REAL ACADEMIA DE NOBLES
Y BELLA ARTES DE SAN LUIS

Las mujeres y las academias de Bellas Artes

Discurso de ingreso leído
por la Ilma. Señora Doña Concha Lomba Serrano

Discurso de contestación por el
Ilmo. Señor Don Wifredo Rincón García

Discurso institucional del
presidente de la Real Academia
Excelentísimo Señor Don Domingo Buesa Conde

ZARAGOZA, 31 DE MAYO DE 2023

© De los textos, los autores
© De la presente edición, Prensas de la Universidad de Zaragoza
© De las imágenes: Biblioteca Nacional, Colecciones particulares, Cristina García Rodero del libro *España oculta,* Fogg Art Museum (Harvard), Fundación Bartolomé March (Palma de Mallorca), Galería de los Uffizi, Museo Łancut, Museo–Palacio de los condes de Lebrija (Sevilla), Neue Pinakothek de Múnich, Patrimonio Nacional. Colecciones Reales, Real Academia Bellas Artes de San Fernando y Real Academia Española (Biblioteca).

Esta publicación ha sido costeada por el proyecto de investigación *Mujeres artistas en España, 1804-1939* (HAR2017-84399-P), financiado por el Ministerio de Economía, Industria y Competitividad, la Agencia Estatal de Investigación y el Fondo Europeo de Desarrollo Regional.

ISBN 978-84-1340-647-3
Impreso en España
Imprime: Servicio de Publicaciones. Universidad de Zaragoza
D.L.: Z 1206-2023

Las mujeres y las academias de Bellas Artes

Concha Lomba Serrano
Catedrática de Historia del Arte, Universidad de Zaragoza

A Violeta, mi madre

Las mujeres y las academias de Bellas Artes

Excmo. señor presidente,
Ilustrísimos señores académicos y señoras académicas
Señoras y Señores

Es para mí un honor que la Real Academia de Bellas Artes de San Luis, una de las más antiguas de España, me acoja en su seno como miembro de número, en calidad de erudita en la Sección VI dedicada al Grabado y las Artes Suntuarias, para ostentar la medalla número 28.

Confío en estar a la altura de sus exigencias. Precisamente en una época en la que, a nadie se le oculta, las academias cumplen unos objetivos muy distintos de aquellos para las que fueron concebidas y algunas de ellas arrastran ciertas inercias que impiden su óptimo desarrollo. No es el caso de la zaragozana que, sustentada en la calidad intelectual de sus integrantes, durante los últimos años ha recobrado un gran ímpetu llevando a cabo distintas actividades que la han hecho merecedora de un notable reconocimiento, también entre las restantes academias.

Desde esa perspectiva, espero contribuir al fomento y al desarrollo de las artes y del patrimonio cultural, prestando especial atención al territorio aragonés que, históricamente, ha destacado por su capacidad creativa y que aspira a seguir ocupando, con sus luces y sombras, un lugar relevante en la cultura global que nos circunda. Y deseo igualmente colaborar en la recuperación de una parte esencial de sus protagonistas: las mujeres artistas, prosiguiendo con el carácter pionero que, en materia de género, tuvo la Real Academia de

Bellas Artes de San Luis. Una afirmación fundamentada en la investigación que durante los últimos años he llevado a cabo en el seno de una serie de proyectos de investigación más amplios dedicados al estudio de las creadoras en la escena cultural europea durante la Edad Contemporánea, logrados en convocatorias competitivas.

En ese contexto se inserta el discurso que pronunciaré. Un discurso feliz por diversos motivos. Primero, porque mi ingreso se produjo cuando el sillón que se me asignó estaba vacante, de manera que mis palabras no contendrán tristes alusiones a los ausentes. Segundo, porque a semejante circunstancia se suma la alegría de contar con su compañía en un momento esperanzador en este largo proceso pandémico que hemos sufrido desde hace ya demasiado tiempo. Y tercero, porque confío que el discurso será útil para la historia de las academias de bellas artes y el papel que han desempeñado históricamente en el avance cultural y social de nuestro país; un aspecto que han destacado tanto el presidente de nuestra Academia, el cada vez más sabio doctor Domingo Buesa, como quien me responderá en este rito de paso. Me refiero al ilustrísimo académico, doctor don Wifredo Rincón, persona de gran sensibilidad también en los asuntos de género, tal y como ha demostrado en sus publicaciones científicas, y que me ha ayudado con aportaciones documentales novedosas; una actitud que concuerda con su extraordinaria capacidad científica y con su bonhomía y rectitud personal. Por estos y otros motivos me gusta saberme entre sus amistades, una amistad que curiosamente, empezó en Madrid, justamente a mediados de los ochenta, al poco de instalarme en la ciudad para incorporarme como conservadora en el ya desaparecido Museo Español de Arte Contemporáneo. Comenzó entonces una sólida amistad que nos ha hecho transitar muchos y diversos caminos, algunos complicados, pero siempre hermosos. Gracias doctor Rincón, querido Wifredo, por acompañarme también en este día tan especial.

Un reconocimiento que, por supuesto, hago extensivo al presidente de la Academia, don Domingo Buesa, y a todos los académicos y académicas presentes. Igualmente a tantas personas queridas que nos acompañan y otras cuya obligada ausencia lamento; y de manera muy especial a mi familia, encabezada por mi esposo, don Francisco Beltrán Lloris, y mi madre, una mujer inteligente y amada, doña Violeta Serrano Sanz. A ella va dedicada este discurso.

* * *

> […] es un hecho irrefutable que, en todos los tiempos, cuando las mujeres han querido introducirse en la vida artística o en cualquier otra profesión, ellas han conseguido siempre excelentes éxitos y han llegado a la cumbre de la fama y la celebridad, hecho que se puede demostrar fácilmente con una infinidad de ejemplos.
>
> Es evidente que todo el mundo sabe cuánto valen ellas en todos los aspectos de los asuntos económicos, así como en los asuntos guerreros, pues todo el mundo conoce quiénes fueron Camila, Arpalice […].
>
> Según cuenta Pausanias, en la poesía fueron todavía más maravillosas […].
>
> Pero es evidente que nunca como en nuestros tiempos, las mujeres han llegado a conquistar fama y celebridad no solo en el estudio de las letras […], sino también en las demás facultades […].
>
> Podemos, por tanto, decir, junto con el divino Ariosto, que:
>
> *Las mujeres han llegado a la cumbre*
> *de todas las artes en que pusieron estudio*.[1]

La opinión expresada por Giorgio Vasari sobre la capacidad intelectual de las mujeres en el célebre tratado dedicado a *Las vidas de los mejores arquitectos, pintores y escultores* que publicó en 1550, constituye un excelente punto de partida para analizar el papel desempeñado por las féminas en las academias de Bellas Artes a lo largo de su historia, el tema elegido para nuestro discurso de ingreso en una de las principales y más antiguas instituciones españolas: la Real Academia de Bellas Artes de San Luis de Zaragoza. Debido, esencialmente, a que Vasari —considerado el primer historiador del arte universal, con todos los matices que conviene establecer al respecto— fue el inspirador de la primera Academia dedicada a la enseñanza de las bellas artes de la que tenemos constancia, creada y patrocinada por el gran Cosme de Médicis en aquella magnífica y hermosa Florencia renacentista.[2]

Nuestro estudio demostrará, entre otras cuestiones, que las academias dedicadas a las bellas artes en Europa y, por lo tanto, en España fueron más avanzadas en materia de género que sus homónimas, en especial durante la época ilustrada. También que la presencia, que no importancia, de las mujeres en las mismas se debió esencialmente al empeño de un reducido sector de la intelectualidad española que, al igual que la europea, defendió su presencia en dichas instituciones, contraviniendo la opinión mayoritaria de la sociedad que seguía considerando a la mujer un ser carente de los mínimos derechos políticos, sociales y culturales. Y cómo, coincidiendo con el cambio en la *institución arte* acaecido en nuestra sociedad, dicha presencia fue menguando a medida que avanzaba la centuria decimonónica, hasta

Fig. 1. Retrato la escultora de Propercia de Rossi aparecido en el T. II del Tratado de Vasari.

casi desaparecer, sin que el teóricamente moderno siglo XX introdujese cambios sustanciales en este declive hasta bien entrados los años ochenta. Fue entonces cuando se produjo un tímido avance en este proceso, en sintonía con el desarrollo del pensamiento feminista en el mundo.

Para llevar a cabo semejante análisis, nuestro estudio parte, como decía, de aquella brillante cultura humanística en la que Giorgio Vasari desempeñó un papel fundamental, aunque su consideración sobre las mujeres se ajustara al paternalismo imperante en la época, asumiendo plenamente la posición subsidiaria que se les adjudicaba.[3] Una posición que reclamaba la maternidad como la función esencial a la que estaban obligadas las féminas, a quienes, desde un punto de vista biológico, se les suponía un carácter veleidoso e histérico, carente además de la creatividad que precisaban los genios. Es lo que sucedía, en opinión de Vasari, con la escultora Propercia de Rossi (fig. 1), de quien afirmaba:

Fig. 2. Sofonisba Anguissola, *Autorretrato frente al caballete,* 1556, Museo Łancut.

> […] Tampoco se han avergonzado, como para quitarnos la vanagloria de la superioridad, de poner sus tiernas y blanquísimas manos a disposición de la mecánica, manipulando la rugosidad de los mármoles y la aspereza del hierro para conseguir sus propósitos, lo cual les ha reportado fama, como ha hecho en nuestros días Propercia de Rossi, ciudadana boloñesa, joven virtuosa no solo en los quehaceres de su casa como las demás mujeres, sino en muchas ciencias hasta el extremo de que mujeres y hombres envidiaron sus cualidades.
>
> De cuerpo bellísimo, tocó y cantó en sus tiempos como la mejor de las mujeres de la ciudad, y como era de carácter caprichoso y finísimo talento […].[4]

En consonancia con tales planteamientos, se entenderá la escasa atención que Vasari prestó igualmente a las mujeres en su interesante *Código de reglas de la Academia del Disegno,* a quienes parece olvidar sirviéndose del término *uomini* en los diferentes apartados que incluye la reglamentación;[5] y a quienes apenas alude en sus *Vitae,* en cuyas páginas tan solo refiere a sor Plautilla y Lucrecia,[6] junto con sendas monografías dedicadas a la ya citada Properzia de Rossi (1490-1530), y a Sofonisba Anguissola (fig. 2), su pintora preferida, a quien elogiaba con estas palabras:

> […] Sofonisba, natural de Cremona […}, demostró haber atendido a las cosas del dibujo con el estudio y la mejor gracia que ninguna otra mujer de nuestros tiempos pudo igualar, llegando no solo a dibujar, colorear y retratar del natural, además de copiar excelentemente obras ajenas, sino que por sí sola realizó cosas rarísimas y muy bellas en el arte de la pintura […].[7]

Ninguna de ambas artistas participó, sin embargo, en la célebre Academia dirigida por Vasari, nacida en 1563 y convertida en la pionera de nuestras instituciones.

A la temprana Academia florentina pronto se fueron sumando algunas otras entidades semejantes en diferentes ciudades italianas, en las que, como afirma María Antonietta Trasforini, se ha documentado la presencia de ciertas pintoras.[8] La esencial fue la Academia de San Luca de Roma, creada originariamente en 1593 por Federico Zuccari bajo el patrocinio papal, en la que, desde el siglo XVII, se constata la asistencia de creadoras como Giovanna Garzoni (1600-1670), pintora especializada en bodegones y miniaturas, aunque también practicó el retrato; Rosalba Carriera (1675-1757) (fig. 3), conocida ampliamente por sus miniaturas y retratos rococós, quien no solo fue admitida en 1701 en la academia romana, sino que casi veinte años después ingresó en la de Bolonia; o la célebre Angélica Kaufmann (1741-1807), convertida en una de las fundadoras de la Royal Academy londinense. Parece ser que en semejante proeza influyó la poderosa Iglesia romana, una circunstancia que no debe causar extrañeza pues baste recordar que, mucho tiempo atrás, la corte papal reclamó a Lavinia Fontana para llevar a cabo algunos encargos, cuando la pintora hubo alcanzado una notable celebridad en la escena artística europea.

Nada de lo expuesto constituyó, por desgracia, un apoyo explícito a la consideración artística de las creadoras en Italia, a las que se continuaba considerando como aficionadas, pero confirma la importancia que ostentaban ciertas damas en el seno de la cultura artística de la época, pues es preciso recordar el importante papel que algunas de aquellas aristócratas y miembros de la realeza ejercieron como patrocinadoras, mecenas e incluso como fundadoras de ciertas academias. Entre ellas, la Albertina de Turín, creada en 1678 por María Juana Bautista de Saboya-Nemours como Academia de Pintores, Escultores y Arquitectos; o la de Brera, instaurada en 1776 por la emperatriz María Teresa I de Austria.

Por esas fechas, la historia de las academias de Bellas Artes, apunta Pevsner, había comenzado ya su segunda fase, iniciada jus-

Fig. 3. Rosalba Carriera, *Autorretrato sosteniendo un retrato de su hermana,* 1715. Florencia, Galería de los Uffizi.

tamente en 1648 con la fundación de la famosa *Académie royale de peinture et de sculpture,* la primera institución estatal francesa concebida, por cierto, a semejanza de los principios que inspiraron la de San Luca de Roma. La parisina logró convertirse en una de las más importantes de la época, pues no solo agrupaba a los pintores y escultores más notables del momento sino que sus actividades cubrían un amplio abanico que abarcaba la formación artística —incluido el importante aprendizaje teórico—,[9] la exhibición —organizando exposiciones temporales en las que los creadores mostraban su talento, un principio que tuvo como consecuencia la organización del célebre Salón francés— e, incluso, el fomento de la producción artística al ofertar entre sus asociados los encargos reales que recibía.

Fue también una de las más avanzadas en materia de género, ya que, a diferencia de sus predecesoras, admitió entre sus filas a algunas féminas pues, al parecer, el monarca francés opinaba que la academia debía «… difundir sus gracias sin distinción de sexo». Al menos, es la frase que consta en el acto de recepción de Catherine

Girardon, una de las primeras pintoras incorporadas a la institución francesa que, como era de esperar, fue hija de un artista: el maestro escultor Jacques Duchemin y que, con el transcurso del tiempo, se desposó con el también escultor François Girardon, de quien tomó el apellido como era usual en Francia. Su parentesco resultó esencial para su aceptación en la Academia, de la misma manera que fue sustancial en la dedicación de las féminas a la creación artística; una constante que ya venía de antiguo y que perduró hasta los años ochenta del siglo XX, cuando las mujeres alcanzaron su tan ansiada independencia profesional.[10] En ese contexto, al poco de su fundación, la *Académie royale de peinture et de sculpture* aceptó el ingresó de quince damas, todas ellas emparentadas por cierto con alguno de los académicos[11] y, en consecuencia, pertenecientes a clases sociales acomodadas, incluida la alta aristocracia y la realeza. Ninguna de ellas, sin embargo, alcanzó las mismas prerrogativas que sus compañeros varones, ya que no fueron admitidas como profesoras adjuntas, ni recibidas en la categoría superior, tampoco podían asistir a las clases de modelado, ya que el decoro exigido a las damas impedía la contemplación de los desnudos. A pesar de todo, en ocasiones, se produjeron ciertas excepciones al aceptar el ingreso de mujeres por méritos puramente artísticos como sucedió con Élisabeth-Sophie Chéron (1648-1711), hija del pintor de miniaturas, Henri Chéron, quien no pudo formar parte de la Academia porque era protestante.

