



GRADO EN HISTORIA DEL ARTE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
UNIVERSIDAD DE LEÓN
Curso Académico 2020/2021

MUJERES ARTISTAS Y ACADEMICISMO EN LA ESPAÑA DEL SIGLO XIX

Alba del Blanco Méndez

Tutor: Iván Rega Castro

EL/LA TUTOR/A,

**REGA
CASTRO IVAN
- 33351603Q**

Fdo.:

Firmado
digitalmente por
REGA CASTRO IVAN -
33351603Q
Fecha: 2021.06.25
09:18:47 +02'00'

EL/LA ALUMNO/A,

Fdo.:

Resumen: Con la consolidación de las Academias de Bellas Artes en la segunda mitad del siglo XVIII, se crean nuevas oportunidades que las mujeres artistas aprovechan, en la medida de sus posibilidades, para formarse y mostrar su trabajo al público. En el contexto del siglo XIX, la mujer se coloca en el centro de numerosos debates de carácter político, educativo y moral, que determinan un cambio en la valoración de su papel en la sociedad. Puesto que en dichos debates se contempla la creación artística, este trabajo analizará la relación que mantuvieron las pintoras con el ambiente academicista del momento, y en especial, en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, así como las circunstancias culturales y sociales que influyeron en su producción.

Palabras clave: Mujeres, Academias, pintura, educación, exposiciones.

Abstract: With the consolidation of the Academies of Fine Arts in the second half of the 18th century, new opportunities are created that women artists take advantage of, to the extent of their possibilities, to train and show their work to the public. In the context of the 19th century, women are placed at the center of numerous debates of a political, educational and moral nature, which determine the valuation of their role in society and the archetype of femininity of the time. Since this model maintains a peculiar link with artistic creation, this work will analyze the relationship that the painters had with the academic environment of the moment, as well as the cultural and social circumstances that influenced their production.

Key words: Women, Academies, painting, education, exhibitions.

ÍNDICE DE CONTENIDOS

| | |
|--|----|
| 1. JUSTIFICACIÓN DEL TRABAJO DE FIN DE GRADO..... | 2 |
| 1.1 Objetivos..... | 2 |
| 1.2 Metodología..... | 3 |
| 2. DE LA DAMA RAZONADORA AL ÁNGEL DEL HOGAR. | 5 |
| 2.1 Antecedentes ilustrados. | 5 |
| 2.2 Hacia el tradicionalismo burgués: educación para señoritas. | 8 |
| 2.3 Un nuevo modelo de feminidad: el ángel del hogar. | 10 |
| 3. MUJERES ARTISTAS Y ACADEMIAS DE BELLAS ARTES. | 11 |
| 3.1 La formación de las artistas. | 15 |
| 3.2 La Escuela de Niñas..... | 19 |
| 4. MUJERES EN LAS EXPOSICIONES DE BELLAS ARTES..... | 21 |
| 4.1 Las exposiciones de San Fernando. | 21 |
| 4.2 Las exposiciones nacionales. | 24 |
| 4.3 Temas y técnicas. | 26 |
| 4.4 Mujeres pintoras y la crítica de arte..... | 30 |
| 5. ALGUNOS ESTUDIOS DE CASO..... | 33 |
| 5.1 Faraona Olivieri. <i>Autorretrato</i> | 34 |
| 5.2 Rosario Weiss. <i>Retrato de Goya</i> | 36 |
| 5.3 Antonia de Bañuelos. <i>El despertar de un niño</i> | 39 |
| 5.4 Fernanda Francés. <i>Jarrón de lilas</i> | 42 |
| 5.5 Luisa Vidal. <i>Autorretrato</i> | 44 |
| 6. CONCLUSIONES..... | 48 |
| 7. BIBLIOGRAFÍA..... | 51 |
| 8. WEBGRAFÍA. | 55 |
| 9. ANEXO DE IMÁGENES. | 56 |

1. JUSTIFICACIÓN DEL TRABAJO DE FIN DE GRADO.

El 13 de octubre de 2020, el famoso blog de arte *Cuaderno de Sofonisba* hizo una sorprendente revelación. La exposición *Invitadas. Fragmentos sobre mujeres, ideología y artes plásticas en España (1833-1931)*, inaugurada por el Museo Nacional del Prado ese mismo mes, había atribuido erróneamente una pintura a la artista Concepción Mejía.¹ El cuadro en cuestión, *La marcha del soldado*, fue pintado por Adolfo Sánchez Megías en 1895. Tras subsanar el error y retirar la obra, quedó cierta insatisfacción con el mensaje de la exposición, la cual demostró estar falta de un estudio más profundo sobre las artistas del siglo XIX.² El acercamiento a estas mujeres, así como a las circunstancias que rodearon y condicionaron su obra, es una de las motivaciones para la elaboración del presente trabajo. También lo es configurar un estado de la cuestión que refleje los principales estudios elaborados sobre este asunto en las últimas décadas, corrigiendo así las generalizaciones que empañan a las artistas del momento.

La realización de este trabajo sirve, además, para completar la formación adquirida a través del Grado en Historia del Arte, ya que en la titulación no he tenido la oportunidad de hacer estudios de género o sociología del arte. Por tanto, mediante la revisión de las fuentes bibliográficas se pretende conseguir una aproximación a la materia expuesta en el título, logrando una mayor comprensión de la producción femenina durante el siglo XIX y del papel que jugaron en ella las Academias, principal exponente artístico de la época. Al desarrollar el presente Trabajo de Fin de Grado -TFG-, se pretende sintetizar todas las competencias adquiridas por el alumno, a fin de esclarecer una cuestión que todavía presenta problemas metodológicos y vacíos en el discurso histórico-artístico.

1.1 Objetivos.

Como se ha indicado en el título, este trabajo pretende analizar la relación de las mujeres artistas del siglo XIX en el contexto de su participación en las Academias de Bellas Artes. Para ello, se realizará un estado de la cuestión que permita reconocer las principales investigaciones sobre el citado tema. Pretende también estudiar el número y

¹ Carlos G. Navarro, coord., *Invitadas. Fragmentos sobre mujeres, ideología y artes plásticas en España (1833-1931)* (Madrid: Museo Nacional del Prado, 2020).

² Concha Díaz “Invitadas – Primeras Impresiones”, *Cuaderno de Sofonisba*, 13 de octubre de 2020, <http://cuadernodesofonisba.blogspot.com/2020/10/invitadas-primeras-impresiones.html>
Los debates suscitados a raíz de este error fueron recogidos por la prensa nacional, destacando artículos como: José Antonio Luna, “La historiadora que destapó que una de las ‘Invitadas’ del Prado era un hombre”, *eldiario.es*, 15 de octubre de 2020, https://www.eldiario.es/cultura/arte/historiadora-destapo-error-invitas-prado-mascaron-proa-exposicion-caido-discurso_1_6295451.html

los tiempos en que se produce la progresiva incorporación de la mujer a los estudios artísticos oficiales. Por último, este trabajo se propone rescatar algunos nombres que gozaron de consideración en su momento pero que, actualmente, parecen poco más que olvidados.

1.2 Metodología.

En la actualidad, parece clara la necesidad de construir un pasado “con” mujeres y más en concreto, una Historia del Arte en femenino. La sociología del arte se ha hecho eco de la falta de nombres propios de mujeres relevantes en la cultura occidental, así como de categorías de análisis que expliquen su ausencia u ocultación. Tras el pionero artículo de Nochlin, “Why Have There Been No Great Women Artists?”,³ publicado en 1971 por *ARTnews*, multitud de estudios han tratado de responder a dicha cuestión, ofreciendo diferentes perspectivas. Para ello, los estudios de género, que han tomado un gran impulso en las últimas décadas, se han compaginado con los análisis de la historia cultural, interesándose por comprender la identidad femenina desde la subjetividad de la mujer como individuo.⁴ Lo cierto es que los métodos formalistas o iconográficos pocas diferencias nos permiten extraer con respecto a las creaciones de los pintores coetáneos, especialmente si se tiene en cuenta la escasa cantidad de piezas conservadas.

Por tanto, es necesario explicar el arte desde las circunstancias sociales y políticas de su producción, dejando de lado la individualidad del clásico genio artístico. Además de ello, la creación ausente también es motivo de estudio en la historiografía reciente. Cuando Griselda Pollock se preguntaba si era suficiente incorporar nombres de mujeres para hacer una Historia del Arte feminista,⁵ se refería a que, efectivamente, incorporar a las mujeres dentro de las categorías estéticas masculinas no cambiaría la manera en la que percibimos la Historia del Arte. Incluir no basta, hay que desarticular los discursos de la disciplina, pues nunca verán a la mujer como creadora. Así pues, aunque el pasado no se puede cambiar, sí que se puede reconstruir a través de la investigación histórica.⁶

³ Linda Nochlin, “¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?”, en *Amazonas del arte nuevo*, coord. por Josep Casamartina I Parassols y Pablo Jiménez Burillo (Madrid: Fundación Mapfre, 2008), 283-289. Citado aquí a partir de la edición traducida al español.

⁴ Mary Nash, “Experiencia y aprendizaje: la formación histórica de los feminismos en España”, *Historia Social*, nº 20 (otoño 1994), 151-172.

⁵ Griselda Pollock, *Vision and Difference: Femininity, Feminism and the Histories of Art* (Londres y Nueva York: Routledge, 1988).

⁶ Mariangeles Pérez-Martín, *Ilustres e Ilustradas. Académicas de Bellas Artes (SS. XVIII-XIX)* (Valencia: Tirant lo Blanch, 2020), 36.

En el ámbito hispano, el siglo que nos ocupa ha gozado de especial atención, sobre todo a partir de trabajos precursores como el de Estrella de Diego.⁷ En su artículo *En torno al concepto de calidad y otras falsedades del discurso impuesto*, presente en el catálogo de la exposición antes mencionada, Diego nos invita a ver más allá de las obras; a leer entre líneas. El concepto de “calidad”, tan usado por los historiadores y eruditos del arte, contraponen unas obras a otras y establece diferencias y jerarquías que al final cambian según el momento y el lugar. Una buena parte de las exclusiones de mujeres artistas se deben a este problema. La “calidad” es implacable a la hora de dejar o no entrar los cuadros a los museos. Se trata de otra forma de dividir el mundo entre grandes maestros y quienes no lo son. Aunque las artistas del siglo XIX se adaptaron a la norma para ser aceptadas, el hecho mismo de adaptarse y ser bodegonistas o pintoras de género las convertía a su vez en carentes de “calidad”, en pintoras de segunda categoría.⁸ “¿Era éste un género menor porque lo pintaban señoras? ¿O lo pintaban ellas porque era menor?”⁹ Se necesita un armazón teórico fuerte para plantear determinadas cuestiones sin caer en anacronismos. Ciertamente, este mismo trabajo puede errar en alguno de sus planteamientos, ya que no es suficiente integrar a las mujeres en el discurso, deben replantearse las bases del mismo. Puesto que las artistas femeninas no pueden ser analizadas de forma aislada, quizás ha llegado el momento de plantearse el lugar que les corresponde en el relato.¹⁰

Por otra parte, el rumbo de los estudios recientes coincide en transformar la imagen escindida de la sociedad donde un grupo dominante marcaba los valores culturales y las mujeres, salvo escasas excepciones, se situaban al margen. De este modo, no podemos entender las Academias sin analizar las tensiones que se dieron dentro de ellas entre hombres y mujeres. Numerosos estudios e investigaciones han demostrado que la participación de la mujer en la creación artística de estas organizaciones no era algo marginal. Por ello, es importante integrar a estas participantes en el discurso historiográfico, para poder realizar un relato de la Historia del Arte de la forma más

⁷ Estrella de Diego, *La mujer y la pintura del XIX español* (Madrid: Ensayos Arte Cátedra, 2009).

⁸ Estrella de Diego, “En torno al concepto de calidad y otras falsedades del discurso impuesto” en *Invitadas. Fragmentos sobre mujeres, ideología y artes plásticas en España (1833-1931)*, coord. por Carlos G. Navarro (Madrid: Museo Nacional del Prado, 2020), 25-38.

⁹ Diego, *La mujer...*, 393.

¹⁰ Diego, “En torno al concepto de calidad...”, 25-38.

completa posible.¹¹ Es en este marco metodológico en el que se inserta el presente trabajo, cuyo eje es la historia social y la realidad objetiva.

Varias son las tareas de investigación realizadas para poner en práctica todas estas cuestiones. En primer lugar, se ha procedido a una revisión de la bibliografía fundamental que aborda la temática objeto de estudio. Tras la recopilación y lectura de dichos documentos, se ha organizado el trabajo en función de diversas materias que aparecen reflejadas en el índice, buscando una comprensión general de la problemática. Al realizar las consultas bibliográficas, los fondos de la Biblioteca de la Universidad de León, de la Biblioteca Pública Provincial de León y de otras universidades de la Comunidad, a través del servicio de préstamo interbibliotecario, han supuesto una fuente fundamental de documentación. Además de ello, las publicaciones disponibles en Internet, tanto en Dialnet, Google Scholar como en otras plataformas de consulta bibliográfica, han resultado de enorme utilidad, sobre todo teniendo en cuenta las circunstancias restrictivas de la pandemia.

Una vez procesada y clasificada la información disponible, se procedió a realizar fichas bibliográficas basadas en los diferentes temas a tratar, lo que ayudó a facilitar la búsqueda de aquellos aspectos que se deseaban incluir, desde los más generales hasta los más específicos. Finalmente, se llevó a cabo la redacción del trabajo siguiendo una serie de ideas que permitiesen el cumplimiento de los objetivos antes formulados. Mediante el contraste de las fuentes y el desarrollo de una metodología crítica, se aspiró en todo momento a la profundización del tema desde una perspectiva de género que no cayese en errores o en falsas interpretaciones.

2. DE LA DAMA RAZONADORA AL ÁNGEL DEL HOGAR.

2.1 Antecedentes ilustrados.

A lo largo del siglo XVIII se desarrollan los valores que solemos asociar a las sociedades contemporáneas, de tal manera que ciertas discusiones del Siglo de las Luces se centran en torno a los modelos de masculinidad y feminidad, llegando a ocupar un papel central el debate sobre la capacidad intelectual de las mujeres. Ello contribuyó a establecer nuevos modelos de vida y experiencias femeninas, fijando el papel

¹¹ Daniel Lavín González, “Mujeres artistas en España en la Edad Moderna: Un mapa a través de la historiografía española”, *Anales de Historia del Arte*, 28 (2018), 85, <https://doi.org/10.5209/ANHA.61604>

diferenciado que cada sexo debería cumplir en la búsqueda de la “felicidad pública” y el progreso de la nación.

Rousseau sentaría las bases de los discursos ilustrados en la construcción social de las identidades de género.¹² Su pensamiento, tanto político como pedagógico, llegó a calar profundamente en la intelectualidad española.¹³ El triunfo de la mujer doméstica propugnada por el liberalismo quedó así asegurado, puesto que se asemejaba bastante al modelo tradicional aunque con una serie de características nuevas acordes a la mentalidad burguesa.¹⁴ No obstante, debe tenerse en cuenta la mutabilidad característica de la propia sociedad patriarcal que, en sus procesos de cambio, impone variaciones que pueden parecer sutiles, pero que acaban afectando a las relaciones de poder entre los sexos.¹⁵

Desde la perspectiva particular del género, la tendencia habitual que ha existido al identificar lo femenino con lo “doméstico” y lo masculino con lo “público”, ha dificultado comprender las interacciones que en realidad existen entre ambas esferas, que lejos de coexistir de forma separada, se relacionan de forma complementaria.¹⁶ “¿Por qué se permitía que mujeres educadas por décadas a quedarse en la esfera privada participaran en una institución tan pública como la Academia y qué significa esta participación?” Theresa Ann Smith¹⁷ formula esta cuestión imprescindible y remarca el interés de conocer los contextos históricos. La importancia de contestar la pregunta sobre las razones para admitir mujeres en la Academia de Bellas Artes está relacionada con la pregunta más amplia de por qué empezaban las mujeres a ser agentes activos en la esfera pública del siglo XVIII. El impacto de los debates de la Ilustración y de la Revolución Francesa en España resulta crucial. Al igual que sus compañeras francesas, las españolas adquirieron un nuevo tipo de visibilidad pública a finales de siglo. Su participación en el mundo institucional del arte y en otras academias del momento es sólo un indicativo de ello, aunque muy significativo.

¹² Álvaro Molina, *Mujeres y hombres en la España ilustrada* (Madrid: Ensayos de Arte Cátedra, 2013), 9.

¹³ Como ejemplo destaca: Benito Jerónimo Feijóo, “Defensa de las mujeres” en *Teatro crítico universal* (Tomo 1, Discurso XVI). Madrid: Imp. de Lorenzo Francisco Mojados, 1726.

¹⁴ Gloria Franco Rubio, “El talento no tiene sexo. Debates sobre la educación femenina en la España moderna”, en *El alma de las mujeres: Ámbitos de espiritualidad femenina en la modernidad (Siglos XVI-XVIII)*, coord. por Javier Burrieza Sánchez (Valladolid: Universidad de Valladolid, 2015), 391.

¹⁵ M. Victoria López-Cordón Cortezo, “Los estudios históricos sobre las mujeres en la Edad Moderna: estado de la cuestión”, *Revista de Historiografía*, nº 22 (2015), 153.

¹⁶ Molina, *Mujeres y hombres...*, 242.

¹⁷ Theresa Ann Smith, “Reconsiderando el papel de la mujer en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando” en *La mujer en el arte español: [actas de las] VIII Jornadas de Arte* (Madrid: Departamento de Historia del Arte “Diego Velázquez”, Centro de Estudios Históricos C.S.I.C., 1997), 279-288.

En la reflexión comparativa también incide Mónica Bolufer en su artículo “Mujeres e Ilustración: una perspectiva europea”, que nos puede ayudar a ampliar el marco interpretativo y a comprender con mayor profundidad las particularidades nacionales. Las ideas relativas a la educación, la naturaleza y la moral de las mujeres circulan traspasando fronteras, adaptándose a las costumbres y circunstancias de cada país. Esta comunicación con el mundo europeo es palpable en numerosos textos traducidos al castellano,¹⁸ si bien en España se respiraba un ambiente más tradicional marcado por la censura religiosa.¹⁹ Lo cierto es que para las mujeres el siglo XVIII trajo más sombras que luces, proliferando la literatura que justificaba, explicaba y construía la diferencia de los sexos. También fue adverso para las artistas. Un ejemplo de ello es la decisión tomada por la Société Populaire et R  publicaine des Arts, fundada en 1793, al negar el acceso a las mujeres bajo el pretexto de que estas eran “diferentes de los hombres en todos los aspectos”.

Como veremos, las artistas fueron sistemáticamente excluidas de las instituciones artísticas educativas y profesionalizantes. Ello se debe al miedo que había a que estas se corrompieran, o incluso se masculinizaran, pero también se tem  a a una reducción del número de estudiantes varones al integrarse la presencia femenina en las aulas.²⁰ No obstante, las mujeres tuvieron una mejor acogida en el campo de las artes que en otros, como el literario o el científico. Algunas de ellas incluso lograron ser admiradas de forma sincera por sus compañeros ilustrados, aunque siempre con cierta carga de condescendencia.²¹

Cabe destacar que figuras como Josefa Amar (1749-1833) o Inés Joyes (1731-1808), participaron en el intenso debate de los sexos con aportaciones que, más o menos acertadas, deben valorarse por el hecho mismo de introducir otra perspectiva en la polémica. Las españolas se sumaban así a otras escritoras europeas como Savini de Rossi, Puisieux, Amalia Holst o Mary Wollstonecraft.²² Mujeres cuyo mérito reside en que, al erigirse como autoridades intelectuales de su época, e influir en el gusto y el pensamiento

¹⁸ Mónica Bolufer Peruga, “Mujeres e Ilustración: una perspectiva europea”, *Cuadernos de Historia Moderna. Anejos*, n   VI (2007), 182-186.

¹⁹ Con todo, no podemos olvidar que fueron los clérigos quienes abrieron el debate o la “querrela de las mujeres” en los inicios del siglo XVIII, como prueban los discursos de Feijóo o la *Memoria de las Reynas Catholicas* (1761) de Flórez.

