

PINTURAS Y PINTORAS EN EL MUSEO NACIONAL DEL PRADO. RECUPERACIÓN DEL DISCURSO MUSEÍSTICO EN CLAVE DE GÉNERO

Dra. Xesqui Castañer
Universitat de València (Estudi General)
Directora del Máster en Historia del Arte y Cultura Visual
xesqui.castaner@uv.es

RESUMEN

La inclusión de las mujeres en el sistema de las artes ha sido un camino difícil y lleno de obstáculos. Las mujeres están en las Colecciones del Prado desde los orígenes del Museo. Un número importante ya formaban parte de las Colecciones reales y otras se han incorporado por diferentes vías. Existe obra de autoría femenina en todos los soportes. A través de su presencia en el Museo se puede conocer el grado de recepción de su obra por parte de sus contemporáneos.

Palabras clave: Mujeres artistas/Género/Museo del Prado/Pintura/Dibujo/Grabado

La mayor impugnación al canon artístico monolítico y patriarcal, se ha producido a partir del reconocimiento al trabajo de las artistas y su inclusión en el sistema de las artes. Si bien la incorporación de las mujeres a la institución arte ha sido un camino lleno de obstáculos, conocer y reconocer su presencia en el Museo es una labor todavía en construcción. Parker y Pollock en su libro *Old Mistresses, Women Art and Ideology*¹ escrito en 1981, estudian las representaciones femeninas desde lo femenino y añaden una novedad de carácter conceptual y lingüístico al hablar de "Viejas Maestras", para contraponerlas a los "Viejos Maestros", que son los que tradicionalmente están y dan prestigio a las colecciones públicas o privadas. En 2010, Griselda Pollock retoma el tema de las mujeres en el museo en su obra *Encuentros en el Museo feminista virtual. Tiempo, espacio y archivo*², entendiéndose que a través de la virtualidad se puede representar lo que no es posible en los espacios reales del museo nacional. Ya en el ámbito español, la publicación en 2012 del libro *El protagonismo de las mujeres en los museos*, de autoría colectiva³, ha significado un punto y aparte, a la hora de abordar el museo desde una perspectiva feminista. Sin embargo lo que queda por hacer a partir de ahora es investigar los contenidos concretos de las colecciones, en este caso del Museo del Prado y repensar la museología en clave de género⁴.

Partiendo de estas premisas, este artículo tiene como objetivo, construir un discurso a partir de las mujeres que tienen obra en las colecciones del Prado, para conocer su posición en el sistema de las artes y la recepción de su trabajo entre sus contemporáneos, habida cuenta de que como afirma Marian L.F. Cao, el sujeto creador se construye a lo largo de la historia desde un punto de vista masculino⁵ y es a partir de la crítica feminista cuando se reconoce la creatividad femenina.

La presencia de las mujeres artistas en las colecciones del Museo del Prado, abarca un gran periodo cronológico que va desde el siglo XVI hasta la primera parte del siglo XX, ya que cuando ingresan las obras de este último tramo, no existe el Museo Reina Sofía. La trayectoria de estas mujeres y la recepción de su trabajo fue un camino lleno de obstáculos⁶.

Germaine Greer ha señalado como mucho acierto las principales dificultades con que se enfrentan las artistas hasta bien entrado el siglo XIX. Entre todas ellas, hay dos que inciden directamente en el hacer de las mujeres. Por una parte, la reducción de los patrones valorativos a la apariencia física y al menosprecio de sus cualidades dentro de la profesión artística, propició un

¹ PARKER y POLLOCK, 1981: 56-67. Esta obra se ha reeditado en 2013 con una revisión y un prefacio de Griselda Pollock

² POLLOCK, 2010: 11

³ LÓPEZ FERNÁNDEZ CAO, FERNÁNDEZ VALENCIA, BERNÁNDEZ RODAL, 2012: 7-11

⁴ CORDERO, 2005:56-70

⁵ LÓPEZ FERNÁNDEZ CAO, 2000: 11-22

⁶ AMELANG,NASH (ed.), 1990: 30

concepto de talento diferente para las mujeres que no pueden existir sin maestros En este sentido las mujeres artistas:

“...no luchaban como los hombres por dar una expresión estética a las visiones de un objeto universal de deseo, ellas eran ese objeto de deseo. La joven que demostraba talento no era una artista sino una musa...”⁷

Por otra, la propia dimensión de las obras, que privaba a las artistas de su inclusión en la esfera pública. Aristóteles asimila las dimensiones a la grandeza y Kant va más allá, acuñando el término sublime que depende del impacto causado por la percepción compartida de la escala. Así pues, excluidas de la enseñanza, tuvieron que ser autodidactas y solo algunas se atrevieron con los temas heroicos que exigían grandes dimensiones.⁸

El Prado posee obra de las tres mujeres más representativas del arte del Renacimiento: las hermanas Anguissola y Marietta Robusti, llamada la Tintoretta.

Las mujeres del Renacimiento buscan su espacio desde la invisibilidad. Textos como *Civilización del Renacimiento* de Burckhardt o *El Cortesano* de Castiglione, defienden la igualdad de las mujeres de forma selectiva según su rango social. Vasari en sus *Vidas*, plantea su modelo de la mujer artista de acuerdo con el ideal femenino de la época que va desde la ciencia médica y las fuentes clásicas, a los tratados acerca del comportamiento femenino. Su capacidad intelectual y su destreza artística están sometidas a rígidas normas sobre la virtud y la conducta.

El método humanista con su autonomía crítica, desvela las contradicciones en el *Génesis* y *San Pablo*, cuando hablan de la sumisión de la mujer. Mujeres como Argula von Grumbach, Teresa de Ávila o Catherine Zell, argumentan contra San Pablo y al mismo tiempo toman conciencia de la inferioridad de las mujeres contra la verdad de la naturaleza que propugnaba el Renacimiento.

Y es en ese contexto donde se desarrolla la trayectoria vital y profesional de las hermanas Anguissola. Hijas de un noble cremonense, eran seis hermanas y su padre Amilcare envió a sus hijas a aprender pintura para poder casarlas y que tuvieran una buena dote. Ambas estudiaron pintura con Bernardino Campi. Lucía Anguissola (Cremona, h. 1536/1538-h. 1565), posiblemente la más dotada, murió joven. El retrato de *Pietro María Manna médico de Cremona* [P16], refleja una técnica concisa y expresiva y con un estilo de pintora original, que contrasta con las composiciones, más formalistas y de acuerdo con la estética de la época, de su hermana⁹. Esta obra fue enviada por su padre a Madrid después de 1568; posteriormente, en 1686, estuvo en el Alcázar de Madrid hasta su incendio, en que se depositó en el Retiro¹⁰.

Sofonisba Anguissola (Cremona, 1532-Palermo, 1625)¹¹ se manifiesta desde muy temprano como una niña prodigio, tal como se puede admirar en el cuadro que representa a sus hermanas jugando al ajedrez. A partir de 1549 recibe las enseñanzas de Bernardino Gatti. Su condición de mujer le privó de participar en los debates estéticos de la época, que giran en torno a los conceptos neoplatónicos de la relación entre la pintura y la belleza, lo terrenal y lo celestial, lo material y lo sublime¹².

Como retratista de corte tuvo que hacer copias de sus propios cuadros y someterse a las normas del Estado, tal y como lo podemos ver en los retratos que realizó de *Felipe II* (1582) [P1036], que fue enviado al Museo de Napoleón y posteriormente a la Academia, para en 1816, ingresar en los fondos del Prado. *Isabel de Valois sosteniendo el retrato de Felipe II* (1561-1565) [P1031] y *La reina Doña Ana de Austria cuarta mujer de Felipe II* (h. 1575) [P1284], resultado de su estancia en la Corte Española, hoy en la colección del Prado y que durante mucho tiempo estuvieron atribuidos a otros artistas masculinos contemporáneos suyos. También realizó retratos alegóricos como el del poeta *Giovanni Battista Caselli* (1550-1560) [P08110] (Fig.1), encargado por Pietro Antonio Lanzoni, conocido como el Tolentino, para decorar su dormitorio, y en el que aparecen algunos signos como son, la imagen de San Juan Bautista en alusión al nombre del poeta; la esfera armilar que simboliza la sabiduría y los libros que aluden a su conocimiento de la literatura y la poesía. Se casa dos veces a partir de los

⁷ GREER, 2005: 13-135

⁸ CASTAÑER, 2002: 23-34

⁹ CAROLI, 1973: 69-73; 1987: 45-36; HELLER, 1987: 15 y 18-19.

