

MUJER Y ARTE DE LOS SIGLOS XVI AL XIX. APORTACIONES VALENCIANAS.

VICENT IBIZA I OSCA

Doctor en Filosofía

RESUMEN

El autor incide en el papel desempeñado por la mujer a lo largo de la historia del arte, particularizando luego en lo que concierne a su presencia en el arte valenciano de los siglos XVI al XIX, haciendo un análisis de aquellas mujeres pintoras que tuvieron relación con la Real Academia de San Carlos, y reivindicando la figura femenina en el marco historiográfico de las Bellas Artes.

ABSTRACT

The author studies the role of the woman along the history of the art, especially in her presence in the Valencian art of the XVIth and XIXth century, doing an analysis of those women painters who had relation with her Real Academia de San Carlos and claiming the feminine figure in the frame historiográfico of the Fine Arts.

1.- ARTE Y MUJER.

A lo largo de las distintas etapas históricas podemos observar como han existido mujeres artistas y creadoras de calidad, aunque han tenido que desarrollar su trabajo en unas condiciones de sumisión al paradigma masculino, siendo sus creaciones ocultadas o minimizadas. Aceptar las características de sujeto en la mujer creadora era una anomalía que debía evitarse, o cuando menos adaptarse. Así, en las pocas biografías y escritos de las obras de mujeres artistas no se refería a éstas como entes autónomos, sino como a hijas, esposas o madres, o bien se las definía en su carácter no profesional, diletante, o en otros casos se la minusvaloraba recluyéndolas en géneros "menores" como las flores, bodegones o retratos. A pesar de estos obstáculos hemos podido constatar como en todas las épocas ELLAS han estado presentes y han contribuido a la producción artística.

Las fuentes para conocer la vida y costumbres cotidianas de las mujeres en la Edad Media son sobre todo las representaciones artísticas que muestran sus actividades en los capiteles de las iglesias románicas y góticas, en las sillerías de los coros de

las catedrales, en los cuadros y en las escenas bordadas en los tapices y en las ilustraciones pintadas en los márgenes de los códices. Así en las referencias iconográficas y documentales encontramos las pruebas de su participación en las diversas formas de producción cultural, desde la construcción hasta la iluminación de manuscritos o los bordados. En la ciudad de Ferrara, en el Palacio Schifanoia, encontramos en unos frescos el ejemplo de como las cortesanas ocupaban el tiempo realizando las tareas que tenían socialmente asignadas: tejer, coser, bordar... También encontramos testimonios de cómo en la educación de la nobles se incluía su formación musical.

Su participación activa en el campo de la pintura la podemos constatar en diversas ilustraciones, como ocurre con la miniatura del *Libro de las Nobles Damas* donde aparece una pintora realizando una obra religiosa mientras su ayudante muele los pigmentos, otro tanto ocurre en la obra *De claribus Mulieribus*¹

¹ Tamar, *De Claribus Mulieribus*, de Boccacio, 1355-1359. Bibliothèque Nationale, MS. Fr.12420, f.101v, (en CHADWICK, Whitney, *Mujer, Arte y Sociedad*, Barcelona, Destino, 1992, pág. 31).



Fig. 1.— *Thamar, De Claribus Mulieribus, de Boccacio, 1355-1359. Bibliothèque Nationale, MS. Fr.12420, f.101v, (en CHADWICK, Whitney, Mujer, Arte y Sociedad, Barcelona, Destino, 1992, pág. 31).*

de Boccaccio, donde encontramos la ilustración de otra artista realizando su autorretrato.

La participación de las mujeres en obras de arquitectura queda reflejada en algunos documentos; así en los Libros de Fábrica de la Catedral de Toledo hay constancia de la participación de algunas de ellas, pero siempre citadas en los niveles profesionales inferiores, de peonaje, aunque hay excepciones como es el caso de la cantera medieval del siglo XVI **María Pierronda** citada por la investigadora Margarita Estellés² a la que se requiere para dar su opinión en la construcción de un puente, empresa heredada posiblemente de su padre; en el documento se advierte que no acuda su marido, porque no entiende de estos negocios. Bien de una manera directa o indirecta, como obrera o como consejera en la obras de aquellos edificios que iba a habitar o que encarga su construcción, descubrimos la participación femenina en esta actividad.

Al estudiar la producción artística en la Edad Media debemos volver a los valores prerrenacentistas y a una división feudal del trabajo que no contempla el modelo individual de artista. Así, ciertos oficios considerados como artesanos fueron ocupados básicamente por mujeres como son el bordado, muy importante en la ornamentación privada y eclesiástica, la cestería, la platería y la elaboración de tapices, piezas imprescindibles en la decoración de iglesias, castillos, palacios y otras residencias nobiliarias; estas producciones artísticas estuvieron realizadas en gran parte por anónimas manos femeninas.

La valoración social de la producción artística se dará en el Renacimiento, será el momento en el que se produce la individualización, y el pintor, el arquitecto o el escultor obtienen la categoría de artistas, y esto no ocurre por casualidad como explica la investigadora Luz de Ulierte³, ya que será en esta época cuando se crea una ruptura en la consideración social entre las diversas artes: la llamadas Bellas Artes (Arquitectura, Escultura y Pintura) pasan a ocupar la categoría de Alta Cultura, mientras que las demás (Cerámica, Bordado, Tejido, Joyería etc.) serán consideradas Baja Cultura, denominándose hasta no hace mucho Artes Menores, denominándose (en la actualidad Artes Decorativas o Suntuarias). Mientras que las primeras eran de dominio masculino, el aprendizaje y realización de las segundas correspondía a un ámbito principalmente femenino. Este hecho plantea la doble pregunta de que, si las mujeres se dedicaban a las artes decorativas por ser estas inferiores, o si las artes decorativas se convirtieron en cuestión menor por haber sido realizadas por mujeres.

