



INVITADAS

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

6 octubre 2020 / 14 marzo 2021

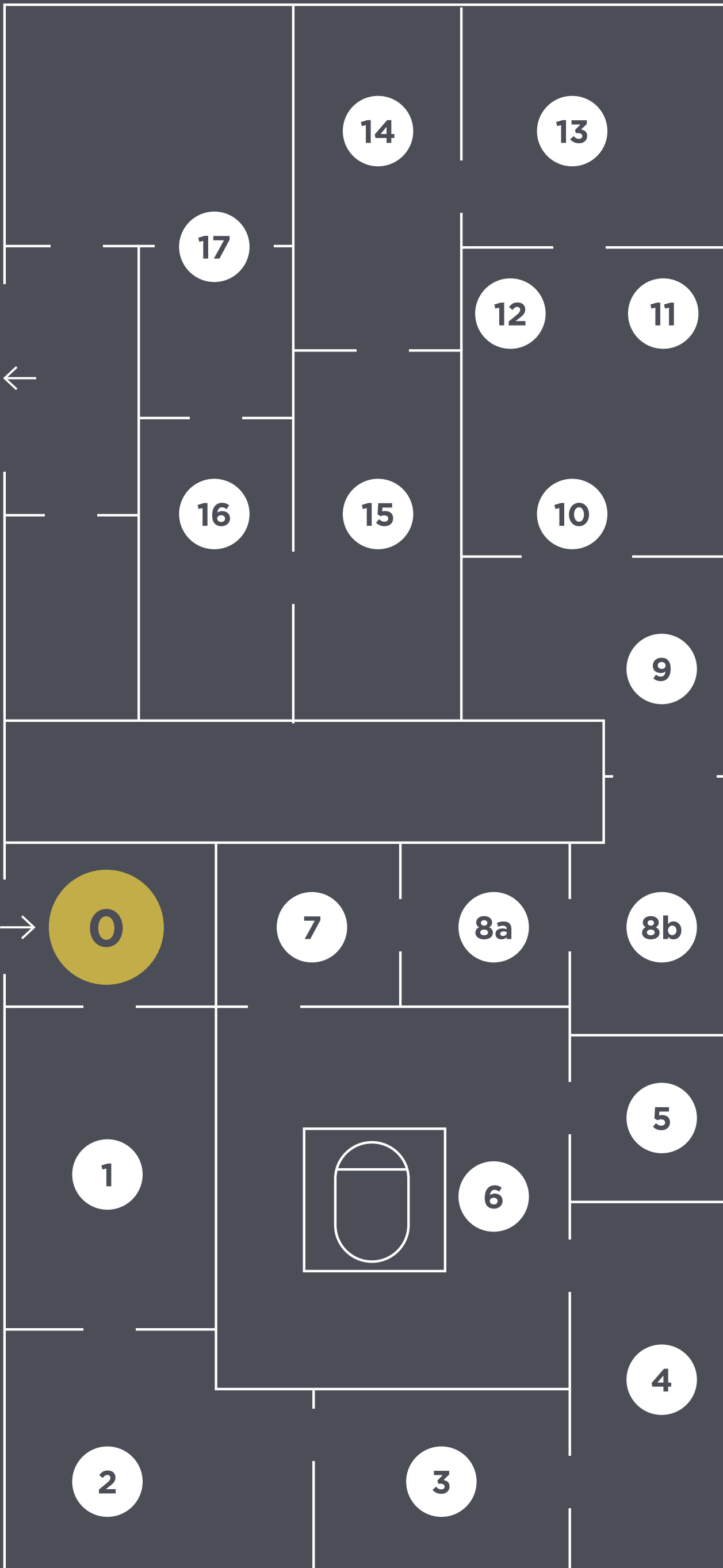
Con el patrocinio de:



fundación
AXA

MUSEO NACIONAL
DEL PRADO

INVITADAS



INTRODUCCIÓN

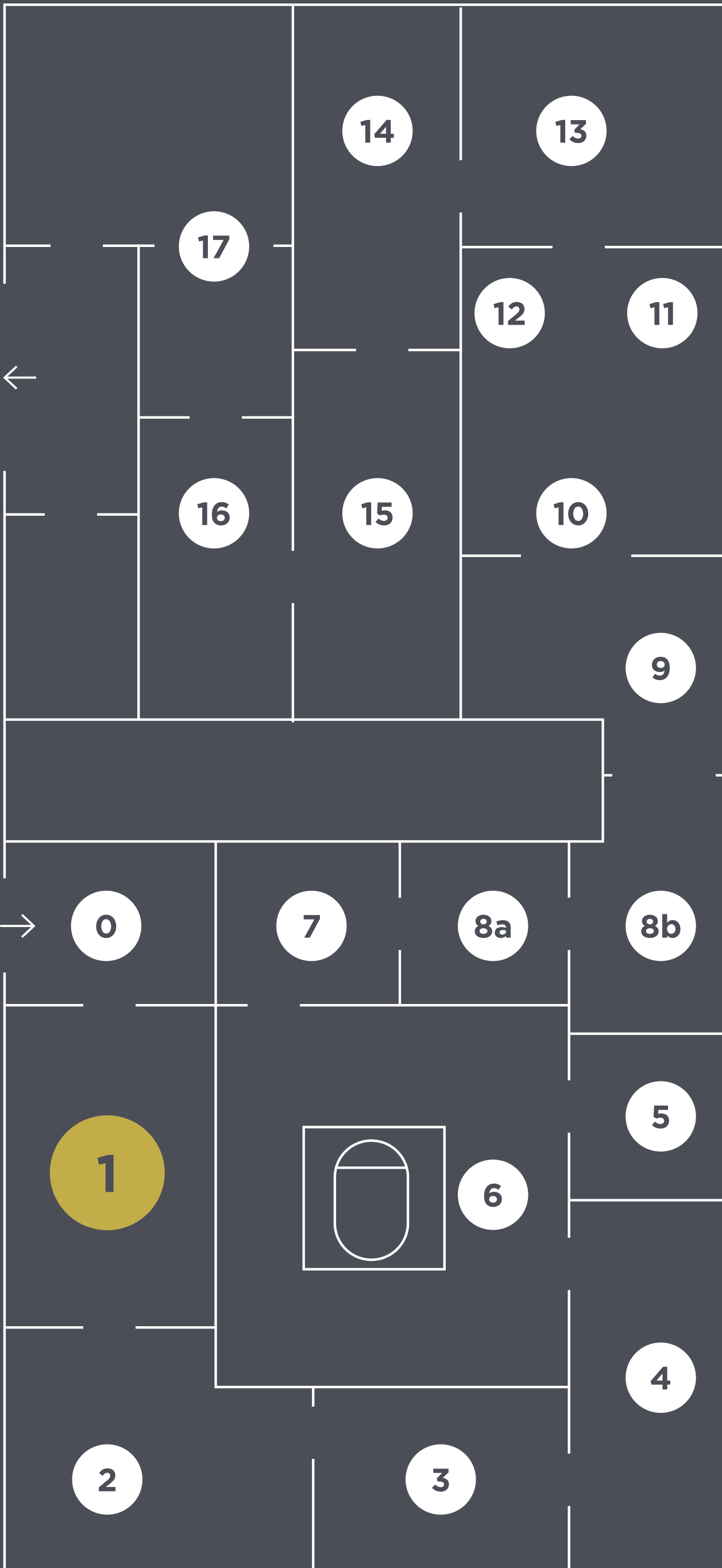
El Museo del Prado presenta en las siguientes salas un recorrido por la situación de la mujer en el sistema del arte español a través de algunas de las obras menos conocidas de su colección de los siglos xix y principios del xx y de un pequeño pero significativo grupo de préstamos de otras instituciones.

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

Sección 0

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 marco de las vanguardias.

