatible con la visión impuesta y cuyo reconocimiento procede de examinar la propia reconstrucción historiográfica crítica feminista. O, lo que es lo mismo, la inclusión en el ecosistema crítico mujer-mujer impuesto desde los albores de la postmodernidad como doctrina inmarcesible y que, aún hoy, sigue vigente en cuantiosos casos.

Cartografías curriculares y visibilidad crítica. Asignaturas, canon y circulación digital.

Tras un análisis sistemático de los planes de estudio disponibles en línea, correspondientes a los grados de Historia del Arte en las 26 universidades públicas españolas que imparten esta titulación, se identificaron únicamente dos instituciones que ofrecen asignaturas específicas bajo una denominación explícita de género: la Universidad de Málaga (Estudios de Género, Feminismo e Historia del Arte) y la Universidad de Granada (Arte y Género). La Universidad Complutense de Madrid incorpora contenidos relacionados en la asignatura Últimas tendencias, si bien no se trata de una materia exclusivamente centrada en estudios de género. En el resto de los grados consultados, no se ha encontrado evidencia pública y verificable de la inclusión de asignaturas con orientación específica en género y arte dentro del plan formativo obligatorio u optativo.

Todo este mapeo se realizó mediante consulta directa de dichos planes docentes publicados en las webs oficiales de cada universidad. Así, se seleccionó como criterio de inclusión únicamente aquellas asignaturas que hicieran referencia explícita en su título o descripción a cuestiones de género, feminismo o estudios de mujeres en relación con el arte. La ausencia generalizada de este tipo de materias refleja no solo un desfase persistente en lo que a la actualización curricular de estos programas se refiere, sino también una limitación en la formación crítica del estudiantado en torno a los discursos feministas e interseccionales aplicados a la historiografía artística (Fig.1):

⁴⁰ Matas Fernández/Luque Rodrigo, 2020.

⁴¹ Vicente de Foronda, 2017: 271-296.

⁴² Díez, 2015: 23.

⁴³ Godoy, 2018: 262-264.

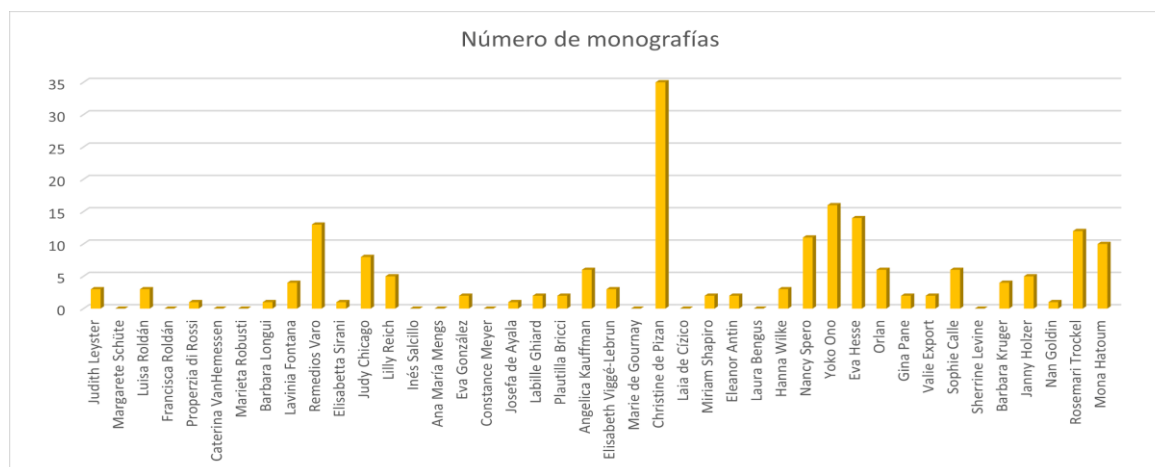


Fig. 1. Número de monografías escritas por autoras sobre las artistas incluidas en asignaturas universitarias con contenidos específicos de género. El gráfico permite comparar el grado de atención crítica recibido por cada creadora dentro del ámbito docente. Excel gráficas. Elaboración propia (2023–2024).

Tomando como referencia estas tres universidades, se identificaron los nombres de las artistas incluidas sistemáticamente en sus programas formativos, observándose una notable repetición entre ellas: Luisa Roldán, Artemisia Gentileschi, Properzia de Rossi, Lavinia Fontana, Remedios Varo, Elisabetta Sirani, Camille Claudel, Sonia Delaunay, Frida Kahlo, Hilma af Klint, Berthe Morisot, Mary Cassatt, entre muchas otras. La reiteración de ciertos nombres a lo largo de los diferentes programas formativos sugiere la configuración de un canon mujer-mujer en el contexto universitario que, aunque loable, determina ciertas jerarquías internas.

Sobre esta base, también se realizó una búsqueda manual monografía por monografía, consultando bases de datos académicas (Dialnet, WorldCat, Google Scholar), catálogos editoriales, bibliotecas universitarias y repositorios públicos, con el objetivo de cuantificar la producción crítica escrita por mujeres sobre las artistas mencionadas. Este procedimiento, fundamentado en minería de datos tradicional (sin intervención de inteligencia artificial generativa) y rastreo documental explícito, permitió identificar tanto el volumen de publicaciones personales (monografías o capítulos centrados en una sola figura), como los patrones de hipervisibilidad o silenciamiento dentro del discurso académico y docente.

Los resultados fueron bastante significativos. Destaca el caso de Christine de Pizan⁴⁴, con 35 monografías escritas por autoras mujeres, lo que la sitúa como la figura más estudiada de forma personalista. Le siguen Yoko Ono (16), Eva Hesse (14), Remedios Varo

⁴⁴ Que la figura de Christine de Pizan aparezca en estos términos no es sino una expresión estructural de su papel como figura “fundacional” en la genealogía crítica mujer-mujer. Como veremos más adelante, en el apartado de análisis de datos y metodología, su nodo en gráfica, de tamaño significativamente superior al de muchas artistas visuales contemporáneas, refleja la densidad de discursos escritos por autoras que la citan, enseñan o reinterpretan como parte del canon. Esta centralidad confirma su rol como “núcleo epistemológico” dentro del ecosistema analizado, y nos demuestra que la crítica feminista no se construye únicamente en torno a la producción plástica, sino también, y quizás, sobre todo, en torno a figuras que han articulado marcos teóricos que aún hoy estructuran el campo de los estudios de género.

(13), Rosemarie Trockel (12), Nancy Spero (11) y Mona Hatoum (10). En el extremo opuesto, algunas creadoras presentes en planes docentes no cuentan con publicaciones críticas firmadas por mujeres, como Margarete Schütte, Caterina Van Hemessen, Marie de Gournay o Marieta Robusti. Esta asimetría entre presencia curricular y visibilidad crítica sostenida evidencia los límites del actual proceso de incorporación de mujeres al canon académico. El gráfico resultante (Fig. 1) muestra la concentración de atención crítica mediante una representación ordenada por número de publicaciones. En la segunda figura, este orden decreciente deja entrever la sobrerepresentación de ciertos perfiles y la invisibilización estructural de otros, abriendo interrogantes sobre los criterios de

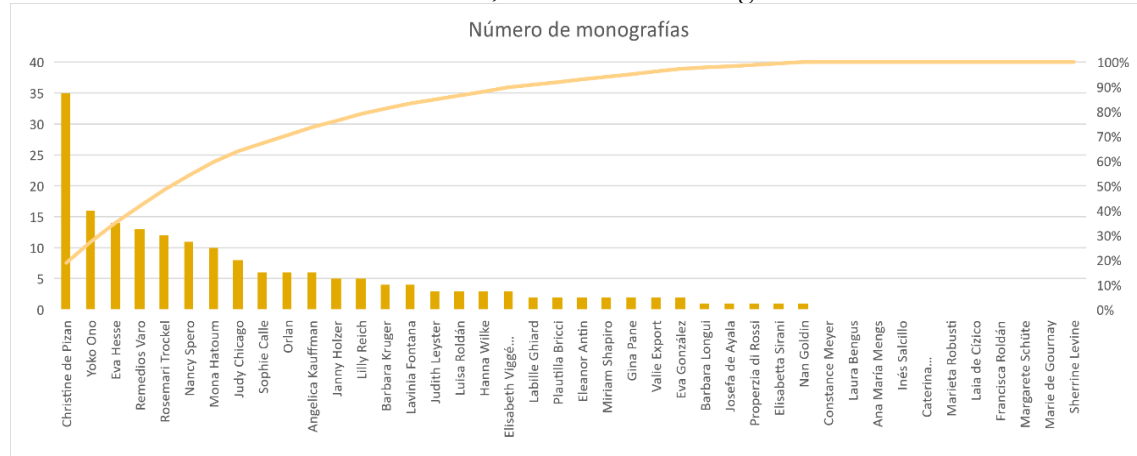


Fig. 2. Relación de artistas más estudiadas en asignaturas específicas universitarias y número de monografías escritas por mujeres (ordenadas de mayor a menor). Ordenación decreciente del número de monografías escritas por mujeres sobre las artistas presentes en asignaturas universitarias específicas, junto con la curva acumulada de concentración crítica. El gráfico permite identificar la distribución desigual de la atención historiográfica. Excel gráficas. Elaboración propia (2023-2024).