Otra vertiente de este problema lo plantea la profesora Marián L.F. Cao⁴, se trata de la diferencia que

² GARCÍA CHICO, Esteban *Documentos para la Historia del Arte en Castilla*; Palencia. (Cita de Margarita Estellés Marcos, en "La mujer y el arte en los documentos de los siglos XVI y XVII" en *La mujer en el arte español. VIII Jornadas de Arte*. CSIC, Ed. Alpuerto, Madrid, 1997, Pág. 118).

³ ULIERTE VÁZQUEZ, Luz de, "El Arte es género ambiguo: Consideraciones metodológicas acerca de la Historia del Arte y las mujeres", en *Historia del Arte y Mujeres*, Universidad de Málaga 1996, pp. 21-38.

⁴ CAO, Marian L.F., "La creación artística: un difícil sustantivo femenino", en *Creación artística y mujeres. Recuperar la memoria*, Ed. Narcea, Madrid, 2000, pp. 24-27.

entre Arte y Artesanía ha establecido la Historia del Arte al delimitar el objeto de estudio de la distinción conceptual entre ambas actividades. Así, mientras que el Arte queda definido como el objeto de estudio de la disciplina, la Artesanía queda fuera, sin olvidar que ésta realiza los productos de la creatividad de la mayoría de las mujeres, quedando relegada a un plano inferior. Existen diversos elementos caracterizadores que en la Historia del Arte al uso, diferencian arte y artesanía en relación con la capacidad de sujeto, con los materiales y con la individualidad:

- Se considera que el artesano posee capacidades "mecánicas" mientras que el artista posee cualidades y disposiciones... pero existen muchos textos que alaban la habilidad manual, el preparado de las pinturas, el parecido con el natural en los artistas clásicos, y no por eso dejan de ser considerados artistas.

- Se argumenta que la artesanía se realiza con materiales "menos nobles" como el tejido, vidrio, cerámica o metal, mientras que el arte queda vinculado con la piedra, el lienzo, la madera, "materiales nobles"... pero ya hace mucho tiempo que encontramos obras realizadas en metal o con otros materiales como la cerámica o el vidrio que son considerados como arte.

- Se plantea que la artesanía se realiza de forma anónima o colectiva, mientras que el arte se realiza de manera individual... pero como bien sabemos el concepto de individualidad del artista ha sido falsamente transmitido a lo largo de la historia y, además, está bien documentado como desde el siglo XVI en los talleres de los artistas trabajaba un colectivo de pintores y aprendices que realizaban la mayor parte de la obra siendo dirigidos por el artista.

- Se dice que la artesanía presenta producción a pequeña escala, de diversos objetos iguales, mientras que el arte trabaja un objeto único... pero la aparición de tecnologías del seriado, la xilografía, la fotografía dieron paso a la producción en serie de la obra artística.

- Por último se considera que la artesanía elabora objetos con una finalidad práctica, mientras que el arte debe tener como función el goce estético. A pesar de esto, hoy en día hay muchos objetos

domésticos o religiosos que son considerados artísticos.

Como podemos comprobar, la distinción entre arte y artesanía presenta numerosas ambigüedades que responden más a prejuicios socioculturales y de género que a las cuestiones inherentes al material, técnica utilizada o calidad del trabajo.

El textil, largo tiempo asociado a la actividad femenina, no ha conseguido aún separarse de la categoría de artesanía, incluso cuando se trata de obras individuales no seriadas. Queda claro que el género marca una vez más, las clasificaciones, prevaleciendo las producciones realizadas por hombres por encima de aquellas realizadas por mujeres. Como vemos, el concepto de genio, de artista masculino occidental está fuertemente enraizado en las concepciones y clasificaciones artísticas hasta el punto de servir de guía para excluir o incluir una obra como Arte, o arte de segunda clase. Es evidente que revisar el concepto de arte y artesanía permitirá sacar del anonimato a miles de mujeres y hombres que en el pasado trabajaron en ramas de la creatividad humana que se han valorado como inferiores sin otro criterio que los prejuicios sociales o sexuales. Es por lo tanto necesario reflexionar sobre los contextos que nombran, conceptualizan y jerarquizan las obras artísticas para revisar discutir y argumentar sobre el tema, tratando de encontrar la ideología oculta que subyace en estos conceptos. Porque es evidente que la consideración social de lo artístico viene dada por la sociedad y en esta sociedad el papel de la mujer es subsidiario y por tanto su relación con la producción artística ha sido considerado también subsidiario. Además si vemos que las normas, por las que el producto artístico es valorado cambian según la época y cómo éstas han sido elaboradas desde el poder (poder que no ha sido detentado nunca por las mujeres), no es de extrañar, pues, que la visión de lo que es Arte, desde siempre sea una visión netamente masculina; por otra parte cuando descubrimos que en otras culturas se aplican normas distintas para valorar la producción artística, nos hace pensar, que el esquema de pensamiento adoptado por Occidente no tiene por qué ser el único válido. Así, para China y en general para el mundo oriental, lo que traduciríamos como Artes Mayores son la Caligrafía, Pintura, Música y Poesía, mientras que la escultura y sobre todo la Arquitectura, quedan en el dominio de las artes menores, a mucha menor altura que los bronceos o las porcelanas muy apreciados.

2.- ARTISTAS ANTERIORES AL SIGLO XVIII.

La profesora Maite Beguiristain⁵ explica cómo es en el Renacimiento cuando se concede por primera vez a la mujer el estatus de ser humano concediéndole el alma, aunque se mantiene un criterio de inferioridad biológica y ética; es la época en la que la aparición del comercio acentúa la separación entre la vida pública y la privada y la simultánea transformación del arte conlleva por vez primera la separación del Arte y de la Artesanía, colocándose el primero en el ámbito de lo público (controlado por los hombres); nos encontramos en los inicios de la auténtica parálisis del desarrollo intelectual de las mujeres. El cambio del estatus del artista pone las cosas más difíciles para las mujeres.