²⁰ Patricia Mayayo, *Historias de mujeres, historias del arte* (Madrid: Ediciones Cátedra, 2019), 34-42.

²¹ Bolufer Peruga, “Mujeres e Ilustración...”, 186-187.

²² Mónica Bolufer Peruga, *Mujeres e Ilustración. La construcción de la feminidad en la España del siglo XVIII* (Valencia: Institució Alfons el Mag  nim, 1998), 101-104.

colectivo, reclamaban un cambio para el papel de la mujer conforme a los cambios que traía consigo el nuevo orden político y social. No obstante, surgieron a modo de reacción nuevas formas de sociabilidad, y con ellas un discurso dirigido contra las mujeres intelectuales. Dejando de lado el anterior debate en torno a la neutralidad de la razón, que daba voz a esas damas razonadoras de la Ilustración, se pasó a cuestionar las características de la propia feminidad. La institución del matrimonio se situó en el centro, proponiendo dobles estándares sexuales que obedecían a supuestos mandatos naturales.²³

2.2 Hacia el tradicionalismo burgués: educación para señoritas.

El reconocimiento del intelecto femenino fue un hecho esencial en la dinámica histórica. El detonante que supuso la *Defensa de las mujeres* de Feijóo (1726) propició que la “cuestión femenina”²⁴ dejase los círculos minoritarios intelectuales para ser un debate de interés público. Lejos de apagarse, el debate persistió durante el siglo XIX heredando las insuficiencias ilustradas y manteniendo conceptos como el decoro, la delicadeza, el sentimiento o el pudor. Poco a poco, el discurso de la “inferioridad versus la superioridad” se fue perdiendo, dando paso al discurso de la complementariedad.²⁵

Así pues, cabría preguntarse qué educación debía recibir la mujer para ser útil en la sociedad de su tiempo, especialmente en el siglo de la Ilustración, donde esta ya no debía ser solamente reservada y dócil, sino que también le correspondía amenizar las veladas de su marido con una conversación inteligente y culta. Armonizar la unión conyugal fue una de las justificaciones de la educación femenina, aunque fue la influencia que las madres ejercían en la transmisión de valores lo que más interesó a los pedagogos. Insertar saberes y disciplinas morales en las mujeres constituía el paso fundamental para moldear la sociedad y llevarla hacia el progreso.²⁶

A comienzos del siglo XIX, las aristócratas y sus imitadoras de clase media se formaban en sus casas mientras esperaban un matrimonio adecuado. Leer, escribir, costura y bordado eran complementados con geografía, historia, música y dibujo. Esta denominada educación “de adorno” pretendía dar pinceladas básicas de cultura a las damas para desenvolverse en sociedad. Por supuesto, la educación artística de las mujeres

²³ López-Cordón Cortezo, “Los estudios históricos...”, 180-181.

²⁴ Para ampliar información sobre la “querrela de las mujeres” léase Gloria Franco Rubio, “Bárbara de Braganza, la querrela de las mujeres y la educación femenina” en *La Reina Isabel y las reinas de España: realidad, modelos e imagen historiográfica.*, vol.1 (Madrid: Fundación Española de Historia Moderna, 2005), 497-521.

²⁵ Franco Rubio, “El talento no tiene sexo...”, 375-377.

²⁶ Bolufer Peruga, *Mujeres e Ilustración...*, 135-136.

y la capacidad de éstas para las artes contó con no pocos detractores. El discurso educativo encaminado a la utilidad doméstica se implantará progresivamente durante todo el siglo.²⁷ Además de ello, los teóricos tratarán de diferenciar claramente la *educación*, que se veía como algo conveniente para formar a la mujer, de la *instrucción*, que infundía ese temor hacia su masculinización. Una vez más, vemos cómo siempre la cuestión de fondo que se impone es la de preservar la feminidad de la mujer a toda costa.²⁸

Una serie de personajes estereotípicos pueblan el siglo XIX e infunden pavor hacia la mujer sabia. El excesivo interés en mostrar erudición era castigado con el calificativo de “bachillera” o “marisabidilla”, por otra parte, sinónimos de soltería. De tal manera, la mujer instruida debía ocultar su ambición u orgullo personal por la educación recibida con la actitud modesta y dócil que se esperaba de ellas. En realidad, aquellas materias que iban más allá de lo aplicable al hogar resultaban sospechosas y censurables. La pintura es una de esas actividades que, si bien en su justa medida es adecuada e incluso recomendada, en exceso puede ser peligrosa.²⁹

Para las mujeres de clase inferior la situación era aún más crítica. Su educación se centraba en una mezcla indefinida de materias higienistas imprescindibles para la crianza de los niños, principios básicos de la doctrina cristiana y educación moral que lograrse un autocontrol de las pasiones.³⁰ En este caso, incluso leer y escribir eran prescindibles. Sin embargo, las mujeres humildes encuentran su valoración -o rechazo- social en la influencia incuestionable que ejercen desde el hogar. A pesar de que las iniciativas estatales dejaron mucho que desear, a lo largo del siglo XIX encontramos cada vez más intentos de paliar el analfabetismo femenino, si bien eran de corto alcance y con resultados apenas perceptibles.³¹

Así, prácticas como el diletantismo se convertían en la única opción viable para las mujeres que quisieran dedicarse a la pintura, aunque de ninguna manera podían equipararse a la posición de un pintor de afición, que contaba con una mayor independencia económica y estaba libre de cualquier carga doméstica. Por ello, debe marcarse una línea que diferencie al artista aficionado de aquel que hace del arte un medio de vida. Para Estrella de Diego, la división que se establece en el S. XIX entre diletante

²⁷ Pérez-Martín, *Ilustres e Ilustradas...*, 46.

²⁸ Diego, *La mujer...*, 177-178.

²⁹ Pérez-Martín, *Ilustres e Ilustradas...*, 45.

³⁰ Franco Rubio, “El talento no tiene sexo...”, 389.

³¹ Diego, *La mujer...*, 188-193.

y profesional marcará la tónica para la valoración de la mujer en el espectro artístico.³² Al no contar con una estructura que las ampare, y siendo incapaces de acceder al estatus de *genio*, las artistas se convierten en *aficionadas*.³³

2.3 Un nuevo modelo de feminidad: el ángel del hogar.

Es durante esta época, especialmente en el contexto de la Inglaterra victoriana, en la que se desarrolla el ideal burgués de la feminidad del “ángel del hogar”, ligado los valores de la modestia y el decoro, por el cual la mujer se entrega por completo al cuidado de la familia. En el panorama de las artes se implanta la idea de un “arte femenino”, grácil, delicado, *amateur*, radicalmente separado de las esferas de creación artística masculinas. En base a este nuevo paradigma, las mujeres artistas se encontrarán nuevas dificultades a la hora de desarrollar un futuro profesional, puesto que la propia definición de artista³⁴ parece incompatible con ese rol femenino “respetable”, familiar y maternal.³⁵

Sin embargo, el “ángel del hogar” anglosajón difiere de otros conceptos de la feminidad y domesticidad, como los desarrollados, por ejemplo, en España, por María Pilar Sinués de Marco y Severo Catalina. Por ello, utilizar este modelo de manera uniforme para explicar la concepción de la mujer en la temprana edad contemporánea impide ver sus particularidades, pues en España, donde no tuvo una gran acogida el nuevo ideario burgués, siguieron prevaleciendo las anteriores concepciones sobre las mujeres. La relación irreconciliable entre Iglesia católica y liberalismo supuso una rémora que no hizo más que agravarse a lo largo del siglo XIX.³⁶

Cabría preguntarse hasta qué punto este modelo fue una realidad visible o una invención fruto de los deseos masculinos. Muchas autoras han insistido en los últimos años en distinguir entre lo real y las percepciones sociales. El siglo XIX, conservador por naturaleza, está a su vez lleno de paradojas y contradicciones. Casi medio siglo transcurre bajo el gobierno de las mujeres,³⁷ aunque el ideal fuese, al parecer, aquella que va de casa

³² Irene Marina Pérez Méndez, “Entre el diletantismo y la autoafirmación: de la aficionada a la mujer moderna”, *Anales de la Historia del Arte*, nº 28 (2018), 269.

³³ Respecto al concepto de *aficionada* que se tenía en la época y como éste ha variado, véase Pérez-Martín, *Ilustres e Ilustradas...*, 91-93.

³⁴ Lo mismo podría decirse de las escritoras, quienes a menudo publicaban bajo un pseudónimo masculino. El rechazo de la Academia de la Lengua a Emilia Pardo Bazán o a Gómez de Avellaneda pone de manifiesto que la literatura era una actividad mucho más desaconsejada para las féminas que la pintura.

³⁵ Mayayo, *Historias de mujeres...*, 40-41.

³⁶ Nerea Aresti Esteban, “El ángel del hogar y sus demonios. Ciencia, religión y género en la España del siglo XIX”, *Historia Contemporánea*, nº 21 (2000), 364-368.

³⁷ Véase por ejemplo la regencia de María Cristina de Borbón (1833-1840) o el reinado de Isabel II (1833-1868).

a misa.³⁸ Por otro lado, es el momento que verá nacer nuevas ideas y movimientos reivindicativos, destacando la lucha por el sufragio universal.³⁹ Así mismo, pioneras como Concepción Arenal (1820-1893) o Emilia Pardo Bazán (1851-1921), comenzaron a exigir mejoras en el aspecto laboral y educativo.⁴⁰

Como vemos, las mujeres trataron de emplear los resquicios del sistema para construir otras identidades con las que convivir en el nuevo orden. Buscaron proyectar una imagen pública no cuestionable.⁴¹ La mayoría de artistas que se relacionaron con las Academias de Bellas Artes no perdieron por ello su feminidad. Lo que hemos descrito condicionaba su vida, su creación y su pensamiento. Por otra parte, no podemos entender su presencia en las Academias sin tener en cuenta las ambigüedades del discurso hegemónico, con sus ventajas y limitaciones. El modelo no es estático ni inalterable, y las Academias fueron un escenario valioso para que las mujeres lograsen un objetivo inocente en apariencia, pero de vital importancia: ser vistas.

3. MUJERES ARTISTAS Y ACADEMIAS DE BELLAS ARTES.

Las mujeres en las Academias de Bellas Artes, atravesarán un largo y dificultoso proceso por conseguir la aceptación de lo que fue durante décadas la salvaguardia de la enseñanza y el juicio artístico.⁴² La Real Academia de San Fernando, fundada el 12 de abril de 1752, fue la institución artística más importante del siglo XVIII y parte del siglo XIX. Se puede ver como otra tentativa racional de la monarquía reformadora de los Borbones, consiguiendo con ella una enseñanza reglada, un cambio hacia el “buen gusto” y la desaparición de los gremios. Además, es resultado de la asimilación del ideario ilustrado en el campo de las artes y de la influencia de otros países europeos que ya lo habían puesto en práctica, destacando la Escuela de Bellas Artes de París y la Academia de San Lucas en Roma.⁴³ A su vez, la Academia de San Fernando sirvió como germen

³⁸ Diego, *La mujer...*, 144.

³⁹ Gloria Franco Rubio, “Los orígenes del sufragismo en España”, *Espacio, Tiempo y Forma. Serie V, Historia Contemporánea*, nº 16 (2004), 455-484.

⁴⁰ Pilar Muñoz López, “Mujeres españolas en las artes plásticas”, *Arte, Individuo y Sociedad*, nº 21 (2009), 81.

⁴¹ Gloria Espigado, “Las mujeres en el nuevo marco político”, en *Historia de las mujeres en España y América Latina* (Del siglo XIX a los umbrales del XX, 3). Ed. por Isabel Morant (Madrid: Cátedra, 2008), 37-40.

⁴² África Cabanillas Casafranca y Amparo Serrano de Haro, “La mujer en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando (1873-1967)”, *Boletín Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, nº 121 (2019), 133.

⁴³ Claude Bédat, *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808)* (Madrid: Fundación Universitaria Española, 1989), 454. Para ahondar en el fenómeno academicista y en la formación de la institución madrileña, véanse Andrés Úbeda de los Cobos, *Pintura, mentalidad e ideología en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid (1741-1800)*, 2 vols. (Madrid: Universidad

para la fundación de otras instituciones en varias ciudades españolas como Zaragoza o Cádiz, destacando entre ellas la Academia de San Carlos de Valencia, inaugurada en 1768.

Ya en esos momentos iniciales hubo mujeres entre sus miembros. Los inventarios reflejan cómo ciertas obras se exhibían en las exposiciones de la Academia junto a las de artistas consagrados, como Francisco de Goya, pero, debido a la marginalidad a la que las ha condenado la historiografía, únicamente sabemos de ellas su designación genérica como “pintoras de afición”. Así mismo, se incide de manera constante en su condición social como aparente razón para su ingreso. Sin embargo, ni todas eran ilustres, ni las que lo fueron tenían un estatus social equiparable.⁴⁴ La complejidad de la cuestión reside, por tanto, en determinar en qué consistió esa participación femenina. Para Theresa Ann Smith, las mujeres entraron en condiciones de igualdad a la Academia de San Fernando, mientras que Bolufer observa un reconocimiento honorífico a las damas para mostrar cierto espíritu moderno y apertura de miras.⁴⁵

Autoras como Estrella de Diego⁴⁶ o Elena López Palomares,⁴⁷ exponen el papel marginal al que las mujeres fueron relegadas en el mundo académico, ya que su ausencia en las aulas les impidió adquirir las exigencias artísticas que demandaba el nuevo gusto. Aun así, algunas alcanzaron cierto protagonismo como afirma Laura Triviño⁴⁸ para el caso gaditano. Sin caer en un excesivo triunfalismo, es legítimo afirmar que estas fueron partícipes del ambiente en que se impulsaron y surgieron las academias.⁴⁹ En 1964,

Complutense, 1988), AA.VV, *Formación del buen gusto. La enseñanza artística en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (siglo XVIII)* (Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Bellas Artes, 1996) o Esperanza Navarrete Martínez, “La Academia de Bellas Artes de San Fernando y la pintura en la primera mitad del siglo XIX” (tesis doctoral, Madrid: Fundación Universitaria Española, 1999), entre otras.

⁴⁴ Mariángeles Pérez-Martín, “Mujeres artistas y académicas del siglo XVIII en la Real de San Carlos”, *Archivo de arte valenciano*, Volumen XCVI (2015), 124.

⁴⁵ Mariángeles Pérez-Martín, “Ilustres e ilustradas. Mujeres pintoras (1768-1812) en la Academia de San Carlos de Valencia” (Trabajo de Fin de Máster, Universidad de Valencia, 2013), 10-11.

⁴⁶ Diego, *La mujer...*, 292.

⁴⁷ Elena López Palomares, “Mujeres en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia. 1768-1849”, *Asparkia: Investigación feminista*, nº5, 1995, 37-46.

⁴⁸ Laura Triviño Cabrera, “Ellas también pintaban. El sujeto femenino artista en el Cádiz del siglo XIX” (tesis doctoral, Sevilla: Ediciones Alfar, 2011).

⁴⁹ Pérez-Martín, “Mujeres artistas...”, 126.

Carmen Pérez Neu publicaba en España su *Galería universal de pintoras* y añadía la siguiente reflexión:⁵⁰

Siempre ha llamado mi atención la poca popularidad alcanzada por las mujeres que han sido famosas en el campo de la pintura. Y al hablar así me refiero, naturalmente, a lo que pudiéramos llamar «público en general», pues ya sé que el erudito o crítico de arte las conoce perfectamente. Es muy frecuente oír decir: ¿por qué las mujeres han brillado tan poco en las actividades artísticas? Y, sin embargo, nada menos cierto que esto. Muchas, muchísimas, ha habido que han conseguido brillar con luz propia en el mundo del arte, a pesar de haber desarrollado su actividad en un medio social adverso [...] En resumen, en todas las épocas y en todas las tendencias artísticas siempre ha habido una destacada representación femenina.⁵¹

Este texto resultó doblemente insólito en la época, primero, porque era una mujer quien lo escribía y, segundo, porque solo existía el precedente de *Las pintoras españolas. Boceto histórico-biográfico y artístico* (1902), de Parada y Santín, el cual fue el primer texto que planteó un estudio de la mujer artista en España. La conclusión que sacamos de su lectura es, de nuevo, la diversidad. Múltiples son las realidades de aquellas que consiguieron un reconocimiento público al ser nombradas académicas. En el caso de San Fernando, numerosas mujeres lograron el título y participaron en la vida académica probablemente en mayor medida de lo que los documentos reflejan.⁵²

Por otra parte, es muy interesante el planteamiento metodológico que esboza la autora, recuperado también por Mariángeles Pérez-Martín en su tesis.⁵³ Se sugiere aquí una recuperación de las artistas que no ponga el foco en aquellas mujeres transgresoras, valientes o revolucionarias. Esas, sin duda, merecen nuestra admiración y algunas de ellas ya se abren poco a poco espacio en museos e historias del arte. Sin embargo, es necesario completar dicha representación insertando otros nombres con los que quizá no nos sentimos tan identificados. Debemos ser conscientes de que muchas de ellas no pudieron ser más de lo que la sociedad les dejó ser. Por ello, la intención de Pérez Neu de no anteponer unas a otras y de no relegar a ninguna deliberadamente, supone un primer paso fundamental. Elegir también significa excluir, y debemos ser muy cuidadosos con los criterios que utilizamos.⁵⁴

⁵⁰ Mariángeles Pérez-Martín, “Eulalia Gerona de Cabanes pintora. Mujeres en el academicismo ilustrado en España”, *Dossiers feministes*, nº 19 (2014), 190.

⁵¹ Carmen Pérez Neu, *Galería Universal de Pintoras* (Madrid: Editora Nacional, 1964), 13.

⁵² Pérez-Martín, “Eulalia Gerona...”, 190-191.

⁵³ Pérez-Martín, *Ilustres e Ilustradas...*, 34-36.

⁵⁴ Pérez-Martín, *Ilustres e Ilustradas...*, 333.

Como ya se apuntó, la posibilidad que tenían las artistas de participar en las Academias de arte tenía importantes implicaciones en su desarrollo artístico. El papel real que jugaban en el entramado académico ha sido despreciado por la historiografía tachándolo de ficticio y superficial, en tanto que solía estar reservado a damas aristócratas a quienes no se valoraba de forma seria. Esto se ha traducido en una omisión de sus aportaciones que debe ser reconsiderada. Si bien estas mujeres aprendieron a pintar como parte de su educación, su admisión en la Academia creaba una identidad nueva: la artista femenina con público.⁵⁵ Ello les daba acceso a una visibilidad más relevante de lo que los historiadores/as normalmente suponen. Aunque muchas pertenecían a la élite social, su estatus familiar era bien diferente económica y políticamente. Además, mujeres sin parentesco notorio demuestran que el diploma académico no fue meramente un adorno.⁵⁶

Los motivos del ingreso de nobles, o incluso miembros de la Familia real, han sido analizados ya, siendo el dinero, protección o renombre, los principales móviles. Ahora bien, más allá de los argumentos expuestos por Parada⁵⁷ para determinar la entrada de mujeres -belleza, feminidad, linaje, prácticas galantes de la época...-, se puede afirmar que las señoras pintaban a la moda y esto contribuía a su admisión.⁵⁸ Por esta razón, se hace necesario un estudio más completo tanto de su presencia en las Academias como de sus esfuerzos por ser reconocidas a través de su obra. Esto último no era común a todas ellas e implicaba un considerable grado de determinación, por lo que ya supone una mínima (auto)valoración por parte de ellas mismas.⁵⁹

En cuanto a las cifras, se documentan cincuenta mujeres que recibieron uno o incluso dos títulos de la Real Academia de San Fernando, siendo treinta y siete en el caso valenciano. Algunas de ellas compartían título en ambas instituciones. Estos datos reflejan una curiosa paradoja, y es que aunque las señoras no eran admitidas en las clases, sí que podían optar al título de académica supernumeraria, académica de mérito o académica de honor en el caso de las más adineradas. Respecto a los dos primeros, era obligado demostrar ciertas habilidades y presentar una obra a la Junta para ser evaluada. Bárbara María de Hueva será la primera académica de mérito en la Academia madrileña, logrando este reconocimiento en 1752. Dadas las limitaciones socioculturales de la época,

⁵⁵ Ann Smith, "Reconsiderando...", 280-281.

