

# ACADEMIA

---



BOLETÍN  
REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES  
DE SAN FERNANDO

AÑO 2019  
NÚMERO 121

---

# LA MUJER EN LA ESCUELA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO (1873-1967)\*

África Cabanillas Casafranca, Amparo Serrano de Haro  
UNED

**Resumen:** Las mujeres estudiaron en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando de Madrid desde 1873 hasta 1967, cuando se produjo su traslado a la Ciudad Universitaria. Además de incorporarse a sus aulas tardíamente y en un número muy escaso, durante décadas, recibieron una enseñanza diferenciada de la de sus compañeros, ya que fueron excluidas de las asignaturas que implicaban la copia del desnudo del modelo vivo. Hasta el curso 1920-1921, no pudieron entrar en todas las clases y, en principio, formarse en igualdad de condiciones con los hombres. A partir de entonces, el porcentaje de mujeres en la Escuela creció de forma progresiva hasta alcanzar, prácticamente, el cincuenta por ciento del alumnado en sus años finales.

**Palabras clave:** Mujeres artistas; discriminación por género; Academia; enseñanza artística; dibujo del natural; desnudo; artistas profesionales.

## WOMEN IN THE *ESCUELA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO* (1873-1967)

**Abstract:** Women studied in the *Escuela de Bellas Artes de San Fernando de Madrid* from 1873 to 1967, when the teaching was transferred to the University Campus. Apart from their late inclusion they were also very few in number for a good few decades; furthermore, their syllabus was different from the men's, excluded as they were from any life drawing with nude models. It was not until the academic year of 1920-1921 that they were able to join in all the classes and, ostensibly at least, receive an education on an equal footing with the men. From then on the number of women in the school grew steadily until building up to practically fifty percent of the pupils by the final years.

**Key words:** Women artists; gender bias; Academy; art teaching; life drawing; nude; professional artists.

## INTRODUCCIÓN

Este artículo pretende analizar la educación de las mujeres en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, el que fuera el más importante de los centros artísticos de España, desde su ingreso en 1873 hasta 1967, cuando se produjo el traslado definitivo de estos estudios a la Ciudad Universitaria. Hoy en día,

\* Este trabajo forma parte de un proyecto del grupo de investigación de la UNED "Pintoras españolas mujeres del siglo XX" (PEMS20), dirigido por la profesora Amparo Serrano de Haro. G/107.

continúan en esta sede, pero, desde 1978, integrados en la Facultad de Bellas Artes de la Complutense.

Frente al mito de las mujeres artistas como autodidactas, que ha buscado siempre situarlas en el ámbito de lo excepcional, de lo no-normativo, éstas, para lograr el desarrollo de su vocación y habilidades, han necesitado recibir enseñanza, igual que los varones. Ahora bien, el difícil camino para acceder a esta educación queda patente en el hecho mismo de la imposibilidad de estudiar durante mucho tiempo en la Escuela de Bellas Artes y, una vez que fueron admitidas, en la exclusión de las clases que implicaban la copia del desnudo del natural, base de la formación del artista desde el Renacimiento, por considerarse que era inmoral. Ya Germaine Greer se refirió a esta situación, sumamente difícil, de la creadora en su famoso libro *La carrera de obstáculos. Vida y obra de las pintoras antes de 1950*, publicado en 1979, en el que señalaba que eran la ausencia de educación y de apoyo social lo que impedía a la mujer ser artista, y no su innata falta de “genio” o talento.

La razón fundamental de esta educación diferenciada entre hombres y mujeres se basaba en la división de sus supuestas funciones naturales: la vida pública para los hombres y la vida privada y doméstica para las mujeres, la dedicación al hogar y a la familia. A raíz de esta situación, proliferaron a partir del siglo XVIII, y sobre todo del XIX, las academias y las clases privadas destinadas a las señoritas<sup>1</sup>, pero allí el nivel de exigencia era bajo, perpetuándose, de ese modo, la diferencia entre la educación de los sexos (fig. 1). Además, pudieron recibir este tipo de formación en los Ateneos de Señoras, Sociedades Económicas de Amigos del País y, en particular, en las Escuelas de Artes y Oficios. Estas últimas, creadas a partir de un Real Decreto de 1871, se extendieron por todo el territorio nacional con la finalidad de proporcionar conocimientos científicos y prácticos para que sus estudiantes pudieran incorporarse a trabajos en una industria en expansión y a las artes decorativas<sup>2</sup>.

En todos esos centros, las cualidades que más se valoraban en las mujeres eran la capacidad para la copia, la corrección y la limpieza de ejecución, frente al realismo y a la inventiva, que es lo que se esperaba de los hombres. Esa “limpieza” en sus trabajos artísticos implicaba la perenne exigencia de la virginidad femenina en la que cualquier “error” devenía un borrón irreparable que no dejaba espacio a la experiencia ni artística ni vital. En cualquier caso, todas esas instancias consideraban la actividad artística femenina una circunstancia temporal, ya que se creía que, como mucho, las que no tuviesen la suerte de casarse y formar un hogar se dedicarían a la práctica de las artes menores y decorativas o a la enseñanza de los niños.

En el último cuarto del siglo XIX, a medida que se fue produciendo un avance de la sociedad y, sobre todo, en la consideración y educación de las mujeres, en gran medida, debida a la Institución Libre de Enseñanza, hubo también una evolución en

<sup>1</sup> El término «señorita» se utilizó en el siglo XIX y gran parte del XX en referencia a las mujeres solteras, en particular, cuando eran jóvenes y pertenecían a las clases media y alta.

<sup>2</sup> Torres, 2010: 14.



Fig. 1. Marie Bashkirtseff, *En el estudio (Académie Julian)*, 1881, óleo sobre lienzo, 188 x 154 cm, Museo Dnipropetrovsk, Dnipro (Ucrania).

la formación de las jóvenes que tenían una vocación artística, tal y como veremos a continuación.

## BREVE APROXIMACIÓN A LA ESCUELA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

En España, y en casi toda Europa, las enseñanzas artísticas estuvieron desde el siglo XVIII estrechamente ligadas a las Academias de Bellas Artes, quienes ejercieron sobre éstas un riguroso monopolio<sup>3</sup>.

La Real Academia de San Fernando fue creada en 1752 por el rey Fernando VI, aunque la primera iniciativa se debió a su antecesor en el trono, Felipe V. Siguiendo el ejemplo de las Academias de Roma y París, uno de sus objetivos primordiales fue la imposición del gusto oficial mediante la formación de los artistas, que

<sup>3</sup> Arañó, 1988: 381.

hasta entonces se había desarrollado a través de la estructura gremial. Madrid, como capital de la nueva y centralista monarquía borbónica, tuvo la academia más prestigiosa y la que más encargos recibió de la corte. De ahí que fuera un foco de atracción para artistas de todo el país, a pesar de que, con posterioridad, se crearon otras que alcanzaron un alto nivel, en particular, las de Barcelona, Sevilla, Cádiz y Valencia.

La sede de la Academia madrileña estuvo, en un principio, en la Casa de la Panadería de la Plaza Mayor. Sin embargo, en 1773, a raíz del notable incremento de alumnos, se trasladó al antiguo palacio de Goyeneche, en el número 13 de la calle de Alcalá, donde se encuentra hoy en día<sup>4</sup>. Tras la reforma del edificio, las salas de la parte trasera de la planta baja se destinaron a las enseñanzas artísticas, que incluían el estudio de la Pintura, el Grabado, la Escultura y la Arquitectura.

El año 1844 fue crucial para esta institución, ya que se produjo la separación de la Academia y de la Escuela, llamada a partir de entonces de Nobles Artes, a pesar de lo cual esta última no escapó al control oficial. Otro cambio de gran trascendencia que tuvo lugar entonces consistió en que los estudios de arquitectura se hicieron independientes<sup>5</sup>, por lo que, a partir de ese momento, el aprendizaje se organizó en tres secciones: Pintura, Escultura y Grabado. Otra renovación de la enseñanza se produjo al promulgarse la Ley de Instrucción Pública de 1857, que afectó a la Escuela que fue calificada como Escuela Superior.

A lo largo de su historia, la enseñanza que se impartió en la Escuela de San Fernando tuvo un programa docente muy uniforme y de una gran coherencia. En un principio, el aprendizaje se redujo de forma casi exclusiva al dibujo del cuerpo humano, que se desarrollaba en tres estadios diferentes: dibujo a partir de ilustraciones y estampas, dibujo del natural a partir de estatuas clásicas y dibujo del natural de modelos vivos. Con posterioridad, el plan de estudios se organizó en cuatro cursos: Preparatorio, que consistía en un año común para todos los alumnos; Primero, Segundo y Tercero, que se podían estudiar por la especialidad de Pintura, Escultura o Grabado<sup>6</sup>, añadiéndose a los conocimientos prácticos, los teóricos, tales como la Anatomía, la Perspectiva, la Proporción y la Historia de las Bellas Artes. Una formación que, normalmente, se completaba asistiendo a los gremios y, cuando estos desaparecieron, a los talleres de los artistas. Los profesores de la Escuela eran los propios académicos, los creadores más notables de la época.

Desde sus orígenes, y hasta el último tercio del siglo XX, estas enseñanzas no estuvieron incluidas en la organización de la instrucción pública española de su tiempo, sino en las denominadas Escuelas Especiales, bajo la jurisdicción de la Dirección General de Bellas Artes<sup>7</sup>. Por tanto, no eran equiparables a los estudios

<sup>4</sup> Navascués, Pedro (s.f.): "Historia de la Academia. Antecedentes". En: <https://www.realacademiabellasartesanfernando.com/es/academia/historia> [23-VIII-2019].