centralidad crítica en el marco de los estudios de género aplicados al arte (Fig.2):

Además, con el fin de contextualizar estos patrones de legitimación simbólica, incorporamos una estrategia metodológica complementaria basada en el análisis de los resultados de búsqueda más recurrentes en internet para el término “mujeres artistas historia del arte”. Esta decisión se fundamenta en que los motores de búsqueda, en particular Google⁴⁵, funcionan hoy como filtros primarios de acceso al conocimiento para la ciudadanía general, incluyendo a estudiantes, docentes y agentes culturales. Analizar los primeros resultados indexados no es una práctica anecdótica, sino una vía legítima para observar cómo se estructuran las narrativas de autoridad simbólica y visibilidad canónica en el entorno digital contemporáneo.

Este barrido se realizó entre abril de 2023 y abril de 2025, desde una ventana de navegación privada (modo incógnito), restringido al idioma español y ámbito europeo. Se registraron los 30 primeros resultados de búsqueda orgánica, basándose en datos de usabilidad que indican que más del 90 % de los usuarios no supera la segunda página del

⁴⁵ Ya que se trata del buscador más usado, tanto a nivel nacional (España) como internacional concentrado aproximadamente el 90% de la cuota de mercado de motores de búsqueda según StatCounter, 2025. En España, incluso la cifra se eleva al 95% frente a otros buscadores conocidos como podrían ser Yahoo o Bing, que no llegan al 5%. Esto es interesante de conocer, porque justifica metodológicamente el planteamiento aquí ofrecido, pues se convierte en una especie de indicador legítimo del imaginario digital dominante que se implica en la divulgación de contenidos para personas tanto conocedoras como profana que haga búsquedas en lo que respecta a este campo de conocimiento. Véase: <https://gs.statcounter.com/search-engine-market-share>

buscador⁴⁶. A partir de ese conjunto, se seleccionaron aquellas entradas que cumplieran tres criterios: (1) relevancia temática clara (centradas en artistas mujeres); (2) accesibilidad y trazabilidad (autoría visible o dominio institucional, fecha identificable); y (3) influencia digital (medios con alto impacto como Wikipedia, Harper's Bazaar, Elle Decor, My Modern Met, UNED, RIULL, etc.).

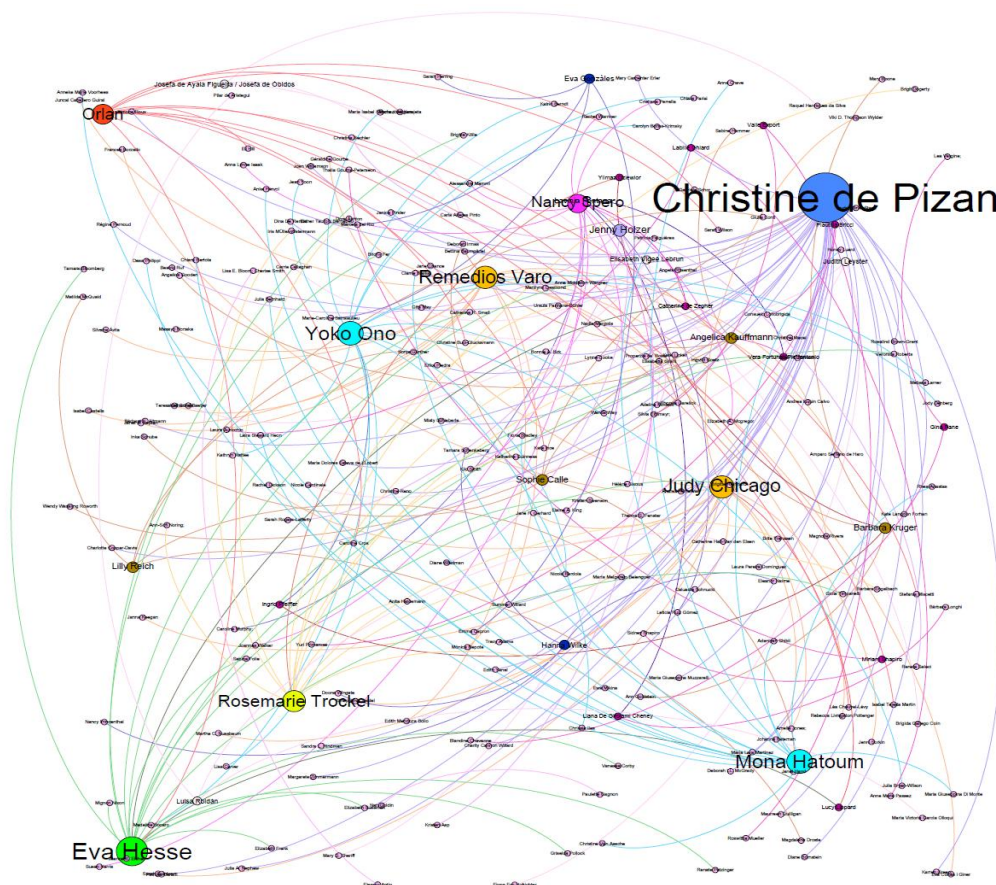


Fig. 3. Ecosistema crítico mujer-mujer en el ámbito universitario. Visualización de red del ecosistema crítico mujer-mujer en el ámbito universitario. Cada nodo representa una artista y cada enlace, una relación crítica documentada. El tamaño del nodo indica su grado de centralidad y el color, las comunidades detectadas mediante el algoritmo Louvain. La visualización constituye un instrumento analítico para identificar núcleos de alta densidad y áreas periféricas dentro del campo. *Gephi*. Elaboración propia (2023–2024).

La elección de estas fuentes no es fruto de una valoración académica por su calidad intrínseca, sino a su nivel de circulación cultural efectiva. En términos metodológicos, se las considera indicadores de canonización simbólica popular, es decir, portadoras de una autoridad no formal, pero sí socialmente consolidada. También responde a una lógica de posicionamiento algorítmico (SEO): lo que aparece primero en los buscadores es lo que más circula, se consulta y se asimila. De ahí su relevancia. Como señala Lev Manovich “la

⁴⁶ Höchstötter/Lewandowski, 2009: 1803.

cultura visual contemporánea se construye tanto desde las instituciones como desde la circulación espontánea de imágenes y listas en plataformas informales”⁴⁷. En tal sentido, aunque no lo parezca, estos listados digitales operan como espacios de condensación simbólica, donde ciertas artistas se consagran y otras son sistemáticamente relegadas a las nuevas periferias del olvido (Fig.3).

El análisis mostró una reiteración constante de un pequeño grupo de nombres como el de Frida Kahlo, Artemisia Gentileschi, Georgia O’Keeffe, Louise Bourgeois, etc., en todos los listados, tanto en medios académicos como en blogs comerciales. La figura de la “mujer artista” aparece aquí encapsulada en formatos cuantitativos simplificadores (“las 10, 12 o 20 imprescindibles”) que, aunque mediáticamente eficaces, reproducen lógicas jerárquicas similares a las de la historiografía androcéntrica. Los datos se extrajeron manualmente (indicado anteriormente) con verificación de nombres, cronologías, disciplinas y correspondencias con la base de datos interna del estudio (base_mujeresrelaciones_2023-2025), la cual recopila 918 creadoras desde el siglo XII hasta la actualidad, de más de veinte disciplinas artísticas. La proporción de artistas de estos listados respecto al total representa menos del 5 %, lo que permite evidenciar la magnitud de la brecha existente entre la historiografía especializada y la circulación popular.

