

**ARANDA BERNAL, Ana. “El Prado en femenino”,  
*El Museo del Prado en la Universidad de  
Granada*, Cat. Exposición, M<sup>a</sup> Luisa Bellido Gant  
y M<sup>a</sup> Elena Díez Jorge (coord.), (Granada: Ed.  
Universidad de Granada, 2019), págs. 47-53.  
ISBN. 978-84-338-6509-0.**

## *El Prado en femenino*

Ana Aranda Bernal  
*Universidad Pablo de Olavide, Sevilla*

Están a punto de concluir las dos primeras décadas del siglo XXI y cuando una Universidad española organiza una exposición de obras de arte, se observa con satisfacción naturalidad cómo sus comisarias son dos reconocidas investigadoras que avanzan en el conocimiento y lo difunden a través de su trabajo. Es cierto que no siempre ni en todos los ámbitos ocurre esto y, si nos trasladamos a la época en la que se realizaron las obras que componen la muestra, conviene que nos preguntemos en qué medida intervenían las mujeres en el proceso de creación y de qué forma los temas que protagonizaron reflejan su mundo, la realidad histórica que vivieron, las mentalidades que rigieron su sociedad y utilizaron las representaciones artísticas para influir en quienes las contemplaron.

Naturalmente, las características y dimensiones de este texto no permiten desarrollar con amplitud estas ideas, pero sí plantear un acercamiento al tema que complemente los análisis efectuados en otros capítulos.

Y en esa revisión, más allá de comprender cómo muchas mujeres se implicaron en las tareas de promoción, gestionando y financiando actividades artísticas y arquitectónicas, se debe hacer referencia a otros aspectos: su labor creativa, la fortuna de sus obras y la manera en que todas esas personas han sido representadas.

Si tenemos en cuenta que dos de las dieciséis piezas que componen esta muestra fueron realizadas por pintoras, es decir, un 12,5%, se están superando ampliamente los porcentajes habituales en que las obras de las artistas son exhibidas en museos y colecciones. En este caso no ha habido intencionalidad en la selección, sino que los avatares de depósitos y levantamientos de las pinturas y esculturas del Museo del Prado en las diferentes dependencias de la Universidad de Granada han dado lugar a esta situación. Pero incluso produciéndose esta afortunada circunstancia de visibilidad, es común que muchos visitantes disfruten contemplando las obras sin tomar conciencia de su excepcionalidad,

de las dificultades enfrentadas por las artistas durante su formación, proceso creativo, reconocimiento de su trabajo y, finalmente, conservación de sus obras.

Las dos pinturas de referencia son *Paso de una procesión por el claustro de San Juan de los Reyes*. Toledo (óleo sobre lienzo, 250 x 180 cm), que Elena Brockmann pintó hacia 1892. Y *Casa de vecindad* (óleo sobre lienzo, 147 x 88 cm), realizada por Adela Ginés en 1901.

Ambas creadoras nacieron y se formaron en Madrid durante la segunda mitad del siglo XIX, precisamente cuando crece el número de mujeres dedicadas a la práctica artística. Si en los siglos precedentes el taller gremial de sus padres constituía un espacio de aprendizaje casi exclusivo para las niñas, las nuevas posibilidades de formación en academias, estudios y clases particulares, a pesar de las dificultades para su acceso, van a permitir que otras jóvenes con inquietudes puedan avanzar en su afición artística y, en determinados casos, desarrollar carreras profesionales.

Claro que para ser reconocidas y poder vivir del arte necesitaron salvar los obstáculos que la rígida sociedad decimonónica impuso con la intención de controlar la vida pública de las mujeres. Sin embargo, a pesar de las limitaciones por cuestiones de género que en los últimos años son objeto de análisis, contaron con un factor favorable, pues el mercado de arte de fines del XIX con un aumento en la demanda de obras por parte de la nueva clase burguesa, propició su trabajo.

En ese contexto el Museo del Prado se convirtió, a través de la copia de sus obras, en un medio de formación también para las mujeres, que además participaron y ganaron un 7,4% de los premios y medallas de las Exposiciones Nacionales<sup>1</sup>. Como se ve, la representatividad es inferior a la de esta muestra y la mayoría de los reconocimientos les llegó en las modalidades de grabado, artes decorativas, o la pintura de los llamados géneros menores. Algo que guarda relación con la idea que se había establecido desde principios del siglo XIX sobre los temas que debían ser cultivados por las mujeres artistas.