Es en el Renacimiento una época en que las diversas situaciones sociales y económicas influyen en la existencia de las mujeres, así la organización familiar del taller artístico y la frecuencia de matrimonios entre los miembros de familias dedicadas a una misma profesión explica que las mujeres se familiarizasen con la actividad del padre o esposo y en determinadas ocasiones asumieran el oficio del varón rivalizando incluso con él. Ejemplos de de esto los encontramos en diversos países y situaciones; así es muy conocido el caso de **Marietta Robusti** (Tintoretta) (Venecia 1560-1590), hija primogénita de Jacopo Robusti (Tintoretto) que trabajó junto a sus hermanos Domenico, Marco y Giovanni Battista en el taller paterno durante más de quince años extendiéndose

su fama de retratista por las principales cortes europeas. Otro caso es el de **Caterina Van Hemessen** (Amberes c.1528–c.1587) pintora flamenca que formó parte del taller de su padre Jan Sanders Van Hemessen (Amberes c. 1500-Haarlem 1556); trabajando en este taller realizó las nueve tablas del cuerpo central y de la predela del *Retablo de Santa María de Tendilla*⁶, conservado en la actualidad en el Cincinatti Art Museum de Ohio en los Estados Unidos.⁷

En el ámbito valenciano hemos de destacar las figuras de **Dorotea Macip** (Valencia ? – 1609) y **Margarita Macip** (Valencia ? – 1613) hijas del pintor valenciano Vicente Juan Macip conocido en el mundo artístico como Juan de Juanes. Ambas trabajaron junto a su hermano Vicente en el taller paterno y aunque se carece de datos biográficos y obra firmada de las artistas, el hecho de que en el testamento del pintor otorgado el 20 de diciembre de 1579 declarase como herederos universales a su esposa Jerónima Comes, y a sus hijos Vicente, Margarita y Dorotea nos permite plantear la hipótesis de que ambas participaron activamente en la producción del taller paterno y a su muerte siguieron realizando sus obras en el mismo. La tradición popular y diversos testimonios literarios así lo afirman. Se considera que pintaron en memoria de su padre el *Retablo de la Capilla de las Ánimas* de la Parroquia de la Santa Cruz de Bocarent, lugar donde estaba enterrado. Así lo recoge Antonio Ponz (1725-1792)⁸: “Aquí se han tenido vulgarmente por obras de una hija de Juanes...”

Coetáneo de ellas el poeta Cristóbal Virués escribe el año 1609 los siguientes versos en un soneto dedicado a Juan de Juanes: “En pincel y colores, Juan Vicente, / en ingenio y pintura, Margarita, / en discreción y gracia Dorotea”.



Fig. 2.- VAN HEMESSEN, Caterina, Retablo del Monasterio de Santa Ana de Tendilla (Guadalajara), Óleo sobre tabla, 355 cm. de alto, 229 cm. de ancho cerrado y 447 cm. abierto, Cincinatti Art Museum de (Ohio, USA).

⁵ BEGUIRISTAIN, María Teresa, “Arte y mujer en la Edad Media” en *Asparkia*, nº2, UJI Castelló, 1995.

⁶ VAN HEMESSEN, Caterina, *Retablo del Monasterio de Santa Ana de Tendilla* (Guadalajara), Óleo sobre tabla, 355 cm. de alto, 229 cm. de ancho cerrado y 447 cm. abierto, Cincinatti Art Museum de (Ohio, USA).

⁷ HERRERA CASADO, Antonio, *Monasterios Medievales de Guadalajara: Monasterio Jerónimo de Santa Ana*, AACHE ediciones, Guadalajara, 1997.

⁸ PONZ PIQUER, Antonio: *Viaje de España, o Cartas en que se da noticia de las cosas más apreciables y dignas de saberse, que hay en ella*, Madrid 1792.



Fig. 3. – MACIP, Margarita o JOANES, Margarita, Santo Obispo Cartujo (atribución). Óleo sobre tabla, 43x17 cm. Cortesía del Museo de Bellas Artes. Valencia.

José Albí⁹ atribuye el *Salvador* (Colección John Ford, Londres) como ejecutada por la misma mano que el *Retablo de la Ánimas*, obra con la que guarda una relación tipológica directa.

En el Museo de Bellas Artes de Valencia se conservan dos óleos sobre tabla de *Santos Obispos Cartujos*¹⁰, cuya atribución es de Miquel Juan Porta o Margarita Macip.

En el registro de defunciones de la Parroquia de la Santa Cruz de Bocairent encontramos las partidas de defunción de las dos hermanas: “Divendres 17 de giner (...de 1609...) soterraren en lo bas de les animes a una germana de Joanes pintor. Dorotea Joanes, donzella”.

“Dumenche desat de Febrer (...de 1613...) soterraren en lo fosar á Margarita Joanes”.¹¹

Otros testimonios de producción artística femenina la encontramos en el ámbito de los monasterios, son la “monjas pintoras” que realizan su obra en el interior de los conventos que superan en muchos casos el estadio devocional y ofrecen una producción de calidad contrastada, así el podemos citar a **Ende** que se identifica como *pintrix*, considerada la primera pintora medieval hispana, cuyo nombre aparece junto a los de los presbíteros Emetrio y Senior como los autores de las ilustraciones de uno de los códices conservados de los Comentarios del Apocalipsis del Beato de Liébana, es el conocido como *Beato de la Catedral de Gerona*, datado el año 975, esta iluminadora era una monja del monasterio de San Salvador de Tábara (Zamora), éste era un cenobio doble compuesto por una comunidad masculina y otra femenina regidos respectivamente por un abad y una abadesa que llegó a congregarse a 600 personas. A pesar de la escasez de datos se conoce el papel de algunas monjas escritoras e ilustradoras en los monasterios medievales.¹²

En esta época existe interés por parte de familias de la nobleza de incluir en la educación de sus hijas la práctica de la pintura, y aunque estas damas cultivasen este arte como afición. En una sociedad que

⁹ ALBÍ, José, *Juan de Juanes y su círculo artístico*, París-Valencia, 1979, Vol. II, Págs. 462-470.