Esta investigación no pretende validar un canon alternativo, sino mostrar críticamente los mecanismos actuales de legitimación simbólica en los espacios digitales. Como ya señaló Patricia Mayayo es necesario “redefinir la diferencia en toda su complejidad”⁴⁸ y no simplemente replicar estructuras jerárquicas bajo una capa de supuesta inclusión. Aquí, esa crítica se actualiza con herramientas digitales de análisis relacional, como el grafo mujer–mujer, generado en *Gephi* (Fig. 3), que permite visualizar densidades críticas, periferias simbólicas, patrones de reiteración y exclusión.

Por último, la revisión bibliográfica hasta el mes de mayo de 2025 (concretamente, hasta el 18 de mayo de 2025) confirma que, aunque se han producido algunas monografías relevantes escritas por mujeres sobre artistas mujeres, como *Mañana seré una isla* de Olga Viso sobre Coco Fusco (2023) o el estudio de Marika León sobre Suzanne Valadon (2025). Sin embargo, no existe una tendencia sostenida ni expansiva. Esto evidencia y refuerza la tesis de este trabajo que presentamos: los relatos alternativos en clave de género tienden a concentrarse en figuras de alta visibilidad institucional, dejando sin atención crítica a la mayoría de las creadoras recogidas en esta investigación. El ecosistema crítico mujer–mujer⁴⁹, lejos de haberse expandido de forma equitativa, sigue funcionando bajo una lógica focalizada, replicando jerarquías estructurales que merecen ser desveladas, discutidas y transformadas (Fig. 4):

⁴⁷ Manovich, 2017: 93.

⁴⁸ Mayayo, 2019: 32.

⁴⁹ Entendemos por ecosistema crítico mujer–mujer un conjunto de relaciones teóricas, historiográficas y discursivas generadas por autoras (críticas, teóricas, historiadoras del arte) que estudian, escriben o reflexionan específicamente sobre la obra de otras mujeres artistas. Este sistema permite detectar patrones de visibilidad, exclusión o concentración crítica dentro del campo artístico, evidenciando cómo incluso los relatos alternativos pueden reproducir jerarquías similares a las de la historiografía tradicional.

| ID | ACTORES | AÑO NACIMIENTO | AÑO MUERTE | SEXO | PAÍS DE PROCEDENCIA | TIPO DE PRODUCCIÓN | OCCUPACIÓN | OCCUPACIÓN | OCCUPACIÓN |
|----|-----------------|----------------|------------|-------|---------------------|--------------------|--------------------------|-----------------------|------------|
| 1 | ARISOL, ADRIANA | 1948 | 1992 | Mujer | Estados Unidos | Crítica de arte | curadora de exposiciones | Historiadora del arte | |
| 2 | ARISOL, ADRIANA | 1948 | 1992 | Mujer | Estados Unidos | Crítica de arte | curadora de exposiciones | Historiadora del arte | |
| 3 | ARISOL, ADRIANA | 1948 | 1992 | Mujer | Estados Unidos | Crítica de arte | curadora de exposiciones | Historiadora del arte | |
| 4 | ARISOL, ADRIANA | 1948 | 1992 | Mujer | Estados Unidos | Crítica de arte | curadora de exposiciones | Historiadora del arte | |
| 5 | ARISOL, ADRIANA | 1948 | 1992 | Mujer | Estados Unidos | Crítica de arte | curadora de exposiciones | Historiadora del arte | |
| 6 | ARISOL, ADRIANA | 1948 | 1992 | Mujer | Estados Unidos | Crítica de arte | curadora de exposiciones | Historiadora del arte | |
| 7 | ARISOL, ADRIANA | 1948 | 1992 | Mujer | Estados Unidos | Crítica de arte | curadora de exposiciones | Historiadora del arte | |
| 8 | ARISOL, ADRIANA | 1948 | 1992 | Mujer | Estados Unidos | Crítica de arte | curadora de exposiciones | Historiadora del arte | |
| 9 | ARISOL, ADRIANA | 1948 | 1992 | Mujer | Estados Unidos | Crítica de arte | curadora de exposiciones | Historiadora del arte | |
| 10 | ARISOL, ADRIANA | 1948 | 1992 | Mujer | Estados Unidos | Crítica de arte | curadora de exposiciones | Historiadora del arte | |
| 11 | ARISOL, ADRIANA | 1948 | 1992 | Mujer | Estados Unidos | Crítica de arte | curadora de exposiciones | Historiadora del arte | |
| 12 | ARISOL, ADRIANA | 1948 | 1992 | Mujer | Estados Unidos | Crítica de arte | curadora de exposiciones | Historiadora del arte | |
| 13 | ARISOL, ADRIANA | 1948 | 1992 | Mujer | Estados Unidos | Crítica de arte | curadora de exposiciones | Historiadora del arte | |
| 14 | ARISOL, ADRIANA | 1948 | 1992 | Mujer | Estados Unidos | Crítica de arte | curadora de exposiciones | Historiadora del arte | |
| 15 | ARISOL, ADRIANA | 1948 | 1992 | Mujer | Estados Unidos | Crítica de arte | curadora de exposiciones | Historiadora del arte | |
| 16 | ARISOL, ADRIANA | 1948 | 1992 | Mujer | Estados Unidos | Crítica de arte | curadora de exposiciones | Historiadora del arte | |
| 17 | ARISOL, ADRIANA | 1948 | 1992 | Mujer | Estados Unidos | Crítica de arte | curadora de exposiciones | Historiadora del arte | |
| 18 | ARISOL, ADRIANA | 1948 | 1992 | Mujer | Estados Unidos | Crítica de arte | curadora de exposiciones | Historiadora del arte | |
| 19 | ARISOL, ADRIANA | 1948 | 1992 | Mujer | Estados Unidos | Crítica de arte | curadora de exposiciones | Historiadora del arte | |
| 20 | ARISOL, ADRIANA | 1948 | 1992 | Mujer | Estados Unidos | Crítica de arte | curadora de exposiciones | Historiadora del arte | |
| 21 | ARISOL, ADRIANA | 1948 | 1992 | Mujer | Estados Unidos | Crítica de arte | curadora de exposiciones | Historiadora del arte | |
| 22 | ARISOL, ADRIANA | 1948 | 1992 | Mujer | Estados Unidos | Crítica de arte | curadora de exposiciones | Historiadora del arte | |
| 23 | ARISOL, ADRIANA | 1948 | 1992 | Mujer | Estados Unidos | Crítica de arte | curadora de exposiciones | Historiadora del arte | |
| 24 | ARISOL, ADRIANA | 1948 | 1992 | Mujer | Estados Unidos | Crítica de arte | curadora de exposiciones | Historiadora del arte | |
| 25 | ARISOL, ADRIANA | 1948 | 1992 | Mujer | Estados Unidos | Crítica de arte | curadora de exposiciones | Historiadora del arte | |
| 26 | ARISOL, ADRIANA | 1948 | 1992 | Mujer | Estados Unidos | Crítica de arte | curadora de exposiciones | Historiadora del arte | |
| 27 | ARISOL, ADRIANA | 1948 | 1992 | Mujer | Estados Unidos | Crítica de arte | curadora de exposiciones | Historiadora del arte | |
| 28 | ARISOL, ADRIANA | 1948 | 1992 | Mujer | Estados Unidos | Crítica de arte | curadora de exposiciones | Historiadora del arte | |
| 29 | ARISOL, ADRIANA | 1948 | 1992 | Mujer | Estados Unidos | Crítica de arte | curadora de exposiciones | Historiadora del arte | |
| 30 | ARISOL, ADRIANA | 1948 | 1992 | Mujer | Estados Unidos | Crítica de arte | curadora de exposiciones | Historiadora del arte | |

Fig. 4. Base de datos realizada por las autoras con 918 artistas plásticas e intelectuales. Excel. Autoría propia (2023-2024).