INVITADAS



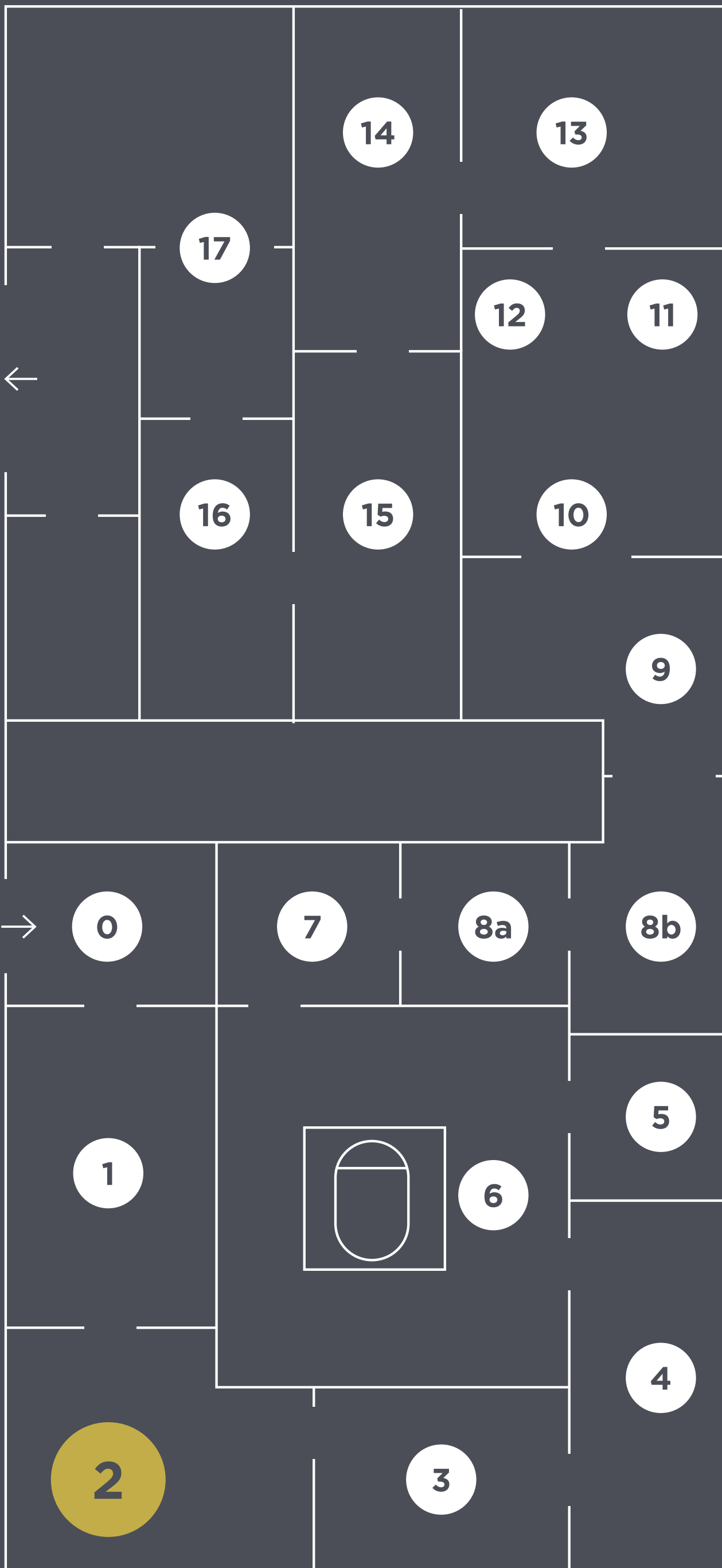
REINAS INTRUSAS

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.

Sección 1

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.

INVITADAS



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.

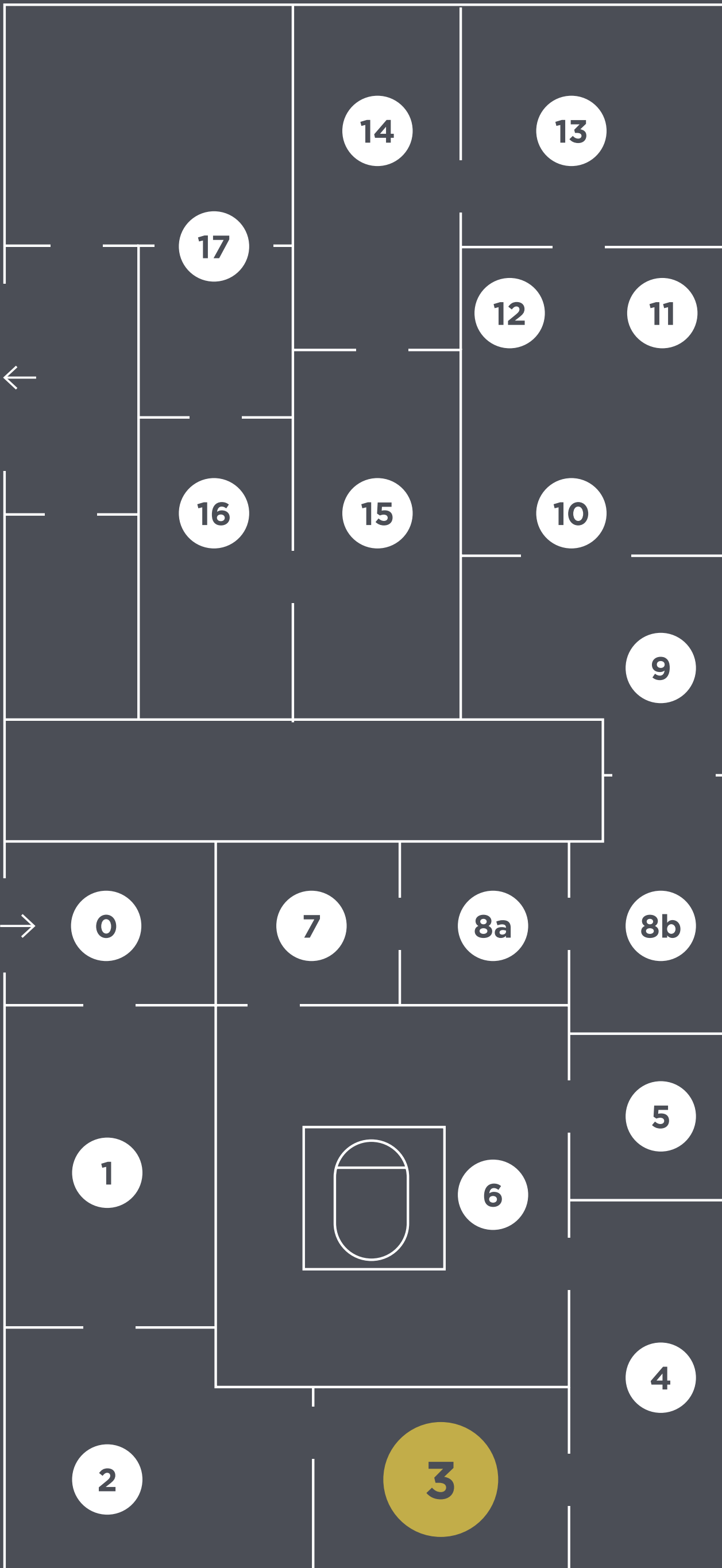
Aunque la ley reconocía el derecho de las mujeres a una instrucción primaria, esta se mantuvo diferenciada por sexos, cuestión que motivó permanentes denuncias de escritoras como Emilia Pardo Bazán. Junto a las representaciones de escuelas para niñas, donde estas aparecían aprendiendo cosas intrascendentes en compañía de sus maestras o compañeras, fueron habituales las escenas en las que padres y abuelos transmitían con gravedad valores morales a

Sección 2

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 la imagen más realista de la esposa supeditada a su marido en el nuevo contexto de la pintura social.

INVITADAS



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 no se dejaran arrastrar por su incontrolable naturaleza emocional.

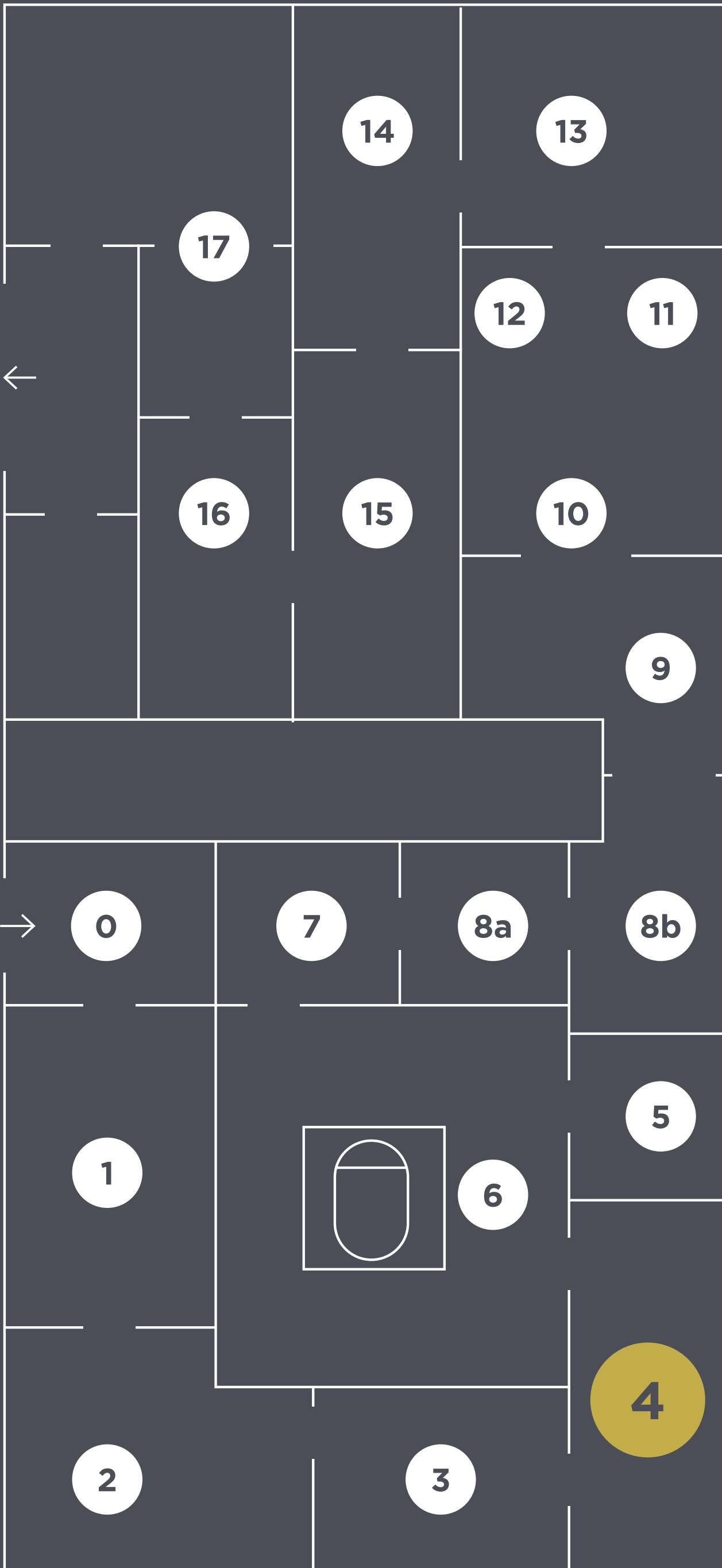
Los artistas interpretaron esa supuesta naturaleza emotiva como parte de su encanto, pero también de su debilidad de carácter, idea que plasmaron en imágenes desenfadadas con títulos como *Soberbia*, *Pereza* o *Sed de venganza*, que, bajo su apariencia intrascendente, revelaban una clara crítica.