¹⁰ MACIP, Margarita o JOANES, Margarita, *Santo Obispo Cartujo* (atribución). Óleo sobre tabla, 43x17 cm. Museo de Bellas Artes. Valencia. (Cortesía del Museo de Bellas Artes de Valencia)

¹¹ ALCAHALÍ, Barón de, *Diccionario Biográfico de Artistas Valencianos*, Valencia, 1897. (Copia facsímil, París-Valencia, 1987)

¹² MARTÍNEZ, Cándida et alii, *Mujeres en la Historia de España*. Planeta, Madrid, 2000.

consideraba la pintura como un arte bajo y servil, son de destacar las referencias de artistas que nos transmiten los tratadistas con el objetivo de asentar la condición liberal y noble del arte de la pintura, un ejemplo es el de **Isabel Sánchez Coello** (Madrid 1563/4-1612) poetisa y pintora hija primogénita de Alonso Sánchez Coello (Benifairó de les Valls -Valencia- 1563 / Madrid 1588), Juan Pérez Moya¹³ la menciona como una de las damas que había en España de más habilidades, a la que su padre le enseñó a dibujar y a retratar con parecido y corrección, y su madre la honestidad, el decoro, compostura y otras dotes correspondientes a una doncella virtuosa.¹⁴

3. ARTE Y ARTISTAS EN LOS SIGLOS XVIII Y XIX

Aunque el ejercicio de la pintura y la escultura era una tarea mayoritariamente masculina, con el Romanticismo las mujeres se incorporaron en un número significativo al campo de la producción artística. Aunque su valía cualitativa fue más bien escasa, hemos de recordar que la pintura y el dibujo forma parte en la educación de las hijas de las clases altas; las mujeres de la familia real participaban en exposiciones y recibían clases particulares, otro tanto ocurría con las damas de la nobleza. Con un deseo de imitar a la aristocracia las niñas de la burguesía, aprendían a dibujar y pintar, siempre como afición.

Cuando se daba el paso a la vocación las posibilidades de aprendizaje de las Bellas Artes disminuían, para la profesora Estrella de Diego¹⁵ era éste el mayor de los problemas que habían de superar las mujeres dedicadas al arte, ya que la formación en la bellas artes iba asociada a la moralidad en un sistema en el que ética y estética servían para ayudar a la mujer a comprender la belleza moral y a educar a sus hijos. La pintura y el dibujo eran aceptadas mientras no superasen el terreno de la afición, siendo rechazados los intentos de dedicación profesional. Eran en definitiva un entretenimiento para consuelo en los momentos de soledad.

El aprendizaje fue particular, utilizando las cartillas o los tratados de dibujo, muchos de ellos aplicados a las "señoritas" con dibujos de flores o aplicados a las labores. También existían algunas

escuelas para señoritas donde podía aprenderse dibujo, solfeo o labores y en ocasiones encontramos iniciativas institucionales como la escuela de arte de la Sociedad de Amigos del País de Sevilla o la Escuelas de Artes y Oficios. Mención aparte merece la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid¹⁶ que ofrecía la posibilidad de estudiar con pintores profesionales. Las dificultades de las alumnas en la formación de las pintoras queda de manifiesto en la exclusión de las mujeres de la clase del natural, es decir la prohibición de pintar el cuerpo humano desnudo, además encontramos otra discriminación a la hora de matricularse en el centro, mientras los alumnos podían ingresar presentando una solicitud al Director, las alumnas debían aportar una certificación de haber obtenido algún premio en las Escuelas de Artes y Oficios.

3.1. Las Academias y las académicas.

Las Academias constituyen un modelo de institución artística que se gestan el siglo XVII por la necesidad de los creadores de configurar una organización diferenciada de los gremios, frente al gremio, los artistas plantearon una alternativa institucional que introducía un nuevo modelo de formación en el que las clases tanto teóricas como prácticas serían impartidas por artistas reconocidos que dignificaban la enseñanza y por tanto la valoración de la actividad de los alumnos. Por otra parte las academias intentaron monopolizar la capacidad

¹³ PÉREZ MOYA, Juan, *Santas e Ilustres mujeres*, Madrid 1583. (Cita de Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ, "Las mujeres pintoras en España" en AA. VV., *La imagen de la mujer en el arte español*, Ed. U. A. Madrid, Madrid, 1990, Pág. 75).

¹⁴ BRUER-HERMANN, Stephanie, *Alonso Sánchez Coello. Vida y obra*, en "Alonso Sánchez Coello y el retrato en la corte de Felipe II", Museo del Prado, Madrid 1990. (Cita de José Manuel CRUZ VALDOVINOS, "La Mujer y el Arte Madrileño del siglo XVII" en *La mujer en el Arte Español*, VIII Jornadas de Arte, CSIC, Ed. Alpuerto, Madrid 1997)

¹⁵ DIEGO, Estrella de, *La mujer y la pintura del XIX español*, (Cuatrocientas olvidadas más), Madrid, Cátedra, 1987.

¹⁶ La Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado, de Madrid, se desvincula de la Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1846, estaba dividida en dos niveles, el de principiantes, donde se formaban los alumnos en las técnicas del dibujo y de la figura; y el nivel más avanzado donde durante tres o cuatro años los alumnos se matriculaban en distintas asignaturas, cada una impartida por un profesor que controlaba la asistencia y otorgaba menciones.

de otorgar títulos, siendo ésta una de las modificaciones más importantes ya que les permitía ejercer un control ideológico sobre la profesión y al mismo tiempo les daba el poder de otorgar la posibilidad del ejercicio del arte de forma profesional. En este sentido consolidaron la consideración de las bellas artes como una actividad espiritual, más elevada que la simple actividad artesanal de la época medieval y colocaron a la pintura al mismo nivel que otras actividades de reconocido prestigio, como era el caso de la poesía o las matemáticas, pertenecientes ambas a las llamadas artes liberales.