¹⁰ MUSEO DEL PRADO, 1996: 6-7

¹¹ TINAGLI, 1997: 13-16

¹² BROWN, 1994: 142; GARRARD, 1994: 556-622; KUSCHE, 1989: 391-420; 1994: 117-152; PERLINGIERI, 1992; 70-89

cincuenta y dos años y pasa el final de su vida en Palermo, siendo visitada en esta última ciudad por el joven Van Dyck que la retrató en 1624 a la edad de noventa y seis años y escribió en su diario:

“...Sigue teniendo una buena memoria y el talante muy vivo, y me recibió muy amablemente. A pesar de su vista debilitada por la edad, le gustó mucho que le enseñase algunos cuadros. Tenía que acercarse mucho su cara a la pintura, y con esfuerzo conseguía distinguir un poco. Se sentía muy dichosa. Mientras dibujaba su retrato, me dio indicaciones que no me colocase demasiado cerca, ni demasiado alto, ni demasiado bajo, para que las sombras no marcasen demasiado sus arrugas. También me habló de su vida y me dijo que había sabido pintar muy bien del natural. Su mayor pena era no poder pintar a causa de su mala vista. Pero su mano no temblaba nada...”¹³.



Fig.1.- SOFONISBA ANGUISSOLA, Retrato de Giovanni Battista Casseli, poeta de Cremona, óleo/lienzo, 77,7 x 61,4 cm., ©Madrid, Museo Nacional del Prado

Marietta Robusti, llamada también Tintoretta (Venecia 1560-1590), hija de Tintoretto, trabaja en el taller de su padre durante quince años, consiguiendo fama de retratista fuera de Italia. Como mujer e hija de artista, su autonomía social y económica no debió ser distinta del resto de sus contemporáneas. Sin embargo, según Carlo Ridolfi, a través de su pintura visualiza los cambios en el concepto de ideal femenino, dando mucha importancia a las habilidades musicales y artísticas. Su pintura era lo suficiente buena para confundirse con la de su padre y a menudo se confunden, aunque su maestría en la ejecución es independiente. Participa en las actividades del taller paterno como ayudante y al mismo tiempo realiza su propia obra que le da un renombre como pintora alrededor de 1580¹⁴. En la colección del Prado hay tres retratos titulados *Autorretrato* [P00381] (Fig.2), *Joven veneciana* [P00383] y *Dama veneciana* [P00400], datados hacia 1580, procedentes de las Colecciones Reales en los que se puede comprobar la influencia paterna y las

¹³ Este texto aparece reproducido en MIELOST, http://www.homines.com/arte/sofonisba_anguissola/index.htm (Consulta 14-8-2013)

¹⁴ FRIES ELLET, 1859: 25-36; LUCA DE TENA, MENA MÁRQUEZ, 1988: 247

diferentes atribuciones, siempre en relación con la obra de este último. En este sentido, el *Autorretrato* según Ormaston es un retrato de su padre, aunque el catálogo del Museo de 1996 lo considera de Tintoretta. *Joven veneciana* es considerada como probable desde 1873 y atribuida por Berenson desde el catálogo del museo de 1873¹⁵.



Fig.2.- MARIETTA ROBUSTI “LA TINTORETTA”, *Autorretrato*, óleo/lienzo, 60 x 51 cm., ©Madrid, Museo Nacional del Prado

Las mujeres de estos retratos representan la idea renacentista de la cortesana honrada o meretriz. Heredera de la *meretrix maiuscula* de Terencio, se enfrenta al problema de la ética femenina. Su situación era atroz, ya que Estado e Iglesia tendían a destruir su imagen moral y su personalidad individual. El retrato de la meretriz supone una aportación importante a la psicología femenina, conmociona la cultura de la sumisión y despierta la conciencia de las mujeres.

En el siglo XVII y dentro del contexto barroco, emerge la figura femenina más importante del siglo, Artemisa Gentileschi (Roma 1593- Nápoles 1654). Después de su violación y el proceso social y legal posterior, se quedó sola con su talento, pero también eliminó los obstáculos para desarrollarlo y mostrarlo. Pasado un mes del proceso, se casó con Pietro Antonio di Vincenzo Staitessi, manteniendo una vida de casada de la que apenas se sabe. Sin embargo, a través de sus cartas publicadas podemos saber que su marido participaba de la organización de su actividad¹⁶. A propósito de esta cuestión, Artemisa había declarado ante el tribunal en 1612, que no sabía leer ni escribir. De hecho, en una carta escrita en 1647, confiesa que está dictando y sus cartas muestran diferentes sistemas ortográficos. Sin embargo, si su nivel cultural no hubiera sido elevado no hubiera podido mantenerse en Roma, compitiendo con las pintoras cultas de la escuela boloñesa que representaban ideales de refinamiento y piedad, ajenos a Artemisa¹⁷.

Dada su situación, no tuvo necesidad de llevar una vida reservada, y a través de su trabajo, desarrolló un ideal de feminidad heroica, vivió de acuerdo con él y lo visualizó. Su obra *El nacimiento de San Juan Bautista* [P00149] (Fig.3), pintado en

¹⁵ Todas estas atribuciones aparecen en el Catálogo del Museo del Prado de 1996, pp. 391

¹⁶ MAFEIS, 2012: 56-78.

¹⁷ SOLINAS; NICOLACI ;PRIMAROSA, 2011: 67

Nápoles en 1635, es una obra de madurez en la que ha sustituido el caravaggismo paterno por un elegante clasicismo de mucha influencia en la pintura napolitana¹⁸. Al mismo tiempo incide de manera especial en la representación de la vida cotidiana como principio organizador del cuadro, presentándose como una especie de “égloga de lo cotidiano”¹⁹, siguiendo la tradición de Erasmo²⁰. Andrés Úbeda de los Cobos ha estudiado algunos aspectos de esta obra, afirmando que ha sido agrandada en la parte inferior izquierda por otra mano distinta, lo que inclina a pensar que pudo utilizar una pintura ya existente, agrandada para cumplir con los formatos impuestos por Madrid.



Fig.3.- ARTEMISA GENTILESCHI, *El nacimiento de San Juan Bautista*, óleo/lienzo, 184 x 258 cm., ©Madrid, Museo Nacional del Prado

La Escuela Boloñesa adquiere una gran importancia a partir de la segunda mitad del siglo XVI y a lo largo de todo el siglo XVII. En Bolonia los artistas tienen un estatus especial y algunas mujeres como Mariangiola Criscuolo o Chiara Varotari recibieron alumnas en sus talleres, incluso esta última, escribió un tratado titulado *Apología del sexo femenino*. En este contexto trabaja Elisabetta Sirani (Bolonia 1638-1665), hija de Giovanni Andrea Sirani, principal ayudante de Guido Reni. Elisabetta tuvo que aprender únicamente en el taller paterno. Su escasa destreza en el dibujo anatómico se explica porque no se le permitió dibujar desnudos con modelos vivos. Pintora de fama internacional que se truncó por una muerte temprana, se especializa en pintura religiosa en general y de la Virgen y el Niño en particular. Estuvo muy apoyada por el crítico de la época Carlo Cesare Malvasia. A pesar de su muerte prematura dejó 200 pinturas, así como dibujos y diversos grabados. En sus dibujos a lápiz y tinta, Sirani introducía fuertes contrastes de luces, tal y como podemos observarlo en estos dos dibujos titulados *Santo Fraile arrodillado* [D864] y *San Juan Bautista niño en el desierto* [D2094] que pertenecen a la colección del Prado. La amplitud de la producción pictórica de Sirani ha hecho pensar en una participación masiva de ayudantes, ya que sus hermanas Bárbara y Anna María²¹ eran también pintoras y tuvo por discípulas a más de doce mujeres que llegaron a ejercer profesionalmente. La artista hizo demostraciones públicas en respuesta a quienes cuestionaban la autoría de sus cuadros²².

¹⁸ GARRARD, 1989: 67; LONGHI, 1916: 246-316; MOIR, 1967, vol. I: 137, vol. II: 74; 2001:65; WARD BISSELL, 1968: 153-168; CONTINI, 2012: 117-161; SOLINAS, 2011: 12; UBEDA DE LOS COBOS, 2005:15-27.

¹⁹ HUYGENS, C., *Koren-bloemen*, 2 vols, (2ª ed.), Amsterdam, 1672 (1º ed. 1654)

²⁰ CATS, J., *Maechden-plicht ofte ampt der ionck-vrouwen in eerbaer liefde, aen-ghewesen door sinne-beelden*, Middleburg, 1618.