Análisis y visualización del ecosistema crítico mujer-mujer. Metodología y extracción de datos: justificación, estructura y fiabilidad del corpus⁵⁰

Dentro de la práctica feminista de la década de 1970, se vislumbraban una serie de problemas que causarían impacto en la crítica y los estudios de género posteriores. Entre ellos, el surgimiento de movimientos alternativos que ponían sobre la mesa la propia casuística excluyente, respecto a otras artistas mujeres que no habían tenido tanto 'éxito' en cualesquiera de los ecosistemas artísticos. Esto hizo, precisamente, que muchas de estas creadoras desarrollaran alternativas de distribución y producción de su arte. Creaciones entendidas como tradicionales por su propia razón de ser —costura, bordado, imagerie o pintura china— eran excluidas del circuito artístico por su supuesta superficialidad o sensiblería. Lippard⁵¹, sin embargo, encontró en estas técnicas una gran contribución al mundo del arte, una transformación de procesos y una incorporación creativa única circunstancial; es decir, menos sesgada por su vinculación con la emoción real, la experiencia personal derivada del contexto vital de la mujer. Estos puntos de vista han tenido impacto en estudios posteriores, aunque, quizá, no todo el que se hubiera querido.

⁵⁰ Nota metodológica: las figuras que acompañan este artículo no tienen un carácter ilustrativo, sino analítico. Los gráficos cuantitativos se han elaborado a partir del recuento manual de monografías firmadas por autoras, mientras que las visualizaciones de red se han generado en *Gephi* utilizando los algoritmos *ForceAtlas2* y *Lowmim*. En estos grafos, cada nodo representa una artista y cada enlace documenta una relación crítica registrada en la base de datos. El tamaño del nodo refleja su centralidad y el color identifica comunidades detectadas automáticamente. En conjunto, estas herramientas permiten analizar la estructura del ecosistema crítico mujer-mujer y visualizar patrones de concentración, jerarquía y periferia que no serían perceptibles mediante una lectura lineal de los datos.

⁵¹ Lippard, 1984: 104-105.

No en vano, los conceptos de delicadeza o introspección ligados al mundo representacional creativo de la mujer, por el hecho de serlo, se convierten en otra falacia insostenible. Siempre han existido artistas masculinos cuyas obras destilaban preciosismo, finura y delicadeza. Igualmente, debemos entender este hecho como reivindicación de las tradiciones artesanales y sensibilidades estéticas del momento, un cambio de paradigma, a incluir en el imaginario colectivo sin categorías o genealogías dominantes. Así lo indica Miriam Schapiro durante la entrevista concedida a Elissa Auter (1982), en la que cuestiona gustos, procesos, materiales, estéticas y planteamientos. Debería entenderse pues la producción artística femenina como una actitud disruptiva *per se*, sin tomar el concepto ‘de lo femenino’ como algo peyorativo o inferior.

Los estilos decorativos realizados por estas *exprofeso* son fruto de contextos y circunstancias particulares que rodean a las creaciones de las mujeres, contribuyendo en sí a cambiar la manera en la que significamos sus prácticas artísticas en la Historia del Arte. Valga como muestra la conocida afirmación de Auter: “una de las grandes excluidas de los relatos y circuitos artísticos, bajo la política del valor categórico mediado por las instituciones”⁵². Y así sigue siendo la propia historiografía crítica actual, auspiciada por las instituciones, la que glorifica al individuo, así como la producción de monografías personalistas, sin respetar el propio desarrollo del creador o la calidad de sus obras.

Verena Radkau⁵³ ya advertía sobre la necesidad de encaminarnos hacia una nueva historiografía en torno a las mujeres desde un punto de vista más antropológico. Sin embargo, siguiendo a esta autora, el problema es más de índole cuantitativo que cualitativo, ya que existe, por sí misma -en cualquiera de las tramas grupales/sociales-, una jerarquía simbólica invisible que estructura relaciones y movimientos organizados, afectando tanto en la esfera pública como privada, y que marca un sesgo concreto en cómo construimos la Historia del Arte.

Dicho esto, a partir de la base de datos curada en este estudio, se ha desarrollado un sistema de análisis visual y cuantitativo del entramado de relaciones entre artistas mujeres y las autoras que han contribuido a su canonización o visibilidad crítica. Esta sección despliega los resultados obtenidos mediante visualizaciones de red, histogramas de frecuencia, gráficos de acumulación crítica y mapas de exclusión, con el objetivo de materializar el concepto de ecosistema crítico mujer-mujer que aquí exponemos. Dicho ecosistema no se entiende como una simple agregación de nombres femeninos, sino como una constelación de relaciones críticas, donde el volumen de estudios, la intensidad relacional, la centralidad teórica y la persistencia institucional conforman jerarquías internas, núcleos simbólicos y periferias estructurales.

Como hemos adelantado en el epígrafe anterior, algunas siguen siendo idealizadas al más puro estilo picassiano. De hecho, Frida Kahlo o Georgia O’ Keefe son dos de los ejemplos más claros de ello con 76 y 77 monografías individuales, respectivamente. Lo podemos ver en el siguiente gráfico obtenido tras una búsqueda exhaustiva de monografías individuales referidas a cada una de las artistas más buscadas o nombradas en internet. Le seguirían Nikki de Saint Phalle (48), Louise Bourgeois (44) y Mary Cassatt (42). Sorprende, sobremanera, que Artemisa Gentileschi, Berthe Morisot o Tamara de Lempicka no superen las 30; o que Sofonisba Anguissola se quede en las 19. Igualmente, entre las artistas más buscadas o nombradas en internet -tabla compartida en el epígrafe precedente-, algunas ni siquiera cuentan con un estudio individual (Fig. 5):

⁵² Auter, 2019: 71-81.

⁵³ Radkau, 1986: 77-81.

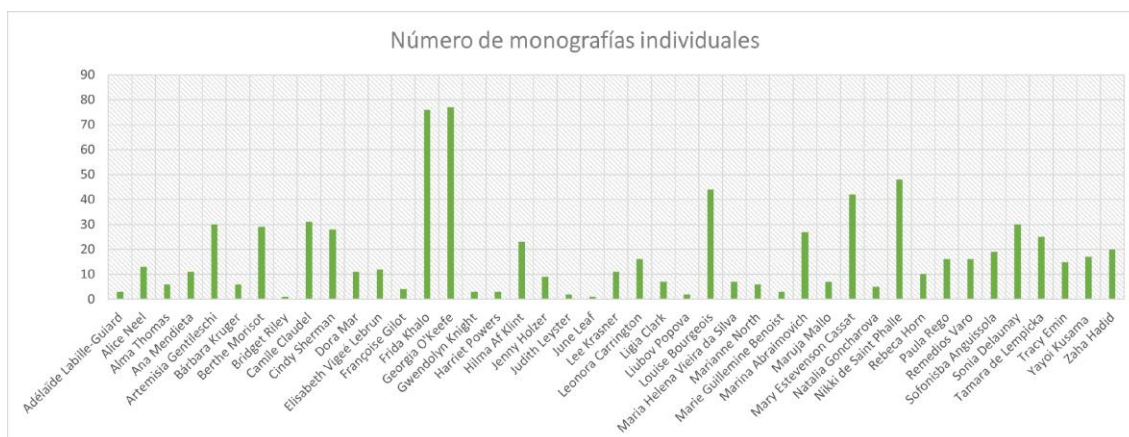


Fig. 5. Número de monografías escritas por autoras sobre las artistas más mencionadas en buscadores web y listados de alta circulación digital. El gráfico permite valorar la correspondencia entre visibilidad mediática y atención crítica individualizada. Excel gráficas. Elaboración propia (2023–2024).

De las 53 anteriormente mencionadas, solo 45 cuentan con monografías personalistas, escritas por autoras-teóricas mujeres. Estas componen el ecosistema crítico mujer-mujer, dejando al margen una enorme cantidad de compañeras que aún han de ser estudiadas, divulgadas, analizadas y revalorizadas en clave de género incluyente, repensando los modos historiográficos del siglo XXI.