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

Sección 3

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 las habían situado injustamente.

INVITADAS



BRÚJULA PARA EXTRAVIDADAS

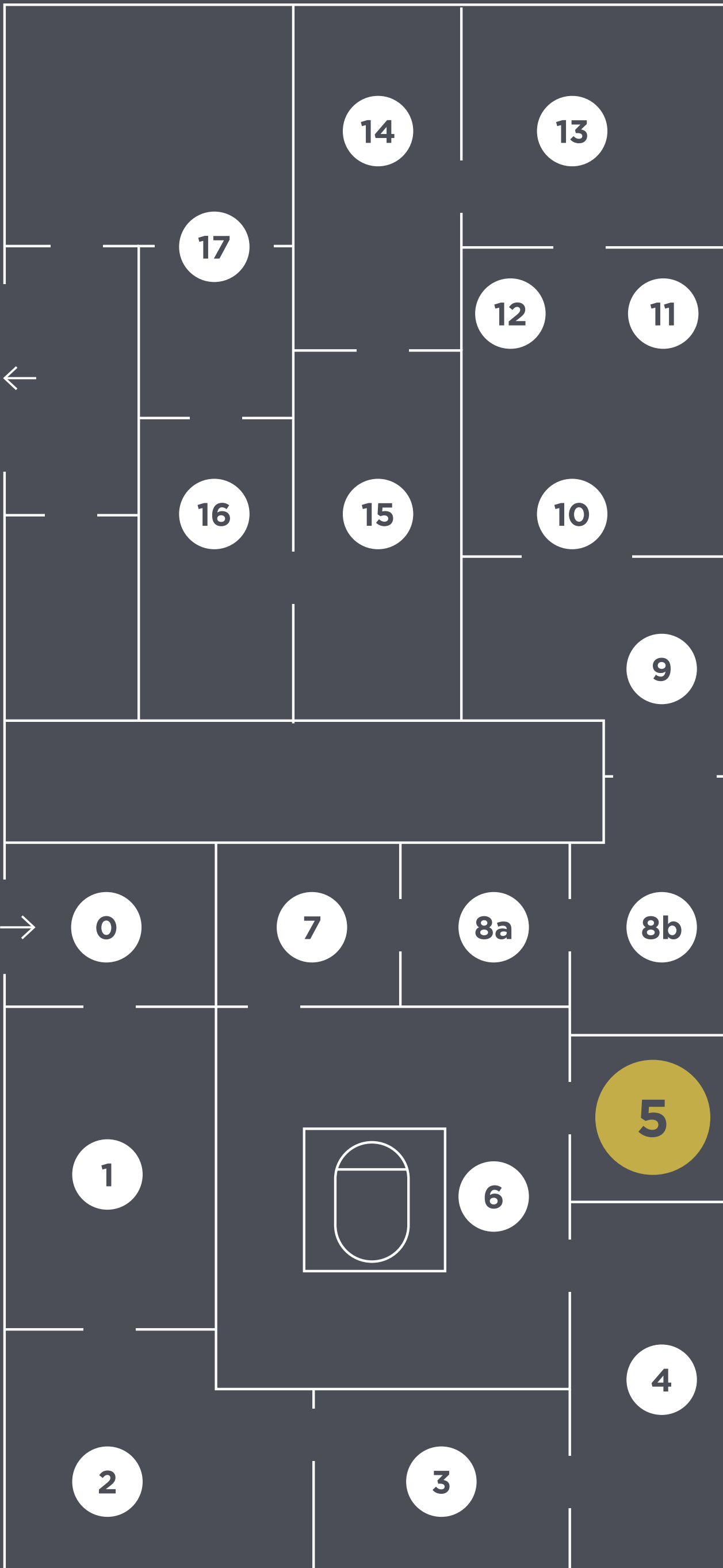
La Exposición Nacional de 1895 supuso el triunfo de un nuevo subgénero sentimentalista, inspirado en los folletines o novelas por entregas: el de las hijas pródigas que, tras haberse dejado seducir por un hombre, retornaban al hogar implorando el perdón paterno. Estas jóvenes caídas, habitualmente de 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

Sección 4

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 obras que tras su crudeza encerraran un mensaje moralizante, a su vez las únicas adquiridas por el Estado, que legitimaba así su discurso paternalista.

INVITADAS



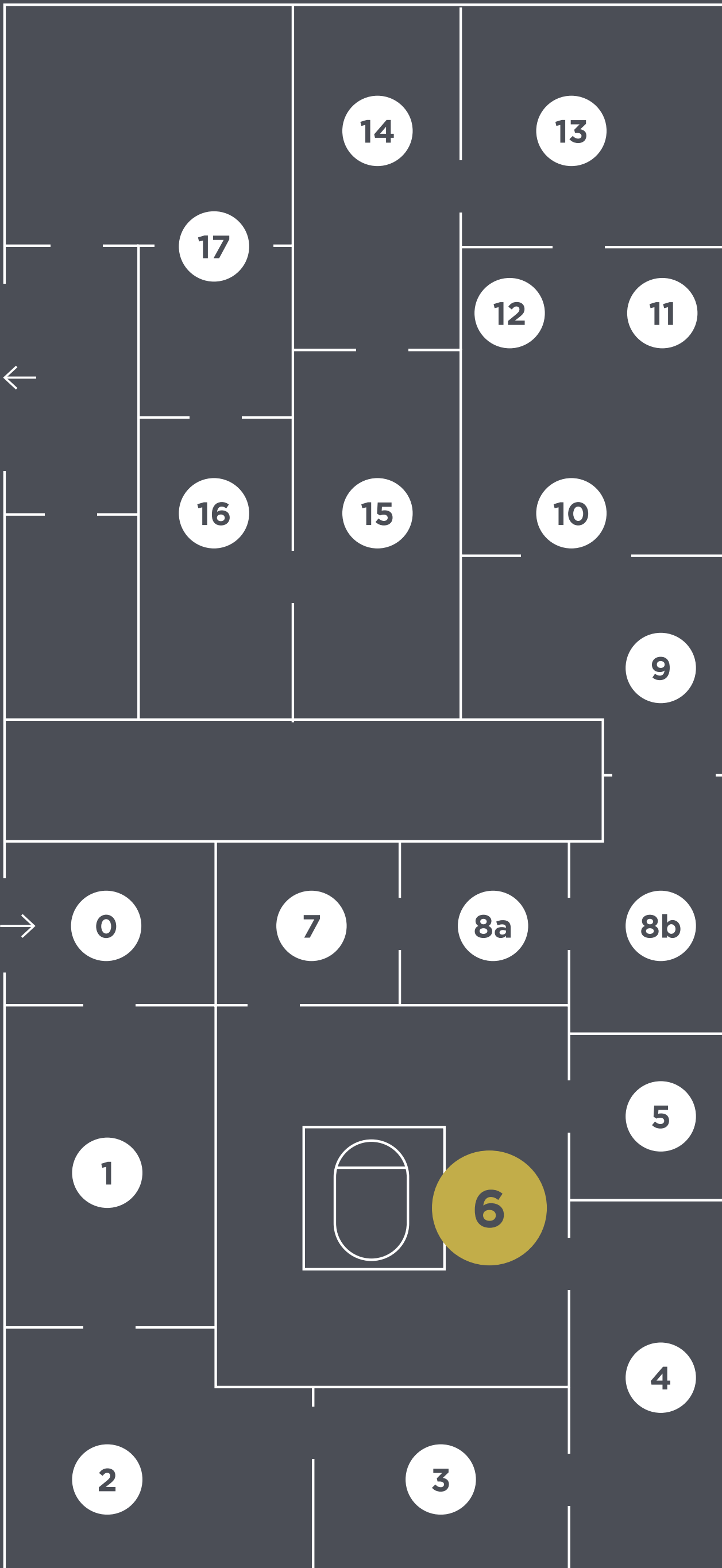
MADRES A JUICIO

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

Sección 5

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.

INVITADAS



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.