⁵⁶ Pérez-Martín, *Ilustres e Ilustradas...*, 330-331.

⁵⁷ José Parada y Santín, *Las pintoras españolas: Boceto histórico-biográfico y artístico* (Madrid: Imprenta del Asilo de Huérfanos del S. C. de Jesús, 1903).

⁵⁸ Diego, *La mujer...*, 289-293.

⁵⁹ Ann Smith, "Reconsiderando...", 280.

no habrá mujeres arquitectas o escultoras ligadas a la institución en el periodo que abarca este trabajo.⁶⁰ Todas ellas recibirán el título por pintura y sólo María del Carmen Saiz por grabado.⁶¹

En cierto modo, las Academias presentan su progresivo desgaste a lo largo del siglo XIX, momento en el que las mujeres consiguen entrar a las aulas. En 1873, más de un siglo después de su fundación, la Academia de San Fernando permite a la mujer incorporarse a la enseñanza. Recibirán conocimientos diferentes a sus compañeros varones, sin acceder a pintar modelos al natural. Diego incide en el fracaso que supuso esta aceptación en una fecha en la que el foco artístico estaba ya irremediabilmente lejos de las viejas instituciones.⁶² El curso 1920-1921 será el primero que permita a las artistas matricularse en todas las asignaturas, fecha desalentadora y muy tardía.⁶³ A continuación describiremos las trabas educativas y morales que las mantuvieron fuera de las aulas hasta bien entrado el siglo XX.

3.1 La formación de las artistas.

“El estudio de las bellas artes es más simpático al carácter y condiciones de la mujer. Igual que la poesía, la pintura adorna sus vidas haciendo a las niñas más dulces y más deseables”.⁶⁴ Con esta afirmación, Catalina se une a la tendencia de muchos tratadistas de la época que consideraban a la mujer como artista innata y ser sensible a la belleza artística. Por desgracia, esta inclinación “natural” a las artes no se vio reforzada desde el ámbito educativo, remarcando por contrario su carácter doméstico y *amateur*. Las mujeres que se querían dedicar al arte debían sobrepasar el obstáculo de su educación, pues esta estaba destinada a imponerles determinados preceptos morales, éticos o estéticos, que sirvieran a la mujer para comprender la belleza moral y potenciar el talento de los hijos. Pocos éxitos podían alcanzar las artistas en la pintura si se consideraba ésta como un ornato que debía estudiarse de manera superficial.⁶⁵

⁶⁰ Merece la pena, aun saliéndose de nuestra cronología, recordar a Luisa Roldán (1652-1706), escultora de Cámara de Carlos II y una de las escasas (sino la única) escultoras que han logrado hacerse un hueco en las historias del arte. Es evidente que, en términos generales, resultaba mucho más sencillo ejercer la pintura que la escultura, razón por la que existe un vacío considerable de escultoras hasta bien entrado el siglo XX.

⁶¹ Cristina Mongay Battle, Gemma Avinyó Fontanet e Iván Rega Castro, “Los alumnos portugueses en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando desde su fundación hasta principios del siglo XIX: Consideraciones biográficas y estadísticas”, *Portuguese Studies Review*, nº 22-1 (2014), 180-181.

⁶² Diego, *La mujer...*, 391.

⁶³ Mongay Battle, Avinyó Fontanet y Rega Castro, “Los alumnos...”, 181.

⁶⁴ S. Catalina, *La mujer* (Madrid: Sucesores de Hernando, 1923), en de Diego, *La mujer...*, 232.

⁶⁵ Diego, *La mujer...*, 232-238.

Uno de los aspectos a los que se ha concedido más importancia en la formación del artista a lo largo de la Historia del Arte es el del dibujo, empleando las colecciones de estampas como el principal material didáctico para aprender esta habilidad. Desde comienzos del siglo XVII, se editaron las llamadas cartillas de dibujo, cuya finalidad era reunir modelos para copiar. En el siglo XIX los métodos apenas cambiaron, otorgando una primacía absoluta al dibujo. Tras copiar los diversos elementos del cuerpo humano presentes en las estampas, los alumnos procedían a la copia del yeso. Con ello se reproducían los juegos de luces y sombras, elaborando primero fragmentos del cuerpo y concluyendo con la figura humana completa. Superadas las fases iniciales se pasaba al dibujo del natural, donde la representación anatómica se trazaba a partir del modelo vivo, esto es, desnudo masculino. Pero esto estaba vedado a las mujeres.

Estos conocimientos eran imprescindibles para abordar el dibujo histórico, esencial a su vez para optar a premios y concursos generales. Era el objetivo fundamental, pues dentro de la jerarquía de los géneros artísticos la pintura de historia ocupaba el lugar preferente. Pero aquel adiestramiento, el del dibujo del natural, estuvo prohibido a las mujeres durante todo el siglo XIX, y consecuentemente aspirar a este tipo de distinciones.⁶⁶

A lo largo de este periodo, la Escuela de San Fernando estableció un plan de estudios bastante homogéneo, en base a los principios descritos. Para ahondar en el plan educativo a lo largo del siglo XVIII, es imprescindible el trabajo de Bédat,⁶⁷ así como la tesis doctoral de Esperanza Navarrete⁶⁸ ilumina los asuntos referidos al siglo XIX y aporta innumerables aclaraciones sobre el funcionamiento de la Academia que aquí no podemos precisar.

Las instituciones negaban el acceso al estudio del desnudo del natural a las mujeres, alegando que era una afrenta a los comportamientos propios de la feminidad, llegando a *dañar el sistema nervioso* de las “señoritas”.⁶⁹ Se temía por el riesgo que corría la mujer al exponerse ante un hombre desnudo, aunque no parecía que a los varones les sucediera lo mismo. Lógicamente esta intención, con fines más morales que educativos,

⁶⁶ Pérez-Martín, *Ilustres e Ilustradas...*, 47-48.

⁶⁷ Bédat, *La Real Academia...*

⁶⁸ Navarrete Martínez, “La Academia...”

⁶⁹ Alejandra Val Cubero, *La percepción social del desnudo femenino en el arte (siglos XVI y XIX). Pintura, mujer y sociedad* (Madrid: Minerva Editores, 2003).

supone una muestra más de los muchos intentos de negar a la mujer el acceso a una educación artística. Aunque esto no hizo recular a algunas pioneras.

Así, en el curso de 1873-74 se encuentra el caso de Teresa Madasú, la primera mujer matriculada en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando de la que se tiene noticia, la única de entre los otros setenta y seis alumnos varones matriculados. Estudió dos asignaturas: Dibujo del Antiguo y Ropajes y Modelado del Antiguo. Esta mujer residía en Zaragoza, por lo que figura como una alumna libre, y ello explica el porqué del bajo número de sus matrículas -nunca más de tres asignaturas- durante todo el tiempo que estuvo inscrita en la Escuela, hasta 1880.⁷⁰

Al año siguiente, otra mujer, Joaquina Serrano, se inscribiría, siendo sobrina del profesor Joaquín Espalter, que impartía Dibujo del Antiguo y Ropajes. Aunque en el curso de 1875-76 no hubiera ninguna nueva mujer matriculada, en los siguientes años la tasa de alumnas irá creciendo hasta constituir el 5% del alumnado a finales de siglo. A excepción de aquellas asignaturas en las que se trataba el tabú del estudio del desnudo de modelo vivo, las mujeres pudieron matricularse del resto de asignaturas gracias al plan docente de 1878-79. Con respecto a la controversia del desnudo y el acceso de las mujeres a la Escuela, suponen un testimonio inédito las cartas intercambiadas entre el Director de la institución en aquella época, Carlos Luis de Ribera, y el Director General de Instrucción Pública, Antonio de Mena y Zorrilla.⁷¹

En el contexto de estos avances, las reformas educativas que consiguió el Sexenio Revolucionario (1868-1875) y la creación, en 1876, de la Institución Libre de Enseñanza, dieron gran desarrollo a la educación femenina.

Sin embargo, las barreras descritas explican la inclinación de las mujeres hacia determinados géneros, como bodegones, retratos y miniaturas, o técnicas. No es casualidad que casi todas las mujeres presentaran retratos al pedir su admisión en la Academia. Al margen de que los cuadros de menor tamaño se ajustasen mejor a una actividad doméstica, hay que insistir en que la pintura histórica estaba, por sistema, vetada a las artistas, por lo que ellas tuvieron que buscar alternativas en otros géneros y formatos para mostrar su talento sin enfrentarse al tabú del decoro.⁷² La preferencia por el pastel o la acuarela se explica fundamentalmente por el precio más económico de dichas técnicas,

⁷⁰ Cabanillas Casafranca y Serrano de Haro, “La mujer...”, 117.

⁷¹ Cabanillas Casafranca y Serrano de Haro, “La mujer...”, 115-119.

⁷² Ann Smith, “Reconsiderando...”, 284.

aunque, como veremos, se ha convertido en un estigma que oculta la variedad de métodos que llegaron a cultivar las pintoras.

En las escuelas no se valoraba a las mujeres por el realismo y la inventiva que se esperaba de los hombres, sino por la capacidad que estas pudieran poseer para la copia, la corrección y la limpieza en la ejecución. No se les permitía una experiencia ni artística ni vital, ya que, en caso de no contraer matrimonio, lo máximo a lo que podían aspirar era al ejercicio de las artes menores o decorativas, o bien a la docencia.⁷³ Sin embargo, de alguna manera tenían que formarse las mujeres que quisieran alcanzar un mínimo de calidad en su pintura. Estrella de Diego y otras especialistas han desmontado el mito de las artistas autodidactas,⁷⁴ pues los múltiples tratados que proliferan en el siglo XIX suponen una base firme para su aprendizaje incluso desde la comodidad del hogar.

La tradición de las cartillas de dibujo o los estudios ejemplificadores había continuado en España con obras dieciochescas como el *Estudio de flores* de Diego de Villanueva⁷⁵ o la *Cartilla de principios de dibuxo*, de José López Enguídanos.⁷⁶ Desde libros con consejos generales para los *amateurs* hasta tratados aplicados al dibujo del cuerpo humano, geometría, animales, naturaleza muerta, etc, todos ellos son indispensables para la educación de la mujer. De este modo ellas accedían a campos del conocimiento a los que estaban imposibilitadas por las instituciones oficiales. Muchas de estas obras debían de estar dirigidas a las jóvenes, puesto que a menudo trataban problemas específicamente femeninos: aprender a dibujar sin maestro, dibujar paisajes, la utilización del dibujo en las artes aplicadas o en las labores. Para ellas se inventó también una serie de técnicas o normas que se divulgaron a lo largo del siglo, destacando el dibujo a la oriental.⁷⁷

A parte de estos métodos dedicados al arte de dibujar -flores- sin maestro, para las que se plantearan la cuestión profesionalmente había pocas opciones. En el último tercio del siglo XIX, la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado era la primera

⁷³ Cabanillas Casafranca y Serrano de Haro, “La mujer...”, 113.

⁷⁴ Diego, *La mujer...*, 248.

⁷⁵ D. Villanueva, *Estudio de flores...* (Madrid: Real Academia de S. Fernando, 1770) en de Diego, *La mujer...*, 248.

⁷⁶ J. López Enguídanos, *Cartilla de principios de dibuxo...* (Madrid: Imprenta Real, 1797) en de Diego, *La mujer...*, 248.

⁷⁷ Esta técnica, generalmente decorativa, se basa en un dibujo lineal y meticuloso que gozó de notable éxito en la pintura de flores. La paciencia como virtud femenina suele ser un tópico bastante frecuente que vincula a las pintoras con técnicas más detalladas y cuidadosas. Por añadido, el fenómeno del orientalismo empezaba a calar en la mentalidad española y causaría gran fascinación entre los artistas, destacando, por poner un ejemplo, las obras de Mariano Fortuny (1838-1874).

y más prestigiosa, pero sin duda serán los profesores particulares los responsables de formar a muchas artistas. En su mayoría eran pintores de segunda fila, aunque las más privilegiadas podían optar a ser enseñadas por los propios maestros de la Academia. Estos eran los principales creadores del momento y ayudaron notablemente al progreso de sus alumnas, reconociendo en muchos casos sus logros.

Se han contabilizado más de cien pintores que tuvieron entre sus discípulos a mujeres. La importancia de este hecho es enorme, pues probaría las hipótesis del paralelo parisino. Entre los más cotizados estaban Mariano Bellver, Benlliure, Díaz Carreño, Vicente López o Plácido Francés, con alumnas tan relevantes como Carmen Blanco, Teresa Nicolau Parody, Elena Brockmann, María Luisa de la Riva o Isabel Rosado. Hubo pintoras que también tuvieron sus propias alumnas, ofreciendo dos ventajas adicionales: evitar el contacto con varones y enseñar una pintura considerada “netamente femenina”.⁷⁸ Cabe destacar que en los catálogos de las exposiciones se menciona a los maestros artísticos únicamente en el caso de las mujeres, por lo que los éxitos de éstas se ligan, en buena parte, al hombre que las enseñó.⁷⁹

3.2 La Escuela de Niñas.

Para aquellas que no podían permitirse clases particulares, la Escuela de Niñas, fundada en 1819,⁸⁰ supondrá un pilar fundamental para la instrucción artística. Avanzado el siglo irá creciendo la posibilidad de convertir el adorno de la pintura en un modo honesto de ganarse la vida. Con esa intención de formar a las jóvenes -de origen humilde- en el dibujo, el Viceprotector de la Academia de San Fernando, Pedro Franco, enviaba un informe al infante don Carlos sobre los beneficios que podría aportar una infraestructura educativa para las jóvenes. Se planteaba dedicar a las niñas las cinco nuevas escuelas que la Academia de San Fernando pensaba construir en Madrid. Este primer documento, fechado en enero de 1818, suscitó largas y reñidas reflexiones que ya venían gestándose desde 1816. Finalmente, los académicos decidieron que las escuelas para niños en los barrios de la capital debían preceder a las del otro sexo, por lo que el proyecto se demoró más de un año.

En lugar de las cinco previstas, se terminaron fundando dos escuelas, teniendo como sede los Estudios de la Merced y de la calle de Fuencarral. No obstante, la intención

⁷⁸ Diego, *La mujer...*, 248-276

⁷⁹ Muñoz López, “Mujeres españolas...”, 82-83.

⁸⁰ Para ampliar información sobre la Escuela de Niñas véanse Pérez-Martín, *Ilustres e Ilustradas...*, 95-104, o bien Diego, *La mujer...*, 256-265.

que perseguía la Escuela de Niñas excedía lo meramente educativo, ya que el objetivo era capacitarlas para diseñar formas de vestir autóctonas que incrementasen el consumo local y engrandeciesen la Nación. Así pues, la formación de las niñas se instauró con una clara finalidad utilitaria, destinada a desterrar las vestimentas confeccionadas en el extranjero que estaban arruinando nuestra industria textil.⁸¹ No se menciona en ningún momento el estímulo creativo de discípulas y académicas, ni tampoco se estipulan diferentes grados de aprendizaje que pudieran suponer un avance en sus estudios.⁸²

Por otra parte, la idea de moralidad y decencia aparecía continuamente, un ejemplo de ello es la presencia de la viuda, que acudía a las clases para ejercer de “vigilante” y asegurar el comportamiento decoroso de las alumnas. Era preciso guardar las buenas costumbres y los modales finos que debían distinguir a toda señorita educada.⁸³ A su vez, una Junta de Damas de Honor y Mérito se encargaría de coordinar y ratificar los Estatutos. Por supuesto, la Jefa principal de la Escuela sería la infanta María Francisca de Asís, aficionada a las artes. Ella nombraría al resto de damas notables que regirían la Junta, destacando a la Condesa-Duquesa de Benavente y a la Marquesa de Villafranca.⁸⁴ Además de ellas, numerosas académicas de San Fernando participarán en esta institución precursora, la cual matriculó a más de cien alumnas en su primer año de vida -setenta y nueve en la Merced y ochenta y tres en Fuencarral-.

Por desgracia, los estudios de Niñas se suprimieron en favor de los de Grabado en 1854, dejando a las mujeres sin posibilidad de formación artística oficial, y no será hasta los últimos años de la década de los setenta cuando comiencen a matricularse en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado,⁸⁵ aunque con las citadas restricciones que les vetaron Anatomía Pictórica hasta 1894. Adela Ginés, Teresa Madasín, Matilde Lorenzo o Leocadia Vázquez fueron algunas de las primeras alumnas, si bien los porcentajes femeninos continúan siendo ínfimos durante buena parte del siglo XX.⁸⁶ Para comprender esta tardía evolución no debe perderse de vista una preocupación clave en la

⁸¹ Esta motivación, en cambio, no es exclusiva de la Escuela de Niñas, sino que corre paralela a la de las escuelas de dibujo de los varones, tanto en el caso de San Fernando como en el de las Sociedades de Amigos del país.

⁸² Pérez-Martín, *Ilustres e Ilustradas...*, 95-98.

⁸³ Cabanillas Casafranca y Serrano de Haro, “La mujer...”, 117.

⁸⁴ Pérez-Martín, *Ilustres e Ilustradas...*, 99-100.

⁸⁵ Para ampliar información sobre las matrículas, cifras, profesores y aspirantes de la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado consúltese de Diego, *La mujer...*, 265-282.

⁸⁶ Pérez-Martín, *Ilustres e Ilustradas...*, 104.

mentalidad del siglo XIX: la mayor presencia de mujeres en un entorno laboral ajeno al doméstico.

Surge así una mayor sensibilidad respecto a los “excesos del industrialismo moderno”, publicándose numerosos tratados que o bien reflejan una desaprobación total hacia el trabajo femenino, o buscan a toda costa conciliarlo con el cuidado del hogar. La mujer como madre, hija y esposa por definición, no desaparece. Al ubicarla en la nueva sociedad liberal, se intenta que su presencia en el ámbito laboral no altere la estructuración social de la familia ni los papeles asignados a cada sexo. Esto explica que la Escuela de Niñas solo contemplase a jóvenes solteras para las matrículas, como prueba un documento de 1826. Se esperaba que al casarse las niñas ya no recurriesen al trabajo para ganarse la vida, cerrando cualquier otro horizonte profesional por muy “decente” que fuese. Por lo tanto, podemos comprobar que la segmentación laboral, la exclusión del aprendizaje formal y la cancelación de las cualificaciones femeninas, fueron mecanismos que, a lo largo del siglo XIX, fueron progresivamente desvalorizando económica y socialmente el trabajo de las mujeres.⁸⁷

4. MUJERES EN LAS EXPOSICIONES DE BELLAS ARTES.

4.1 Las exposiciones de San Fernando.

Una vez obtenida la formación, el siguiente paso para forjarse un prestigio como artistas era la participación en las exposiciones públicas. En estas citas se fundieron las obras de aquellas que mostraban una tímida inclinación por el arte de la pintura - catalogadas como “aficionadas”-, junto a las de las pocas mujeres que se mantuvieron dentro de la esfera profesional.⁸⁸ En 1793, el secretario general propuso mostrar una selección de los fondos de la Academia con el fin de “excitar el gusto y la afición de las nobles artes y la estimación y concepto de la Academia”.⁸⁹ Esta práctica se empezó a realizar de forma anual y desde el principio contó con un gran éxito de público, convirtiéndose las exposiciones en el espacio de ocio por excelencia del siglo XIX.

⁸⁷ Mónica Burguera, “El ámbito de los discursos: reformismo social y surgimiento de la ‘mujer trabajadora’” en *Historia de las mujeres en España y América Latina (Del siglo XIX a los umbrales del XX, 3)*. Ed. por Isabel Morant (Madrid: Cátedra, 2008), 295-301.

⁸⁸ Asunción Cardona Suanzes, “Aficionadas, pintoras y miniaturistas en la España de la primera mitad del siglo XIX”, en *Invitadas. Fragmentos sobre mujeres, ideología y artes plásticas en España (1833-1931)*, coord. por Carlos G. Navarro (Madrid: Museo Nacional del Prado, 2020), 266.