Las academias españolas del siglo XVIII se crearán siguiendo el modelo francés durante los reinados de la nueva dinastía borbónica impulsora del Despotismo Ilustrado, en efecto, los ilustrados consideran que el arte deber estar al servicio del Estado y con este objetivo se desarrollará el funcionamiento de las academias. La primera en establecerse fue la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid en 1752, que en sus estatutos aprobados en 1757 seguía el modelo de La Academia de Pintura y Escultura de París, definiendo tres tipos de académicos: el primero es el de Académico de Honor, destinado a toda persona que fuera conocedora de cualquiera de las tres ramas del arte: Pintura, Escultura o Arquitectura. Estos miembros fueron escogidos en su mayoría por el prestigio que concedían a la Academia, generalmente personas de la nobleza. El segundo nivel de socio era el de Académico de Mérito, este rango se concedía a los que demostraban merecer la acreditación artística; para ser elegido, un artista debía presentar a la Academia cualquier tipo de obra artística (una pintura, una escultura o un proyecto arquitectónico). Aquellos artistas que mostraban cierto talento artístico pero que no llegaban a la calidad de los anteriores eran nombrados Académicos Supernumerarios, el tercer nivel de la Academia.

La investigadora Teresa Ann Smith realiza un interesante estudio sobre la participación de las mujeres en la Academia de San Fernando¹⁷ donde explica que entre los años 1752 y 1808 existieron en ésta 175 Académicos de Honor, 208 de Mérito y 54 Supernumerarios, de todos estos 34 fueron mujeres, por lo que su presencia fue bastante influyente en el funcionamiento y la configuración del modelo artístico del momento, ya que de las 34 académicas 24 fueron Académicas de Mérito, además 4 de ellas

fueron nombradas Directoras Honorarias, distinción reservadas a artistas de gran calidad que contaban con el reconocimiento del monarca, éstas fueron **Mariana de Silva Bazán y Sarmiento, Mariana de Waldstein, la Princesa Alexandra Listenois Beaufrément y Mariana Uries y Pignatelli**, pudiendo comprobar en los expedientes de la Academia como las pintoras al igual que sus homólogos masculinos, fueron juzgadas, como consta en los estatutos, por una evaluación completa de su trabajo, teniendo una participación activa en la vida artística de la academia.

En otras ciudades españolas fueron creándose, siguiendo el mismo patrón, diversas academias, así la Academia de San Carlos de Valencia comenzó a funcionar como Junta Preparatoria desde 1765 y publicó sus estatutos en 1768; la apertura de la Academia de San Luis de Zaragoza se produjo en 1754, pero su existencia siempre fue un tanto inestable; la de la Purísima Concepción de Valladolid se creó en 1796 y la de San Carlos de México en 1784.

En el siglo XIX se produce un aumento considerable en el número de académicas, aumento que la profesora Estrella de Diego¹⁸ no considera como un avance de las artistas en el devenir artístico, ya que las Academias mantienen las restricciones en la formación femenina con su no admisión en las clases del natural, hecho que comportará la ausencia del género más valorado en la época, la pintura de historia; además argumenta cómo estas instituciones van quedándose como un reducto cada vez más cerrado e impermeable a cualquier influencia exterior. Curiosamente las restricciones en la formación de las pintoras acabaran a final de siglo, cuando se produce la decadencia de las academias y cuando la formación artística más avanzada se dará fuera de las mismas.

Este planteamiento no es compartido por Teresa Ann Smith¹⁹ para quien la participación de las

¹⁷ ANN SMITH, Teresa, "Reconsiderando el papel de la mujer en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando", en *La mujer en el Arte Español VIII Jornadas de Arte, CSIC, Alpuerto, Madrid 1997*.

¹⁸ DIEGO, Estrella de, *La mujer y la pintura del XIX español...* (op. cit.)

¹⁹ ANN SMITH, Teresa, "Reconsiderando el papel de la mujer en la Real Academia..." (op. cit. pág. 282)

mujeres en la Academia de San Fernando debe englobarse en una tendencia más generalizada del acceso de la mujer en la esfera pública, llegando a ser consideradas artistas de calidad, como el caso de **Ana María Mengs** (1751-1792) pintora de Corte del infante D. Luis, que presentó tres obras al pastel para conseguir su ingreso, así como **Faraona María Magdalena Oliveiri** nombrada Académica de Honor en 1759 y otras que corroboran que su acceso a la institución no era una gracia concedida sino que respondía a un talento y un trabajo bien realizado. El hecho de que muchas de las que solicitaron el ingreso presentaran retratos refuerza esta argumentación. Considera la investigadora que las mujeres españolas adquieren un nuevo tipo de visibilidad en la esfera pública durante el siglo XVIII, y que su participación en el mundo institucional del arte es sólo una indicación y un ejemplo importante. Una sería evaluación de las obras de estas artistas, así como la exposición de las mismas en exhibiciones públicas y en la Juntas de la Academia, sugiere que su participación fue más importante de lo que hasta ahora se ha afirmado. Así, a través de actividades consideradas hasta entonces pertenecientes a la esfera privada (en este caso la pintura), estas artistas crearon un espacio nuevo y delimitaron el papel de las mujeres en la esfera pública.

3.2. Pintoras Valencianas

3.2.1. Académicas en la Real Academia de San Carlos de Valencia

El antecedente de esta Real Academia se remonta al año 1754 en el que los artistas Ignacio y José Vergara se dirigieron al rey Fernando VI solicitando permiso para crear una Academia de Pintura, Escultura y Arquitectura en Valencia. El Rey accedió y quiso que se denominara con el nombre de su esposa, la reina Bárbara de Braganza; por lo tanto la primera academia artística valenciana se llamó Academia de Santa Bárbara. Los estudios quedaron establecidos en tres aulas de la Universidad de Valencia y el fallecimiento del rey, en 1759, supuso, también la desaparición de la Academia.

