

LAURA TRIVIÑO CABRERA

Ellas también pintaban. El sujeto femenino artista en el Cádiz del siglo XIX. Sevilla, Ediciones Alfar, 2011.

155 páginas.

Dedicado a todas las pintoras olvidadas, Laura Triviño inicia este libro *Ellas también pintaban* con una cita que resulta lapidaria: «Alguien preguntó: pero... ¿las mujeres pintan? Y mi madre respondió: Sí, nosotras también pintamos». Su trabajo demuestra que a pesar de que los estudios de género hace años que vienen señalando que la ausencia total de mujeres en la historiografía del arte tradicional no se corresponde con la realidad histórica, el sujeto femenino artista en la España del siglo XIX continúa siendo en muchos casos desconocido. Son escasos los textos hispanos que indagan en las biografías artísticas femeninas de los siglos anteriores, quizá porque la historia del arte las juzgó asignándoles una cualidad genérica de pintoras de afición.

Estudios como el de Laura Triviño, en el libro que aquí se reseña, muestran la necesidad de volver a los documentos de archivo para rescatar del olvido a unas artistas imprescindibles para completar el panorama humano y creativo de épocas pasadas. Máxime cuando entre esas anónimas se encuentran pintoras que en su tiempo gozaron de fama y prestigio, y que han sido silenciadas por la historiografía tradicional. No se trata pues de demostrar una realidad ausente que ya ha sido constatada, sino de tratar de completar los registros con figuras. Esto requiere —como señala Celia Amorós en el prólogo— de un ejercicio sistemático de memoria feminista para restituir una genealogía que legitima y empodera al género femenino.

Laura Triviño en este libro rescata a cuatro de estas pintoras y académicas, situándolas en su contexto del Cádiz ilustrado, tras la etapa de las Cortes de Cádiz y la Constitución de 1812, en el que se respiraba el romanticismo imperante en la España decimonónica. La Ilustración supuso un momento de esperanza en pro de la igualdad de los sexos. Un discurso igualitario que algunos académicos esgrimieron exaltando las obras de autoría femenina y que se pone de manifiesto en esta investigación. La autora presenta a las artistas insertas en las dinámicas educativas que les fueron vedadas tradicionalmente, como participantes de un academicismo que aún pugnaba en esos años por legitimar intelectualmente las bellas artes, consideradas hasta poco antes una actividad artesanal.

Desde la introducción hasta las conclusiones el texto invita a la reflexión y cuestiona el relato de los acontecimientos supeditado a los personajes relevantes; ya que esa narración histórica es —en palabras de la propia autora— «una visión limitada y poderosa que no nos proporciona un conocimiento objetivo y verdadero sobre el mundo». Una peculiar paradoja puesto que en Cádiz, a lo largo del siglo XIX, se reconoció el papel de las mujeres artistas valorando su talento artístico al mismo nivel que los varones. La trayectoria de estas pintoras, vinculadas a la Academia de Bellas Artes de Cádiz, traspasó el ámbito local. Destaca a la pintora Alejandrina de Gessler, que fue la primera mujer miembro de honor del Ateneo

de Madrid y académica correspondiente en París de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. La crítica parisina la elogió en sus exposiciones, «siendo una de las pocas mujeres artistas sobre la que se realizó una monografía tras su fallecimiento».

De manera sistemática, casi a modo de manual, Laura Triviño desvela los datos recopilados, que sin duda serán el punto de partida de futuras y fructíferas investigaciones. En el primero de los capítulos realiza una aproximación al «sujeto femenino artista» encaminada a examinar el papel de las mujeres desde disciplinas como la Historia del Arte y la Estética. Recopila aquellos primeros interrogantes planteados hasta llegar a «una posmodernidad que reemplaza una visión universal, lineal y única de la Historia del Arte por otras relativas, múltiples y divergentes historias del Arte». Así declara que es imprescindible la categoría de género para realizar las biografías de las artistas y comparar su papel con el desempeñado por los varones.

