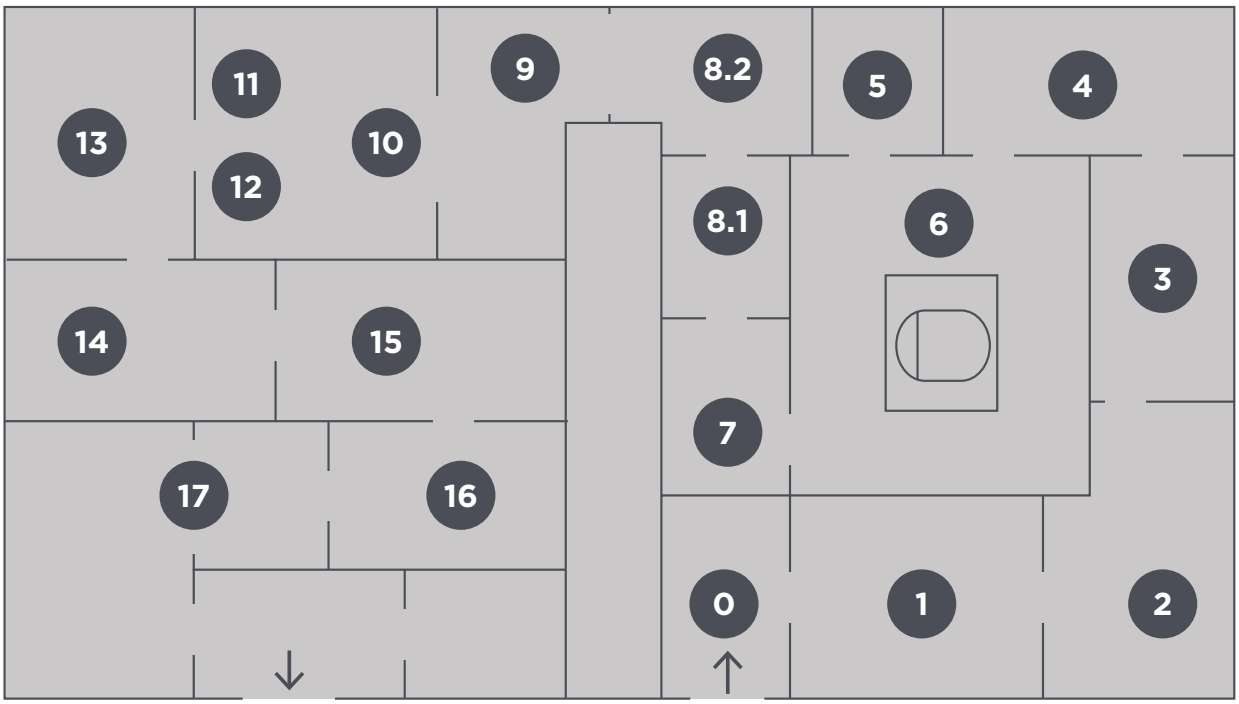
INVITADAS

Fragmentos sobre mujeres, ideología y artes plásticas en España (1833-1931)

GOBIERNO DE ESPAÑA
MINISTERIO DE CULTURA Y DEPORTE
MUSEO NACIONAL DEL PRADO

Con el patrocinio de:
AXA
fundación AXA

INVITADAS



ÁMBITOS DE LA EXPOSICIÓN

0 Introducción
1 Reinas intrusas
2 El molde patriarcal
3 El arte de adoctrinar
4 Brújula para extraviadas
5 Madres a juicio
6 Desnudas
7 Censuradas
8.1 La reconstrucción de la mujer castiza
8.2 Maniquíes de lujo
9 Náufragas
10 Modelos en el atelier
11 Pintoras en miniatura
12 Las primeras fotógrafas
13 Señoras «copiantas»
14 Reinas y pintoras
15 Las viejas maestras y las «verdaderas pintoras»
16 Señoras antes que pintoras
17 Anfitrionas de sí mismas

INTRODUCCIÓN

El Museo del Prado presenta en las siguientes salas un recorrido por la situación de la mujer en el sistema del arte español a través de algunas de las obras menos conocidas de su colección de los siglos XIX y principios del XX y de un pequeño pero significativo grupo de préstamos de otras instituciones.

Enmarcada en un periodo cronológico que va desde los tiempos de Rosario Weiss (1814-1843) hasta los de Elena Brockmann (1867-1946), la exposición se ordena en dos partes articuladas a su vez en distintos fragmentos temáticos. En la primera se ilustra el respaldo oficial que recibieron aquellas imágenes de la mujer que se plegaban al ideal burgués. El Estado legitimó estas obras mediante encargos, premios o adquisiciones, y fueron aceptadas como valiosas muestras de la madurez de sus autores, al tiempo que se rechazaban todas aquellas que se oponían a ese imaginario. El contexto en el que se validaron estas representaciones sirve de antesala a la segunda parte de la muestra. En ella se abordan aspectos centrales de las carreras de las mujeres artistas, cuyo desarrollo estuvo determinado por el pensamiento predominante en su época, que diseñó su formación, participación en la escena artística y reconocimiento público. Para conformar y visibilizar este segundo episodio se han elegido los nombres imprescindibles, desde las románticas hasta las que trabajaron en el quicio de las vanguardias.

REINAS INTRUSAS

La *Serie cronológica de los reyes de España* fue un proyecto museístico ideado en 1847 por José de Madrazo para adornar cuatro de las nuevas salas del Real Museo de Pinturas, entonces bajo su dirección. En pleno enfrentamiento entre los partidarios de Isabel II y los carlistas –que negaban el derecho de la soberana a ocupar el trono por su condición de mujer–, esta avaló la iniciativa de realizar y exponer una galería de retratos que representara, por orden cronológico, a todos los monarcas que la precedieron. Para llenar la laguna de los reyes medievales, de los que no había imágenes en las Colecciones Reales, se encargaron retratos a algunos pintores jóvenes. Al mismo tiempo, dada la clara finalidad política de la serie –legitimar visualmente el derecho de Isabel a la Corona– se hizo un especial esfuerzo por representar a las reinas de la historia de España.

Tras la caída de Isabel II, Juana I de Castilla se convirtió en la figura favorita de los pintores de historia, quienes, obviando el rigor documental, alimentaron el mito de su locura de acuerdo con los prejuicios que sobre la mujer y su incapacidad para gobernar se habían ido acumulando. Sus imágenes evidencian los problemas de representación que seguía planteando, terminado ya el siglo XIX, el reconocimiento de la dignidad regia y el poder político de las mujeres.

ISIDORO SANTOS LOZANO SIRGO (1826-1895)

Usenda

h. 1853. Óleo sobre lienzo

Covadonga (Asturias), Museo de Covadonga, depósito del Museo Nacional del Prado

Serie cronológica de los reyes de España, nº 41.

JOAQUÍN GUTIÉRREZ DE LA VEGA (1830-DOC. 1886)

Ermesinda

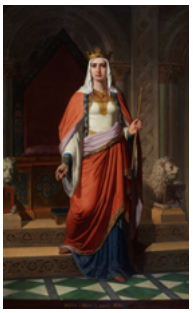
1854. Óleo sobre lienzo

Covadonga (Asturias), Museo de Covadonga, depósito del Museo Nacional del Prado

Serie cronológica de los reyes de España, nº 37.

Las reinas Ermesinda y Adosinda (Usenda), hija y nieta, respectivamente, de Don Pelayo, desempeñaron durante la Reconquista un papel esencial, reconocido desde la Edad Media, como transmisoras de los derechos dinásticos en el reino cristiano de Asturias. Isabel II les concedió dentro de la Serie cronológica un lugar como reinas titulares o propietarias –lo que al parecer no fueron–, en su intento de reforzar su propia legitimidad. A pesar de que la Academia de la Historia informó en contra de este proceder, se mantuvo la presencia de ambas en la galería, aunque se les retiró la inscripción que las identificaba como soberanas titulares y señalaba las fechas de sus reinados, que el resto de retratos llevó en la parte inferior del marco.

CARLOS MÚGICA Y PÉREZ (1821-DOC. 1887)



Doña Urraca

1857. Óleo sobre lienzo

Madrid, Congreso de los Diputados, depósito del Museo Nacional del Prado

Serie cronológica de los reyes de España, n.º 65.

Para convertirse en reina de León, en el año 1109 doña Urraca contrajo segundas nupcias en contra de su deseo con el rey aragonés Alfonso I el Batallador, con el que mantuvo constantes enfrentamientos hasta la separación definitiva del matrimonio. En el siglo XIX se convirtió en un personaje mitificado que generó novelas y obras de teatro, en las que aparecía retratada como una mujer apasionada y errática. Para contrarrestar esta imagen, Múgica la representó descendiendo de su legítimo trono, con sereno gesto de autoridad.

FRANCISCO PRADILLA Y ORTIZ (1848-1921)

La reina doña Juana la Loca recluida en Tordesillas con su hija, la infanta doña Catalina

1906. Óleo sobre lienzo

Museo Nacional del Prado

En el último tercio del siglo XIX la reina Juana de Castilla se convirtió en un mito artístico que venía a señalar, de forma velada, la necesidad de tutelar a aquellas mujeres que alcanzaban posiciones de poder. Los pintores prefirieron incidir en la imagen literaria de una reina enajenada, a pesar de conocer los hechos que documentaban los diversos intereses políticos que tejieron su destino. Pradilla, especialmente riguroso en la ambientación histórica de sus escenas, contribuyó sin embargo a perpetuar la ficción romántica creada en torno al personaje.

EL MOLDE PATRIARCAL

A finales del siglo XIX el Estado desplazó la atención que antes había concedido a la pintura de historia hacia los argumentos de denuncia social y, en menor medida, hacia los denominados temas del día, reflejados en escenas que se convirtieron en vehículos de validación de las costumbres y de legitimación de los usos sociales. Dentro de esta segunda categoría interesó en particular la educación de las niñas. Aunque la ley reconocía el derecho de las mujeres a una instrucción primaria, esta se mantuvo diferenciada por sexos, cuestión que motivó permanentes denuncias de escritoras como Emilia Pardo Bazán. Junto a las representaciones de escuelas para niñas, donde estas aparecían aprendiendo cosas intrascendentes junto a sus maestras o compañeras, fueron habituales las escenas en las que padres y abuelos transmitían con gravedad valores morales a sus hijas y nietas, con lo que se producía así una jerarquización del discurso.

Por otro lado, también el mensaje patriarcal de la virtud femenina saltó a la expresión artística; y, al mismo tiempo, el "ángel del hogar" dio paso a imágenes de corte más realista de esposas supeditadas a sus maridos en el nuevo contexto de la pintura social.

PLÁCIDO FRANCÉS Y PASCUAL (1834-1902)

El consejo del padre

1892. Óleo sobre lienzo

La Coruña, Museo de Bellas Artes, depósito del Museo Nacional del Prado

Segunda medalla en la Exposición Nacional de 1892; adquirido por el Estado en 1893.

La escena, pintada en clave realista, muestra a un modesto albañil en su descanso para comer acompañado de sus hijas, a las que está dando consejos, según desvela el título de la obra.
No se puede escuchar su discurso, pero las figuras del fondo, que representan una embarazosa escena galante, desvelan su contenido, y con él el papel moralizador que ocuparon los hombres en la educación de las mujeres.

MIGUEL BLAY Y FÁBREGA (1866-1936)

Al ideal

1896. Vaciado a molde, escayola

Museo Nacional del Prado

Primera medalla en la Exposición Nacional de 1897; adquirida por el Estado.