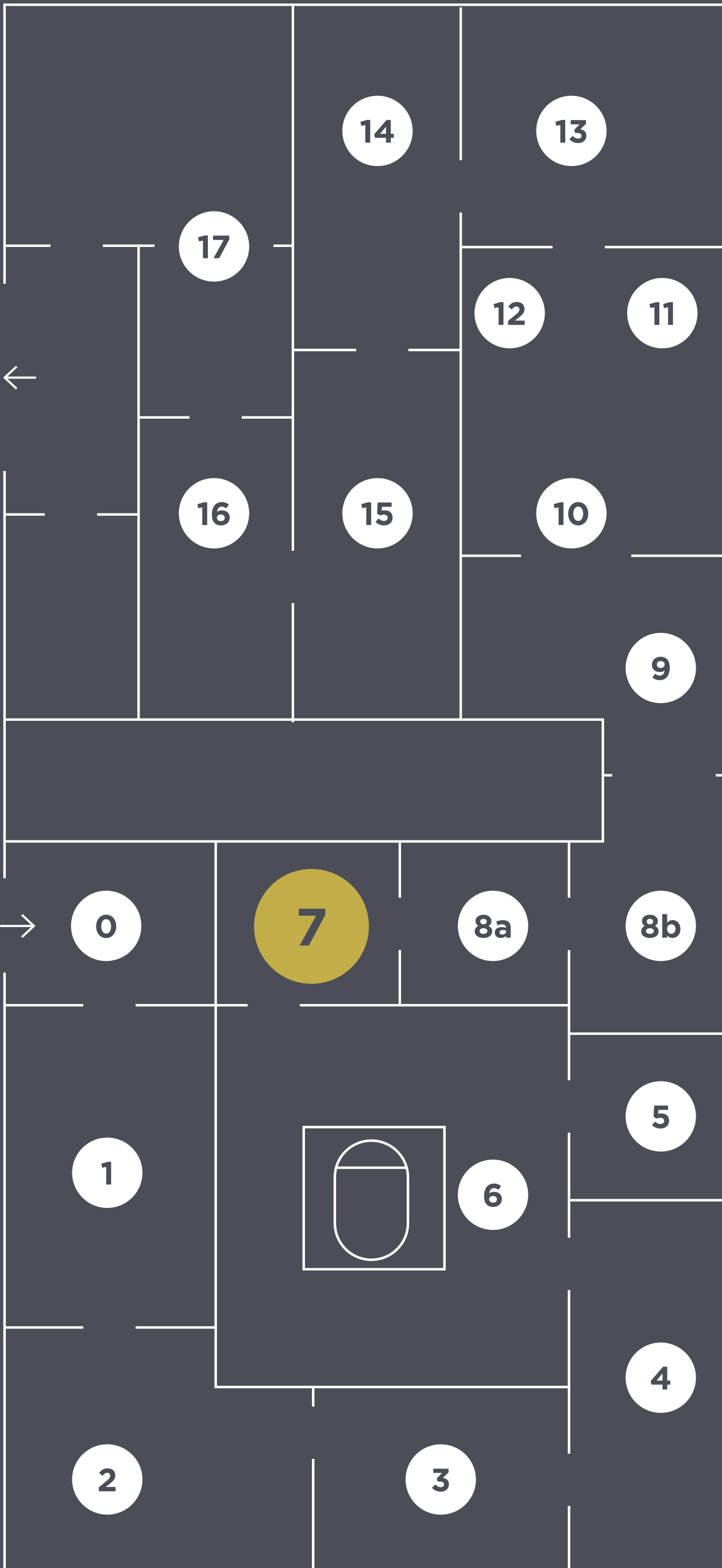
Diversos artistas finiseculares centraron la mirada en el posado artístico, del que llegaron a participar niñas en su transición a la edad adulta. Más abundante fue la

Sección 6

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.

INVITADAS



CENSURADAS

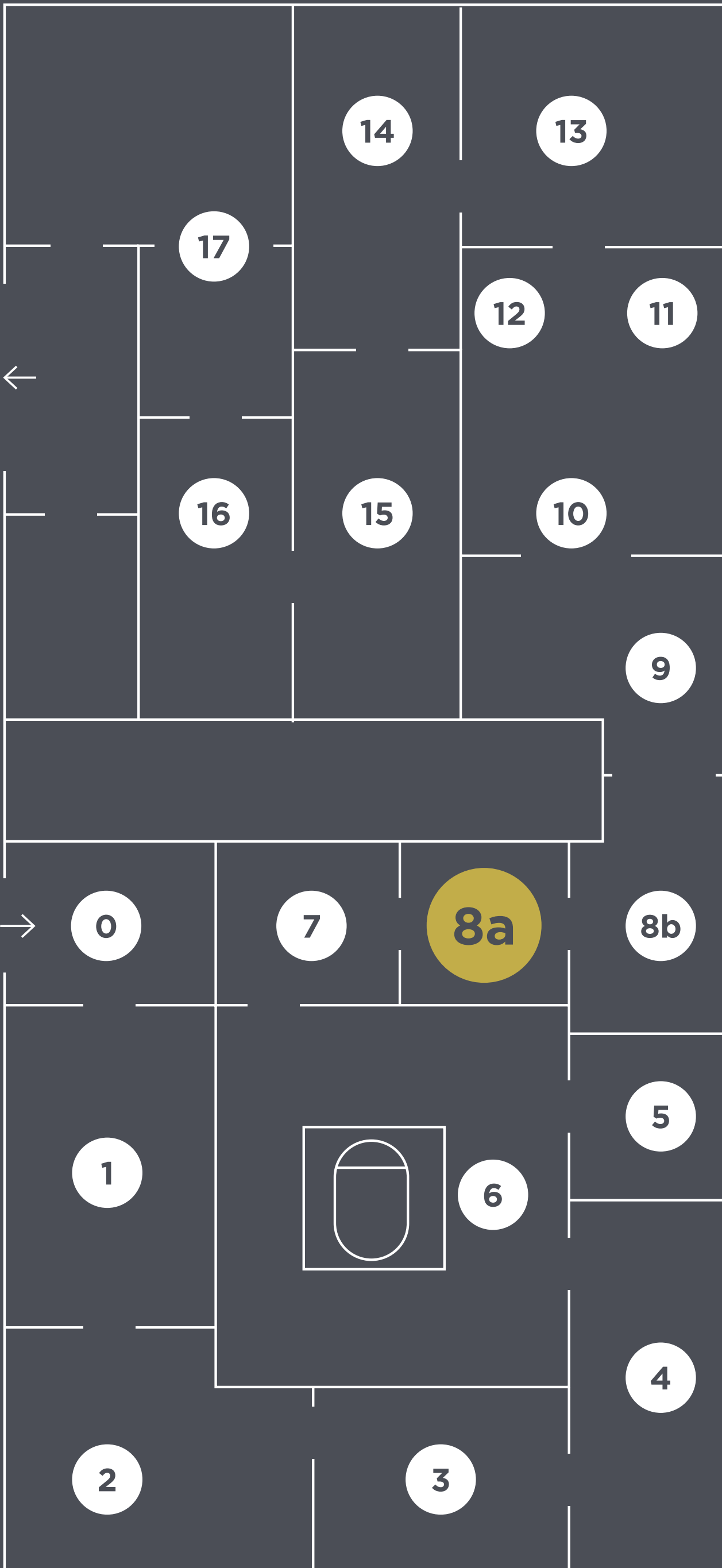
Los jurados de las Exposiciones Nacionales tenían la potestad de rechazar aquellas obras cuyos asuntos atentaran contra los preceptos de la moral. En 1906 fueron cuatro los cuadros que, a pesar de su mérito artístico, se consideraron indignos de «figurar en público certamen». Entre ellos se encontraba *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

Sección 7

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.