<sup>5</sup> Arañó, 1988: 31-32.

<sup>6</sup> Contento, 1996: 34.

<sup>7</sup> Arañó, 1988: 35-37.

universitarios de otras Facultades y Escuelas Superiores de igual origen que la de Bellas Artes. La Ley General de Educación de 1970 acabó con la distinción entre las enseñanzas artísticas y el resto de estudios universitarios y convirtió las Escuelas Superiores de Bellas Artes en facultades, incorporándolas a la Universidad, pese a que todavía pasarían algunos años antes de que se produjera la definitiva adscripción<sup>8</sup>. Al fin, en 1978, según el Real Decreto de 14 de abril, las Escuelas de Bellas Artes se transformaron en facultades universitarias<sup>9</sup>.

Ahora bien, el curso 1966-1967 fue el último de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando en su sede histórica de la calle de Alcalá, 13. El siguiente, que empezó en octubre de 1967, cambió a un nuevo edificio, donde se encuentra actualmente la Facultad de Bellas Artes de la Complutense, en la calle Greco, 2 de la Ciudad Universitaria.

## EL PROBLEMA DEL DESNUDO

El discurso ilustrado, que otorgó una gran importancia a la enseñanza, se basó en las ideas de Jean Jacques Rousseau para ahondar aún más en una clara diferencia educativa de niños y niñas por las características y funciones sociales que se les adjudicaban<sup>10</sup>. Es más, con la Ilustración se consolidó la separación de las esferas entre hombres —pública— y mujeres —privada—, que dio lugar a la elaboración del nuevo ideal de la “feminidad natural” que ordenaba la domesticidad<sup>11</sup>. De ahí que la formación de las niñas estuviera dirigida no a su crecimiento personal, sino al servicio de otros: su marido e hijos<sup>12</sup>.

La España del XVIII compartió con otros países europeos la preocupación por la educación, que tuvo pocos resultados prácticos hasta el último cuarto de la siguiente centuria. Durante el siglo XIX, con el avance del liberalismo y la creciente industrialización, la preocupación por la educación aumentó, dejando de ser, de forma progresiva y en el nivel más elemental, un privilegio de unos pocos. El Sexenio Revolucionario (1868-1875) supuso una etapa de libertades políticas-sociales que, sumadas al auge de la burguesía y a los inicios de un cierto desarrollo económico, impulsaron la reforma educativa. A esto, hay que sumar la creación, en 1876, de la Institución Libre de Enseñanza, que dio un decisivo impulso a la educación femenina, aunque concebida como medio para mejorar la educación de los hijos, no para su emancipación<sup>13</sup>.

<sup>8</sup> Arañó, 1988: 332-336.

<sup>9</sup> “Historia de la Universidad Complutense de Madrid. La Facultad de Bellas Artes”. En: [https://www.ucm.es/historia\\_ucm\\_facultad\\_bellas\\_artes](https://www.ucm.es/historia_ucm_facultad_bellas_artes) [29-IV-2020].

<sup>10</sup> Su tratado pedagógico *Emilio o De la educación*, publicado en 1762, dedicaba el libro V a la educación de «Sofía», en el que defendía la sujeción de la mujer y su exclusión del espacio público.

<sup>11</sup> Cobo, 1995: 208-209.

<sup>12</sup> Fernández, 2006: 427-429.

<sup>13</sup> Febo, 1976: 53.

Fue entonces cuando la primera mujer estudió en una universidad española: M.<sup>a</sup> Elena Maseras Rivera se matriculó en 1872 en la Facultad de Medicina de Barcelona. Sin embargo, no pudieron hacerlo en condiciones de igualdad con los hombres hasta 1911, año en el que se eliminó la necesidad de obtener un permiso especial de las autoridades educativas para matricularse<sup>14</sup>.

En lo que respecta a la formación artística de las mujeres, hemos de empezar subrayando que desde finales del siglo XVIII muchas aristócratas y burguesas recibían clase de pintura y, sobre todo, de dibujo, junto a nociones de música, canto, baile, labores de aguja e idiomas; al considerarse estas artes de adorno, apropiadas para el desarrollo de la feminidad. No se trataba de una educación regular ni sistemática, puesto que su finalidad era mostrar la posición social, agradar y encontrar un marido adecuado —y, una vez casada, ser una buena compañera y educadora de sus hijos—, no el estudio serio y, menos aún, la dedicación profesional<sup>15</sup>. Pero es evidente que las artes en su conjunto se usaron para ofrecer una falsa salida a la inquietud intelectual femenina al distinguir lo que sí se “podía permitir que una mujer aprendiese” de todo el resto que le estaba vedado: la Filosofía, las Matemáticas o las Leyes, para lo que se les cerró el camino con absoluto rigor.

Como ha estudiado Estrella de Diego, en 1819, la Academia de San Fernando creó los Reales Estudios de Dibujo y Adorno destinados a las niñas<sup>16</sup>, que estuvieron bajo la dirección de una hermana del rey Fernando VII y una Junta de Damas aristócratas. Esta enseñanza, cuya finalidad era que las mujeres pudieran aprender dibujo para aplicarlo a las artes decorativas: bordado, tejido, traje, abanico; como forma de ganarse la vida, corría a cargo de profesores, pero era preceptivo que estuviese en todas las clases una viuda que actuase de “vigilante” para asegurar el buen comportamiento de las alumnas. Se exigía un estricto silencio en las aulas y buena parte de los estatutos eran relativos a la disciplina y el decoro<sup>17</sup>.

En cualquier caso, las mujeres tuvieron que esperar todavía muchos años para entrar en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando. El primer curso en el que se tiene noticia de una alumna matriculada es el de 1873-1874<sup>18</sup>, y no el de 1878-1879, como se creía hasta ahora<sup>19</sup>. Teresa Madasú es la única mujer de setenta y seis alumnos inscritos, lo que supone poco más de un uno por ciento

<sup>14</sup> Flecha, 1996: 73-75.

<sup>15</sup> Chadwick, 1992: 178.

<sup>16</sup> Desde la creación de los Reales Estudios de Dibujo y Adorno, surgieron dos cuestiones: el dibujo del natural del modelo desnudo, que se descartó por considerarse indecente, y la admisión de las mujeres casadas, que en 1826 se desechó.

<sup>17</sup> Diego, 1987: 183-187.

<sup>18</sup> *Libro de registro de matrículas de la Escuela Superior de Pintura, Escultura y Grabado de San Fernando: cursos 1872-1877*, Madrid, 1873-1874, Archivo Histórico de la Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid (AHBFBA-UCM), caja 174-2.

<sup>19</sup> El libro pionero y referencia obligada sobre las pintoras españolas del siglo XIX, de Estrella de Diego, *La mujer y la pintura del XIX español. Cuatrocientas olvidadas y algunas más*, publicado en 1987, establece el curso 1878-1879 como el de ingreso de las mujeres en la Escuela, p. 190.

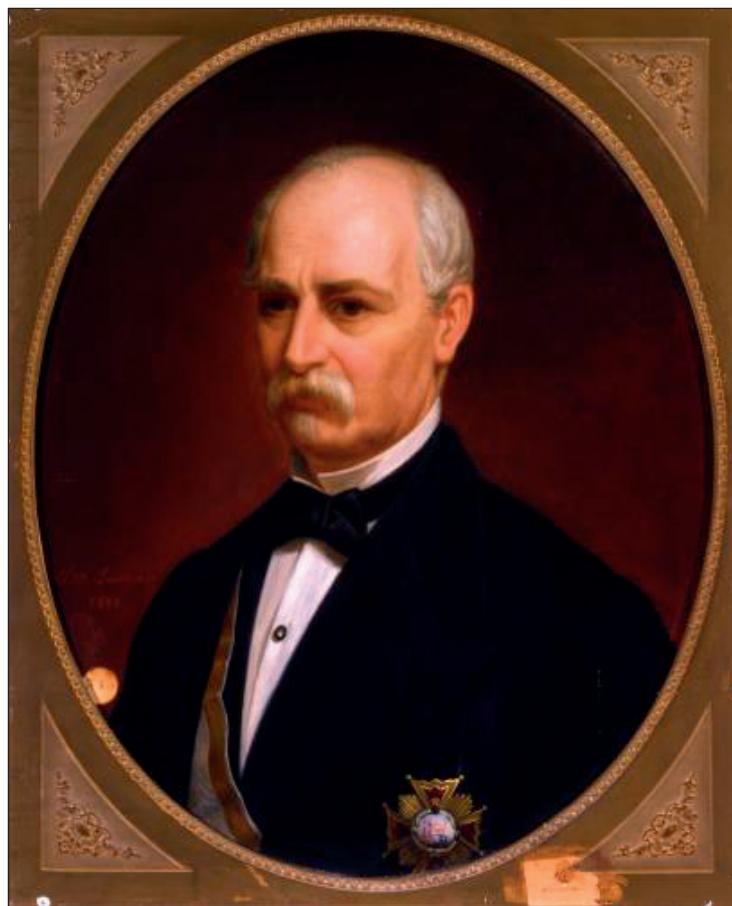


Fig. 2. Joaquina Serrano, *Retrato de Joaquín Espalter*, 1880, óleo sobre lienzo, 66 x 55 cm, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

del total<sup>20</sup>. Estudió dos asignaturas: Dibujo del Antiguo y Ropajes y Modelado del Antiguo, creemos que como alumna libre. Dicha información no aparece en el *Libro de registro de matrículas*, pero se puede deducir del hecho de que no viviera en Madrid, sino en Zaragoza, y del escaso número de asignaturas —nunca más de tres— en las que aparece matriculada a lo largo de todo el tiempo que estuvo en la Escuela, hasta 1880<sup>21</sup>. En el siguiente curso se inscribió, junto a ella, Joaquina Serrano<sup>22</sup> —sobrina del académico y profesor de Dibujo del Antiguo y Ropajes de la propia Escuela, Joaquín Espalter (fig. 2)<sup>23</sup>—. Sin embargo, las mujeres desaparecen en el curso 1875-1876, para volver a aparecer un año después. A partir de entonces,

<sup>20</sup> *Libro de registro de matrículas de la Escuela Superior de Pintura, Escultura y Grabado: cursos 1877-1904*, Madrid, 1877-1904, AHBFBBA-UCM, caja 174-3.