Obra maestra de la escultura simbolista española, representa a una joven que sostiene un lirio –quizá un ángel o una alegoría de la Fe– mientras guía a una niña que encarna el Alma. Aunque la prensa española más conservadora consideró que esta segunda figura era, debido a su influencia francesa, excesivamente sensual, ello no evitó que *Al ideal* recibiera los máximos galardones tanto en la Exposición Nacional de 1897 como en la Universal de París de 1900.

CECILIO PLA Y GALLARDO (1859-1934)

Las doce

1892. Óleo sobre lienzo

Museo Nacional del Prado

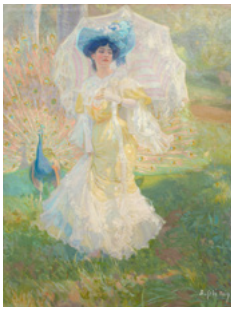
Segunda medalla en la Exposición Nacional de 1892; adquirido por el Estado en 1904.

En la pintura decimonónica, el modelo esencial de familia se define por el lugar jerárquico que ocupa cada miembro; el padre se convierte así en el elemento central de la acción por su condición de pilar familiar. Las doce, primer éxito de Pla en el género del realismo social, representa el momento en que un hombre interrumpe con gesto preocupado su trabajo de albañil para recibir el almuerzo de manos de su esposa, atenta y servicial, supeditada a sus necesidades y única responsable del cuidado de los hijos.

EL ARTE DE ADOCTRINAR

Algunas de las obras que concurrieron a los certámenes oficiales gravitaban en torno a una noción paternalista, válida en esos años, según la cual los hombres debían ejercer su control sobre las mujeres para que estas no se dejaran arrastrar por su incontrolable naturaleza emocional. Los artistas interpretaron esa supuesta naturaleza emotiva como parte de su encanto, pero también de su debilidad de carácter, idea que plasmaron en imágenes desenfadadas con títulos como *Soberbia*, *Pereza* o *Sed de venganza*, que, bajo su apariencia intrascendente, revelaban una clara crítica. La representación de la locura o de la brujería ahondó en ese mismo concepto, asociando a la mujer a estados de desequilibrio mental o de inexplicable conexión con el imperio de lo oculto y lo irracional. A cambio, otros artistas prefirieron representarlas divirtiéndose en escenarios de ocio, sin añadir a las imágenes ninguna reflexión moralista. Y unos pocos, como Fillol, denunciaron abiertamente la posición desfavorable en la que las instituciones patriarcales habían situado injustamente a las mujeres.

BALDOMERO GILI Y ROIG (1873-1926)



Soberbia

h. 1908. Óleo sobre lienzo

Logroño, Museo de la Rioja,
depósito del Museo Nacional del Prado

Segunda medalla en la Exposición Nacional de 1908; adquirido por el Estado ese año.

En los últimos años del siglo XIX y primeros del XX fueron muy habituales las representaciones de mujeres con determinados atributos –como aquí el pavo real, símbolo de vanidad– que encarnaban los defectos considerados como propios de su género. *Soberbia* es un extraordinario ejemplo de la expresión pictórica del llamado "carácter femenino", una reducción de su esencia a un arquetipo, realizado paradójicamente a través de un discurso galante.

JOSÉ BENLLIURE Y GIL (1855-1937)

La vidente

1917. Óleo sobre lienzo

Valencia, Museo de Bellas Artes,
depósito del Museo Nacional del Prado

Desde Gustave Courbet, los pintores del Realismo se interesaron por la representación de videntes y médiums que el arte asoció a prácticas femeninas. La obra de Benlliure, ambientada en el interior de una oscura estancia, es una imagen de marcado telurismo, que conecta plásticamente las supuestas dotes paranormales de la protagonista con el mundo de lo sobrenatural, que a principios del siglo XIX se vinculaba esencialmente a las mujeres.

ANTONIO FILLOL GRANELL (1870-1930)

La rebelde

h. 1914. Óleo sobre lienzo

Jaén, Museo de Jaén,
depósito del Museo Nacional del Prado

Adquirido por el Estado en 1915.

Una muchacha es expulsada por su familia del campamento en el que vive entre increpaciones y evidentes signos de maltrato. En esta composición, que concurrió a la Exposición Nacional de 1915, Fillol alude con gran fuerza emotiva tanto a la violencia contra las mujeres como a la incomprensión por parte de una sociedad patriarcal basada en tradiciones ancestrales –encarnada aquí por el pueblo gitano– de los deseos femeninos de emancipación y autonomía.

BRÚJULA PARA EXTRAVIADAS

La Exposición Nacional de 1895 supuso el triunfo de un nuevo subgénero sentimentalista, inspirado en los folletines o novelas por entregas: el de las hijas pródigas que, tras haberse dejado seducir por un hombre, retornaban al hogar implorando el perdón paterno. Estas jóvenes caídas, habitualmente de extracción humilde, eran redimidas a través de un arrepentimiento lacrimógeno y teatralizado. Huían de un destino trágico de abandono o incluso muerte, consecuencia de su rebeldía y de haber cuestionado el papel que la sociedad patriarcal les adjudicaba. Estas imágenes constituían, en realidad, al igual que los textos que las inspiraban, advertencias educativas para las jóvenes más inconformistas.

En años sucesivos empezaron a exhibirse en los certámenes oficiales obras que denunciaban abiertamente las redes de prostitución y el consecuente proceso de degradación al que se veían sometidas sus víctimas. La mirada sin cortapisas sobre un problema de orden público –que las autoridades intentaban invisibilizar, pero no erradicar– solía provocar el rechazo unánime de la crítica y el público. Solo fueron toleradas aquellas imágenes que tras su crudeza encerraran un mensaje moralizante, a su vez las únicas adquiridas por el Estado, que legitimaba así su discurso paternalista.

ANTONIO FILLOL GRANELL (1870-1930)

La bestia humana

1897. Óleo sobre lienzo

Museo Nacional del Prado

Segunda medalla en la Exposición Nacional de 1897; adquirido por el Estado en 1910.

Obra maestra del naturalismo español, inspirada en la novela homónima de Émile Zola, *La bestia humana*, muestra la iniciación en la prostitución de una joven –de luto por su reciente orfandad– a la que una alcahueta termina de convencer para que ofrezca sus servicios al hombre que aguarda fumando, impasible. Fillol denuncia abiertamente, sin paliativos ni metáforas, la degradante explotación de la mujer, dando un paso más respecto a otras representaciones de la prostitución más veladas.

CARLOS VERGER FIORETTI (1872-1929)

Falenas

1920. Óleo sobre lienzo

Zamora, Museo de Zamora,
depósito del Museo Nacional del Prado

Por resolución del jurado de la Exposición Nacional de 1920, el pintor fue condecorado por esta obra.

El término falena –mariposa nocturna de cuerpo delgado y anchas y débiles alas, fatalmente atraída por el fuego– se asocia aquí a las mujeres que se ofrecían como acompañantes en los cenáculos elegantes. En la mesa del primer término un hombre maduro observa a una de ellas, que interpela a su vez al espectador con gesto inquietante. Verger se concentra en su mirada, en la que se revela esa supuesta inestabilidad mental que las teorías higienistas atribuyeron a las mujeres de vida desordenada, consecuencia de su falta de realización como esposas y madres.

LUIS GARCÍA SAMPEDRO (1872-1926)

Perdonar nos manda Dios

1895. Óleo sobre lienzo

Museo Nacional del Prado

Segunda medalla en la Exposición Nacional de 1895; adquirido por el Estado en 1903.

La obra narra en clave de folletín el regreso al hogar paterno de una joven y su hija, fruto de una relación extraconyugal. Arrodillada, implora clemencia ante su padre, cuya ira aplaca un cura que le recuerda el deber de perdonar. La carga emotiva del cuadro mereció un galardón en la Nacional de 1895, que pasó por alto su composición deficiente pero no exenta de aspiraciones, al basarse su autor en modelos caravaggescos y velazqueños. Su adquisición por el Estado legitimó el discurso que definía la posición de la mujer en la sociedad patriarcal de su momento.

MADRES A JUICIO

Desde finales del siglo XIX imágenes de distinta índole reflejaron el marco normativo y moral en el que debía moverse la mujer. Entre las referidas a la maternidad, equiparada entonces a la realización personal femenina, fueron dos los asuntos, ambos controvertidos, que con mayor frecuencia abordaron los pintores, que también denunciaron las paternidades irresponsables. El primero fue el de las consecuencias de los malos hábitos de los progenitores sobre la salud de sus hijos y su posterior abandono, en el que la figura de la madre salió siempre peor parada. Diversos autores, apoyándose en las teorías de la medicina higienista, alertaron sobre las secuelas congénitas que dejaban en los cuerpos de los niños prácticas tales como la prostitución o la infidelidad, relacionadas ambas con las temidas enfermedades venéreas. Por otro lado, los pintores incidieron en un segundo tema: el drama que para muchas nodrizas del mundo rural suponía el tener que abandonar su casa y a sus propios hijos para atender a los de las familias pudientes de las ciudades. El argumento de la lactancia subrogada, frecuente en los certámenes oficiales, se mezcló así con la naciente noción de la lucha de clases.

FEDERICO GODOY CASTRO (1869-1939)

En la playa del sanatorio de Santa Clara

1903. Óleo sobre lienzo

Valladolid, Subdelegación del Gobierno, depósito del Museo Nacional del Prado

La obra aborda el baño en la playa de Chipiona de unos niños del sanatorio de Santa Clara, fundado en 1901 por el doctor Tolosa Latour. La composición es claramente deudora de *¡Triste herencia!* (Valencia, colección Bancaja) de Sorolla, tanto en su forma como en su mensaje, pues denuncia asimismo las funestas consecuencias sobre la salud de los hijos de los malos hábitos de sus padres, cuya ausencia posterior, física y espiritual, es suplida aquí por las religiosas.

DESNUDAS

En el siglo XIX se empieza a cuestionar la concepción tradicional del desnudo femenino –asociado históricamente a la exaltación de la belleza ideal– y se incorporan nuevas reflexiones sobre los códigos y límites que debían regir tanto la representación como la percepción de un género que no tuvo equivalente masculino. Aunque la Academia siguió exigiendo a los artistas la inserción de los desnudos en relatos canónicos –históricos o literarios– que los justificaran, los asuntos elegidos, en su conjunto, sublimaban las fantasías y los impulsos de los hombres, enmascarándolos bajo excusas moralizantes que contraponían la castidad a la lujuria, o, en el caso de las esclavas y las odaliscas, situando las escenas en remotos y exóticos escenarios orientales.

Diversos artistas finiseculares centraron la mirada en el posado artístico, del que llegaron a participar niñas en su transición a la edad adulta. Más abundante fue la iconografía de las modelos obligadas a desnudarse en los *ateliers* de los pintores por necesidades económicas. Sus representaciones, llenas de recato y pudor, contrastan con la exhibición intencionada de otros cuerpos femeninos, tumbados en forzados escorzos para deleite de la mirada masculina, o fragmentados y desprovistos de identidad.

GABRIEL BORRÁS ABELLÁ (1875-1943)

Las tentaciones de san Antonio

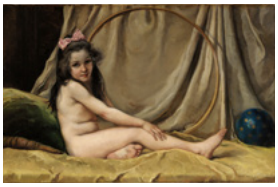
1901. Escayola

Leganés (Madrid), Museo de Escultura, depósito del Museo Nacional del Prado

Segunda medalla en la Exposición Nacional de 1901; adquirido por el Estado ese año.

Para los críticos decimonónicos, la escultura, tanto por la sensualidad de sus materiales como por su carácter tridimensional, era el mejor medio artístico para expresar el erotismo del desnudo femenino. En su interpretación de una iconografía cristiana de larga tradición en las artes –las tentaciones a las que el Demonio sometió a san Antonio– Borrás enfatiza las poses lujuriosas de las mujeres que ofrecen impúdicamente el atractivo de su juventud al casto monje ermitaño.

