

Obras de mujeres de los siglos XVIII y XIX en las colecciones de la Real Academia de San Fernando: correcciones y nuevas atribuciones

Women's works from the XVIII and XIX centuries in the collections of the Royal Academy of San Fernando: corrections and new attributions

Myriam Ferreira-Fernández

Universidad Internacional de La Rioja
myriam.ferreira@unir.net
ORCID 0000-0002-5782-5033

Recibido el 3 de septiembre de 2022

Aceptado el 13 de marzo de 2023

BIBLID [1134-6396(2024)31:2; 569-597]

<http://dx.doi.org/10.30827/arenal.v31i2.26068>

RESUMEN

La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando llegó a poseer 95 obras pintadas por mujeres según los inventarios realizados entre 1758 y 1964, en su mayoría donadas por las autoras para solicitar un nombramiento como académica. Sin embargo, muchas de ellas no se conocen hoy, bien por haber desaparecido de las colecciones bien por haberse perdido la memoria de su autora. Para este artículo hemos realizado un seguimiento de las obras realizadas por mujeres en todos los inventarios históricos de la Real Academia. Este seguimiento ha permitido devolver la autoría a dos pinturas conservadas hoy en día como anónimas, y que habrían sido realizadas por la Duquesa de la Roca y por Eulalia Gerona. Además, se ha localizado el paradero actual de una miniatura realizada por Ana Meléndez y una copia de otra miniatura realizada por Mariana Waldstein.

Palabras clave: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Colecciones. Pintoras. Duquesa de la Roca. Eulalia Gerona. Ana Meléndez. Mariana Waldstein.

ABSTRACT

The Royal Academy of Fine Arts of San Fernando owned 95 works painted by women, according to the inventories made between 1758 and 1964, most of them donated by the authors to request an appointment as an academic. However, much of these works remain unknown today, either because they disappeared from the collections or because the name of their author has been obliterated. In this paper, we have traced the works painted by women in all the historical inventories of the Royal Academy. This tracing allows to return the authorship of two paintings, conserved today as anonymous, but realized by the Duquesa de la Roca and by Eulalia Gerona. Besides, a miniature painted by Ana Meléndez has been located, as well as a copy of another miniature painted by Mariana Waldstein.

Keywords: Royal Academy of Fine Arts of San Fernando. Collections. Painters women. Duquesa de la Roca. Eulalia Gerona. Ana Meléndez. Mariana Waldstein.

SUMARIO

1.—La presencia de obras de mujeres en las colecciones de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. 2.—Los inventarios históricos de la Real Academia de San Fernando como fuente de conocimiento de las obras de mujeres. 3.—Sobre el paradero actual de una obra que perteneció a la Academia: los retratos de Fernando VI y doña Bárbara de Braganza de Ana Meléndez. 4.—Sobre el tema representado en la pintura de la Marquesa de Santa Cruz. 5.—Atribución a la Duquesa de la Roca de un Paisaje conservado en la Real Academia. 6.—Atribución a Eulalia Gerona de una Virgen con Niño conservada en la Real Academia. 7.—Conclusiones. 8.—Referencias bibliográficas.

La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando conserva un rico patrimonio de fondos acumulados desde la creación de su Junta Preparatoria en 1744. Entre ellos, existen diversas obras (dibujos, pinturas, grabados) realizadas por mujeres vinculadas de un modo u otro a esta institución¹. Conocemos abundante