²¹ FORTUNE, 2010: 121-122

²² PORTUNATI BENTINI, 2004. 34-40; MODESTI, 2013: 40-45

En el siglo XVII, las mujeres siguen apostando por los grandes temas, a pesar de que su experiencia vital no va más allá de su entorno familiar. Esto último provocó que, un número considerable de artistas, se decantaran por la pintura de flores y el bodegón. La pintura de flores italiana está representada en el Museo por Margarita Caffi (Milán 1650-1710). Son pocos los datos ciertos que se conocen de la biografía de esta pintora, que debió de nacer en Vicenza, aunque otras fuentes la hacen natural de Venecia o de Cremona. Hija de Vincenzo Volò, pintor de naturalezas muertas y casada con Francisco Ludovico Caffi, especialista en pintura floral, se dedica enteramente a este género, al que aporta un gran valor emocional. Aunque debió de conocer modelos flamencos, desarrolló un estilo propio, del que son ejemplo estos cuatro cuadros existentes en el Prado, *Florero* [P2778]²³, *Florero* [P2779], *Rosal en flor* [P3997] (Fig.4) y *Jarrón con flores* [P4135]²⁴, realizados con pincelada ligera y toques vibrantes sobre fondos muy oscuros, en los que destacan, ligeramente descentrados, sus ricos floreros. Los últimos años de su vida los pasó en Milán, donde creó una rica escuela de naturalezas muertas²⁵.



Fig.4.- MARGARITA CAFFI, *Rosal en flor*, óleo/lienzo, 152 x 196 cm., ©Madrid, Museo Nacional del Prado

En Holanda, la pintura de flores tuvo mucho éxito porque los coleccionistas de la nueva burguesía no compran cuadros de altar ni de temas mitológicos, sino que prefieren cuadros que representen objetos cotidianos, entre ellos las flores²⁶. Esta pintura, desde el principio, adquiere la importancia de un género independiente muy ligado a la investigación y el comercio. Las nuevas flores, producto de la hibridación, son más grandes e incorporan diferentes especies como la dalia de Méjico, la fritilaria de Persia y el tulipán de Turquía. Pintora dedicada a este género es Catarina Ykens II (Amberes 1659-1737), hija de Joannes Ykens y sobrina del bodegonista Frans Ykens II. Su nombre aparece registrado en la corporación de San Lucas en 1687, ya que en Holanda las mujeres sí podían pertenecer al gremio. En el Museo, procedente de las Colecciones Reales del palacio de Aranjuez, hay una obra firmada y titulada *Guirnalda con paisaje* [P1902], y otra titulada *Paisaje dentro de una guirnalda* [P1903] muy similar se encuentra en depósito en el Museo san Telmo de San Sebastián. Esta última parece más bien de otra pintora de la misma época y con el mismo nombre Catarina Ykens (Amberes 1608-1666)²⁷, hija de Lucas Floquet y casada en 1635 con

²³ En depósito en el Museo de Cáceres.

²⁴ En depósito en la Embajada de España en la Santa Sede.

²⁵ GAZE, 1997, vol. I: 339, ANTONIO y ORIHUELA, 1995: 9-35.

²⁶ BRYSON, 1990: 136-178; DÍAZ PADRÓN, MATÍAS, 1975: p. 446; HAIRS, 1964: 138 y 214; ROMBOUITS y LERIUS, 1872: 522.

²⁷ Con mi agradecimiento al Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie que me ha facilitado la información referente a estas dos pintoras y del que fui becaria durante el curso 1991-1992.

Frans Ykens, pintor como ella de bodegones de flores y frutas. Ambas pintoras practican obras de temática y composición similares, en este caso una guirnalda de flores perfectamente identificables con un paisaje en el centro. Sin embargo, existen algunas diferencias en la factura y la ejecución que hacen pensar en una autoría diferente²⁸.

Algunas mujeres se concentraron en el bodegón barroco, aunque con menos independencia que antes. Una de las más brillantes practicantes de este género fue Clara Peeters (Amberes, h.1594-h.1659), seguidora de Breughel “de Velours” e hija de Jan Peeters. Fue una artista precoz, datándose su primera obra conocida en 1608, cuando tenía catorce años de edad. Se desconoce todo lo relativo a su formación, aunque su estilo muestra similitudes con Osias Beert. Se supone que visitó Amsterdam y La Haya porque en sus trabajos de madurez muestra muchas similitudes con los bodegones de la escuela neerlandesa de Harlem, lo que podría confirmar su presencia en Holanda. En la colección del Prado hay cuatro bodegones titulados, *Bodegón* [P1629], *Mesa* [P1620], *Bodegón* [P1621], *Mesa* [P1622], tres fechados en 1611²⁹. Todos ellos con el mismo sistema compositivo³⁰, que consiste en una serie de objetos, dispuestos sobre una mesa, con su toque de luz y énfasis propio, en una relación de contrapunto más que de armonía, en los que se advierte su gran habilidad para el preciosismo y los detalles³¹.

En el siglo XVIII las artistas estuvieron inevitablemente inmersas en los cambios ideológicos que propiciaron el paso de una cultura aristocrática a otra de corte burgués. El éxito de las artistas, sobre todo en la segunda mitad de siglo, constituye una excepción en un contexto que restringía el acceso de la mujer a la Academia. Las restricciones en el acceso a la enseñanza del desnudo, limita las posibilidades de las artistas y justifica la ideología dominante que defiende la habilidad como una manera de ver y no como dominio técnico.

En el Museo se encuentran tres de las mujeres más influyentes en la cultura de la época: Giulia Lama, Angelica Kauffmann y Élisabeth Vigée-Lebrun. Todas ellas, pintoras profesionales.

De Giulia Lama (1681-1753) hay un dibujo, *Busto de Mujer* [D3375]³², posiblemente preparatorio para otra obra, pero que refleja muy bien las cualidades artísticas de esta pintora, centradas en el uso frecuente de caracteres “en profundidad”. Estudiosa de las matemáticas y poetisa, vivió de su trabajo y se dedicó al gran formato, casi siempre de tema religioso, para las iglesias venecianas. Hija de pintor, aprende con Piazzetta y acepta el lenguaje de su maestro en términos de simplicidad e incluso rudeza, llegando en ocasiones a la deformación anatómica, con resultados originales y expresionistas para la época.

Angelica Kauffmann (Coire, Suiza 1741-Roma1807) fue una artista profesional en una época de aficionadas y la primera que desafió el monopolio de los académicos con respecto a la pintura de historia. Muy reconocida en su tiempo, aparece en textos como la *Arcadia Pictórica*³³ de Parrasio Tebano, como una virtuosa. En Italia pasa a formar parte del grupo de pintores ingleses que copian obras en la Galería de los Uffizi. En Roma conoce a Winckelmann y comienza a pintar bajo la influencia del neoclasicismo basado en los frescos de Herculano y la pintura de Anton Rafael Mengs. Su determinación de ejecutar obras históricas de gran formato, sin haber accedido a la enseñanza de modelo desnudo, demuestra su vocación y también su ambición. El dibujo existente en el Prado, *Tres soldados y un desnudo femenino en barca* [D02276], estaría en esta línea de abordar temas históricos y probablemente, sea un ejercicio preparatorio para un cuadro posterior. Su fama como retratista fue muy superior al de pintora de historia, siendo muy solicitada por la aristocracia, dentro y fuera de Inglaterra. Este retrato de *Anna von Escher van Muralt* [P02473] (Fig.5), esposa del burgomaestre de Zurich que forma parte de la colección del Museo, muestra las principales cualidades pictóricas, tales como sus pinceladas transparentes, el rico colorido y su elegante

²⁸ BRYSON, 1990: 136-178; HAIRS, 1964: 138 y 214.

²⁹ DÍAZ PADRÓN, 1975: 210.

³⁰ POSADA KUBISSA, 2013: 24.

³¹ DECOTEU HIBBS, 1992: 67-98

³² Forma parte del legado Pedro Fernández Durán y Bernaldo Quirós y está en la colección desde 1931

³³ *Arcadia Pictórica en sueño, Alegoría o Poema Prosaico sobre la teórica y la Práctica escrita por Parrasio tebano, Pintor Arcade de Roma, dividida en dos partes. La primera que trata de lo que pertenece al dibujo y la segunda al colorido*, Madrid, por D. Antonio de Sancha, Año MDCCLXXXIX, se hallará a su casa en la Aduana Vieja, p.28.

alusión a las fuentes clásicas³⁴. En este caso, visualizadas en las ruinas clásicas del paisaje que sirve de fondo.