Porque desde hacía tiempo se había establecido la idea general de que las mujeres artistas estaban especialmente dotadas para dedicarse a esos asuntos menores que, por otra parte, suelen ser objetos de tamaño pequeño. Naturalmente no es una regla que siempre se cumpla. También se conservan obras grandes realizadas por pintoras, las del Renacimiento, por ejemplo. Y es probable que ello indique su aspiración a que fueran imágenes contempladas y apreciadas por muchas personas, que llamaran la atención y quedaran para la posteridad. Pero es cierto que con más frecuencia las artistas utilizaron el formato pequeño para expresarse<sup>2</sup>.

...

1 Muñoz López, Pilar. «Espacio de creatividad femenina en el arte español», en Arriaga Flórez, Mercedes. and Cols. (eds), *Mujeres, Espacio & Poder*, Sevilla, ArCibel, 2006, p. 451.

2 De Diego, Estrella. *La mujer y la pintura del XIX español. Cuatrocientas olvidadas y alguna más*. Madrid, Cátedra, 2009, p. 384.

Quizá no debería extrañarnos, las clasificaciones de género menor y tamaño pequeño tienen algo en común apuntado desde el inicio de la crítica feminista, se atribuyen a obras sin pretensiones, con poca ambición, aunque eso sería matizable, propias de personas a las que se inculca desde el nacimiento falta de confianza y dependencia<sup>3</sup>. Y precisamente las mujeres han sido educadas para ser discretas tanto en su gestualidad corporal como en las acciones que debían llevar a cabo. Se ha incentivado que fueran laboriosas y aplicadas, pero sin olvidar que la prudencia y el recato debían ser virtudes que las guiaran.

Esto se evidencia en las Exposiciones Nacionales que contaron con participación femenina. De un total de 835 pinturas, los temas principales fueron naturalezas muertas (598), con predominio de flores y frutas (455) y paisajes (238). En relevancia siguen las representaciones de la figura humana (435), ya fuera en temas de género también llamados costumbristas (115) o retratos (219), de los cuales solo hubo 3 desnudos<sup>4</sup>.

En este último aspecto, merece la pena advertir que cuando se tacha de imperfecta la representación de una figura humana realizada por una artista, no se tienen en cuenta las trabas que esa mujer encontró durante su formación. A pesar de lo cual logró desarrollar su trabajo en un mundo de hombres y con una estética predominantemente masculina<sup>5</sup>. Eso sin tener en cuenta la pintura de desnudos, que ya de por sí en la historia del arte español es escasa y no destaca por su calidad. Algo comprensible cuando tampoco era habitual que los hombres practicaran con modelos vivos, sino copiando grabados y vaciados de yeso para no transgredir con falta de decoro las convenciones sociales y religiosas. De manera que, si las mujeres ni siquiera tenían acceso a las clases de dibujo del natural ni a modelos más allá de pintarse unas a otras, ¿qué se puede esperar del resultado?

El caso es que se consideraba el Museo del Prado como un lugar respetable, en el que una mujer podía estar sola y su actividad ser admirada, claro que al margen de la curiosidad que despertaba entre los visitantes el trabajo que la pintora estaba realizando, no se libraba de convertirse ella misma en un elemento de observación por parte del público. Es más, no solo las artistas sino las propias espectadoras eran en cierto modo cosificadas, como si fueran objetos expuestos en búsqueda de pretendientes, una situación que transfería a las salas del

...

<sup>3</sup> Greer, Germaine. *La carrera de obstáculos. Vida y obra de las pintoras antes de 1950*. Madrid, Bercimuel S.L., 2005, p. 383.

<sup>4</sup> De Diego, op. cit., 392.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

Museo funciones de socialización semejantes a las de un comercio o un café<sup>6</sup>. Sin hablar de que la reacción de los espectadores masculinos ante los desnudos femeninos colgados de las paredes también se extendió a su percepción de las visitantes. Queda constancia de ello a través de las noticias humorísticas, caricaturas y poemas que en la década de los ochenta comenzaron a aparecer en la prensa. Y desde luego fue un tema tratado por la literatura de la época, en clave de convertir el Museo en un espacio para el flirteo y de creciente popularidad entre quienes buscaban placeres más carnales<sup>7</sup>.