PEDRO SÁENZ SÁENZ (1863-1927)



Crisálida

1897. Óleo sobre lienzo

Sevilla, Cuartel General Fuerza Terrestre del Ejército de Tierra, depósito del Museo Nacional del Prado

Por influencia de las teorías higienistas, desde finales del siglo XIX la pintura y la literatura ahondaron en el tema del despertar de la madurez sexual. El título de la obra del pintor malagueño Pedro Sáenz, *Crisálida*, alude al estado previo a la edad adulta y justifica la contemplación sin cortapisas morales del cuerpo de una niña púber, que posa ante sus juguetes como una mujer. El artista fue un paso más allá en un segundo cuadro que también resultó premiado en una Exposición Nacional, *Inocencia*, en el que prescindió ya de toda alusión al juego.

Las adolescentes protagonizaron también por su parte novelas eróticas como las firmadas por Álvaro de Retana, que asoció en su narrativa el despertar de la sexualidad femenina a la propensión a la lascivia, que solo los hombres podían reconducir.

ANTONIO MARÍA FABRÉS Y COSTA (1854-1938)

La esclava

h. 1886. Óleo sobre lienzo

Museo Nacional del Prado

La visión del desnudo femenino no siempre estuvo unida a la idea del placer consentido, como evidencia la abundante iconografía sobre esclavas, que adjudicó a la mujer el papel de objeto y víctima de las fantasías masculinas. El cartel que lleva al cuello la joven pintada por Jiménez Aranda –"Rosa de 18 años en venta por 800 monedas"– recalca su humillante postración como mercancía de consumo, enfatizada por el uso del potente encuadre en picado que coloca al espectador entre los hombres que la contemplan. Por su parte, el gran lienzo de Fabrés representa con gran atrevimiento narrativo a una mujer ajusticiada por el robo de unas joyas. Aunque la desnudez se reduzca aquí al pecho, la imagen de la prisionera posee una fuerte connotación sexual por la ambigüedad del gesto de su boca y la sujeción de su cuello y manos mediante un grillete.

RAFAEL DE LA TORRE Y ESTEFANÍA (1890-1934)

Luchar por la vida

1895. Óleo sobre lienzo

A Coruña, Diputación Provincial, depósito del Museo Nacional del Prado

Tercera medalla en la Exposición Nacional de 1895; adquirido por el Estado ese año.

La cultura académica del siglo XIX español introdujo el concepto de decencia en la representación del desnudo femenino. Durante la Restauración proliferaron las imágenes de mujeres que, por necesidades económicas, se veían obligadas a posar desnudas para los artistas y estos, en contrapartida, ocultaron conscientemente sus rostros para preservar su dignidad. En estas dos obras las modelos esconden con gesto dramático su desnudez. El abatimiento de la segunda se subraya por la presencia de una mujer mayor de extracción humilde que parece recordarle su situación de necesidad. El pintor adjudica a las telas que cubren a la modelo un protagonismo equiparable al de su cuerpo, lo que parece ironizar sobre la consideración de objetos que tanto los paños como los desnudos tuvieron en la formación académica de los artistas.

CENSURADAS

Los jurados de las Exposiciones Nacionales tenían la potestad de rechazar aquellas obras cuyos asuntos atentaran contra los preceptos de la moral. En 1906 fueron cuatro los cuadros que, a pesar de su mérito artístico, se consideraron indignos de "figurar en público certamen". Entre ellos se encontraba *El sátiro*, de Antonio Fillol, una pintura social cuyo argumento, en opinión del jurado, sobrepasaba los límites de lo admisible.

En aquellos mismos años diversos estudios sociológicos analizaron aspectos relacionados con la delincuencia y los bajos fondos de las ciudades. En paralelo, las representaciones de prostitutas vivieron un momento álgido entre los artistas de la modernidad, e incluso un pintor como López Mezquita, que había apoyado personalmente el veto académico a los temas indecorosos, plasmaba el interior de un prostíbulo madrileño. Al tiempo que proliferaban en los certámenes, estos asuntos, audaces y ásperos, fueron concienciando a los espectadores sobre las contradicciones de una sociedad basada en la hipocresía y las falsas apariencias. Por su parte, la censura, aunque no exenta de polémica, persiguió y expulsó del circuito oficial una serie de temas que tocaban los derechos y libertades de las mujeres y en los que se vio una amenaza para la decencia y el decoro, cuestiones a menudo incómodas que se prefería relegar a la esfera privada.

GIOVANNI DORIA (1879-1948) Y AUGUSTO TURCHI (?)

Carmen

1913. Película muda en b/n, 74 min

Producida por Film de Arte Español

Protagonizada por Andrea Habay, Suzy Prim, Juan Rovira, Margarita Silva y Cecil Tyran.

Esta película, basada en el famoso drama homónimo de Prosper Mérimée, traspasa al cine el concepto de españolada que había popularizado la pintura. El film fue objeto de una de las primeras injerencias documentadas de la censura, que cortó la escena en la que el torero Escamillo muerde sensualmente el hombro de la cigarrera Carmen, cuyo rostro se transfigura en un gesto incontestable de goce que revelaba el tabú del placer femenino.

ANTONIO FILLOL GRANELL (1870-1930)

El sátiro

1906. Óleo sobre lienzo

Colección Familia Fillol

Inspirada seguramente en una noticia real, la obra muestra una rueda de reconocimiento en la que una niña acompañada de su padre (o quizá su abuelo) identifica a su abusador. Frente al ocultamiento consciente del rostro de la víctima, Fillol destaca claramente la fisionomía del delincuente. Este drama social protagonizado por personajes de extracción humilde, cuya desdicha enfatizan las actitudes indiferentes de los funcionarios, fue rechazado por el jurado y no pudo comparecer en la Exposición Nacional de 1906.

JOSÉ MARÍA LÓPEZ MEZQUITA (1883-1954)

La jaula

h. 1912-14. Óleo sobre lienzo

Granada, Casa Ajsaris

Las imágenes de prostitución fueron especialmente perseguidas por la censura a principios del siglo XX. López Mezquita, que había apoyado el veto ejercido por el jurado de la Exposición Nacional de 1906 para salvaguardar "el buen gusto y la cultura artística nacional", acometió esta sórdida y claustrofóbica escena del interior de un burdel, una jaula humana en la que unas prostitutas –entre las que se encuentra un travesti– exhiben públicamente su imagen y nos recuerdan su desprotección y su carencia de todo derecho, incluso a la intimidad, por causa de su actividad.

LA RECONSTRUCCIÓN DE LA MUJER CASTIZA

Frente a la imagen de la mujer moderna y liberada que empezó a imponerse en las primeras décadas del siglo XX, algunos ámbitos artísticos salieron en defensa de la tradición. Así, en el seno de la alta sociedad madrileña se fundó en 1909 la Sociedad Española de Amigos del Arte, cuyo propósito era encauzar el gusto y fomentar las artes e industrias tradicionales. A su finalidad protectora y educativa se unía la reivindicación política del estatus y el refinamiento de esa élite social. Las exposiciones que organizó ensalzaron especialmente los objetos del ámbito doméstico y los adornos femeninos que se habían conservado en las residencias aristocráticas.

Entre los asuntos favoritos de la institución estuvo también la imagen de la mujer española desde el siglo XVIII, lo que sirvió de apoyo visual a una corriente ideológica conservadora que, en plena era sufragista, volvía la mirada hacia sus tatarabuelas como modelos de perfección. Se popularizaron así los retratos de mujeres ataviadas con objetos de sus antepasadas, y se construyó, con un lenguaje moderno, una imagen anacrónica de la mujer castiza, enseña de la identidad nacional.

LUIS HUIDOBRO LAPLANA (1870-1936)

Mi madrina

h. 1912. Óleo sobre lienzo

Huelva, Museo de Huelva, depósito del Museo Nacional del Prado

Segunda medalla en la Exposición Nacional de 1912; adquirido por el Estado en 1914.

La modelo, ataviada con un mantón verde pardo, mira con gesto serio al espectador mientras despliega un abanico y levanta su falda para poder proseguir su paseo por la vega del Manzanares. Al fondo se intuye, desdibujado, el Palacio Real. A medio camino entre el retrato y la pintura costumbrista de tipos madrileños, la obra se enmarca dentro de la corriente conservadora, defensora del orgullo por lo local, en este caso el casticismo madrileño.

IGNACIO ZULOAGA Y ZABALETA (1870-1945)

Una manola

h. 1913. Óleo sobre lienzo

Museo Nacional del Prado

Sentada de tres cuartos ante un paisaje de líneas sintéticas, la modelo posa ataviada para ir a los toros, única ocasión en la que por entonces una mujer soltera podía lucir una mantilla blanca. Despliega orgullosa un abanico de hacia 1830 con una escena galante, posiblemente heredado, que luce como distintivo de clase. Devoto de las tradiciones, Zuloaga reinterpretó en numerosas ocasiones la imagen tradicional de la maja por la esencia de españolidad que encerraba.

MANIQUÍES DE LUJO

Miembro de una fecunda saga de artistas, Raimundo de Madrazo y Garreta desarrolló su carrera en París, donde se convirtió en uno de los pintores de género y retratistas más reputados. Raimundo supo atender la demanda de un mercado artístico internacional, refinado y conservador a partes iguales, que reclamaba superfluas imágenes de bellezas femeninas. En el interior de su *atelier*, Aline Masson, su modelo fetiche, encarnó diversos prototipos de mujer, desde la española castiza a la parisina cosmopolita disfrazada de Pierrette o de coquette, figuras en todo caso pasivas y accesorias que proliferaron también en las revistas ilustradas y saltaron al cine. Esta fórmula de éxito se traspasó asimismo al retrato mundano, contaminado a su vez por una moda que reclamaba la vuelta al decoro y la elegancia perdida del siglo XVIII. Así, las mujeres de la alta sociedad internacional, en su afán por ganarse la respetabilidad social, posaron para Madrazo disfrazadas de aristócratas de la corte de Versalles. Este nuevo y elitista ideal femenino las convirtió en vacuos e inexpresivos maniquíes, ahogando su identidad bajo suntuosos trajes de seda y satén.

RAIMUNDO DE MADRAZO Y GARRETA (1841-1920)

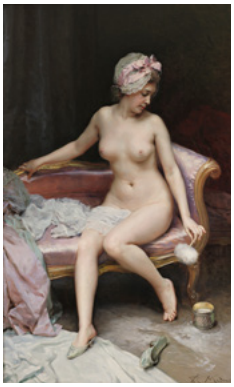
María Hahn, esposa del pintor

1901. Óleo sobre lienzo

Vitoria (Álava), Museo de Bellas Artes de Álava, depósito del Museo Nacional del Prado.

Ajeno a la reivindicación de la dimensión intelectual y espiritual de las mujeres, Raimundo de Madrazo siguió ahondando en la sofisticación de su apariencia exterior y retrató a sus clientas de acuerdo a una moda que, en pleno auge del movimiento sufragista, reivindicaba la vuelta a los valores y la estética del siglo XVIII. Tuvo especial éxito entre las mujeres de la alta sociedad norteamericana, que, disfrazadas de cortesanas versallescas, proyectaron una imagen anacrónica e indolente de sí mismas, enterradas bajo los brocados.

RAIMUNDO DE MADRAZO Y GARRETA (1841-1920)



Después del baño (Desnudo de mujer)

h. 1895. Óleo sobre lienzo, 182 x 112 cm

Museo Nacional del Prado

El desnudo académico exigía un pretexto literario y un escenario concreto que lo dotara de argumento y estableciera una cierta distancia con el espacio físico y temporal del espectador. Madrazo expuso a la mirada masculina este refinado y sensual desnudo de una parisina sorprendida en su toilette. Su estética rococó, realzada por la delicadeza del polvo de talco y la lencería dieciochesca, marca esa supuesta distancia con el espectador, convertido en voyeur del aseo femenino.