<sup>21</sup> *Libro de registro de matrículas de la Escuela Superior de Pintura, Escultura y Grabado de San Fernando: cursos 1872-1877*, Madrid, 1873-1874, AHBFBBA-UCM, caja 174-2.

<sup>22</sup> *Libro de registro de matrículas de la Escuela Superior de Pintura, Escultura y Grabado de San Fernando: cursos 1872-1877*, Madrid, 1874-1875, AHBFBBA-UCM, caja 174-2.

<sup>23</sup> Pérez, 1964: 36.

su número va creciendo lenta pero constantemente hasta el final del siglo, cuando llega a constituir un cinco por ciento del alumnado<sup>24</sup>.

Testimonio, hasta ahora inédito, de la entrada de las mujeres en la Escuela son las comunicaciones entre su Director, Carlos Luis de Ribera, y el Director General de Instrucción Pública, Antonio de Mena y Zorrilla, del año 1876. Este intercambio epistolar parte de la solicitud de dos padres para que sus hijas puedan matricularse en la Escuela con el fin de seguir los estudios de Grabado. El Director de la Escuela rechaza admitirlas con el argumento de la famosa controversia de la necesidad de que todos los alumnos asistan a la clase de dibujo de modelo desnudo. Puestos en estos antecedentes, supone que los padres no querrán que sus hijas cursen estudios en la Escuela y, además, precisa que sin ésta el resto de las asignaturas son irrelevantes, dándole un carácter jerárquico absoluto y, a la vez, siéndole imposible concebir que una mujer pueda enfrentarse a un desnudo. Además, argumenta que existe ya una clase de Dibujo para Señoritas en la Escuela de Artes y Oficios<sup>25</sup>. Por su parte, el Director de Instrucción Pública accede al ingreso de las mujeres en la Escuela, pero exclusivamente en la asignatura de Paisaje, y solo en el caso en el que hubieran obtenido Primer Premio en la clase de Dibujo para Señoritas de la Escuela de Artes y Oficios<sup>26</sup>.

No obstante, muy poco después, en el curso 1878-1879, las jóvenes ya se pudieron matricular en todas las asignaturas, excepto en aquellas que implicaran el estudio del desnudo de modelo vivo, es decir, Dibujo del Natural, Colorido y Composición y Modelado del Natural<sup>27</sup>. Se sostenía que los desnudos atentaban contra las características propias de la feminidad, ya que podían *dañar su sistema nervioso*. Mientras que las mujeres corrían grave peligro ante la mirada de un hombre desnudo, a los varones no parecía sucederles lo mismo, dado que ellos estaban mentalmente preparados para afrontar esta situación<sup>28</sup>. Una prohibición que, a primera vista, puede entenderse como una cuestión primordialmente moral y secundariamente educativa, pero que, en realidad, trasluce una decidida voluntad

<sup>24</sup> Las mujeres fueron admitidas en la *École des Beaux-Arts* de París con posterioridad, en 1896. Según Marina Sauer, a partir de entonces, a diferencia de lo que ocurrió en Madrid, las jóvenes que estudiaron en la capital francesa pudieron aprender dibujo de desnudo del natural, aunque en salas o talleres independientes, solo para ellas, como *l'atelier Humbert*. Una situación que se mantuvo hasta la década de los veinte del siglo XX, pp. 28-35.

<sup>25</sup> *Comunicaciones de la Superioridad a la Escuela y de la Escuela a la Superioridad, 1871-1877 (2ª parte). Escuela a la Superioridad, Escuela Superior de Pintura, Escultura y Grabado de San Fernando*, Madrid, septiembre de 1876, AHBFB-UCM, caja 115, nº 22.

<sup>26</sup> *Comunicaciones de la Superioridad a la Escuela y de la Escuela a la Superioridad, 1871-1877 (2ª parte). Superioridad a la Escuela. Escuela Superior de Pintura, Escultura y Grabado de San Fernando*, Madrid, octubre de 1876, AHBFB-UCM, caja 115, nº 24.

<sup>27</sup> Las mujeres estuvieron también excluidas de las asignaturas de Grabado hasta el curso 1920-1921, cuando se las admitió en Grabado en dulce. Por ahora, no hemos encontrado información en el Archivo de la Escuela acerca de las razones de esta discriminación, pero pudo deberse al esfuerzo físico que esta técnica requería, por ejemplo, el grabado de la matriz y el manejo del tórculo, según explican algunas estudiosas como Germaine Greer en *La carrera de obstáculos*, p. 113.

<sup>28</sup> Val, 2003: 246-256.

de alejar a las mujeres del acceso a una verdadera formación artística, puesto que el dibujo de desnudo del natural era la culminación del aprendizaje académico y la llave de entrada a los géneros histórico, mitológico y religioso; los más reconocidos entonces<sup>29</sup>.

Este principio se mantuvo durante todo el siglo XIX, aunque con pequeños cambios. Una asignatura de transición fue Anatomía Pictórica, ya que no estaba basada en un modelo vivo, sino que se estudiaba de modo abstracto, intelectual y no realista: la composición del cuerpo humano por medio de figuras y dibujos —ese carácter sintético y geométrico que la alejaba de turbaciones sensuales—. Así pues, era un enfoque que no “ofendía el pudor de las señoras”, por lo que se permitió, por primera vez, a Adela Ginés, que había estudiado en la Escuela entre 1878 y 1883, matricularse en esta asignatura en el curso 1894-1895, si bien debería ausentarse de la clase los pocos días que hubiera modelo vivo<sup>30</sup>.

## ¿IGUALDAD DE CONDICIONES?

Las jóvenes fueron admitidas en las clases de Composición y Colorido, Dibujo del Natural y Modelado del Natural y Composición, aquellas que, como hemos dicho, suponían la copia del desnudo del vivo, el mismo curso: el de 1920-1921<sup>31</sup>. En la década de los veinte las mujeres se fueron incorporando a la segunda enseñanza y a la universidad lenta, pero significativamente, gracias a cierta prosperidad económica —consecuencia de la neutralidad española en la Primera Guerra Mundial— y a la estabilidad social mantenida de forma artificial por la Dictadura de Primo de Rivera<sup>32</sup>. Posteriormente, en la Segunda República, se produjo un importante avance en la situación de las mujeres, que se convirtieron en ciudadanas de pleno derecho.

Por tanto, desde ese momento, podemos decir que las mujeres disfrutaron de una educación artística igual a la de sus compañeros varones, aunque con matices, ya que su socialización continuó siendo diferente a la de los hombres. Siguieron predominando la segregación en la enseñanza básica y media y las diferentes expectativas vitales entre los jóvenes de ambos性. Y esto se acentuó, aún más, en el Franquismo, cuya moral nacional-católica muy conservadora, recortó todas las libertades y redujo a las mujeres a menores de edad.

De ahí que incluso el hecho de dibujar modelos desnudos siguiera siendo un problema moral y social para muchas mujeres, y sus familias, hasta décadas después, tal y como recuerda M.<sup>a</sup> Isabel Torre Cañeque, alumna de la Escuela entre 1956 y

<sup>29</sup> Parker, Pollock, 1981: 35.

<sup>30</sup> *Comunicaciones de la Superioridad a la Escuela y de la Escuela a la Superioridad, 1879-1900 (2ª parte). Escuela a la Superioridad. Escuela Superior de Pintura, Escultura y Grabado de San Fernando*, Madrid, 1894, AHBFBBA-UCM, caja 117, nº 30.

<sup>31</sup> *Libro de registro de matrículas de la Escuela Superior de Pintura, Escultura y Grabado de San Fernando: cursos 1912-1923*, Madrid, 1920-1921, AHBFBBA-UCM, caja 199-2.

<sup>32</sup> Vázquez, 2001: 116-119.



Fig. 3. Estudio de desnudo de modelo vivo realizado por M.<sup>a</sup> Isabel Torre Cañeque en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, entre 1956 y 1958. Archivo de la artista.

1961 (fig. 3): “En la época éramos tan rancios, eran tan rancios, que había personas, amistades o familia, que me decían con mucho retintín: Ay, creo que en Bellas Artes dibujan desnudos. Y yo estaba tan harta que me inventé que había cogido la rama de Paisaje, cosa que no existía para nada”<sup>33</sup>. Además, el estigma que implicaba cualquier conducta femenina que no estuviese aprobada por la Iglesia y el Estado, esto es, la honestidad y la modestia, era tan grande y estaba tan interiorizado que producía unas vidas ajenas a cualquier deseo o impulso sexual<sup>34</sup>. Muchas artistas de la misma generación, entre las cuales se encuentra María Carrera, narran lo que las escandalizó el hecho de ver a hombres desnudos por primera vez: “A los quince empecé ya a ir al Círculo de Bellas Artes, donde, imagínate que años estamos hablando, por primera vez me metí en una clase de desnudo de hombre, agárrate, el trauma todavía no se me ha pasado”<sup>35</sup>. Así como en tantas otras cosas, el rubor frente a la primera vez que vieron a un modelo desnudo era socialmente tan obligatorio como la virginidad en la noche de bodas. Un certificado de decencia.