La investigación plantea un acercamiento hacia la consideración que tenía la Academia sobre las mujeres dedicadas a la pintura, que como todo estudio de género se enfrenta a una serie de limitaciones. La más significativa es la falta de obras, lo que dificulta el estudio completo y global sobre la contribución de la mujer a la historia del arte. La fuente principal para la investigación son los documentos de archivo, en especial los discursos pronunciados en las entregas de premios a los alumnos y alumnas de la academia gaditana. El origen de esta se remonta a 1789, siendo —según afirma Triviño— «la primera institución pública de España en incorporar una clase para señoritas en 1852».

A continuación nos sitúa en el marco histórico y cultural: una Cádiz cuyas circunstancias políticas, económicas y culturales crearon un clima liberal y progresista que también repercutió en la vida cotidiana. La Constitución de 1812 supuso la ruptura del Antiguo Régimen; tras los sucesos revolucionarios se declaraba la soberanía nacional aboliendo los privilegios de la nobleza, a la vez que se suprimía la Inquisición. Esa mayor libertad propició el debate. Las tertulias se convirtieron en una costumbre típicamente gaditana que tenían lugar en cafés o casas particulares, y en las cuales participaban personas de ambos sexos. La mujer educada fue reconocida en estos círculos, y por tanto, la educación de la mujer se convirtió en esencial fomentándose la creación de escuelas y academias.

El capítulo siguiente se detiene en esa clase para señoritas de la Academia de Bellas Artes de Cádiz, que los académicos apoyaron tal como indicaban en las actas «a pesar de suponer un incremento en el gasto». Muchas jóvenes solicitaron con avidez su ingreso en la institución y fueron insuficientes los asientos para las pretendientes. Eran obviamente mujeres de una clase burguesa emergente, las que abandonando el escenario del hogar accedían al ámbito público en esas clases. Aunque en la primera mitad del *xix*, pintoras como Victoria Martín y Ana Gertrudis de Urrutia ya fueron Académicas de Mérito, la clase para señoritas fue un añadido que tenía notables diferencias en el plan de estudios respecto a la de los hombres. La autora contrasta gráficamente la participación de hombres y mujeres en distintos cursos. Señala la particularidad de que también las mujeres que destacaban fueron premiadas en la academia.

El análisis se extiende más allá del papel de las artistas en el ámbito académico al reflexionar en el siguiente capítulo sobre el prototipo de mujer propugnado

por la Academia de Bellas Artes de Cádiz. En los círculos ilustrados se asumió que el destino de la mujer es instruirse para hacerse digna de las atenciones del hombre, las mujeres, como en el ideal rousseauiano, cobran sentido a través de la mirada masculina que da significado a su existencia. De esta manera justificaban el beneficio de la educación femenina. No extraña que con estas premisas el fin vital de las jóvenes pintoras gaditanas fuera asumir el rol de ángel del hogar.

Así, como señala en el siguiente capítulo, el papel del sujeto femenino artista se reduce a una correcta práctica ociosa bajo la visión decimonónica. Se traza una afición adecuada para la mujer de clase alta, que al modo de la Sofía —compañera de Emilio— de Rousseau se dedique a la práctica del dibujo de «follajes, frutas y flores, útiles para dar gracia a los adornos». En el ideal rousseauiano es inaceptable que una dama dibuje paisaje o figuras. El arte debía ser para la mujer una actividad en la que ocupar su tiempo libre, sin rebasar la línea del ocio hacia la profesionalidad. En el caso de las académicas gaditanas para afianzar su presencia en la institución se recurrió en los discursos a las genealogías de mujeres ilustres, usadas por Feijoo y otros. Pero también usaron conceptos típicamente masculinos como la honra, fama y gloria.

Como indica Triviño, la Academia de Bellas Artes de Cádiz apostó porque el arte fuera universal y se extendiera al mayor número de mujeres. La escultora Luisa Roldán fue el referente de mujer artista que siguieron muchas mujeres gaditanas. El discurso dominante era el de la complementariedad de los sexos, lo cual repercutió en una notable diferencia en la manera de describir el ejercicio artístico de las pintoras. Mientras el lado masculino aportaba racionalidad al arte, el femenino transmitía sensibilidad. Es por ello, que la autora se cuestiona si las pintoras gaditanas fueron consideradas señoras de afición o artistas profesionales.