⁸⁹ Navarrete Martínez, “La Academia...”, 297.

Las relaciones elaboradas por el conserje en base a las pautas dadas por la Academia nos permiten conocer cuales fueron las obras expuestas, dándonos el autor, título y número de la obra. No obstante, no se han logrado localizar las de todos los años, y sólo se han encontrado dieciséis de las cuarenta y cuatro que se celebraron entre 1801 y 1844, aunque posiblemente hubiese hasta veintidós exposiciones más. En cualquier caso, sorprende la falta de información conservada, incluso con vacíos de hasta seis años sin noticia alguna.⁹⁰

El estudio de las numerosas exposiciones llevadas a cabo por la institución madrileña entre 1793 y 1844, nos muestra el verdadero grado de intervención de las mujeres en la vida de la Academia de San Fernando. De hecho, la primera exposición de 1793 se realizó para conmemorar la obra de Ana Mengs, la cual había fallecido tres años antes. Junto a sus obras pudieron verse muchas otras donadas por pintoras académicas.⁹¹ No fue una excepción, pues la presencia de artistas femeninas irá creciendo progresivamente y se multiplica a finales del siglo XIX, a la par que la participación de sus colegas masculinos en dichas exposiciones. Por añadidura, éstas presentaron sus obras en las varias Juntas de la Academia, muchas veces con el propósito de conseguir la opinión de los profesores y que se comprobase su progreso en el estudio artístico.

Es muy interesante que las mujeres cuyas obras aparecían en las exposiciones públicas y en las Juntas no siempre fueran miembros de la Academia. Como veremos, las restricciones por afiliarse como académica fueron más rigurosas que las por exponer en las exhibiciones. No obstante, la inclusión de aquellas que no fueron socias oficiales indica la existencia de un círculo aún más amplio de participación femenina en la vida artística del momento.⁹² Para el estudio de todas las exposiciones incentivadas por San Fernando nos remitimos, una vez más, al excelente trabajo de Esperanza Navarrete, en cuya tesis aparecen de forma exhaustiva todos los detalles y las cifras que aquí, lamentablemente, no podemos detallar.⁹³

La importancia que estas exposiciones tuvieron para el arte fue enorme, siendo además una fuente esencial en el estudio de la pintura del momento. Dado que son las que mejor representan el gusto y las tendencias reinantes, aunque en torno a ellas nacieran

⁹⁰ Navarrete Martínez, “La Academia...”, 297-298.

⁹¹ Pérez-Martín, *Ilustres e Ilustradas...*, 316.

⁹² Ann Smith, “Reconsiderando...”, 284-286.

⁹³ Navarrete Martínez, “La Academia...”, 297-327.

todo un sinfín de pareceres y contradicciones.⁹⁴ Por otra parte, el aumento de obras presentadas -muchas de calidad cuestionable- llevó a la Academia a tomar medidas para velar por su propia reputación. Así, en 1807, se pidió a profesores y alumnos que entregasen las obras con antelación para ser examinadas e impedir presentar aquellas que “careciesen de todo mérito”. Lo que nos interesa destacar es que las “señoras y personas de calidad que honran siempre a las artes en el solo hecho de cultivarlas”, están exentas de este proceso y eximidas de toda falta. Como estudiaremos en las siguientes páginas, los halagos vacíos flaco favor hacen a las artistas, pues ya reflejan lo poco que se espera de ellas. A mayores, las damas de clase alta -incluso de la Casa Real- exponían en señal de prestigio y apoyo a la institución, por lo que, como es de esperar, sólo se contemplaban galantes alabanzas hacia su contribución.⁹⁵

Con todo, si prestamos atención a los testimonios de la prensa, éstos parecen coincidir siempre en un mismo punto: las exposiciones eran malas. Ya sea quejándose de la deficiente enseñanza, de las condiciones higiénicas del local, del reglamento para entrar o de los “indignos” que participan en ellas, escritores y periodistas cristalizaron el sentimiento de “decadencia” del arte español, compartido por muchos. El incremento del retrato y la inclusión de las artes decorativas no ayudaron a mitigar el descontento. Los cuadros de pequeño tamaño y asuntos banales amenazaban con sustituir al “gran arte” de temática histórica y trascendental, lo que se achacó a la contaminación francesa y a una pérdida del arte nacional. No faltaron aquellos que culparon a las mujeres de introducir estos fatales cambios en las exposiciones, no siendo precisamente casual que los géneros asociados a ellas fuesen concebidos como faltos de talento, originalidad e intelecto. En este sentido, los argumentos de Danvila Jaldero o don Francisco María de León⁹⁶ resultan de lo más esclarecedores.⁹⁷

Navarrete contabilizó cerca de quinientos autores que expusieron sus obras en las salas de la Academia. En total, y de una manera aproximada, ochocientos noventaíun cuadros pudieron contemplarse entre 1801 y 1844, siendo la mayoría de ellos originales.

⁹⁴ Diego, *La mujer...*, 330.

⁹⁵ Navarrete Martínez, “La Academia...”, 301-318.

⁹⁶ Ambos escritores estaban inmersos en la ideología positivista de la post-ilustración, ocupando cargos importantes en el ambiente intelectual español del momento. El primero participó en la redacción del *Diccionario enciclopédico hispano-americano de literatura, ciencias y artes*, mientras que don Francisco fue académico numerario de la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel. Su postura política de liberal más bien mesurado, observaba a la mujer como un lastre para el progreso, pues ésta se identificaba con valores eclesiásticos que, desde su punto de vista, eran enemigos de la Nación.

⁹⁷ Diego, *La mujer...*, 320-325. La profesora recoge en estas páginas numerosos testimonios de contemporáneos a las exposiciones y trata más en detalle el pensamiento de la época.

El retrato se convirtió en el género preferente durante casi todo el periodo, seguido de lejos por la historia sagrada, el paisaje y la naturaleza muerta. Figuras como Bibiana Michel, Josefa Novales, Francisca Sabatier, María Maciá, Marcela de Valencia, Manuela y Ramona Ibáñez Rentería, Catalina Cherubini, Pilar Ulzurum, Teresa Nicolau o Rosario Weiss, a pesar de contar, en mayor o menor medida, con el reconocimiento de los académicos, nunca fueron habilitadas para enseñar en la Academia.⁹⁸ Esto prueba, sin embargo, que había una serie de artistas que tenían cierta entidad en su momento, y que si no han llegado hasta nosotros ha sido por los preconceptos de los historiadores modernos y por el frecuente problema de la obra pérdida o erróneamente catalogada.

Otro aspecto que ha de tenerse en cuenta es que la Historia del Arte, en la acepción moderna del término, empezó justo a formarse en el momento posterior al aquí estudiado en base al tradicional concepto de gran maestro o genio masculino.⁹⁹ Si algunos cuadros de historia hechos por pintores que pasaron a la categoría de “segundones”¹⁰⁰ lograron salvarse y llegar hasta nuestros días, en modo alguno podían hacerlo los bodegones y floreros considerados hasta hace poco un tipo de pintura aburrida. Las mujeres, obligadas por el sistema educativo y los prejuicios sociales a cultivar estos géneros, pasaron a la categoría de olvidadas.¹⁰¹

4.2 Las exposiciones nacionales.

En 1846, se llegó a la conclusión de que el número de académicos era excesivo. De hecho, muchas veces ni siquiera se mostraban activos en la vida académica, y únicamente hacían ostentación del título obtenido. Con el cambio de Estatutos realizado en 1849, ya no se otorgarían títulos de académicos de mérito y de honor, lo que de manera no explícita vetó la participación de las mujeres en las academias de Bellas Artes durante el resto de la centuria. Las exposiciones nacionales suplieron la necesidad de dar visibilidad a su obra artística, funcionando como alternativa a las instituciones.¹⁰² Patrocinadas por un Real Decreto de Isabel II del 28 de diciembre de 1853, estas exposiciones concentraron las esperanzas y las expectativas de artistas y críticos de arte.

⁹⁸ Navarrete Martínez, “La Academia...”, 320-327. Las tablas elaboradas en esta tesis amplían toda la información aquí redactada.

⁹⁹ Podríamos usar como ejemplo las monografías de uno de los pioneros de la Historia del Arte en nuestro país: Elías Tormo, “Velázquez, el salón de Reinos del Buen Retiro, y el Poeta del Palacio y del Pintor” en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, vol. 19, nº 1, 1911, 24-44; o bien Elías Tormo, “Juan de Burgos, pintor del s. XV” en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, nº 4, 1908, 50-54.

¹⁰⁰ Mayayo, *Historias de mujeres...*, 62.

¹⁰¹ Diego, *La mujer...*, 338-339.

¹⁰² Pérez-Martín, *Ilustres e Ilustradas...*, 318.

Su objetivo era proteger el arte patrio y proporcionar un escaparate en el que las obras se mostrasen a los posibles compradores.¹⁰³ Entre 1856 y 1948, se celebraron treinta y ocho exposiciones en España y se repartieron más de dos mil medallas, sobre todo, a finales del siglo XIX cuando todavía no tenían dotación económica. Hasta 1887, las galerías del ministerio de Fomento serían el lugar escogido para exhibir las piezas.

La presencia femenina se incorporó al certamen a un ritmo más lento: seis mujeres presentaron obras de un total de ochenta y tres artistas en la sección de pintura en 1856 (4%), dos años después, fueron cuatro entre noventa y un competidores; en 1860 siete las artistas entre ciento noventa expositores de pintura, grabado y arquitectura. Las ediciones de 1862, 1864 y 1867 registraron la presencia de seis pintoras cada una de ellas. En las trece siguientes ya se detecta una abundante participación de mujeres, cifra que crece según avanza el siglo. Respecto a las secciones de escultura y grabado, las señoras pueden contarse con los dedos de una mano.¹⁰⁴ Junto a estos datos tan poco alentadores, debemos añadir que las artistas fueron escasamente recompensadas. Cuando se destacaba sus obras, se hacía mediante la concesión de menciones honoríficas o medallas de tercera clase. La primera en ser honrada con una mención fue Luisa Rodríguez de Toro (1829-1901), discípula de Carlos Luis de Ribera (1815-1891), precisamente en la primera edición de 1856. Habría que esperar a 1890 para honrar con una segunda medalla a Antonia de Bañuelos (1855-1921), la primera mujer en conseguirlo.

No obstante, las exposiciones nacionales fueron un verdadero golpe de suerte para aquellas artistas que consideraban la pintura como profesión.¹⁰⁵ Con ellas se forjaron un cierto reconocimiento en España y en el extranjero, destacando a Fernanda Francés (1860-1939),¹⁰⁶ Emília Coranty (1862-1944),¹⁰⁷ María Luisa de la Riva (1859-1926),¹⁰⁸

¹⁰³ Mathilde Assier, “Las mujeres en el sistema artístico español: 1833-1931” en *Invitadas...* 56.

¹⁰⁴ Pérez-Martín, *Ilustres e Ilustradas...*, 317.

¹⁰⁵ Mención aparte merecen las exposiciones de Bellas Artes celebradas en el Liceo artístico y literario, entre 1837 y 1851, o las iniciativas privadas del Círculo de Bellas Artes y de la Sociedad de Acuarelistas de Madrid, en las cuales la presencia femenina ha sido estudiada en de Diego, *La mujer...*, 340-347.

¹⁰⁶ Hija de Plácido Francés, su único maestro en pintura, se estableció en Madrid para darse a conocer en las exposiciones nacionales. Logró exponer en Múnich (1888) y en Berlín (1891) con un reconocimiento célebre por parte de la crítica. Su especialidad fueron los floreros y bodegones, siendo premiada con medalla de 3ª y 2ª clase en las exposiciones generales de 1890 y 1897.

¹⁰⁷ Nacida en Barcelona, se formó en la Escuela de Bellas Artes de Madrid, Barcelona y Roma, especializándose en pintura de flores y arte decorativo. En 1885, consiguió una pensión por parte de la Diputación Provincial que la llevó a residir en Italia durante un año. Fue distinguida con medallas en los siguientes certámenes: Exposición Universal de Barcelona de 1888, Exposición de Industrias Artísticas de Barcelona de 1892 y Exposición de Chicago de 1893, añadiendo una mención honorífica en la de Bellas Artes de Barcelona de 1896 y 1898.

¹⁰⁸ Especializada en la pintura de flores y bodegones, su obra figuró con éxito en las exposiciones nacionales y en los salones parisinos, donde presentó su primera obra en 1884. Su obra *Crisantemos*, presentada en la

Joaquina Serrano (1857-1887) o la ya citada Adela Ginés (1847-1923).¹⁰⁹ Hay que tener en cuenta que estas exposiciones tenían un fin más bien dirigido hacia el concurso, con la idea de vender la obra siempre implícita. Puesto que el estado solo compraba las obras premiadas, pocas obras femeninas cayeron en sus manos, aunque no por ello debemos pensar que las mujeres no vendían sus creaciones. Como hemos mencionado, las señoras pintaban al gusto de la época y encontraron entre la burguesía a sus principales clientes.

Vender pinturas se consideraba una profesión respetable para aquellas mujeres obligadas a trabajar por circunstancias adversas -enviudar, por ejemplo-, aunque muchas de ellas terminaron manteniéndose a sí mismas o incluso a sus familias. Adriana Rostán (act. en España 1830-89) llegó a recibir 14.000 reales por dos miniaturas, mientras que las pinturas de Emilia Carmena (1823-1900)¹¹⁰ fueron adquiridas por la reina a precios equiparables a los de un gran pintor como Federico de Madrazo. Pese a que el mercado para estas pintoras era más reducido y el prestigio profesional más difícil de alcanzar, existen testimonios de que al menos algunas de ellas lograron precios notables en sus obras.¹¹¹

4.3 Temas y técnicas.

Como hemos adelantado, resulta sencillo responder a la cuestión de qué pintaban las artistas. Basta con observar lo que decía la crítica y con analizar lo que no podían estudiar. Evidentemente, el predominio temático no podía ser figurativo. Sin embargo, el género por excelencia en la exposición pública fue el religioso, y por lo general a través de la copia de grandes maestros del pasado.¹¹² Las teorías imperantes achacaban a la mujer serias limitaciones intelectuales para llevar a cabo una composición libre, por lo que la copia se convirtió en una alternativa decorosa. El retrato afectivo y doméstico era

exposición de la Unión de Mujeres Pintoras y Escultoras, fue adquirida por el gobierno francés. De la Riva realizó una vasta obra y mereció con ella diversas recompensas, destacando la tercera medalla en la Exposición de París de 1889, el premio de naturaleza muerta en 1902 o la medalla de bronce en la Exposición Nacional de Madrid de 1897. También figuraban obras suyas en las colecciones de la reina María Cristina, Isabel II o Alfonso XIII.

¹⁰⁹ Assier, “Las mujeres...”, 57-59.

¹¹⁰ Carmena había conseguido en 1850 ser nombrada maestra de pintura de las Infantas doña Cristina y doña Amalia y, por añadido, recibió el nombramiento de pintora de Cámara, el título más ambicionado por los pintores de la época.

¹¹¹ Diego, *La mujer...*, 326-328. Se dedica un capítulo completo a analizar “el siglo de las exposiciones” en el que incluye tablas con porcentajes relativos de participación femenina y masculina en las exposiciones nacionales que tuvieron lugar entre 1860 y 1910.

¹¹² Murillo, Velázquez, Ribera, Rubens, Zurbarán o Cano son algunos de los maestros más copiados durante el siglo XIX, todos ellos pertenecientes a la escuela barroca española. La excepcional tesis de Cristina Mongay Batlle, “Persistencia de la Época Moderna. Una revisión del mundo académico de las Bellas Artes en el Madrid de los siglos XVIII y XIX” (tesis doctoral, Lleida: Universitat de Lleida, 2018), amplía en detalle toda esta cuestión.

otra de las opciones. Como vemos, la ideología y la moral dominantes marcaban las especialidades, los formatos y las técnicas. El dibujo, el pastel o la acuarela se consideraban los métodos más adecuados para el ámbito doméstico por ser “menos sucios”. También la miniatura era apta para el “carácter femenino”, si bien se trata de una especialidad más compleja que pocas lograron dominar.¹¹³ Aunque las mujeres tuvieran dificultades para acceder al estudio y representación de la figura humana, contaban con el favor del gusto burgués y su interés por los temas florales y delicados, heredados del academicismo dieciochesco.¹¹⁴

Para un sector de la crítica feminista actual, la pintura de las mujeres tiene unas connotaciones particulares que la distinguen de los hombres. En el caso concreto de las artistas del siglo XIX español, el factor autobiográfico atribuido a las señoras aparece a menudo en esas escenas íntimas con balcones, plantas, ventanas y perdices. La mujer pinta lo que ve, y ve bastante poco. A mayores del componente asociado a lo cotidiano, que es innegable, nunca debemos perder de vista el problema de fondo: las restricciones educativas. Linda Nochlin se había preguntado por qué no había *grandes* pintoras, pero Germaine Greer va un paso más allá preguntando: “¿Por qué las pintoras pintan casi siempre tan pequeño?”.¹¹⁵ Ella se refiere no sólo al tamaño sino a un concepto mucho más amplio: las mujeres pintan pequeño porque pintan sin pretensiones. Para la australiana el problema reside en el ego atormentado, en la falta de confianza e inseguridad inculcadas a las mujeres desde su nacimiento. Lo cierto es que cuando alguna, como María Luisa de la Riva, hacía cuadros grandes para asuntos banales, todos la atacaban.¹¹⁶ Este problema ya fue apreciado en su día por la escritora Carmen de Burgos, quien denunció

una triste verdad [...], que no existe ninguna mujer que haya llegado a alcanzar la gloria con la pintura [...]. Hay labores femeninas, trabajos manuales hechos con paciencia y corrección; pero ni una sola pincelada de Arte. No hay un asunto grande; no existe nada que conmueva y que emocione.¹¹⁷

Los acercamientos de la mujer a la pintura se consideraron menores durante todo el siglo XIX, pues nunca se contempló como una profesión seria, siquiera artística, para

¹¹³ Cardona Suanzes, “Aficionadas...”, 266-267.

¹¹⁴ Pérez Méndez, “Entre el diletantismo...”, 268.

¹¹⁵ Germaine Greer, *The Obstacle Race* (Londres: Farrar, Straus y Giroux, 1979) en Diego, *La mujer...*, 383.

¹¹⁶ Diego, *La mujer...*, 383-390.

¹¹⁷ Colombine, “Lecturas para las mujeres”, *Diario Universal*, 1903. Citado en Assier, *Las mujeres...*, 63.

ellas.¹¹⁸ Quizá con la elección de estos temas trataban simplemente de ser discretas, de pasar desapercibidas y esquivar el desprecio social. Extrañamente, las señoras pintaron mucho al óleo, puede que para sentirse profesionales aunque solo fuera en su habitación.¹¹⁹ Por otra parte, ciertos estereotipos se dan por hechos cuando hablamos de obra femenina o cuando ésta se ha estudiado. Muchas pintoras del momento nos demuestran los peligros de generalizar y de tratar a las mujeres como una cuestión diferente y homogénea. Deben tenerse en cuenta las particularidades de cada una y cuestionar las ideas preconcebidas de que, por ejemplo, los hombres no pintaban flores o no practicaban el pastel.

En relación con la citada exposición *Invitadas*, allí vemos muy presente la idea de que la naturaleza muerta ha sido “a lo largo de los siglos una especialidad femenina”,¹²⁰ según explica la profesora M^a Cruz de Carlos.¹²¹ Si damos por buena esta afirmación, cabría preguntarse por qué ninguna de las obras mostradas está permanentemente expuesta en el Museo del Prado. Pero, si se trata, al parecer, de un terreno de mujeres, llama poderosamente la atención que el Museo prefiera colgar flores y bodegones realizados por pintores.¹²² Por otro lado, se debe hacer notar que la pintura de flores pasó a compartir con el retrato la primera medalla en la exposición de 1897, gracias a *Flores y frutas*, de Sebastián Gessa. Esto nos habla del cambio de gusto y de como un género muy desprestigiado, propio de aficionadas y calificado como de *boudoir*, acaba por convertirse a finales de siglo en un género aclamado y enormemente practicado, tanto por unos como por otras.¹²³

Otro estereotipo que ha sobrevivido hasta nuestros días es el de la “artista copianta”.¹²⁴ Adelaida O’Dena de Estrada es la primera que consta como copianta en los

¹¹⁸ Assier, “Las mujeres...”, 63.