<sup>33</sup> Entrevista a M.<sup>a</sup> Isabel Torre Cañeque, 10 de febrero de 2018.

<sup>34</sup> Juliano, 2018: 36.

<sup>35</sup> Entrevista a María Carrera, 1 de marzo de 2015.



Fig. 4. Delhy Tejero y Pitti Bartolozzi, por la derecha, la segunda y cuarta jóvenes sentadas en la segunda fila, con sus compañeros de la clase de Anatomía Artística de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, hacia 1927. Archivo M.<sup>a</sup> Dolores Vila Tejero.

Antes de la Guerra Civil, sobre todo en los años veinte, cuando las alumnas llegaron a constituir algo más de un diez por ciento del alumnado, se formaron en las aulas de la Escuela artistas que alcanzaron una considerable notoriedad: Matilde Calvo Rodero, Pitti Bartolozzi, Delhy Tejero (figs. 4 y 5), Joaquina Zamora, Encarnación Rubio, Marisa Roësset, Julia Minguillón, Victorina Durán, Maruja Mallo y Remedios Varo; las tres últimas obligadas a exiliarse en América durante la contienda.

En la posguerra, y hasta el final de la década de los cuarenta, el número de alumnas se situó en torno al veinticinco por ciento, despuntando Carmen Jiménez, Carmen Arocena, Juana Francés y Nellina Pistolesi. En el siguiente decenio, el número de mujeres creció de forma notable, situándose por encima del treinta por ciento, contando con estudiantes como Begoña Izquierdo, Teresa Peña, Rosario Álvarez de Sotomayor, Gloria Merino, Isabel Quintanilla, María Moreno, Isabel Baquedano, Isabel Villar, Carmen Cullen, Elena Santonja, M.<sup>a</sup> Isabel Torre Cañeque, María Carrera, Concha Hermosilla, Alejandrina García Faure y Carmen Laffón, quien inició sus estudios en la Escuela de Bellas Artes de Sevilla<sup>36</sup>.

<sup>36</sup> La pintora Carmen Laffón es la única artista plástica académica de número que ha habido en la historia de la Academia de Bellas Artes de San Fernando; ingresó en el año 2000. En la actualidad, hay cinco mujeres de un total de cincuenta y un académicos de esta categoría. Desde 1759, hubo académicas de honor y mérito, un título que no era de pleno derecho y que, en la mayoría de los casos, se trataba más de una adulación a las damas de las familias dominantes, principales responsables del patronazgo artístico, que de un reconocimiento de su relevancia como artistas.

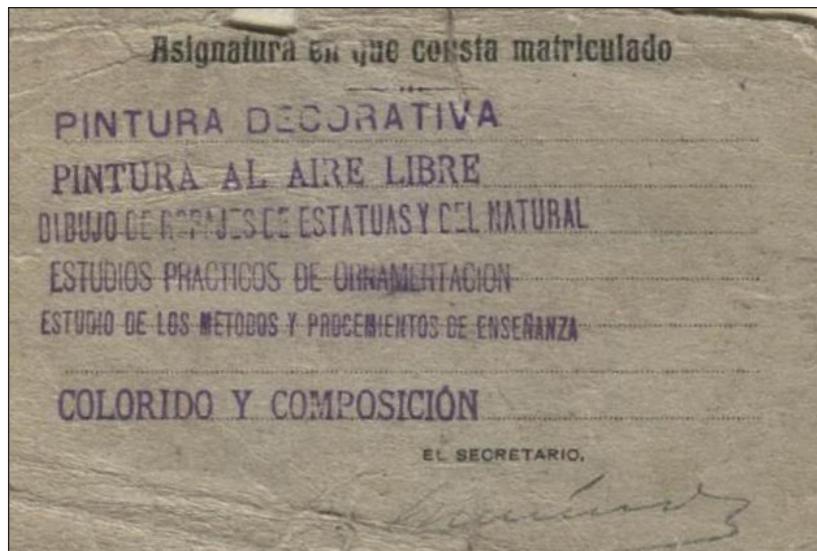


Fig. 5. Carné de alumna de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando de Delhy Tejero, curso 1928-1929. Archivo M.<sup>a</sup> Dolores Vila Tejero.

En los años sesenta, los finales de la Escuela en su sede histórica que, como hemos dicho, se trasladó a la Ciudad Universitaria en 1967, el porcentaje de alumnas que estudiaron en ella se aproxima mucho al de hombres, situándose en el cuarenta y seis por ciento en el curso 1962-1963, el último del que tenemos esta información. El elevado número de mujeres se explica, principalmente, por su incorporación a todos los niveles educativos, una consecuencia de la modernización del país favorecida por el crecimiento económico, el desarrollo de los medios de comunicación y del turismo<sup>37</sup>. Entre las alumnas de estos años, cabe destacar a

<sup>37</sup> Capel, 1982: 250.

Raquel Fábrega, Bea Rey, Carmen Pagés, Marta Cárdenas, M.<sup>a</sup> Antonia Sánchez Escalona, Margarita Pamiés, Gloria Torner, Mari Carmen Martín Plaza, Carmen García Velasco, Nati Cañada o Esperanza Nuere; muchas de las cuales siguen trabajando en la actualidad.

Junto a las mujeres que realizaron estudios oficiales, hubo otras que asistieron a la Escuela como alumnas libres, cursando solo algunas asignaturas, por ejemplo, Rosario de Velasco, Menchu Gal, Isabel Santaló, M.<sup>a</sup> Antonia Dans, M.<sup>a</sup> Victoria de la Fuente, Gloria Alcahud, Noemí Martínez o Carlota Cuesta.

Mayoritariamente, las mujeres eligieron la especialidad de Pintura, más aún que en el caso de los hombres, entre los que también fue la tónica general. A este respecto, no se aprecia una evolución a lo largo del tiempo, ya que dentro de las estudiantes la elección de la especialidad de Escultura no pasó nunca del dos por ciento, ni siquiera en la década de los sesenta. Esto se debió a los obstáculos que se encontraron para cultivar este arte. Uno de los más importantes era que para su práctica se requería adquirir la destreza de las técnicas del modelado y la talla, que eran más complejas que las de la pintura. Además, se necesitaban conocimientos más profundos de anatomía, como acabamos de ver, vedados durante mucho tiempo a las mujeres. Asimismo, carecían de la posibilidad de trabajar en un taller de grandes dimensiones, lo que era imprescindible si se trataba de esculturas monumentales. Finalmente, hay que resaltar que era un arte costoso tanto por el elevado precio de los materiales, sobre todo del mármol y del bronce, como por el pago de los operarios —especialmente en el caso de las piezas de bronce cuyo proceso no era directo, lo que hacía casi imprescindible a los vaciadores y, aún más, a los fundidores—. Al mismo tiempo, solía tratarse de una actividad de carácter público, por lo que se necesitaba del apoyo de unas instituciones que hicieran encargos oficiales, para lo cual hacía falta una vida pública contraria a la reclusión femenina que exigía el decoro. De ahí que, con frecuencia, ellas realizaran esculturas de pequeño formato, de cera, yeso o barro, materiales más baratos y supuestamente más fáciles de trabajar que el mármol o el bronce. A la vez, se argumentaba que para esculpir se necesitaba una fuerza física considerable, en especial para tallar las piedras más duras, como el mármol; si bien es cierto que, en muchas ocasiones, este trabajo quedaba en otras manos. De hecho, en el siglo XIX el proceso de la escultura tuvo un carácter semi-industrial. Muchas obras se basaban en modelos preliminares de pequeña escala de barro. Este modelo se entregaba a un artesano que hacía un molde a gran escala de yeso y, luego, con una máquina de puntos se transfería el modelo a piedra. El proceso último consistía en que el escultor diera los toques finales a la obra<sup>38</sup>.

Varias de estas razones fueron las que llevaron a Josefina Miralles, que estudió en la Escuela entre 1943 y 1948 (fig. 6), a abandonar la escultura profesional y dedicarse a la enseñanza en un instituto, pese a haber ganado varias becas y premios y haber recibido algunos encargos:

<sup>38</sup> Barrionuevo, 2011: 10-12.



Fig. 6. Josefina Miralles en la clase de Modelado del Natural y Composición de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, hacia 1946. Archivo de la artista.

“Vivir de la escultura en general era difícil porque... para una mujer era más difícil porque a una chica joven que no tiene historia, más que cuatro premios, el Gobierno, el Ayuntamiento o la Diputación o el señor tal le va a dar una millonada, porque era mucho dinero, para hacer un monumento en el pueblo, en la ciudad. Yo he sido realista y he visto que era muy difícil que yo me ganara la vida como escultora. [...] Todos mis compañeros iban saliendo adelante más o menos, pero yo vi el futuro claramente”<sup>39</sup>.

Una de las alumnas de Escultura más conocidas antes de la Guerra Civil fue Rosa Chacel, que estuvo matriculada en la Escuela entre 1915 y 1918<sup>40</sup>, aunque no terminó estos estudios al decantarse por su vocación como escritora. Después de la contienda, sobresalió Carmen Jiménez, que se formó allí de 1940 a 1945. En un principio, pensó en estudiar Pintura, pero Enrique Pérez Comendador, profesor de Modelado del Natural y Composición, que vio las excelentes dotes que tenía como escultora, la convenció para que cambiara de especialidad<sup>41</sup>.