1. Existe abundante bibliografía sobre la actividad artística femenina en el siglo XIX y, más específicamente, en la Real Academia de San Fernando. Sobre mujeres artistas en la Real Academia, haremos referencia especialmente a DIEGO, Estrella de: “Reales Estudios y la Educación Artística de las niñas en la primera mitad del siglo XIX”. En *Cinco siglos de arte en Madrid: III jornadas de arte*. Madrid, Editorial Alpuerto, 1991, pp. 377-382; SMITH, Theresa Ann: “Reconsiderando el papel de la mujer en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando”. En *La mujer en el arte español: VIII Jornadas de Arte*. Madrid, Alpuerto, 1997, pp. 279-288; NAVARRETE, Esperanza: *La Academia de Bellas Artes de San Fernando y la pintura en la primera mitad del siglo XIX*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 1999; 307, 327; VILLAVERDE SOLAR, María Dolores: “Las artistas: de la fundación de la Academia al siglo XX”. En *III Congreso virtual sobre Historia de las Mujeres. Comunicaciones*. Jaén, Archivo histórico diocesano de Jaén, 2011, pp. 1-15; LAVÍN GONZÁLEZ, Daniel: “Mujeres académicas en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando”. En *Investigart (blog)*, 26 de noviembre de 2019. <https://www.investigart.com/2019/11/26/mujeres-academicas-en-la-real-academia-de-bellas-artes-de-san-fernando/>, consultado el 02/09/2022; GONZÁLEZ-RAMOS, Roberto: “Nobles, damas, aficionadas y diletantes en las exposiciones de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1793-1808)”. *Arte, Individuo y Sociedad*, 32-2 (2020) 405-430; NAVARRETE, Esperanza: “La Junta de Damas de honor y de mérito de los Estudios de dibujo y de adorno para niñas en Madrid”. En GAMONAL TORRES, Miguel Ángel: *Entre buriles y estampas: Estudios en Homenaje al profesor Antonio Moreno Garrido*. Granada, Universidad de Granada, 2020, pp. 367-376. Sobre mujeres artistas, ofrecemos una selección que permite trazar el panorama sobre este tema: DÍAZ CANSECO, Vicente: *Diccionario biográfico universal de mujeres célebres*. Madrid, Imprenta de José Félix Palacios, 1844; PARADA SANTÍN, José: *Las pintoras españolas*. Madrid, Imprenta del Asilo de Huérfanos del Sagrado Corazón de Jesús, 1902; DIEGO, Estrella de: *La mujer y la pintura del XIX español (Cuatrocientos olvidadas y algunas más)*. Madrid, Cátedra, 1987; PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E.: “Las mujeres ‘pintoras’ en España”. En *La imagen de la mujer en el arte español: actas de las terceras Jornadas de Investigación Interdisciplinaria*. Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 1990, pp. 73-102; AGUILAR PIÑAL, Francisco: “La primera mujer propuesta para ingresar en nuestra Academia”. *Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras: Minervae Baeticae*, 19 (1991) 65-71; PITA ANDRADE, José Manuel: “La pintura desde Goya a nuestro tiempo”. En PITA ANDRADE, José Manuel: *El libro de la Academia*. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1991, pp. 172-174; SAURET GUERRERO, María

información sobre estas obras, ya que fueron consignadas en los sucesivos inventarios realizados por la Academia². Sin embargo, las conservadas hoy en día son solo una parte de las que llegaron a existir en total, ya que sabemos que muchas otras fueron recibidas en la Academia pero que no han llegado a nuestros días.

En este artículo queremos aportar nuevos datos sobre pinturas realizadas por mujeres para la Real Academia que, o bien desaparecieron de esta institución, o bien se conservan pero con errores en su atribución. Para ello, hemos trazado la historia de estas obras en todos los inventarios realizados por la Academia y hemos buscado nueva información sobre ellas en otras instituciones culturales. La búsqueda nos ha permitido localizar una pintura realizada para la Academia que se daba por perdida, aportar nuevos datos sobre otra miniatura desaparecida y devolver la autoría a dos obras tenidas hoy en día por anónimas³.

1.—*La presencia de obras de mujeres en las colecciones de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*

Para entender mejor el contexto en el que las pinturas que citaremos fueron realizadas y depositadas en la Real Academia, así como el perfil de las artistas que las realizaron, empezaremos trazando el tema de cómo se desarrolló la presencia de las mujeres en la Academia y en qué circunstancias sus obras entraron a formar parte de las colecciones de esta institución.

Desde su fundación en 1752, la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando asumió como una de sus funciones principales incentivar la práctica de las artes entre todo tipo de personas. El principal medio era la docencia artística impartida en la sede de la propia Academia. Pero no era el único medio: también se trataba de incentivar la creación artística otorgando el título de Académico (de

Teresa: *Historia del arte y mujeres*. Málaga, Universidad de Málaga, 1996; COLL I MIRABENT, Isabel: *Diccionario de mujeres pintoras en la España del siglo XIX*. Barcelona, Centaure Groc, 2001; IBIZA I OSCA, Vicent: *Obra de mujeres artistas en los museos españoles, guía de pintoras y escultoras: 1500-1936*. Valencia, Centro Francisco Tomás y Valiente, UNED Alzira-Valencia, 2006; MUÑOZ LÓPEZ, Pilar: “Mujeres españolas en las artes plásticas”. *Arte, Individuo y Sociedad*, 21 (2009) 73-88; MUÑOZ LÓPEZ, Pilar: “Las publicaciones y la investigación sobre mujeres artistas en España”. *Raudem: Revista de estudios de las mujeres* 3 (2015) 317-338; LAVÍN GONZÁLEZ, Daniel: “Mujeres artistas en España en la Edad Moderna: Un mapa a través de la historiografía española”. *Anales de Historia del Arte*, 28 (2018) 69-85; GONZÁLEZ NAVARRO, Carlos (ed): *Invitadas: fragmentos sobre mujeres, ideología y artes plásticas en España (1833-1931)*. Madrid, Museo del Prado, 2020; BLASCO ESQUIVIAS, Beatriz, LÓPEZ MUÑOZ, Jonatan Jair y RAMIRO RAMÍREZ, Sergio: *Las mujeres y las artes: mecenas artistas emprendedoras y coleccionistas*. Madrid, Abada Editores, 2021.