Fig.5.- ANGELICA KAUFFMAN, *Retrato de Anna von Escher van Muralt*, óleo/lienzo, 110 x 86 cm., ©Madrid, Museo Nacional del Prado

En Francia, el siglo XVIII fue muy convulso y lleno de cambios que inciden en el resto del continente. La caída de la monarquía y la emergencia de una burguesía republicana procedente de la Revolución, tiene repercusiones no solo en el arte, sino en todos los aspectos de la vida.

Artistas como Elisabeth Vigée-Lebrun (Paris 1755-Louveciennes 1842), a pesar de que trabajan bajo el patrocinio regio de 1770 a 1780, intentan contemporizar con las dos ideologías enfrentadas, por una parte la aristocracia y por otra la clase media que demandaba cuadros de virtud moral. En sus retratos, además de manipular sus pinceladas para destacar diferencias de sexo, introduce lo natural en la iconografía de la aristocracia.

De formación autodidacta, copia a los maestros antiguos y modernos para poder pintar cuadros de historia. Su matrimonio con Jean-Baptiste-Pierre Lebrun, artista, restaurador, crítico y marchante, le abrió las puertas de la vida social del París urbano. Retratista oficial de María Antonieta, gracias a cuya influencia entra en la Academia en 1783, se exilia a Italia después del estallido revolucionario, y de esa estancia son estos dos retratos de la colección del Prado, *María Carolina, esposa de Fernando IV de Nápoles* [P5832] y *María Cristina teresa de Borbón, Infanta de Nápoles* [P5833] (Fig.6) que se encuentran en depósito en el Museo de Lugo.

Ambas piezas reflejan esa vacuidad propia de los retratos de la época, a pesar de que en sus memorias dice que le interesa captar la psicología de sus personajes³⁵.

³⁴ ROSENTHAL, 2006: 70-90.

³⁵ MAZZOCCA, 2004: 31-49.



Fig.6.- ELISABETH-LOUISE VIGÉE-LEBRUN, *Retrato de María Cristina Teresa de Borbón*, óleo/tabla, 37 x 27 cm., ©Madrid, Museo Nacional del Prado

En este contexto particularmente adverso, algunas mujeres optaron por soportes considerados menores, como el pastel. Es el caso de Ana María Mengs (Dresde 1751-Madrid 1792)³⁶. Hija de uno de los artistas más importantes del Neoclasicismo, Anton Rafael Mengs y mujer de un importante grabador, Manuel Salvador Carmona, en 1790, fue nombrada académica de honor y mérito de la Academia de San Fernando de Madrid³⁷. Se especializó en el pastel y la miniatura, siendo en este último soporte, la más brillante del siglo XVIII español. Este *retrato de su padre* [D7452], está realizado a partir de un modelo grabado por su marido y demuestra su maestría como dibujante. De Herbertina van der Heim (1731-1798), sabemos que fue una pintora holandesa, hija de pintor y que estuvo muy activa en Amsterdam durante el siglo XVIII. En el Museo se conserva este dibujo de una mano [D2266] que posiblemente fuera preparatorio para un retrato femenino muy habitual en la época, por las joyas y la forma de coger lo que parece un pañuelo.

El siglo XIX trajo cambios muy importantes procedentes de un grupo de reformadores, como son Charles Fournier, Saint-Simon, John Stuart Mill, Harriet Taylor o Robert Owen, que tuvieron mucha influencia en los movimientos de emancipación femenina de Europa y América. Estos primeros movimientos de reivindicación feministas fueron la respuesta de una creciente clase media a los cambios sociales y económicos provocados por la Revolución Industrial. En el campo de la cultura, se extiende la opinión de que leer muchos libros disminuye la feminidad. El culto a la feminidad se presenta como un arma de doble filo. Se muestra a la mujer como moral y espiritualmente superior al hombre y se le atribuye la responsabilidad del gobierno de la casa y, al mismo tiempo, se estigmatiza a grupos de mujeres que no cumplen este objetivo.

Las artistas se ven atrapadas en una ideología que prohibía a las mujeres la competición individual y la exhibición pública, necesaria para ejercer su profesión. La crítica de arte alaba a las que no pintan como mujeres, siendo este el caso de Rosa Bonheur (Burdeos 1822-Melum, Seine-et-Marne 1899), una de las pintoras más influyentes de su tiempo. Su especialización en la pintura de animales, la sitúan en la tradición del pintor holandés del siglo XVII Paulus Potter, pero también en una puesta en valor de la vida rural dentro de la tradición

³⁶ QUINTERO ATAURI, 1907: 43; SCHRÖDER y MAUER, 2013: 23

³⁷ SMITH, 1997: 279-288

de Courbet y Millet, intentando resaltar la nobleza de los animales, como se puede comprobar en esta *Cabeza de león* [P4318] (Fig.7) que forma parte de la colección del Museo. Es una de las pocas artistas que gozó del favor de la crítica, que consideraba sus animales llenos de vida, casta y sin pretensiones culturales. Su obra, de mucho éxito en Inglaterra, también coincide con el debate sobre los derechos de los animales en ese país.

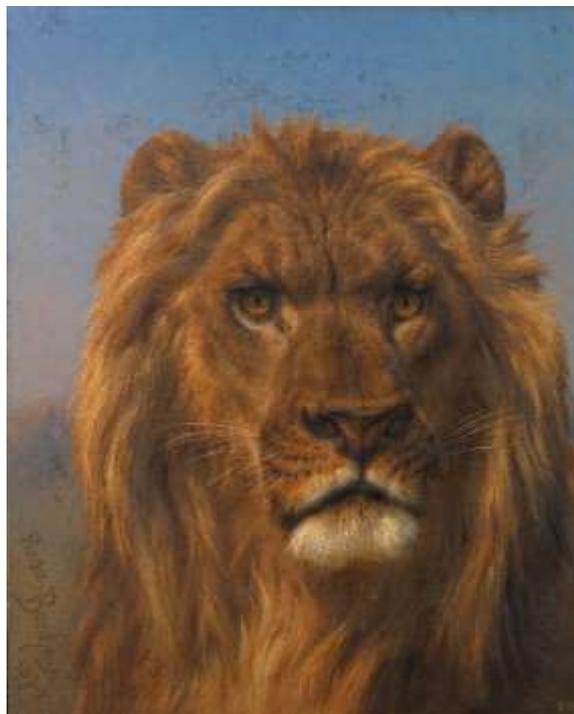


Fig.7.- ROSA BONHEUR, Cabeza de león, óleo/lienzo, 95 x 76 cm., ©Madrid, Museo Nacional del Prado

Dentro de la escuela francesa, la obra de Bonheur tuvo seguidoras, como lo demuestra el *Paisaje con ovejas* [P3979]³⁸ de Marguerite-Jeanne Carpentier (Paris 1886-1965)³⁹ que pasó por la Escuela de Bellas Artes, la Academia Julian de Paris y el taller de Rodin. Destacó por su independencia, lo que le llevó a formar la primera escuela de mujeres pintoras. En la misma línea, se encuentran los dos bodegones de *Pájaros* [P3740] y [P3741]⁴⁰ de Louise de Liniers (n. París 1864)⁴¹, alumna de J.L. Brown y de Barcias, y asidua de los Salones, obteniendo una Medalla de Plata en 1921.

Durante el segundo tercio del siglo XIX se puso de moda el retrato sobre placas de porcelana, adquiriendo un gran desarrollo en París, ciudad en la que proliferaron pequeños talleres que se dedicaron a la pintura de estos retratos. La pintora de miniaturas posee destreza y precisión en el manejo del pincel. Esta es la principal dificultad del género y el argumento que pone en valor una técnica exquisita, en la que los pigmentos se aplican mediante la superposición de puntos de color en las zonas de la carne. La miniatura poseía dos cualidades artísticas que se atribuían a las mujeres, destreza y paciencia, a lo que hay que añadir su formato pequeño que permitía trabajar en casa y no era necesario poseer un gran taller. Para Carmen Espinosa⁴² este soporte, utilizado para el retrato, tiene auge en un momento en que la pintura se encuentra amenazada por la fotografía. Para evitarlo, un grupo

³⁸ Su ubicación actual es el cuartel general de la Marina en Madrid

³⁹ BÉNÉZIT, 1999: t. III, p. 271; BOYER, 1999: 67.

⁴⁰ Donación de la Marquesa de Cabriñanas en 1894, (on line) en <http://www.museodelprado.es/enciclopedia/enciclopedia-on-line/voz/liniers-louise-de/> (Consulta 16-8-2013)

⁴¹ BÉNÉZIT, 1999: t. VIII, p. 689; HOFFMANN, 1937: 56.