<sup>39</sup> Entrevista a Josefina Miralles, 24 de febrero de 2018.

<sup>40</sup> Libro de registro de matrículas de la Escuela Superior de Pintura, Escultura y Grabado de San Fernando: cursos 1912-1923, Madrid, 1915-1918, AHBFBFA-UCM, caja 199-2.

<sup>41</sup> Pareja / Márquez, 1994: 19.

## LA PRUEBA DE INGRESO

La edad con la que los alumnos podían ingresar en la Escuela varió mucho a lo largo del tiempo. Desde el último cuarto del siglo XIX, cuando las mujeres accedieron a estos estudios, y durante el XX, se situó entre los catorce y los quince años<sup>42</sup>. El que fueran admitidos a una edad tan temprana se explica porque no se exigía el título de Bachiller, es decir, haber cursado la enseñanza media. Sin embargo, fue necesario acreditar haber recibido una educación básica: además de saber leer y escribir, tener nociones de Aritmética, Geometría, Geografía e Historia de España<sup>43</sup>. Desde la reforma de 1942, si no se podían certificar estos conocimientos, se debía aprobar un examen de Cultura General. Estos requisitos se completaban con una prueba de ingreso de tipo artístico, que era la más temida, obligatoria para todos los aspirantes, y que consistía en un Dibujo de Estatua. O sea, un vaciado de escayola, copia de los mármoles clásicos, en su tamaño y volumen real, mediante el cual se valoraban los conocimientos de encaje y claroscuro.

Debido al alto nivel de exigencia de la prueba, que tardaba varios días en completarse, quienes querían acceder a estos estudios la solían preparar intensivamente aprendiendo el dibujo de estatua en el Museo de Reproducciones que estuvo en el Casón del Buen Retiro hasta 1960, y luego en la Ciudad Universitaria, que contaba con una colección de vaciados de las más célebres esculturas grecorromanas. También se preparaba en el Círculo de Bellas Artes, asistiendo a las clases nocturnas libres, sin profesor, donde por poco dinero se tenía derecho a dibujar con modelo vivo tres o cuatro horas diarias. Además, se ejercitaron siguiendo los cursos de las Escuelas de Artes y Oficios, como hicieron, por ejemplo, Remedios Varo y Delhy Tejero en los años veinte, y en academias privadas, como la de Eduardo Peña, a la que asistió Esperanza Nuere en la década de los cincuenta.

Hubo algún académico que dio clases en su estudio a alumnas. Así, por ejemplo, Fernando Álvarez de Sotomayor fue profesor de Marisa Roësset, Rosario de Velasco, Neneta López Roberts, Luisa Butler y de sus propias hijas: Pilar, M<sup>a</sup> del Carmen y Rosario<sup>44</sup>. Igualmente, los artistas Daniel Vázquez Díaz, José María López Mezquita, Eduardo Chicharro, Julio Moisés o José Manaut dieron clases a señoritas. También hubo pintoras que se dedicaron a la enseñanza privada exclusivamente de mujeres, destacando entre ellas Marisa Roësset, formada en la Escuela, que desde finales de los años veinte, y durante más de cuarenta años, enseñó pintura a multitud de jóvenes, entre las que se encuentran algunas artistas tan renombradas como Menchu Gal o Polín Laporta<sup>45</sup>.

<sup>42</sup> Contento, 1996: 46.

<sup>43</sup> *Reglamentos de la Escuela Superior de Pintura, Escultura y Grabado de San Fernando: 1853-1908*, Madrid, 1872, AHBFBA-UCM, caja 173.

<sup>44</sup> Álvarez de Sotomayor, 2016: 76.

<sup>45</sup> Capdevilla-Argüelles, 2013: 117.

Para aprobar el examen, una mujer necesitaba contar, aún más que un hombre, con el apoyo familiar, y solo la seguridad de que esa vocación podía convertirse en un trabajo, es decir, en un medio de ganarse la vida, podía garantizarlo. El gran temor que les producía el examen de ingreso, que como mujeres —y, por tanto, con el complejo de inferioridad que se fomentaba en ellas— parecía casi insalvable, hacía que, una vez superado, su vida se creyera resuelta. Desde el punto de vista social, solo el hecho de decidir hacer la prueba suponía haber elegido un modelo de feminidad diferente del materno, es decir, del habitual. Por ello, muchas madres se resentían y se establecía una escisión entre ellas y sus hijas. Así sucedió en el caso de Águeda de la Pisa —huérfana de padre a los dos años—, cuya madre se negó a que estudiara pintura, a pesar de que su vocación fue muy temprana, hasta que le ofrecieron hacer una exposición. Entonces, le permitió asistir a la academia de Eduardo Peña, pero cuando se planteó la posibilidad de ingresar en la Escuela de San Fernando se opuso porque decía que había un ambiente bohemio<sup>46</sup>. Es más común que fuesen los hombres los que más apoyasen a sus hijas en su afán de hacer unos estudios artísticos, como ocurrió en los casos de Remedios Varo, Carmen Laffón, Concha Hermosilla o Carlota Cuesta.

A pesar de las dificultades, una vez aprobada la prueba, el camino empezaba a despejarse. Por lo general, las oposiciones familiares desaparecían ante la sorpresa que este hecho causaba y ante la posibilidad de ganarse la vida como profesora de arte —pocas pensaban en poder realmente vivir de sus creaciones— por ejemplo, en el caso de Maruja Mallo, quien en 1933 ganó unas oposiciones a cátedra de Dibujo Libre y de Composición para alumnos de primaria en los institutos nacionales<sup>47</sup>. Muchas de ellas, como Isabel Quintanilla, no sufrieron, ya que su familia daba por hecho que suspendería la prueba. Incluso su profesora Trinidad de la Torre: “Se indignó con la audacia de una niña que pretendía lograr aquello que para muchos otros requería un largo tiempo de aprendizaje”<sup>48</sup>. Sin embargo, al aprobar a la primera, nadie puso ya en duda su talento<sup>49</sup>. A partir de entonces, el control familiar se relajaba un poco y la alumna gozaba de algunos años de tranquilidad.

## RELACIONES DE CONVIVENCIA: ALUMNOS Y PROFESORES

En general, las mujeres artistas que estudiaron en la Escuela tienen entrañables recuerdos de este periodo. Aparte de la idealización que la memoria, normalmente, hace de la juventud, creemos que para ellas esta visión positiva respondía quizás a haberse enfrentado a su primer reto vital, la prueba de ingreso, y haber salido victoriosas.

<sup>46</sup> Entrevista a Águeda de la Pisa, 20 de julio de 2016.

<sup>47</sup> Pérez de Ayala, 2009: 16

<sup>48</sup> Serrano de Haro, 2018: 47.

<sup>49</sup> Entrevista a Isabel Quintanilla, 3 de febrero de 2016.



Fig. 7. M.ª Antonia Sánchez Escalona en el centro y otros estudiantes en el tejado de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, entre 1963 y 1967. Archivo de la artista.

En relación con los compañeros, casi todas ellas hablan de camaradería y fraternidad (fig. 7). Describen un ambiente muy familiar, ya que el número de alumnos era por entonces muy reducido, de unos cuarenta estudiantes por clase, aunque podía variar mucho según la asignatura —apenas una decena en las de Escultura—. Además, a lo largo del curso académico, que empezaba a primeros de octubre y terminaba a finales de junio, compartían mucho tiempo juntos, dado que la jornada de estudio era muy larga, pudiendo llegar a las nueve horas diarias, en horario tanto de mañana como de tarde. A esta convivencia, se sumaron, a partir de la década de los veinte del siglo XX, gracias a la relajación de las costumbres y a la mayor presencia de las mujeres en el espacio público, actividades más allá de los muros de la Escuela: las visitas culturales por Madrid, las excursiones fuera de la capital, el viaje del ecuador, el grupo de teatro, el cine-club, las tertulias y las reuniones en los estudios. No obstante, algunas alumnas, como Esperanza Nuere<sup>50</sup> y M.ª Isabel Torre Cañeque<sup>51</sup>, hablan de que, en ocasiones, había cierta rivalidad o envidia entre sus compañeros, que parece que se agudizaba cuando competían con hombres y ellas se llevaban el premio, lo que, por otra parte, ocurría raras veces.

<sup>50</sup> Entrevista a Esperanza Nuere, 28 de septiembre de 2014.

<sup>51</sup> Entrevista a M.ª Isabel Torre Cañeque, 10 de febrero de 2018.

De hecho, han sido numerosas las parejas que surgieron en la Escuela en las que ambos se han dedicado profesionalmente al arte, si bien el reconocimiento de ellos ha sido, en general, muy superior al de ellas, por ejemplo, en los matrimonios de Nellina Pistolesi y Francisco García Abuja, Isabel Villar y Eduardo Sanz, M.<sup>a</sup> Dolores Fernández Teijeiro y José Toledo, Carmen Pagés y Manuel Alcorlo, Lola Gil y Julián Gil Martínez, Noemí Martínez y Manuel Mampaso; por citar solo algunas de ellas. Excepciones a esta regla son las parejas Pitti Bartolozzi y Pedro Lozano o Remedios Varo y Gerardo Lizárraga.