A pesar de lo cual, y como se ha indicado, fue perfectamente admitido el estudio y trabajo de las mujeres copistas en sus salas. A modo de ejemplo y sin tener en cuenta a los extranjeros, entre los años 1873-1881 el Museo autorizó a 990 hombres a copiar sus obras y a 90 mujeres, de clases acomodadas y relacionadas con el mundo de la cultura, a copiar ciertas obras. De hecho, muchas de las copistas formaron parte de la corriente de murillismo fomentada por el pintor Antonio María Esquivel y se dedicaron a reproducir temas de carácter religioso.

Sin embargo, más allá de esta actividad formativa, algunas pintoras desarrollaron carreras profesionales como Clara Salazar, María Luisa de la Riva, Marcelina Poncela y también Adela Ginés o Elena Brockmann, las autoras de dos de las obras expuestas.

Adela Ginés (1846-1918) estudió en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado, con las cortapisas de no poder asistir a determinadas clases, como la de Anatomía Pictórica. Fue discípula de Carlos de Haes y en su obra, principalmente dedicada a bodegones y paisajes, también se aprecia cierta influencia de su pareja, Sebastián Gessa. Por otro lado, se dedicó a la docencia del dibujo, un terreno profesional aceptado socialmente para el sexo femenino, impartiendo clases en la Asociación para la Enseñanza de la Mujer. También como profesora particular de otras jóvenes, algo que era habitual porque la deficiente formación que obtenían las mujeres en la institución oficial hacía que buscaran instrucción complementaria. Además, participó asiduamente en Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, consiguiendo menciones y medallas tanto en pintura como en escultura. Incluso en 1899 obtuvo una mención honorífica en la Exposición Universal de París<sup>8</sup>.

Por su parte, Elena Brockmann (1867-1946) se formó en la Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, ampliando estudios con maestros como Mariano Benlliure, Joaquín Sorolla y Juan Llanos. También concurrió con éxito

...

6 Afínoguénova, Eugenia. *El Prado. La cultura y el ocio (1819-1939)*. Madrid, Cátedra, 2019, p. 248.

7 *Ibid.* 242-45

8 De Diego, op. cit, 267.

a los certámenes y exposiciones, de hecho, su obra Paso de una procesión por el claustro de San Juan de los Reyes, fue premiada con una tercera medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1892. Pero seguramente uno de sus mayores logros fuera pintar en 1895 un cuadro de historia, el titulado Felipe II recibiendo la noticia de la pérdida de la Escuadra Invencible. En donde ironiza sobre el declive del Imperio Español en los últimos años del siglo XIX estableciendo un paralelismo con el desastre vivido en el siglo XVI<sup>9</sup>.

A pesar de la dedicación de ambas, no son muchas las obras de su mano que se han conservado. Ese es un inconveniente aplicable a la mayoría de las artistas, en todos los países y épocas. Más allá de las falsas atribuciones, es un hecho que en las pinacotecas se tiende a exponer las obras importantes, de autores bien estudiados y reconocidos, lo que no suele ocurrir con las artistas, cuyo trabajo ha requerido una labor de investigación detectivesca en los últimos años para ser puesto en valor. Por eso, incluso cuando se conservan los documentos de compra por parte del Museo, sorprende no encontrar esas pinturas ni siquiera en los almacenes. Porque algunas están depositadas en otras instituciones, como es el caso de estos cuadros de Ginés y , pero también es frecuente la anotación de «perdido», «se ignora el paradero», o en un estado de conservación tan precario que no se puede mostrar. Por ejemplo, para una exposición celebrada en 1982 en San Agustín de Guadalix, titulada Doña Adela Ginés y don Sebastián Gessa, se solicitó al Casón del Buen Retiro un bodegón de Ginés pintado en 1917, pero el préstamo fue denegado por el deterioro del lienzo<sup>10</sup>.

Más allá del Museo del Prado, a lo largo del siglo XIX en la propia ciudad de Granada hay constancia de algunas mujeres que se dedicaron a la práctica artística. Su obra tuvo cierto reconocimiento social respaldada por algunas instituciones como el Liceo Artístico y Literario de Granada, que ya para su inauguración en 1839 expuso un óleo titulado Sibila de María del Carmen Enríquez y Ferrer. La misma pintora participaría en la exposición de 1841 y Josefa Dávila, condesa de Catres, en la sección de dibujos a lápiz de 1849<sup>11</sup>.