¹¹⁹ Diego, *La mujer...*, 393.

¹²⁰ Recordemos algunos cuadros de naturaleza muerta de Josefa de Ayala (1630-1684), influidos por el tenebrismo de Zurbarán y por los bodegonistas flamencos, la obra de Clara Peeters (c.1580-c.1621), una de las iniciadoras del bodegón en los Países Bajos, los floreros de Rachel Ruysch (1664-1750) y Margarita Caffi (c.1662-c.1700), o bien los trabajos de Clara María Pope (1767-1838), artista británica especializada en ilustraciones botánicas.

¹²¹ María Cruz de Carlos Varona, “Cuestión de género” en *Invitadas. Fragmentos sobre mujeres, ideología y artes plásticas en España (1833-1931)*, coord. por Carlos G. Navarro (Madrid: Museo Nacional del Prado, 2020), 320.

¹²² Díaz, “Invitadas – Segundas Impresiones”, Cuaderno de Sofonisba, 20 de octubre de 2020, <http://cuadernodesofonisba.blogspot.com/2020/10/invitadas-segundas-impresiones.html>

¹²³ Pérez-Martín, *Ilustres e Ilustradas...*, 319.

¹²⁴ Juan Ramón Sánchez, “Las señoras copiantas. Mujeres con pinceles en el Museo del Prado del siglo XIX” en *Invitadas. Fragmentos sobre mujeres, ideología y artes plásticas en España (1833-1931)*, coord. por Carlos G. Navarro (Madrid: Museo Nacional del Prado, 2020), 288-304.

libros de registro del Prado, en 1844.¹²⁵ La mayor parte de las copistas registradas pertenecieron a la burguesía acomodada, como, por ejemplo, Josefa de Gumucio y Grinda, quien se atrevió con escenas de temática histórica. Sin embargo, de la mayoría apenas se ha recuperado su nombre -muchas firmaban con el apellido del padre o del marido-. Como ya anticipamos, la copia se convirtió en la solución perfecta para aquellas que buscaban acercarse al estudio de la composición, en tanto que no tenían mejores opciones. Con todo, el número de copiantas que acudían al Museo por aquellas fechas era casi testimonial en comparación con el de copiantes. Entre 1873 y 1881, quinientos cincuenta permisos fueron concedidos a varones, y sólo cincuenta a mujeres.¹²⁶

A pesar de que todos los artistas formados en Madrid eran copiantes, a ellos no se les aplicaba esa calificación, pues se asumía que, además de copiar, compusieron obras originales y se ejercitaron en todo tipo de géneros. Si bien la copia de pintura antigua constituyó una importante actividad lucrativa, muchas artistas fueron pintoras de “creación” además de copiantas, aunque esta otra faceta tiende a olvidarse. Ejemplo de ello son Rosario Weiss, Paula Alonso Herreros o Emilia Carmena Monaldi.¹²⁷ Por otro lado, Adela Ginés (1847-1923) fue una gran escultora que destacó ya en vida, por lo que también debemos incluir su nombre en un lugar destacado al hablar de esta especialidad artística tan adversa a la inclusión femenina.¹²⁸

Volviendo a las artistas académicas, el estudio realizado por Mariángeles Pérez-Martín ha sido de gran ayuda para comprender la variedad de obras que éstas presentaron durante el siglo XIX.¹²⁹ No podemos aquí incidir en las circunstancias concretas de cada una, pero baste decir que su condición social y sus experiencias vitales son condicionantes

¹²⁵ El Museo conserva una gran parte de los libros de registro de visitantes y copistas correspondientes a la época isabelina (de 1843 a 1868), lo que permite hacerse una idea bastante certera de quiénes eran las principales mujeres artistas de entonces, algunas de ellas conocidas y otras de las que tan solo nos ha llegado su nombre. Estos libros evidencian el auge de presencia femenina en sus salas en los años cuarenta del siglo XIX.

¹²⁶ Sánchez, “Las señoras...”, 288-294.

¹²⁷ Díaz, “Invitadas – Primeras Impresiones”...

¹²⁸ Para ampliar conocimientos sobre la presencia femenina en la escultura del siglo XIX véase Leticia Azcue Brea, “Escultoras españolas entre 1833 y 1931, casi una ficción. ‘El extraño caso de una señorita, exponiendo en 1887 en la sección de escultura’” en *Invitadas. Fragmentos sobre mujeres, ideología y artes plásticas en España (1833-1931)*, coord. por Carlos G. Navarro (Madrid: Museo Nacional del Prado, 2020), 352-361.

¹²⁹ Si bien la profesora se centra en las académicas de San Carlos, incorpora en el anexo de su tesis unas tablas de enorme interés que recogen nombre, título conseguido, cronología, tema y técnica de la obra presentada. Sus listados también recogen a las académicas de San Fernando, de la Purísima Concepción de Valladolid, de San Luis (Zaragoza) y de la Academia gaditana, además de un extenso listado de todas las mujeres presentes en las exposiciones valencianas del siglo XIX. Este anexo es fundamental para comprobar dicha diversidad, así como para obtener aunque solo sea el nombre de muchas mujeres cuya obra está perdida. Véase Pérez-Martín, *Ilustres e Ilustradas...*, 365-382.

particulares en cada caso. Puesto que un acercamiento rápido a estas mujeres ya nos indica un enorme abanico de personalidades, técnicas y obras, sería preciso estudiar caso por caso, a fin de evitar los tópicos vigentes. Solo así evitaremos aislarlas -y excluirlas- en una parcela distinta de la Historia del Arte. En conclusión, podemos afirmar que, bajo la respetable etiqueta de aficionadas, muchas hicieron del arte su actividad predilecta y participaron en el fenómeno cultural de las exposiciones aportando gran riqueza a las mismas. Aunque no se puede decir que las cuatrocientas autoras que realizaron sus obras en el Madrid del último tercio del siglo XIX fueran todas profesionales, debe quedar claro que muchas sí lo eran.¹³⁰

Como es lógico, hay conclusiones menos optimistas. Ninguna mujer logró una medalla de oro hasta el siglo XX y, por supuesto, ninguna fue pensionista aceptada por concurso en la Academia de España en Roma. El problema de viajar lejos de casa y sin compañía será una traba insidiosa para la moralidad de las señoritas. Aun así, hemos comprobado que su papel fue activo y afanoso en las múltiples esferas artísticas de las que tenemos constancia, por más que se diera en una proporción limitada. En realidad, dejarse ver ya suponía romper ese modelo de mujer discreta que ni exhibe, ni brilla, ni busca aplausos.¹³¹

4.4 Mujeres pintoras y la crítica de arte.

El siglo XIX es el momento en que se instaura en España la crítica de arte en el sentido moderno del término. Numerosos periódicos, catálogos y revistas comentan las obras expuestas preludiando lo que será el análisis científico posterior. Difícilmente podían las mujeres librarse de esa nueva actividad o, tal vez, por el gran número de pintoras que iban saliendo a la luz, la crítica no pudo ignorarlas. La forma de acercarse a las autoras en los artículos nos aporta algunas claves para entender cómo se las veía en la sociedad de su tiempo. Se habla de sus obras insertas en la colectividad del “bello sexo” o haciendo inciso en las “gracias” de la pintora. Rara vez tenemos individualidad sino más bien una crítica de grupo, siempre tratando de dejar muy claro su buen hacer. Aun el más mordaz comentario se suaviza, considerando a la mujer un objeto decorativo en lugar de una artista que lleva a cabo su trabajo y que es susceptible de crítica. La galantería es siempre peligrosa pues coarta el afán por mejorar.¹³²

¹³⁰ Pérez-Martín, *Ilustres e Ilustradas...*, 319-326.

¹³¹ Assier, “Las mujeres...”, 64.

¹³² Diego, *La mujer...*, 348-349.

Además de la obsesión por agruparlas, vemos que se repiten los mismos tópicos una y otra vez. Combinando los adjetivos de “delicado”, “lindo”, “agradable”, “dulce” o “gracioso”, se hace una alabanza de las señoritas que dista mucho de ser un juicio de valor. Lógicamente, el reconocimiento público profesional como pintoras ponía en duda el precepto de la modestia. Hay que tener en cuenta que la filosofía positivista consideraba el sentimiento como propiedad de la mujer, razón por la que los críticos tachaban de “varoniles” o “viriles” las creaciones que desafiaban el concepto sentimental de la belleza. Las pintoras podían liderar la producción de objetos “bellos” -artes aplicadas- pero nunca “sublimes”. Como cabría esperarse, los comentarios hacia las “pretenciosas” que abandonaban las labores de su sexo para sentarse ante un caballete, tampoco fueron escasos.

Por su parte, el linaje jugará un papel destacado en las estrategias de inclusión y exclusión. Era fácil tratar a las artistas como eslabones en la genealogía masculina, insistiendo en su condición de hijas, hermanas, esposas o discípulas de pintores u otros hombres de reconocida presencia pública. Rodear su nombre de información para- artística hacía imposible separar la fama creativa de una barata notoriedad social. Esta táctica buscaba neutralizar los esfuerzos de las pintoras por profesionalizarse y recibir un reconocimiento serio al margen del sensacionalismo.¹³³

La ilustración de prensa es quizá el documento visual más elocuente para comprender los celos que provocó la irrupción de las mujeres en el sistema del arte. Las caricaturas que acompañaban a las tiras cómicas inciden en la pérdida de la feminidad canónica: ausencia de elegancia, fealdad, torpeza o narcisismo. La posible quiebra del orden social es una preocupación constante que los críticos reflejan a la perfección, pues o bien masculinizan a las señoras o bien aportan la *natural* referencia a las tareas del hogar: María Fiter “pinta figuras y naturaleza como quien organiza una cocina”.¹³⁴ Estrella de Diego recoge en su trabajo numerosas coplas y rimas que ilustran los conceptos aquí tratados, y que además nos permiten esbozar un último asunto: el miedo a la competencia. En numerosos elogios se incide en que las pintoras podrían desplazar a los hombres dado el talento que algunas demuestran, dejando caer implícitamente que

¹³³ Eugenia Afinoguénova, “Las mujeres artistas y la crítica de arte del siglo XIX” en *Invitadas. Fragmentos sobre mujeres, ideología y artes plásticas en España (1833-1931)*, coord. por Carlos G. Navarro (Madrid: Museo Nacional del Prado, 2020), 71-95.

¹³⁴ Carlos Reyero, “‘¿No sería mejor que en vez de pintar platos los fregase?’ La caricatura de las mujeres en el mundo del arte” en *Invitadas. Fragmentos sobre mujeres, ideología y artes plásticas en España (1833-1931)*, coord. por Carlos G. Navarro (Madrid: Museo Nacional del Prado, 2020), 99-110.

están ocupando un terreno que no les pertenece. A medida que las mujeres se hacen más presentes, la pintura pasa de ser una actividad recomendada y útil, a ser un atributo despreciado y amenazante.¹³⁵

Cabría preguntarse, en cambio, cómo se veían las pintoras a sí mismas. Las cartas que emitían a las Juntas de admisión de las Academias, son un ejemplo de la falsa modestia y la sumisión que debían emplear para referirse a su obra. Por ejemplo, Eulalia Gerona (1782-1842), académica de mérito de San Carlos desde 1802 y de San Fernando desde 1819, atribuye sus logros a la Academia valenciana por aceptar su “humilde trabajo” y entregarle el título a pesar de su “corto mérito”. Para ella esa afición era muestra de decoro y nobleza, puesto que procedía de un ambiente culto y privilegiado. Sin embargo, bajo la aparente modestia que se esperaba de una señorita ilustrada, sus cartas reflejan la ambición de una mujer que espera orgullosa el reconocimiento a su trabajo. Aunque las obras que presentó a sendas Juntas se han perdido, por lo que no podemos ver los detalles técnicos ni juzgarlas nosotros mismos, sí conocemos su empeño por obtener el prestigio y la estimación del público en numerosas exhibiciones.¹³⁶

En el estrecho filo entre la profesionalización y la impuesta afición en el que se situaban muchas de estas artistas, se encuentra también la miniaturista Teresa Nicolau Parody (1817-1895), a quien ya nos hemos referido. Dada su pertenencia a una familia cortesana, Nicolau siempre quiso ser vista como aficionada. Reflejo de ello es el retrato que le dedicó su maestro Vicente López Portaña, obviando cualquier elemento que aludiese a su condición de pintora -pinceles, paletas o caballetes-. Bien vestida y con actitud recatada, el autorretrato de Rosario Weiss sigue el mismo esquema, así como el de María Victoria Martín del Campo o el retrato de *La pintora Emilia Dulongval*, realizado por Federico de Madrazo. En este punto, sus efigies no difieren de las que conservamos de sus colegas varones.¹³⁷ Como veremos a continuación, el camino hacia la autoafirmación profesional fue lento y muy laborioso. Sus resultados no han sido recogidos por la historiografía hegemónica, que sigue ignorando deliberadamente los esfuerzos de las pintoras del siglo XIX. Por fortuna, muchas especialistas, algunas citadas a lo largo de este trabajo, han arrojado luz sobre ellas y preparado el camino hacia futuros estudios.

¹³⁵ Diego, *La mujer...*, 348-365.

¹³⁶ Pérez-Martín, “Eulalia Gerona...”, 192-202.

¹³⁷ Cardona Suanzes, “Aficionadas...”, 264-271.

5. ALGUNOS ESTUDIOS DE CASO.

Como se ha intentado mostrar, fueron muchas las mujeres que se reconocieron a sí mismas como artistas, que dedicaron largos años a aprender y que dieron lo mejor de sí mismas para hacerse un sitio en el siempre competitivo mercado del arte. También se ha demostrado que la Historia del Arte no deja de ser un *constructo* cultural, una construcción intelectual, a veces interesada, a veces inconscientemente parcial. La mirada del erudito recae forzosamente en ciertas manifestaciones, mientras otras muchas quedan fuera de su alcance. Esto no solo se debe a sus intereses sino también a su formación, pues todo lo que ha leído y todo lo que ha aprendido de sus maestros reproduce una visión sesgada. En este sentido, se ha renunciado a mirar a las mujeres y se ha creado un canon casi exclusivamente masculino que ha perdurado hasta la actualidad.¹³⁸ Silenciar los nombres de las artistas, esconder sus cuadros en almacenes e incluso atribuirselos a artistas varones, son algunas de las prácticas que han contribuido a la formación de una Historia del Arte “androcéntrica”.¹³⁹

De las casi quinientas pintoras contabilizadas desde los años cincuenta del siglo XIX hasta los primeros años del siglo XX, apenas veinte se pueden considerar artistas con una entidad más o menos clara. No debemos olvidar el papel que juega el mencionado diletantismo durante todo el periodo. Cuántas de esas pintoras fueron o trataron de ser artistas profesionales es una pregunta que queda sin respuesta, aunque importa mucho más el hecho de que se atrevieran a coger los pinceles y se presentasen a los certámenes.¹⁴⁰ Por razones explícitas, la mayoría de aquellas que finalmente se dedicaron a la pintura habían sido educadas en un ambiente liberal o bien pertenecían a familias de artistas. Las que gozaban de una posición más privilegiada y se movían en ambientes cultos y viajados, solían dejar la profesión en cuanto se convertían en esposas y madres. Pocas escaparon a este patrón sociocultural.¹⁴¹

Como se indicó en el apartado de metodología, el criterio a seguir a la hora de conformar el elenco de las mejores plantea numerosos conflictos. En muchos casos su obra está perdida casi en su totalidad, pero, además, las huellas documentales sobre todas ellas suelen ser escasas e incompletas, por lo que trazar el desarrollo de su trayectoria artística resulta complejo. Numerosas pintoras citadas a lo largo de este trabajo

¹³⁸ Ángeles Caso, *Ellas mismas. Autorretratos de pintoras* (Oviedo: Libros de la letra azul, 2019), 24-25.

¹³⁹ Esta noción, que puede ser entendida críticamente, la he tomado prestada de Caso, *Ellas mismas...*, 25.

¹⁴⁰ Diego, *La mujer...*, 370.

¹⁴¹ Sánchez, “Las señoras...”, 289.

merecerían una monografía que reflejase sus contribuciones a la Historia del Arte, una tarea aún pendiente. Por otra parte, los estudios sociológicos insisten en un análisis cuantitativo y no cualitativo -quienes pintaban y por qué-, en tanto que muchas artistas del siglo XIX desarrollaron una pintura “mediocre” por su deficiente instrucción y la escasez de oportunidades.¹⁴²

Con esta selección de obras, nuestro objetivo es ilustrar algunos de los aspectos esbozados en las anteriores páginas y facilitar su comprensión mediante ejemplos concretos. En ningún caso se pretende desvalorizar a aquellas artistas que, por falta de tiempo y espacio, no han podido ser recogidas en este brevísimo muestrario. A pesar de no poder abarcarlas a todas, esperamos poder dibujar un panorama general de la amplia participación femenina en los ámbitos académico y expositivo del siglo XIX, el cual servirá para seguir rompiendo prejuicios y continuar trabajando en una Historia del Arte más inclusiva.

5.1 Faraona Olivieri. *Autorretrato*.

Empezaremos esta breve selección con una de las primeras pintoras reconocidas como académica de mérito por San Fernando. Faraona Olivieri nació en París en 1725 y fue la esposa del arquitecto francés Jacques Marquet, quien llegó a Madrid en 1752 con la finalidad de construir el Palacio de los duques de Alba en Piedrahíta (Ávila). En 1758, éste ingresó en San Fernando, por lo que el ambiente familiar de Faraona pasaría a estar plenamente vinculado con el mundo artístico y académico de la capital. A pesar de compartir apellido con el fundador y organizador de la institución, Giovanni Domenico Olivieri, no parece que existiera ningún parentesco entre ellos.¹⁴³ Con todo, podemos comprobar que durante el siglo XVIII salieron a la luz numerosas mujeres emparentadas con artistas cortesanos que cultivaron el estilo neoclásico del momento y que participaron de diferentes formas en la Academia. Faraona Olivieri o Anna María Mengs son ejemplos de ello.¹⁴⁴

En 1759, Faraona escribió a la Junta académica con las siguientes palabras:

D^a Faraona María Magdalena Olivier, natural de la ciudad de París. Residenta en esta Corte con el debido rendimiento a sido inclinada al Arte de la Pintura de la que tiene algunas obras

¹⁴² Diego, *La mujer...*, 372.

¹⁴³ Caso, *Ellas mismas...*, 90.

¹⁴⁴ Pilar Muñoz López, “Mirada de género en la creación plástica de artistas españolas” en *Feminismo e interculturalidad: V Congreso Internacional AUDEM*, ed. por Ángeles Cruzado Rodríguez y Amalia Ortiz de Zárate (Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2008), 303.

en diferentes Gavinetes de Europa, y deseando el Asociarse en la RI. Academia de Sn. Fernando, presenta dos retratos originales hechos por su mano, y suplica á Vd. se sirva admitirlos y si por su ejecución fuesen dignos de aprecio de la Academia, se le conceda el honor que fuese de su agrado. Espera merecer esta gracia de Vds.¹⁴⁵

Se trataba de su autorretrato (fig. 1) y del retrato de su marido, ambos realizados con la técnica del pastel. Su petición fue aprobada por unanimidad y fue nombrada académica de mérito ese mismo año, aludiendo a su “corrección del dibujo, gracia y exquisito gusto del colorido”.¹⁴⁶ Cabe dudar si las palabras elegidas para alabarla -primor, gracia, exquisitez o gusto- se habrían utilizado de tratarse de un hombre. En cualquier caso, no sabemos nada más de Faraona Olivieri ni de su posible dedicación profesional -o no- a la pintura. Su trabajo desaparece a partir de 1759, y ni siquiera existe una fecha clara para datar su muerte -si bien ésta no fue antes de 1762-.¹⁴⁷

En las décadas que transcurren entre 1752 y 1808, veinte y ocho mujeres en total presentaron alguna obra ante los académicos y fueron reconocidas como supernumerarias, académicas de honor, académicas de mérito o ambas, aunque ninguna lo fue como académica de pleno derecho. La mayor parte de esas obras se han perdido, y muchas de las conservadas son dibujos sin demasiado valor. Afortunadamente, los cuadros de Faraona sí que se salvaron, siendo además su autorretrato el único femenino conservado por la Academia en todo el siglo XVIII.¹⁴⁸

Por otra parte, se percibe una evidente influencia de Rosalba Carriera (1673-1757) en los pasteles de Faraona, tal como hace notar Neil Jeffares en su diccionario.¹⁴⁹ Esta artista veneciana contribuyó de una manera decisiva a configurar la delicadeza del estilo rococó que impregnó buena parte del siglo XVIII. Fue la primera en utilizar el pastel no solo para realizar bocetos, como se había hecho hasta entonces, sino para ejecutar retratos. El éxito de su técnica fue enorme, pues, además de aportar suavidad, aceleraba las sesiones de posado y abarataba los precios. El pastel gozó de especial fama entre los retratistas franceses, pero también entre infinidad de aficionados que encontraron una excelente alternativa al óleo. Puesto que Rosalba fue académica de San Lucas, de la

¹⁴⁵ Neil Jeffares, “Faronne Olivier”, *Dictionary of pastellists before 1800*, (London: 2006). <http://www.pastellists.com/Articles/OLIVIERI.pdf>

¹⁴⁶ Ann Smith, “Reconsiderando...”, 283-284.