En 1762 los académicos valencianos que habían fundado y mantenido viva la anterior Academia, apoyados por los altos cargos municipales de la Ciudad, decidieron solicitar autorización del rey Carlos

III para crear una Academia, que, puesta bajo su Regio Patronato, fuera continuadora de la anterior. El Rey autorizó su creación aceptando que llevara la denominación de Real Academia de las tres Nobles Artes de San Carlos, aprobándose los Estatutos en 1766. Las enseñanzas que se impartían eran las de Arquitectura, Pintura, Escultura y Grabado. Más tarde el Rey promovió una nueva enseñanza que se denominó de *Flores y Ornatos aplicados a los Tejidos*, dentro la más pura tradición ilustrada.

La presencia de mujeres artistas en esta institución la podemos constatar desde sus inicios en los archivos de la Academia, en los repertorios y diccionarios del siglo XIX²⁰ y en los dos artículos publicados por la investigadora Elena López Palomares²¹, en éstos explica la autora como en los estatutos de 1766 no se excluye a las mujeres de las enseñanzas de las artes ya que al referirse a los alumnos afirma que "...Todos los naturales de estos mis Reynos i extranjeros serán admitidos individualmente a los estudios de la Academia...", a pesar de ello hay escasa referencias a alumnas que participaran en los cursos.

Vicente Boix y el Barón de Alcahalí citan a las siguientes académicas de los siglos XVIII y XIX: **Jesualda Sanchis**, viuda de Pedro Infant, también pintor, se dio a conocer a fines del siglo XVII, por haber fundado y dirigido una academia de pintura, de la que salieron discípulos tan notables como Gaspar de la Huerta y otros; **Asunción Ferrer y Crespí**, (Valencia ? - 1815) nombrada Académica de Mérito el 26 de octubre de 1795, su especialidad fueron las obras en pastel; **Casilda Bisbal**, nombrada Académica Supernumeraria el 9 de Agosto de 1798; **Micaela Ferrer**, de la que en las actas de la Academia

²⁰ BARÓN DE ALCAHALÍ, *Diccionario biográfico de artistas valencianos*, Valencia 1894.

OSSORIO Y BERNARD, M. *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*. Madrid 1868.

BOIX Vicente, *Noticia de los artistas valencianos del siglo XIX*. Valencia 1877.

²¹ LÓPEZ PALOMARES, Elena, "Mujeres en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos: 1768-1849" en *Asparkia* n° 5, Universitat Jaume I de Castelló, 1995, pp. 37-46
"Pintoras Valencianas: Real Academia de Bellas Artes de San Carlos y Exposiciones (1869-1900)", en *Archivo de Arte Valenciano* n° 83, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, Valencia 2002, pp. 101-104.

se escribe: «En 23 de Abril de 1804, falleció en esta Ciudad Doña Micaela Ferrer creada Académica de mérito en 13 de abril de 1777. Manifestó no desmerecer este título por su continua aplicación a la pintura y al dibujo, á cuya habilidad debió su manutención, viviendo sola y sin separarse jamás de todos los deberes que hacen apreciable á una mujer.»; **María Vicenta Ramón Ripalda**, pintora de afición, nombrada Académica de Mérito por la pintura en 1801; **Eulalia Gerona de Cavanés**, pintora de afición, creada Académica de Mérito el 22 de julio de 1802; presenta a la exposición de Barcelona en 1803 el cuadro *Virgen con el Niño*, esta obra le servirá para ser nombrada Académica de Mérito de la de San Fernando el año 1819; **María del Pilar Ulzurum**, distinguida aficionada nombrada Académica de Mérito de la Real de San Carlos en 1804, obteniendo posteriormente análoga distinción en la de San Luis de Zaragoza; **Inés González**, Académica de Mérito que presenta varias miniaturas a las Exposiciones Públicas de Valencia de 1845 y 1846 entre las que destacaba una *Dido*. Regaló a la Sociedad de Amigos del País un retrato del *Barón de Santa Bárbara* y es suyo un lienzo conservado en el Museo Provincial que representa *Dos fumadoras*; **Josefa Mayans y Pastor**, pintora aristócrata que llegó a ser Directora Honoraria de la clase de pintura, el Museo provincial conserva un magnífico pastel que representa a *Una Virgen*; **Manuela Mercader Caro**, Académica de Mérito, de la que el Museo Provincial conserva una *Cabeza de San Francisco*, fue nombrada Directora Honoraria de la clase de Pintura.

Una mención especial merece la pintora **María Dolores Caruana Berard** (Valencia 1813-1853), discípula de Vicente Castelló que realizó a los 19 años diversos retratos de su familia, dominando el color y el dibujo a la perfección lo que le llevó a ser nombrada Académica del Mérito el 21 de Agosto de 1837. Podemos citar entre sus obras: *Autorretrato*, óleo de factura fresca y agradable propiedad de su nieto D. Federico Tío; el *Retrato de D. Juan Luis Cuñat y Villarroya* cuñado de la autora y propiedad de su viuda, aunque duro, tiene gran vigor y verdad en su factura; el *Retrato de Doña María del Rosario Berard*, propiedad de su biznieto D. José Caruana que atrae por su frescura y colorido con unas manos magistralmente acabadas y el *Retrato del niño Juan Luis Cuñat* que tiene un aire de distinción y originalidad con gran destreza en el dibujo y la composición que evoca a Rembrandt y a Gainsborough.²²

En las Colecciones de la Real Academia de San Carlos se encuentra la obra *Muerte de Santa Genoveva*, donada a la institución por la artista.