La diferencia entre los sexos estuvo siempre presente, incluso en las últimas generaciones que estudiaron allí. Un caso muy revelador es el del grupo de los *Realistas de Madrid*, formado por los matrimonios de Amalia Avia y Lucio Muñoz —estuvo estrechamente vinculado a ellos por amistad, aunque cultivó la pintura abstracta—, Isabel Quintanilla y Francisco López Hernández, Esperanza Parada y Julio López Hernández y María Moreno y Antonio López. Amalia Avia, que al igual que Esperanza Parada, no estudió en la Escuela, cuenta en sus memorias que, en las mismas circunstancias, recién ingresados en San Fernando, ellos se creían ya genios —“pese a que no habían expuesto, ni vendido obra aún”<sup>52</sup>—, mientras que ellas dudaban de su propio talento.

Al contrario que en el caso de la relación con los compañeros, sobre el trato con los profesores no hay unanimidad entre las antiguas alumnas. Sus opiniones son muy diversas, aunque la mayoría habla de un trato basado en la exigencia, la disciplina y la distancia, que van desde el apoyo y el respeto hasta la minusvaloración y el desprecio del trabajo femenino; lo que depende del profesor del que se trate. Así, Victorina Durán, estudiante de la Escuela entre 1917 y 1923, recuerda en sus memorias diferentes actitudes. De Rafael Doménech, que enseñaba Teoría e Historia de las Bellas Artes, dice: “Detestaba el elemento femenino en la Escuela y no creía que podía ser pintora o escultora ninguna mujer”<sup>53</sup>. Por el contrario, apostilla refiriéndose al pintor Antonio Muñoz Degrain, profesor de Paisaje: “No tenía fobia a las mujeres alumnas y nos dedicaba su atención igual que a los muchachos”<sup>54</sup>. Por su parte, Pitti Bartolozzi, alumna de 1925 a 1930, contaba que José Garnelo, su profesor de Dibujo del Antiguo y Ropajes en el primer año, la suspendió pese a hacer unos trabajos perfectos, por lo que su madre fue a hablar con él. Esta es la explicación que le dio: “Mire señora, yo no soy partidario de que la mujer venga a estos sitios, así que las suspendo. Ahora bien, la que tiene verdadera vocación insiste, y entonces la apruebo. Y en efecto así fue”<sup>55</sup>. Estos testimonios demuestran hasta qué punto estaba extendido y naturalizado el tratamiento desfavorable hacia el sexo femenino por parte del profesorado y de la institución.

<sup>52</sup> Avia, 2004: 207.

<sup>53</sup> Durán, 2018: 185-186.

<sup>54</sup> Durán, 2018: 189.

<sup>55</sup> Bartolozzi, 1986: 25.

A propósito de los docentes, es muy importante subrayar que a lo largo de toda la historia de la Escuela no hubo nunca mujeres en la plantilla de profesores, en ninguna categoría. Sin embargo, algunos estudios sostienen, de forma errónea, que Delhy Tejero fue profesora de Pintura Mural de esta institución en 1934<sup>56</sup>, confundiéndola con la Escuela de Artes y Oficios de Madrid. Según José Marín-Medina, en esta última la artista ejerció como profesora especial interina de una cátedra de nueva creación, la de Procedimientos de Pintura Mural, del curso 1931 al 1935-36. Despues, tras la Guerra Civil, retomó dicho puesto entre los meses de enero y noviembre de 1940<sup>57</sup>.

## EL PREMIO DE ROMA: LA CUESTIÓN DEL ALOJAMIENTO

Desde su admisión en la Escuela, las mujeres disfrutaron de reconocimientos y premios, pero, obviamente, no al mismo nivel que sus compañeros varones, consiguiendo accésits, medallas y pensionados. Ya en el curso 1874-1875 Joaquina Serrano y Teresa Madasú consiguieron accésit en la asignatura de Dibujo del Antiguo y Ropaje (fig. 8). Por su parte, Adela Ginés, que hemos visto que fue la primera mujer en cursar Anatomía Pictórica, recibió un primer premio en esta asignatura en el curso 1894-1895<sup>58</sup>.

Ahora bien, los premios más apreciados por los estudiantes eran los pensionados, en España: los de Granada y El Paular, y, sobre todo, en el extranjero: el de Roma; que se ganaban por oposición. Durante mucho tiempo, las mujeres no pudieron beneficiarse de este último, a pesar de que no estuvo prohibido taxativamente por el reglamento<sup>59</sup>. Isabel Tejeda ha estudiado el caso de la pintora Carlota Rosales, hija del célebre pintor Eduardo Rosales, que, gracias a sus relaciones con los círculos artísticos, en especial a la amistad que su padre tuvo con Vicente Palmaroli, director de la Academia de Roma de 1882 a 1892, consiguió una beca para estudiar allí dos años, entre 1887 y 1889. El carácter excepcional de esta pensión, que era una forma de honrar al padre y ayudar a su esposa e hija, hizo que su duración y cuantía fuera menor que la de sus compañeros varones<sup>60</sup>.

Aunque hubo mujeres que se presentaron a la convocatoria de este premio desde 1901<sup>61</sup>, la primera que lo ganó por oposición y en igualdad de condiciones con los

<sup>56</sup> Uno de estos libros es *Las Sinsombrero 2. Ocultas e impecables*, de Tània Balló, p. 80.

<sup>57</sup> Marín-Medina, 2009: 87.

<sup>58</sup> *Libro de registro de matrículas de la Escuela Superior de Pintura, Escultura y Grabado de San Fernando: cursos 1877-1904*, Madrid, 1894-1895, AHBFBFA-UCM, caja 174-3.

<sup>59</sup> Casado, 1998: 57.

<sup>60</sup> Tejeda, 1998: 686-689.

<sup>61</sup> Según Esteban Casado, esta mujer fue la pintora Inocencia Arangoa y Figueroa. Se presentó a la plaza de Paisaje, ya que la otra modalidad de Pintura de Figura le estaba vedada por no cursar las asignaturas relacionadas con el dibujo de desnudo del natural. En la instancia que presentó se comprometía a vivir fuera de la Academia en caso de que se le concediera la plaza, p. 51.

<i>D. Miguel Britoano y Guerrero</i>	<i>Obtuvo la medalla de Medalla</i>
<b>Dibujo del antiguo y Ropajes</b>	
<i>D. Ramón Gómez y Gómez</i>	<i>Medalla</i>
<i>D. Santos Ruiz de Quevedo</i>	<i>Medalla</i>
<i>D. Miguel Britoano y Guerrero</i>	<i>Accesit</i>
<i>D. Joaquín Serrano</i>	<i>Accesit</i>
<i>D. Teresa Madasú y Celestino</i>	<i>Accesit</i>
<i>D. Manuel Alcazar y Ruiz</i>	<i>Accesit</i>
<i>D. Román Valdés Carrasco y González</i>	<i>Accesit</i>

Fig. 8. Detalle de la lista de alumnos premiados en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando en el curso 1874-1875 en la que aparecen los accésits de Joaquina Serrano y Teresa Madasú en la asignatura de Dibujo del Antiguo y Ropajes. AHBFBFA-UCM.

hombres fue la compositora María de Pablos. Al no contar con el trato de favor que había gozado su predecesora, tuvo que hacer frente durante el tiempo que duró su pensionado, de 1928 a 1932, al problema moral que suponía para una joven residir sola, en el extranjero y en una institución compuesta fundamentalmente por varones —viajó a Roma con su madre, pero a ésta no se le permitió la estancia en la Academia, que era donde vivían los pensionados, ya que estaba prohibido que se alojaran familiares de los artistas—<sup>62</sup>.

Teresa Peña fue la primera artista plástica en ganar el Premio de Roma, en la modalidad de Pintura de Figura, en 1965<sup>63</sup> (fig. 9). A pesar de que entre uno y otro premio transcurrieron más de tres décadas, también ella se encontró con el problema del alojamiento. En un principio, se le recomendó que se instalara en un hotel<sup>64</sup>, ya que la Academia estaba adaptada a los hombres, aunque finalmente residió junto al resto de los pensionados<sup>65</sup>.

Además del problema que suponía para una mujer viajar sola al extranjero y, sobre todo, el alojamiento, hay otras razones por las que este premio se les resistió durante tanto tiempo a las mujeres. Las alumnas de la Escuela nos dan la clave. La identidad femenina, incluso en los años cincuenta y sesenta del siglo XX, estaba ligada a la vida personal, es decir, a conseguir casarse y tener hijos. Sin esto, socialmente, una mujer era un fracaso y no había cumplido con su “designio natural”. Cuatro años era un periodo de tiempo demasiado largo en una edad crucial para una joven. Casi todas terminaban los estudios en torno a los veinte años, que en esa época era considerada la edad ideal para el matrimonio, aunque se casaban desde los quince. Pasados cuatro años, entrarían ya en la categoría de solteronas, con todo el oprobio y la repulsa social que eso acarreaba. La pintora M.<sup>a</sup> Isabel Torre Cañeque, que, como hemos dicho antes, estudió en la Escuela

<sup>62</sup> Tejeda, 1998: 686-689.

<sup>63</sup> Martínez-Novillo, 1999: 65.

<sup>64</sup> De acuerdo con Joaquín Luis Ortega, pudo ser el propio Ministro Secretario General del Movimiento, José Solís Ruiz, quien se lo comunicó, p. 17.

<sup>65</sup> Ortega, 2019, 17-18.