¹⁴⁷ Caso, *Ellas mismas...*, 91.

¹⁴⁸ Caso, *Ellas mismas...*, 90.

¹⁴⁹ Jeffares, “Faronne...”.

escuela boloñesa y de la Academia Real francesa, pudo servir como modelo e inspiración para otras mujeres que sentían inquietud por la pintura, como la propia Olivieri.¹⁵⁰

Analizando la obra escogida, es fácil ver como la autora refleja su pertenencia a una clase social privilegiada. Se autorrepresenta con un vestido de seda y piel, con la tez blanca y un ligero tocado. No hay ningún atributo que aluda al ejercicio de la pintura. Su adscripción de clase encubre también una autocensura previa, al ceñirse a las temáticas que mejor se veían para las señoras de su posición. Los autorretratos domésticos parecían emplear el lienzo para reclamar el honor, la elegancia y la nobleza de la dama pintora. Ya hemos visto que esta convicción se mantiene en el siglo XIX, remarcando la posición ideológica de que el ambiente de actuación de las mujeres se circunscribe al hogar. Sin embargo, la calidad de muchos de estos cuadros contradice los adjetivos de diletante o *amateur*.¹⁵¹

Aun siendo tan escaso el conocimiento que tenemos sobre la vida de Faraona Olivieri, podemos aplicar en su autorretrato las teorías esbozadas por Theresa Ann Smith¹⁵² en relación a esas damas que, si bien estuvieron lejos de ser profesionales, mostraron inquietudes artísticas, se dejaron ver por los académicos, exhibieron sus obras en la institución y, en suma, participaron del fenómeno académico sin perder por ello un ápice de feminidad o galantería.

5.2 Rosario Weiss. Retrato de Goya.

Rosario Weiss Zorrilla (Madrid, 1814-1843), es una de las escasas artistas cuyo nombre ha sobrevivido, si bien de forma renqueante, hasta nuestros días. A pesar de ello, no se le han dedicado monografías hasta fechas recientes,¹⁵³ pues su nombre siempre apareció supeditado al de un varón: Francisco de Goya. Como tantas otras veces, se tiende a enfatizar la relación entre el maestro y su discípula, especulando sobre sus posibles lazos familiares y dejando de lado el talento como pintora y litógrafa que poseía Rosario.¹⁵⁴ Sea

¹⁵⁰ Caso, *Ellas mismas...*, 84.

¹⁵¹ Muñoz López, “Mirada...”, 316-317.

¹⁵² Ann Smith, “Reconsiderando...”, 288.

¹⁵³ Carlos Sánchez Díez incluye en su catálogo razonado un detallado estado de la cuestión con todas las menciones que periodistas e historiadores han dedicado a Rosario. Cabría destacar la temprana aportación de José López-Rey, *A Cycle of Goya's Drawing: the Expression of Truth and Liberty* (Londres: Faber and Faber, 1956) o el volumen de Jacques Fauqué y Ramón Villanueva, *Goya y Burdeos 1824-1828* (Zaragoza: Ediciones Oroel, 1982), donde se recogen numerosas noticias relacionadas con la vida de Weiss, así como algunas estampas y dibujos conservados en colecciones francesas. También destaca Jaime Esaín, *Rosario Weiss, la ahijada de Goya* (Zaragoza: Aqua, 2008), primera monografía publicada sobre la artista. Véase Carlos Sánchez Díez, *Dibujos de Rosario Weiss (1814-1843)* (Madrid: CEEH, 2018), 18-29.

¹⁵⁴ Diego, *La mujer...*, 292.

cual fuese el vínculo entre ambos artistas, lo cierto es que Rosario sentía un profundo cariño por el que fue su protector, con el que convivió durante su niñez y al que acompañó hasta su muerte en 1828. Al fallecer su madre -ama de llaves de Goya-, Rosario contaba muy pocos años, por lo que fue acogida por el pintor en su propia casa, donde aprendió a leer, escribir y dibujar. Con todo, su formación no terminó con la muerte de Goya, sino que continuó en Burdeos a cargo de Pierre Lacour, director de la Academia de Bellas Artes de dicha ciudad.¹⁵⁵

En 1833, Rosario regresa a Madrid y se dedica a la pintura como *modus vivendi*, haciendo copias de grandes maestros -Murillo, Velázquez...- y trabajando para mecenas destacados como la duquesa de San Fernando. Cultivó numerosos géneros, desde el bodegón hasta el retrato a lápiz, en el que sobresale extraordinariamente.¹⁵⁶ A partir de 1834 empezó a presentar sus trabajos en las exposiciones anuales de la Academia de San Fernando, y desde el mismo año de su fundación (1837), Weiss participó como socia en las actividades semanales del Liceo Artístico y Literario, motor y símbolo del movimiento romántico madrileño. El Liceo fue para la artista un lugar idóneo donde mostrar su trabajo y conocer a personas interesadas por la cultura y con recursos para encargarle obras, como el escritor Ramón Mesonero Romanos.

Su siguiente reconocimiento llegó en 1840, cuando ingresó en la Academia de San Fernando como académica de mérito en la categoría de Pintura de Historia. Para ello presentó a la Junta una Virgen de la contemplación y un retrato de Goya copiado de Vicente López (fig. 2). Sin embargo, dos años después, Rosario terminaría trabajando como profesora de dibujo de la reina Isabel II y de su hermana, la infanta doña Luisa Fernanda, con un salario fijo de 8000 reales al año.¹⁵⁷

La salida profesional de la enseñanza fue una de las opciones más prometedoras -y decentes- para aquellas mujeres que, necesitando ganarse la vida, recurrían a su talento artístico. Puesto que no podían acceder en igualdad de condiciones al mercado, muchas de ellas ejercieron de maestras particulares y cosecharon numerosas discípulas. Con todo, llama la atención la buena estima que tenían de Rosario los críticos, refiriéndose a ella con el término de artista, no de aficionada. Ejemplo de ello son las palabras que le dedicó el político y periodista Luis González Bravo tras la exposición del Liceo de 1838,

¹⁵⁵ Pérez Neu, *Galería Universal...* 52-53.

¹⁵⁶ Pérez Neu, *Galería Universal...* 53.

¹⁵⁷ Sánchez Díez, *Dibujos...*, 70-71.

comentando que “el gusto, la delicadeza y la gracia de los dibujos de la señorita Weiss llamaron con extremo nuestra atención, y faltaríamos a nuestro deber, como escritores y como caballeros, si no tuviéramos el placer de ofrecer nuestros pobres elogios a esta ilustre artista”.¹⁵⁸ En la misma línea son las palabras del crítico de *El Corresponsal*: “los adelantos de esta amable señorita son rápidos, y cada día la vemos dar nuevos pasos en la gloriosa carrera a que se dedica”.¹⁵⁹ A pesar del lenguaje pomposo y refinado de la época, las numerosas menciones que Weiss recibió nos hacen pensar que realmente fue valorada como profesional por sus contemporáneos.

Por su parte, Rosario demostró sobradamente sus ganas de mejorar y aprender. El 14 de mayo de 1836, escribió a la reina solicitando permiso para copiar los cuadros del Real Museo, renovando dicha petición en octubre de ese mismo año.¹⁶⁰ Las palabras de la artista son de sumo interés, pues afirma que lo “necesita como medio único para continuar su carrera”.¹⁶¹ De hecho, Weiss será una de las primeras copistas registradas en los libros del Prado (el 3 de febrero de 1843).¹⁶² Todo ello nos habla de la importancia que tenía para las mujeres de la primera mitad del siglo XIX copiar a los grandes maestros, siendo ésta una parte esencial de la formación autodidacta en el caso de aquellas que pintasen cuadros figurativos y de composición. Tras la muerte de Goya y hasta alcanzar su puesto como profesora en la corte, Rosario vivió una situación económica bastante frágil.¹⁶³ Sus cartas reflejan la preocupación de una mujer que quiere y necesita vivir de la pintura, pero que ha de suplicar para poder acceder al Museo como copianta, pues no existía ninguna otra posibilidad real de formación.

Cabe destacar que Weiss también fue una de las pocas artistas que empleó su arte para reivindicar su ideología política, mostrando su adscripción a la ideología liberal en obras como la litografía titulada *El genio de la libertad* (1830).¹⁶⁴ En este sentido, se aprecia a una artista con personalidad y convicciones, restringida a un éxito limitado y sin poder escalar más peldaños en el camino hacia la profesionalización. Aunque Diego sitúa en el último tercio del siglo XIX la transición de copistas a pintoras y de pintoras a

¹⁵⁸ Luis González Bravo, 1838. Cita en Sánchez Díez, *Dibujos...*, 70.

¹⁵⁹ *El corresponsal* 1841, 3. Cita en Sánchez Díez, *Dibujos...*, 76.

¹⁶⁰ En el índice documental de su catálogo razonado, Díez incluye todas las cartas conservadas que dirigió Rosario tanto a la Academia como a miembros de la corte. Véase Sánchez Díez, *Dibujos...*, 362-381.

¹⁶¹ *Carta de Rosario Weiss a la reina solicitando permiso para copiar los cuadros del Real Museo*. Madrid, 14 de mayo de 1836. Expediente personal de Rosario Weiss. AGP, Caja 1108-36. Citada en Sánchez Díez, *Dibujos...*, 366.

¹⁶² Sánchez, “Las señoras...”, 291.

¹⁶³ Sánchez Díez, *Dibujos...*, 53-55.

¹⁶⁴ Muñoz López, “Mirada...”, 304.

artistas,¹⁶⁵ no podemos desdeñar el trabajo de aquellas mujeres que practicaron la copia con gran conocimiento y maestría. Es conocido que las copias de Rosario llegaron a venderse como originales por los mercaderes menos escrupulosos, y existen testimonios, como el de Juan Antonio Rascón,¹⁶⁶ que demuestran esta especial habilidad.¹⁶⁷

Como ya se ha explicado, el estereotipo de la artista copiante se ha utilizado para restar valor a muchas obras femeninas, así como para criticar la falta de “genio” de las artistas y su supuesta escasez de originalidad. Aunque habría que preguntarse las razones por las que únicamente consideramos arte aquello que tildamos de único, lo cierto es que Rosario realizó numerosas obras originales, como demuestra Carlos Sánchez Díez en su prolijo catálogo¹⁶⁸ de todos los dibujos de la artista.¹⁶⁹ Algunos de estos dibujos habían sido atribuidos al pintor de Fuendetodos y ahora figuran bajo la firma de Weiss, por lo que existe la posibilidad de que otras obras similares tengan una autoría errónea o digna de ser reconsiderada.

En este caso, hemos querido seleccionar esta magnífica copia al óleo, homenaje a su primer y más querido maestro, no sólo porque le garantizó el título de académica, sino porque refleja el grado de ejecución que Rosario llegó a alcanzar con los pinceles. De la obra se conservan trabajos preparatorios a lápiz, así como un excelente grabado que constituye uno de sus mejores trabajos como litógrafa.¹⁷⁰ Además, dado que la artista era miope, se terminaría especializando en retratos minuciosos parecidos a este mismo ejemplo.¹⁷¹ Weiss nunca se casó, pero -quizá gracias a ello- pudo demostrar su talento y capacidad para vivir de su “noble empeño”,¹⁷² tanto con las demandadas copias como con originales; tanto con dibujos y litografías como con espléndidos óleos.

5.3 Antonia de Bañuelos. *El despertar de un niño.*

El caso de María Antonia de Bañuelos Thorndike (1855-1921) es, ante todo, bastante excepcional, pues su condición de aristócrata le permitió acceder a una educación

¹⁶⁵ Diego, *La mujer...*, 370-396.

¹⁶⁶ Juan Antonio Rascón Navarro, “Necrología. Doña Rosario Weiss” en *Gaceta de Madrid*, nº 3286, 20 de septiembre de 1843, 3-4. Cita en Sánchez Díez, *Dibujos...*, 377-380.

¹⁶⁷ Pérez Neu, *Galería Universal...*, 53.

¹⁶⁸ Sánchez Díez, *Dibujos...*

¹⁶⁹ Muchos de ellos coleccionados a principios del siglo XX por José Lázaro y expuestos actualmente en el Museo Lázaro Galdiano.

¹⁷⁰ Sánchez Díez, *Dibujos...*, 194.

¹⁷¹ Sánchez Díez, *Dibujos...*, 61.

¹⁷² *Carta de Rosario Weiss a la reina solicitando la renovación del permiso para copiar los cuadros del Real Museo*. Madrid, 1 de octubre de 1836. Expediente personal de Rosario Weiss. AGP, Caja 1108-36. Citado en Sánchez Díez, *Dibujos...*, 367.

impensable para la mayoría de pintoras españolas. Hija de padre diplomático y nacida en Roma, contó siempre con una visión cosmopolita que le llevó a exponer en certámenes de París y Londres, donde cosechó varios galardones. Pronto se convirtió en una de las artistas españolas con mayor fama internacional, algo que no deja de llamar la atención si pensamos en su escaso reconocimiento actual. Su título de marquesa de Bañuelos - casada con el embajador Fernando Quiñones de León-, le permitió retratar a algunos miembros de la realeza y de la aristocracia europea, y le facilitó el desarrollo de una carrera libre de acuerdo a sus propios intereses.¹⁷³

No es casualidad que Antonia no mostrase ningún interés por vincularse a la Academia de San Fernando. Al igual que otras pintoras de elevada clase social asociadas al cosmopolitismo, como la conocida Elena Brockmann (1867-1946), pudo beneficiarse de una formación en bellas artes mucho más completa que aquella que recibían sus compañeras académicas. Si Brockmann siguió su formación en Roma con Mariano Benlliure y Joaquín Sorolla, Antonia se decantaría por el estudio de Charles Joshua Chaplin en París. De él aprendería una pincelada suelta, el uso de efectos lumínicos suaves y un formidable tratamiento de las telas. Esta instrucción complementaria le permitió superar las barreras de la enseñanza reglada y conocer el ambiente cultural europeo.¹⁷⁴ Se debe insistir en que el número de pintoras españolas que entre finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX consiguieron salir de su país, o incluso de su ciudad, en busca de estímulos para su arte fue muy escaso.¹⁷⁵

Antonia cultivó el bodegón y la temática costumbrista, como prueba su famoso *Guitarrista* presentado en el Salón de París de 1887. Sin embargo, su pasión fueron unos niños rollizos que cautivaron a la crítica y al público contemporáneo. Un comentario de Comas y Blanco explica que “no es una galantería; pero Antonia Bañuelos pinta mucho mejor que su maestro (...) hay una diferencia, y una diferencia extraña. La pintura de Chaplin es más femenina que la de Antonia Bañuelos”.¹⁷⁶ Esta afirmación tan ilustrativa no es la única dedicada a la pintora. *El niño dormido*, que presentó en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1887, fue reproducido numerosas veces en libros y revistas

¹⁷³ María Dolores Jiménez-Blanco, “Artistas pioneras en el tránsito a la modernidad” en *Invitadas...*, 376.

¹⁷⁴ Jiménez-Blanco, “Artistas pioneras...”, 366-367.

¹⁷⁵ Entre ellas destacó la santanderina María Blanchard (1881-1932), quien, apoyada por su familia, acudió a París para formarse en la privada Academia Vitti. Allí pudo acceder a modelos desnudos y recibir los conocimientos que la llevarían a adentrarse en el cubismo. Bañuelos y Blanchard representaron dos maneras muy diferentes de formar parte de los ambientes culturales internacionales, si bien ambos casos fueron excepciones.

¹⁷⁶ Diego, *La mujer...*, 377.

de la época,¹⁷⁷ hecho poco usual en el caso de las señoras. Para el crítico de arte y periodista Fernanflor, esta obra fue una de las joyas de la muestra, y a la que, según el autor, debería haberse recompensado con una medalla.¹⁷⁸ Incluso los despiadados catálogos cómicos no tienen más que halagos para Bañuelos.¹⁷⁹

Si los niños de Antonia eran mencionados y reproducidos tan a menudo quiere decir que ella tuvo relevancia en su momento. Por lo tanto, nos encontramos -de nuevo- con una artista reconocida por sus contemporáneos pero olvidada por la Historia del Arte; una artista cuyo éxito no pudo sobrevivir a su muerte. Como bien apunta Diego, a la hora de investigar sobre la mujer artista debe siempre rebuscarse entre los datos, leyendo entre líneas,¹⁸⁰ algo que hemos comprobado de primera mano al trabajar sobre cada una de las pintoras aquí citadas.

En el caso de *El despertar de un niño* (fig. 3), expuesto en la Colección Municipal de Alcoi -Valencia-, llama la atención la gran firma de Antonia en la esquina izquierda del cuadro, ya que en muchas ocasiones las artistas no firmaban sus obras, o lo hacían bajo pseudónimos. Bañuelos quería visibilidad y reconocimiento por su trabajo, y esta firma demuestra tanto dicho propósito como el valor de la originalidad frente a las copias de sus infantes. Por otra parte, es evidente lo adecuadas que resultan estas pinturas dentro del abanico de temas considerados aptos para las señoras. Debemos recordar que mujer y niños, o mujer y maternidad, eran conceptos indisociables. En el último tercio del siglo XIX, el higinismo y la nueva medicina social legitimaban el orden establecido y potenciaban la maternidad no solo como la razón de ser de las mujeres, sino como su deber para con la sociedad. Sentimiento, maternidad, belleza, dulzura... conceptos siempre ligados a la mujer en el imaginario colectivo y que se pueden leer a través de los lienzos de Antonia.¹⁸¹

¹⁷⁷ *El niño dormido* aparece, por ejemplo, en *Arte y Letras*, 25-VIII-1901. Cita en Diego, *La mujer...*, 374.

¹⁷⁸ Diego, *La mujer...*, 352-353.

¹⁷⁹ Nos referimos, por ejemplo, a publicaciones como el *Catálogo en verso de la Exposición Nacional de Bellas Artes*, o al *Catálogo Cómico-Crítico de la Exposición Nacional de Bellas Artes*. Cada año, escritores como Zabala, Vallejo o Castillo Soriano utilizaban coplas y rimas satíricas para insultar o alabar a los pintores que exponían sus obras. Aquí también encontramos un trato diferente hacia la mujer, con alusiones al físico que serían impensables para los varones. Véase Diego, *La mujer...*, 362-366.

¹⁸⁰ Diego, *La mujer...*, 374.