Tamañas diferencias fueron combatidas en el seno de la propia Academia por algunos de sus integrantes más avanzados. La protesta más interesante para nuestro propósito fue la encabezada por el grabador y académico Miger, amigo de la célebre retratista Adélaïde Labille-Guiard, quien en 1789 planteó la supresión de las diferencias existentes en el seno de la institución respecto a las mujeres afirmando:

> […] q'une loi fixe à trois ou quatre le nombre de dames académiciennes. Ou il ne fallait pas en recevoir, ou, dès qu'on en a reçu, toutes celles qui ont un vrai talent ont des droits légitimes. […] Qu'on soit difficile sur le talent comme sur les moeurs, voilà la véritable loi; mais toute honnéte femme, vraiment artiste, est un homme pour l'Acdemie.[12]

Tan sugerente propuesta contó con abundantes defensores que propiciaron la invitación cursada al grabador para que defendiese

públicamente su proyecto para la reforma de la Academia. Sin embargo, sus valedores no fueron suficientes, pues a fines de 1789 no solamente se opusieron a dicha reforma el sector académico más conservador, sino que también lo hizo una tercera facción, la liderada por los defensores de un sistema asambleario de organización que, encabezados por David, apostaban por la transformación total de las Academias. Eso sí, lograron ciertas conquistas, como la aprobada el 23 de septiembre de 1790 según la cual las mujeres artistas fueron declaradas iguales a sus compañeros varones en lo tocante a la elección y a su carrera en el seno de la Academia. Poco más, ya que aquellos tiempos en los que tan significadas entidades admitían a las féminas concluyeron pronto, aunque hubo algunas excepciones como la de la ya citada Rosalba Carriera. Y paradójicamente, tan retrógrada decisión alcanzó su carácter definitivo al estallar la Revolución francesa, época en la cual la Academia real fue clausurada y las instituciones que le sucedieron —*Commune générale des arts* y *Société populaire et républicaine des Arts* fundada en 1793— excluyeron a las mujeres.

Mientras Italia proseguía con la creación de diferentes academias y se desarrollaba todo este proceso, las principales ciudades europeas hicieron lo propio inaugurando nuevas entidades dedicadas a fomentar la creación artística contemporánea.[13] Por ejemplo Londres cuya *Royal Academie* fue fundada en 1768 por un grupo de cuarenta ciudadanos ingleses, entre los que se contaban el célebre pintor *sir* Joshua Reynolds, convertido en su primer presidente, y una de nuestras principales protagonistas: la pintora Angélica Kaufmann (fig. 4). Junto con ella y en calidad de fundadora figuró también otra de las retratistas más afamadas de la época: Mary Moser (1744-1819), a quien le cupo el gran honor de participar en semejante aventura gracias a la presencia de su padre, el suizo George Michael Moser, entre los creadores de la entidad londinense. Especializada en representaciones florales, se ganó la vida como ilustradora botánica, un género que conviene recordar a pesar de la escasa atención que la historiografia artística le ha prestado hasta la fecha, tanto por su importancia cualitativa, ya que sitúa a las féminas junto a algunos hombres de ciencia, como cuantitativa, pues fueron bastantes las artistas europeas que se ocuparon de semejantes encargos a partir de esta centuria; incluso en España. Con las incorporaciones fundacionales de Angélica Kaufmann y Mary Moser, la *Royal Academie* demostraba un innegable aperturismo en materia de género, si bien es cierto que fue meramente coyuntural, ya

Fig. 4. Angélica Kaufmann, *Autorretrato,* 1784, Múnich, Neue Pinakothek.

que la presencia de ambas mujeres en ese núcleo inicial se debió a las relaciones que mantenían con dos de los artistas fundadores. En consecuencia y cómo se supondrá, ninguna de ellas gozó de las mismas prerrogativas que sus compañeros varones, debiendo sortear los mismos problemas que aquejaban a las restantes académicas europeas desde hacía un par de siglos; entre otras su obligada ausencia de las clases de desnudo, por los motivos ya expuestos. Con todo, la *Royal Academie* supuso un avance en la compleja carrera de obstáculos a que las mujeres artistas se vieron sometidas.

A finales de la centuria ilustrada, el continente americano se sumó también al desarrollo académico. Entre los primeros países en hacerlo es obligado mencionar a Estados Unidos, que en 1795 creaba la *Columbian Art Academy of Paintig, Sculpture, Architecture,* gracias al impulso de Charles Willson Peale, cuyas hijas eran pintoras aficionadas y participaron, recuerda Estrella de Diego, en la exposición que en 1811 organizó la Academia de Pennsylvania. Lo sustancial del asunto es que en dicha entidad, las mujeres no solo eran admitidas sino que, a diferencia de lo que sucedía en Europa, podían incluso asistir a las clases

de anatomía desde 1860.[14] Una prerrogativa que, todavía por esas fechas, no se había logrado ni siquiera en Italia, cuya excepcionalidad en este largo e interesante proceso avanzó un paso más cuando en 1873 Víctor Manuel II aprobó el ingreso de las mujeres entre los miembros honorarios de la Academia florentina, un privilegio ratificado en los nuevos estatutos que rigieron el funcionamiento de dicha entidad.

EL CASO ESPAÑOL

Desde el Renacimiento, España fue uno de los países más avanzados en materia artística, pues no solo contó con prestigiosos creadores que rivalizaron en importancia con flamencos, italianos y franceses, sino que, en ciertas épocas, se produjo un extraordinario florecimiento de las artes al que la monarquía y, por ende, la nobleza contribuyeron notablemente.

No es extraño, por lo tanto, que nuestro país se sumase muy tempranamente a la política de formación y promoción artística iniciada por los florentinos. De hecho y pese a lo planteado por Caveda y Pevsner, durante el siglo XVII fueron varias las academias de carácter privado que se crearon en diferentes ciudades españolas. Francisco Calvo Serraller recordaba que ya en 1606, Madrid inauguró la primera academia dedicada a la pintura, mientras que Sevilla, Valencia y Barcelona siguieron sus pasos pocos años después teniendo como cabezas visibles de dichas instituciones a pintores destacados;[15] y que todas emplearon un funcionamiento similar al modelo italiano ya ensayado. Incluso algunas de ellas aceptaron en su seno a determinadas féminas emparentadas, eso sí, con miembros prominentes de dichas entidades como los pintores Vicente Joannes Masip, Sánchez Coello, Francisco Pacheco el *Spagnoletto*, a cuyas hijas aludía todavía José Parada en 1902 en su pionero estudio sobre las mujeres artistas en España,[16] en el que, por cierto, elogiaba a las creadoras aragonesas con estas palabras:

> […] Es de notar la gran cultura de Aragón en los siglos XVI y XVII, pues vemos el número de señoras que cultivaban las artes y la literatura […].
> Pintoras como la hija de Lastanosa […], Teresa Ahuera […].[17]

Con semejantes precedentes, se entenderá que el movimiento ilustrado propiciase un notable impulso a las academias, concebidas desde entonces como las garantes estatales para la formación y el desarrollo artístico, en sintonía con el modelo francés inaugurado con la *Académie*

royale de peinture et de sculpture.[18] La monarquía y con ella el Estado alentaron el desarrollo y el fomento de las artes a través de tan ilustres instituciones, planificando su creación en las principales ciudades españolas durante la segunda mitad del siglo XVIII. Con ese espíritu surgieron las primeras academias españolas comenzando por la madrileña de San Fernando, instaurada en 1752 y convertida en el modelo conceptual y formal para las restantes. A ella le siguieron la de San Carlos de Valencia, creada a instancias de Carlos III en 1768; la de Santa Isabel de Hungría de Sevilla, que desde 1771 disfrutó de la protección económica real; la de Nuestra Señora de las Angustias de Granada, nacida el 18 de enero de 1777; la de la Purísima Concepción de Valladolid, fechada en 1783 y la de San Luis de Zaragoza, fundada por Carlos IV en 1792.

Sabemos, además, que algunas de ellas evidenciaron un cierto compromiso en materia de género, con todas las cautelas que exige dicha afirmación, por los motivos que pasamos a analizar.

1. Las academias ilustradas

> Muy Ilustre Señor
>
> Siendo tan notorias las demostraciones de affecto que mi difunto Padre y Sr. Marqués de la Romana (que de Dios goce) manifesto a esa Real Academia de S.n Carlos, no será de estrañar que, a imitación suya, de yo alguna prueba que acredite el aprecio que, a más de heredado, por otro particular Título deseo hacer de ese respetable y distinguido Cuerpo. Y encantada del benigno acogimiento, que en el mismo han hallado siempre, no solamente los Discípulos profesores, si también los aficionados al noble Egercicio de la Arte de la Pintura, con el rubor que acompaña a mi Sexo ofresco a Vs. una tal prueba de mi aplicación, que es una Cabeza de la Virgen, pintada de pastel sin que haya tenido en su ejecución otro objeto, que el de una noble ocupación, y honesto entretenimiento. Y aunque podía retraherme la sola consideración de las muchas y excelentes obras, que adornan las Salas de esa Real Casa, para hacerme suspender el ofrecimiento de obra tan inferior. Con todo me ha estimulado ver que igualmente atiende Vs. a premiar, el mérito, a que yo no puedo aspirar, con a corregir los yerros de quien desea acertar. Espero que VS. se digne aceptar esta prueba de mi aplicación, y ruego a Ntro. Señor prospere a VS. los dilatados años, para lustre de la Nación, y decoro de las bellas Artes.
>
> Valencia, 18 setiembre 1779.
>
> María Caro y Sureda [firma y rúbrica].[19]

La carta redactada por María Caro y Sureda, que logró el honor de ingresar en la Academia valenciana en aquel lejano 1779, permite esta-

blecer una cierta aproximación al perfil y la consideración que tuvieron las académicas en España durante la época ilustrada.

Para comenzar, sabemos que las mujeres formaron parte de dichas instituciones al poco de crearse, tal y como demuestran las investigaciones más recientes,[20] si bien es cierto que su presencia fue marginal respecto a la de sus compañeros varones, una circunstancia que concuerda con el pensamiento misógino imperante en la época. Sin embargo, es igualmente cierto que las academias de Bellas Artes fueron, como sucedía en Europa, más avanzadas en materia de género que sus homónimas de Ciencias Morales, Historia, Lengua o Medicina, en las que las mujeres brillaron por su ausencia durante largo tiempo.

En realidad, los estatutos de nuestras academias no discriminaban por razón de sexo, ni tan siquiera se especificaban condiciones especiales para la recepción de las damas en tan ilustres instituciones. Tengo la impresión de que sus responsables prefirieron omitir un asunto que podría resultar conflictivo e ir resolviendo las solicitudes a medida que las iban recibiendo, en función del perfil de las solicitantes.

Desde un punto de vista cuantitativo, el número de ingresos no fue nada desdeñable teniendo en cuenta el contexto histórico de nuestro país que, al contrario que Francia, por ejemplo, no contó con una corriente ideológica ilustrada tan potente. Los datos de que disponemos son los siguientes: en la Academia de San Fernando el número de mujeres que lograron acceder durante la segunda mitad del siglo XVIII fue considerable: nada más y nada menos que veintiséis.[21] En la de San Carlos, María Ángeles Pérez-Martín ha documentado por las mismas fechas el temprano ingreso de siete damas comenzando por Micaela Ferrer, que tuvo el honor de ser la primera académica valenciana —accedió en 1773—, y continuando por Engracia de las Casas, que se incorporó un año después. Les siguieron Josefa Mayans Pastor, que fue admitida en 1776; la citada María Caro Sureda y Manuela Mercader Caro, ambas aceptadas en 1779; Casilda Bisbal, que fue recibida en 1789, y María Ferrer Crespì de Valldaura en 1795.[22] En la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción de Valladolid consta el ingreso de tres mujeres durante la época aludida: la primera académica, María Josefa Pimentel, duquesa de Osuna y condesa de Benavente, lo fue de honor en 1786 (fig. 5); mientras que Vicenta Galiano y María Eugenia Miñano alcanzaron el título de honor y mérito en 1788 y 1799, respectivamente.[23] En la de Sevilla, Magdalena Illán ha

Fig. 5. Francisco Goya, *Retrato de la duquesa de Osuna,* h. 1785. Palma de Mallorca, Fundación Bartolomé March.

rastreado documentalmente a la única artista que se menciona en las actas de la Academia durante este periodo, Gertrudis Lobo, de la que tan solo se sabe que la institución sevillana envió en 1785 un dibujo suyo a la Academia de San Fernando y obtuvo un premio en forma de «gratificación de 100 reales por dibujar una estampa».[24] Finalmente, en la de San Luis de Zaragoza, José Pascual de Quinto y de los Ríos documentó el ingreso de cinco académicas durante la segunda mitad del siglo XVIII: María Josefa Alonso Pimentel y Tellez-Giron, duquesa de Osuna y condesa de Benavente que ingresó el 10 de octubre de 1793; la madrileña Cayetana María Cerda, duquesa de Alburquerque, nominada ese mismo 10 de octubre de 1793; Mariana Jordán de Urriés y Pignatelli, marquesa viuda de Estepa, aceptada el 21 de septiembre de 1793; la zaragozana María Teresa Ballabriga y Rozas nombrada como tal el 26 de abril de 1794; María Pilar Silva Fernandez de Híjar, condesa viuda de Aranda en 1799, y María Fernanda Stuart Fitz, duquesa de Aliaga y Castellot, el 1 de junio de 1799.[25] Algunas de ellas formaban parte de otras academias, como por ejemplo la citada María Josefa Pimentel, que en 1786 accedió a la Academia de la Purísima Concepción de Valladolid.

Fig. 6. María Isabel Luisa de Borbón (Isabel II), *Sagrada Familia del pajarito (copia de Murillo),* 1848, Madrid, Patrimonio Nacional. Colecciones Reales. Palacio Real de Aranjuez.

Asunto distinto es discernir quiénes eran nuestras protagonistas, cuál era su perfil personal y profesional, cómo fue su inserción y cuál fue el papel que desempeñaron en las academias, partiendo claro está de la misoginia ya aludida que caracterizaba la época.

La mayoría de las académicas provenían, como ya se ha dicho, de familias arfistocráticas o de familias acomodadas, cultivadas y amantes de las artes; es decir, que, en general, pertenecían a una clase social elevada. Se trata de una circunstancia que, en mi opinión, facilitó la admisión de las mujeres en nuestras academias, ya que difícilmente podría prohibirse su ingreso cuando la reina Isabel II, diferentes infantas y aristócratas españolas desempeñaron una importante labor en pro del fomento, el desarrollo de las artes y la creación artística. Tales circunstancias, continúo con mi propuesta argumental, debieron propiciar cierta solidaridad con las pintoras aficionadas pertenecientes a clases sociales menos pudientes pero de acreditada solvencia artística, a quienes en buena lógica no se podía excluir del aprendizaje ofrecido en las academias.