NÁUFRAGAS

El término náufragas figura en el título de dos textos literarios publicados respectivamente en 1831 y 1909: *Las españolas náufragas*, de Segunda Martínez de Robles, y un breve relato firmado por Emilia Pardo Bazán en la revista *Blanco y Negro*. Ambos textos enmarcan la situación de marginalidad que padecieron numerosas mujeres en la cultura patriarcal del siglo XIX español. La falta de una formación especializada dificultó en muchos casos su profesionalización, impidiendo que pudieran ganarse la vida por sí mismas o abocándolas a trabajos modestos, cuando no indignos, limitaciones impuestas contra las que algunas se rebelaron. En el terreno más concreto del arte, algunas hijas y esposas de pintores sí recibieron una educación específica, pero las tareas que por lo general desempeñaron en los *ateliers* fueron asistenciales y subalternas, resultando así su presencia habitual pero invisible en los espacios propios de la creatividad masculina. Tampoco se reconoció públicamente el trabajo silencioso de otras muchas mujeres que asumieron en el ámbito doméstico unas labores que la elitista historia del arte consideró artesanales y menores, permitiendo así que los nombres de sus autoras naufragaran.

MARÍA LUISA DE LA RIVA Y CALLOL (1865-1926)

Puesto de flores

h. 1885. Óleo sobre lienzo

Zamora, Diputación Provincial,
depósito del Museo Nacional del Prado

Consideración de tercera medalla en
la Exposición Nacional de 1887; adquirido
por el Estado ese año.

María Luisa de la Riva, una de las pintoras más reconocidas de su tiempo en España, concurrió con esta obra al Salón de París de 1885. A pesar de estar especializada en la pintura de flores, introdujo aquí una figura casi costumbrista, una florista que posa como una flor más junto a su mercancía. Su presencia recuerda los modestos empleos a los que se veían abocadas las mujeres necesitadas de dinero y carentes de una adecuada formación profesional, como denunciaría Pardo Bazán.

AUTORÍA DESCONOCIDA

Colgaduras de una cama de aparato

Mediados o finales del siglo XIX.
Terciopelo, raso de algodón, hilos de seda e hilo dorado

Museo Nacional del Prado

Las tiras de bordados de aplicación que adornan esta colgadura de cama evocan el trabajo silencioso y anónimo de muchas mujeres en artesanías poco reconocidas. El bordado fue el espacio más frecuente de desarrollo creativo de la mujer durante el Antiguo Régimen, y continuó siéndolo a lo largo del siglo XIX. Sin embargo, mientras que esta práctica se ha considerado siempre una artesanía, la tapicería, actividad predominantemente masculina, se ha incluido entre las artes –a pesar de que las tareas mecánicas previas, como el cardado de la lana, etc., recayeran mayoritariamente en las mujeres–.

MODELOS EN EL ATELIER

La magnificación de la belleza femenina a lo largo del siglo XIX confirió nuevos roles a las modelos, que teatralizaron sus posados encarnando papeles nuevos en los *ateliers* de los artistas. Vestidas de época o de alta costura, enjauladas como vistosas aves desprovistas de identidad, la progresiva valoración de la compostura y la apariencia externa las convirtió en primorosos productos de consumo destinados al deleite público. Con el tiempo, la representación de las modelos en los *ateliers*, su lugar de trabajo, adquirió casi la categoría de subgénero. En su mayor parte, los pintores las mostraron como *bibelots*, figuritas de adorno que se colocaban como un objeto más del estudio. Espectadoras pasivas de la creación artística masculina, si osaban intervenir en ella era solo para subrayar su imagen superficial y aniñada, para convertir su "descaro" en objeto de burla, y reafirmar su ausencia de genio artístico. Estas imágenes, ideadas todas ellas por hombres, evidencian el papel subordinado de modelos y musas –a las que transformar, pintar y mirar– que se otorgó a las mujeres dentro del sistema del arte.

VALERIANO DOMÍNGUEZ BÉCQUER (1834-1870)

El pintor carlista y su familia

1869. Óleo sobre lienzo

Museo Nacional del Prado

En un espacio a medio camino entre el salón particular y el estudio de artista, una familia atiende a un posado colectivo. El entorno acomodado en el que se sitúa el grupo –cuya identidad todavía no ha sido resuelta– refleja el orden propio de la burguesía, que concede a cada uno su lugar. Ocupa el centro el padre, uniformado, que pinta una batalla mientras su esposa interpreta alguna pieza al piano y sus hijas asumen roles de meras espectadoras pasivas.

FRANCISCO MASRIERA Y MANOVENS (1842-1902)

El estudio del pintor

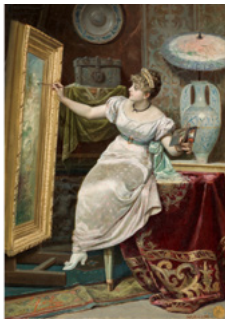
1878. Óleo sobre tabla

San Sebastián, Museo de San Telmo, depósito del Museo Nacional del Prado

Adquirido por el Estado al autor en 1880.

En el sofisticado *atelier* del pintor catalán, lleno de tesoros y antigüedades de distinto valor y claramente influido por el que ocupó Fortuny en Roma, una sirvienta sujeta complacida, a modo de delantal, una suntuosa tela cuyos brillos contrastan con su humilde atuendo. En esta obra, variación de los refinados tipos femeninos en los que se especializó Masriera, la sirvienta aparece como un arquetipo de mujer alternativo a la modelo en el espacio mítico de la creación masculina.

SERAFÍN MARTÍNEZ DEL RINCÓN Y TRIVES (1840-1892)



La artista

h. 1887. Óleo sobre lienzo

Museo Nacional del Prado

Adquirido por el Estado al autor en 1887.

En el interior de un *atelier* de finales del XIX una modelo, ataviada con un anacrónico vestido estilo Imperio, pinta sobre un lienzo ya enmarcado y, por lo tanto, terminado. La pintura ofrece varias lecturas posibles, pero, aunque podría tratarse de una representación alegórica de la Pintura, es más probable que sea una mofa sobre las mujeres artistas.

PINTORAS EN MINIATURA

A imitación de los usos y costumbres aristocráticos, cultivar la pintura se convirtió en un complemento más –como el piano o el canto– de la formación de toda joven de la sociedad decimonónica de buen tono. Sin embargo, al no tener acceso a las enseñanzas que impartían las Academias de Bellas Artes, la educación artística de las mujeres se limitó a la recibida en las escuelas de dibujo o en los talleres de otros pintores. A pesar de ello, algunas llegaron a exhibir sus habilidades como pintoras aficionadas en las exposiciones públicas, donde la crítica las tachó de "graciosas" o "encantadoras". Las pocas que llegaron a desarrollar una carrera profesional –provenientes en su mayoría de familias de artistas– se dedicaron principalmente al retrato en miniatura o a la copia de obras, por lo general religiosas, de grandes maestros del pasado. Sus carencias formativas y su sometimiento a las reglas del decoro de la época las abocaron así a un destino casi ineludible como miniaturistas, copistas o maestras de dibujo, actividades que desarrollaron en gran parte dentro del entorno cortesano. Sus carreras se consideraron menores y recibieron, hasta nuestro tiempo, un trato condescendiente.

SOPHIE LIÉNARD (1809-1878)

María del Carmen Lucía de Acuña y Dewitte, duquesa de Bivona

h. 1840. Pintura sobre porcelana

Museo Nacional del Prado

Hija de un pintor y miniaturista francés y afincada en París, Sophie Liénard destacó como pintora sobre porcelana y trabajó para manufacturas como la de Sèvres. Durante la Monarquía de Julio (1830-1848) gozó del favor de la familia Orleans, a cuyos miembros retrató, así como a un buen número de representantes del poder político de este régimen y del Segundo Imperio (1848-1852). En sus estancias en la capital francesa posaron para ella destacados miembros de la aristocracia española, atraídos por la moda elegante de encargar su retrato sobre porcelana, una sofisticada técnica que no se practicaba en nuestro país.

TERESA NICOLAU PARODY (1817-1895)

Cristo con la cruz a cuestas (según Sebastiano del Piombo)

1866. Gouache sobre marfil

Museo Nacional del Prado

Mención honorífica en la Exposición Nacional de 1867; adquirida por el Estado ese año.

Experta miniaturista y virtuosa pintora, Teresa Nicolau fue una de las discípulas más dotadas del pintor Vicente López. De familia cortesana, durante su vida gozó de un cierto reconocimiento académico, al ser una de las primeras mujeres premiadas en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes y la primera en vender una obra suya al Estado. Esta miniatura de gabinete, donde replica la figura principal de una conocida pintura del Prado, constituye una de las cimas de su actividad como copista.

PRIMERAS FOTÓGRAFAS

La consideración de disciplina menor que la fotografía tuvo en sus orígenes permitió la participación más activa de las mujeres. Así, desde la década de 1840 un número apreciable de ellas se consagró a la realización de retratos al daguerrotipo. Parte de las pioneras que vinieron a España lo hicieron de manera temporal e itinerante, como Madama Fritz, que recorrió la Península ofreciendo sus servicios como retratista. Otras trabajaron de forma estable en estudios fotográficos, negocios familiares regidos predominantemente por hombres.

En el otoño de 1850 el matrimonio británico formado por Charles y Jane Clifford se estableció en Madrid, donde organizó exhibiciones aerostáticas y abrió un estudio fotográfico especializado en vistas, monumentos y obras públicas. A la muerte de Charles en 1863, su viuda continuó con el negocio y recibió del South Kensington Museum de Londres (hoy Victoria & Albert) el encargo de fotografiar el Tesoro del Delfín que custodiaba el Museo del Prado. Su trabajo, realizado al aire libre debido a la baja sensibilidad de la luz a las placas fotográficas, fue uno de los primeros en documentar de manera sistemática el patrimonio artístico de nuestro país, y ha sido atribuido a su marido Charles hasta fecha reciente.

JANE CLIFFORD

Vaso de cristal con piquera y asa trebolada

h. 1863. Papel albúmina

Museo Nacional del Prado

SEÑORAS "COPIANTAS"

Durante buena parte del siglo XIX la copia de los maestros del pasado fue la actividad artística esencial de las mujeres. Primero se consideró adecuada por decorosa, pero poco a poco esa actividad, que además paliaba en cierta medida las limitaciones derivadas del veto a su formación académica, se convirtió en un desempeño con posibilidades lucrativas que las llevó a reclamar una consideración profesional. Las mujeres presentaron así sus réplicas a las exposiciones públicas y se hizo habitual su presencia copiando obras en los museos, aunque muchas tardarían en acudir solas. La mayoría de ellas se inscribieron en los libros de registro del Museo del Prado añadiendo junto a su nombre la palabra copianta –feminización del término copiante que evidenciaba su deseo de profesionalizarse–, y solo unas pocas se refirieron a sí mismas como pintoras o artistas.

Entre las copistas femeninas que figuran en los registros se encuentran algunas pintoras que llegaron a alcanzar un considerable reconocimiento público como Rosario Weiss o Emilia Carmena, quien sería nombrada pintora honoraria de Isabel II. La propia soberana concurrió a diversas exposiciones de bellas artes con copias de su mano.

EMÍLIA CORANTY LLURIÀ (1862-1944)

Reproducción de la dalmática de Carlomagno

1889. Óleo sobre lienzo

Museo Nacional del Prado

Tercera medalla en la Exposición Nacional de 1890; adquirido por el Estado ese año.