INVITADAS



LA RECONSTRUCCIÓN DE LA MUJER CASTIZA

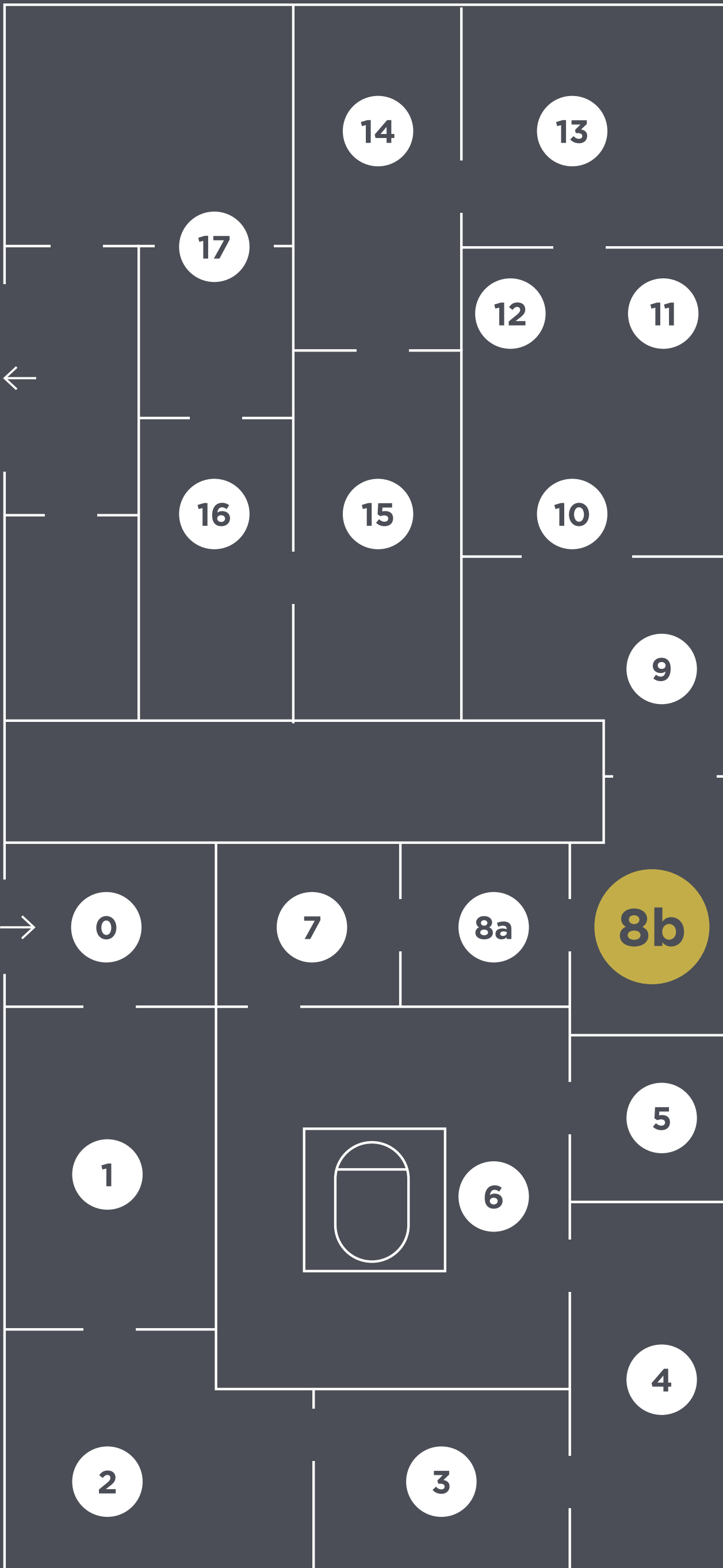
Frente a la imagen de la mujer moderna y liberada que empezó a imponerse en las primeras décadas del siglo xx, algunos ámbitos artísticos salieron en defensa de la tradición. Así, en el seno de la alta sociedad madrileña se fundó en 1909 la Sociedad Española de Amigos del Arte, cuyo propósito era encauzar 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

Sección 8a

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.

INVITADAS



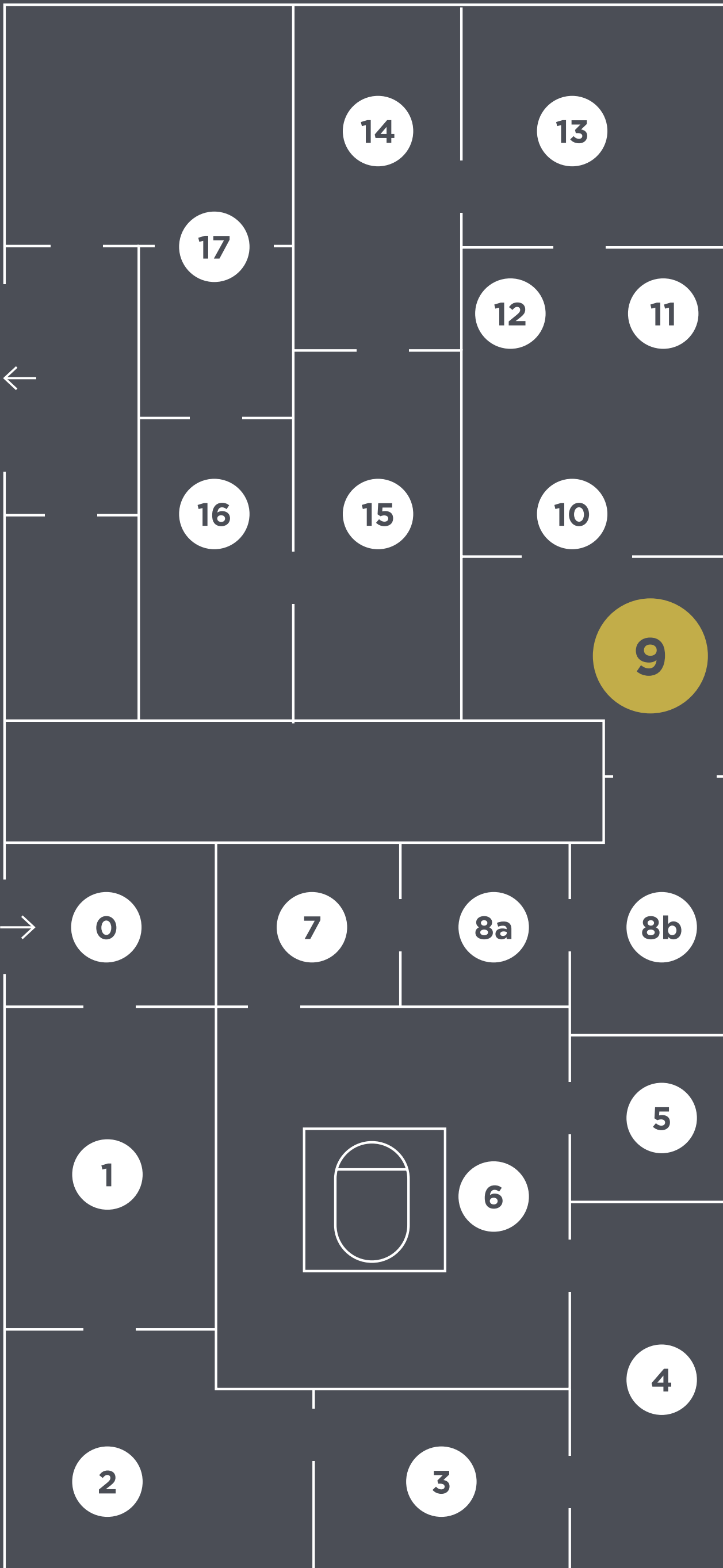
MANIQUÍES DE LUJO

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

Sección 8b

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.

INVITADAS



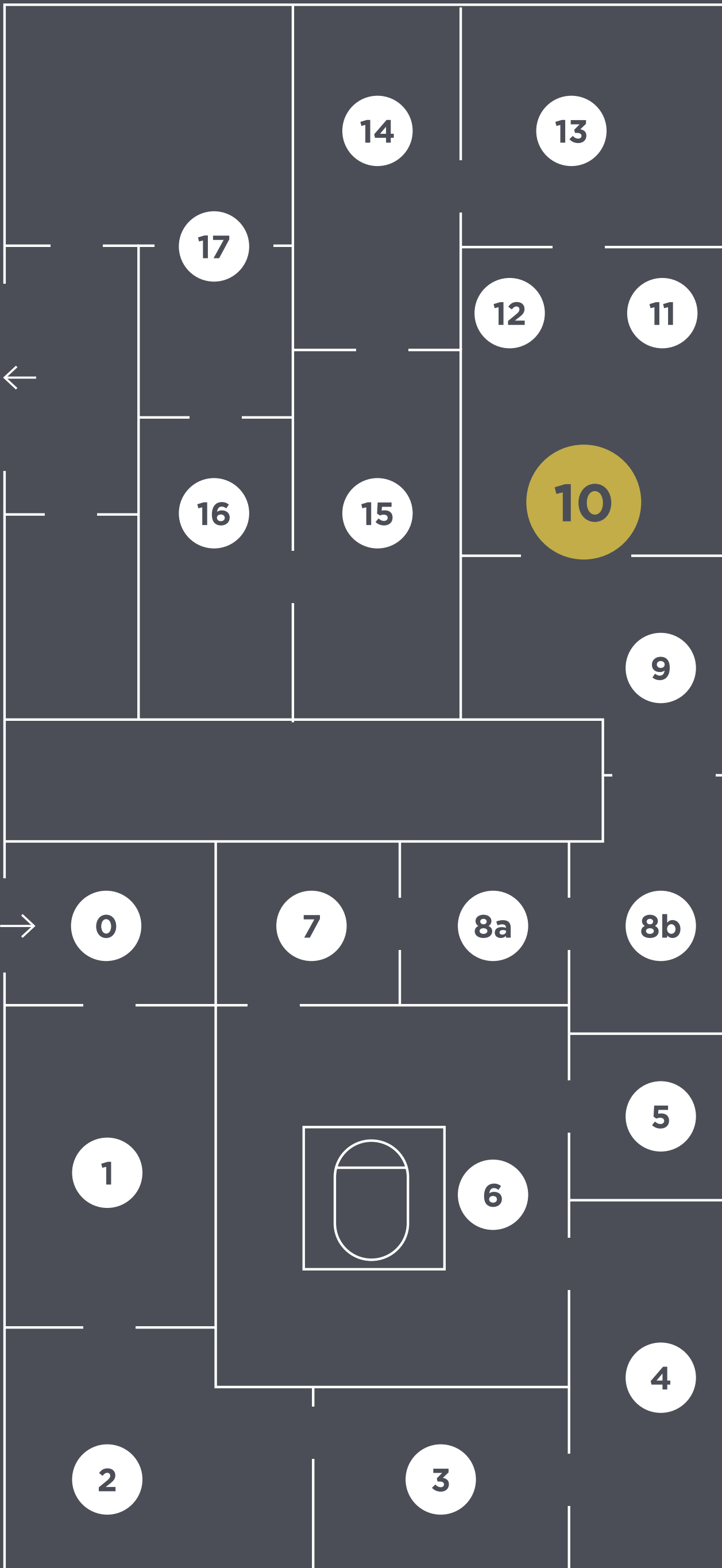
NÁUFRAGAS

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

Sección 9

así su presencia habitual pero invisible en los espacios propios de la creatividad masculina. Tampoco se reconoció públicamente el trabajo silencioso que otras muchas mujeres realizaron 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.