En consecuencia, no solo fueron admitidas las aristócratas sino también las artistas aficionadas que, mayoritariamente, provenían de familias cultivadas o de familias con antecedentes artísticos, componiendo un heterogéneo conjunto que incluía a mujeres pertenecientes a la monarquía como, por ejemplo, la princesa Alejandra Listenois Beufremont, Borbón Sicilia, S. M. doña María Cristina Borbón Sicilia, S. A. R. doña Luisa Carlota Borbón Sicilia o la propia reina Isabel II (Fig. 6); junto con significadas aristócratas como María Josefa Alonso Pimentel y Tellez-Girón, duquesa de Osuna, Mariana Silva de Bazán y Sarmiento, duquesa de Huéscar, o, entre otras, Mariana Waldstein, marquesa viuda de Santa Cruz, una de las damas más distinguidas entre las académicas y una de las que se dedicó a la pintura con mayor ahínco —incluida la consabida miniatura—, lo que le reportó que, cuando ya viuda, en 1802 se instaló en Italia, fuese nombrada académica en la de Florencia —a la que donó un *Autorretrato* (fig. 7)— y en la de San Lucas de Roma, a la que regaló una copia del cuadro de Rafael titulado el *Pintor con su maestro de esgrima.*

También se aceptó a familiares de artistas como Ana María Mengs —hija de Antonio Rafael Mengs y esposa de Manuel Salvador Carmona— que ingresó en San Fernando como académica de honor y de mérito por la pintura el 29 de agosto de 1790 (fig. 8); Francisca Meléndez y Borbón, recibida ese mismo año como académica de mérito por la miniatura, y que era nieta del pintor de cámara de Felipe V [26]; o la célebre hijastra de Francisco Goya: Rosario Weiss. E incluso a pintoras aficionadas que, sin estar emparentadas con creadores o eruditos, deseaban ejercer su vocación artística. Fue el caso, entre otras, de la valenciana Micaela Ferrer o la zaragozana Ana Ascaso, quien en 1840 solicitaba su ingreso en la Real Academia de San Luis afirmando:

> Exmo. Sr.
>
> Dedicada por afición al Dibujo, he mirado siempre esa Real Academia su protectora con la veneración que merece por lo que formé el osado intento de dedicarle alguna de mis obras que hiciese ver el mérito artístico, voluntad y buen deseo. Por tanto remito a V. E. la adjunta copia en tinta china de un dibujo que representa al genio de la pintura: feliz yo si a pesar de los defectos V. E. acogiéndola benignamente le dispensara un lugar en ese establecimiento, esta honra formaría mi orgullo, y me serviría de estimulo para dedicarme con más esmero a este hermoso ramo de las bellas artes.
>
> Dios guarde a V. E. muchos años
>
> Zaragoza 5 de setiembre de 1840
>
> Ana Ascaso.[27]

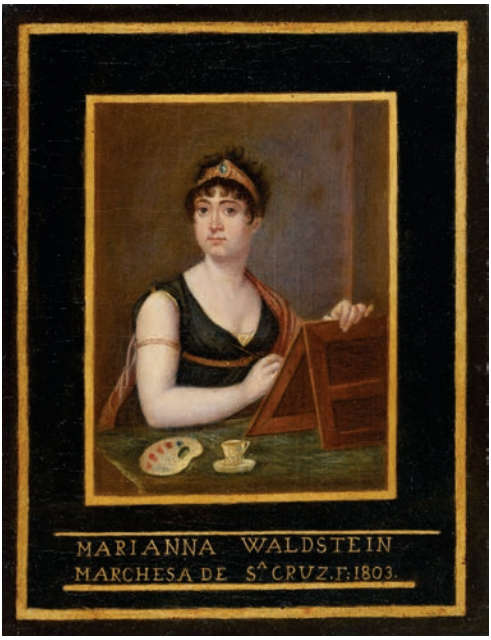

Fig. 7. Mariana Waldstein, *Autorretrato como pintora,* 1803. Florencia, Galería de los Uffizi.

Como se supondrá, sus diversas adscripciones sociales determinaron su inclusión en una de las cuatro categorías existentes hasta mediados del siglo XIX: académicas de honor, de mérito, supernumerarias y directoras honorarias,[28] siendo las de honor y de mérito las escalas que más académicas recibieron. Mientras, las supernumerarias que eran, precisamente, quienes ingresaban por méritos artísticos fueron las más escasas. Por supuesto, en ninguno de los diferentes supuestos alcanzaron la importancia numérica que lograron sus compañeros varones. Para que el lector pueda hacerse una idea del exiguo porcentaje que supusieron nuestra protagonistas, baste con recordar por ejemplo que de las 26 damas que accedieron a la Academia madrileña durante el siglo XVIII, tan solo cuatro fueron designadas directoras honorarias —Antonia de la Vauguyón, princesa Alejandra Listenois Beufremont; Mariana de Silva Meneses y Sarmiento, duquesa viuda de Arcos; Mariana Silva de Bazán y Sarmiento, duquesa de Huéscar; y Mariana Waldstein, marquesa viuda de Santa Cruz—; y solo tres —Bárbara María Hueba, Ana Meléndez y Ángela Pérez Caballero— adquirieron la condición de supernumerarias, es decir, que fueron admitidas por su calidad artís-

Fig. 8. Ana María Mengs, *Autorretrato,* h. 1790, Madrid, Biblioteca Nacional.

tica.[29] En la valenciana, cuyos estatutos de 1787 establecían idénticos rangos académicos que la madrileña, durante la centuria ilustrada fueron admitidas como académicas de mérito y directoras honorarias cuatro mujeres; de ellas, tan solo dos lo fueron de mérito, y otras dos supernumerarias: Micaela Ferrer y Casilda Bisbal.[30] En la zaragozana, sin embargo, no existe constancia de que ninguna dama ocupase el puesto de directora honoraria, pero las cinco mujeres que ingresaron lo hicieron en su condición de académicas de honor. Y otro tanto sucedió con la vallisoletana: las tres féminas aceptadas durante el siglo XVIII lo fueron como académicas de honor y mérito y ninguna de ellas alcanzó la categoría de directoras.

En consonancia con lo expuesto, podría aducirse que la presencia de las mujeres en las academias no solo fue escasa sino incluso anecdótica. Sin embargo, existen indicios que obligan a matizar la última afirmación, cuando menos en ciertas instituciones como las de San Fernando, San Carlos y San Luis, en las que se observa una evidente ambigüedad en cuanto a la forma de participación de las académicas se refiere.

Fig. 9. Dolores Velasco, *María Magdalena,* Madrid, Real Academia Bellas Artes de San Fernando.

De hecho, hasta hace muy pocos años, se pensaba que las académicas no ocuparon cargos en dichas entidades y que tampoco podían asistir a las Juntas en las que se tomaban las decisiones importantes. Sin embargo, durante los últimos tiempos se ha documentado que hubo excepciones significativas a lo expuesto pues en ciertos casos, junto con el aval de sus nombramientos, a las nuevas académicas se les envió un ejemplar de los estatutos. Por ejemplo, en la madrileña, María Ángeles Peréz-Martín cita como receptoras de tales reglamentos a la duquesa de Huéscar (1766), Elena Quilty (1793), Rosa Ruiz de la Prada (1815), Francisca de Paula Durán (1816), Bernarda Manso, Clementina Bouligni y la duquesa de la Roca (1817), Micaela y María de la Concepción Fernández de Navarrete (1821), Dolores Velasco (1833) y Asunción Crespo (1839)[31] (fig. 9). Pero, en mi opinión, lo sustancial es que no solo recibieron los mencionados Estatutos sino que hicieron uso de ellos; incluso en el caso de notables aristócratas como la duquesa de Huéscar (fig.10),

Fig. 10. Anton Raphael Mengs, *Doña Mariana Pilar de Silva-Bazán y Sarmiento, duquesa de Huéscar,* 1775. Harvard, Fogg Art Museum.

quien tuvo voz y voto en todas las juntas de la Academia de San Fernando desde 1766, tal y como se estableció en un documento que la entidad le remitió ese mismo año indicando:

> […] que siendo interés de esta ilustrar el catálogo de sus individuos con el respetable nombre de mi Sra. la Duquesa, se le confieran los más sublimes grados que la Academia pueda. Sobre lo qual se conferenció y disputó largamente, pareciendo a todos los vocales que quantos grados se proponían eran pocos para el mérito de S. E. Pero al fin, acomodándose a la posibilidad, y conociendo que la mayor graduación que puede dar la Academia en la clase de profesores, es la de Director honorario y en la de los que no lo son, la de Académico de honor. La junta toda por aclamación creó y declaró a mi Sra. la Duquesa de Huéscar, Académica de honor y Directora honoraria por la Pintura con voz y voto en todas las Juntas a que S. E. se sirva asistir, con asiento y lugar preeminente en las dos expresadas clases […].[32]

Como contrapartida, es rigurosamente cierto el grave problema formativo al que se enfrentaron nuestras protagonistas por el mero hecho de ser mujeres, ya que no podían cursar ciertas disciplinas

como la ya comentada Anatomía debido a un mal entendido concepto del decoro: las mujeres no debían contemplar los cuerpos desnudos de los y las modelos.[33] En consecuencia, la formación artística recibida por las mujeres en las clases impartidas en las academias, uno de los pilares esenciales de tan ilustres entidades, fue sustancialmente distinta a la que recibieron sus colegas varones; un asunto de gran trascendencia, ya que influía en las posibilidades de practicar los mismos géneros que sus compañeros de clase. Con semejante prohibición, las academias se adelantaban a la normativa que rigió en los centros formativos inaugurados en la centuria decimonónica, según la cual las féminas tuvieron prohibido el acceso a dichas clases hasta comienzos del siglo XX; una realidad criticada incluso por historiadores no muy avanzados como José Parada, quien en 1902 clamó contra este desatino escribiendo: «Tampoco se las permite la matrícula en varias clases, pretextando que en ellas hay modelo desnudo, y a cambio se han concedido a mujeres títulos de Doctora en la Facultad de Medicina…».[34] Así las cosas, la única posibilidad que las académicas tenían para completar su formación, equiparándola a la de los varones, era recurrir a las clases particulares impartidas por los propios profesores. De hecho, Micaela Ferrer, la primera pintora que obtuvo el título en la de San Carlos, asistió a clases particulares con el maestro José Vergara Gimeno (1726-1799), director de la Academia valenciana.[35]

Otro de los obstáculos que debieron sortear por el mero hecho de ser mujeres fue su participación en las exposiciones temporales que las propias academias organizaban para difundir la producción de sus socios; un problema que varió, sin embargo, en función de la singularidad de cada institución, ya que nuevamente fueron los miembros de la dirección de dichas entidades quienes dictaminaban la participación de las damas en la paupérrima escena artística existente en aquella época y la consiguiente difusión de su producción artística. Sabemos, por ejemplo, que tanto las académicas de San Luis de Zaragoza o las que habían ingresado en la de San Fernando de Madrid pudieron mostrar sus trabajos en las diferentes muestras organizadas al efecto, a las que por cierto en ocasiones concurrieron, como plantea Theresa Ann Smith, otras señoras que no pertenecían a la Academia madrileña.[36] Incluso se han documentado porcentajes de participantes y de las obras que hasta el primer cuarto del siglo XIX solían exhibir cada una de las implicadas.

Pese a semejantes obstáculos, las académicas consiguieron, con esa tenacidad que las convierte en heroicas, sortear algunos otros impedimentos exigidos debido a su condición femenina. Por ejemplo, las técnicas, formatos y géneros que debían practicar. Porque, al igual que sosteníamos hace muy poco tiempo al analizar la historia de las pintoras en España, nuestras protagonistas modificaron lo estatuido y en vez de concebir acuarelas y pasteles, como era preceptivo para las damas, utilizaron el lienzo cuantas veces les pareció conveniente, olvidándose también de las recomendaciones de componer flores o miniaturas para, incluso, pintar relatos históricos y mitológicos, como hicieron sus colegas varones. Es más, en ciertas ocasiones, prescindieron de los pequeños formatos, que la sociedad suponía más acordes con su hipotética fragilidad, sustituyéndolos por lienzos e incluso tablas de mayores dimensiones, similares a las empleadas por sus compañeros de profesión.

2. La reacción antiacadémica

¡Acabemos de una vez con las muy funestas academias!

Con aquel revolucionario grito lanzado por el célebre David comenzaba un camino sin retorno en la historia de tan significativas instituciones. Las demasiadas funciones acumuladas por las academias durante tanto tiempo, contraviniendo la objetividad de que alguna vez hicieron gala; la parcialidad de sus miembros, implicados en diferentes y en ocasiones contradictorias funciones que las entidades desarrollaban; y el conservadurismo estético de sus principales protagonistas agotó la paciencia de los creadores más avanzados, a quienes no solo se criticaba su deseo por transformar las anquilosadas poéticas académicas sino que se les penalizaba por el empleo de dichos lenguajes. Un hartazgo similar produjeron entre los poderes públicos que las crearon y sustentaron y que, en cascada, comenzaron a desentenderse de sus responsabilidades al frente de unas entidades caducas y obsoletas en cuanto al gusto artístico se refiere y que, además, se enfrentaron con la nueva burguesía que auspiciaba un incipiente mercado artístico al tiempo que defendía las novedades técnicas y estéticas que se estaban desarrollando. En este contexto, las academias fueron incapaces de hacer frente a semejante debacle y permanecieron atrincheradas en sus planteamientos. Craso error el suyo, porque ello supuso, pese a los inciertos intentos de mejora que se sucedieron, su canto del cisne. Las academias ya no cumplían los

principales y novedosos objetivos para los que fueron creadas, y su agónico fracaso se llevó por delante el escaso margen de actuación permitido a las mujeres.

En España ocurrió otro tanto, salvo que su menor desarrollo artístico comportó un cierto retraso en este proceso de decadencia y una dosis sustancialmente menor de controversia teórica. Lo contrario que había sucedido en sus inicios. Fue con la muerte de Fernando VII y la finalización del Antiguo Régimen, el momento en que nuestro país se sumó a la oleada de protestas contra las academias. Una fecha revalidada por las investigaciones que sobre estas instituciones se están desarrollando en la actualidad y que, como se supondrá, comportó una desidia total en la ambigua política de género que se había desarrollado hasta entonces.