⁴² ESPINOSA, 2011: 50

de pintoras francesas trabajan para actualizar la miniatura y mantenerla en vigor en Francia hasta la II Guerra Mundial. Todas ellas se forman en una escuela también dirigida por una mujer, Gabrielle Debillemont-Chardon (1860-1957). Entre ese grupo de pintoras se encuentra Marguerite Marie Benoit, que tiene una obra titulada *Mujer joven en un río* [0723].⁴³ Sophie Lienard (activa en Francia 1842-1860), asidua de los Salones franceses entre 1842 y 1845, adquirió mucha fama, lo que le proporcionó un número considerable de encargos de la Monarquía Española de Isabel II, ya que en España no se pintaba en ese soporte. En la colección hay dos miniaturas, una representa a *Josefa Alvarez de Toledo y Palafox* [0756] (Fig.8), y la otra a *Carmen Acuña y Davitte, Duquesa de Bivona* [0678]. Antoinette Brunet, activa en burdeos entre 1800 y 1825, que anunciaba su llegada a las ciudades por medios publicitarios y de la que hay un *Retrato de caballero* [0799]. Este retrato, desde el punto de vista técnico, tiene una serie de peculiaridades estudiadas por Carmen Espinosa⁴⁴ y ha sido restaurado recientemente.



Fig.8.- SOPHIE LIENARD, Retrato de Josefa Álvarez de Toledo y Palafox, esmaltado/porcelana, ©Madrid, Museo Nacional del Prado

En las colecciones del Museo, existen una serie de españolas o extranjeras afincadas en España, cuyo trabajo se desarrolla a caballo entre los siglos XIX y XX, en un contexto social de rígidas estructuras ideológicas⁴⁵. Esto se traduce en una constante discusión sobre la inferioridad de las mujeres y la aparición de manuales que consideran la práctica artística como un entretenimiento, relacionándolo con el hogar, la maternidad y la educación de los hijos. También se establecen los géneros que deben ser cultivados por las artistas: que son el retrato, el paisaje y el bodegón de flores. A pesar de estas limitaciones, las mujeres de la

⁴³ <http://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/obra/mujer-joven-en-un-rio/> (Consulta 20-8-2013)

⁴⁴ ESPINOSA, 2011: 60

⁴⁵ MUÑOZ LÓPEZ, 2006: 443-475

aristocracia y la burguesía, que eran las únicas que tenían tiempo, consiguieron un nivel considerable de creatividad y en ocasiones de profesionalidad, lo que generó, con bastante sarcasmo, un rechazo estructural por parte de la crítica de los sectores más conservadores. Su presencia en el mercado del arte a finales del siglo XIX era necesario, en opinión de Estrella de Diego, que apunta varias razones. Por una parte, una rápida aceptación de las artes aplicadas, debido a la demanda de la nueva clase burguesa, que requería un mayor número de personas dedicadas a esas actividades. Por otra, esa misma burguesía multiplicó la demanda de pinturas y los pintores no daban abasto, lo que hizo que el arte se convirtiera para las mujeres en un medio de ganarse la vida⁴⁶.

Y es esto último lo que comparten estas artistas del Prado, todas ellas participantes asiduas de las Exposiciones Nacionales, en las que obtienen premios y medallas de 1856 a 1968⁴⁷. Sin embargo, desde el punto de vista numérico solo son ciento setenta y cuatro, mientras que los hombres dos mil trescientos treinta, lo que supone, según Pilar Muñoz, tan sólo un 7,4% de los premios otorgados, siendo la mayoría de grabado, artes decorativas, bodegones o retratos⁴⁸.

Las artes decorativas, muy premiadas en las Exposiciones Nacionales, fueron en ocasiones una prioridad. A comienzos de siglo se encuentra la obra de Teresa Nicolau Parody (Madrid 1817-San Sebastián 1895), ejemplo de mujer excepcional, cultivada⁴⁹ y muy influyente en su época. Académica de San Fernando de Madrid y de San Carlos en Valencia, pertenece a una familia aristocrática, ya que su padre Isidro Parody era el secretario de Fernando VII. Discípula de Vicente López, en un principio se dedicó a la pintura, pero enseguida se especializó en copias y miniaturas, ambas actividades consideradas muy femeninas. En el Museo existe una copia de Sebastiano del Piombo que representa a *Jesús con la cruz a cuestas* [O2960], premiada con una mención honorífica de primera clase en la exposición de 1866. Su posición privilegiada hizo que no necesitara vender sus obras, las regalaba o las guardaba.

Ya en el siglo XX las artes decorativas se encuentran representadas a través de la americana Gertrude K. Latrop (Albany/Nueva York 1896-1986). Provenía de una familia de mujeres artistas con las que comparte estudio en su casa, siendo su madre Ida una pintora de paisajes y bodegones y su hermana Dorothy, una escritora e ilustradora de libros para niños. Estudió con Gutzon Borglum en la Art Students League de Nueva York en 1918 y en la Escuela de Escultura de América 1920-1921. Pasó el verano de 1924 en Gloucester, Massachusetts, estudiando con Charles Grafly. Tuvo su primera exposición en la Academia Nacional de Diseño en 1921, y en los años siguientes su trabajo fue incluido en muchos programas de la Sociedad Nacional de Escultura. Aunque pintó retratos, se especializó en escultura y fue una medallista consumada como lo demuestra la pieza existente en el Prado, *Rodela con espada, casco y libros-D. Quijote* [O1759]⁵⁰

El retrato es otro de los géneros más practicados por las mujeres y eso se refleja en los fondos del Museo. Artistas como Teresa Madasú, Granada Cabezudo, Joaquina Serrano y Bartolomé y Nelly Harvey poseen obra de este género. De la zaragozana Teresa Madasú (Zaragoza, activa en el último tercio del s. XIX) hay un retrato de *D. Melchor de Macanaz* [P4098], personaje muy relevante en época de Felipe V, por lo que este retrato debe ser una copia. Lo mismo sucede con uno de los retratos de Joaquina Serrano y Bartolomé (Fermoselle/Zamora 1857), en concreto el del *Duque de Montemar, D. José Carrillo de Albornoz y Montiel* [P3458], actualmente en depósito en el Instituto de España en Madrid. Joaquina Serrano estudió con el pintor Joaquín Espalter y después en la Academia de San Fernando. Especialista en bodegones de los cuales hay dos en el Prado, titulados *Un racimo de uvas* [P6234] y *Una perdiz* [P6490] (Fig.9), pintó numerosos retratos y escenas de costumbres. En depósito en el Museo de Girona se encuentra *Una Charra* [P6235], perteneciente a ese retrato costumbrista, a veces con un cierto toque folklórico, tan de moda en la época. Participó en las Exposiciones Nacionales de Bellas artes de 1876 a 1893⁵¹.

⁴⁶ DE DIEGO, 1987: 216.

⁴⁷ BANTORBA BERNARDINO, 1980: 300

⁴⁸ MUÑOZ LÓPEZ, 2006: 451

⁴⁹ DIEGO, 1987: 274; EZQUERRA DEL BAYO y PÉREZ BUENO, 1924: 203; PARADA SANTÍN, 1902: 61; QUINTERO ATAURI, 1907: 9-12.

⁵⁰ http://americanart.si.edu/search/artist_bio.cfm?ID=2814 (Consulta 19-8-2013)

⁵¹ ARNÁIZ, 1993: t. X, p. 191; OSSORIO Y BERNARD, 1975: 642.



**Fig. 9.- JOAQUINA SERRANO Y BARTOLOMÉ, Una perdiz, óleo/lienzo, 41 x 30 cm.,
©Madrid, Museo Nacional del Prado**

Hay dos retratos realizados por autoras extranjeras. Granada Cabezudo (1860-1900)⁵², perteneciente a la aún escuela colonial filipina, se dedicó a temas indígenas. Estudia en el taller del pintor Agustín Sáez, director de la Academia de dibujo y Pintura de Manila, que por esta época no admitía mujeres. Su retrato *Una mestiza* [P6843], participó en la Exposición General de Filipinas, organizada en Madrid en 1887. En la actualidad se encuentra en depósito en el Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria.

La otra extrajera es la inglesa Nelly Harvey (1877-1961)⁵³. Su habilidad como retratista y su relación con la alta sociedad, le proporciona muchos encargos de la aristocracia y la burguesía, siendo un buen ejemplo el retrato de la reina Victoria Eugenia⁵⁴. En depósito en el Museo de Jaén se encuentra el *Retrato de su madre*⁵⁵[P7845], con factura que recuerda la retratística en la tradición de Whistler. La reseña que se hace de esta obra en *La Esfera*, refleja la opinión de la crítica con respecto al trabajo de las mujeres y que repite el tópico de la dicotomía entre mujer/sentimiento y hombre/energía:

“...En ningún momento podrá decirse de su arte que tiene como única expresión los efectos de su temperamento femenino. Miss Harvey, que algunas veces tiene

⁵² *Discovering Philippine Art in Spain*, 1998: 247.