INVITADAS



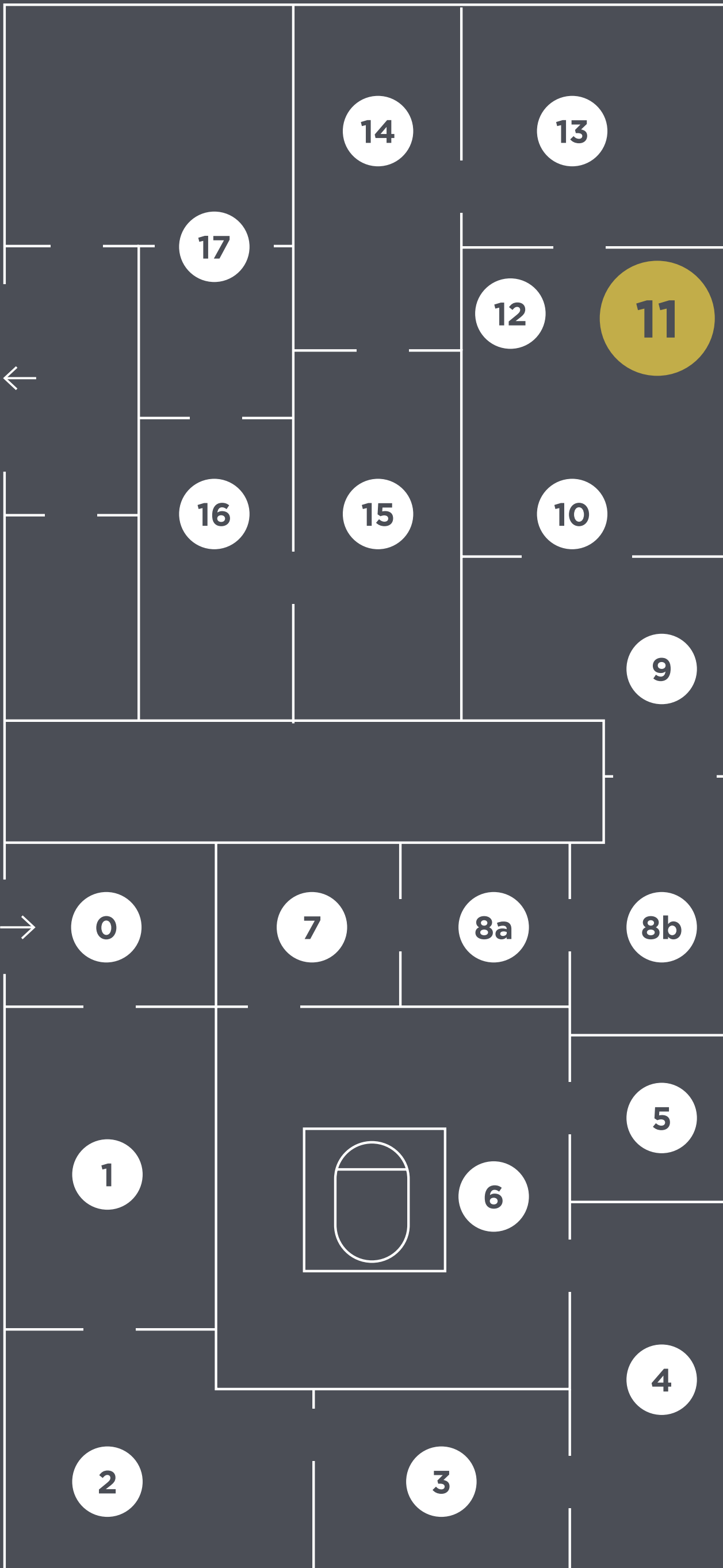
MODELOS EN EL ATELIER

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 privadas 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 añorada, para convertir su «descaro» en objeto de burla

Sección 10

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.

INVITADAS



PINTORAS EN MINIATURA

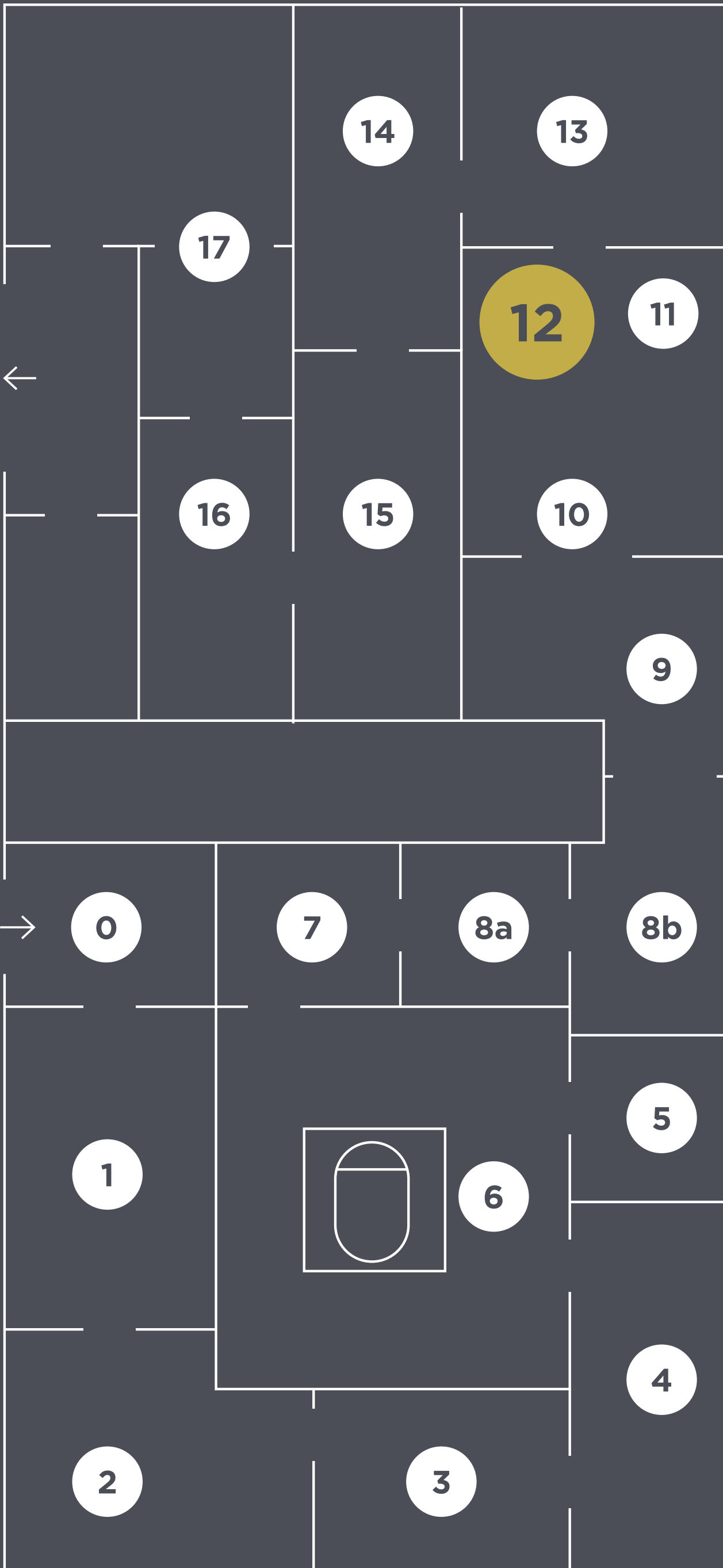
A imitación de los usos y costumbres aristocráticos, cultivar la pintura se convirtió en un complemento más –como el piano o el canto– de la formación de toda joven de la sociedad decimonónica de buen tono. Sin embargo, al no tener acceso a las enseñanzas que impartían las Academias de Bellas Artes, 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

Sección 11

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.