La visualización más significativa se generó en *Gephi* a partir del cruce entre las hojas “actores”, “críticas” y “estudio teóricas” de la base de datos. Utilizando el algoritmo *ForceAtlas2* para la distribución espacial de nodos. Se emplea como motor de distribución espacial por su capacidad para representar relaciones semánticas y topológicas de manera intuitiva en redes complejas. Con él, simulamos un sistema físico de atracción y repulsión entre nodos, lo cual permite visualizar de forma orgánica los agrupamientos emergentes, reforzando la legibilidad de zonas de alta densidad (núcleos críticos) y áreas de dispersión (periferias analíticas). Con la intención de optimizar y potenciar la representación gráfica para ofrecer una mejor comprensión visual y estructural del ecosistema crítico mujer-mujer que surge de la fuerza relacional de los vínculos documentados entre autoras y artistas extraídos durante la construcción de la base de datos.

Complementariamente, se utiliza también el algoritmo *Louvain* para la detección de comunidades críticas, dado su eficiencia para segmentar redes extensas en clústeres coherentes con alta densidad interna de conexiones. Este método, basado en la optimización de modularidades, permite identificar subconjuntos de nodos que comparten patrones discursivos comunes, facilitando el análisis de subcampos críticos, genealogías o afinidades epistémicas dentro del conjunto de relaciones estudiadas.

La combinación de ambos algoritmos⁵⁴ posibilita el abordaje simultáneo de las dimensiones visuales, estructurales y discursivas del resultado gráfico generado. Garantizamos, con ello, un

⁵⁴ Micro explicación del funcionamiento de los algoritmos usados para las visualizaciones que ilustran este estudio: dichas imágenes se han generado con *Gephi*, software que permite representar relaciones entre nodos. El algoritmo *ForceAtlas2* organiza la red mediante fuerzas de atracción y repulsión, situando en el centro a los nodos con mayor conexión. El método *Louvain* identifica comunidades internas agrupando automáticamente artistas que comparten patrones críticos similares.

buen análisis multiescalar de las jerarquías simbólicas, las exclusiones y las concentraciones de visibilidad en el campo historiográfico feminista. El grafo resultante revela zonas densamente interconectadas (indicativas de una alta concentración discursiva) y áreas periféricas con nodos aislados o conectados con un solo vínculo (indicativas de exclusión simbólica). El tamaño de cada nodo corresponde al grado de conexión (número de vínculos directos), mientras que el grosor de las aristas refleja el número de monografías individuales firmadas por mujeres sobre una artista determinada.

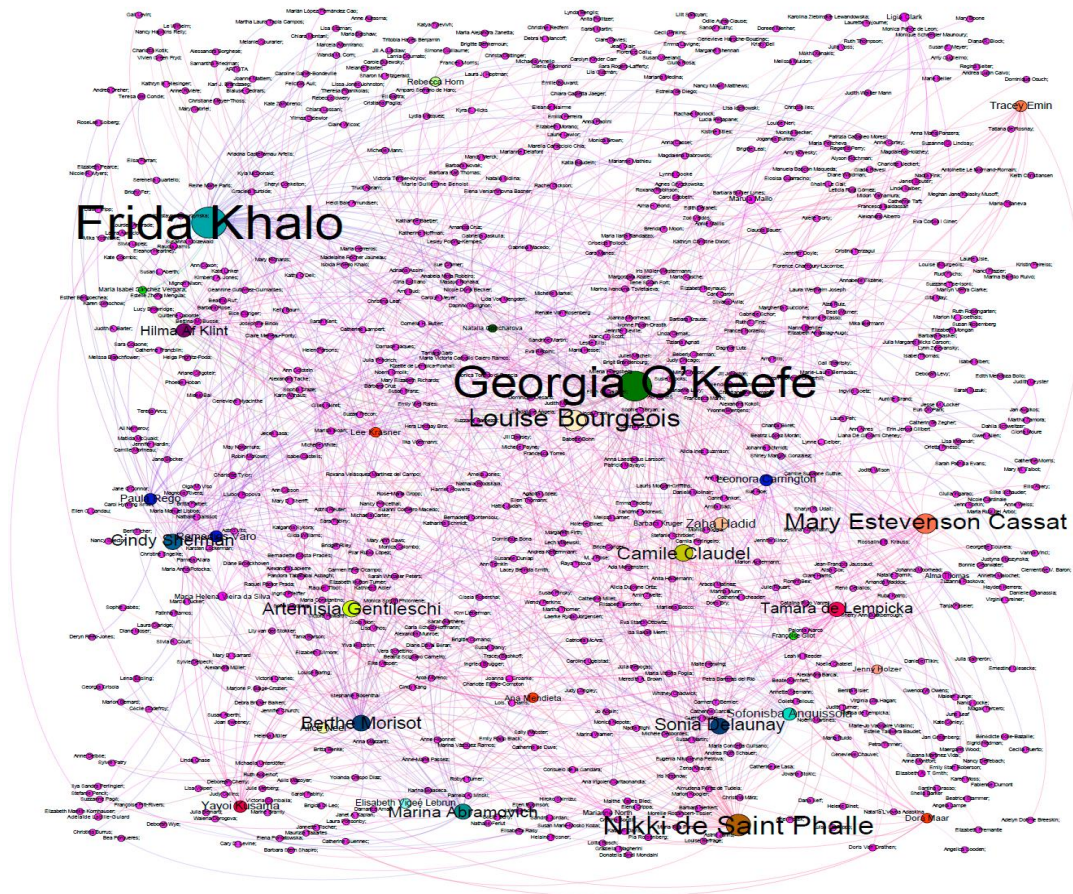


Fig. 6. Ecosistema crítico mujer-mujer de las artistas (Red relacional) de las artistas más mencionadas en buscadores web, cruzada con las monografías escritas por autoras. El tamaño de los nodos refleja la intensidad crítica acumulada y los enlaces muestran vínculos documentados entre críticas y creadoras. La visualización permite contrastar la estructura del ecosistema digital con la del ámbito académico. *Gephi*. Elaboración propia (2023–2024).

Se puede observar cómo figuran en nodos centrales actores como Christine de Pizan (ya hemos comentado anteriormente que esta figura es bastante interesante, dado que no es artista *per se*)⁵⁵, Eva Hesse, Georgia O'Keeffe y Frida Kahlo, cuyas trayectorias han generado una

⁵⁵ La inclusión de Christine de Pizan, figura no vinculada a la práctica artística visual sino a la producción teórica profeminista, se justifica por el enfoque relacional del estudio, que analiza vínculos críticos entre autoras y figuras objeto de análisis, más allá de la naturaleza estricta de su obra. Con 35 monografías escritas por mujeres identificadas en la base de datos, su nodo refleja una alta concentración discursiva y constituye un hallazgo empírico significativo, no una decisión editorial subjetiva. Su centralidad pone de relieve la dimensión epistemológica del canon mujer–mujer, donde determinadas pensadoras configuran los marcos simbólicos que sostienen la visibilidad cultural de las creadoras. Véase Redfern (2015: 103–124) sobre su papel en la defensa moral

cantidad considerable de monografías personales firmadas por autoras mujeres. Estas artistas se encuentran conectadas con múltiples críticas y teóricas, formando conglomerados relacionales que operan como centros discursivos. En cambio, otras creadoras incluidas en el corpus (como es el caso de Caterina van Hemessen, Marie de Gournay o Marieta Robusti) que aparecen en el grafo como nodos marginales, sin conexiones significativas, lo que refleja su escasa atención crítica individualizada pese a su presencia en programas docentes o webs con gran visibilidad digital por su posicionamiento SEO en el motor de búsqueda *Google* (Fig. 6).

El gráfico de barras correspondiente a la frecuencia de monografías por artista refuerza este patrón: aproximadamente el 80 % del total de estudios críticos se concentra en menos del 10 % de las artistas del corpus. Christine de Pizan lidera el ranking con 35 estudios, seguida de Yoko Ono (16), Eva Hesse (14) y Remedios Varo (13). Esta hipervisibilidad de algunas figuras genera una asimetría en el discurso feminista que, lejos de desarmar la noción de canon, reproduce lógicas de consagración similares a las de la historiografía tradicional. La curva de acumulación crítica muestra, además, una pendiente muy pronunciada en sus primeras posiciones, estabilizándose rápidamente, lo que indica una concentración excesiva de recursos analíticos en pocas figuras.