De hecho, se ha documentado que fue precisamente entre 1840 y 1850 cuando ingresaron las últimas mujeres en las academias más significativas.[37] Además, el cambio de estatutos llevado a cabo en 1849 impedía la concesión de nombramientos como académicos de mérito y de honor, un argumento que de manera no explícita, apunta Pérez Martín, «vetó la participación de las mujeres en las academias de Bellas Artes durante el resto de la centuria y hasta bien entrado el siglo XX». Fuera de una manera u otra, si analizamos las fechas de ingreso de las académicas más prestigiosas de nuestro país se comprueba no solo el descenso aludido sino el momento en que se produjo. En la de San Fernando, las últimas mujeres admitidas fueron Asunción Crespo que ingresó como académica de «mérito por la miniatura» el 5 de mayo de 1839;[38] y Rosario Weiss (fig. 11), nombrada académica de mérito, en la especialidad de pintura, el 21 de junio de 1840.[39] En la valenciana, la documentación exhumada por la citada Pérez-Martín indica que los últimos ingresos se produjeron entre 1836 y 1841, fechas en las que fueron nombradas Vicenta Valera y Camerans y Magdalena Torres y Camerans, ambas en 1836; Dolores Caruana y Bernard un año después (fig. 12); María de la Luz Villamil y Gandara y María Teresa Nicolau Parody en 1838; y, por último, Josefa García que fue admitida como académica de mérito el 2 de enero de 1841.[40] En la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, fundada oficialmente en 1850,[41] no consta que ninguna mujer fuera elegida académica durante el siglo XIX. En Sevilla las investigaciones todavía no publicadas de Magdalena Illán,[42] indican que, a diferencia de lo sucedido en Cádiz y otras ciudades andaluzas, no ingresaron mujeres en su Academia

Fig. 11. Rosario Weiss, *Autorretrato,* Madrid, Real Academia Española. Biblioteca.

durante la centuria decimonónica debiendo esperar hasta 1918, fecha en la que accedió, y no por sus méritos artísticos, la primera dama: Regla Manjón, condesa de Lebrija (fig. 13). En la de Valladolid no se ha documentado el ingreso de ninguna académica desde 1850 hasta 1972.[43] En la granadina Real Academia de Bellas Artes de Nuestra Señora de las Angustias tampoco consta el ingreso de mujeres hasta 1942.[44] Y en la de San Luis de Zaragoza el estudio de José Pascual de Quinto establece que las diecisiete damas que ingresaron durante el siglo que nos ocupa, lo hicieron antes de 1850. Me refiero a Francisca de Sales Portocarreño, VI condesa de Montijo, que accedió en 1801; María del Pilar Ulzurrun de Alsanza (fig. 14), Josefa de Gregorio y Gracia de Tolva y María Luisa Sanz de Cortes, V marquesa de Villaverde, que lo hicieron en 1805; María Voto Jordán de Urriés en 1816; Francisca Lajusticia y Ureta un año después; S. A. R. doña Luisa Carlota Borbón Sicilia, nombrada académica de honor en 1819 y de mérito en 1820; S. M. doña María Cristina Borbón Sicilia, declarada protectora especial en 1835; Ana Ascaso Aznárez en 1840; y la última, Felipa Íñigo, que accedió en aquel preciso 1850.[45] Al mismo tiempo y siguiendo la tónica iniciada durante la Ilustración, hubo académicas que lograron el honor de ser admitidas en dos instituciones; fue el caso de Luisa Sanz Cortés de Konock, o Connock, quien ingresó en la de San Fernando en 1775 y en la de San Luis en 1805, mientras que María Pilar Ulzurrun —una

Fig. 12. Dolores Caruana y Berard, *Autorretrato,* h. 1860. Colección particular.

de las más significativas académicas aragonesas, cuyo esposo era también pintor—, accedió a la valenciana en 1804, y a la de San Luis un año después.[46]

En este contexto hubo, naturalmente, alguna excepción. Entre otras, la documentada en la Academia de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife —en la actualidad denominada de Canarias—, entidad creada en 1849 y que en 1854 vivió el ingreso de la acuarelista británica Elizabeth Murray, quien fue una activa participante de las exposiciones temporales organizadas por la entidad —1850, 1851, 1853 y 1855—.[47] O la de la pintora Alejandrina Gessler (fig. 15), más conocida como Madame Anselma, quien desde su estudio parisino logró una gran notoriedad artística que, por fortuna, fue difundida en nuestro país, con el que seguía manteniendo estrechas relaciones, propiciando que tanto la Academia de su Cádiz natal como la madrileña quisieran homenajearla nombrándola miembro de ambas entidades. La primera formalizó tal honor el 9 de marzo de 1872, tras

Fig. 13. Joaquín Sorolla, *Retrato de Regla Manjón, condesa de Lebrija,* 1914. Sevilla, Museo–Palacio de los condes de Lebrija.

haber «… llamado la atención de varios académicos el bosquejo del techo recientemente concluido para su casa de París, convinieron en nombrarla miembro honorario de la Academia de Bellas Artes provincial de la ciudad de Cádiz».[48] Y casi veinte años después, en 1891, la Academia de San Fernando la nombró correspondiente en París.

Con estas salvedades, la decadencia académica proseguía por los derroteros y las fechas establecidos, de manera que durante la década de los cuarenta, también dejaron de celebrarse los interesantes certámenes expositivos que se organizaban en su seno.[49] Precisamente este asunto fue uno de los que más soliviantó a la intelectualidad española que, como sostenía Francisco Calvo Serraller, apenas prestó atención al importante debate antiacadémico generado en Europa y menos aún a las posibles soluciones que debían arbitrarse.[50] Tan solo reaccionaron personalidades como el conde de Campo Alange, Enrique de Ochoa o artistas como Manuel Esquivel, quien escribió uno de los mejores análisis cuestionando el interés del trabajo realizado por la Academia madrileña al afirmar:

Fig. 14. José Ribelles, *Retrato de Pilar Ulzurrun de Asanza, esposa del pintor.*

> De todas estas partes que componen el arte de la pintura, ¿cuáles son enseñadas por estas célebres academias y escuelas españolas? Algo de dibujo precisamente, en clases aisladas y sin relación sucesiva, geometría, perspectiva y colorido a gusto y elección del principiante; en cuanto a las demás ramas, nulidad absoluta […].
>
> En tanto los abusos continúan y los artistas aislados por los reglamentos solo pueden llorarlos y declamar contra ellos […].
>
> Y es lo peor de todo, que estos males son irremediables en tanto que no varíe de forma la Academia de San Fernando, que es la suprema reguladora en materia de bellas artes. Los profesores de esta, que pertenecen a ella, pero que no la componen y que son los únicos que pudieran estirpar el daño, no pueden hacerlo porque ni está en sus atribuciones ni, lo que es aun más raro, aún no se reúnen jamás con el objeto de examinar, modificar y corregir los métodos de enseñanza como debiera ser […].[51]

Tan atinados y duros juicios fueron suscritos por el también pintor José Galofre, quien retomó las críticas de Esquivel logrando incluso que se debatieran en el Parlamento. Por desgracia, ninguna de ellas logró los resultados apetecidos, y aquel sugerente debate se

Fig. 15. Henriette Browne, *Retrato de Alejandrina Gessler,* 1865, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

suspendió demostrando palmariamente la escasa importancia que la cultura artística tenía para la política española; justamente lo contrario que sucedía en buena parte de los países europeos.

Se entenderá que, en ese contexto, la cuestión de género fuera totalmente olvidada. Sin embargo, cual extraña paradoja, dicha política logró cierta importancia momentánea en tan anticuadas instituciones gracias, una vez más, a aquellas mujeres que, por su posición social y económica, ejercieron su influencia en beneficio de la formación artística de sus congéneres propiciando la creación de las ya célebres escuelas de Niñas que se pusieron en marcha en el seno de las academias, y entre cuyas disciplinas se incluyeron

ciertas nociones artísticas; otra cosa distinta es que consolidasen la segregación de los géneros. Una labor que merece la pena ser destacada y que ya fue reivindicada por José Parada en el estudio que sobre las pintoras españolas publicó a comienzos de siglo XX, en el que afirmaba:

> […] También nuestras académicas iniciaron la enseñanza de las artes a la mujer, estableciendo para ello clases especiales y teniendo en aquellos tiempos un concepto más liberal y moderno de este asunto que lo ha habido después donde tantas y tan arcaicas trabas se han puesto para la enseñanza oficial a nuestras artistas […].[52]

Tal y como comentábamos hace algún tiempo, la primera Escuela de Niñas inaugurada fue la madrileña, creada en 1819 gracias al empeño de la Junta de Damas de la Academia con el propósito, según se establece en la Real Cédula por la que se aprobaron sus estatutos, de «que la utilísima enseñanza del dibujo y del adorno se propague en mis reinos entre las jóvenes de todas clases mediante el influjo que el bello sexo tiene en el progreso, la invención y el primor en la industria fina».[53] Así se expresaba el monarca, que eligió como jefa principal de la Escuela a su hermana: la infanta María Francisca de Asís, cuya afición por las artes era notoria y que, sin duda, influyó en la definición de las materias incluidas en el programa de estudios; a saber, que aprendiesen «a bordar con primor […], pintar retratos y otros objetos de miniatura, que son obras más propias de mujeres que de hombres».[54] Todos estos datos han sido ampliados por Mariángeles Pérez-Martín, quien entre otras cuestiones adelanta su creación casi un año y plantea que dichos estudios eran regidos por una Junta de Damas que tenía: «potestad para determinar las fechas de matrícula y elegir a las vigilantas de las niñas».[55] Por fortuna, además, hemos podido documentar la labor realizada por dicha entidad durante la década de los años cincuenta, una etapa durante la cual se produjeron ciertas mejoras realizadas en su seno y el final de dicho estudio.[56]

Dicha labor se refleja en las actas de las juntas de Gobierno, de cuya atenta lectura se desprende que en 1851 la Academia de San Fernando decidió mejorar la escuela elemental de dibujo para niñas que, con el apoyo del Gobierno de España, venía funcionando desde 1819. Se acordó instalarla en una nueva ubicación,[57] y modificar el claustro de profesores, tal y como se especificaba en el siguiente acuerdo:

> […] se propongan a la mayor posible brevedad las mejoras que convendrá introducir en la Enseñanza del estudio de Niñas y que se manifieste el número de profesores que deberán encargarse de su desempeño; acordando que esta última pasase a la sección de pintura con los antecedentes que se previenen por el Ministerio […].[58]

Al mismo tiempo se acordó —y ello es importante para nuestros propósitos— un nuevo programa de estudios, definido basándose en la experiencia de la mencionada escuela elemental, que incluyó las siguientes materias y profesores:

> […] 1.º que visto el poco resultado que había producido hasta ahora a las jóvenes que han asistido a la escuela elemental de dibujo para niñas el estudio de la figura humana en sus diversos grados, en atención a las dificultades casi insuperables para el bello sexo a esos […] en el arte; y conceptuando sea para las jóvenes en general de una fácil y cómoda aplicación […] parece […] más lucrativo el estudio del paisaje, de las flores, de la geometría elemental y del adorno, y por último el de la iluminación, las cátedras que ha de abrazar dicha Escuela podían reducirse a estas que quedan indicadas; 2.º que los profesores destinados a las mismas puedan ser tres, repartiéndose la enseñanza de esta forma: un profesor para el paisaje y las flores, otro para el adorno y la geometría elemental; otro último para la iluminación […].[59]

El programa fue aprobado rápidamente —el 28 de marzo de 1851, más concretamente—, de manera que la Academia procedió a seleccionar y nombrar a los profesores responsables de cada una de las disciplinas. Fueron los siguientes:

> […] las clases de paisaje y flores, geometría elemental y dibujo de adorno, y las de iluminación que serán desempeñadas por los profesores D. Inocencio Borghini, D. José Gutierrez de la Vega y D. Matías Saviña, se comunican a los nombrados, teniéndoseles presente a su tiempo en las nominas, y procediéndose a todo lo que corresponde para plantear estos estudios en la forma que se manda […].[60]

De acuerdo con el nuevo planteamiento, la Escuela comenzó a funcionar aquel curso de 1851-1852 dotándose de su pertinente Reglamento, en el que también se establecía la organización y celebración de las consiguientes exposiciones temporales que las academias acostumbraban a programar para exhibir el trabajo de sus alumnas. De todo ello dan buena cuenta las actas de las juntas de gobierno de la Academia.[61] Sin embargo, la audiencia no debió ser la esperada, de manera que tres años después, en julio de 1854, el

profesor José Gutiérrez de la Vega solicitaba permiso al Ministerio de Fomento «… para no asistir a la clase de Niñas por no tener alumna ninguna…».[62] Una circunstancia que, por desgracia, no varió, provocando que, en octubre de aquel mismo año, cuando el curso ya debía haber comenzado, se plantease abiertamente la supresión del Estudio para el que se proponía una alternativa que, a la vista de los juicios emitidos, parecía una necesidad más imperiosa para la formación artística que la docencia específica para las mujeres. Se decía:

> […] sobre la notable circunstancia de la escasa concurrencia q se observa en el Estudio de Niñas, en el cual ha habido este año alguna enseñanza que no ha tenido ni una sola discípula. Con este motivo el Excmo. Sr. Presidente hizo preguntar a la Academia la conveniencia de proponer al Gobierno la supresión del Estudio de Niñas, invitándole a destinar los fondos que actualmente se emplean en dicha enseñanza al establecimiento de otra nueva dedicada a promover el estudio del grabado en madera […]. El Sr. Presidente invitó a todos los señores académicos a exponer su opinión sobre este importante asunto lo cual produjo una luminosa discusión en que tomaron parte los señores Laviña, Madrazo (D. José), Ferrant, Esquivel, Pacheco, Espalter […] y otros; de ella resultó que el Estudio de Niñas presenta efectivamente poca importancia por la escasa concurrencia que siempre se observa en él y que la enseñanza de grabado […] necesita toda la protección del Gobierno. Por consecuencia de esta discusión la Academia aprobó en sus dos partes la proposición del Sr. Presidente acordando elevarla al Gobierno de S. M. para su superior resolución […].[63]

Fueron menester algunas reuniones más para que la Academia acordase la supresión de los estudios para Niñas de forma definitiva, tras clausurarse «… las clases de Dibujo natural y Adorno y Flores para la enseñanza de las Niñas…» según la orden del 28 de noviembre de 1854.[64] Y, en consecuencia, en julio del año siguiente se solicitó apoyo para dos de sus colaboradoras, las académicas Manuela Montesinos y María Urroz, que con el cierre del Estudio quedaban sin trabajo.[65] Definitivamente, en 1855 las clases para el Estudio de Niñas organizado por la Real Academia de San Fernando fueron suprimidas. Los esfuerzos y el dinero invertido en ellas se destinaron a impartir y mejorar las clases de grabado. Quizá, podría haberse arbitrado otra solución, pero los tiempos en los que se cuidaban las enseñanzas artísticas para las mujeres en la Academia madrileña habían concluido. Creo, además, que por aquellas fechas la decadencia de tales instituciones había acabado con el interés

que las futuras creadoras sentían por las clases en ellas impartidas, prefiriendo matricularse en la mucho más moderna Escuela de Bellas Artes que, durante el mandato de la reina Isabel II, fue separada de la Academia.