⁵³ CABAÑAS BRAVO, 2001: 231; GIL, 1917: 31.

⁵⁴ GIL, 1917: 31

⁵⁵ VIRIBAY ABAD, 1991: 29, 68-69.

delicadezas y ternuras de mujer, pone otras en sus lienzos alardes de un temperamento viril y enérgico...”⁵⁶

Del género paisajístico hay dos marinas. Una *Marina* [P3699] realizada por la Condesa de las Navas⁵⁷, que según Ossorio y Bernard podría ser Carmen Pizarro Ramírez II Condesa de las Navas, activa en el siglo XIX. La otra, titulada *Galatea* [P4016], es obra de Flora López Castrillo (Madrid, activa en la segunda mitad del siglo XX), alumna de Antonio Muñoz Degrain cuya influencia queda patente en los rasgos estilísticos de esta pieza. Asidua de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, en 1910 consigue una mención honorífica y en 1912 una tercera medalla⁵⁸, precisamente con esta pieza que se encuentra en depósito en la Facultad de derecho de la Universidad Complutense de Madrid.

La temática costumbrista está representada por el trabajo de Elena Brockman y Llanos (Documentada 1887-1892)⁵⁹ con obras como *Patio de un Parador* [P6675]⁶⁰ (Fig.10), en depósito en el Museo de San Telmo de San Sebastián y *Paso de una procesión en el claustro de San Juan de los Reyes en Toledo* [P5824]⁶¹, premiada en la Exposición Nacional de 1892⁶² con una tercera medalla y actualmente en el Museo de Bellas Artes de Granada. Se formó en la Academia de Bellas Artes de San Fernando con maestros como Mariano Benlliure, Joaquín Sorolla y Juan Llanos. Pero, sobre todo, su mayor mérito está en haber sido la primera mujer que pinta un cuadro de historia titulado *Felipe II recibiendo la noticia de la pérdida de la escuadra Invencible* (1895). De una forma casi cinematográfica, visualiza el momento en que el rey Felipe II se entera de la derrota de su flota naval por los ingleses en 1588. Brockmann, revisa después de 300 años, el fracaso militar, estableciendo un paralelismo con el declive del Imperio Español. Trata con ironía el desastre militar y alerta de las consecuencias de la ambición política⁶³.



⁵⁶ “Actualidad artística. Una retratista inglesa”, *La Esfera*, 23-XII-1916: 24

⁵⁷ OSSORIO y BERNARD, 1975: 537.

⁵⁸ OSSORIO y BERNARD, 1975: 428; COLL, 2001: 131; IBIZA I OSCA, 2001: 105

⁵⁹ PÉREZ NEU, 1964: 56-58; IBERO CONSTANSÓ, 2000: 444-445. En

<http://www.mcabiografias.com/app-bio/do/show?key=brockmann-elena> (Consulta 18-8-2013)

⁶⁰ Depositado en el Museo san Telmo de San Sebastián desde 1901. Aceptación por parte de la Junta de Gobierno del Museo Municipal el 19-12-1901

⁶¹ Depositado en el Museo de Bellas Artes de Granada por Real Orden de 18 de noviembre de 1881. Pasó al Hospital Real por Orden Ministerial del 15 de enero de 1979.

⁶² DIEGO, 1987: 268 y 278-279; PANTORBA, 1985: 380; COLL, 2001: 67; IBIZA I OSCA, 2006: 57-58.

⁶³ En la actualidad pertenece a los fondos del National Museum of Women in the Arts en Washington (Fondo de adquisición de miembros): En <http://www.nmwa.org/works/philip-ii-receiving-news-loss-Invincible-armada> (Consulta 18-8-2013)

Fig.10.- ELENA BROCKMAN, Patio de un parador, Óleo/lienzo, 298 x 148 cm., ©Madrid, Museo Nacional del Prado

El bodegón de flores fue un género practicado por las mujeres hasta la saciedad, ya que era considerado un tema menor y oficialmente muy adecuado para el trabajo artístico de las pintoras. Su carácter amable y su función decorativa, propicia una recepción muy positiva por parte del público burgués contemporáneo, lo que justifica que las obras existentes en los fondos del museo, de autoría femenina, se centren, en esta temática. Todas ellas pintan bajo la influencia de Sebastián Gessa y Arias, llamado el pintor de flores que, por su condición de maestro del género, reúne en su taller un importante número de discípulas, en su mayoría alumnas de la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid, a las que imparte clases de pintura.

Las alumnas de Gessa consiguieron una importante recepción de su obra gracias a su participación en exposiciones nacionales e internacionales y a los galardones obtenidos. De María Luisa de la Riva y Callol (Zaragoza 1859- Madrid 1926)⁶⁴ hay tres obras en la colección del Museo, *Puesto de Flores* [P5705], de temática costumbrista y dos bodegones, *Frutas de España* [P6305] y *Uvas y granadas* [P6345]⁶⁵, estos últimos incluyen también flores. Esta es una pintora que debe su éxito, sobre todo, a su establecimiento en París donde llevó a cabo una intensa actividad docente y expositora. En la ciudad francesa creó un estudio de formación para mujeres pintoras, que por entonces no eran admitidas en la Academia Francesa. También participó asiduamente en los Salones y en exposiciones exclusivamente para mujeres. Defendió su profesionalidad hasta el extremo de escribir en 1902 al Ministro de Instrucción Pública y de Bellas Artes de Francia, presentándose como “pintora profesional, que trabaja para vivir”. Formó parte de la *Unión de Mujeres Pintoras y Escultoras de Francia*. Mostró su trabajo en la Exp. Internacional de París de 1889 y la Exp. De Arte Español en San Petesburgo en 1900. Gozó de buenas críticas en publicaciones como *La Ilustración española y Americana*, *La Época*, *El Imparcial* o *El Correo*.

La impronta del magisterio de Gessa está también presente en pintoras como Adela Ginés y Ortiz (Madrid 1847-1923), alumna en la Academia de San Fernando y que al mismo tiempo ejerció la docencia en la Asociación para la Enseñanza de la Mujer. De su mano hay cuatro obras tituladas, *Bodegón* [P4347], *El Presidio* (naturaleza muerta con gallo, gallina y uvas)⁶⁶ [P6939], tercera medalla en 1897, *Casa de vecindad* [P5825] también tercera medalla en 1912 y *Bodegón con futas* [P7495]⁶⁷. Otra alumna es Emilia Menassade (Paris 1860-¿), de origen francés aunque residente en Madrid desde 1890, se dedica gran parte de su vida a la enseñanza ya que tenía taller propio. Al igual que el resto de pintoras de su generación, participó en diferentes exposiciones nacionales e internacionales, consiguiendo galardones⁶⁸ con obras como la existente en la colección del Museo titulada *Recuerdos de otoño* [P6695]⁶⁹. Lo mismo sucede con Fernanda Francés y Arribas (Valencia, 1862-Madrid, 1939), que tiene en común con las anteriores la pintura floral, la docencia y la participación en los certámenes. Además de asistir a las clases de Gessa, fue discípula de su padre Plácido Francés. En 1888 obtiene por oposición la Cátedra de Pintura de la Escuela de Artes y Oficios y más tarde la de la Escuela del Hogar, ambas en Madrid. A partir de 1881 concurrió con asiduidad a las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes. En 1887 obtuvo una mención honorífica y en 1890 una tercera medalla por la obra *Jarrón de lilas* [P6352], actualmente en depósito en el Ministerio de Fomento de Madrid⁷⁰.

Existen dos artistas en los fondos del Museo que no son alumnas de Gessa, pero no escaparon a su influencia en lo que a la pintura floral se refiere, ya que por su procedencia y formación, alternaron su actividad expositiva entre la periferia nacional y lo internacional. Este

⁶⁴ ILLÁN MARTÍN, 2008-2009: 491-499; IBIZA I OSCA, .2006:144-145

⁶⁵ *Puesto de flores* se encuentra en depósito en la Diputación Provincial de Zamaora, *Uvas y Granadas* en el Instituto ramiro de Maeztu de Madrid y *Frutas de España* en el Instituto Cabrera Pinto en La Laguna, San Cruz de Tenerife.

⁶⁶ *El Presidio* Se encuentra en la Embajada de España en Viena y *Casa de vecindad* en depósito en la Universidad de Granada.