INVITADAS



LAS PRIMERAS FOTÓGRAFAS

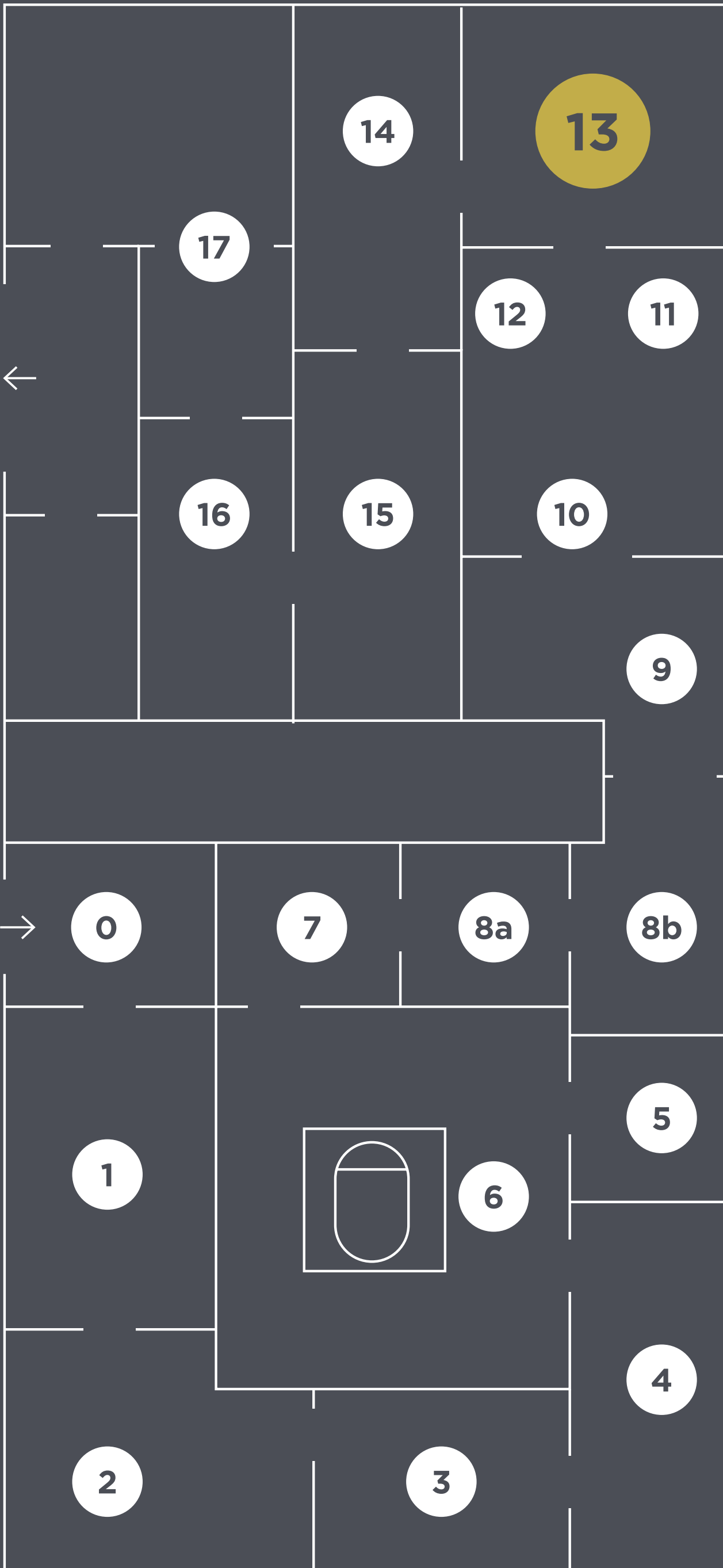
La consideración de disciplina menor que la fotografía tuvo en sus orígenes permitió la participación más activa de las mujeres. Así, desde la década de 1840 un número apreciable de ellas se consagró a la realización de retratos al daguerrotipo. Parte de las pioneras que vinieron a España lo hicieron 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

Sección 12

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 a la luz de 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.

INVITADAS



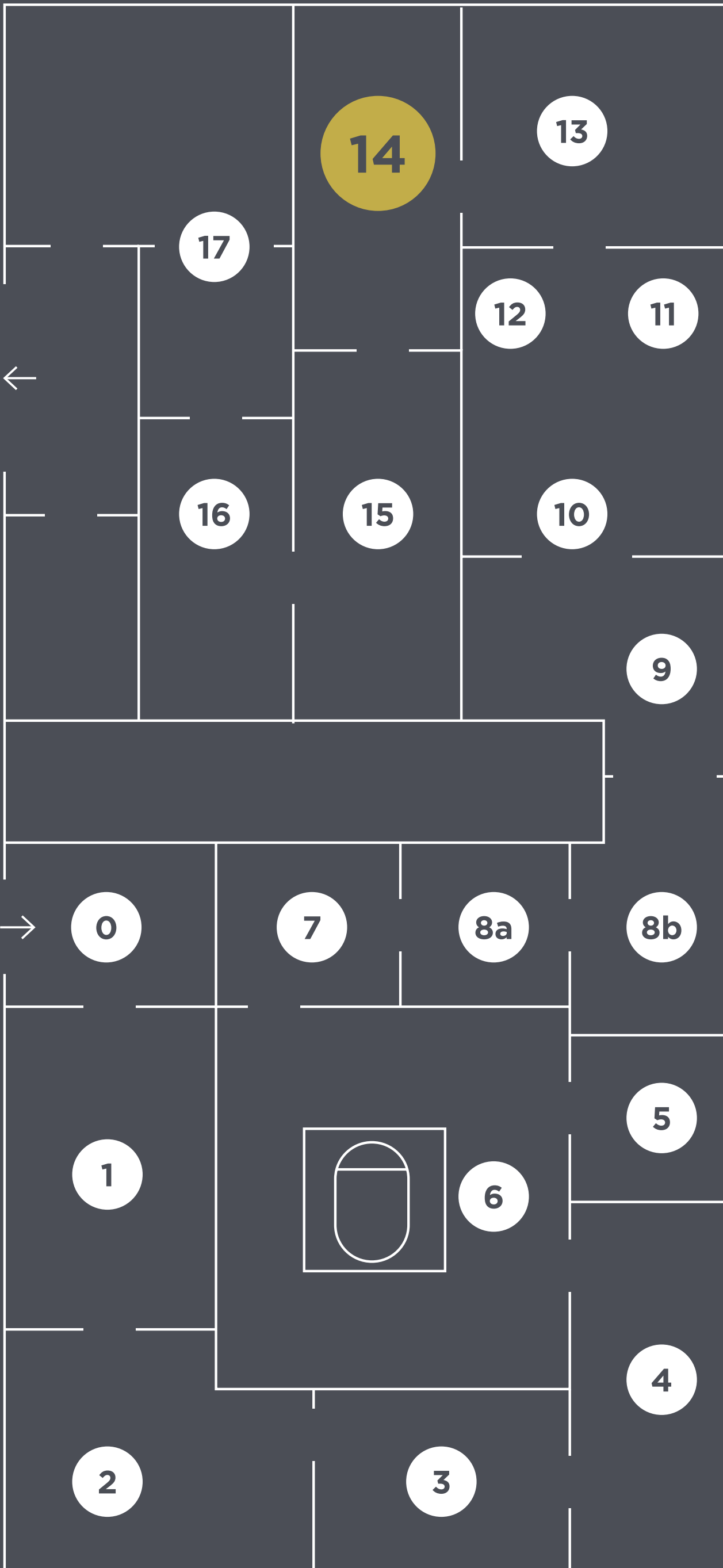
SEÑORAS «COPIANTAS»

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.

Sección 13

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.

INVITADAS



REINAS Y PINTORAS

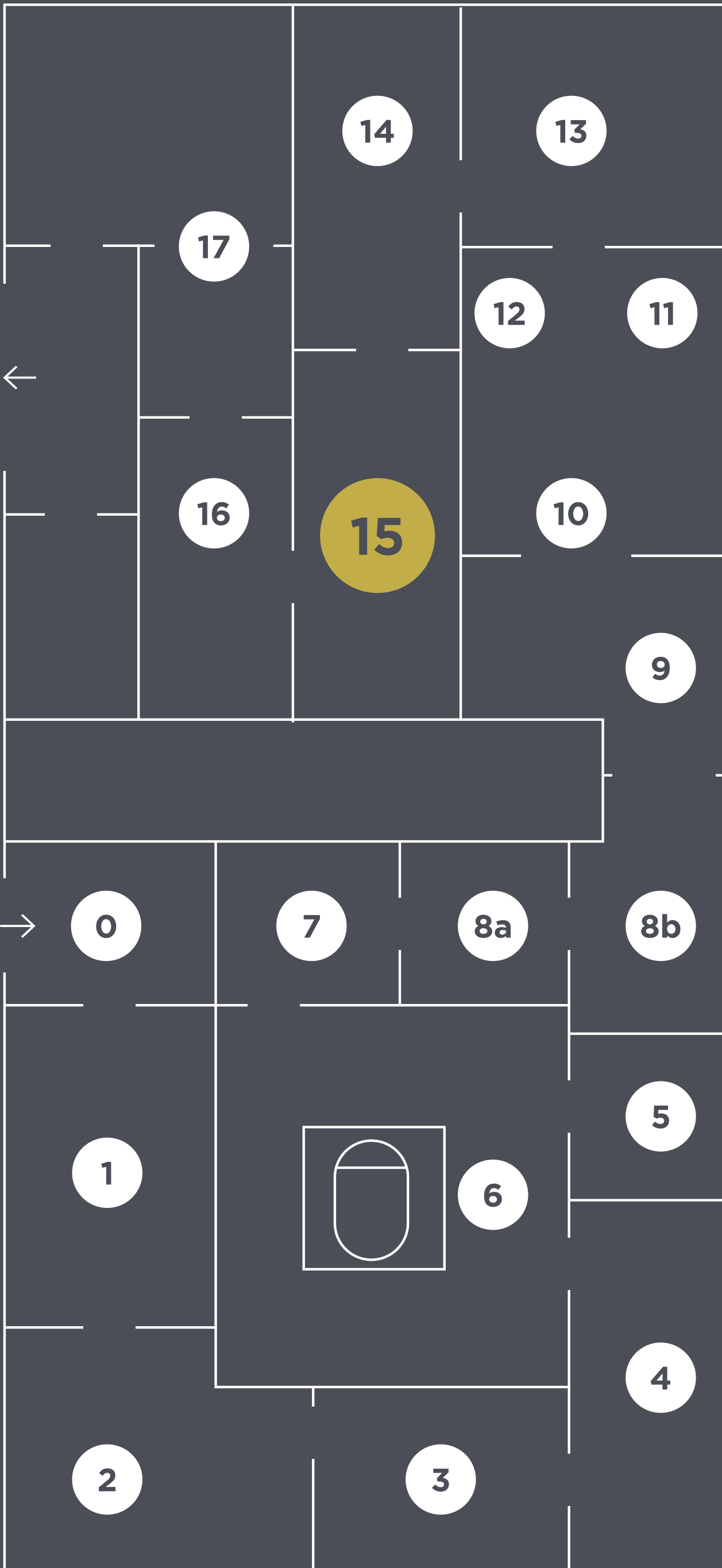
Tanto María Cristina de Borbón como su hija Isabel II se sumaron con especial ímpetu a la tradición de las reinas pintoras y exhibieron con frecuencia obras de su mano, especialmente copias de grandes maestros, en las exposiciones celebradas en la Academia de San Fernando y el Liceo Artístico y Literario 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

Sección 14

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.