¹⁸¹ Irene Palacios Lis, "Mujeres aleccionando a mujeres. Discursos sobre la maternidad en el siglo XIX" en *Historia de la educación*, nº26, 2007, 112-116. Texto de gran utilidad para conocer las opiniones que tanto literatas como doctoras escribieron sobre las virtudes de la maternidad como experiencia vital. La nueva definición de madre, esencial en la construcción de lo femenino, se describe como un rol natural que ya provenía de los viejos debates ilustrados y que, reforzado por la ciencia positivista y la autoridad creciente

Aun así, la conclusión a la que llegamos, y que ya hemos hecho notar a lo largo de estas páginas, es que existieron diferentes grados de afición o diletantismo.¹⁸² Si bien Antonia de Bañuelos era miembro de la alta nobleza, lo que facilitó con creces su educación, su grado de profesionalización fue inusual en su clase. Sus inquietudes particulares en torno al arte le llevaron a completar su formación al margen de las academias, a exponer gradualmente y a disfrutar de la aprobación de la crítica. Queda claro, por tanto, que no todas las señoritas distinguidas veían la pintura como una simple afición pasajera.

5.4 Fernanda Francés. *Jarrón de lilas*.

Fernanda Francés (Valencia, 1862-Madrid, 1939) era hija y hermana de pintores y una de las más brillantes artistas de su momento a juzgar por las críticas que a ella se dedicaron. Su padre fue el pintor alicantino Plácido Francés, quien la enseñó a manejar los pinceles a falta de una formación oficial que Fernanda nunca cursó, a diferencia de su hermano. Vemos en su caso la otra cara más común de la educación artística femenina - familias acomodadas/familias de artistas-.¹⁸³ A pesar de su importancia, los datos de su biografía rara vez ocupan más de un párrafo, repitiendo las escasas notas que en su día publicó el *Diccionario biográfico de artistas valencianos*.¹⁸⁴

La pintora participó en varias exposiciones públicas desde 1881, a menudo con éxito. En 1887 recibió una mención honorífica, y en 1890 una tercera medalla por *Jarrón de lilas* (fig. 4), que fue adquirido por el Estado y que hoy custodia el Museo del Prado. En el certamen de 1897 recibió una medalla por *Ostras y pájaros*, que también adquirió el Estado.¹⁸⁵ Las naturalezas muertas de Fernanda fueron famosas y cotizadas, incluyendo su firma en muchos de sus cuadros. Cavestany nos explica:

Desde niña demostró aptitudes y sensibilidad artísticas, encauzadas por su padre y maestro. Se dedicó principalmente a los *floreros* y *bodegones*, género que llegó a dominar. Desde muy joven logró recompensas en las Exposiciones Nacionales, así como en las extranjeras, Múnich

de la ciencia médica, responde a las nuevas preocupaciones que atañen a la baja natalidad y al avance del movimiento feminista en los países vecinos.

¹⁸² Pérez-Martín, *Ilustres e Ilustradas...*, 36.

¹⁸³ Diego, *La mujer...*, 378-379. Si bien es cierto que un estudio pormenorizado nos llevaría a contemplar otras realidades, Diego sitúa en estas dos ramas -sin duda las más comunes- a casi todas las artistas españolas del siglo XIX. No podemos olvidar que la autora se mueve en el marco metodológico de la historia social y que, por lo tanto, otorga una gran importancia al contexto social y familiar como agente condicionador que facilita o dificulta la actividad artística.

¹⁸⁴ Jose Ruiz de Lihory y Pardines, *Diccionario biográfico de artistas valencianos* (Valencia: Imprenta de Federico Domenech, 1897), 123. Accesible en línea en *Biblioteca Valenciana digital*. <https://bivaldi.gva.es/es/consulta/registro.cmd?id=2367>

¹⁸⁵ Carlos Varona, "Cuestión de género"..., 332.

y Berlín, donde fueron adquiridos cuadros de esta clase. Obtuvo, por oposición en 1888, la cátedra de pintura (Sección femenina) de la Escuela de Artes y Oficios de Madrid, y más tarde, la de la Escuela del Hogar. En 1892 contrajo matrimonio con don Cayetano Vallcorba, profesor que destacó en pintura de paisaje, con quien visitó los museos extranjeros, completando su cultura artística.¹⁸⁶

De estas palabras se puede inferir que el interés artístico de Fernanda era grande por parte del gran público y que incluso llegó a conseguir cierta proyección internacional. Los críticos del siglo XIX no dejaron pasar la oportunidad de mencionarla en numerosos escritos, lo cual nos indica que su obra era de conocimiento público e interesaba a sus contemporáneos. *La Ilustración*, por ejemplo, afirma que los mariscos de la valenciana son tan reales que provocan “un apetito grosero”.¹⁸⁷ Alcántara también pone de relieve su perfecto naturalismo, y dice de sus pájaros y ostras que “persigue la forma y el color”.¹⁸⁸ Para Cabello y Lapiedra es una artista de “rara habilidad (que) copia y retrata lo que más afecta a sus aficiones y sentimientos y siempre acertada en todas sus obras”.¹⁸⁹ No faltan tampoco las críticas que insisten en las comparativas insidiosas, como demuestra Octavio Picón al decir de ella que su “talento y habilidad pueden envidiar muchos hombres”.¹⁹⁰

Hay muchos más ejemplos que mencionan lo apetitosos que son sus alimentos o lo verosímiles que resultan sus flores, si bien suele tratarse de comentarios colectivos que agrupan a varias pintoras de frutas y flores y que restan cualquier tipo de individualidad creativa. Es la razón de que Fernanda suela aparecer acompañando a Maria Luisa de la Riva, Pepita Teixidor (1865-1914), Julia Alcayde y Montoya (1885-1939) u otras pintoras asociadas al círculo del maestro Gessa.¹⁹¹ Sin embargo, resulta imposible obviar un testimonio tan esclarecedor como el de *Barcelona cómica*:

Es prueba elocuente el renombre de que goza Fernanda Francés, cuyos méritos solo pueden ser comparados con su hermosura y sus bondades. [...] su nombre ha sido cien y cien veces pregonado por la crítica, que por lo regular no acostumbra á guardar muchas galanterías, y sus obras pictóricas, inspiradas, deliciosísimas, elegantes, y sobre las cuales parece palpitar el espíritu infantil de Fernanda Francés [...]. Las pinturas de Fernanda reúnen inspiración varonil y factura

¹⁸⁶ J. Cavestany, *Exposición de Floreros y Bodegones*, Madrid, 1945, 130. Cita en Diego, *La mujer...*, 379.

¹⁸⁷ “Exposición Nacional de Bellas Artes”, en *La Ilustración Española*, 15-VII-1887. Cita en Diego, *La mujer...*, 354.

¹⁸⁸ F. Alcántara, *La Exposición Nacional de Bellas Artes de 1897*, Madrid, 1898, 182. Cita en Diego, *La mujer...*, 354.

¹⁸⁹ L. M. Cabello y Lapiedra, *El arte, los artistas y la Exposición de Bellas Artes de 1897*, Madrid, 115. Cita en Diego, *La mujer...*, 354.

¹⁹⁰ J. O. Picón, “Exposición de Bellas Artes”, en *El Imparcial*, 22-V-1887. Cita en Diego, *La mujer...*, 354.

¹⁹¹ Diego, *La mujer...*, 354-355.

femenina, elementos que constituyen un todo angelical. No parece sino que para cada rosa que estampa en la vitela ó el lienzo, ella misma ha servido de modelo.¹⁹²

Puesto que el texto habla por sí solo, cabría preguntarse ahora las razones de que estas hermosas rosas sean tan desconocidas en la actualidad, así como las razones que han convertido este género en un estereotipo femenino. Recordemos las palabras de Diego al cuestionarse de forma retórica: “¿era este un género menor porque lo pintaban, sobre todo, las señoras? ¿O lo pintaban ellas porque era menor?”.¹⁹³ Teniendo en cuenta la presencia en el Prado de múltiples bodegones de Luís Meléndez, Sánchez Cotán o Juan de Zurbarán, nos asaltan más dudas: ¿De verdad son los bodegones y naturalezas muertas los despreciados por la Historia del Arte? ¿O más bien depende del sexo de quien los pinte?

Resulta curioso que no se mencione el carácter “menor” de estos géneros en las bibliografías especializadas de los grandes maestros que los cultivaron. En cualquier caso, es cierto que -en general-, la clasificación peyorativa, por parte del sistema académico, de géneros en los que prima la representación y repetición de objetos y seres inanimados, llevó a relegar la mayoría de las obras realizadas por mujeres -Fernanda entre ellas- a los últimos puestos de la jerarquía artística. Por otro lado, debemos insistir en las importantes trabas educativas y morales que impedían a muchas pintoras explorar otras temáticas. Ello no debe impedir su valoración, pues el que las artistas se centraran en determinados motivos o estereotipos, o sencillamente los copiaran, no ha de verse como algo carente de imaginación, de ambición o de talento.¹⁹⁴ Fernanda Francés es una de esas pintoras encasilladas en la relación estrecha -y banal- que se ha establecido entre la mujer y las flores, sin que a día de hoy se haya apreciado su maestría. Por ello, es importante que los estudios feministas no se centren exclusivamente en aquellas mujeres que se atrevieron a pintar cuadros históricos y que se rebelaron contra lo establecido, pues también entre los jarrones y la fruta hay artistas que merecen ser rescatadas.

5.5 Luisa Vidal. Autorretrato.

Si hay una mujer que trató de llevar al terreno profesional su actividad artística y que luchó por conseguir el reconocimiento a su trabajo, esa fue la catalana Luisa o Lluïsa Vidal (1876-1918). Luisa pertenecía a una familia culta y numerosa de la pequeña

¹⁹² Biblioteca Digital Hispánica, *Barcelona cómica*, 3-2-1894, 8, <http://hemerotecadigital.bne.es/results.vm?q=parent%3A0004024466&s=0&t=%2Bcreation&lang=es>

¹⁹³ Diego, *La mujer...*, 393.

¹⁹⁴ Carlos Varona, “Cuestión de género” ..., 321.

burguesía de Barcelona, y su padre, Francesc Vidal, era un reconocido ebanista de ideas avanzadas que apoyó en todo momento la carrera de su hija. Con un ambiente tan propicio, Luisa se convirtió en la única mujer del círculo modernista catalán, acompañando en las exposiciones a Ramón Casas -a quien se le atribuyeron muchas obras de Luisa-¹⁹⁵ y a Joaquín Mir, entre otros.¹⁹⁶

Para abordar su figura es imprescindible el estudio de Marcy Rudo,¹⁹⁷ quien recuperó del olvido a Luisa Vidal en el año 1996 gracias a una exhaustiva investigación. A raíz de su trabajo, son varios los autores que han contribuido a revalorizar el arte y las aportaciones de Luisa, especialmente en la historiografía catalana.¹⁹⁸ En ese sentido, la biografía de esta pintora es mucho mejor conocida en comparación con otras artistas mencionadas a lo largo de este trabajo. De ella sabemos, por ejemplo, que pudo permitirse a profesores dotados como Joan González -hermano del escultor Julio González- o el pintor y dibujante Arcadio Mas y Fondevila. También sabemos que viajó con su padre a Madrid siendo aún muy joven, y que se quedó maravillada por el Museo del Prado y, concretamente, por las obras de Goya y Velázquez.¹⁹⁹

A pesar de que en sus primeros años mantuvo la influencia de la pintura de Francesc y de los maestros españoles, ya dejaba entrever ciertas características modernistas en el empleo de ciertos tonos, en el uso de la luz y las transparencias y en la elección cada vez más frecuente de temas simbólicos.²⁰⁰ Terminó especializándose en el retrato, género que tenía mayores posibilidades económicas, y realizó numerosos retratos femeninos a las mujeres de su entorno, especialmente en sus actividades laborales o en contextos cotidianos e intimistas, siguiendo una línea muy similar a la de Mary Cassat (1844-1926) o Berthe Morisot (1841-1895).²⁰¹ Véanse, por ejemplo, *La nena del gatet negre* (1903), *Francisca Vidal* (1909) o *Les mestresses de casa* (1905).

El primer contacto de Luisa con el círculo expositivo de Barcelona sería en el local *Els Quatre Gats*, inaugurado en 1897. Este centro modernista organizaba tertulias y

¹⁹⁵ Muñoz López, “Mujeres españolas...”, 83-84.

¹⁹⁶ Marcy Rudo, *Lluïsa Vidal, filla del modernisme* (Barcelona: Edicions La campana, 1996), 69-78.

¹⁹⁷ Rudo, *Lluïsa Vidal...* En esta espléndida monografía se amplían con detalle todos los aspectos de la vida de Luisa que, por razones de espacio, no hemos podido concretar.

¹⁹⁸ Véase, por ejemplo, Consol Oltra Esteve, *Lluïsa Vidal: La mirada d'una dona, l'empremta d'una artista* (Barcelona: Miguel A. Salvatella, 2013), o Pruden Panadés, ed. *Lluïsa Vidal, pintora: una dona entre els mestres del modernisme* (Barcelona: Fundació la Caixa, 2001).

¹⁹⁹ Rudo, *Lluïsa Vidal...*, 72-75.

²⁰⁰ Rudo, *Lluïsa Vidal...*, 79.

²⁰¹ Muñoz López, “Mirada de género...”, 310-311.

conferencias nocturnas en las que Luisa participaba, siendo junto a la Sala Parés su lugar preferido para exponer. Sin embargo, cuando se organizaban exposiciones para “señoras y señoritas”, la pintora decidía ausentarse. Ella nunca se identificó con la sensibilidad femenina asociada a la pintura floral, y tampoco se interesó especialmente por el paisaje, a pesar de que pintase algunos -y muy buenos- al aire libre.²⁰² A partir de 1898 su actividad expositiva fue recurrente, así como los comentarios, en general benévolo, que la crítica le dedicaba. En el diario *La publicidad*, el crítico Casanovas decía de su obra: “varonil... la impetuosidad y franqueza del dibujo y la soltura de la pincelada”.²⁰³ *La dinastía* se expresaba en términos similares: “Les seves obres estan fetes amb fermesa viril”.²⁰⁴ Como se puede apreciar, estos críticos eran incapaces de comprender que la destreza técnica -al margen de la facilidad o dificultad para adquirirla- o la habilidad artística, no son ni masculinas ni femeninas. En el caso de Luisa Vidal, constantemente encontramos comentarios que se refieren tanto al carácter “viril” de su obra como a lo poco que esta se parece a “esas vaguedades y artificios de colegiala que son el distintivo de las obras pictóricas femeninas en frecuentes casos”.²⁰⁵

Sin lugar a duda, el acontecimiento que marcará la carrera artística de Luisa será su estancia en París en el año 1901. Sus ganas de aprender y de hacerse un hueco en la profesión le llevaron a viajar sola a la capital francesa y a instalarse en la pensión Durand, próxima al Boulevard Haussmann y a las famosas Galerías Lafayette. Lo que Barcelona le había ofrecido hasta entonces no tenía comparación con la efervescencia parisina, pero no fue un camino fácil para la artista. Luisa se sintió muchas veces sola y perdida, como refleja en las cartas que escribió a sus hermanos. Algunas tragedias familiares, como la muerte de su abuela materna, dificultaron estos inicios en solitario. Con todo, ella se negó a regresar a España, y pasaba el tiempo en el Louvre y en el Salón, copiando y estudiando las obras. Decidió matricularse en la prestigiosa *Académie Julian*, la misma que acogió a Matisse, Derain, Nolde o Vuillard, y que tenía fama de ser la única escuela de arte seria para las señoras. Sin embargo, Luisa no compartió esa opinión. El coste de la matrícula era el doble para ella que para sus colegas varones, y enseguida se sintió estancada y sin perspectivas de mejora.²⁰⁶

²⁰² Rudo, *Lluïsa Vidal...*, 80-81.

²⁰³ Citado en Rudo, *Lluïsa Vidal...*, 91.

²⁰⁴ Citado en Rudo, *Lluïsa Vidal...*, 91.

²⁰⁵ Citado en Rudo, *Lluïsa Vidal...*, 95.

²⁰⁶ Rudo, *Lluïsa Vidal...*, 107-112.

En vez de conformarse, decidió ampliar miras en Inglaterra y, al regresar a París, buscar una alternativa en la Academia particular de Georges Humbert, donde conoció a otras mujeres progresistas que le introdujeron en el movimiento feminista europeo, como la escritora Marguerite Dreyfus. Es muy posible que volver a su ciudad natal, en el año 1903, fuese desfavorable para su carrera como pintora, pero no por ello cesó su actividad artística.²⁰⁷ Vidal retomó su participación en las exposiciones y logró numerosas ventas que ayudaron económicamente a su familia. En 1912 fundó una academia en Barcelona donde impartiría clases de decoración, modelado en yeso, acuarela, dibujo y pintura con modelos vivos. También realizó ilustraciones para la nueva revista *Feminal*, participando activamente en el movimiento feminista católico liderado por Carme Karr.²⁰⁸ Como se puede comprobar, Luisa luchó durante toda su vida para vivir de su profesión como artista. Y lo logró.

En este sentido, su *Autorretrato* (fig. 5) es toda una declaración de intenciones. Mientras que otras pintoras de su tiempo, como Julia Alcayde, seguían retratándose a sí mismas como elegantes damas -adaptándose al arquetipo normativo de la mujer pintora en el siglo XIX-, Luisa se muestra ejerciendo con orgullo su profesión, reafirmando como creadora y artista. Este cuadro fue realizado en su juventud, antes de marcharse a París, y en él no solo luce la paleta y el pincel, sino también la bata de trabajo con la que cubre su ropa de diario.²⁰⁹ Más de un siglo separa este autorretrato de aquel que presentó Faraona Olivieri ante la Junta de San Fernando.²¹⁰ La cuidadosa técnica neoclásica ha sido sustituida por una pincelada suelta y desenfadada, pero sin duda lo que más ha cambiado es la imagen que ambas mujeres buscaron transmitir con su obra.

El camino de la mujer hacia la profesionalización y el reconocimiento en las Bellas Artes fue arduo y complejo, teniendo que esperar hasta entrado el siglo XX para recoger sus frutos. Aun así, hemos visto a muchas pintoras que ejercieron su trabajo y fueron valoradas por ello, adquiriendo cada vez más conciencia sobre su condición de mujeres artistas. Este autorretrato de Luisa Vidal es el resultado de ese camino: una mujer

²⁰⁷ Rudo, *Lluïsa Vidal...*, 130-143.

²⁰⁸ Rudo, *Lluïsa Vidal...*, 168-187.

²⁰⁹ Carlos Varona, "Cuestión de género"..., 349.

²¹⁰ Como se puede apreciar, la Academia de San Fernando nada tiene que ofrecer a Luisa a estas alturas de siglo, cuando las primeras vanguardias empezaban a abrirse camino y las novedades artísticas se alejaban definitivamente de las academias. Ni Luisa, ni muchas de sus contemporáneas, buscaron el reconocimiento de la institución madrileña. Las mujeres habían conseguido al fin entrar en sus aulas, pero ya era demasiado tarde. El foco artístico estaba ahora en otra parte.

pintora que no solo no se esconde, sino que mira con firmeza al espectador, dispuesta a demostrarle que está repleta de talento.

Por desgracia, Luisa falleció demasiado joven, enferma a causa de la mal llamada “gripe española”. Ni siquiera pudo dejar constancia de su profesión en su testamento, pues en los documentos legales españoles las mujeres carecían de dicha posibilidad, es decir, referir su oficio.²¹¹ No se casó ni tuvo hijos, y, con su muerte, desapareció su legado durante casi un siglo. Ahora tenemos la oportunidad de darle el lugar que le corresponde en la Historia del Arte y de tratarla como lo que ella siempre se consideró y siempre fue: una artista profesional.

6. CONCLUSIONES.

A lo largo de este trabajo se ha buscado definir cómo las Academias de Bellas Artes -particularmente la de San Fernando- reunieron un amplio y variado abanico de personalidades femeninas que dejaron su huella en la producción y eventos artísticos de la época.²¹² El “largo siglo XIX”²¹³ resultó ser un periodo especialmente adverso para la mujer, pues en esta centuria asistimos a la pérdida de los escasos avances ilustrados y de los progresos llegados de Francia durante el siglo anterior. A pesar del modelo de feminidad vigente y de la asimilación burguesa del “ángel del hogar”, ello no refrenó la vocación artística de numerosas mujeres que lograron tener el prestigio y reconocimiento de la Academia. Sus limitaciones educativas -algo a lo que pocas veces se alude al valorar cuadros de autoría femenina-, representaron un lastre insalvable que condicionó sus temáticas, su acceso a premios y su misma profesionalización. Sin embargo, hemos visto que muchas pintoras lograron hacer valer su talento, vender sus obras y ser apreciadas por la crítica aún en el marco general de la condescendencia banal y de las comparaciones con lo “viril” que menudean en las publicaciones del periodo estudiado.