Otra visualización clave consiste en el gráfico de artistas que, pese a estar presentes en programas académicos o listados digitales, no cuentan con ninguna monografía crítica firmada por mujeres. Este mapa negativo permite identificar con claridad los huecos del ecosistema simbólico: nombres como Margarete Schütte, Sofonisba Anguissola o Isabel Guerra permanecen sin atención individualizada desde el campo feminista institucionalizado. Esta exclusión revela un fenómeno de doble marginalidad: creadoras que han sido visibilizadas a través de iniciativas docentes o mediáticas, pero que no han recibido una legitimación crítica suficiente para consolidarse dentro del discurso historiográfico feminista.

A su vez, el análisis de modularidad revela la existencia de comunidades críticas específicas, es decir, agrupaciones de autoras que tienden a estudiar a artistas similares o desde perspectivas compartidas. Estos clústeres teóricos permiten inferir la existencia de corrientes o afinidades discursivas, como los enfoques materialistas, postcoloniales, queer o transnacionales, aunque no siempre estén nombradas explícitamente en los textos analizados. Por ejemplo, el nodo de Christine de Pizan se vincula con autoras que abordan los orígenes medievales de la crítica feminista, mientras que los nodos de Yoko Ono o Mona Hatoum revelan una red crítica más contemporánea, anclada en discursos interseccionales y posmodernos.

Debemos mantener cautela al respecto, pero, sin lugar a duda, los primeros estudios de género adolecieron de la necesidad de proponer determinadas artistas como grandes cabezas de la producción femenina. Con ello se busca visibilizar un sesgo, sin caer, que finalmente, terminarían creando otro microsesgo -entre las propias artistas-, un problema que, parece, se está tratando de solventar en la medida posible (Fig.7).

En términos de estructura, la red presenta una densidad media-alta en su zona central, con rutas múltiples de acceso entre críticas y artistas más estudiadas, y una periferia fragmentada, en la que abundan nodos sin conexión o con vínculos unilaterales. Esta configuración sugiere una clara jerarquía discursiva interna, donde el canon crítico mujer-mujer no opera como una esfera democrática, sino como una red asimétrica, jerárquica y selectiva, en la que algunas figuras concentran atención, mientras otras se mantienen como presencias marginales o incluso espectrales (Figs. 8 y 9).

de las mujeres en el pensamiento medieval; Bottici (2024, pp. 19–26) sobre su legado en el pensamiento feminista europeo; y Kahl (2024: 42–55) sobre su centralidad intelectual en la historia cultural del género.

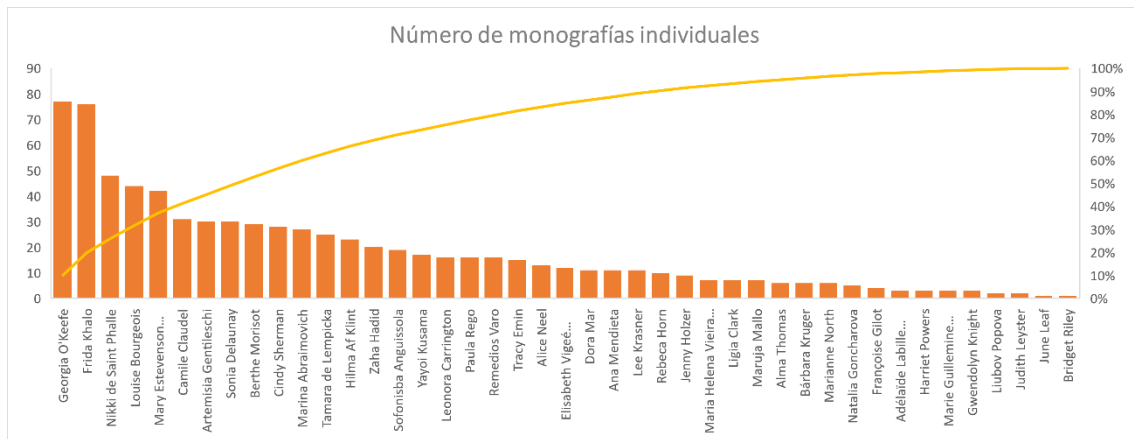


Fig. 7. Número total de monografías individuales escritas por mujeres sobre las artistas más mencionadas en internet, ordenadas de mayor a menor. La curva acumulada evidencia la concentración de estudios en un reducido grupo de figuras. Excel gráficas. Elaboración propia (2023–2024).

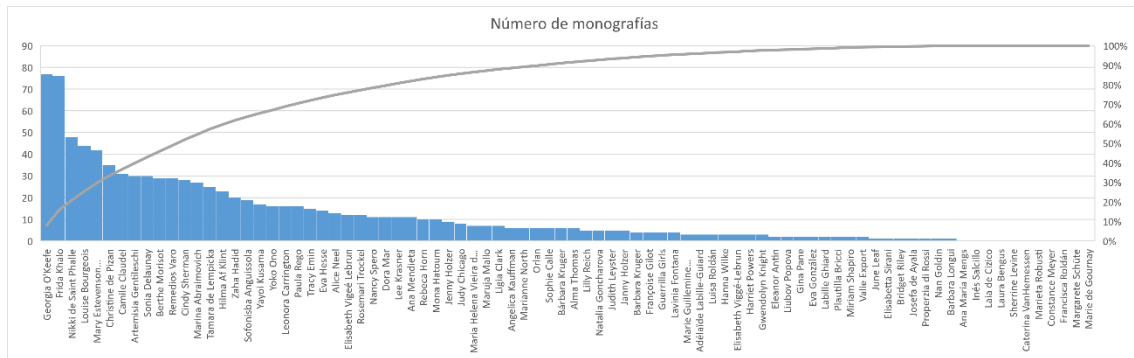


Fig. 8. Cómputo global del número de monografías escritas por mujeres sobre las artistas más estudiadas en el ámbito universitario y más mencionadas en internet. El gráfico permite detectar convergencias, divergencias y vacíos críticos entre ambos espacios de circulación. Excel gráficas. Elaboración propia (2023–2024).

Finalmente, se ha generado una visualización de evolución temporal a partir de los metadatos de las monografías, lo que ha permitido observar los picos de publicación por década. El análisis longitudinal demuestra que los años 1990 y 2020 son los periodos con mayor número de estudios críticos sobre mujeres artistas por parte de autoras. Este dato puede relacionarse con los ciclos de activismo institucional (como la incorporación del feminismo a los museos en los 90) y con el reciente auge de políticas culturales de paridad y visibilización en la década de 2020. Sin embargo, más allá de estos picos, el ritmo de publicaciones no crece de manera proporcional al aumento de visibilidad en medios o redes, lo que sugiere una desconexión entre visibilidad popular y producción crítica sustancial⁵⁶.

⁵⁶ Para facilitar la lectura del grafo, se resumen aquí algunos términos: nodo (cada artista o autora representada en la red); arista (relación crítica documentada); centralidad (relevancia estructural de un nodo según sus conexiones); modularidad/comunidades (agrupaciones detectadas automáticamente mediante el método *Louvain*); hipervisibilidad (acumulación excepcional de estudios críticos en torno a una figura); periferia simbólica (nodos aislados o con escasa atención crítica individualizada).

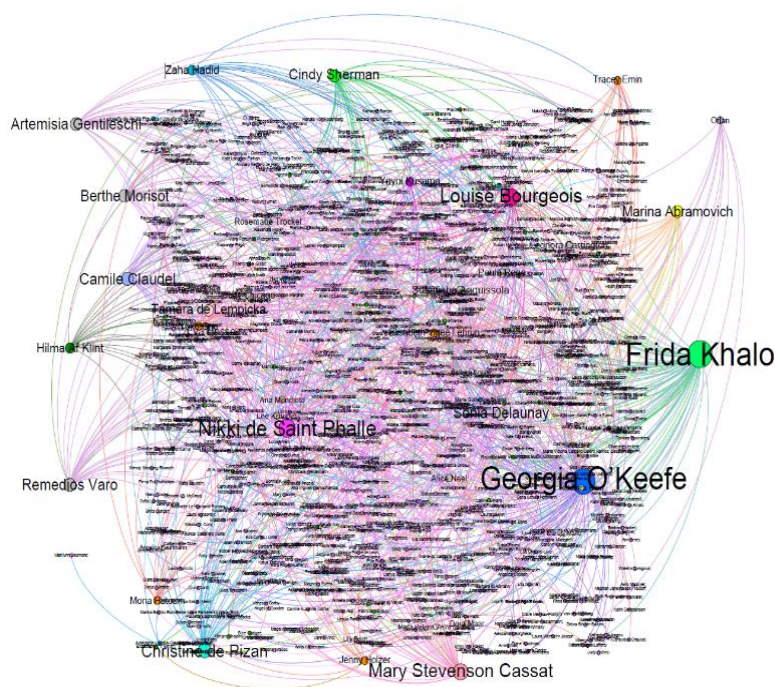


Fig. 9. Visualización integrada del ecosistema crítico mujer-mujer que resulta del cruce entre datos universitarios y digitales. La distribución mediante ForceAtlas2 evidencia zonas de alta centralidad y áreas periféricas con escasa conectividad. Esta herramienta permite analizar la estructura interna del meta-canon contemporáneo. *Gephi*. Elaboración propia (2023–2024).