Precisamente en ese contexto y justamente por las fechas en que se clausuraba el Estudio madrileño, otras academias españolas pusieron en marcha centros similares. Por ejemplo, el de Cádiz se inauguró en 1852 y, según consta en las sesiones de la propia Academia, pronto produjo «el efecto saludable que era de esperar, haciendo que sea apetecido y solicitado con avidez el ingreso, pues el número de asientos designado no es suficiente para todas las que lo pretenden».[66] Otro tanto sucedió con el granadino, creado en 1856;[67] con el vallisoletano que, desde 1874, disponía de una clase especial para señoritas que, al parecer, logró una audiencia considerable; o con el de Barcelona, cuya Academia se sumó a este proceso inaugurando una clase para señoritas que puso en marcha, en colaboración con la Diputación de la ciudad, durante el curso de 1877-1878, con buenos resultados según consta en su documentación. Un año más tarde, en 1879 concretamente, la Academia de Bellas Artes de Málaga inauguraba una clase especial para señoritas, cuyo programa formativo en materia pictórica era similar al utilizado para sus colegas varones, con la sempiterna «excepción de emplear como modelo el desnudo». Durante el curso de 1882-1883, fue la Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba la que estrenó sus clases para señoritas, sufragadas por la Diputación Provincial de la ciudad. Y algo más tarde, el curso 1887-1888, era Sevilla quien activaba su Clase de Señoritas, solo que en este caso dependiendo de la Escuela de Artes y Oficios.

Pocas de estas últimas iniciativas lograron sobrevivir a la decadencia académica que, como ya se ha expuesto, afectó lógicamente a la política de género. De hecho, por estas fechas las academias negaron el acceso de las mujeres a la formación artística impartida, impidieron su participación en las exposiciones temporales que organizaban, y evitaron su representación en las colecciones permanentes que habían instalado en sus respectivas sedes y que, las más de las veces, se convirtieron en museos. Con ello, se las relegaba al olvido historiográfico que, hasta fechas realmente recientes, se ha cernido sobre ellas. De hecho, no todas las academias españolas conocen en profundidad las pinturas, dibujos, miniaturas… creadas por mujeres y

conservadas en sus colecciones; aunque, por fortuna, tan sangrante olvido comienza a ser reparado. Así ha sucedido en las de San Fernando, San Carlos o San Luis, entre otras.

En la Real Academia de Bellas Artes de San Luis tenemos constancia documental de dicha producción, ya que sus catálogos incluyen las obras realizadas por mujeres y exhibidas en sus salas. En el de 1828 constan seis piezas compuestas por las académicas siguientes:

> […] Sala de Juntas particulares […].
>
> 2. El Profeta Joél, por D.ª María del Pilar Ulzurrun y Asanza, Académica de mérito de la de San Luis y San Carlos de Valencia.
>
> 3. Cabeza de una bacante por D.ª María Voto Urriés y Palafox, Académica de mérito de la de San Luis […] (fig. 16).
>
> 6. Cabeza de una joben por D.ª Francisca Lajusticia y Vieta, Académica de mérito de esta Academia […].
>
> 8. Otra (cabeza) de Diana por D.ª María Josefa Gregorio y Gracia, Académica de mérito de esta Academia […].
>
> (En) Sala Principal de la Galeria/o Museo de la Academia […].
>
> 64. La muerte de Pirano y Tisbe por D.ª Matilde de Gálvez […].
>
> 112. Horacio habiendo vencido a los Curacios asesina a su hermana por Dña. Adelaida Destreán […].[68]

Como se verá, nuestras protagonistas no se atuvieron a las temáticas recomendadas por la misoginia de la época que establecía las miniaturas y las composiciones florales como los dos asuntos acordes con la sensibilidad femenina, sino que las académicas de San Luis se atrevieron con géneros más complejos, destinados inicialmente a los varones. Además, y ello conviene ser tenido en cuenta, la Academia no estableció diferencias museográficas entre hombres y mujeres, pues de una atenta lectura del catálogo se desprende que algunas de las pinturas y de los dibujos concebidos por nuestras protagonistas se exhibían junto a las piezas de personalidades tan notables como Juan Meléndez, Juan Arellano o el propio Francisco Bayeu.

En 1842 las obras expuestas en las salas del Museo y Academia habían aumentado ligeramente: eran ya ocho;[69] de manera que junto con las ya citadas cabezas de María Voto de Urriés, Francisca Lajusticia y Maria Josefa Gregorio; y a los lienzos de Matilde Gálvez, Adelaida Destreán y María del Pilar Ulzurrun, también se exponían otras dos piezas más. Eran:

Fig. 16. Mariana Jordán de Urriés y Pignatelli, marquesa viuda de Estepa, *El amor arquero.*

> […] 124.Venus herida por Cupido, dibujo de doña Paula Durán…
> 126. El genio de la pintura, tinta china de Doña Ana Ascaso […].[70]

Se ignora, sin embargo, el lugar exacto en el que se conservaron las restantes obras producidas por las académicas aunque, con seguridad, fomaban parte de las colecciones de la Institución.

3. En los albores del siglo XX: la cuestión de las mujeres académicas a debate

> […] Las mujeres, ¿deben ser académicas?
> Al proponer EL HERALDO DE MADRID a la señora Arenal para la Academia de Ciencias Morales y Políticas; a la señora Pardo Bazán para la Academia de la Lengua, y a la señora Duquesa de Alba para la Academia de la Historia, casi no ha habido más voto en contra que el Sr.

> Barzalaniana, representante del covachuelismo en el mundo académico. Campoamor, Montero Ríos, Romero Girón, Altamira, Salillas, Labra, Vidart, Narciso Campillo, Figuerola […] han reconocido la igualdad de sexo ante la cultura y la obra literaria […].[71]

La encuesta planteada por *El Heraldo de Madrid,* el periódico que dirigía Gutiérrez Abascal a fines del siglo XIX, incidía en una cuestión extremadamente importante que ya había impedido en 1891 el acceso de Emilia Pardo Bazán, una notable lingüista con un amplio reconocimiento internacional, a la Academia de la Lengua.[72] Consecuentemente, un amplio sector de la intelectualidad española se desvinculó de la misoginia que permitió semejante agravio, manifestando su apoyo a las tres mujeres que, por aquellas fechas, parecían las candidatas perfectas para formar parte de las academias de Ciencias Morales y Política, Lengua e Historia, respectivamente. El debate generado fue interesantísimo, solo que de nada sirvieron tantas y cualificadas declaraciones favorables, ya que ninguna de ellas logró que se consiguieran los nombramientos; tampoco en los años siguientes. Concepción Arenal falleció un par de años después, y Emilia Pardo Bazán que, evidentemente, no despertaba simpatías personales en ciertos sectores de la lengua en España, aunque ello no fuera preciso para el ingreso, fue excluida y, como es público y notorio, jamás llegó a ingresar en tan ilustre institución, ni tan siquiera en 1912, año en el volvió a intentar semejante proeza.

La suya fue una vana pretensión por el mero hecho de ser mujer: es decir, que el reconocimiento de la calidad intelectual y científica en España seguía teniendo género y era masculino. Una premisa que, para oprobio de las academias, se mantuvo hasta avanzado el siglo XX: hasta los años veinte en unos casos y los setenta en otros. Eso sí, con la notabilísima excepción de las academias de Bellas Artes que, como ya se ha puesto de manifiesto, permitieron el ingreso de las mujeres en tan restrictivos cenáculos desde su creación.

Sin embargo y por desgracia, tras el interesante debate público con el que concluía la centuria decimonónica, las academias de Bellas Artes podían haber despertado del letargo que venían arrastrado durante los últimos cincuenta años para convertirse nuevamente en pioneras en materia de género, como lo fueron en sus inicios. No lo hicieron, prosiguieron con la atonía imperante y tan solo aceptaron escasos ingresos.

Para que el lector pueda hacerse una idea de lo sucedido y al objeto de no fatigarlo con datos excesivos, unicamente referiré las damas que fueron aceptadas en las academias madrileña y zaragozana. En la de San Luis, entre fines del siglo XIX y el primer cuarto del XX, tan solo ingresaron tres mujeres: Carmen Marcelina Azlor, XV duquesa de Villahermosa (Madrid, 1841-Madrid, 1905) que logró su nombramiento como académica de honor en 1905; la pianista Pilar Bayona (Zaragoza, 1898-1979), que consiguió la doble consideración de académica de honor y de mérito en 1917; y la pintora María del Carmen Lasierra Carpi, discípula de Francisco Marín Bagüés, que fue nombrada académica correspondiente en 1925. En la de San Fernando, tras la aplaudida admision de Alejandrina Gessler en 1891, fueron otras tres las mujeres aceptadas: Regla Manjón, condesa de Lebrija, quien recibió el título de correspondiente por Sevilla en 1920; Anna Hiatt Huntington, que ingresó en 1931 como académica correspondiente en los «EE. UU. de Norteamérica« y cuyo trabajo escultórico ha sido ominosamente silenciado (fig. 17); y Elisa B. Sousa Pedroso, declarada también académica correspondiente en 1935.[73] Imagino que ninguna de las tres fue nombrada por méritos profesionales, una cuestión que incidía en el escaso interés que las academias ofrecían a las y los artistas como consecuencia de la paupérrima importancia que ocupaban en la cultura artística española. De hecho, incluso el historiador José Parada aludía a este asunto en el ya referido sobre las Pintoras españolas en, publicado 1902, en el que defendía, sin ambages, la poca calidad demostrada por las pintoras académicas afirmando:

> ¿Tuvieron realmente valor artístico las pintoras que la Academia de Bellas Artes admitía en su seno? […]
>
> En efecto, si no todas, es lo cierto que muchas de las pintoras del siglo pasado compitieron con los más afamados profesores de su época, tan poco fecunda y tan estéril para el arte pictórico de nuestra patria […].
>
> Las obras de nuestras pintoras académicas presentan el sello característico de todas las de la época; débiles de ejecución, de desmayado colorido y de dibujo amanerado y convencional, no dan idea de que el genio y la verdadera inspiración de la musa pictórica española hubiera animado las paletas de nuestras pintoras. Solamente en algún retrato tomado del natural, como en el de Salvador Carmona, hecho por su esposa, se advierte ya cierta intuición que revela una potencia artística no despreciable.
>
> En las demás solo la huella de la rutinaria manera como se interpretaba el natural en aquellos tiempos […].
>
> Más aunque no demos una importancia artística grande a los cuadros de nuestras pintoras académicas, no podemos por menos de re-

Fig. 17. Anna Hiatt Huntington.

> conocer que aquella sociedad y aquel centro al que se rendía un culto tan ferviente al arte y en que en su protección y ayuda acudían las más elevadas damas de nuestra aristocracia, merecen una respetuosa consideración del historiador, que ve en ella, juzgando imparcialmente una tendencia al bien y un gran deseo de levantar y rejuvenecer el arte patrio [...].[74]

El juicio de Parada no puede ser más claro, solo que en honor a la verdad y a pesar del tono misógino que rezuman sus palabras —perceptible de manera especial al citar a la esposa de Salvador Carmona, omitiendo su nombre y apellido—, es cierto que el crítico tampoco concede una gran calidad a la creación artística de la época.

En realidad, se trata de una opinión que debían compartir las propias pintoras pues, al analizarlas en su conjunto, es preciso constatar que, durante aquel importante proceso de transformaciones artísticas que se estaba produciendo por aquellas fechas, las creadoras más jóvenes sentían un escaso interés por las academias; un honor

que, a cambio, apreciaban las grandes damas decimonónicas como sucedía con María Luisa de la Riva o Alejandrina Gessler, entre otras. Es decir y para concluir, que las academias ya no eran aquellas sobresalientes y estimulantes entidades culturales de antaño, careciendo del atractivo que los jóvenes artistas reclamaban. Y las mujeres no eran una excepción.

4. A modo de epílogo: el siglo XXI

Casi trescientos años después de que la Ilustración auspiciara la institucionalización de las academias, ninguna de ellas ostenta la caracterización que las definió; tampoco las españolas. En la actualidad, ya no desempeñan las funciones para las que fueron concebidas, ni conservan la importancia que alcanzaron en sus orígenes debido a múltiples causas. Entre las esenciales debe tenerse presente que la *Institución Arte* ha variado sustancialmente con la aparición de nuevos protagonistas, la transformación de otros y la incorporación de nuevas disciplinas artísticas. Al mismo tiempo, la sociedad ha avanzado considerablemente en materia de género y las mujeres disfrutamos de plenos derechos políticos, civiles y sociales —al menos en buena parte del mundo—, mientras que las creadoras han alcanzado la independencia profesional a la que, desde hacía muchos años, aspiraban.

En lógica consonancia con lo expuesto, las nuevas academias han asumido los modernos presupuestos ideológicos abandonando paulatinamente los prejuicios que en materia de género las caracterizaron durante las dos últimas centurias. Y una de las consecuencias más evidentes es que desde el cambio de siglo se ha producido un notable incremento del número de mujeres académicas (fig. 18), aunque no es menos cierto que, como plantea el profesor Rincón y en consonancia con lo que sucede en otros tantos ámbitos de nuestra sociedad, las mujeres académicas seguimos constituyendo una minoría en dichas instituciones, incluida la de San Luis de Zaragoza.

En este contexto y con independencia de si en un futuro próximo las academias alcanzaran una mayor importancia en el complejo entramado que define el ecosistema de las artes, en sintonía con el papel desempeñado por historiadores y críticos, lo deseable sería que las académicas se conviertan en una parte esencial de tan im-

Fig. 18. Cristina García Rodero, *En las eras,* 1988, fotografía del libro *España oculta* tomada en la localidad zamorana de Escober.

perfectas instituciones que, solo así, podrán aspirar a ocupar el lugar que históricamente desempeñaron. Eso sí, actualizadas y desprovistas de los problemas que acarrearon desde su nacimiento.

Concha Lomba Serrano
Catedrática de Historia del Arte, Universidad de Zaragoza

NOTAS

1 Jorge Vasario, «Properzia de Rossi. Escultora boloñesa 1491-1530», en *Vidas de artistas ilustres*. *Parte tercera de las Vidas,* (1.ª edición Florencia, 1550) Barcelona, Obras Maestras, 1967, vol. III, pp. 213-218 (traducción del italiano por Agustín Blánquez, J. Farran y Mayoral, E. Molist Pol y Manuel Scholz. Con unas notas prologales de Emiliano M. Aguilera).

2 Nikolaus Pevsner, *Las academias de arte: pasado y presente,* Madrid, Cátedra, 1982. Epílogo de Francisco Calvo Serraller, pp. 42 y ss.

3 Cuando Vasari concluye el capítulo dedicado a Sofonisba Anguisola, afirma: «… Pero si las mujeres ya son una maravilla por hacer los hombres vivos ¿qué serán aquellas que además saben hacerlos tan bien con la pintura?». *Vid.* Jorge Vasario, «Sofosniba Angusciola», en *Vidas de artistas ilustres*. Continuación de la tercera parte de las *Vidas…,* p. 359.

4 Vasario, «Properzia de Rossi…», p. 214.

5 «Código de reglas de la *Academia del Disegno*», Pevsner, *Las academias de arte…,* anexo I, pp. 197-203.

6 «[…] Ha habido otras mujeres que, a pesar de que Propercia dibujase muy bien, se las puede parangonar en la pintura a la altura que ella alcanzó en el dibujo y en la escultura. La primera de ellas es sor Plautilla, monja, y hoy priora del monasterio de Santa Catalina de Siena, en Florencia […]. Asimismo digna de los mayores elogios, ya que atendió al dibujo y a la pintura, a lo que aún se dedica actualmente, es Lucrecia, que fue discípula de Alejandro Allori, a su vez alumno del maestro Bronzino […]». Véase Vasario, «Properzia de Rossi…», p. 217.