Emília Coranty, primera mujer matriculada en la Escuela de la Lonja de Barcelona, recibió una beca para continuar sus estudios en Roma. Allí realizó esta copia de la dalmática imperial llamada de san Carlomagno, que según la tradición vistió el emperador el día de su coronación, conservada en la basílica de San Pedro. La elección de una obra textil evidencia no solo la conciencia de género de la autora –que no replicó, como los otros pensionados, una obra maestra canónica–, sino su formación en la historia de los tejidos, de larga tradición en Cataluña, donde ella misma se terminaría especializando en dibujo y diseño textil.

ROSARIO WEISS (1814-1843)

Los duques de San Fernando de Quiroga (copia de Rafael Tegeo)

h. 1835. Óleo sobre lienzo

Museo Nacional del Prado

Tras una primera formación con Goya, Rosario Weiss terminó su educación en Burdeos con Pierre Lacour, de quien aprendió el arte del retrato, en el que se especializó a su vuelta a Madrid. Los duques de San Fernando le encargaron una copia reducida y un grabado del gran retrato de aparato que de ellos había realizado el pintor murciano Rafael Tegeo. La réplica de Weiss, creída obra de Tegeo hasta fecha reciente, evidencia la extraordinaria calidad de los trabajos de esta artista, a menudo subsidiarios de los de sus colegas varones.

FEDERICO DE MADRAZO Y KUNTZ (1815-1894)

Louise Amour Marie de Bouillé, condesa de la Roche-Fontenilles y marquesa de Rambures

h. 1871. Óleo sobre lienzo

Museo Nacional del Prado

Louise Amour Marie de Bouillé, esposa del embajador de Francia en Madrid, aparece registrada como copista en el Museo del Prado a partir de noviembre de 1871. Por esa fecha debió de retratarla Federico de Madrazo en esta delicada obra a medio camino entre el apunte del natural y el retrato de pequeño formato, en la que la aristócrata aparece pintando. De ascendencia criolla antillana, Louise fue una mujer polifacética, muy activa socialmente y aficionada a la pintura y a la fotografía, de lo que han quedado varios testimonios en el castillo de Rambures (región de la Picardía), aunque no llegó a profesionalizarse.

En los años en los que la aristócrata se dedicó a copiar obras en el Museo del Prado lo hicieron también otras compatriotas suyas –Madame Anselma, por ejemplo– alentadas por un proyecto del gobierno francés que promovía el conocimiento y la valoración de la llamada escuela española en el país vecino. Como parte de ese interés se adquirieron copias de las principales pinturas del Museo del Prado y se enviaron a centros educativos de toda Francia. Muchas de las autoras de esas copias fueron pintoras que intentaban abrirse camino profesional en su país y que viajaron a Madrid en busca de las obras maestras de Velázquez y Murillo.

REINAS Y PINTORAS

Tanto María Cristina de Borbón como su hija Isabel II se sumaron con especial ímpetu a la tradición de las reinas pintoras y exhibieron con frecuencia obras de su mano, especialmente copias de grandes maestros, en las exposiciones celebradas en la Academia de San Fernando y el Liceo Artístico y Literario de Madrid, pero también en las recepciones organizadas en sus respectivos palacios. La prensa ensalzó no solo sus sobresalientes cualidades, sino el ejemplo que daban como protectoras de las artes. Durante sus sucesivos reinados un número considerable de pintoras y miniaturistas fueron nombradas académicas de mérito, y de estas, muchas –como Teresa Nicolau, Asunción Crespo, Rosario Weiss o Emilia Carmena de Prota– fueron acogidas en el ámbito cortesano para desempeñar su trabajo.

Isabel II favoreció especialmente con su mecenazgo a las pintoras, de las que adquirió diversas obras con las que adornó las estancias del Palacio Real, práctica que continuó en el exilio, donde confió el retrato de su legítimo heredero, el futuro Alfonso XII, a la artista francesa Cécile Ferrère. Esta protección real se mantuvo durante los reinados siguientes y sirvió de paradigma para las casas de la nobleza española.

FRANCISCA STUART DE SINDICI (1858-H. 1929)

El príncipe imperial, Napoleón Eugenio Luis Bonaparte, a caballo

h. 1880. Óleo sobre tabla

Propiedad de la XII Duquesa de Montoro, doña Eugenia Martínez de Irujo y Fitz-James Stuart.

Francisca Stuart de Sindici, de origen español por parte de padre y sobrina del duque de Alba, fue una pintora cosmopolita que vivió entre Italia, Francia e Inglaterra y alcanzó gran fama internacional. Destacó como seguidora de Jean-Louis-Ernest Meissonier en la pintura de batallas y asuntos militares, algo del todo insólito entre las mujeres de su tiempo. Este retrato ecuestre del único hijo de Napoleón III y Eugenia de Montijo, fue posiblemente realizado a partir de una fotografía tras el trágico fallecimiento del joven príncipe un año antes, en Sudáfrica.

LAS VIEJAS MAESTRAS Y LAS "VERDADERAS PINTORAS"

El acceso restringido de las mujeres a una formación artística reglada favoreció su dedicación desde la Edad Moderna a aquellos géneros que la jerarquía académica consideraba menores, como el bodegón, la miniatura o, en menor medida, el retrato. El propio Museo del Prado atesoraba obras de tres maestras antiguas, Clara Peeters, Catharina Ykens y Margarita Caffi, que marcaban la senda de prestigio que debían seguir las pintoras modernas. Al mismo tiempo, la pintura de flores y frutas se asociaba con determinadas cualidades y virtudes consideradas femeninas, como la capacidad de observación, la minuciosidad, la delicadeza, el cuidado del hogar, e incluso la castidad.

La presencia de las mujeres en los certámenes fue aumentando a medida que avanzaba el siglo, llegando a alcanzar cifras notables, como en el caso de la Exposición Nacional de 1887, a la que concurrieron más de sesenta expositoras. La crítica ya no pudo obviar su asistencia, y, aunque en muchos casos siguió manteniendo un tono condescendiente, sustituyó progresivamente el término de "aficionadas" por el de "verdaderas pintoras" al referirse a muchas de las autoras de lienzos de flores y frutas. Algunas como María Luisa de la Riva llegaron a alcanzar un considerable prestigio internacional, a lo que sin duda contribuyó su residencia en París, cuya escena artística permitía una participación más activa de las mujeres.

MARÍA LUISA DE LA RIVA Y CALLOL DE MUÑOZ (1865-1926)

Uvas de España

1895. Óleo sobre lienzo

La Laguna (Tenerife), Instituto de Educación Secundaria Canarias Cabrera Pinto, depósito del Museo Nacional del Prado

Segunda medalla en la Exposición Universal de París de 1900; adquirido por el Estado en 1902.

De la Riva firmó esta obra en París, ciudad en la que se había establecido y donde obtendría múltiples reconocimientos por sus bodegones, que presentó a los Salones, las Exposiciones Universales de 1889 y 1900, y otros certámenes internacionales. Sus cuadros, muy cotizados, gozaron de gran éxito entre los coleccionistas, que valoraron la calidad plástica de sus flores y frutas, muchas de ellas procedentes de su país de origen, como estos racimos de uvas españolas de distintas variedades.

FERNANDA FRANCÉS Y ARRIBAS (1862-1938)

Jarrón de lilas

h. 1890. Óleo sobre lienzo

Madrid, Ministerio de Política Territorial y Función Pública, depósito del Museo Nacional del Prado

Tercera medalla en la Exposición Nacional de 1890; adquirido por el Estado ese año.

Hija y discípula del pintor alicantino Plácido Francés, Fernanda participó en varias exposiciones públicas desde 1881, a menudo con éxito. La crítica reconoció sus elevadas cualidades para reproducir las texturas de frutas, flores y mariscos. En la Exposición Nacional de 1890 recibió una tercera medalla por este Jarrón de lilas que firmó orgullosa en el billete abierto sobre la mesa. Siete años más tarde ganó una segunda medalla por *Ostras y pájaros*, que también adquirió el Estado.

JULIA ALCAYDE Y MONTOYA (1855-1939)

Frutas

1911. Óleo sobre lienzo

Museo Nacional del Prado

Segunda medalla en la Exposición Nacional de 1912; legado de la autora al Museo de Arte Moderno, 1940.

La asturiana Julia Alcayde se formó en Madrid, donde se especializó en bodegones, floreros y escenas de caza, aunque practicó también otros géneros. Este bodegón, en el que dispone directamente las frutas sobre la tierra, como hiciera a menudo en sus composiciones de madurez, recibió una segunda medalla en la Exposición Nacional de 1912. A pesar de ello no fue adquirido por el Estado –que tampoco compró ninguna de sus obras premiadas en otras ediciones–, por lo que la autora lo legó al Museo de Arte Moderno por disposición testamentaria.

SEÑORAS ANTES QUE PINTORAS

A lo largo del siglo XIX las artistas proyectaron una imagen pública de sí mismas que contrasta en buena medida con la de sus predecesoras. Salvo excepciones, eligieron no representarse en el acto de pintar ni con los instrumentos propios de una actividad que, profesionalizada, podía comprometer su estatus social. Por otro lado, esta estrategia de representación equiparaba sus efigies a las de escritoras ya consagradas y de incuestionable reputación como Gertrudis Gómez de Avellaneda o Carolina Coronado, a las que Federico de Madrazo retrató sin atributos que evidenciaran su dedicación a la literatura. Siguiendo esta tipología, las pintoras Madame Anselma y Julia Alcayde prefirieron inmortalizarse como damas de elevada posición, mientras que Lluïsa Vidal dejó patente su voluntad de mostrarse como creadora y romper el arquetipo.

Resultan también excepcionales los retratos que los pintores varones dejaron de sus discípulas. El pintor de cámara Vicente López ofreció una imagen a la vez canónica e intimista de la miniaturista Teresa Nicolau, y aunque Joaquín Espalter sí representó a su sobrina Joaquina Serrano pintando, lo hizo en el interior de su *atelier*, con ella desdibujada al fondo.

HENRIETTE BROWNE (SOPHIE DE BOUTEILLER) (1829-1901)

La pintora Madame Anselma (Alejandrina Gessler)

1865. Óleo sobre lienzo

Madrid, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

Las pintoras Henriette Browne y Madame Anselma –respectivamente autora y efigiada de este retrato– procedían de un entorno social privilegiado. Tras su formación en el mismo atelier parisino, ambas fueron empujadas a utilizar heterónimos en sus carreras artísticas, en las que compartieron el interés por los temas orientalistas, que abordaron con gran rigor documental, el favor de la emperatriz Eugenia, y el trato con el marchante Ernest Gambart. Browne retrató a su amiga como una dama de buena posición y no como pintora.

FEDERICO DE MADRAZO Y KUNTZ (1815-1894)

Carolina Coronado

h. 1855. Óleo sobre lienzo

Museo Nacional del Prado

Federico de Madrazo retrató a la escritora extremeña vestida de luto por el reciente fallecimiento de su primogénito. Por entonces Carolina Coronado era ya una poetisa consagrada que había defendido en sus versos la dignidad femenina. Reivindicó asimismo la autonomía de las mujeres en sus novelas *Paquita*, *Adoración* o *La Sigea*, mientras buscó el reconocimiento de las poetisas contemporáneas en diversos artículos de prensa. Admirada por José Zorrilla, regentó un notable y concurrido salón literario en su residencia madrileña.