2. NAVARRETE, *La Academia de Bellas Artes...*, op. cit., pp. 381-392.

3. Parte de los resultados de este artículo fueron avanzados, pero sin ser desarrollados, en el Congreso *Un siglo de estrellas fugaces*, que tuvo lugar en el Museo del Prado en febrero de 2021.

honor, de mérito) a personas que destacaran de algún modo en el ámbito artístico y exponiendo obras que ayudaran a educar el gusto y que despertaran el deseo de emulación en quienes las contemplaran⁴.

Este deseo de contar con obras representativas del “buen gusto” llevó a la creación de una colección, núcleo de lo que es hoy en día el Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Aunque partía de una base de obras de prestigio, en su mayoría de gusto italiano (los moldes traídos por Velázquez de Italia, a los que se añadieron los donados por Mengs, copias realizadas por los pensionados en Roma, etc.), fue enriqueciéndose con realizaciones contemporáneas, fundamentalmente de profesores y artistas que deseaban ser nombrados académicos y enviaban obras suyas para que se valorara su mérito. La Real Academia, si juzgaba que la obra tenía suficientemente mérito, la conservaba para que fuera colocada entre sus fondos. De este modo, poco a poco, el edificio de la Academia se fue convirtiendo en un gran museo, con pinturas y esculturas expuestas en las clases, pero también en los despachos, los pasillos o incluso la capilla⁵.

En esta colección se contaban principalmente obras realizadas por varones, pero también había algunas piezas realizadas por mujeres. La Real Academia, influida por el espíritu ilustrado bajo el que nació, había favorecido desde sus inicios la presencia de mujeres en la institución. El precedente de esta iniciativa se situaba, como indicaba Estrella de Diego, en Francia, donde ya en el siglo xvii “la Real Academia de París había admitido a algunas mujeres merced a la idea bastante revolucionaria de Luis XIV, que opinaba que la Academia debía abrir sus puertas a todos los artistas dotados sin tener en cuenta su sexo”⁶. La Ilustración fomentó esta práctica, animando a que las mujeres se matricularan en Academias y Sociedades de Amigos⁷. Estos factores influyeron también en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando la cual, desde sus inicios, favoreció la presencia de mujeres en la Institución. Soubeyroux opinaba que, respecto al lugar ocupado por las mujeres en las instituciones ilustradas, “la Academia de San Fernando se mostró más abierta que las demás instituciones de su tiempo”⁸. Suele citarse como ejemplo de esta actitud el hecho de que ya en la primera Junta General de la Real Academia, el 13 de junio de 1752, como si fuera una declaración de intenciones,

4. BÉDAT, Claude: *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808)*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 1989, pp. 200-204; NAVARRETE, *La Academia de Bellas Artes...*, *op. cit.*, pp. 93-125 y 329-402.

5. Sobre la formación de las colecciones de la Real Academia, NAVARRETE, *La Academia de Bellas Artes...*, *op. cit.*, pp. 329-402.

6. DIEGO, *La mujer y la pintura...*, *op. cit.*, p. 53.

7. VILLAVERDE SOLAR, *op. cit.*, p. 14.

8. SOUBEYROUX, Jacques: “La Real Academia de San Fernando y la construcción de un campo de las Bellas Artes en España en el siglo xviii. Una panorámica política, social y artística”. *Cuadernos de estudios del siglo xviii*, 30 (2020) 600.

fuera creada como Académica de Mérito una mujer, Bárbara María Hueva⁹. Para lograr este nombramiento, Hueva presentó varios dibujos que inmediatamente pasaron a formar parte de las colecciones de la Academia. En los siguientes años fueron más las realizaciones de mujeres conservadas entre los fondos de esta institución

Inicialmente, la intención de la Academia parece haber sido que las obras que formaran parte de dichos fondos fueran de la mayor calidad posible, tanto las de los varones como las de las mujeres. Sin embargo, en 1756 tuvo lugar un suceso, precisamente ligado a la figura de una mujer, que llevó a la Academia a replantearse ese objetivo. Nos detendremos un poco en este suceso porque se refiere a una de las pinturas que analizaremos en este trabajo.

En ese año de 1756, Ana Meléndez, hija del pintor Francisco Meléndez, solicitó ser nombrada académica presentando una miniatura dedicada al rey Fernando VI y su esposa Bárbara de Braganza. La Academia valoró la obra, pero no la consideró de calidad suficiente ni para formar parte de la Academia ni para otorgar a su creadora un nombramiento como Académica. Sin embargo, otro criterio se impuso sobre el deseo de garantizar la calidad artística de las colecciones: el deseo, ya comentado de incentivar la práctica artística. Por ese motivo, “atendiendo ser muy loable la aplicación en estas artes de las señoras, para animarlas y no desairar a la presente, la declaró por todos los votos Académico de mérito supernumerario”¹⁰.