Georgia O'Keeffe y Frida Kahlo son las dos artistas sobre las que más se ha escrito. La cuestión es ¿por qué? ¿Cuál es su *background*, o cuál es el motivo de que sean tan conocidas a nivel general? Quizás, el mito que hay bajo ambos personajes: En cuanto a O'Keeffe, se entiende como la pionera de la reinención del arte abstracto de flores y paisajes. En este sentido, se puede entender la profusión de monografías individuales sobre la americana. Sin embargo, otras también realizaron ejercicios plásticos similares como Hilma af Klint —quien no llega a copar ni la mitad de los títulos que esta (23)—, Bárbara Maple o Georgiana Houghton, en lo relativo a la pintura; Carrie Mae Weems, Faith Ringgold, Ghada Amer, Harriet Powers, en cuanto trabajos relacionados con el arte textil. Todos estos nombres de mujer ni siquiera forman parte del compendio general universal o formativo actual.

La segunda, como símbolo de la igualdad de género y de la ‘masculinización’ de la mujer, cuya vida estuvo marcada por un accidente y cuyo marido, el también pintor Diego de Rivera, le engañó y la abandonó. Asimismo, la dependencia de la artista hacia su cónyuge maltratador quedó plasmadas en las cartas privadas que se publicarían a posteriori en el libro titulado *Nunca te olvidaré, Frida Kahlo* (2005) de Salomon Grimberg y Sandra Luna Marlet. Al respecto, la periodista Sandra Arbat pone en entredicho el valor de esta figura como símbolo feminista en su artículo *¿Por qué Frida Kahlo no debería ser un icono feminista?* publicado en 2017. Para ello, utiliza un fragmento de sus cartas a Diego, más concretamente, la escrita en México en 1953:

“Cuando me dijeron que habrían de amputarme la pierna no me afectó como todos creían, NO, yo ya era una mujer incompleta cuando le perdí, otra vez, por enésima vez quizás y aun así sobreviví. No me aterra el dolor y lo sabes, es casi una condición inmanente a mi ser, aunque sí te confieso que sufrí, y sufrí mucho, la vez, todas las veces que me pusiste el cuerno...no sólo con mi hermana sino con otras tantas mujeres... ¿Cómo cayeron en tus enredos?”⁵⁷

Cabe preguntarse, ¿era realmente la artista mexicana una precursora de su tiempo, respecto a otras?

En conjunto, todas estas visualizaciones permiten una lectura estructural del ecosistema crítico mujer–mujer, revelando no solo las figuras centrales del discurso feminista en la historia del arte, sino también las ausencias sistemáticas que continúan configurando el margen. Lejos de ofrecer un panorama igualitario, los datos muestran un sistema aún atravesado por desigualdades internas, donde el relato reparador corre el riesgo de cristalizar nuevas jerarquías simbólicas en nombre de la inclusión. El análisis cuantitativo y visual aquí desarrollado permite, en consecuencia, no solo identificar patrones de legitimación, sino también abrir interrogantes sobre los criterios mediante los cuales se constituye el canon incluso dentro de los márgenes.

La visualización, en este caso, se convierte en una herramienta epistemológica que permite desnaturalizar la distribución crítica del discurso, evidenciando cómo los relatos alternativos pueden también consolidarse como nuevas formas de centralidad simbólica. Este ejercicio cartográfico y analítico pone en cuestión el mito de un feminismo historiográfico homogéneo o pluralista, y propone una mirada más compleja sobre las tensiones internas del campo. Desde esta perspectiva, el ecosistema crítico mujer–mujer no es una zona reparada, sino un campo de disputa activa por los sentidos, las presencias y los silencios en la historiografía del arte contemporáneo.

Conclusiones

Esta investigación parte de una premisa fundamental: ni la historiografía artística ni los enfoques feministas aplicados a la Historia del Arte han sido nunca neutrales. Ambos responden a contextos ideológicos, estructuras de poder, y sistemas de representación cultural que influyen en la configuración del canon. En tal sentido, el feminismo no escapa a las tensiones inherentes a todo relato histórico: al intentar visibilizar lo omitido, corre también el riesgo de generar nuevas formas de exclusión o idealización, especialmente cuando reproduce lógicas de excepcionalidad, heroicidad o genialidad previamente naturalizadas por la historiografía androcéntrica.

Lejos de no tener en cuenta el valor de los esfuerzos por recuperar voces silenciadas, esta investigación pone el foco en los mecanismos mediante los cuales ciertas artistas han sido elevadas a la categoría de símbolos, en detrimento de una mirada más amplia, plural y situada sobre la producción artística femenina. La revisión crítica de las asignaturas universitarias, las publicaciones especializadas, los resultados de búsqueda en internet y, especialmente, el análisis de los vínculos mujer–mujer en la crítica artística (visualizados a través del grafo relacional construido *ad hoc*) ha permitido constatar la existencia de un meta-canon de alta visibilidad compuesto por un número reducido de creadoras, en su mayoría asociadas a discursos ya legitimados por instituciones culturales, académicas o mediáticas.

En este contexto, el problema no radica únicamente en la escasez de nombres, sino en la forma en que ciertos relatos, aparentemente alternativos, reproducen de forma acrítica las jerarquías tradicionales. Al privilegiar ciertas biografías por su carisma, su narrativa personal

⁵⁷ Arbat, 2017.

o su potencial simbólico antipatriarcal, se corre el riesgo de continuar elaborando discursos verticales que, aunque formulados desde una óptica de género, permanecen ligados a los mismos patrones de exclusividad y excepcionalidad. Esto se traduce en una sobreexposición de algunas figuras y en la marginación sistemática de cientos de creadoras que, pese a haber desarrollado trayectorias artísticas relevantes, no forman parte del imaginario colectivo ni de los programas formativos.

Este diagnóstico se apoya en una base de datos ampliada, compuesta por 918 artistas, y en un corpus de relaciones críticas que permite visualizar no solo los nodos centrales de atención, sino también las periferias simbólicas que permanecen apenas articuladas. El uso combinado de herramientas de minería de datos, técnicas de visualización de redes (*Gephi*), análisis cualitativo y cruce de fuentes documentales ha permitido ir más allá del mero listado para proponer una mirada estructural al ecosistema crítico construido por mujeres sobre otras mujeres.

Así, conceptos como centralidad, aislamiento, modularidad o concentración discursiva no se utilizan aquí de forma metafórica, sino como herramientas analíticas que permiten describir con precisión la configuración actual de este ecosistema. La gran centralidad, en este caso, de figuras como Christine de Pizan, cuya prominencia se justifica tanto por el número de monografías como por su peso fundacional en el pensamiento feminista, pone en evidencia el rol que juegan ciertas autoras como matrices simbólicas de todo el discurso de género en la Historia del Arte. Sin embargo, esta concentración también alerta sobre la falta de distribución equitativa de la atención crítica, incluso dentro de los marcos feministas. Es decir, no basta con sustituir nombres masculinos por femeninos en los manuales o exposiciones: lo que está en juego es la transformación de los marcos epistemológicos desde los que se valora, jerarquiza y narra la producción artística.