⁶⁷ DIEGO, 1987: 276.; ANTOLÍN PAZ, 1994: t. VI, p. 1656.IBIZA I OSCA, 2006: 88-89

⁶⁸ OSSORIO Y BERNARD, 1975: 442; PANTORBA, 1980: 439.

⁶⁹ Esta obra se encuentra en depósito en el Palacio de Ayete en San Sebastián; PANTORBA, 1980: 130-131;IBIZA I OSCA, 2006: 114

⁷⁰ ALCAHALI, 1897: 123; PANTORBA, 1980: 405.

es el caso de Antonia Ferreras Bertrán (Lérida 1873-¿), alumna de la Escuela de Bellas de Artes de Barcelona, que ejerce su actividad como pintora e ilustradora y se especializa en diferentes soportes como son el óleo, la acuarela y el raso⁷¹. Quizá de todas las pintoras del Prado es la que permanece habitualmente en su tierra natal, donde participa en exposiciones organizadas por entidades públicas y privadas, pero siempre catalanas, destacando su colaboración en las Exposiciones Femeninas de la Sala Parés de Barcelona. pero sin abandonar la actividad expositiva fuera de España en la que es galardonada con medallas en la exposición hispano-francesa de 1895 y la exposición española de arte e industria de México en 1896. En los Fondos del Prado se encuentra *Claveles rojos* [P6447], fechada en 1927, que sintetiza sus cualidades en el tratamiento del color, de una gran profundidad y sensibilidad. Actualmente en depósito en el Museo de Málaga⁷².

Finalmente, la pintora más internacional, Julia Alcayde Montoya (Gijón 1855-Madrid 1939). También especialista en la pintura de bodegones y flores, utiliza indistintamente el óleo, acuarela o pastel, lo que le proporciona un éxito considerable, siendo equiparado su trabajo a Zurbarán o Picasso por parte de la crítica⁷³. Crítica que la elogia a menudo en publicaciones como *Blanco y Negro*, *La Ilustración Española y Americana*, *ABC*, *El Sol*, la revista *Asturias*, *El Noroeste* de Gijón, y en otros muchos periódicos y revistas, tanto de Madrid, como de Asturias. La pieza existente en el Museo es un *Bodegón* [P6346], en la actualidad adscrita al MNCARS y ubicada en el Instituto Ramiro de Maeztu de Madrid. Además, de participar en las Exposiciones Nacionales, lo hace en la Exposición Internacional de Chicago de 1893, Bruselas 1910, Buenos Aires y Roma en 1911 y Munich 1913⁷⁴. Su proyección internacional se extiende al coleccionismo privado en Alemania y en Suiza, y público en los museos de Zúrich y de Berna.

Si consideramos el museo como una fuente importante de conocimiento, tanto artístico como histórico y como mediador cultural entre el patrimonio y la ciudadanía, pero sobre todo, como lugar de producción y consumo cultural, la presencia de todas estas mujeres en las colecciones del Prado, creadoras durante cinco siglos de objetos artísticos, cuya obra se ha tratado de poner en valor en el presente trabajo, debería propiciar una revisión del discurso museístico que incluyera la perspectiva de género.

BIBLIOGRAFÍA

- A., «Actualidad artística. Una retratista inglesa», *La Esfera*, 23-12-1916, nº 156, p.24
- ALCAHALI, Barón de, *Diccionario biográfico de artistas valencianos*, Valencia, Federico Doménech, 1897
- ALPERI, Víctor, «Julia Alcayde», *Pintores asturianos*, Oviedo, Banco Herrero, 1974, t. X, pp. 34-143;
- AMELANG, James S. & Nash Mary (ed.), *Historia y Género. Las mujeres en la Europa Moderna y Contemporánea*, Edicions Alfons el Magnànim, Valencia, 1990
- ANTOLÍN PAZ, Mario (dir.), *Diccionario de pintores y escultores españoles del siglo XX*, Madrid, Forum Artis, 1994
- ARNÁIZ, José Manuel. (dir.), *Cien años de pintura en España y Portugal (1830-1930)*, Madrid, Antiquaria, 1993, t. X.
- BÉNÉZIT, Emmanuel, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs [1911-1923]*, París, Gründ, 1999
- BOYER, Marion, *Une Ecole de Femmes au XXe siècle*, Editions Un, Deux... Quatre, 1999.
- BROWN, Jonathan, «La monarquía española y el retrato de aparato de 1500 a 1800», *El retrato del Museo del Prado*, Madrid, Museo del Prado, 1994, p. 142
- BRYSON, Norman, *Looking at the Overlooked. Four Essays on Still-Life Painting*, Cambridge, Harvard University Press, 1990, pp. 136-178
- CABAÑAS BRAVO, Manuel, (cord.), *El arte español del siglo XX. Su perspectiva al final del milenio*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones científicas, 2001
- CAROLI, Flavio, «Per Lucia Anguissola», *Paragone*, nº 277, Florencia, 1973, pp. 69-73
- CAROLI, Flavio, *Sofonisba Anguissola e le sue sorelle*, Milán, Mondadori, 1987

⁷¹ NADAL GAYA, 2003: 132

⁷² ANTOLÍN PAZ, 1994: t. V, 1299; COLL, 2001:100-101

⁷³ GRACIA NORIEGA, «La pintora Julia Alcayde», *Entrevistas en la Historia*, en <http://www.ignaciogracionoriega.net/enh/20050801.htm> (Consulta 1-9-2013)

⁷⁴ ALPERI, 1974: t. X, 34-143; IBIZA I OSCA, 1936:33

- CASTAÑER LÓPEZ, Xesqui, "La educación artística de las mujeres en los siglos XIX y XX", *Arte y Mujer Vascos en su entorno socioprofesional*, Portugalete, Fundación Troconiz Santacoloma, 2002, pp. 23-34
- COLL, Isabel, *Diccionario de mujeres pintoras en la España del siglo XIX*, San Sadurn d'Anoia, 2001, p.100-101
- CONTINI, Roberto, «Nápoles 1630-1654 ¿Ce qu'une femme sait faire?» en *Artemisia (1593-1654). Gloire, Pouvoir et Passions D'Une Femme Peintre*, cat. exp., Paris, Fondation Dina Vierny- Musée Maillol, 2012, pp. 117-161
- CORDERO, Karen, «Exponiendo el género: cambiantes propuestas curatoriales y museológicas», *Miradas disidentes: Géneros y sexos en la Historia del Arte*, Ponencia para el XXIX Coloquio Internacional de Historia del Arte del instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, octubre de 2005, pp.56-70
- DIEGO, Estrella de, *La mujer y la pintura del siglo XIX español*, Madrid, Cátedra, 1987
- DECOTEU HIBBS, Pamela, «Clara Peeters, 1594-ca. 1640, and the Development of Still Life Painting in Northern Europe», *Flemish Painters in the Circle of the Great Masters*, Lingen, Luca, 1992, t. V.
- DÍAZ PADRÓN, Matías, *Catálogo de pinturas. Escuela flamenca del siglo XVII*, Madrid, Museo del Prado, y Patronato Nacional de Museos, 1975, t. I, p. 446
- Discovering Philippine Art in Spain*, cat. exp., Manila, Foreign Affairs, 1998, p. 247.
- ESPINOSA, Carmen: *Las miniaturas en el Museo Nacional del Prado. Catálogo razonado*, Madrid, Museo del Prado, 2011, pp.60
- EZQUERRA DEL BAYO, Joaquín y Pérez Bueno, Luis, *Retratos de mujeres españolas del siglo XIX*, Madrid, Junta de Iconografía Nacional, 1924, p. 203
- FORTUNE, Jane, *Invisible women. Forgotten artists of Florence*, Florence, The Florentine Press, 2010, pp. 121-122
- FRIES ELLET, Elizabeth, *Women Artists in All Ages and Countries*, New York, Harper & Brothers Publisher, 1859, pp.25-36
- GARRARD, Mary D., «Here's Looking at Me: Sofonisba Anguissola and the Problem of the Woman Artist», *Renaissance Quarterly*, Nueva York, 1994, pp. 556-622
- GARRARD, Mary D., *Artemisia Gentileschi*, Princeton, Princeton University Press, 1989
- GAZE, Delia, (ed.), *Dictionary of women artists*, vol. 1, p. 339, Chicago, Illinois, Fitzroy Dearborn Publisher, 1997;
- GIL, Rodolfo, «Un retrato de la reina», *Blanco y Negro* 5-9-1917, p.31
- GREER, Germaine., *La carrera de obstáculos. Vida y obra de las pintoras antes de 1950*, Madrid, Bercimuel S.L., 2005, pp. 13-135
- HAIRS, Marie-Louise, *Les peintres flamands de fleurs au XVIIe siècle*, París-Bruselas, Éditions d'Art Lefébvre et Gillet, 1964, pp. 138 y 214
- HELLER, Nancy G., *Women Artists. An Illustrated History*, Nueva York, Abbeville Press, 1987, pp. 15 y 18-19
- HOFFMANN, Eugène, *Une vie d'artiste, étude biographique sur Mme de Liniers, née Louise Courbot*, París, 1937, pp.56 y ss.
- IBIZA I OSCA, Vicent., *Dona i art a E spanya: Diccionari d'artistes d'abans de 1936*, Valencia, Institució Alfons el Magànim, 2001, p.105
- ILLÁN MARTÍN, Magdalena., «María Luisa de la Riva: Una artista española en los Salones franceses. Documentos conservados en los Archives Nationales de París», *Laboratorio de Arte* 21, nº 2008-2009, pp 491-499 (con abundante bibliografía)
- KUSCHE, María, «Sofonisba Anguissola en España», *Archivo Español de Arte*, Madrid, 1989, pp. 391-420
- KUSCHE, María, «Sofonisba e il ritratto di rappresentanza ufficiale nella corte spagnola», *Sofonisba Anguissola e le sue sorelle*, cat. exp., Cremona, 1994, pp. 117-152
- ANTONIO, Trinidad de; ORIHUELA, Mercedes (comisarias). *La belleza de lo real. Floreros y bodegones en el Museo del Prado 1600-1800*, cat. exp., Madrid, Museo del Prado 1995, pp. 9-35
- LONGHI, Roberto, «Gentileschi, padre e figlia», *L'Arte*, Roma, 1916, pp. 246-316
- LÓPEZ FERNÁNDEZ CAO, Marián, *Creación artística y mujeres. Recuperar la memoria*, Madrid, Narcea, 2000
- LÓPEZ FERNÁNDEZ CAO, Marián; FERNÁNDEZ VALENCIA, Antonia; BERNÁNDEZ RODAL, Asunción (eds.), *El protagonismo de las mujeres en los museos*, Madrid, Fundamentos, 2012