Fig. 9. Teresa Peña, *Composición*, entre 1965 y 1968, óleo sobre lienzo, 115 x 150 cm, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

desde 1956 hasta 1961, y fue pensionada en El Paular, en Segovia, cuenta que le hubiera gustado presentarse al premio en la categoría de Paisaje, y que siempre se ha arrepentido de no haberlo hecho. El motivo fue que suponía estar cuatro años fuera de España, y ella tenía novio “formal”, con quien se casó en 1962, poco después de terminar la carrera: “En aquella época era una cosa rara el dejar a mi marido y marcharme o esperar cuatro años”<sup>66</sup>. Un testimonio muy similar es el de M.<sup>a</sup> Antonia Sánchez Escalona, Premio Nacional Fin de Carrera en 1967 (fig. 10), quien teniendo muchas posibilidades de obtener dicho pensionado por las excelentes calificaciones que había obtenido —entre los miembros del jurado había varios profesores que le habían dado Matrícula de Honor—, decidió retirarse el día antes de que se fallara porque también tenía novio y ganar representaba esperar varios años para casarse<sup>67</sup>.

El de la mujer sola suponía un serio problema de orden moral no solo en el extranjero. Para las mujeres de provincias que querían estudiar en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando el alojamiento en la capital también lo fue. Lo más

<sup>66</sup> Entrevista a M.<sup>a</sup> Isabel Torre Cañeque, 10 de febrero de 2018.

<sup>67</sup> Entrevista a M.<sup>a</sup> Antonia Sánchez Escalona, 19 de junio de 2016.

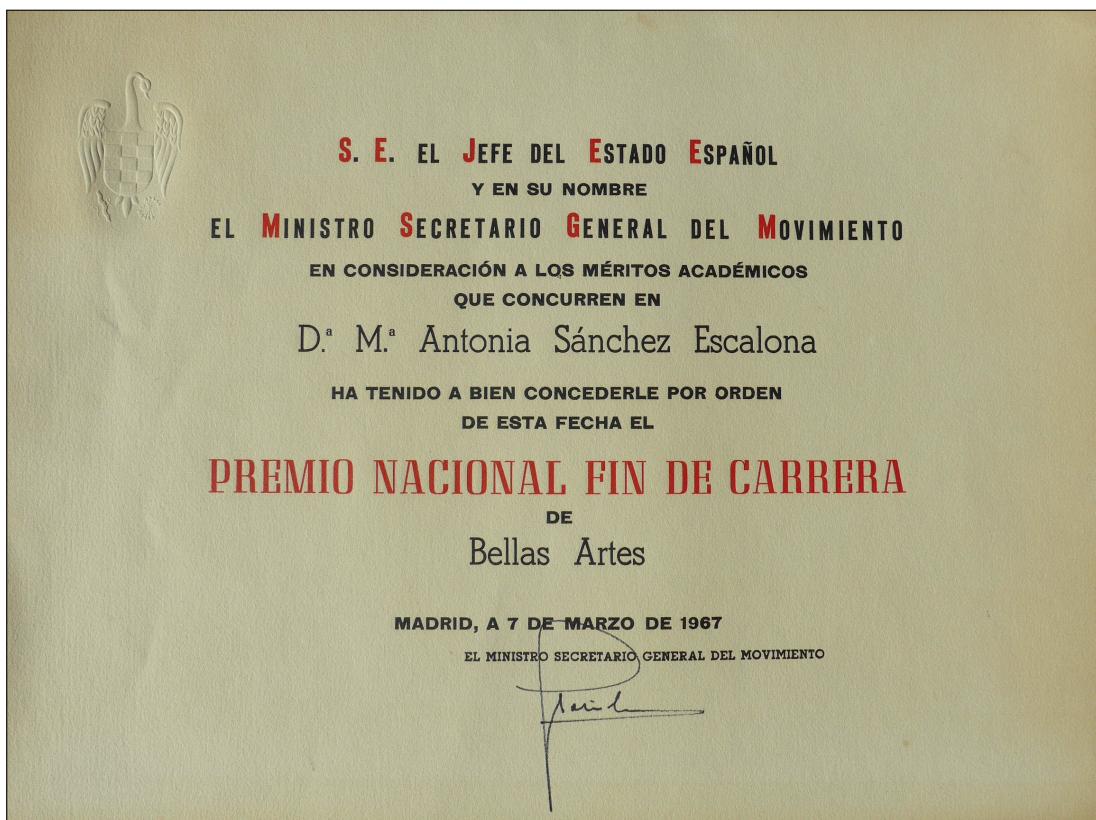


Fig. 10. Premio Nacional Fin de Carrera de Bellas Artes, de M.<sup>a</sup> Antonia Sánchez Escalona, 1967.  
Archivo de la artista.

habitual, y tranquilizador, para su entorno solía ser la estancia de las jóvenes en casas de miembros y amigos de la familia, y, cuando esto no era posible, en colegios mayores, residencias y pensiones, con frecuencia, regentados por monjas.

A partir de 1915, Madrid contó con la Residencia de Señoritas, el equivalente femenino de la célebre Residencia de Estudiantes, creada por la Junta de Ampliación de Estudios. Entre sus pensionadas más célebres, se encuentran tres alumnas de la Escuela: Joaquina Zamora, que se alojó allí entre 1924 y 1928; Delhy Tejero, entre 1928 y 1930, y Menchu Gal, en 1935<sup>68</sup>.

Pero la Residencia de Señoritas, dirigida por María de Maeztu, fue mucho más que una residencia, principalmente un lugar de convivencia para las alumnas, donde se organizaban multitud de actividades culturales, tales como conferencias, clases de idiomas y excursiones, cuya finalidad era proporcionarles una educación integral, tanto moral como intelectual<sup>69</sup>. A lo largo de su historia, la enseñanza del arte se fue reforzando. Se trataba, sobre todo, de lecciones de dibujo y de artes decorativas: la encuadernación, el repujado del metal y cuero, y el trabajo de tejidos como el

<sup>68</sup> Murga, 2015: 96-97.

<sup>69</sup> Vázquez, 2001: 137.

batik. Al frente de estas clases estuvo Victorina Durán, cuyas lecciones empezaron en el curso 1932-1933, y de las de dibujo Maruja Mallo en el curso 1935-1936, el último de la Residencia debido al estallido de la Guerra Civil<sup>70</sup>.

La Junta de Ampliación de Estudios dio numerosas becas, lo mismo a profesoras que a alumnas, para estudiar en el extranjero con el fin de modernizar la enseñanza artística española. Como profesoras, Victorina Durán consiguió en 1925 una beca para una estancia de dos meses en París con el objetivo de estudiar el trabajo de las lacas, de la piel y los batiks, y Maruja Mallo recibió una pensión en 1931 para estudiar escenografía en París. Por su parte, las alumnas Delhy Tejero y Joaquina Zamora solicitaron ayudas que les fueron denegadas<sup>71</sup>.

## CONCLUSIÓN

La historia de las mujeres en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando es el relato de un conflictivo y lento proceso centrado en conseguir, por parte de aquellas con vocación plástica, algún grado de aceptación en lo que fue durante siglos el máximo baluarte de la enseñanza y el juicio artístico. Primero, como es lógico, se trataba para ellas de poder incorporarse a esos estudios, aunque fuese parcialmente, y, después, de integrarse como alumnas de pleno derecho. Es evidente que ese proceso dependía de las consideraciones biológicas, sociales y morales que cada momento histórico tuvo de la mujer y también de la definición de arte y artista.

La primera fuente de problemas fueron las supuestas características biológicas femeninas, cuya elaboración, tradicional y tradicionalista, a partir de distintas fuentes dogmáticas del pasado, consideraba a las mujeres incapaces de realizar un verdadero trabajo creativo dadas sus cualidades, de inteligencia e inventiva, inferiores a las de los hombres. El hecho de que la naturaleza ya había dispuesto que su “creatividad” estaba exclusivamente enfocada hacia la maternidad y el supuesto atentado hacia su “pudor” que implicaba el estudio anatómico, es decir, el desnudo masculino.

Este “problema del desnudo” justificó por sí solo la exclusión de la mujer de los estudios de Bellas Artes y de Medicina hasta casi el fin del siglo XIX, ya que se argumentaba que la vista del desnudo podría dañar su sistema nervioso. La admisión de la primera mujer en ambas carreras se produjo casi a la vez en España: en 1872 en la Facultad de Medicina de Barcelona y en 1873 en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando. También tuvo lugar un cambio en la percepción

<sup>70</sup> Según Almudena de la Cueva y Margarita Márquez, se reabrió en 1940 como Colegio Mayor Teresa de Cepeda, más tarde rebautizado como Colegio Mayor Santa Teresa de Jesús. Desde entonces, dependió de un Patronato del que formaban parte el Ministerio de Educación Nacional, la Sección Femenina, la Universidad de Madrid y el Sindicato Español Universitario, p. 74.

<sup>71</sup> Murga, 2015: 100-101.

de la mujer cuando su estudio se hizo bajo el paraguas del pensamiento científico, es decir, empírico.

Sin embargo, estas primeras alumnas que fueron entrando en la Escuela, casi con cuenta gotas, no pudieron acceder a todas las asignaturas, aquellas que suponían el estudio del desnudo del modelo vivo, o sea, Colorido y Composición, Dibujo del Natural y Modelado del Natural, les estaban prohibidas. Es evidente que en ese momento el desconocimiento anatómico dejaba a una artista sin los utensilios necesarios para realizar de modo solvente prácticamente cualquier obra, excepto los bodegones o paisajes, que eran considerados géneros menores en la jerarquía artística. No fue hasta el curso 1920-1921 cuando pudieron acceder a una educación completa.