7 Vasario, «Properzia de Rossi…», p. 217.

8 Entre las academias italianas que aceptaron a mujeres en su seno, Antonietta Trasforini cita a la milanesa Academia de Brera, la genovesa, la romana por supuesto y la veneciana. Nada dice, sin embargo, de la torinesa, de la que formó parte la notable pintora Evangelina Alciati. Maria Antonietta Trasforini, «Artiste, academie e scuole d'arte in Italia», en *Nel segno delle artiste. Donne, professioni d'arte e modernità*, Bolonia, Il Mulino, 2007, pp. 74-78.

9 Sobre los novedosos aspectos que caracterizaron a la Académie royale de peinture et de sculpture véase el sucinto y preciso análisis de Séverine Sofio en *Artistes femmes. La parenthèse enchantée XVIIIE-XIXE siècles,* París, CNR Éditions, 2016, pp. 37-49.

10 Concha Lomba Serrano, *Bajo el eclipse. Pintoras en España, 1880-1939,* Madrid, CSIC (Colección Biblioteca de Historia del Arte), 2019; y «Figuras y contrafiguras de la artista contemporánea», en R. Carretero, A. Castán y C. Lomba (eds.), *El artista. Mito y realidad. Reflexiones sobre el gusto v. En homenaje a Gonzalo Borrás*. Simposio Internacional, Zaragoza, IFC y PUZ, 2021, pp. 175-200.

11 A modo de ejemplo conviene citar que Catherine Girardon era esposa del escultor Girardon cuando ingresó, en 1663; que Geneviève Boullogne y Madeleine Boullogne fueron, a su vez, la esposa y la hija de Louis Boullogne, uno de los fundadores de la Academia; o que la miniaturista Anne-Renée Strora era hija de otro académico: el maestro pintor Henry Strésor.

12 La cita ha sido tomada de Sofio, *Artistes femmes…,* p. 111.

13 Dicha moda se extendió al continente americano que, ya en pleno siglo XVIII, creó la Academia de México. *Vid*. Pevsner, *Las academias de arte…,* pp. 102 y ss.

14 Estrella de Diego Otero, *La mujer y la pintura del XIX español. Cuatrocientas olvidadas y algunas más,* Madrid, Cátedra, 1987 (nueva ed. 2010), p. 75.

15 Francisco Calvo Serraller, «Las academias artísticas en España», en Pevsner, *Las academias de arte…,* pp. 209-216.

16 José Parada y Santín, *Las pintoras españolas*: *boceto histórico-biográfico y artístico,* Madrid, Imprenta del Asilo de Huérfanos del Sagrado Corazón de Jesús, 1902, pp. 22, 23, 26 y 28..

17 Parada y Santín, *Las pintoras españolas…,* pp. 32 y 33.

18 La historia de las academias españolas la trazó Francisco Calvo Serraller en el epílogo incluido en el estudio de Pevsner. Véase: Calvo Serraller, «Las academias artísticas…», *ibidem.*

19 Mariángeles Pérez-Martín, *Ilustres e ilustradas. Académicas de Bellas Artes en España, ss. XVIII-XIX*. Tesis doctoral, Universitat de València, leída el 21 de junio de 2019. Anexos, p. 612. <http://roderic.uv.es/handle/10550/70251> (consulta: 14/4/2020).

20 En materia académica las investigaciones llevadas a cabo por Mariángeles Pérez-Martín en su reciente tesis doctoral ya publicada —*Ilustres e ilustradas. Académicas de Bellas Artes en España (ss. XVIII-XIX),* Valencia, Tirant Humanidades, 2020—, junto con otros trabajos referidos a la Academia de San Fernando, de San Luis y algunos más que se están realizando en la actualidad, han dibujado un panorama nuevo y esclarecedor.

21 María Pilar García Sepúlveda y Esperanza Navarrete Martínez, «Relación general de académicos», *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Archivo-Biblioteca,* 2016.

22 Mariángeles Pérez-Martín, «Mujeres artistas y académicas del siglo XVIII en la Real de San Carlos», *Archivo de Arte Valenciano*, 2015, pp. 209-239.

23 «Histórico de Académicos», en Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción de Valladolid, <file:///Users/iMac/Desktop/ACADEMICAS/VALLADOLID.html> (consulta: 10/4/2020).

24 Libro de Actas de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de Sevilla, año 1785, Acta de 27 de agosto, fol. 9v.

25 José Pascual de Quinto y de los Ríos, *Relación general de señores académicos de la Real de Nobles y Bellas Artes de San Luis de Zaragoza (1792-2004),* Zaragoza, Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis de Zaragoza, 2004.

26 Pérez-Martín, *Ilustres e ilustradas…,* anexo II, pp. 635 y 636.

27 Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Luis, Zaragoza (ARABASLZ), *Libro de actas de juntas,* 5, IX, 1840.

28 Desde mediados del siglo XIX las distinciones entre dichas categorías fueron cambiando. Por ejemplo, en la de San Fernando de Madrid, los estatutos de 1846 «… dejan fuera la distinción entre académico de honor y de mérito, haciéndolos a todos académicos sin más consideraciones o prerrogativas de unos sobre otros, pero limitando su número a sesenta…». *Vid.* García Sepúlveda y Navarrete Martínez, «Relación general de académicos», p. 6.

29 *Ibidem*.

30 Pérez-Martín, «Mujeres artistas y académicas…», pp. 126-127.

31 Pérez-Martín, *Ilustres e ilustradas…,* p. 68.

32 Pérez-Martín, *Ilustres e ilustradas…,* anexo II, p. 626.

33 Lomba Serrano, *Bajo el eclipse…,* pp. 32-74.

34 Parada y Santín, *Las pintoras españolas…,* p. 71.

35 Pérez-Martín, *Ilustres e ilustradas…,* p. 81.

36 En un acertado estudio, Theresa Ann Smith cita a Dorotea Michel y, después, a María Magdalena de Enrile y Alcedo y María Gertrudis de la Cueva y Alcedo como participantes en las exposiciones de 1793 y 1794 respectivamente, aunque ninguna de ellas fuera miembro de la Academia madrileña; las causas quizá haya que buscarlas en la relación que mantenían con otras académicas. *Vid*. Theresa Ann Smith, «Reconsiderando el papel de la mujer en la Real Academia de San Fernando», en *La mujer en el arte español*. VIII Jornadas de Arte, Madrid, Departamento de Historia del Arte «Diego Velázquez» / Centro de Estudios Históricos / CSIC / Editorial Alpuerto, 1997, pp. 285-286.

37 Justamente estas son las fechas que propone también Mariángeles Pérez-Martín en su estudio sobre las académicas decimonónicas. Véase «Del salón al gabinete, académicas en la España del XIX», en Rafael Gil y Concha Lomba (coords.), *Olvidadas y silenciadas. Mujeres artistas en la España contemporánea,* PUV Universitat de València, 2021, pp. 75-94.

38 Pérez-Martín, *Ilustres e ilustradas…,* anexo II, pp. 685-686.

39 García Sepúlveda y Navarrete Martínez, «Relación general de académicos».

40 Pérez-Martín, *Ilustres e ilustradas…,* anexo I, p. 354.

41 Lomba Serrano, *Bajo el eclipse…,* pp. 103-104.

42 Agradezco las informaciones que la profesora Magdalena Illán me ha transmitido al respecto, tras las previsiones documentales realizadas en el Archivo de la Academia de Santa Isabel de Hungría de Sevilla.

43 «Histórico de Académicos», <file:///Users/iMac/Desktop/ACADEMICAS/VALLADOLID.html> (consulta: 14/4/2020).

44 Ana María Gómez Román, «Un juego de espejos. La figura de la mujer y la Real Academia de Bellas Artes de Granada», *Cuadernos de Arte,* 35 (2004), p. 87.

45 José Pascual de Quinto y de los Ríos, *ibidem*.

46 Mariángeles Pérez-Martín, «Pilar Ulzurrun pintora académica de Bellas Artes en el siglo XIX», en J. Ibáñez (ed.), *Del mecenazgo a las nuevas formas de promoción artística. Actas del XIV Coloquio de Arte Aragonés,* Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2017, pp. 407-419.

47 Agradezco a la profesora Yolanda Peralta haber disfrutado de la lectura de su tesis doctoral, una parte de la cual permanece todavía inédita. *Vid*. Yolanda Peralta Sierra, *Mujer y arte en Canarias: mujeres creadoras e iconografías femeninas,* tesis doctoral inédita. Universidad de la Laguna, 2006, p. 71.

48 G. M., *Biografía artística de Anselma (1861-1905),* París, Librería de Garnier Hermanos, 1908, p. 43 y ss.

49 En la de San Fernando las últimas muestras de las que tenemos constancia en las que, además, participaron algunas mujeres fueron las de 1834, a la que concurrieron Rosario Weiss y la miniaturista Teresa Nicolau.

50 Calvo Serraller, «Las academias artísticas…», pp. 225-234.

51 A. M. Esquivel, «Bellas Artes», *El Panorama,* 4, pp. 53-54. La cita ha sido tomada del mencionado estudio de Francisco Calvo Serraller («Las academias artísticas…», p. 232, notas 122 y 123), solo que en dicho trabajo no aparece la fecha en que fue publicado dicho artículo. Y tras numerosas búsquedas infructuosas y alusiones poco documentadas que lo sitúan en 1830, me inclino a creer que debe datar de, al menos, un par de años después, cuando A. M. Esquivel se había instalado en Madrid y hubo comenzado sus colaboraciones con la revista.

52 Parada y Santín, *Las pintoras españolas…,* p. 70.

53 Lomba Serrano, *Bajo el eclipse…,* pp. 54-60.

54 La cita ha sido tomada de nuestra publicación ya referida: Lomba Serrano, *Bajo el eclipse…,* p. 54.

55 Pérez-Martín, *Ilustres e ilustradas…,* anexo III; y «Del salón al gabinete…», pp. 93-94.

56 Para la documentación de esta etapa ha sido sustancial la intervención del profesor Wifredo Rincón, a quien agradezco sinceramente su cuidadosa atención a mi investigación durante años.

57 Las Actas de la Academia aluden al «… salón del edificio llamado de Sta. Catalina, en cuyo local deberá asimismo abrirse a su tiempo el estudio de dibujo de las Niñas…». *Vid.* Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid (ARABASFM), *Libro de actas de junta de gobierno,* 9/06/1850, ff. 56v-57r.

58 ARABASFM, *Libro de actas de junta de gobierno,* 4/07/1850, ff. 52v-53r.

59 ARABASFM, *Libro de actas de junta de gobierno,* 9/06/1850, ff. 58v-59r.

60 ARABASFM, *Libro de actas de junta de gobierno,* 9/06/1850, ff. 65v-66r.

61 En septiembre de 1853 se aludía a los cambios de fechas que la Academia realizó para comenzar el curso de la Escuela de Niñas en el tiempo previsto, habida cuenta de que no se había podido celebrar la exposición habitual. *Vid*. ARABASFM, *Libro de actas de junta de gobierno,* 4/09/1853, f. 210 r.

62 ARABASFM, *Libro de actas de junta de gobierno,* 9/07/1854, f. 272r.

63 ARABASFM, *Libro de actas de junta de gobierno,* 19/10/1854, ff. 287v-288r.

64 ARABASFM, *Libro de actas de junta de gobierno,* 3/12/1854, f. 296r.

65 En el Acta se explicó que: «… Se dio cuenta del dictamen emitido por la propia comisión en virtud de la solicitud que hacían la Académica Doña Manuela Montesinos y Doña María Urroz en la que suplicaban a la misma que después de haber hecho mención de la época en la que habían sido nombradas para este cargo, el modo con que se habían desempeñado por espacio de muchos años y la miseria a que quedaban reducidas por la supresión suplicaban que la Academia se dignase proponer al Gobierno la jubilación, cesantía o asignación debida al merito, a a la antigüedad… lo cual dicha comisión hallaba justo…». ARABASFM, *Libro de actas de juntas de gobierno,* 1/07/1855, f. 1v.

66 La cita ha sido tomada de nuestra publicación ya referida: Lomba Serrano, *Bajo el eclipse…,* p. 55.

67 Gómez Román, «Un juego de espejos…», p. 87.

68 *Catálogo de las pinturas y esculturas que posee y se hallan colocadas en las salas de la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis de la ciudad de Zaragoza…, en 29 de abril del año 1828,* pp. 7-17.

69 Rafael Jordán de Urriés y Bucarelli, *Catálogo de las pinturas, esculturas y planos de la Academia de San Luis y Sociedad Económica de Amigos del País de Zaragoza,* Zaragoza, Imprenta de M. Peiró, 1842.

70 Jordán de Urriés y Bucarelli, *Catálogo de las pinturas…,* p. 20.

71 «Cuatro cartas de Gertrudis Gómez de Avellaneda», *El Heraldo de Madrid*, 24-IX-1891, p. 1.

72 Ricardo Virtanen, «Sobre esta cuestión, véase entre otros artículos el de abril de 1912: fin del sueño de Emilia Pardo Bazán por conquistar una plaza en la Real Academia Española de la Lengua», *La Tribuna. Cuadernos de Estudios da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán,* 11 (2016), pp. 23-45.

73 García Sepúlveda y Navarrete Martínez, «Relación general de académicos…».

74 Parada y Santín, *Las pintoras españolas…,* pp. 67-69.

Discurso de contestación por el Ilmo. Señor Dr. D. Wifredo Rincón García. Académico archivero de la Corporación

Excelentísimo señor presidente,
Ilustrísimas señoras y señores académicos,
Señoras y Señores; amigos todos

Cumplo con gran satisfacción, como no podía ser de otro modo, el encargo recibido de nuestra Real Corporación de redactar y leer el discurso de contestación al de ingreso pronunciado en esta misma sesión por nuestra querida amiga y compañera en las tareas académicas la ilustrísima señora doctora doña Concepción Lomba Serrano. Y esta satisfacción tiene un doble origen. Por un lado por ser útil a nuestra Real Academia —pues quiero recordar que es con espíritu de servicio como debemos incorporarnos al devenir de esta mucho más que bicentenaria institución— y por otro por tener el honor de contestar a la nueva académica que hoy ingresa tan brillantemente en nuestra institución y que es, sin lugar a dudas, la protagonista de este solemne acto, mi querida amiga Concha Lomba que, a partir de hoy, ostentará con todo derecho la medalla número 28, correspondiente a la Sección VI. Grabado y Artes Suntuarias. Me une, con la nueva académica, una buena amistad que se inició en Madrid, ciudad en la que —como muy bien ha comentado ella—, nos conocimos en 1987 al ganar por oposición su plaza como conservadora del Cuerpo Facultativo de Museos.

Me corresponde, en primer lugar y como manda la tradición, ponderar la personalidad de la nueva académica, lo que comienzo a hacer en este momento.