FRANZ-SERAPH VON LENBACH (1836-1904)

La infanta Paz de Borbón

1894. Óleo sobre lienzo

Museo Nacional del Prado

Alumna del pintor Carlos Múgica, la infanta Paz, hermana de Alfonso XII, fue una pintora aficionada que no abandonó esta práctica tras su matrimonio con el príncipe Luis Fernando de Baviera. En la corte de Múnich desarrolló además una activa labor de mecenazgo artístico, que la llevó entre otras cosas a favorecer la participación de los pintores españoles en las exposiciones celebradas en dicha ciudad, así como a promocionar en España, a través de la Academia, a pintores bávaros como el reputado retratista Von Lenbach.

ANFITRIONAS DE SÍ MISMAS

En las últimas dos décadas del siglo XIX la presencia de mujeres artistas en los certámenes públicos aumentó de manera notoria. Parte de la crítica llegó a reconocer la valía de muchas de ellas –a las que tildó incluso de "legítima esperanza del arte español"– y, rebajando el tono condescendiente, juzgó su obra con independencia de su condición de mujeres, al menos en apariencia. La mayoría de las alabanzas siguió encubriendo sin embargo un claro sesgo diferenciador, patente en comentarios como los que afirmaban que Elena Brockmann pintaba "como un hombre" o que Antonia Bañuelos era "el mejor pintor de su sexo".

Las jóvenes pertenecientes a un ambiente familiar cosmopolita y receptivo a la creatividad, como Helena Sorolla o las citadas Bañuelos y Brockmann, gozaron de mayor libertad para desarrollar sus carreras, frente a aquellas otras que, como Aurelia Navarro, sucumbieron a la presión social. Ya en el siglo XX se sucedieron distintas iniciativas para enmendar la escasa consideración de las artistas –como la celebración, en 1903, de la Primera Exposición de Pintura Feminista en el Salón Amaré de Madrid–, aunque ninguna lo consiguió plenamente.

ROSA BONHEUR (1822-1899)

El Cid

1879. Óleo sobre lienzo

Museo Nacional del Prado

Donado en 1879 por el marchante Ernest Gambart al Museo del Prado.

Considerada una maestra del género *animalière*, Rosa Bonheur fue la pintora de mayor reconocimiento académico de todo el siglo XIX. Gozó en vida de un prestigio equiparable al de los artistas más reputados de su tiempo. A partir de 1870 comenzó a pintar felinos utilizando como modelos primero los del zoo de París y más tarde una pareja de leones del Atlas que tenía en su finca campestre. En esta imagen, planteada como un retrato al borde de lo humano, la pintora transmitió el carácter noble e insumiso del animal salvaje.

ELENA BROCKMANN DE LLANOS (1865-1946)

Paso de una procesión por el claustro de San Juan de los Reyes, Toledo

h. 1892. Óleo sobre lienzo

Granada, Hospital Real, Rectorado de la Universidad, depósito del Museo Nacional del Prado

Tercera medalla en la Exposición Nacional de 1892; adquirido por el Estado en 1893.

La madrileña Elena Brockmann, alumna primero de la Academia de San Fernando y más tarde de Joaquín Sorolla en Roma, fue la primera pintora española que concurrió con un cuadro de historia a una Exposición Nacional, en 1895. Tres años antes había presentado esta obra costumbrista en la que despliega un gran número de figuras en un espacio de marcada perspectiva. La ambición de sus composiciones, unida a sus estudios del natural y a su pincelada enérgica, hacen de ella una de las pocas artistas que consiguió superar los convencionalismos asociados a su género.

FLORA LÓPEZ CASTRILLO (1878-DOC. HASTA 1948)

Marina

1912. Óleo sobre lienzo

Madrid, Universidad Complutense, depósito del Museo Nacional del Prado

Tercera medalla en la Exposición Nacional de 1912; adquirido por el Estado en 1915.

Alumna dilecta de Antonio Muñoz Degraín, Flora López Castrillo constituye una excepción entre las pintoras españolas de su época por su dedicación profesional al paisaje y las marinas. Esta obra, que evidencia la influencia de su maestro, está inspirada en unos versos del poema "La Galatea" incluido en la novela pastoril renacentista de Gaspar Gil Polo, *La Diana enamorada*. A partir de estas referencias a la cultura clásica, la artista realizó una interpretación ensoñada y simbolista de la escena.

CONCEPCIÓN DE FIGUERA MARTÍNEZ-GÜERTERO (CONOCIDA COMO LUIS LÁRMIG) (DOC. 1887-97)

Estudio del natural

1887. Óleo sobre lienzo

Madrid, Teatro Real, depósito del Museo Nacional del Prado

Certificado de honor en la Exposición Nacional de 1887; adquirido por el Estado en 1898.

La pintora Concepción de Figuera utilizó el pseudónimo de Luis Lármig que había creado su tío, el político y poeta Luis Martínez Güertero. Con dicho nombre se inscribió en la Exposición Nacional de 1887, donde presentó este lienzo. La crítica lo consideró el prometedor arranque de la carrera de un joven artista que, tras haber estudiado a los maestros del pasado, evidenciaba un buen dominio del dibujo y el color. El jurado premió el cuadro desconociendo la identidad femenina de su autora.

RELACIÓN DE OBRAS DE LA EXPOSICIÓN

SECCIÓN 1
REINAS INTRUSAS

ISIDORO SANTOS LOZANO SIRGO
(**1826-1895**)
Usenda
h. 1853. Óleo sobre lienzo
Covadonga (Asturias), Museo de Covadonga,
depósito del Museo Nacional del Prado

JOAQUÍN GUTIÉRREZ DE LA VEGA
(**1830-doc. 1886**)
Ermesinda
1854. Óleo sobre lienzo
Covadonga (Asturias), Museo de Covadonga,
depósito del Museo Nacional del Prado

CARLOS MÚGICA Y PÉREZ
(**1821-doc. 1887**)
Doña Urraca
1857. Óleo sobre lienzo
Madrid, Congreso de los Diputados,
depósito del Museo Nacional del Prado

FRANCISCO PRADILLA Y ORTIZ
(**1848-1921**)
La reina doña Juana la Loca, recluida en Tordesillas con su hija, la infanta doña Catalina
1906. Óleo sobre lienzo
Museo Nacional del Prado

SECCIÓN 2
EL MOLDE PATRIARCAL

TOMÁS MUÑOZ LUCENA
(**1860-1942**)
Castigo
1895. Óleo sobre lienzo
La Coruña, Museo de Bellas Artes,
depósito del Museo Nacional del Prado

PLÁCIDO FRANCÉS Y PASCUAL
(**1834-1902**)
El consejo del padre
1892. Óleo sobre lienzo
La Coruña, Museo de Bellas Artes,
depósito del Museo Nacional del Prado

SÁNDOR GESTETNER (**¿?**)
(**siglo XIX**)
La lección del abuelo
1893. Óleo sobre lienzo
Vitoria, Museo de Bellas Artes de Álava,
depósito del Museo Nacional del Prado

LORENZO COULLAUT VALERA
(**1876-1932**)
La Anunciación
1901. Vaciado a molde, escayola
Museo Nacional del Prado

MANUEL VILLEGAS BRIEVA
(1871-1923)
Último sueño de una virgen
1895. Óleo sobre lienzo
Sevilla, Cuartel General Fuerza Terrestre del Ejército de Tierra, depósito del Museo Nacional del Prado

MIGUEL BLAY Y FÁBREGA
(1866-1936)
Al ideal
1896. Vaciado a molde, escayola
Museo Nacional del Prado

CECILIO PLA Y GALLARDO
(1859-1934)
Las doce
1892. Óleo sobre lienzo
Museo Nacional del Prado

SECCIÓN 3
EL ARTE DE ADOCTRINAR

BALDOMERO GILI Y ROIG
(1873-1926)
Soberbia
h. 1908. Óleo sobre lienzo
Logroño, Museo de la Rioja, depósito del Museo Nacional del Prado

JOSÉ BENLLIURE Y GIL
(1855-1937)
La vidente
1917. Óleo sobre lienzo
Valencia, Museo de Bellas Artes, depósito del Museo Nacional del Prado

ANTONIO FILLOL GRANELL
(1870-1930)
La rebelde
h. 1914. Óleo sobre lienzo
Jaén, Museo de Jaén, depósito del Museo Nacional del Prado

FERNANDO ALBERTI BARCELÓ
(1870-1950)
El enjambre o La verbena
1912. Óleo sobre lienzo
Madrid, Oficina del Defensor del Pueblo, depósito del Museo Nacional del Prado

SECCIÓN 4
BRÚJULA PARA EXTRAVIADAS

ANTONIO FILLOL GRANELL
(1870-1930)
La bestia humana
1897. Óleo sobre lienzo
Museo Nacional del Prado

CARLOS VERGER FIORETTI
(1872-1929)
Falenas
1920. Óleo sobre lienzo
Zamora, Museo de Zamora, depósito del Museo Nacional del Prado

RAFAEL DE LA TORRE Y ESTEFANÍA
(1890-1934)
¡Inclusero!
1901. Óleo sobre lienzo
Logroño, Museo de La Rioja, depósito del Museo Nacional del Prado

LUIS GARCÍA SAMPEDRO
(1872-1926)
Perdonar nos manda Dios
1895. Óleo sobre lienzo
Museo Nacional del Prado

JOSÉ SORIANO FORT
(1873-1937)
¡Desgraciada!
1896. Óleo sobre lienzo
Alicante, Diputación Provincial. Depósito del Museo Nacional del Prado

SECCIÓN 5
MADRES A JUICIO

FEDERICO GODOY CASTRO
(1869-1939)
La toilette
1899. Óleo sobre lienzo
Logroño, Museo de La Rioja, depósito del Museo Nacional del Prado

MARCELIANO SANTA MARÍA SEDANO
(1866-1952)
El precio de una madre (A mejorar la raza)
1900. Óleo sobre lienzo
Ayuntamiento de Burgos

FEDERICO GODOY CASTRO
(1869-1939)
En la playa del sanatorio de Santa Clara
1903. Óleo sobre lienzo
Valladolid, Subdelegación del Gobierno, depósito del Museo Nacional del Prado

SECCIÓN 6
DESNUDAS

JUAN BRULL Y VIÑOLAS
(1863-1912)
Las ninfas del ocaso
h. 1898. Óleo sobre lienzo
Olot (Gerona), Museo Comarcal de La Garrotxa, depósito del Museo Nacional del Prado

SALVADOR VINIEGRA Y LASSO DE LA VEGA
(1862-1915)
El primer beso
1891. Óleo sobre lienzo
Museo Nacional del Prado

LOUISE WEBER
(1881-1939)
Hypocrites
1915. Película muda en b/n, 49 min
Producida por Hobarth Bosworth Productions
Interpretada por Courtenay Foote, Margaret Edwards, Myrtle Stedman, Herbert Staning y Adele Farrington entre otros
Washington D. C., Library of Congress National Audio-Visual Conservation Center

FRANCISCO MAURA Y MONTANER
(1857-1931)
La casta Susana
1885. Óleo sobre lienzo
Museo Nacional del Prado

GABRIEL BORRÁS ABELLÁ
(1875-1943)
Las tentaciones de san Antonio
1901. Escayola
Leganés (Madrid), Museo de Escultura, depósito del Museo Nacional del Prado

PEDRO SÁENZ SÁENZ
(1863-1927)
Crisálida
1897. Óleo sobre lienzo
Sevilla, Cuartel General Fuerza Terrestre del Ejército de Tierra, depósito del Museo Nacional del Prado

PEDRO SÁENZ SÁENZ
(1863-1927)
Inocencia
1899. Óleo sobre lienzo
Puerto de Santa María (Cádiz), Real Academia de Bellas Artes de Santa Cecilia, depósito del Museo Nacional del Prado

ÁLVARO DE RETANA
(1890-1970)
Una niña «demasiado moderna». Delirantes extravíos de una ingenua libertina
Madrid, Biblioteca Hispania, ¿1919?
Madrid, Biblioteca Nacional de España