Tras dibujar el panorama artístico y cultural en el que se desarrollaron, Laura Triviño nos ofrece las biografías de cuatro artistas que fueron nombradas académicas por la pintura. En primer lugar, Victoria Martín Barhié (Cádiz, 1794-1869) de la cual se conserva en el Museo de Cádiz un autorretrato datado en 1840. Perteneció a una familia burguesa de ascendente francés y fue discípula de Manuel Montano, profesor de la Escuela de Nobles Artes de Cádiz. Participó en las exposiciones, obtuvo premios por sus obras y fue elogiada por la crítica. Ana Gertrudis de Urrutia y Garchitorea (Cádiz, 1812-1850) pertenecía a una familia de origen vasco, su hermano Francisco Javier sería una figura destacada de la ciudad ostentando numerosos cargos públicos. La pintora se casó con Juan José de Urmeneta, también pintor y escultor, que ejerció como profesor en la academia de Cádiz. Ambos fueron partícipes «en los adornos de la nueva Catedral de Cádiz». Emilia Enrile y Flores (¿?-Cádiz, 1905) es la única de las cuatro pintoras académicas que estudió en la clase para señoritas. Los datos sobre ella son escasos, en el curso 1852-53 obtuvo una medalla de plata en la categoría de dibujo, y en el curso siguiente la misma medalla en pintura.

Por último, Alejandrina de Gessler y Shaw (Cádiz, 1831- París, 1907) era hija del cónsul moscovita en España. Vivieron en Cádiz pero poseían una casa en Puerto Real, de lo cual dejó memoria la pintora en sus Recuerdos de Cádiz y Puerto Real (1841-1850). Un texto que es fuente para el estudio de la cultura popular del Cádiz decimonónico. Para su formación pictórica contó con el apoyo de sus padres, que

emprendieron con ella numerosos viajes artísticos, el primero al Museo del Prado en 1852. Su carácter cosmopolita la llevó a París, Londres, Berlín y Moscú, incluso a Tánger. Tras casarse en París con Carlos Lacroix, una personalidad de la política francesa, fijaría su residencia en la capital francesa. Allí acudió al estudio de Chaplin, uno de los más famosos pintores parisinos que formaría a numerosas alumnas en la Academia Libre. Firmó sus obras con el seudónimo de Madame Anselma.

En 1891 la artista configuró el techo del salón central del Ateneo de Madrid, cosechando un notable éxito de público y crítica. En agradecimiento, la Junta de Gobierno la nombró Socia Honoraria; fue Académica Supernumeraria en la Academia de Bellas Artes de Cádiz, y entre sus reconocimientos figura el nombramiento de Académica Correspondiente en París de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. Junto a estos méritos son numerosas las obras de su mano conservadas que fueron donadas tras su muerte a importantes museos. La pintora fue muy elogiada por la crítica coetánea; incluso su retrato de señor presentado al Salón de 1868 fue considerado la mejor obra de su género, obra fuera de serie. Como conclusión, tras exponer estos cuatro casos, afirma Triviño: ellas también pintaban; y los datos aportados demuestran que algunas alcanzaron una extraordinaria gloria pese a vivir en una época bajo un sistema patriarcal.

Solo nos resta añadir que el texto reseñado demuestra una sistemática investigación en la que la autora hace uso de su formación multidisciplinar con un concienzudo análisis de la cuestión. Un tema de estudio que suele resultar poco atractivo desde la perspectiva de género, como demuestra la escasez de trabajos que sobre las pintoras del XIX se han realizado en España desde que la pionera historiadora Estrella de Diego publicara en 1987 su texto *La mujer y la pintura del XIX español*. Cuatrocientas olvidadas y algunas más. Celebremos, pues, las aportaciones de Laura Triviño por la iniciativa al presentar estas figuras que poblaron nuestro pasado y que son tan imprescindibles para configurar el paisaje de la historia del arte como los genios masculinos de la historiografía tradicional.

Mariángeles Pérez Martín
Universitat de València