De forma parecida actuó la granadina Sociedad Económica de Amigos del País con la Exposición de Bellas Artes que organizaba cada año. En la edición de 1857 participaron Clementina Careaga o Josefa Dávila. Además de que en los años sesenta se les concedió a algunas de ellas el título de socia de mérito, como a Car-

...

<sup>9</sup> Castañer, Xesqui. «Pinturas y pintoras en el Museo Nacional del Prado. Recuperación del discurso museístico en clave de género», en *X Congreso online sobre Turismo y Desarrollo / VI Simposio Virtual Internacional Valor y Sugestión del Patrimonio Artístico y Cultural*, 2013, p. 476.

<sup>10</sup> De Diego, op. cit. 381-382.

<sup>11</sup> Torres López, Matilde. «Iconografía religiosa realizada por artistas andaluzas», *Boletín de Arte*, nº 30-31, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2009-2010, p. 282.

men Balluertas, María García, Emilia Gerona o Aurora Valenciano de Reyes. Sin embargo, estas mujeres no desarrollaron carreras artísticas profesionales más allá de que alguna, como Josefa Gumucio y Grinda, tuviera cierta proyección en Madrid al exponer en la Academia de San Fernando en los años 1848 y 1854, o en la General de Bellas Artes en 1856 con un óleo titulado *Aparición de la Virgen a Jaime I de Aragón*<sup>12</sup>.

Ahora bien, además de todas aquellas mujeres que formaban parte del público y las que relacionaban su práctica artística con el Museo del Prado u otras instituciones, se debe tener en cuenta la imagen que sobre ellas se transmite desde las obras expuestas.

Porque representar artísticamente la figura de una mujer es algo tan antiguo como las propias manifestaciones plásticas. Y con las debidas prevenciones, podemos considerar las obras de arte como fuentes documentales, que aportan información sobre la realidad del momento en que fueron creadas, imágenes llegadas desde el pasado con datos que podemos leer e interpretar en la actualidad. Sin olvidar que, para comprender adecuadamente su significado, se deben conocer las condiciones vividas por quienes las produjeron, las ideas dominantes en cada época, las tendencias que regían la oferta y demanda de obras de arte, o el gusto y las modas.

En los libros de historia el protagonismo de las mujeres es escaso y, sin embargo, en las artes plásticas se aprecia con más claridad su participación en los diversos contextos sociales. Ciertamente no siempre de una forma objetiva pues no suelen utilizarse las obras de arte para calcar como un espejo los ambientes reproducidos. Sin embargo, la mera selección de determinados temas ya servía para convencer a los espectadores sobre lo que se debe aceptar o rechazar de los modelos femeninos. Porque determinados aspectos de las vidas femeninas no fueron representados y esos silencios son significativos, pero también la repetición de otros temas refuerza el valor documental de esas imágenes, e incita a interpretarlas como testimonios de realidades pasadas.

Con esta perspectiva se aprecia que a través de las representaciones plásticas se ha ido transmitiendo la caracterización de las mujeres que simbolizan los valores morales rechazables y también los ideales. Estas últimas fueron la virgen, diosas, santas, mujeres que se convirtieron en modelos de comportamiento, y también alegorías encarnadas en cuerpos femeninos. Para indicar adecuadamente esas simbologías, los artistas buscan deshumanizar las figuras y alejar sus caracterizaciones de lo cotidiano.

...

<sup>12</sup> *Ibid.* 284.

Por otro lado, lo mismo que era habitual ensalzar a través de la literatura los comportamientos femeninos de virtud, las imágenes plásticas desarrollan todo un repertorio de modelos sobre el ideal de identidad femenina tradicional: la infancia y formación de las niñas, las prácticas religiosas, el matrimonio y la gestión del espacio doméstico, la maternidad y el desarrollo de la misión como cuidadoras y, finalmente, las actividades de producción a las que se dedicaron las mujeres. Teniendo en cuenta que a través de la ideología que subyace en el encargo, elección, compra, exposición, etc., las imágenes influyen, corrigen, instruyen y crean expectativas.