Además, un profesorado exclusivamente masculino, como lo fue siempre el de la Escuela, intentaba desalentar a las pocas jóvenes que habían logrado ingresar, suponiéndoles, de entrada, menos habilidad y menos tesón que a los alumnos masculinos. Había algunos profesores que suspendían automáticamente a las alumnas esperando, así, desanimar a las menos decididas, y otros se permitían traslucir, de palabra u omisión, que el lugar de las mujeres en el arte no estaba con los pinceles, sino dentro del cuadro. Aunque, claro, siempre hubo excepciones, además de que el clima de libertad de la Segunda República y el contacto con las Vanguardias internacionales, cuyas noticias llegaban a España por distintos medios, provocaron grietas importantes en las definiciones monolíticas de lo que era una mujer y de lo que era el arte, permitiendo una situación de libertad inusitada.

Después de la Guerra Civil, la sociedad franquista, aliada con la Iglesia, insistió de nuevo en reducir el papel de la mujer a madre y esposa de modo exclusivo. Aquella que no se casase cargaba con el oprobio social y era poco menos que una paria. Sin embargo, la dificultad de la prueba de entrada en la Escuela, junto a la mitología del genio artístico, como aquel cuyo talento es innato, permitió que las mujeres que pasaran la prueba se constituyeran inmediatamente en una excepción —familiar y, en cierto modo, social—, lo que les permitió desarrollar su vocación sin trabas, por lo menos en lo referente a sus años de formación. A partir de la década de los cuarenta, fueron las propias alumnas quienes se sintieron avergonzadas de admitir que iban a clase de desnudo o de competir con sus compañeros por los premios más importantes de la Escuela. La censura se había interiorizado en la mayoría de los casos.

Cuando los estudios de Bellas Artes dejaron la Escuela para incorporarse al estatus de las otras facultades en los años setenta, también se había perdido ya tanto el carácter excepcional y la noción de genio asociado a estos estudios como el poder de arbitraje del sistema académico, que había sido casi absoluto desde su creación en el siglo XVIII. Al mismo tiempo, la mujer estaba conociendo una nueva libertad, aunque no fue hasta los años setenta, cuando se produjo el final del Franquismo, que ésta se empezó a formalizar social y legalmente en España.

## BIBLIOGRAFÍA

- Álvarez de Sotomayor, Fernando (2016): "Recuerdos de un viejo pintor". En: Zamorano, Emilio / Gutiérrez, Rodrigo / Monterroso, Juan Manuel (eds.). *Memorias de Fernando Álvarez de Sotomayor*. Santiago de Compostela: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Santiago de Compostela.
- Arañó Gisbert, Juan C. (1988). *La enseñanza de las Bellas Artes en España (1844-1980)*. Tesis doctoral. Madrid: Editorial de la Universidad Complutense de Madrid.
- Avia, Amalia (2004). *De puertas adentro. Memorias*. Madrid: Taurus.
- Balló, Tània (2018). *Las Sinsombrero 2. Ocultas e impecables*. Madrid: Espasa Libros.
- Barrionuevo Pérez, Raquel (2011). *Escultoras en su contexto. Cuatro siglos, ocho historias (siglo XVI al XIX)*. Madrid: Visión Libros.
- Bartolozzi, Pitti (1986): "Impresiones de Pitti Bartolozzi". En: Lozano Bartolozzi, Pedro. *Pedro y Pitti*. Pamplona: Ayuntamiento de Pamplona, pp. 25-26.
- Capdevilla-Argüelles, Nuria (2013). *Artistas y precursoras. Un siglo de autoras Roësset (1882- 1995)*. Madrid: Horas y Horas.
- Capel Martínez, Rosa M.<sup>a</sup> (1982). *El trabajo y la educación de la mujer en España (1900-1930)*. Madrid: Ministerio de Cultura, Dirección General de Juventud y Promoción Cultural.
- Casado, Esteban (1998): "La Academia de Roma entre 1900 y 1936". En: Reyero, Carlos / Casado, Esteban. *Roma: mito, modernidad y vanguardia. Pintores pensionados de la Academia de España (1900-1936)*. Academia de España, Roma, de septiembre a octubre de 1998. Roma: Academia de España, pp. 51-57.
- Chadwick, Whitney (1992). *Mujer, arte y sociedad*. Barcelona: Destino (1<sup>a</sup> edición 1990).
- Cobo, Rosa (1995). *Fundamentos del patriarcado moderno. Jean Jacques Rousseau*. Madrid: Cátedra.
- Contento Márquez, Rafael (1996): "Formación del buen gusto. La enseñanza artística en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando". En: VV.AA. *Formación del buen gusto. La enseñanza artística en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (siglo XVIII)*, Sala de Exposiciones de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense, Madrid, del 13 al 31 de mayo de 1996. Madrid: Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid, pp. 33-51.
- Cueva, Almudena de la / Márquez, Margarita (2015): "La Residencia de Señoritas (1915-1936). Una habitación propia para las mujeres españolas". En: VV.AA. *Mujeres en Vanguardia. La Residencia de Señoritas en su centenario (1915-1936)*. Residencia de Estudiantes, Madrid, del 1 de diciembre de 2015 al 27 de marzo de 2016. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, pp. 24-77.
- Diego, Estrella de (1987). *La mujer y la pintura del XIX español. Cuatrocientos olvidadas y algunas más*. Madrid: Cátedra.
- Durán, Victorina (2018). *Sucedió. Mi vida*, vol. 1. Madrid: Residencia de Estudiantes.
- Febo, Giuliana di (1976): "Orígenes del debate feminista en España. La escuela krausista y la Institución Libre de Enseñanza (1870-1890)". En: *Sistema: revista de Ciencias Sociales*, 12, Madrid, pp. 49-82.
- Fernández Valencia, Antonia (2006): "La educación de las niñas: ideas, proyectos y realidades". En: Morant, Isabel (dir.). *Historia de las mujeres en España y América Latina. Del siglo XIX a los umbrales del XX*. Madrid: Cátedra, pp. 427-453.
- Flecha García, Consuelo (1996). *Las primeras universitarias en España*. Madrid: Narcea.
- Greer, Germaine (2000). *La carrera de obstáculos. Vida y obra de las pintoras antes de 1950*. Colmenar Viejo (Madrid): Bercimuel (1<sup>a</sup> edición 1979).
- Juliano, Dolores (2018): "Tiempo de cuarentena. Modelos de sexualidad femenina bajo el franquismo". En: Raquel Osborne (ed.). *Mujeres bajo sospecha. Memoria y sexualidad, 1930-1980*. Madrid: Fundamentos, pp. 35-47.

- Marín-Medina, José (2009): "El mundo interior y la pintura de Delhy Tejero". En: VV.AA. *Delhy Tejero. Representación*, Edificio Botines Caja España, León, de noviembre de 2009 a septiembre de 2010. León: Junta de Castilla y León-Obra Social Caja España, pp. 17-117.
- Martínez-Novillo, Álvaro (1999): "Pintores en la Academia de España, 1949-1975". En: VV.AA. *Tradición e innovación en Roma. Pintores pensionados en la Academia de España, 1949-1975*, Academia de España, Roma, de octubre a noviembre de 1999. Roma: Academia de España en Roma, pp. 17-24.
- Murga Castro, Idoia (2015): "Muros para pintar. Las artistas y la Residencia de Señoritas". En: VV.AA. *Mujeres en Vanguardia. La Residencia de Señoritas en su centenario (1915-1936)*. Residencia de Estudiantes, Madrid, del 1 de diciembre de 2015 al 27 de marzo de 2016. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, pp. 86-127.
- Ortega, Joaquín L. (2019): "El mundo de Teresa Peña". En: VV.AA. *Fragilidad humana. Teresa Peña*, Catedral de El Salvador y Santa María, Santo Domingo de la Calzada (La Rioja), del 9 de abril al 15 de junio de 2019. Logroño: Gráficos Ausejo.
- Pareja, Enrique / Márquez, Evaristo (1994). *Carmen Jiménez*. Sevilla: Gever.
- Parker, Rozsika / Pollock, Griselda (1981). *Old Mistresses. Women, Art and Ideology*. Londres: Harper Collins.
- Pérez de Ayala, Juan (2009): "Álbum/Cronología". En: VV.AA. *Maruja Mallo*, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, del 28 de enero al 4 de abril de 2010. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando-Caixa Galicia, pp. 7-39.
- Pérez Sánchez, Alfonso E. (1964). *Inventario de las pinturas de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- Sauer, Marina (1990). *L'Entrée des femmes à l'École des Beaux-Arts, 1880-1923*. París: École Nationale Supérieure des Beaux-Arts.
- Serrano de Haro, Amparo (2018): "Isabel Quintanilla: elogio de lo cotidiano". En: *Descubrir el Arte*, XX, 229, Madrid, pp. 42-49.
- Tejeda Martín, Isabel (1998): "Primeras pensionadas en Roma: de Carlota Rosales a María de Pablos". En: VV.AA. *Arte e Identidades Culturales*, Actas del XII Congreso Nacional del Comité Español de Historia del Arte, del 28 de septiembre al 1 de octubre de 1998. Oviedo: Universidad de Oviedo, pp. 686-689.
- Torres López, Matilde (2010). *Artistas andaluzas. Docencia y creación artística en el siglo XIX*. Málaga: Servicio de Publicaciones, Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga.
- Val Cubero, Alejandra (2003). *La percepción social del desnudo femenino en el arte (siglos XVI y XIX). Pintura, mujer y sociedad*. Madrid: Minerva Editores.
- Vázquez Ramil, Raquel (2001). *La Institución Libre de Enseñanza y la educación de la mujer en España: la Residencia de Señoritas (1915-1936)*. Betanzos (La Coruña): Lugami.

Fecha de recepción: 15-XI-2019  
Fecha de aceptación: 17-I-2020



REAL ACADEMIA  
DE BELLAS ARTES  
DE SAN FERNANDO