INVITADAS



LAS VIEJAS MAESTRAS Y LAS «VERDADERAS PINTORAS»

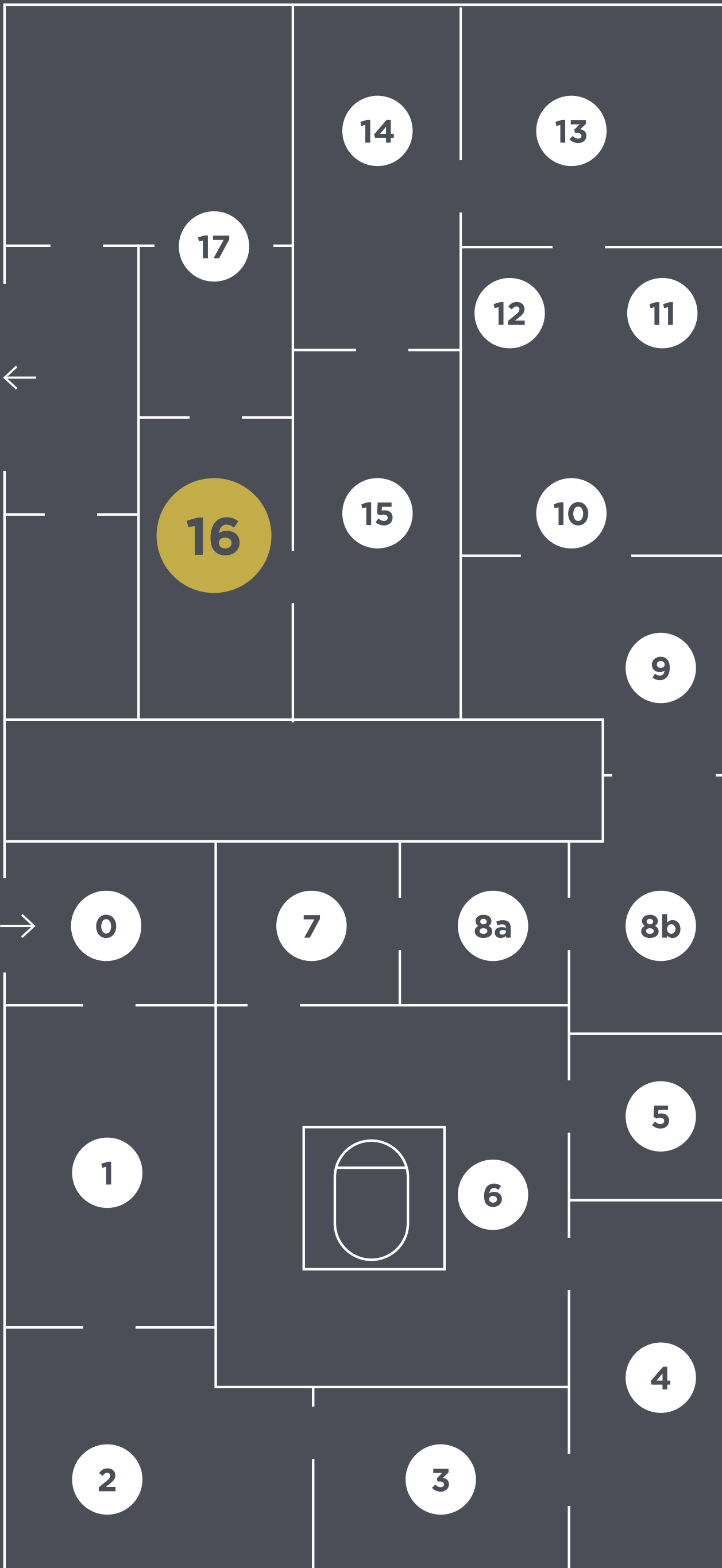
El acceso restringido de las mujeres a una formación artística reglada favoreció su dedicación desde la Edad Moderna a aquellos géneros que la jerarquía académica consideraba menores, como el bodegón, la miniatura o, en menor medida, el retrato. El propio Museo del Prado atesoraba obras de tres maestras 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

Sección 15

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.

INVITADAS



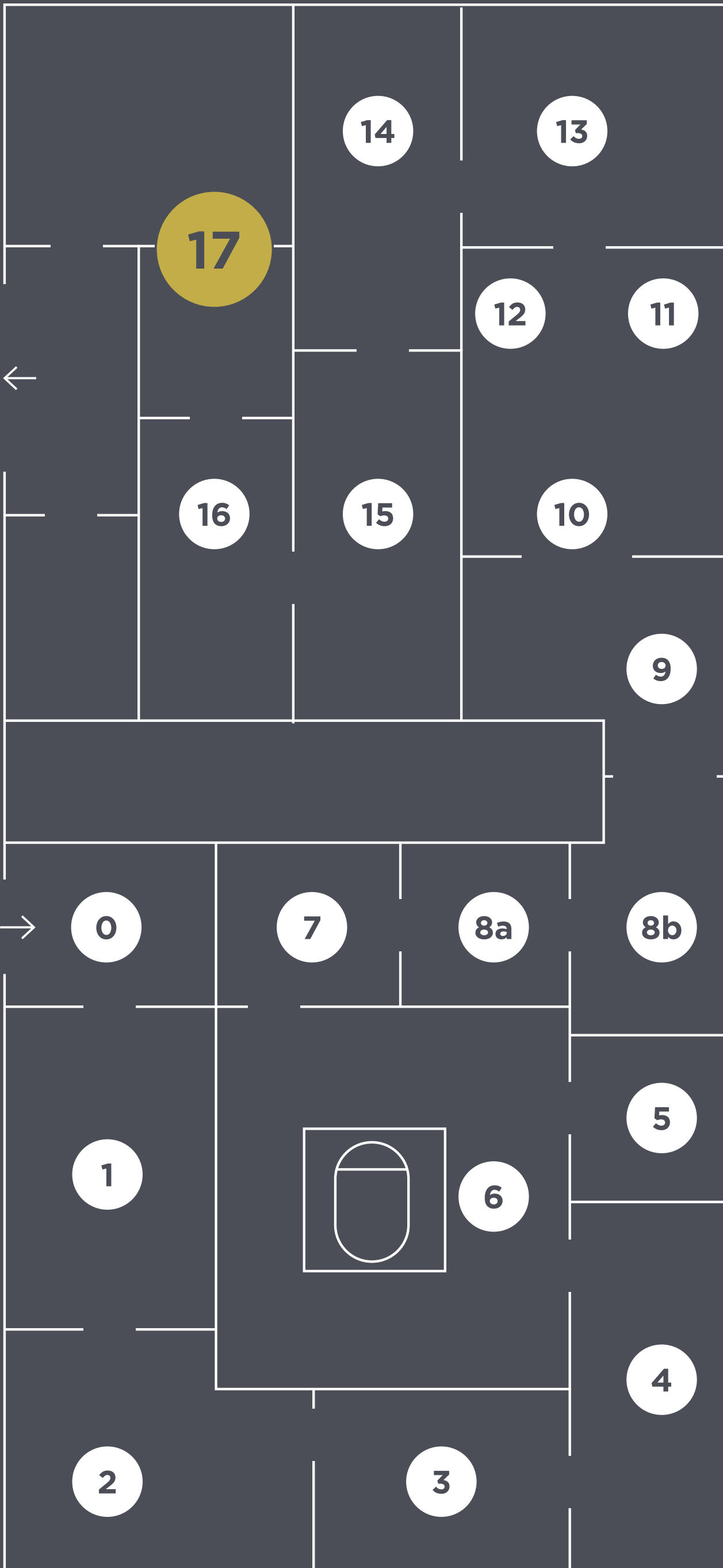
SEÑORAS ANTES QUE PINTORAS

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.

Sección 16

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.

INVITADAS



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

Sección 17

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.



Hazte Amigo
www.amigosmuseoprado.org



MUSEO NACIONAL
DEL **PRADO**