Ese cambio en el objetivo de creación de las colecciones influirá decisivamente en el perfil de las mujeres que donen obras a la Real Academia. En los primeros años de la Academia, serán abundantes las mujeres con una sólida formación artística, habitualmente por ser familiares de artistas: será el caso de Anna María Mengs, Faraona Olivier, Francisca Meléndez, María Josefa Carón, Bibiana y Dorotea Michel, Gertrudis Bertoni, Catalina Cherubini o Mariana Sabatini. En estas mujeres se apreciará incluso una cierta vocación profesionalizante, ya que algunas, como Faraona Olivier, Catalina Cherubini, María del Carmen Barrantes o María del Carmen Saiz López serán artistas remuneradas. Esta última se atreverá a realizar labores de grabado y Dorotea Michel, hija del escultor Pedro Michel, incluso presentará a la Academia un desnudo masculino (copia de un original) para su valoración¹¹.

Sin embargo, al irse mostrando la Academia cada vez menos exigente con la calidad de las obras presentadas, el perfil que más crecerá entre las mujeres que

9. ARABASF, Actas, leg. 3-81 (1752-1757), 3 de junio de 1752, fol. 2v-3r. Cfr. CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín: *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de la Bellas Artes en España*. Madrid, Viuda de Ibarra, 1800, tomo II, pp. 305-306.

10. SOUBEYROUX, *op. cit.*, p. 601.

11. FERREIRA FERNÁNDEZ, Myriam: “La presencia de obras de mujeres en los inventarios históricos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1804-1964)”. En *Un siglo de estrellas fugaces [Congreso]*. Madrid, Museo del Prado, 2021. Disponible en <https://youtu.be/3Llk2-OL5bA?t=1506>.

reciban el nombramiento de Académica de Mérito será el de las mujeres provenientes de la aristocracia, como la marquesa de Santa Cruz, la hija del marqués de Yebra, la marquesa de Estepa, la marquesa de Villafranca, la marquesa de Branchiforte, la duquesa de la Roca o la marquesa de Monesterio, e incluso miembros de la Casa Real como la reina María Amalia de Sajonia, la infanta doña María Francisca de Asís o la reina María Cristina de Borbón¹².

Estas aristócratas aprendían a dibujar y pintar como parte de su educación, que incluía la práctica artística entre otros saberes refinados y cortesanos. González-Ramos ya indicaba que “en el siglo XVIII, el conocimiento del arte y el ejercicio al menos del dibujo se habían establecido en numerosos ámbitos como requisitos imprescindibles de la alta educación, incluso en la Casa Real”¹³. Se entendía que la pintura y el dibujo formaban parte de una educación provechosa y enriquecedora, que aportaba valores morales para las jóvenes que la adquirían: mayor sensibilidad, finura, gusto artístico, etc., como también indica Muñoz López¹⁴. Y esta autora recoge un texto de Parada Santín, quien consideraba que el cultivo de las artes podía constituir “una distracción útil y hasta higiénica” en contraste con el simple fomento de “el coquetismo y la frivolidad”¹⁵. Esta educación no tenía un carácter especializado ni utilitario (Muñoz López la denominaba “educación *de adorno*”¹⁶). Solía tener lugar en las propias viviendas de las jóvenes y no estaba orientada a la profesionalización.

Sí que es cierto que en 1819 se comenzó la enseñanza de niñas en el Estudio de la Merced de la Real Academia, pensada especialmente para jóvenes que desearan labrarse un futuro profesional en el ámbito artístico: bordadoras, grabadoras, profesoras de dibujo, modistas-diseñadoras de vestidos, floristas, diseñadoras de juguetes¹⁷. Sin embargo, paradójicamente, la Academia parece haber tenido más problemas para dar título a las jóvenes formadas en el seno de su institución

12. NAVARRETE, *La Academia de Bellas Artes...*, *op. cit.*, pp. 326-327.

13. GONZÁLEZ-RAMOS, *op. cit.*, p. 421.

14. MUÑOZ LÓPEZ, “Las publicaciones y la investigación...”, *op. cit.*, p. 318.

15. PARADA SANTÍN, *op. cit.*, p. 80 y MUÑOZ LÓPEZ, “Las publicaciones y la investigación...”, *op. cit.*, p. 319. Sobre esta educación, cfr. también DIEGO OTERO, Estrella de: “La educación artística en el XIX: todo menos pintoras. La mujer profesora de dibujo”. En VARA MIRANDA, María Jesús y MAQUIEIRA D’ANGELO, Virginia: *El trabajo de las mujeres, siglos XVI-XX: VI Jornadas de Investigación Interdisciplinaria sobre la Mujer*. Madrid, Universidad Autónoma de Madrid-Instituto Universitarios de Estudios de la Mujer, 1996, pp. 480-488; DIEGO OTERO, Estrella de: “Aprender a dibujar sin maestro: Los tratados de pintura del XIX y la educación femenina”. *Goya: revista de arte*, 192 (1986) 355-361; MOLINA MARTÍN, Álvaro: “Visualizando el género en la Historia del Arte. El siglo XVIII español como caso de estudio”. *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 24 (2012) 79-92.