Con todo lo expuesto, cabría preguntarse por qué ha sido tradicionalmente negada una parte tan considerable de la Historia del Arte y denigradas tantas obras solo por estar hechas por mujeres.²¹⁴ La imagen que se obtiene de los manuales dedicados a la disciplina y los museos es la de una historia de las grandes obras, de los grandes artistas,

²¹¹ Rudo, *Lluïsa Vidal...*, 207.

²¹² Pérez-Martín, *Ilustres e Ilustradas...*, 329.

²¹³ Concepto acuñado por el historiador Eric Hobsbawm, *La era de la revolución 1789-1848* (1962) (Barcelona: Crítica, 2011).

²¹⁴ Thalia Gouma-Peterson y Patricia Mathews, “The Feminist Critique of Art History” en *The Art Bulletin*, vol. 69, n° 3 (1987), 328.

de las grandes firmas, etc.; es una historia hecha a la medida de las posibilidades masculinas, del mito del genio creador²¹⁵ y de la posición del poder del hombre, donde la mujer no encuentra lugar. Por esta razón es necesario atender al esfuerzo de los estudios de las mujeres y recuperar así el trabajo de aquellas artistas que, de muy diversas formas y desde distintas posiciones sociales, reivindicaron a lo largo del siglo XIX formar parte de la esfera cultural de su país.²¹⁶

Tal y como indica Patricia Mathews,²¹⁷ intentar constantemente demostrar que ha habido mujeres artistas cuyos logros han sido casi tan “grandes” como los de los hombres es un enfoque derrotista, que fija a las mujeres en estructuras preexistentes sin cuestionar la validez de dichas estructuras. ¿De dónde provienen los valores usados por la crítica para definir las categorías de “bueno” o “malo”? ¿En qué medida nuestros propios juicios de valor han sido condicionados por estos preconceptos? Si bien responder a esas preguntas se sale de los propósitos de este trabajo, las ideas que subyacen en ellas han perfilado la concepción y elaboración del mismo.

Por su parte, el término de “aficionadas” es, en muchos casos, responsable de la falta de seriedad con la que se ha estudiado a las artistas del siglo XIX -hasta fechas recientes- y de su invisibilización de cara al gran público. Una mirada más profunda bastaría para romper este y otros estereotipos que, desde el desconocimiento, se quedan fijados en nuestros esquemas de valoración y en nuestra percepción general de la Historia del Arte. En cualquier caso, si determinados patrones de conducta se repiten es porque existen factores socioculturales para ello. Desde el punto de vista metodológico, el análisis formalista iconográfico de las obras de arte estudiadas a menudo se muestra incompleto o, por lo menos, insuficiente. Muchos tópicos dañinos han sido señalados en estas páginas y deben seguir corrigiéndose en el magisterio de nuestra disciplina: desde la individualización de las artistas, atendiendo a sus circunstancias personales o vitales y a su especificidad como sujetos, hasta el destaque de aquellas que gozaron de reconocimiento público. De lo contrario podemos caer en una visión inflexible y monolítica de la categoría “mujer artista” que nos llevaría a suposiciones prejuiciosas.²¹⁸

²¹⁵ Debemos insistir en la crítica llevada a cabo por Nochlin, pues su estudio y deconstrucción será uno de los principales objetivos de la historiografía feminista desde los años 70 hasta la actualidad.

²¹⁶ Jiménez-Blanco, “Artistas pioneras...”, 372.

²¹⁷ Gouma-Peterson y Patricia Mathews, “The Feminist Critique...”, 356.

²¹⁸ Mayayo, *Historias de mujeres...*, 57.

La pluralidad que demuestran los estudios de caso que hemos presentado no solo ayuda a confirmar lo anterior, sino que corrobora el largo camino que las mujeres recorrieron en su lucha por la profesionalización artística y cómo la imagen que tenían de ellas mismas como pintoras fue variando con el transcurso del siglo. Así, del autorretrato de una dama distinguida que se ofrece al espectador ataviada con sus mejores galas, llegamos al autorretrato de una artista que se considera una profesional y que acepta la pintura como *modus vivendi*. Entre ambos autorretratos han variado una serie de elementos culturales, sociales y políticos que no pueden ser obviados a la hora de analizar la obra de cualquier artista.

Con el presente estado de la cuestión hemos intentado aportar nuestro granito de arena dentro de los múltiples trabajos que buscan completar la Historia del Arte con aquellos hombres y mujeres que todavía hoy en día permanecen olvidados. Nos hemos acercado a algunas de las pintoras más influyentes del siglo XIX, a su relación con la Academia de San Fernando, al contexto en el que elaboraron sus creaciones y a su participación en las numerosas exposiciones, donde pudieron gozar de la ansiada visibilidad que a mitad de siglo les negó la institución madrileña. Como vemos las mujeres no se conformaron, sino que buscaron alternativas a los canales institucionales oficiales para seguir desarrollando su arte.

Nos gustaría terminar con una última referencia al artículo pionero de Nochlin, donde se preguntaba si José Ruiz y Blasco habría puesto tanta atención en la educación artística de su hijo de haber nacido niña.²¹⁹ También se podría extrapolar dicha pregunta al siglo XIX, pero a la inversa: ¿Habría sido Fernanda Francés tan valorada por el Museo del Prado como lo es Luís Meléndez? ¿Sería Luisa Vidal una de esas “grandes artistas” que se enseñan en las aulas? ¿Conoceríamos a Rosario Weiss por algo más que por ser la ahijada de Goya? ¿Cuántas ausencias menos habría en nuestros manuales? Como historiadores del arte debemos hacernos constantemente este tipo de preguntas sino queremos mantener un discurso sesgado, estático y tradicional. Debemos, en suma, oponernos a quienes niegan la capacidad de juzgar desde nuestros días cualquier obra del pasado. Como si el arte no fuera presente a quien lo mira.

²¹⁹ Nochlin, “¿Por qué no ha habido...”, 287.

7. BIBLIOGRAFÍA.

- Afinoguénova, Eugenia. “Las mujeres artistas y la crítica de arte del siglo XIX”. En *Invitadas. Fragmentos sobre mujeres, ideología y artes plásticas en España (1833-1931)*, coordinado por Carlos González Navarro, 70-97. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2020.
- Aresti Esteban, Nerea. “El ángel del hogar y sus demonios. Ciencia, religión y género en la España del siglo XIX”. *Historia Contemporánea*, nº 21 (2000), 363-394.
- Assier, Mathilde. “Las mujeres en el sistema artístico español: 1833-1931”. En *Invitadas. Fragmentos sobre mujeres, ideología y artes plásticas en España (1833-1931)*, coordinado por Carlos González Navarro, 40-69. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2020.
- Azcue Brea, Leticia. “Escultoras españolas entre 1833 y 1931, casi una ficción. ‘El extraño caso de una señorita, exponiendo en 1887 en la sección de escultura’”. En *Invitadas. Fragmentos sobre mujeres, ideología y artes plásticas en España (1833-1931)*, coordinado por Carlos González Navarro, 352-363. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2020.
- Beauvoir, Simone. *El segundo sexo* (1949). Madrid: Cátedra, 2017.
- Bédat, Claude. *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808)*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1989.
- Bolufer Peruga, Mónica. *Mujeres e Ilustración. La construcción de la feminidad en la España del siglo XVIII*. Valencia: Institució Alfons el Magànim, 1998.
- Bolufer Peruga, Mónica. “Mujeres e Ilustración: una perspectiva europea”. *Cuadernos de Historia Moderna. Anejos*, nº VI (2007), 181-201.
- Burguera, Mónica. “El ámbito de los discursos: reformismo social y surgimiento de la ‘mujer trabajadora’”. En *Historia de las mujeres en España y América Latina (Del siglo XIX a los umbrales del XX, 3)*, editado por Isabel Morant, 293-311. Madrid: Cátedra, 2008.
- Cabanillas Casafranca, África y Serrano de Haro, Amparo. “La mujer en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando (1873-1967)”. *Boletín Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, nº 121 (2019), 111-136.

- Cardona Suanzes, Asunción. “Aficionadas, pintoras y miniaturistas en la España de la primera mitad del siglo XIX”. En *Invitadas. Fragmentos sobre mujeres, ideología y artes plásticas en España (1833-1931)*, coordinado por Carlos González Navarro, 262-275. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2020.
- Carlos Varona, María Cruz. “Cuestión de género”. En *Invitadas. Fragmentos sobre mujeres, ideología y artes plásticas en España (1833-1931)*, coordinado por Carlos González Navarro, 320-352. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2020.
- Caso, Ángeles. *Ellas mismas. Autorretratos de pintoras*. Oviedo: Libros de la letra azul, 2016.
- Diego, Estrella de. “En torno al concepto de calidad y otras falsedades del discurso impuesto”. En *Invitadas. Fragmentos sobre mujeres, ideología y artes plásticas en España (1833-1931)*, coordinado por Carlos González Navarro, 25-38. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2020.
- Diego, Estrella de. *La mujer y la pintura del XIX español*. Madrid: Ensayos de Arte Cátedra, 2009.
- Espigado, Gloria. “Las mujeres en el nuevo marco político”. En *Historia de las mujeres en España y América Latina (Del siglo XIX a los umbrales del XX, 3)*, editado por Isabel Morant, 27-60. Madrid: Cátedra, 2008.
- Feijóo, Benito Jerónimo. “Discurso XVI: Defensa de las mujeres”. En *Teatro crítico universal*, Tomo 1. Madrid: Imp. de Lorenzo Francisco Mojados, 1726.
- Franco Rubio, Gloria. “El talento no tiene sexo. Debates sobre la educación femenina en la España moderna”. En *El alma de las mujeres: Ámbitos de espiritualidad femenina en la modernidad (Siglos XVI-XVIII)*, coordinado por Javier Burrieza Sánchez, 365-393. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2015.
- Franco Rubio, Gloria. “Los orígenes del sufragismo en España”. *Espacio, Tiempo y Forma. Serie V, Historia Contemporánea*, nº 16 (2004), 455-484.
- González Navarro, Carlos, comis. *Invitadas. Fragmentos sobre mujeres, ideología y artes plásticas en España (1833-1931)*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2020.
- Gouma-Peterson, Thalia y Mathews, Patricia. “The Feminist Critique of Art History”. En *The Art Bulletin*, vol. 69, nº 3 (1987), 326-357.

- Jeffares, Neil. "Faronne Olivier". *Dictionary of pastellists before 1800*. London, 2006.
<http://www.pastellists.com/Articles/OLIVIERI.pdf>
- Jímenez-Blanco, María Dolores. "Artistas pioneras en el tránsito a la modernidad". En *Invitadas. Fragmentos sobre mujeres, ideología y artes plásticas en España (1833-1931)*, coordinado por Carlos González Navarro, 364-384. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2020.
- Lavín González, Daniel. "Mujeres artistas en España en la Edad Moderna: Un mapa a través de la historiografía española". *Anales de Historia del Arte*, n° 28 (2018), 69-85. <https://doi.org/10.5209/ANHA.61604>.
- López-Cordón Cortezo, María Victoria. "Los estudios históricos sobre las mujeres en la Edad Moderna: estado de la cuestión". *Revista de Historiografía*, n° 22 (2015), 147-181.
- Mayayo, Patricia. *Historias de mujeres, historias del arte*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2019.
- Molina, Álvaro. *Mujeres y hombres en la España ilustrada*. Madrid: Ensayos de Arte Cátedra, 2013.
- Mongay Battle, Cristina, Avinyó Fontanet, Gemma y Rega Castro, Iván. "Los alumnos portugueses en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando desde su fundación hasta principios del siglo XIX: Consideraciones biográficas y estadísticas". *Portuguese Studies Review*, n° 22-1 (2014), 179-194.
- Muñoz López, Pilar. "Mirada de género en la creación plástica de artistas españolas". En *Feminismo e interculturalidad: V Congreso Internacional AUDEM*, editado por Ángeles Cruzado Rodríguez y Amalia Ortiz de Zárate. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2008.
- Muñoz López, Pilar. "Mujeres españolas en las artes plásticas". *Arte, Individuo y Sociedad*, n° 21 (2009), 73-88.
- Nash, Mary. "Experiencia y aprendizaje: la formación histórica de los feminismos en España". *Historia Social*, n° 20 (otoño 1994), 151-172.
- Navarrete Martínez, Esperanza. "La Academia de Bellas Artes de San Fernando y la pintura en la primera mitad del siglo XIX". Tesis Doctoral, Madrid, 1999.

- Nochlin, Linda. “¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?”(1971). En *Amazonas del arte nuevo*, coordinado por Josep Casamartina I Parassols y Pablo Jiménez Burillo, 283-289. Madrid: Fundación Mapfre, 2008.
- Palacios Lis, Irene. “Mujeres aleccionando a mujeres. Discursos sobre la maternidad en el siglo XIX”. *Historia de la educación*, nº26 (2007), 112-116.
- Pérez-Martín, Mariángeles. “Eulalia Gerona de Cabanes pintora. Mujeres en el academicismo ilustrado en España”. *Dossiers feministes*, nº 19 (2014), 189-204.
- Pérez-Martín, Mariángeles. *Ilustres e Ilustradas. Académicas de Bellas Artes (SS. XVIII-XIX)*. Valencia: Tirant lo Blanch, 2020.
- Pérez-Martín, Mariángeles. “Ilustres e ilustradas. Mujeres pintoras (1768-1812) en la Academia de San Carlos de Valencia”. Trabajo de Fin de Máster, Universidad de Valencia, 2013.
- Pérez-Martín, Mariángeles. “Mujeres artistas y académicas del siglo XVIII en la Real de San Carlos”. *Archivo de arte valenciano*, Volumen XCVI (2015), 123-134.
- Pérez Méndez, Irene Marina. “Entre el diletantismo y la autoafirmación: de la aficionada a la mujer moderna”. *Anales de la Historia del Arte*, nº 28 (2018), 263-279.
- Pérez Neu, Carmen. *Galería Universal de Pintoras*. Madrid: Editora Nacional, 1964.
- Pollock, Griselda. *Vision and Diference: Femininity, Feminism and the Histories of Art*. Londres y Nueva York: Routledge, 1988.
- Reyero, Carlos. ““¿No sería mejor que en vez de pintar platos los fregase?” La caricatura de las mujeres en el mundo del arte”. En *Invitadas. Fragmentos sobre mujeres, ideología y artes plásticas en España (1833-1931)*, coordinado por Carlos González Navarro, 98-121. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2020.
- Rudo, Marcy. *Lluïsa Vidal, filla del modernisme*. Barcelona: Edicions La campana, 1996.
- Ruiz de Lihory y Pardines, Jose. *Diccionario biográfico de artistas valencianos*. Valencia: Imprenta de Federico Domenech, 1897, 123. Accesible en línea en *Biblioteca Valenciana digital*.
<https://bivaldi.gva.es/es/consulta/registro.cmd?id=2367>
- Sánchez Díez, Carlos. *Dibujos de Rosario Weiss (1814-1843)*. Madrid: CEEH, 2018.

Sánchez, Juan Ramón. “Las señoras copiantas. Mujeres con pinceles en el Museo del Prado del siglo XIX”. En *Invitadas. Fragmentos sobre mujeres, ideología y artes plásticas en España (1833-1931)*, coordinado por Carlos González Navarro, 288-303. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2020.

Smith, Theresa Ann. “Reconsiderando el papel de la mujer en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando”. En *La mujer en el arte español: [actas de las] VIII Jornadas de Arte*, 279-288. Madrid: Departamento de Historia del Arte “Diego Velázquez”, Centro de Estudios Históricos C.S.I.C., 1997.

8. WEBGRAFÍA.

Academia Colecciones. <https://www.academiacolectciones.com>

Biblioteca Digital Hispánica,
<http://hemerotecadigital.bne.es/results.vm?q=parent%3A0004024466&s=0&t=%2Bcreation&lang=es>

Cuaderno de Sofonisba. <http://cuadernodesofonisba.blogspot.com/2020/10/invitadas-primeras-impresiones.html>.

Museo del Prado. <https://www.museodelprado.es>

Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
<https://www.realacademiabellasartessanfernando.com/es>

9. ANEXO DE IMÁGENES.



Título: Autorretrato.

Ubicación: Museo de la Real Academia de San Fernando.

N.º Inventario: 0094

Datación: 1759

Dimensiones: 56 x 45 cm

Técnica: Pastel.

Fig. 1. Faraona Olivieri. *Autorretrato.* 1759. Museo de la Real Academia de San Fernando.

<https://www.academiacoleccion.com/pinturas/inventario.php?id=0094>



Título: Retrato de Goya.

Ubicación: Museo de la Real Academia de San Fernando.

N.º Inventario: 0867

Datación: c. 1840

Dimensiones: 93 x 75 cm

Técnica: Óleo sobre lienzo.

Fig. 2. Rosario Weiss. *Retrato de Goya.* c. 1840. Museo de la Real Academia de San Fernando.

<https://www.academiacoleccion.com/pinturas/inventario.php?id=0867>



Título: El despertar de un niño.

Ubicación: Colección Municipal de Arte de Alcoi.

Datación: 1890

Dimensiones: 61 x 101 cm

Técnica: Óleo sobre lienzo.

Fig. 3. Antonia de Bañuelos. *El despertar de un niño*. 1890. Colección Municipal de Arte de Alcoi. <http://www.artalcoi.org/1890/12/06/el-desvetllar-dun-infant-1890/>



Título: Jarrón de lilas.

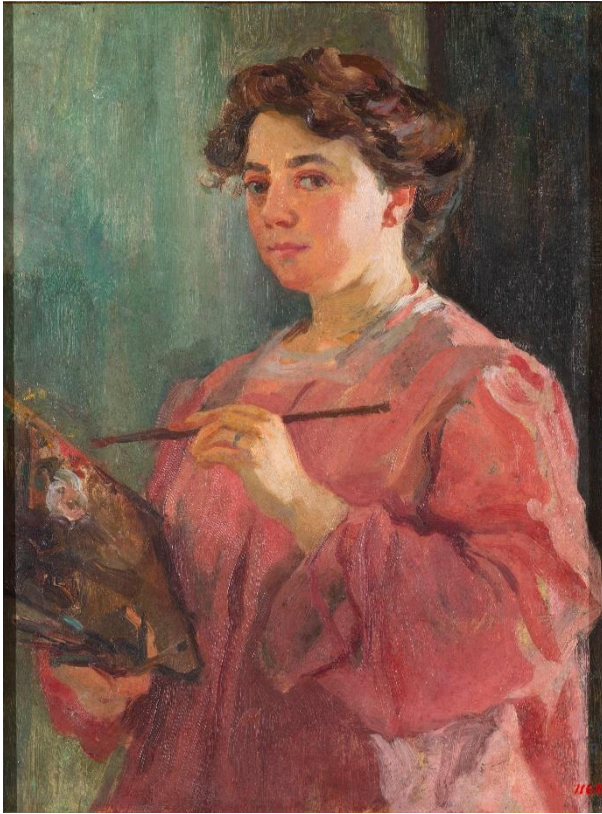
Ubicación: Museo Nacional del Prado.

Datación: c.1890

Dimensiones: 118'8 x 47 cm

Técnica: Óleo sobre lienzo.

Fig. 4. Fernanda Francés. *Jarrón de lilas*. c.1890. Museo Nacional del Prado. <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/jarron-de-lilas/67993819-bad1-4e19-9313-1ef5d1365ea1>



Título: Autorretrato.

Ubicación: Museo Nacional d' Art de Catalunya.

N.º Catálogo: 011687-000

Datación: c. 1899

Dimensiones: 36 x 27 cm

Técnica: Óleo sobre tabla.

Fig. 5. Luisa Vidal. *Autorretrato*. c.1899. Museo Nacional d' Art de Catalunya.

<https://www.museunacional.cat/es/colleccio/autorretrato/luisa-vidal/011687-000>