Nacida en Blesa (Teruel), su formación académica tuvo lugar en la Facultad de Geografía e Historia de nuestra Universidad, en la que se doctoró en el año 1986 con una magnífica tesis dedicada a *La Casa Consistorial en Aragón. Siglos XVI y XVII,* que fue publicada tres años más tarde por la Diputación General de Aragón.

En la actualidad, y desde 2010, es catedrática de Historia del Arte y en julio de 2019 fue elegida y nombrada directora del nuevo Instituto de Investigación Universitario en Patrimonio y Humanidades de nuestra Universidad cesaraugustana, institución a la que ha dedicado parte de su vida pues, no podemos olvidar, que entre los años 2008 y 2016 ocupó los cargos de vicerrectora de Proyección Cultural y Social y de vicerrectora de Cultura y Política Social.

Como ya hemos mencionado es, por oposición, conservadora del Cuerpo Facultativo de Museos, del que se encuentra en excedencia voluntaria desde 1992 cuando regresó a Zaragoza. Desempeñó su trabajo durante algo más de un lustro en el Museo Español de Arte Contemporáneo y en el Museo Nacional Reina Sofía, desde la fundación de este último, como heredero del primero, en 1988, siendo la primera conservadora en incorporarse al mismo y formando parte de su Consejo de Dirección. Solicitó la excedencia voluntaria para regresar a Zaragoza y definir, primero, y dirigir después el Museo Aragonés de Arte Contemporáneo de Aragón. Cuatro años después se incorporó como docente al Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza.

Su ya dilatada actividad profesional se ha vertebrado esencialmente en torno al arte contemporáneo, con una clara vocación por las construcciones sociales, y en torno al patrimonio cultural, habiendo publicado un centenar y medio de trabajos científicos, a los que deben sumarse otro centenar de difusión referidos esencialmente a las vanguardias artísticas de uno u otro periodo y a la historia de las artistas mujeres.

También, y a lo largo de su docencia en nuestra Universidad cesaraugustana ha ejercido su magisterio con la dirección de varias tesis doctorales ya presentadas y dirige otro elevado número en la actualidad. Es desde 2009 investigadora principal del grupo de referencia *Vestigium* desde el que ha organizado cinco ediciones del simposio *Reflexiones sobre el gusto* y desde junio de 2016 forma parte del Consejo Asesor de Investigación y Desarrollo del Gobierno de Aragón en el Área de Humanidades.

No dejaremos de comentar su amplia actividad como comisaria de exposiciones en distintas ciudades españolas —más de medio centenar de muestras entre las que destacamos *Barradas 1890-1929. Exposición Antológica* en 1992-1993, *La mirada crítica del pop español. Eduardo Arroyo, Equipo Crónica y Equipo Realidad* en 2006; o *Goya e il mondo moderno*, en colaboración con Valeriano Bozal, presentada en el Palazzo Reale de Milán en 2010—, como directora de proyectos museísticos, y como conferenciante en universidades y centros de investigación de España y del extranjero; también su participación en numerosos congresos y reuniones científicas —en muchos casos formando parte de su comité científico— y otras muchas actividades como miembro de numerosos consejos editoriales, la dirección de la colección *De Arte* de la Universidad de Zaragoza, que ha obtenido el reconocimiento europeo, y de asesores de prestigiosas revistas y editoriales españolas y extranjeras y su colaboración con la Agencia Nacional de Evaluación de la Calidad y Acreditación (ANECA), organismo autónomo adscrito al Ministerio de Universidades.

La doctora Lomba centra su discurso de ingreso en esta Real Academia en una temática que es de su interés desde hace varios años: los estudios de género, el espacio ocupado por las mujeres en la escena real del arte y su aportación al universo artístico colectivo. Sobre este tema ha llevado a cabo, desde 2003, diferentes publicaciones y exposiciones, relatando historias concretas de nuevas protagonistas o aspectos del imaginario atribuido a las mujeres destacando, entre otros aspectos, que es investigadora principal de los proyectos de I+D+i —*Mujeres artistas en España, 1804-1939* y *Las mujeres en la escena artística española y su relación con Europa, 1804-1945*— y recordamos la publicación en 2019 de su libro *Bajo el eclipse. Pintoras en España entre 1880 y 1939*, en la colección *Biblioteca de Historia del Arte* de Editorial CSIC.

Glosaremos ahora algo del contenido del discurso tan brillantemente leído por nuestra nueva compañera y que, como todos Vds. saben, tiene como título *Las mujeres y las academias de Bellas Artes*, tema que se enmarca, como hemos visto, en los intereses investigadores de la doctora Lomba, aspecto este sobre el que ha desarrollado en las dos últimas décadas una gran actividad que ha desbordado la propiamente académica, para transferir ese conocimiento al público en general a través de magníficas exposiciones que llevan su sello, entre las que destacamos su comisariado de la magnífica ex-

posición *¡Perversas y fatales. Mujeres en la plástica española (1885-1939)* celebrada en 2016 en las salas del Paraninfo zaragozano o la más reciente *Hacia poéticas de género. Mujeres artistas en España, 1804-1939.*

Da inicio a su discurso recogiendo una cita de Giorgio Vasari en el volumen III de su obra *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos:* «Las mujeres han llegado a la cumbre de todas las artes en que pusieron estudio» aunque, como bien comenta Lomba, «ninguna de ellas participó, sin embargo, en la célebre e importante Academia de dibujo de Florencia nacida en enero de 1563 bajo los auspicios de Cosme I de Médicis, quien encargó de su dirección a Vasari».

Será ya a partir de los albores del siglo XVII cuando algunas de las academias comiencen a contar con la presencia femenina, lo que se pone de manifiesto en la de San Luca de Roma, creada en 1593 y en la que se mencionan entre otras, en distintos momentos, a Giovanna Garzoni, Rosalba Carriera y Angélica Kaufmann a la que luego volveremos a referiremos.

También menciona Concha Lomba a Lavinia Fontana (Bolonia, 1552–Roma, 1614), destacada pintora del primer barroco, quien desarrolló una amplia actividad pictórica, siendo demandada su obra por aristócratas y eclesiásticos que querían ser retratados por ella alcanzando con esta temática gran fama lo que le mereció en 1605 ser designada retratista de la corte del papa Paulo V. También llevó a cabo pinturas religiosas y otras de tema mitológico. En su taller, con una importante actividad, también convertido en academia, trabajaron y se formaron un nutrido grupo de mujeres y hombres. Un elevado número de sus obras pudieron verse en Madrid en el Museo Nacional del Prado en la exposición —compartida con la destacada pintora cremonesa, Sofonisba Anguissola y comisariada por otra mujer la Dra. Leticia Ruiz, en aquellos momentos jefa del Departamento de Pintura Española hasta 1500—, que tuvo lugar en nuestra primera pinacoteca entre los meses de octubre de 2019 y febrero de 2020, como una de las actividades más destacadas de la celebración del Bicentenario del Museo.

Prosigue su texto indicando la relación que muchas mujeres, miembros de la aristocracia y de la realeza ejercieron como fundadoras de instituciones vinculadas a las Bellas Artes y a la formación de los artistas, destacando la Albertina de Turín o la de Brera.

La creación en París, en 1648, de la *Académie royale de peinture et de sculpture* a imitación de la romana de San Luca, significó un pequeño avance en la integración de la mujer en la Academia, pues al poco tiempo de su fundación ingresaron quince damas que estaban emparentadas con algunos de sus miembros varones. Pero esta situación solamente fue un espejismo porque, como dice Lomba, «no fueron admitidas como profesoras adjuntas, ni recibidas en la categoría superior, tampoco podían asistir a las clases de modelado porque posaban hombres desnudos y sus puros ojos no debían contemplar semejantes imágenes…», aunque al parecer hubo algunas excepciones. Esta Academia fue clausurada con el estallido de la Revolución francesa.

También debemos mencionar la *Royal Academy of Arts* de Londres, de la que la pintora Angélica Kaufmann, formada en Roma, que, durante una de sus dilatadas estancias en Londres, figura como una de los cuarenta solicitantes que firmaron una solicitud el rey Jorge III para la creación de una real academia de Bellas Artes, en la que fueron integrados todos los firmantes como académicos el 10 de diciembre de 1768. Entre los miembros fundadores encontramos también a la pintora inglesa Mary Moser, que llevó a cabo una amplia producción caracterizada por la realización de floreros y de algunos retratos. La presencia de ambas en esta institución inglesa, como escribe Lomba, «supuso un avance en esta compleja carrera de obstáculos a las que las mujeres artistas se vieron sometidas».

También recoge algunas experiencias de «mujeres artistas» en otras academias en Estados Unidos, como la creada en 1795 en Filadelfia, la *Columbian Art Academy,* debida al impulso del pintor Charles Willson Peale, padre de pintoras aficionadas (a las que por cierto, al igual que a sus hijos varones, llamó con nombres de pintores y pintoras famosas, entre otras Angélica Kaufmann y Sofonisba Anguissola Peale). En esta Academia, a partir de 1860, las mujeres pudieron acceder a las clases de anatomía con modelo masculino.

Por lo que se refiere a España, más cercano a nuestros intereses, la situación es similar a lo que hemos visto con anterioridad. La presencia de la mujer era muy escasa tanto en las primeras academias privadas creadas a lo largo del siglo XVII como en las reales academias fundadas en distintas ciudades españolas bajo el reinado de los Borbones a lo largo de la segunda mitad del siglo XVIII tras la fundación de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en

Madrid, en 1752; entre ellas la de San Carlos de Valencia (1768), de la Purísima Concepción en Valladolid (1783) o la nuestra de San Luis de Zaragoza creada por Real Decreto de Carlos IV fechado el 17 de abril de 1792.

En todas estas academias y en las otras creadas en España en distintos momentos conocemos la existencia de mujeres «académicas de mérito» tras postularse ellas mismas enviando, junto con la carta autógrafa de solicitud, una obra de arte, habitualmente pintura que decían «hecha de mi mano». En la mayor parte de los casos y como pone de manifiesto la doctora Lomba en su discurso, las pretendientes alcanzaban la gracia solicitada, figurando así entre los miembros de la Real Corporación y sus obras expuestas en las dependencias académicas junto con otras de los artistas varones, en igualdad de condiciones. En la mayor parte de los casos las mujeres nombradas «académicas de mérito» lo fueron, además de por sus más o menos dotes para la pintura o el dibujo, por tratarse de personas vinculadas a la nobleza o a la monarquía (esto último más patente en el caso de la Real Academia de San Fernando).

En otros casos algunas distinguidas damas, casi siempre nobles o miembros de familias acomodadas, fueron nombradas «académicas de honor», destacando en la de San Luis, en los primeros años de su existencia, entre otras, la duquesa de Osuna y condesa de Benavente y la duquesa de Alburquerque, ambas en 1793 en el primero de los años de actividad de la Academia, añadiéndose a ellas en abril de 1794 María Teresa Ballabriga y Rozas, casada en 1776 con el Infante don Luis de Borbón, quien regresó a su Zaragoza natal tras enviudar el 7 de agosto de 1785 por el fallecimiento de su esposo en su palacio de Arenas de San Pedro, lugar en el que fue retratada por nuestro genial paisano Francisco de Goya y Lucientes nombrado el 30 de enero de 1796 académico de honor y de mérito de nuestra Real Corporación.

Pero, dejemos ya la historia de la mujer en las academias de Bellas Artes que tan brillantemente ha trazado nuestra nueva compañera, y analicemos la presencia de la mujer en nuestra Real Academia de San Luis en la segunda mitad del siglo XX y hasta la actualidad, texto que podríamos titular: «Las académicas de San Luis que he conocido».

Cuando fui elegido académico de número en esta docta corporación, lo que tuvo lugar el 28 de mayo de 1991 (hace casi tres déca-

das), solamente había tres «académicas de número» (de un total de veinticinco plazas, lo que significaba un 12 %) cuyos nombres quiero recordar y lo voy a hacer de acuerdo a su antigüedad por la elección.

La primera de ellas, la escultora Dolores Franco Secorún, electa el 10 de marzo de 1977 y fallecida en 2003, que ocupó el cargo de tesorera entre los años 1992 y 2000. La segunda, la profesora de danza María Dolores Gómez de Ávila, a quien todos conocimos como «María de Ávila»; en este caso, primero fue elegida correspondiente el 24 de febrero de 1976 y dos años más tarde, el 8 de junio de 1978, de número. Falleció en Zaragoza en 2014. Por último Aurora Egido Martínez, en aquellos momentos profesora de Literatura en la Universidad de Zaragoza y luego catedrática de la misma Universidad que fue electa el 12 de mayo de 1981, pasando a la categoría de supernumeraria el 20 de mayo de 2000.

No quiero dejar de mencionar, aunque no coincidiéramos en la Academia a la insigne pianista Pilar Bayona y López de Ansó, a la que conocí por nuestra relación con la familia Camón Aznar. Fue la primera mujer académica de número de San Luis elegida el 16 de marzo de 1962 que ostentó la medalla 8, de las antiguas, en la sección de Música hasta su fallecimiento el 13 de diciembre de 1979.

En la actualidad nuestra Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis está formada por cincuenta y cinco miembros de número integrados en ocho secciones: Arquitectura, Escultura, Pintura, Música y danza, Literatura, Grabado y artes suntuarias, Artes de la imagen e Historia (de reciente creación), además de los quince académicos delegados con rango de numerarios en representación de las ciudades del Reino de Aragón.

Solamente cuatro académicas de número forman parte de ella, por lo que si tenemos en cuenta que en la actualidad solamente están cubiertas treinta y dos medallas, las cuatro académicas de número representan un 12,5 % del total de académicos, ligeramente más elevado que a mi ingreso en 1991.

La más antigua es la pintora María Ángeles Cañada Peña, hija del pintor Alejandro Cañada Valle, académico de San Luis desde el 16 de febrero de 1964 hasta su fallecimiento el 13 de septiembre de 1999, que fue elegida el 13 de mayo de 2003 en la sección III, de Pintura, como profesional, correspondiéndole la medalla número 12. Con anterioridad, y desde el 23 de febrero de 1995 tuvo la consideración

de académica correspondiente. Leyó su discurso el 25 de octubre de 2017 y entregó a la Real Academia en ese mismo acto un retrato de la *Reina María Luisa de Parma*, esposa de nuestro fundador el rey Carlos IV que cuelga en este salón de sesiones en el que nos encontramos. En la actualidad preside la Comisión de Protocolo.

Por lo que corresponde a la académica de número María del Carmen Lacarra Ducay, catedrática de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, las circunstancias son distintas. Fue nombrada académica de honor el 9 de diciembre de 2003 y, varios años después, fue elegida el 8 de junio de 2015 como académica de número en la sección I, ocupando la medalla 5 como erudita de la Arquitectura. Leyó su discurso el 23 de noviembre del pasado año 2021 que versó sobre *El escultor Juan de la Huerta (Daroca, Zaragoza, h. 1400 – ¿Maçon, Borgoña, h. 1463?) y la Virgen del Pilar.*

Hoy ingresa en nuestra Real Academia como miembro de número la también catedrática de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza Concepción Lomba Serrano que fue elegida el 20 de enero de 2004, para incorporarse a la sección VI, Grabado y artes suntuarias, correspondiéndole la medalla 28.