En el artículo ya citado de Elena López indica que el nombramiento de estas autoras como académicas son títulos con escaso valor y de carácter honorífico ya que ninguna mujer fue nombrada para cargos que supusieran obligaciones y actividades reales en el funcionamiento de la Academia, a pesar de todo, esta presencia manifiesta la voluntad de las mujeres con inquietudes artísticas, aunque las estructuras en las que se mueven no les facilitaran en absoluto el camino de su formación.

3.2.2. Otras Artistas.

El **Museo de Bellas Artes de Valencia** conserva en sus fondos diversas obras de pintoras que desarrollaron su arte durante el siglo XIX y principios del XX,

De la pintora **Elena Cararabias** conserva la obra:

Un banco en el parque, 1897

Óleo sobre tela

200 x 70 cm. (2259)

Cortesía del Museo de Bellas Artes de Valencia



Fig. 4.- CARABIAS, Elena, *Un banco en el parque* (1897).

Óleo sobre lienzo, 200 x 70 cm.

Cortesía del Museo de Bellas Artes. Valencia.

²² *Archivo de Arte Valenciano*, nº 2 Julio-Diciembre de 1917. Pág. 109 L. R. de la S.

De la pintora **Concepción Escobedo de Mayans**, natural de Zaragoza citada por Ossorio Berard²³ indicando que era alumna del Vicente Poleró y que presentó dos cuadros a la Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid el año 1881, se conserva la obra:

Retrato de Eugenio Escobedo, 1880
Óleo sobre lienzo
92'7x 77'8 cm. (3090)
Museo de Bellas Artes de Valencia

Inscripciones en el ángulo inferior izquierdo, en rojo:

"Al S. D. EU. Escobedo / su hija Concha". De trás en bastidor etiqueta blanca con letras a máquina

"Donativo de la Sra. de Escobedo, viuda de Mayans."



Fig. 5.- ESCOBEDO de MAYANS, Concepción, Retrato de Eugenio Escobedo (1880). Óleo sobre tela, 92'7 x 77'8 cm. Museo de Bellas Artes. Valencia.

De la pintora **Antonia Ferreras Bertran**²⁴

Flores
Óleo sobre lienzo
45'9 x 45'7 cm. (oval). (23141)
Museo de Bellas Artes de Valencia



Fig. 6.- FARRERAS BERTRAN, Antonia, Flores. Óleo sobre lienzo, 45'9 x 45'7 cm. (oval). Cortesía del Museo de Bellas Artes. Valencia.

De la **Señorita Montesinos**²⁵ se conserva la obra:

Retrato del Infante Felipe Próspero
Óleo sobre lienzo
75'3 x 59'8
Museo de Bellas Artes de Valencia

²³ OSSORIO y BERNARD, M., *Galería biográfica de artistas españoles*, Madrid, 1868.

²⁴ Pintora especializada en pintura de flores que participa en la Exposición General de 1894 y en la de 1896 donde presentó tres cuadros *Flores*, *Claveles* y *Peonías*. En la Exposición General de 1898 concurre con *Claveles* y *El último servicio*. Con obras de tema floral desde 1894, la encontraremos asiduamente exponiendo en la Sala Parés de Barcelona. En el mes de abril de 1896 presentó sus obras junto a las pintoras **Visitación Ubach** y **Júlia Puiggarí Brull**. Participó en la Tercera Exposición de Bellas Artes e Industrias Artísticas de Barcelona, celebrada el mes de junio de 1896, y en Tercera Exposición Femenina de la Sala Parés de 1898. En 1907 concurre a la Exposición Internacional de Arte de Barcelona. Participa también, en la exposición colectiva de artistas leridanos de 1912 con cinco obras y fue galardonada en diferentes certámenes internacionales. El año 1935 se realizó en la ciudad de Valencia una exposición suya con veinticuatro cuadros de flores. Catálogo *Museu d'Art Modern de Lleida "Jaume Morera"*. Lleida 1991.

Ribalta. Revista Valenciana de Arte. Vol. I 1936-36 n° 3, pág. 16
COLL, Isabel, *Diccionario de Mujeres Pintoras del siglo XIX*, Centaure Groc, Barcelona, 2001.

²⁵ La coincidencia del apellido y el hecho que Manuel Ossorio y Berard la cite como Señorita Montesinos nos permite aventurar la hipótesis de que se trate de la pintora **Victoria Montesinos y Espartero**, pintora de afición hija del Duque de Victoria.



Fig. 7.- MONTESINOS, Señorita ¿MONTESINOS y ESPARTERO, Victoria? Retrato del Infante Felipe Próspero. Óleo sobre lienzo, 75'3 x 59'8 cm. Cortesía del Museo de Bellas Artes. Valencia.

De la pintora, **Segunda Martínez Robles** se conserva la obra pintada en 1828: *Fray Cirilo Alameda*, Miniatura oval, 7'5 x 7'5 cm. de los ejes.

La única obra pintada por una mujer que está expuesta en el Museo pertenece a **María Sorolla García** (Madrid 1890-1956)²⁶:

La Chula

Óleo sobre lienzo

60 x 50 cm. (1308)

Museo de Bellas Artes de Valencia

Otras autoras valencianas que merecen ser citadas son:

Elena Sorolla de Pons (1895-1975), escultora, hija del pintor Joaquín Sorolla discípula del valenciano José Capuz, expone en Barcelona, Londres y en el Lyceum Club femenino de Madrid. Se conservan



Fig. 8.- SOROLLA GARCÍA, María, La Chula. Óleo sobre lienzo, 60 x 50 cm. Cortesía del Museo de Bellas Artes. Valencia.