16. MUÑOZ LÓPEZ, “Las publicaciones y la investigación...”, *op. cit.*, p. 318.

17. DIEGO, “Reales Estudios y la Educación Artística”, *op. cit.*, p. 378; NAVARRETE, “La Junta de Damas de honor y de mérito”, *op. cit.*, pp. 367-376.

que a las aficionadas de prestigio. Solamente tres de las jóvenes formadas en la Academia, Micaela Nesbitt, María Josefa de Ascargorta y María Luisa Marchiori, lograron el nombramiento como académicas, y a Ascargorta y Marchiori se les denegó el nombramiento como académica de mérito, concediéndoseles solo el de supernumeraria¹⁸.

De algún modo, la Academia mostraba con sus alumnas un nivel de exigencia mayor, igual que hacía con sus alumnos varones. En cambio, su actitud era mucho más laxa con las aficionadas aristócratas: tal vez porque era una forma de apoyar la educación artística de estas mujeres, pero posiblemente también porque le resultaba beneficioso contar con el beneplácito de las principales aristócratas del reino. Mariángeles Pérez Martín también señalará que la actitud protectora hacia las mujeres “favorecía el diletantismo y las Academias serían más receptivas con las aristócratas que con las artistas que pretendían una carrera profesional”¹⁹. Por estos motivos, la Academia recibirá con buena disposición las obras que estas aficionadas aristócratas presenten y les otorgarán con bastante facilidad los nombramientos como académicas de mérito. Como veremos, de las cuatro pinturas analizadas en este trabajo, tres fueron realizadas por aristócratas.

Si para la Academia resultó beneficioso contar con mujeres de buena posición vinculadas a la institución, para las aficionadas, probablemente, se convirtió en una forma de prestigio y un orgullo recibir el nombramiento como Académica, ser valoradas positivamente por los académicos y tener una obra expuesta en los muros de esta institución. Como indicaba Aguilar Piñal, muchas mujeres, especialmente las consideradas más eruditas se involucraron en la práctica artística por el deseo “de figurar al lado del hombre en salones, tertulias, sociedades o academias”²⁰.

Este deseo de tener obras expuestas aumentó cuando la Academia comenzó a organizar Exposiciones públicas. La primera de ellas tuvo lugar en 1793 y, según Parada Santín, estaría ligada a la figura de una mujer, en este caso Anna María Mengs, ya que, tras la muerte de esta pintora en 1790, la Academia habría querido exponer al público “varios cuadros de esta señora” y de otros pintores y pintoras, “constituyéndose de ese modo una exposición, quizá la primera que, sin más objeto que manifestar al público el nivel del arte, se verificó en Madrid”²¹.

18. ARABASF, Actas, leg. 3-88 (1819-1830), 17 de diciembre 1820, 45 v.-46 r. (Nesbitt) y 2 de noviembre 1828, fol. 211 v. (Marchiori y Ascargorta). Cfr. NAVARRETE, *La Academia de Bellas Artes...*, *op. cit.*, pp. 109 y 123.

19. PÉREZ MARTÍN, Mariángeles: “Las artistas del XIX en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia”. En BLASCO ESQUIVIAS *et al.*, *op. cit.*, p. 738.

20. AGUILAR PIÑAL, *op. cit.*, p. 65.

21. PARADA SANTÍN, *op. cit.*, p. 66. Citado por NAVARRETE, *La Academia de Bellas Artes...*, *op. cit.*, p. 326. Esperanza Navarrete, sin embargo, considera que la exposición de 1793 se había realizado “un poco a semejanza de los salones franceses”, y citando a Contento, asegura que las exposiciones habían surgido por iniciativa de Francisco de Goya y Manuel Salvador Carmona. *Ibidem*, p. 298, nota 4.

Así, a partir de 1793, la Academia organizó periódicamente exposiciones, de uno o dos meses de duración, durante las cuales la sociedad española estaba invitada a contemplar las obras expuestas en ella, que eran además en ocasiones reseñadas y valoradas por la prensa. En ellas expondrán hombres y mujeres, profesores y aficionados, alumnos y alumnas de la Academia y aristócratas²².

Sin embargo, en lo referente a la participación de mujeres en estas exposiciones, nuevamente será la condescendencia la que rija su aceptación. González-Ramos indicaba cómo la Junta Particular de la Academia acordó en 1807 que las obras expuestas en las Exposiciones de la Academia debían ser previamente valoradas por los directores o una Junta, para garantizar tanto la calidad artística como el decoro. Sin embargo, en esa medida no eran incluidas “las obras de las Señoras y Personas de calidad que honran las artes con sus manos” o, como especifica el acta correspondiente, “que honran siempre a las Artes en el solo hecho de cultivarlas”²³. La consecuencia fue que participar en las exposiciones de la Academia se convirtió en un acontecimiento social, incentivando la presencia, más que de verdaderas aspirantes a pintoras, de aristócratas, cuyo número va aumentando conforme pasan los años²⁴.