No podemos dejar de mencionar a Rosa Tabernero Sala, elegida el 8 de junio de 2015, para ocupar la medalla 21 en la sección V, de Literatura que no llegó a tomar posesión pues presentó su renuncia el pasado 6 de octubre de 2021. Para esta misma sección de Literatura, aunque para ocupar la otra medalla vacante de profesional, la número 24, fue elegida el pasado 6 de octubre de 2021 la escritora Irene Vallejo Moreu.

En el apartado de las académicas de honor, son dos las que en este momento tienen esta distinción en nuestra Real Academia. El nombramiento de la primera, la religiosa cisterciense y destacada pintora sor Isabel Guerra Pérez-Peñamaría tuvo lugar en la sesión celebrada el 9 de diciembre de 2003. Más recientemente el 18 de abril de 2017 fue elegida María Dolores Albiac Blanco, profesora emérita de Literatura de la Universidad de Zaragoza. El fallecimiento en 2021 de Antón García Abril, redujo a tres el número de académicos de honor de nuestra corporación por lo que las dos académicas significan más de un 66 % del número total de académicos de honor, superando con mucho en este caso la presencia en esta sección de la Academia.

Nos referiremos ahora al cuerpo de correspondientes creado en 1897 destacando entre las primeras mujeres que tuvieron esta distinción a la pianista Pilar Arnal y Yarza y a la pintora María del Carmen Lasierra Carpi, ambas nombradas en 1925 y a las que, por supuesto, no conocí. No se da la misma circunstancia con María del Rosario Sancho Viana (Charito Sancho Viana), de la que desconocemos la fecha de elección pero sí tenemos constancia de que el 30 de enero de 1975 pronunció un discurso titulado *Algo sobre cueros en arte* a propósito de su profesión de repujadora en cuero. Con ella compartimos muchas sesiones y actos de la Corporación pues era habitual su presencia entre nosotros. Quiero comentar, a modo de anécdota, que nuestro recordado Ángel Canellas López (director entre 1983 y 1991) cuando se refería a ella decía que «era la única mujer decente que trabajaba en cueros».

También recordaremos a la arqueóloga turolense Purificación Atrián Jordán, directora que fue entre 1963 y 1990 del Museo Provincial de Teruel, nombrada correspondiente de San Luis el 7 de junio de 1963 y posteriormente, desde abril de 1982 y hasta junio de 1998 integró, por Teruel, el grupo de los académicos delegados con rango de número, siendo la única mujer que ha formado parte de esta sección. Falleció el 15 de febrero de 2021.

En la actualidad son varias las académicas correspondientes de San Luis, que vamos a citar de acuerdo con su profesión y por orden cronológico de elección. Comenzamos por las artistas plásticas Teresa Ramón Jarne, María Cruz Sarvisé La Iglesia y María Eugenia Vall Saiz (las tres elegidas en 1996); Pilar Moré Almenara (2006); Esperanza Altuzarra Sierra, Mercedes Gómez-Pablos y Almudena Salamanca Suelves (2008); Aurora Bernardos Allepuz (2009) y Cristina Remacha Escolano (2011).

También es significativo el grupo de nuestras correspondientes historiadoras del arte, con María Isabel Clara Eugenia Oliván Jarque (1994), Celia Fontana Calvo y M.ª Teresa Sánchez Trujillano (2006); Elena Sainz Magaña y Elena Barlés Báguena (2008); Amelia López-Yarto Elizalde (2011), Carmen Morte García (2015) y María Isabel Sepúlveda Sauras (2018).

Junto con ellas las historiadoras Ángela Madrid y Medina (2008) y Pilar Utrilla Miranda (2021); la escritora Magdalena Lasala Pérez (2015), la gestora cultural Julia Lera Tricas (2011), la restauradora Casilda Olazábal Churruca (2006) y la profesora de Música Ana Pilar Zaldívar Gracia (2010).

Su número se eleva a veinte y tres con lo que, si tenemos en cuenta que en la actualidad la Real Academia de San Luis está integrada por noventa y seis miembros correspondientes, ellas significan casi un 24 % del total.

Concluimos aquí este discurso de contestación al pronunciado por nuestra nueva compañera la doctora Concha Lomba Serrano manifestando que nuestra Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis tiene una asignatura pendiente con la integración de más mujeres en su seno, lo que me consta es una de las inquietudes de nuestro actual presidente el doctor Domingo Buesa Conde y de su Junta de Gobierno.

Gracias.

Discurso institucional del presidente de la Real Academia Excelentísimo Señor Don Domingo Buesa Conde

Excelentísimos e ilustrísimos académicos
Señoras y señores,

La brillante lección que acaba de impartir la profesora Lomba, en el momento en el que la recibimos solemnemente, me evita tener que hacer referencia al tan apasionante como desconocido mundo de las mujeres y las academias de Bellas Artes, aunque no quiero dejar de hacerme eco de la reflexión que ha guiado el magnífico y preciso discurso de ingreso cuando concluía que «las academias dedicadas a las Bellas Artes fueron mucho más avanzadas en materia de género que las homónimas entidades ocupadas en fomentar otras disciplinas».

De la misma manera me veo liberado de referirme en extenso a la fecunda y reconocida vida intelectual que ha ido haciendo realidad la académica recipiendaria, sobre todo después de escuchar la salutación que en nombre de la Real Corporación ha pronunciado el académico archivero doctor Rincón García, al que tengo que felicitar por sus ajustados modos académicos y por su permanente precisión científica.

Como pueden ver, señoras y señores académicos, poca tarea me queda por hacer, salvo la de aplaudir lo dicho y de felicitarme por la llegada de la ilustrísima señora doña Concepción Lomba a la medalla número 28 y, en consecuencia, por incorporarse al elenco de académicos que componen esta Corporación que no hay que olvidar

va camino del tercer centenario de vida, inmersa en un importante proceso de adaptación a las nuevas realidades, en el que hemos avanzado mucho con firmeza y rapidez, pero sin perder nada de lo que constituye la esencia académica que asumió como vertebradora de su identidad en aquel lejano verano de 1792.

Realmente eran momentos complicados, como lo son todos los tiempos en los que se producen los grandes cambios. Sobre todo, porque no estaba exenta de comenzar su andadura con el lastre que suponía nacer en una Ilustración mortalmente herida por la eclosión de una sociedad civil que comenzaba a protagonizar su destino. Pero, equilibrando esta circunstancia desfavorable, su creación estaba meditada en la mente de algunos pensadores que tenían muy claro que el ser humano estaba obligado a creer en el progreso, a trabajar por un nuevo escenario que hiciera la vida más ética y más estética.

Tampoco les voy a explicar aquel momento, que ha sido reiteradamente mencionado durante los solemnes actos de nuestra Real Academia en función de la gratitud que debemos a nuestros fundadores, pero sí me permitirán que abra solamente dos puertas que nos permitan ver con emoción algunos sueños de aquel momento. La segunda puerta nos lleva a la Escuela de Dibujo donde decidieron nuestros antecesores enseñar a dibujar para poder construir con más precisión casas, calles, máquinas o carreteras como la diseñada en 1778 y que ha acabado siendo la actual autovía Mudéjar. Ganando tiempo al tiempo, era una apuesta incondicional por ese mundo que nacía de la Revolución Industrial y que se caracterizaba por la exactitud y la comunicación que, si nos paramos a pensar con detalle, acortaba distancias en lo social y en lo individual en una España que vivía el enfrentamiento entre el interior y la periferia.

Pero si hubo académicos soñando el futuro, también hubo antes unos ciudadanos soñando una Academia como espacio de pensamiento que, al final de un largo proceso, Carlos IV convirtió en realidad. Con ellos nos conecta la primera puerta, la que nos lleva al escenario intenso y extenso de nuestra fundadora: la Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País que, como todas ellas, aportaba a una monarquía agotada la capacidad de análisis de los recursos y la consolidación de las relaciones que construyeran la nación. Y aquellos que hicieron posible esta Real Corporación fueron personas empeñadas —como sugería el gran Ramón de Pignatelli— en diseñar un ser que se valiera por sí mismo, por su propio en-

tendimiento, sin necesidad de que otro le guíe. Como concluía él, la meta era ser más, crear más, compartir más, en vez de poseer más y consumir más.

La misma idea que comparte una mujer zaragozana y excepcional de este grupo fundacional: Josefa Amar y Borbón, empeñada en explicar que uno de los medios más eficaces de progreso de la nación era la capacidad intelectual de las mujeres, tema que defiende en 1786 en su *Discurso en defensa del talento de las mujeres y de su actitud para el gobierno*. Siete años antes de que Robespierre decapitara a Olimpia de Gouges por escribir los *Derechos de la mujer y de la ciudadana*. Como última reflexión, recordar que a pesar de que ella apostaba también por el rearme moral de la mujer como madre y esposa, su influencia abrió nuestras aulas incluso a niñas que aprendieron a leer, cruzando la frontera de la exclusión, convirtiéndose luego en empresarias. Y también se abrieron nuestras medallas a algunas mujeres que se arriesgaron a bajarse de los modelos paternalistas de aquella sociedad que volvió a mirar al pasado tras la bárbara guerra de la Independencia.

No obstante, como ha estudiado la nueva académica, esta casa dio algunos pasos, mientras las sociedades europeas o americanas consideraban a la mujer un ser inferior y carente de derechos. Cinco mujeres ingresaron durante la segunda mitad del siglo XVIII y —como documentó nuestro recordado presidente excelentísimo señor don José Pascual de Quinto— diecisiete durante la primera mitad del siglo XIX. Muchas de ellas participaron en las exposiciones organizadas y algunas de ellas vieron cómo se exponían sus obras en las salas de la Real Academia según testifican sus inventarios desde 1828.

Debemos recordarlo con satisfacción, aunque en este momento no nos parezcan muchos los casos señalados. Pero debemos valorarlo porque ocurre en un mundo en el que impera un sentimiento misógino y supuso una apuesta meritoria para aquel momento. No debemos olvidar, como ha señalado nuestra compañera de Academia la doctora doña Irene Vallejo que eran tiempos en los que «la palabra pública pertenecía solo a los hombres», porque las mujeres tenían que vivir sometidas, entre dudas y temores. Prisioneras del silencio siempre y, muchas veces, incluso condenadas al olvido. La periodista Ángeles Caso, al reflexionar sobre las mujeres creadoras recuerda que «incluso las más exitosas, las más indiscutibles fueron rápidamente empujadas sin miramientos, apenas desaparecieron de la tierra, al limbo del silencio y la inexistencia».

Todo esto, señoras y señores, no es más que una forma de violencia, que les obligó a tener que silenciar sus razones frente a la palabra de los hombres. La profesora parisina Élisabeth Lebovici ha incluido dentro de esta violencia la idea de lo femenino que proclama el abyecto lema de «para los hombres el genio, para las mujeres el buen gusto». La exclusión, el silencio, el olvido, han ido matizando una larga historia que comenzó con la monja Hildegarda de Bingen (1098-1179), en el valle del Rin, continuó con la pintora japonesa Ryonen Genso (1646-1711) que para entrar en un espacio de maestros masculinos se desfiguró la cara con un hierro candente y concluyó con la pintora norteamericana Judy Chicago (Judith Sylvia Cohen, nacida en 1939) que hizo presentes en su peculiar Cena —*The Dinner Party*— y en una mesa triangular a treinta y nueve excepcionales mujeres, todas ellas reconocidas por sus hechos, que no asisten a la cena porque nadie las ha invitado. Lo mismo que ocurre con otras novecientas noventa y nueve mujeres memorables, cuyos nombres pintó la escultora con letras doradas sobre las baldosas del suelo.

Esta es la realidad de una historia que ha tardado siglos en representar la condición humana en igualdad. Una historia que no ha terminado y en la que deberemos empeñarnos a fondo, porque es evidente que el imaginario colectivo se sigue confundiendo cuando identifica la capacidad de crear arte con el hombre. Debemos empeñarnos en que la mujer tenga el protagonismo que le garantice su capacidad de crear, de innovar, de aportar al mundo del conocimiento la posibilidad de dar pasos que avancen hacia un futuro mejor. Y debe ser reconocida no solo por ser mujer, que eso seguiría siendo ofensivo y muy injusto, sino por ser creadora de la excelencia, por su aportación al común, por su capacidad de apuntar el futuro.

Y este nuevo escenario que, como dije antes, explica con verdad e igualdad la condición humana, debe ser llevado a todos los ámbitos de la sociedad, comenzando por las escuelas donde la educación normalice la capacidad de admirar a una mujer que nos enseña a vivir mejor, a disfrutar, a caminar con mayor seguridad. Como dirían nuestros fundadores a «ser más, crear más, compartir más».

El mensaje que inspira este magnífico discurso que nos ha regalado la profesora Lomba, es el que debe inspirar nuestro caminar, el que debe alumbrar los amaneceres de nuestra vida, el que debe llenar de paz los atardeceres. El mensaje de que hombres y mujeres

son capaces de lo mismo, desde hacer la mayor estulticia a conseguir la mayor conquista de la civilización.

Las mujeres han demostrado su valía durante siglos, como estarán haciéndolo (quizás de manera anónima) en este mismo momento y en muchos lugares de nuestro mundo. Como ejemplo, no quiero olvidar que la persona que realmente hizo posible con sus precisos cálculos aquel gran paso de la humanidad que fue la llegada a la luna del Apolo 11 —el 20 de julio de 1969— fue la matemática afroamericana Katherine Johnson.

Como ven, esta es una historia que no deja de darnos sorpresas. Solo les citaré otra, producto de la investigación del profesor Dean Snow de la Universidad de Pennsilvania, que concluyó en 2012 que la mayoría de las pinturas prehistóricas de manos en negativo fueron realizadas por mujeres. Los inicios del arte adquieren en estas investigaciones una nueva dimensión. Y leyendo este excelente estudio, recordé aquellas palabras de Safo a sus compañeras poetas, pronunciadas hace tres mil años, «Os aseguro que alguien se acordará de nosotras en el futuro».

Como ha hecho la nueva académica, ilustrísima señora doña Concha Lomba, a la que no podemos darle más que las gracias. Gracias por su continuo trabajo en pro de esta normalización, gracias por esta magnífica lección, gracias por su generosidad con la sociedad y gracias por haber aceptado incorporarse a esta vieja institución que nunca ha entendido que el mundo es dual por el género sino por la capacidad de ayudar a avanzar a la sociedad.

Bienvenida a su casa y que su certera y cercana palabra siga siendo antorcha de libertad en la andadura de este tercer milenio que el destino nos ha regalado disfrutar, todos juntos, hombres y mujeres. Todos mirando al futuro, con generosidad e ilusión.

He dicho.

Índice

Las mujeres y las academias de Bellas Artes por la Ilma. Señora Doña Concha Lomba Serrano 9

Discurso de contestación por el Ilmo. Señor Dr. D. Wifredo Rincón García 53

Discurso institucional del presidente de la Real Academia Excelentísimo Señor Don Domingo Buesa Conde 63

Este libro se terminó de imprimir
en los talleres del Servicio de Publicaciones
de la Universidad de Zaragoza
en mayo de 2023