²⁶ SOROLLA GARCÍA, María (Madrid 1890-1956), nace en Madrid el 13 de abril de 1890, siendo la hija favorita de su padre el pintor Joaquín Sorolla. Su mala salud obliga a la familia a trasladarse en 1906 a los montes del Pardo donde perfecciona su técnica; casada el 1907 con el también pintor Francisco Pons Arnau seguirá practicando su arte y participará en diversas exposiciones: en el Círculo de Bellas Artes de Madrid en 1916, en una colectiva de la Universidad de Valencia para recaudar fondos para la construcción del Palacio de Bellas Artes, en 1926 junto a su hermana la escultora **Elena Sorolla** Lyceum Club Femenino de Madrid. Fue nombrada Académica de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos el año 1944, la muerte de su esposo en 1953 marca la última etapa de su vida personal y artística en la que se recogen retratos de sus nietos y apuntes de sus viajes por tierras de Galicia y Valencia, Murió en Madrid el 19 de junio de 1956. El año siguiente, su hijo Francisco Pons Sorolla decidió trasladar los restos de sus padres a Valencia al tiempo que donó a la Academia de San Carlos cuatro obras pictóricas: tres del padre *Cerezas*, *Paisaje nevado* y *Valenciana*, y una de la madre, *La Chula*, obras expuestas en el Museo de Bellas Artes de Valencia.

AGRAMUNT, Francisco, *Diccionario de Artistas Valencianos del siglo XX*, Albatros, Valencia, 1999.

Catálogo "Mujeres en el arte español (1900-1984)" Madrid 1984. *Gaceta de la Asociación de Pintores y Escultores*, n° 62. Madrid, 1916.

quince esculturas suyas en el Museo Sorolla de Madrid.

Isabel Pascual Abad y Francés, pintora, hija y discípula del litógrafo alcoyano Antonio Pascual Abad que presentó en la Exposición de Valencia de 1860 un *Herodías* y en la Nacional de bellas Artes de 1866 *La Batalla del Puig de Jaime I el Conquistador*. De ella se conserva en Liria un *Arcángel San Miguel*.²⁷

Eloísa Garnelo y Aparicio, hermana del pintor natural de Enguera (Valencia) Isidoro Garnelo premiada a la Exposición Internacional de 1892.²⁸

Josefa María Lárraga, hija y discípula del pintor Apolinario que "... se habituó desde niña en el manejo del lápiz y pincel, a pesar de tener que dominar para ello, no sólo las dificultades inherentes a la parte mecánica del arte, sino las que le ofrecían el defecto físico de tener torcidas y desfiguradas ambas manos. Muy diestra y aficionada a las miniaturas, pintó varios relicarios para los conventos de santo Domingo y San Juan de Ribera."²⁹

Matilde Ridocci (Játiva 1843-1922) Pintora de la que se conservan diversas obras en el Museo del Almudín de Játiva, Directora de la Escuela Normal de Castellón y Valencia (1900). "Pintora y poetisa a la vez, desgrana en sentidas composiciones poéticas toda la ternura de su corazón, y traslada al lienzo asuntos de gran diversidad. Nada extraño a su ingenio pictórico: la verdosa transparencia del mar, sus vagas fosforescencias, sus algas descoloridas... la alegre tonalidad de los paisajes, todo le es familiar y forma un verdadero museo que puede admirarse en su morada y en las casa de sus amigos."³⁰

María Luisa Pinazo Mitjans (Madrid 1912-1990), nieta del pintor Ignacio Pinazo e hija del pintor José Pinazo Martínez y Magdalena Mitjans Sans, su infancia transcurre entre Madrid y Godella, dotada de gran sensibilidad artística comienza desde los 6 años a desarrollar su instinto por la pintura. Expuso una *Naturaleza Muerta* en París, el 1929 y un *Estudio* en el Salón de Otoño de 1931 muy elogiado y reproducido por la prensa. En enero de 1932 expone en el Ateneo

de Alicante y el mismo año en la Sala heraldo de Madrid. La muerte de su padre en 1933 y la posterior Guerra Civil interrumpen la carrera de la artista, que no reanuda hasta los años finales de su vida en la que volvió a pintar en el estudio de Amadeo Roca o en el Círculo de Bellas Artes de Madrid.³¹

La afirmación inicial de que han existido mujeres artistas en todas las épocas y que su producción ha sido silenciada en la historiografía oficial del arte, ha sido demostrada en la Tesis Doctoral leída recientemente, *Dona i Art a Espanya. Artistes d'abans de 1936. Obra exposada-obra desapareguda*³², en la que hemos aportado datos biográficos de 677 autoras activas en España antes de 1936 de las que se han realizado exposiciones o se conservan obras suyas en diversos museos e instituciones españolas. Por lo que respecta a museos españoles, hemos constatado la existencia en sus fondos de 467 obras en 61 de ellos; de éstas solo están expuestas en sus colecciones permanentes 72 obras en 22 museos.

Este hecho nos permite decir que ya es hora de normalizar la situación, ya es hora de incluir a estas autoras en la historiografía oficial, ya es hora de que su obra aflore desde los almacenes y se pueda disfrutar en los museos, ya es hora en definitiva de remediar una injusticia histórica, porque mientras la mitad de la humanidad esté enterrada debajo de la losa del olvido, nunca podremos hablar de una verdadera Historia del Arte.

²⁷ *Noticia de los artistas valencianos del siglo XIX*. Vicente Boix, Valencia 1877.

²⁸ *Diccionario Biográfico de Artistas Valencianos*. Barón de Alcahalí, Lo Rat Penat, Valencia, 1894.

²⁹ *Diccionario Biográfico de Artistas Valencianos*. Barón de Alcahalí, Lo Rat Penat, Valencia, 1894.

³⁰ PASCUAL Y BELTRÁN, Ventura. *Játiva Biográfica*. Valencia, 1931.

³¹ María Luisa F. Longoria Pinazo, Catálogo "Los Pinazo. 100 años de expresión artística". Puerto Autónomo de Valencia, diciembre 1990 - enero 1991.

³² IBIZA i OSCA, Vicent, *Dona i Art a Espanya. Artistes d'abans de 1936. Obra exposada-obra desapareguda*. Tesis Doctoral no publicada, (Valencia 23 de noviembre de 2004).