Aunque esto conllevó la entrada en la Academia de muchas obras mediocres, también dio como resultado una alta presencia de realizaciones de mujeres en las colecciones de la Real Academia. En los inventarios realizados entre 1804 y 1840 en la Real Academia, se contabilizan hasta 70 obras nuevas realizadas por mujeres. Sin embargo, esta tendencia se frenará en 1853, cuando el Ministerio de Fomento asuma la organización de las Exposiciones Universales sustituyendo a la Real Academia en esta iniciativa. Esto hará que el número de obras que pasen a forma parte de las colecciones de la Academia se reduzca mucho, y en el caso de las mujeres, de forma casi dramática. De hecho, en los inventarios realizados posteriormente a esta fecha, en concreto entre 1884 y 1964, solo se contabilizan 5 pinturas nuevas realizadas por mujeres²⁵.

Por lo tanto, como hemos ido viendo la mayoría de las obras de mujeres que lleguen a la Real Academia de San Fernando en los siglos XVIII y XIX lo harán por donaciones, generalmente de las propias autoras, que desean participar en una exposición o ser nombradas académicas. Estas autoras podrán ser o bien jóvenes artistas o, mayoritariamente, mujeres de buena posición socioeconómica que se han formado en la pintura como parte de su educación refinada.

22. Sobre estas exposiciones, ver NAVARRETE, *La Academia de Bellas Artes...*, *op. cit.*, pp. 297-328; GONZÁLEZ-RAMOS, *op. cit.*, pp. 405-430 y MOLINA MARTÍN, *op. cit.*, pp. 79-92.

23. GONZÁLEZ-RAMOS, *op. cit.*, p. 418. Cfr. NAVARRETE, *La Academia de Bellas Artes...*, *op. cit.*, p. 301.

24. GONZÁLEZ-RAMOS, *op. cit.*, pp. 405-430.

25. FERREIRA FERNÁNDEZ, Myriam: “La presencia de obras de mujeres”, *op. cit.* Sobre el cambio en la organización de las Exposiciones, ver GONZÁLEZ NAVARRO, *op. cit.*, p. 56.

2.—*Los inventarios históricos de la Real Academia de San Fernando como fuente de conocimiento de las obras de mujeres*

Las obras realizadas por mujeres que formaban parte de las colecciones de la Real Academia fueron periódicamente consignadas en los inventarios históricos de la institución realizados entre 1758 y 1964. Estos inventarios recogen hasta 95 obras diferentes de mujeres que, sin embargo, no llegaron a estar en ningún momento simultáneamente en la Academia. Su entrada fue paulatina, pero paulatinamente también fueron desapareciendo²⁶. Si en el de 1840, el que cita un mayor número de obras de mujeres, se consignan 66 realizaciones de mujeres, en el de 1964 ya solo se recogían 36. En la mayor parte de los casos no se consignan los motivos de esta desaparición: algunos, especialmente los dibujos, probablemente se estropearon por la fragilidad de su soporte, otros pudieron haber sido retirados de los fondos de la Academia por considerarse de poca calidad artística, y es probable que algunas obras fueran reclamadas por sus autoras o fueran vendidas por la Real Academia por necesidades económicas²⁷.

Sin embargo, no todas estas obras desaparecieron de las colecciones de la Academia: de muchas de ellas simplemente se perdió la memoria de sus autoras. Y el principal motivo son los frecuentes errores en los inventarios, que llevaron a transcribir incorrectamente los nombres de estas autoras o incluso a olvidarlos. Estos errores, además, de algún modo están más presentes en las obras realizadas por aficionados, entre los que se sitúan la mayor parte de las mujeres. Probablemente, al tratarse de personas que no participaban en el día a día de la Academia, como sí ocurría con los profesores o con alumnos formados en esta institución, sus nombres eran menos conocidos y eso llevaba a cometer más errores.

En ocasiones, estos errores no van más allá de incorrecciones en la transcripción de los nombres. Por citar algunos ejemplos, en algunos inventarios a María del Carmen Barrantes se le cambia el apellido por Barranco²⁸, a Carlota Lagrúa por Laguna (y en una fecha tan tardía como es 1964)²⁹, a la Duquesa de la Roca

26. Hoy en día, con la creación del catálogo online Academia Colecciones, al que luego haremos referencia, se ha logrado recuperar la autoría de muchas de las obras realizadas por mujeres, aunque, de las 95 obras señaladas, aún quedan unas 30 que parecen haber desaparecido irremisiblemente de las colecciones de la Academia.

27. Sobre este tema, NAVARRETE, *La Academia de Bellas Artes...*, op. cit., pp. 378-381.

28. ARABASF, Copia del Inventario general y sus adiciones perteneciente a la Academia de nobles artes de San Fernando (1824), 3-620 (en adelante, Inventario 1824), fol. 51v. y Catálogo de las pinturas y esculturas que se conservan en la Real Academia de San Fernando (1824), F-738 bis (en adelante, Catálogo 1824), p. 44.

29. PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E.: *Inventario de las pinturas*. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1964 (en adelante, Inventario 1964), p. 50. Sobre esta autora, ver PÉREZ MARTÍN, Mariángeles: "Carlota de la Grúa y otras académicas retratadas por los Madrazo". En *Mujeres en las artes*. Madrid, Comunidad de Madrid, 2018, pp. 72-85.

por Duquesa de la Rosa³⁰ y a la marquesa de Estepa por marquesa de Espeja³¹, los apellidos de María Jacoba Costilla y Xaraba son sustituidos por Castilla Narraba³² y el nombre de Bibiana Michel es cambiado por Bibianca³³. Podemos citar como ejemplo ilustrativo de estos errores el caso de María Lucía Gilabert, que en 1824 tenía tres obras en las colecciones de la Academia. Al realizar el inventario en ese año, su nombre fue escrito de manera diferente en cada una de ellas: María Lucía Gilavert, María Luisa Gilavert y Lucía Gilaber³⁴.

Es curioso también que, con frecuencia, el nombre de las pintoras pase a ser transcrito en masculino. Por ejemplo, a Francisca Meléndez se le denomina “don Francisco Meléndez” en los inventarios de 1817 y 1840³⁵ y en el de 1824 es a Francisca de Paula Durán Casalvón a la que se denomina “don Francisco de Paula”³⁶.

Los errores de los inventarios también han afectado a los títulos de las obras. Así, por ejemplo, de la ya citada María Lucía Gilabert existía desde 1804 un dibujo en la Academia que representaba una “Cabeza de mujer”³⁷, y que en 1824 pasó a denominarse “Cabeza de la Virgen”³⁸, para a continuación desaparecer de las colecciones de la Academia. La obra de Micaela Fernández de Navarrete, que representa a Santa Inés con un cordero³⁹, pasó a ser denominada en 1884 “La Divina Pastora”⁴⁰, recuperando en 1964 su título original⁴¹.

Un caso donde estos errores han llegado a falsear la biografía de la artista y la comprensión de su obra es el de Faraona Olivier⁴², pintora francesa y la primera

30. ARABASF, Catálogo de las pinturas y estatuas que se conservan en la Real Academia de San Fernando (1829), C-11126 (en adelante, Catálogo 1829), pp. 37-38.

31. ARABASF, Nota o razón general de los cuadros, estatuas, bustos y demás efectos que se hallan colocados en las dos galerías de la Academia de Nobles Artes de San Fernando para la exposición pública de 1840, 2-57-6 (en adelante, Inventario 1840), fol. 24 v.

32. Inventario 1824, fol. 65r. En el Catálogo realizado ese mismo año se mantiene el Castilla pero el segundo apellido pasa a escribirse correctamente (Catálogo 1824, p. 59).

33. ARABASF, Catálogo de las obras pictóricas que constituyen la Galería de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1884), 3-621 (en adelante, Catálogo 1884), fol. 80 v.

34. Inventario 1824, fol. 32 r., 52 r. y 131 v.

35. ARABASF, Inventario de los cuadros que existen en las salas de la Real Academia de San Fernando en el año de 1817, 2-58-17 (en adelante, Inventario 1817), fol. 8 v. e Inventario 1840, fol. 17 v.

36. Catálogo 1824, p. 58.

37. ARABASF, Inventario de las obras de las tres Nobles Artes y de los Muebles que posee la Real Academia de San Fernando (1804), 3-617 (en adelante, Inventario 1804), fol. 42 v.

38. Inventario 1824, fol. 131 v.

39. Inventario 1829, p. 54.

40. Inventario 1884, fol. 76 r.

41. Inventario 1964, p. 49.

42. En este artículo hemos tratado de respetar el apellido original de la artista, aunque el apellido Olivieri está tan generalizado que es el que se ha usado en todos los artículos académicos dedicados a esta pintora. A este respecto, es curioso que en el *Diccionario de pastelistas* de Jeffares se transcriba el apellido de Faraona como Olivieri mientras que para su esposo, de quien ella tomó

mujer que recibió el nombramiento de académica de mérito por la Real Academia, el 18 de diciembre de 1759⁴³. Era esposa del también pastelista Michel-Barthelemy Olivier, avecindados ambos en España entre 1750 y 1763 aproximadamente⁴⁴.

En el caso de Faraona tenemos un doble error: uno referido a su nombre y el otro a una de sus obras. Respecto a su nombre, pese a que en el acta de nombramiento como académica de mérito en 1759 se consigna su nombre como Faraona Olivier, y así se registra también en el inventario de 1796-1805, posteriormente en todas las referencias a ella el apellido pasará a escribirse como Olivieri. El motivo será, probablemente, la similitud de su apellido con el del escultor Gian Domenico Olivieri, uno de los fundadores de la Real Academia. Tras este cruce entre ambos apellidos, era lógico imaginar algún tipo de parentesco entre ambos, como ya ocurría, como hemos visto, con otras artistas de la Academia, emparentadas con profesores de esta institución. Y así, por ejemplo, el *Libro de la Academia* indicará: “imaginamos sería hija del escultor italiano Juan Domingo Olivieri”⁴⁵.