JOSÉ JIMÉNEZ ARANDA
(1837-1903)
Una esclava en venta
h. 1897. Óleo sobre lienzo
Málaga, Museo de Málaga, depósito del Museo Nacional del Prado

ANTONIO MARÍA FABRÉS Y COSTA
(1854-1938)
La esclava
h. 1886. Óleo sobre lienzo
Museo Nacional del Prado

JOSÉ JIMÉNEZ ARANDA
(1837-1903)
Desnudo de mujer
h. 1885. Óleo sobre tabla
Málaga, Museo de Málaga, depósito del Museo Nacional del Prado

RAFAEL DE LA TORRE Y ESTEFANÍA
(1890-1934)
Luchar por la vida
1895. Óleo sobre lienzo
A Coruña, Diputación Provincial, depósito del Museo Nacional del Prado

IGNACIO PINAZO CAMARLENCH
(1849-1916)
Desnudo de mujer
1895. Óleo sobre tabla
Museo Nacional del Prado

MATEO INURRIA LAINOSA
(1867-1924)
Forma
1920. Mármol
Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, depósito del Museo Nacional del Prado

SECCIÓN 7
CENSURADAS

GIOVANNI DORIA (1879-1948)
Y AUGUSTO TURCHI (?)
Carmen
1913. Película muda en b/n, 74 min
Producida por Film de Arte Español
Protagonizada por Andrea Habay, Suzy Prim, Juan Rovira, Margarita Silva y Cecil Tyran

ANTONIO FILLOL GRANELL
(1870-1930)
El sátiro
1906. Óleo sobre lienzo
Colección Familia Fillol

JOSÉ MARÍA LÓPEZ MEZQUITA
(1883-1954)
La jaula
h. 1912-14. Óleo sobre lienzo
Granada, Casa Ajsaris

CONSTANCIO BERNALDO DE QUIRÓS (1873-1959)
Y JOSÉ MARÍA LLANAS AGUINALEDO (?)
La mala vida en Madrid. Estudio psicosociológico con dibujos y fotografías del natural
Madrid, B. Rodríguez Serra, 1901
Madrid, Biblioteca Nacional de España

SECCIÓN 8.1
LA RECONSTRUCCIÓN DE LA MUJER CASTIZA

JOSÉ GUTIÉRREZ SOLANA
(1886-1945)
Las vitrinas
1910. Óleo sobre lienzo
Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

JOAQUÍN EZQUERRA DEL BAYO
(1863-1942)
Exposición de "El abanico en España"
Madrid, Sociedad Española de Amigos del Arte, 1920
Museo Nacional del Prado, Biblioteca

MARQUÉS DE VALVERDE (JOSÉ MARÍA FONTAGUD AGUILERA)
(1867-1939)
Catálogo de la exposición de lencería y encajes españoles de los siglos XVI al XIX
Madrid, Sociedad Española de Amigos del Arte, 1915
Museo Nacional del Prado, Biblioteca

AURELIANO DE BERUETE Y MORET
(1876-1922)
Catálogo. Mujeres españolas. Exposición de retratos
Madrid, Sociedad Española de Amigos del Arte, 1918
Museo Nacional del Prado, Biblioteca

JOAQUÍN EZQUERRA DEL BAYO (1863-1942) **Y LUIS PÉREZ BUENO** (1873-1954)
Retratos de mujeres españolas del siglo XIX
Madrid, Junta de Iconografía Nacional, 1924
Museo Nacional del Prado, Biblioteca

LUIS HUIDOBRO LAPLANA
(1870-1936)
Mi madrina
h. 1912. Óleo sobre lienzo
Huelva, Museo de Huelva, depósito del Museo Nacional del Prado

IGNACIO ZULOAGA Y ZABALETA
(1870-1945)
Una manola
h. 1913. Óleo sobre lienzo
Museo Nacional del Prado

EDUARDO URQUIOLA Y AGUIRRE
(1865-1932)
Las presidentas
1915. Óleo sobre lienzo
Jaén, Museo de Jaén, depósito del Museo Nacional del Prado

SECCIÓN 8.2
MANIQUÍES DE LUJO

RAIMUNDO DE MADRAZO Y GARRETA
(1841-1920)
Aline Masson con mantilla blanca
h. 1875. Óleo sobre lienzo
Museo Nacional del Prado

RAIMUNDO DE MADRAZO Y GARRETA
(1841-1920)
María Hahn, esposa del pintor
1901. Óleo sobre lienzo
Vitoria (Álava), Museo de Bellas Artes de Álava, depósito del Museo Nacional del Prado

ALICE GUY-BLACHÉ
(1873-1968)
Le Départ d'Arlequin et de Pierrette (Las escapadas de Pierrette)
1900. Película muda coloreada, 1 min 52 s
Producida por la Société des Établissements L. Gaumont (Francia)
Interpretada por Alice Guy-Blaché

FERDINAND ZECCA
(1864-1947)
L'Amour à tous les étages (El amor en todos los pisos)
1904. Película muda en b/n, 4 min 10 s
Producida por Pathé frères (Francia)
Interpretada por Charlus, Ferdinand Zecca y otros
Bolonia, Fondazione Cineteca di Bologna

RAIMUNDO DE MADRAZO Y GARRETA
(1841-1920)
Después del baño (Desnudo de mujer)
h. 1895. Óleo sobre lienzo, 182 x 112 cm
Museo Nacional del Prado

SECCIÓN 9
NÁUFRAGAS

SEGUNDA MARTÍNEZ DE ROBLES
Las españolas náufragas, ó Correspondencia de dos amigas
Madrid, Imprenta de Norberto Llorenci, 1831. Vol .1.
Madrid, Biblioteca Nacional de España

EMILIA PARDO BAZÁN
(1851-1921)
"Náufragas"
Blanco y Negro, 19 de junio de 1909
Madrid, Biblioteca Nacional de España

MARÍA LUISA DE LA RIVA Y CALLOL
(1865-1926)
Puesto de flores
h. 1885. Óleo sobre lienzo
Zamora, Diputación Provincial, depósito del Museo Nacional del Prado

AUTORÍA DESCONOCIDA
Colgaduras de una cama de aparato

Mediados o finales del siglo XIX. Terciopelo, raso de algodón, hilos de seda e hilo dorado
Museo Nacional del Prado

JOSÉ GUTIÉRREZ DE LA VEGA Y BOCANEGRA
(**1791-1865**)
Josefa López, esposa del artista
1837. Óleo sobre lienzo
Madrid, Museo Nacional del Romanticismo

SECCIÓN 10
MODELOS EN EL ATELIER

VALERIANO DOMÍNGUEZ BÉCQUER
(**1834-1870**)
El pintor carlista y su familia
1869. Óleo sobre lienzo
Museo Nacional del Prado

FRANCISCO MASRIERA Y MANOVENS
(**1842-1902**)
El estudio del pintor
1878. Óleo sobre tabla
San Sebastián, Museo de San Telmo, depósito del Museo Nacional del Prado

RAIMUNDO DE MADRAZO Y GARRETA
(**1841-1920**)
Travesuras de la modelo
h. 1885. Óleo sobre lienzo
Málaga, Colección Carmen Thyssen-Bornemisza en préstamo gratuito al Museo Carmen Thyssen de Málaga

VICENTE PALMAROLI Y GONZÁLEZ
(**1834-1896**)
En el estudio
h. 1880. Óleo sobre tabla
Museo Nacional del Prado

VICENTE PALMAROLI Y GONZÁLEZ
(**1834-1896**)
Mujer pintando frente al mar
h. 1882. Óleo sobre tabla
Málaga, Museo de Málaga, depósito del Museo Nacional del Prado

SERAFÍN MARTÍNEZ DEL RINCÓN Y TRIVES
(**1840-1892**)
La artista
h. 1887. Óleo sobre lienzo
Museo Nacional del Prado

SECCIÓN 11
PINTORAS EN MINIATURA

ADRIANA ROSTÁN, LA GRIEGA
(**act. en España 1830-89**)
La Sagrada Familia del Cordero (copia de Rafael)
h. 1860. Gouache sobre marfil
Colecciones Reales. Patrimonio Nacional, Palacio Real de La Granja de San Ildefonso (Segovia)

SOPHIE LIÉNARD
(**1809-1878**)
María Tomasa Álvarez de Toledo y Palafox
h. 1835. Pintura sobre porcelana
Museo Nacional del Prado

SOPHIE LIÉNARD
(**1809-1878**)
María del Carmen Lucía de Acuña y Dewitte, duquesa de Bivona
h. 1840. Pintura sobre porcelana
Museo Nacional del Prado

MARGUERITE-MARIE BENOIT
(**act. h. 1865-1925**)
Mujer joven en un río
h. 1875-1900. Gouache sobre marfil
Museo Nacional del Prado

TERESA NICOLAU PARODY
(**1817-1895**)
Cristo con la cruz a cuestas (según Sebastiano del Piombo)
1866. Gouache sobre marfil
Museo Nacional del Prado

SECCIÓN 12
PRIMERAS FOTÓGRAFAS

JANE CLIFFORD

Copa alta con emperadores, virtudes y la Fama

Delfín

Copa avenerada de jaspe con caracol en la tapa

Vaso en forma de dragón o «caquesseitão»

Vaso en forma de copón con tres ninfas

Vaso de cristal con piquera y asa trebolada

Copa abarquillada de ágata con Cupido sobre un dragón

Vaso en forma de águila

h. 1863. Papel albúmina
Museo Nacional del Prado

SECCIÓN 13
SEÑORAS "COPIANTAS"

EMILIA CARMENA DE PROTA (EMILIA CARMENA MONALDI)
(**1823-1900**)
La Virgen del pez (copia de Rafael)
1846. Óleo sobre lienzo
Colecciones Reales. Patrimonio Nacional. Palacio Real de La Granja de San Ildefonso (Segovia)

EMILIA CARMENA DE PROTA (EMILIA CARMENA MONALDI)
(1823-1900)
Mona Lisa
(copia de una obra del taller de Leonardo)
1847. Óleo sobre lienzo
Colecciones Reales. Patrimonio Nacional.
Palacio Real de Riofrío (Segovia)

JOAQUINA SERRANO Y BARTOLOMÉ
(1857-1887)
El mono pintor
(copia de David Teniers el Joven)
h. 1878. Óleo sobre lienzo
Colecciones Reales. Patrimonio Nacional.
Palacio Real. Madrid

ISABEL II, REINA DE ESPAÑA
(1830-1904)
Sagrada Familia del pajarito
(copia de Murillo)
1848. Óleo sobre lienzo, 143 x 187 cm
Colecciones Reales. Patrimonio Nacional.
Real Convento de San Pascual Aranjuez

AMALIA DE BORBÓN, INFANTA DE ESPAÑA
(1834-1905)
Paisaje
(copia de Jan Frans van Bloemen, llamado Orizzonte)
h. 1856. Óleo sobre lienzo
Colecciones Reales. Patrimonio Nacional.
Palacio Real de Aranjuez

MADAME ANSELMA
(ALEJANDRINA GESSLER DE LACROIX)
(1831-1907)
Las hilanderas
(copia de Velázquez)
1872. Óleo sobre lienzo
Madrid, Museo de la Real Academia
de Bellas Artes de San Fernando

MADAME ANSELMA
(ALEJANDRINA GESSLER DE LACROIX)
(1831-1907)
La rendición de Breda
(copia de Velázquez)
1872. Óleo sobre lienzo
Madrid, Museo de la Real Academia
de Bellas Artes de San Fernando