- LUCA DE TENA, Consuelo; Mena Márquez, Manuela, *Guía del Museo del Prado*, Madrid, Ed. Silex, 1988, p.247
- MAFEIS, Rodolfo, «Florence 1613-1620. Une jeune femme: les années Florentines D'artemisia Gentilesch» en *Artemisia 1593-1654* (cat.exp.), Paris, Gallimard, 2012.
- MAZZOCCA, Fernando, *Viaggio in Italia di una donna artista i "Souvenirs" di Elisabeth Vigée le Brun 1789-1792*, Milano, Mondadori Electa, 2004, pp.31-49.
- MODESTI, Adelina, *Elisabetta Sirani 'Virtuosa': Women's Cultural Production in Early Modern Bologna (Late Medieval and Early Modern Studies)*, London, Brepols Publishers, 2013.
- MOIR, Alfred, *The Italian Followers of Caravaggio*, Cambridge, Harvard University Press, 1967, vol. I, p. 137 y vol. II, p. 74
- MUÑOZ LÓPEZ, PILAR, «Espacio de creatividad femenina en el arte español» en Arriaga Flórez, Mercedes. and Cols. (eds), *Mujeres, Espacio & Poder*, Sevilla, ArCibel Ed., 2006, pp.443-475
- MUSEO DEL PRADO. *Catálogo de pinturas*, Madrid, Ministerio de Educación y Cultura, 1996.
- NADAL GAYÁ, Joan Manuel, *Diccionari de pintors, escultors, gravadors i dibuixants. L'Art a la Lleida del segle XX*, Lleida, Pagés, 2003, p.132
- OSSORIO Y BERNARD, Manuel, *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX [1883-1884]*, Madrid, Giner, 1975, p. 442
- PANTORBA Bernardino de, *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes en España*, Madrid, Jesús Garcia Rama, (1948), 1980
- PARADA SANTÍN, José y Avilés, Ángel., *Las pintoras españolas*, Madrid, Impr. del Asilo de Huérfanos del S.C. de Jesús, 1902.
- PARKER, Rozsika; Pollock Griselda, *Old Mistresses, Women Art and Ideology*, New york, Pandora Press, 1981
- PÉREZ NEU, Carmen G., *Galería Universal de Pintoras*, Madrid, Editora Nacional, 1964, pp. 56-58
- PERLINGIERI, Ilya Sandra, *Sofonisba Anguissola: The First Great Woman Artist of the Renaissance*, Nueva York, Rizzoli, 1992
- POLLOCK, Griselda, *Encuentros en el Museo feminista virtual. Tiempo, espacio y archivo*, Madrid, Cátedra
- PORTUNATI BENTINI, Jadranka and Vera, *Elisabetta Sirani: "pittrice eroina" 1638-1665*, Bologna, Editrici Compositori, 2004
- POSADA KUBISSA, Teresa, *De la vida doméstica : bodegones flamencos y holandeses del siglo XVII*, Madrid, Fundación Juan March, 2013
- QUINTERO ATAURI, Pelayo, *Mujeres ilustres. Apuntes biográficos sobre Teresa Nicolau y Ana María Mengs*, Madrid, Imprenta Ibérica, 1907, pp. 9-12.
- ROMBOUTS, Philippe Felix, & Lerijs, Théodore van, *Les Liggeren et autres Arch*, Amberes, Baggerman, 1872, t. II, p. 522
- ROSENTAHL, Angela, *Angelica Kauffman; Art and Sensibility*, Londres y New Haven, University press, 2006, pp.70 y ss.
- SCHRÖDER, Stephan y Mauer, Gudrun (Com.), *Mengs & Azara. Retrato de una amistad*, Madrid, Museo del Prado, 2013, p. 23
- SMITH, Theresa A., «Reconsiderando el papel de la mujer en la Real Academia de Bellas artes de San Fernando», *VIII Jornadas de Arte. La mujer en el arte español*, Madrid, 1997, pp.279-288
- SOLINAS, Francesco; Nicolaci, Michele.;Primarosa, Yuri, *Lettere di Artemisia, edizione critica e annotata con quarantatre documenti inediti*, Roma, De luca Editori d'Arte, 2011.
- TINAGLI, Paola, *Women in Italian Renaissance Art. Gender, representation, identity*, Manchester and New york, Manchester University press, 1997, p.13-16
- UBEDA DE LOS COBOS, Andrés, «La decoración pictórica del Placio del Buen Retiro» en *El palacio del Rey Planeta. Felipe IV y el Buen Retiro*, cat exp. Madrid, 2005, p. 15-27.
- VIRIBAY ABAD, Miguel, «Acotaciones para los cuadros de una exposición», (Cat. Exp.) *La Mujer en la pintura (S. XVIII-XX)*, Museo de Jaén, 1991, pp.29, 68-69

LINKOGRAFIA

- CUADERNO DE SOFONISBA, «Las pintoras en el almacén», *Pintoras en el Museo del Prado in & out (II)* en <http://cuadernodesofonisba.blogspot.com.es/2012/12/retrato-de-gimbattista-caselli-poeta-y.html> (Consulta 6-7-2013)
- GRACIA NORIEGA, Ignacio, «La pintora Julia Alcaide», *Entrevistas en la Historia*, en <http://www.ignaciogracionoriega.net/enh/20050801.htm> (Consulta 1-9-2013)

- http://americanart.si.edu/search/artist_bio.cfm?ID=2814 (Consulta 19-8-2013)
- <http://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/obra/mujer-joven-en-un-rio/> (Consulta 20-8-2013)
- <http://www.museodelprado.es/enciclopedia/enciclopedia-on-line/voz/liniers-louise-de/> (Consulta 16-8-2013)
- <http://www.nmwa.org/works/philip-ii-receiving-news-loss-invincible-armada> (Consulta 18-8-2013)
- IBERO CONSTANSÓ, Alba: «Brockman Elena», en Martínez, Cándida; Pastor, Reyna; Pascua, M^a José de la; Tavera, Susanna, (dirs.), Mujeres en la Historia de España, Madrid, Planeta, 2000, pp.444-445. En <http://www.mcnbiografias.com/app-bio/do/show?key=brockmann-elena> (Consulta 18-8-2013)
- MIELOST, Christian, «Sofonisba Anguissola, una artista “casi” desconocida» en http://www.homines.com/arte/sofonisba_anguissola/index.htm (Consulta 14-8-2013)