Frente a la fascinación por el ‘genio femenino’ como réplica especular del genio masculino, este manuscrito ha ofrecido una aproximación más compleja y relacional, centrada en la producción artística como resultado de múltiples factores (históricos, socioculturales, afectivos, institucionales) que atraviesan cada trayectoria. En lugar de repetir los mecanismos del canon desde otro lado de la balanza, es urgente repensar las formas de representación, inclusión y validación desde marcos de análisis más horizontales, contextuales y dinámicos. Por ello, los gráficos ofrecidos aquí no deben ser entendidos solo como un recurso visual, sino como una herramienta metodológica que permite cuestionar las lógicas tradicionales de construcción del conocimiento histórico-artístico.

Al mostrar tanto las concentraciones críticas como las ausencias estructurales, este tipo de visualización ofrece una cartografía alternativa del campo historiográfico, abriendo nuevas vías para la investigación, la docencia y la divulgación en clave feminista, pero no necesariamente canonizante. Por concluir, esta investigación no pretende clausurar debates ni ofrecer un nuevo listado “correcto” de artistas de una forma simplista o agarrarse a los tópicos generales de la actualidad, sino problematizar los modos en que construimos sentido en torno a sus nombres, obras y trayectorias, ya que solo de este modo, desde una mirada crítica, situada y meticulosa, será posible transformar no solo los contenidos, sino las estructuras desde las que narramos la Historia del Arte.

La neutralidad es imposible, pero sí son posibles la conciencia metodológica, la transparencia en las fuentes y una actitud epistemológica abierta. Este estudio busca así contribuir a una historia del arte más justa, compleja y plural. Se subraya que, aunque cambie el sujeto que escribe (de hombre a mujer), si se mantienen las mismas estructuras canónicas y se repite la visibilización de ciertas artistas, se perpetúa el mismo error de base que la historiografía debe superar.

Bibliografía

- Alario Trigueros, María Teresa (2008): *Arte y feminismo*. Donostia-San Sebastián: Nerea.
- Arbat, Sandra (2017): “¿Por qué Frida Kahlo no debería ser un icono feminista?”. *La Vanguardia.com* [en línea] disponible en <https://www.lavanguardia.com/de-moda/moda/20171102/432505465822/frida-kahlo-icono-moda-exposicion-londres.html> [fecha de consulta: 27 mayo 2025].
- Auther, Elissa (2019): “Miriam Shapiro and the politics of the decorative”. En: VV. AA. (eds.): *With Pleasure: Pattern and Decoration in American Art 1972-1985*. Los Ángeles: MOCA, pp. 46–65.
- Bauer, Hermann/Lupiani, Rafael (1981): *Historiografía del arte: introducción crítica al estudio de la historia del arte*. Madrid: Taurus.
- Bottici, Chiara (2024): “Christine de Pizan and women’s tongues”. *Public Seminar* [en línea] disponible en <https://publicseminar.org/2024/11/christine-de-pizan-and-womens-tongues/> [fecha de consulta: 27 mayo 2025].
- De Diego, Estrella (2009): *La mujer y la pintura del siglo XIX español. Cuatrocientas olvidadas y algunas más*. Madrid: Editorial Cátedra.
- de la Villa, Rocío (2013): “Crítica de arte desde la perspectiva de género”. En: *Investigaciones Feministas*, 4 [Vol.], [No. 4], Madrid, pp. 10-23.
- Díez, Pilar (2015): “Historia social e Historia cultural de las mujeres. Apuntes para un debate”. En: *Revista de Historiografía (RevHisto)*, 22 [Vol.], [No. 22], Madrid, pp. 13-23.
- Gerhard, Jane F. (2013): *The Dinner Party: Judy Chicago and the Power of Popular Feminism, 1970-2007*. Athens: University of Georgia Press.
- Godoy, María Jesús (2018): “La mujer en la primera abstracción geométrica: una contra-historia artística”. En: *Escritura e imagen*, 14 [Vol.], [No. 14], Madrid, pp. 261-277.
- Godoy, María Jesús et alii (2020): *Estética, arte y política*. Valencia: Universidad de Valencia.
- Höchstötter, Nadine/Lewandowski, Dirk (2009): “What users see – Structures in search engine results pages”. En: *Information Sciences*, 179 [Vol.], 12 [No.], pp. 1796–1812.
- Kahl, Verena (2024): “Christine de Pizan: Against all odds: Feminist pioneer and expert on the law of warfare in medieval Europe”. *Verfassungsblog* [en línea] disponible en <https://verfassungsblog.de/christine-de-pizan/> [fecha de consulta: 27 mayo 2025].
- Lippard, Lucy (1984): *Get the Message? Decade of Art for Social Change*. New York: E.P. Dutton.
- López Fernández Cao, Marian (1995): “El papel de las mujeres creadoras dentro de la Historia del Arte”. En: *Arte, Individuo y Sociedad*, 7 [Vol.], [No. 7], Madrid, pp. 43-44.
- Martínez, Ana (2023): “Teoría estética y feminismos: respuestas inclusivas y globales a la experiencia en el arte y la sociedad actual”. En: *Daimon Revista Internacional de Filosofía*, 89 [Vol.], [No. 89], Murcia, pp. 163-168.
- Manovich, Lev. (2017): *El software toma el mando*. Barcelona: Editorial UOC.
- Matas Fernández, Rafael/Luque Rodrigo, Laura (2020): “La mujer en el espacio pintado: de la edad moderna a la contemporánea”. En: *Asparkia*, 21 [Vol.], [No. 21], Castellón, pp. 47-64.
- Mayayo, Patricia (2019): *Historias de mujeres, historias del arte*. Madrid: Cátedra.
- Méndez Baiges, Maite/Montijano García, Juan María (2001): “La mujer artista como capriccio manierista”. En: Sauret, Teresa/Quiles, Amparo (eds.): *Luchas de género en la historia a través de la imagen: ponencias y comunicaciones, Vol. 1*. Málaga: Universidad de Málaga, pp. 635-642.
- Moi, Toril (1988): *Teoría literaria feminista*. Madrid: Cátedra.

- Nochlin, Linda (2007): “¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?”. En: Cordero, Karen/Sáenz, Inda (eds.): *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. México: Universidad Iberoamericana, pp. 17-44.
- Parker Rozsika/Pollock, Griselda (2021): *Maestras antiguas: mujeres, arte e ideología*. Madrid: Akal.
- Pollock, Griselda (1999): *Diferenciando el canon. El deseo feminista y la escritura de la historia del Arte*. Londres: Routledge.
- Pollock, Griselda/Malosetti, Laura (2013): *Visión y diferencia: feminismo, feminidad e historias del arte*. Buenos Aires: Fiordo.
- Porqueres, Bea (1994): *Reconstruir una tradición: las artistas en el mundo occidental*. Madrid: Horas y Horas.
- Puleo, Alicia/Agra Romero, María José (2020): *Ser feministas: pensamiento y acción*. Madrid: Cátedra.
- Radkau, Veren (1986): “Hacia una historiografía de la mujer”. En: *Nuevas Antropología*, 30 [Vol.], [No. 30], México, pp. 77-94.
- Redfern, J. (2015): *Christine de Pizan and the moral defence of women: Reading beyond gender*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Ruiz, M.^a Soledad (2021): “La historiografía feminista: una apuesta frente a la invisibilidad”. En: Salido, Pedro Victorio/Irisarri, M.^a Rosario (coord.): *Reflexiones multidisciplinares para el tratamiento de la competencia artística y la formación cultural*. Castilla-La Mancha: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 297-306.
- Sánchez, Domingo (1974): “Picasso, genio innovador”. En: *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 11 [Vol.], [No. 11], Granada, pp. 190-191.
- Torrent, Rosalía (1996): “Mujeres e imágenes de mujeres en la vanguardia histórica”. En: *Asparkía VI: Dona dones: Art y cultura*, [Vol. 6], [No. 6], Castellón, pp. 147-162.
- Vicente de Foronda, Pilar (2017): “La mujer como objeto de representación hasta principios del siglo XX”. En: *Atlánticas. Revista Internacional de Estudios Feministas*, 2 [Vol.], 1 [No.], A Coruña, pp. 271-296.
- Wittkower, Rudolf/Wittkower, Margot (1992): *Nacidos bajo el signo de Saturno*. Madrid: Cátedra.
- Zafra, Remedios (2022): “La intimidad conectada. Feminismo y cultura Red”. En: *Atlánticas. Revista Internacional de Estudios Feministas*, 7 [Vol.], 1 [No.], A Coruña, pp. 114-130.