PAULA ALONSO HERREROS
(¿?-¿?)
San Francisco de Asís y el hermano León meditando sobre la muerte
(copia del Greco)
1878. Óleo sobre lienzo
Colecciones Reales. Patrimonio Nacional.
Palacio Real. Madrid

EMÍLIA CORANTY LLURIÀ
(1862-1944)
Reproducción de la dalmática de Carlomagno
1889. Óleo sobre lienzo
Museo Nacional del Prado

ROSARIO WEISS
(1814-1843)
Los duques de San Fernando de Quiroga
(copia de Rafael Tegeo)
h. 1835. Óleo sobre lienzo
Museo Nacional del Prado

FEDERICO DE MADRAZO Y KUNTZ
(1815-1894)
Louise Amour Marie de Bouillé, condesa de la Roche-Fontenilles y marquesa de Rambures
h. 1871. Óleo sobre lienzo
Museo Nacional del Prado

SECCIÓN 14
REINAS Y PINTORAS

MARÍA CRISTINA DE BORBÓN, REINA DE ESPAÑA
(1806-1878)
Paisaje nocturno
1833 (?). Óleo sobre lienzo
Colecciones Reales. Patrimonio Nacional.
Palacio Real de Aranjuez

HÉLÈNE FEILLET
(1812-1889)
Mercado de pescado
h. 1848. Óleo sobre lienzo
Colecciones Reales. Patrimonio Nacional.
Palacio Real de Riofrío (Segovia)

MARIE-ADÉLAÏDE KINDT
(1804-1893)
Abuela y nietos
1858. Óleo sobre lienzo
Colecciones Reales. Patrimonio Nacional.
Reales Alcázares. Sevilla

EUPHÉMIE MURATON
(1840-1914)
Rosas
h. 1867. Óleo sobre lienzo
Colecciones Reales. Patrimonio Nacional.
Palacio Real de El Pardo. Madrid

CÉCILE FERRÈRE
(1847-1931)
El príncipe Alfonso, cazador
1869. Óleo sobre lienzo
Colecciones Reales. Patrimonio Nacional.
Palacio Real de Riofrío. Segovia

FRANCISCA STUART DE SINDICI
(1858-h. 1929)
El príncipe imperial, Napoleón Eugenio Luis Bonaparte, a caballo
h. 1880. Óleo sobre tabla
Propiedad de la XII Duquesa de Montoro,
doña Eugenia Martínez de Irujo y Fitz-James Stuart

SECCIÓN 15
LAS VIEJAS MAESTRAS Y LAS "VERDADERAS PINTORAS"

JOSÉ PARADA Y SANTÍN
(**1857-1923**)
Las pintoras españolas. Boceto histórico-biográfico y artístico
Madrid, Imprenta del Asilo de Huérfanos del Sagrado Corazón de Jesús, 1902
Museo Nacional del Prado, Biblioteca

CATHARINA YKENS II
(**1659-dp. 1737**)
Guirnalda con paisaje
h. 1680-1700. Óleo sobre lienzo
Museo Nacional del Prado

MARGARITA CAFFI
(**h. 1662-h. 1700**)
Florero
h. 1678-1700. Óleo sobre lienzo
Museo Nacional del Prado

JOAQUINA SERRANO Y BARTOLOMÉ
(**1857-1887**)
Un racimo de uvas
1875. Óleo sobre lienzo
Museo Nacional del Prado

JOAQUINA SERRANO Y BARTOLOMÉ
(**1857-1887**)
Una perdiz y pimientos
1875. Óleo sobre lienzo
Gerona, Museu d'Art de Girona, depósito del Museo Nacional del Prado

MARÍA LUISA DE LA RIVA Y CALLOL DE MUÑOZ
(**1865-1926**)
Flores y frutas
1887. Óleo sobre lienzo
Museo Nacional del Prado

MARÍA LUISA DE LA RIVA Y CALLOL DE MUÑOZ
(**1865-1926**)
Uvas y granadas
h. 1920. Óleo sobre lienzo
Zaragoza, Universidad, depósito del Museo Nacional del Prado

MARÍA LUISA DE LA RIVA Y CALLOL DE MUÑOZ
(**1865-1926**)
Uvas de España
1895. Óleo sobre lienzo
La Laguna, Santa Cruz de Tenerife, Instituto de Educación Secundaria Canarias Cabrera Pinto, depósito del Museo Nacional del Prado

FERNANDA FRANCÉS Y ARRIBAS
(**1862-1938**)
Jarrón de lilas
h. 1890. Óleo sobre lienzo
Madrid, Ministerio de Política Territorial y Función Pública, depósito del Museo Nacional del Prado

EMILIA MENASSADE
(**1860-doc. 1897**)
Recuerdo de otoño
h. 1892. Óleo sobre lienzo
San Sebastián, Museo de San Telmo, depósito del Museo Nacional del Prado

JULIA ALCAYDE Y MONTOYA
(**1855-1939**)
Frutas
1911. Óleo sobre lienzo
Museo Nacional del Prado

ADELA GINÉS Y ORTIZ
(**1847-1918**)
Canto de victoria
1892. Bronce fundido
Madrid, colección particular

ALICE GUY-BLACHÉ
(**1873-1968**)
La Fée aux choux (El hada de los repollos)
1896. Película muda en b/n, 1 min 7s
Producida por la Société des Etablissements L. Gaumont (Francia)
Interpretada por Alice Guy-Blaché

SECCIÓN 16
SEÑORAS ANTES QUE PINTORAS

VICENTE LÓPEZ PORTAÑA
(**1772-1850**)
La miniaturista Teresa Nicolau Parody
h. 1844. Óleo sobre lienzo
Madrid, Museo Nacional del Romanticismo, depósito del Museo Nacional del Prado

TERESA NICOLAU PARODY
(**1817-1895**)
Vicente López
h. 1850. Gouache sobre marfil, 107 x 88 mm
Madrid, Museo Lázaro Galdiano

JOAQUÍN ESPALTER Y RULL
(**1809-1880**)
Joaquina Serrano pintando en el estudio de Espalter
h. 1876. Óleo sobre lienzo
Madrid, Museo Nacional del Romanticismo

JOAQUINA SERRANO Y BARTOLOMÉ
(**1857-1887**)
Una charra
1876. Óleo sobre lienzo
Museo Nacional del Prado

FEDERICO DE MADRAZO Y KUNTZ
(**1815-1894**)
Carolina Coronado
h. 1855. Óleo sobre lienzo
Museo Nacional del Prado

FEDERICO DE MADRAZO Y KUNTZ
(**1815-1894**)
Gertrudis Gómez de Avellaneda
1857. Óleo sobre lienzo
Madrid, Museo Lázaro Galdiano

ANÓNIMO
El Liceo de La Habana a doña Gertrudis Gómez de Avellaneda
1860. Plata
Museo Nacional del Prado

HENRIETTE BROWNE (SOPHIE DE BOUTEILLER)
(**1829-1901**)
La pintora Madame Anselma (Alejandrina Gessler)
1865. Óleo sobre lienzo
Madrid, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

FRANZ-SERAPH VON LENBACH
(**1836-1904**)
La infanta Paz de Borbón
1894. Óleo sobre lienzo
Museo Nacional del Prado

LLUÏSA VIDAL
(**1876-1918**)
Autorretrato
h. 1899. Óleo sobre tabla
Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya. Donación de Francesca Vidal y otros hermanos de la artista, 1935

JULIA ALCAYDE Y MONTOYA
(**1855-1939**)
Autorretrato
1903. Pastel sobre cartón
Gijón, Museo Casa Natal de Jovellanos. Legado Julia Alcayde

SECCIÓN 17
ANFITRIONAS DE SÍ MISMAS

ROSA BONHEUR
(**1822-1899**)
El Cid
1879. Óleo sobre lienzo
Museo Nacional del Prado

ACHILLE-ISIDORE GILBERT
(**1828-1899**)
El Cid (según Rosa Bonheur)
h. 1879. Aguafuerte
Museo Nacional del Prado

WALTER SHAW SPARROW
(**1862-1940**)
Women Painters of the World, from the Time of Caterina Vigri, 1413-1463, to Rosa Bonheur and the Present Day
Londres, Hodder & Stoughton, 1905
Madrid, Museo Sorolla

EUGÈNE DE MIRECOURT
(**1812-1880**)
Rosa Bonheur
París, Gustave Havard, 1856
Madrid, colección particular

MARÍA LUISA PUIGGENER
(**1867-1921**)
La última alhaja
1900. Óleo sobre lienzo
Sevilla, Colección Fundación Cajasol

ELENA BROCKMANN DE LLANOS
(**1865-1946**)
Paso de una procesión por el claustro de San Juan de los Reyes, Toledo
h. 1892. Óleo sobre lienzo
Granada, Hospital Real, Rectorado de la Universidad, depósito del Museo Nacional del Prado

AURELIA NAVARRO MORENO
(**1882-1968**)
Desnudo femenino
1908. Óleo sobre lienzo
Granada, Colección Diputación de Granada

HELENA SOROLLA GARCÍA
(**1895-1975**)
Desnudo de mujer
1919. Bronce
Madrid, Fundación Museo Sorolla

FLORA LÓPEZ CASTRILLO
(**1878-doc. hasta 1948**)
Marina
1912. Óleo sobre lienzo
Madrid, Universidad Complutense, depósito del Museo Nacional del Prado

MARÍA ROËSSET MOSQUERA, MARO
(**1882-1921**)
Autorretrato de cuerpo entero
1912. Óleo sobre lienzo
Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

ALICE GUY-BLACHÉ
(**1873-1968**)
Les Résultats du féminisme (Las consecuencias del feminismo)
1906. Película muda, 7 min 25 s
Producida por la Société des Établissements L. Gaumont (Francia)

MARÍA ANTONIA DE BAÑUELOS THORNDIKE
(**1855-1921**)
Estudio de niño sonriendo
1890. Óleo sobre lienzo
Alcoy, Ayuntamiento, Colección de Arte.

CONCEPCIÓN DE FIGUERA MARTÍNEZ-GÜERTERO (CONOCIDA COMO LUIS LÁRMIG)
(**doc. 1887-97**)
Estudio del natural
1887. Óleo sobre lienzo
Madrid, Teatro Real, depósito del Museo Nacional del Prado

MUSEO DEL PRADO
Paseo del Prado s/n.
28014 Madrid

INFORMACIÓN
902 10 70 77
cav@museodelprado.es
www.museodelprado.es

RECORRIDO LINEAL:
ACCESO POR SALA B
Y SALIDA POR SALA A

ACCESO PUERTA
DE LOS JERÓNIMOS.
PLANTA 0

Aforo reducido.
Visita individual
con pase horario

VENTA DE ENTRADAS
Taquillas y web.
Preferentemente *on-line*,
incluido horario de gratuidad

PRECIO
Entrada general: 15 €
Entrada reducida: 7,50 €
(con acreditación)
Entrada gratuita durante
las dos últimas horas
de apertura.

HORARIO
De lunes a sábado
de 10.00 a 20.00 h
Domingos y festivos
de 10.00 a 17.00 h
6 de enero, 24 y 31 de diciembre
de 10.00 a 14.00 h

CERRADO
1 de enero, 1 de mayo
y 25 de diciembre

TIENDA PRADO
Vestíbulo de Jerónimos
Galería Jónica
Horario de apertura
del Museo

CAFÉ PRADO
Horario de apertura
del Museo

CATÁLOGO: 30 € €
Edición en español€

PROGRAMA DE ACTIVIDADES
Información en
www.museodelprado.es

No se permite la realización
de fotografías ni filmaciones

#Invitadas

GOBIERNO DE ESPAÑA
MINISTERIO DE CULTURA Y DEPORTE
MUSEO NACIONAL DEL **PRADO**
Hazte Amigo
www.amigosmuseoprado.org