El otro error se refiere a una de las dos obras que donó a la Academia al solicitar su nombramiento como académica: un *Retrato de mujer* (fig. 1). Aunque en el acta no se indica a quién representaba, al presentar la pintura, varios académicos indicaron que conocían a la retratada y que se trataba de un retrato muy fiel: “asegurando algunos profesores que el otro es igualmente semejante a una mujer que sirvió de original”⁴⁶. La expresión indica claramente que no se trataba de un autorretrato de la propia pintora.

El cuadro es citado en los inventarios de la Academia ininterrumpidamente de 1796 a 1964⁴⁷. En el primero, el de 1796-1805, el título es citado correctamente: “Un Retrato de Muger pintado al pastel por D.^a Faraona Maria Magdalena Olivier, tres quartas de alto y media vara de ancho con marco dorado”. Expresiones similares son usadas en los inventarios de 1804-1814, 1819 y 1821. Sin embargo, en el de 1817, se usa una expresión diferente que, siendo algo confusa, parece indicar que se trataría de un autorretrato: “Retrato de Doña Faraona Magdalena Olivieri,

el apellido, se mantenga el original Ollivier (JEFFARES, Neil: *Dictionary of pastelists before 1800 (online edition)*, <http://www.pastellists.com/Articles/OLIVIERI.pdf> y <http://www.pastellists.com/Articles/OLLIVIER.pdf>, consultado el 02/09/2022).

43. ARABASF, Actas, leg. 3-82 (1757-1769), 18 de diciembre de 1759, fol. 68v-69r.

44. *Ibidem*. La artista se cita también en PARADA SANTÍN, *op. cit.*, p. 60. Este autor, mientras que cita correctamente el apellido Olivier, no da el título de las obras (“dos buenos retratos al pastel”) y equivoca el año indicando que recibió el título de académica en 1755 en vez de en 1759. Ver también AGUILAR PIÑAL, *op. cit.*, p. 67; NAVARRETE, *La Academia de Bellas Artes...*, *op. cit.*, p. 482; SMITH, *op. cit.*, pp. 282-283.

45. PITA ANDRADE, *op. cit.*, p. 173.

46. ARABASF, Actas, leg. 3-82 (1757-1769), 18 de diciembre de 1759, fol. 68v-69r.

47. Inventario 1796-1805, n.º 213, Inventario 1804, n.º 213 y 216 (fol. 21 v. y 22 r.), Inventario 1817, n.º 176 y 177 (p. 21), Catálogo 1819, n.º 192 y 193 (pp. 24 y 25), Catálogo 1824, Sala sexta, n.º 4 y 6 (p. 36), Inventario 1964, n.º 94 (p. 17 [bis]).



Figura 1. Faraona Olivier, *Retrato de mujer*. Fuente: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

de su propia mano”. Y expresiones similares son utilizadas en los inventarios de 1824, 1829 y 1840. En 1929, la obra empieza a ser directamente identificada con un Autorretrato, tanto en el inventario de ese año⁴⁸ como en la descripción de la Academia realizada por Elías Tormo⁴⁹. A partir de ese momento, todas las obras que hagan referencia a esta pintura se referirán a ella como un Autorretrato⁵⁰, y así se la sigue citando en la base de datos de la Real Academia⁵¹.

Sin embargo, ha habido autores que ya han expresado sus dudas de que la obra pudiera considerarse un autorretrato. En 2011, el catálogo de la exposición *Protagonistas del arte. Retratos en la Academia* indicaba: “Diversos autores identifican a la retratada con la propia Faraona, pese a lo que se recoge en el acta de la Junta Ordinaria”⁵². Y en 2019, María Victoria Alonso Cabezas indicaba que Faraona Olivieri había presentado un retrato que representaba “a una mujer, que hasta fecha muy posterior no fue considerado un autorretrato”⁵³. En este artículo concordamos con estas dos publicaciones en que el título correcto de la obra sería *Retrato de mujer*, y no sería por tanto una representación de la propia artista.

Errores como este que acabamos de citar y los otros comentados en este capítulo dificultan trazar las trayectorias de las obras de estas mujeres en los distintos inventarios, entorpeciendo así su estudio y análisis. Además, son los que han facilitado que, en el caso de algunas obras, se perdiera la memoria de su autoría, quedando como anónimas.

Hoy en día, la Real Academia de San Fernando ha llevado a cabo una ingente labor de catalogación de las obras conservadas en la institución, corrigiendo los errores en nombres de autoras, recuperando autorías olvidadas y añadiendo la documentación y la bibliografía relativa a cada obra⁵⁴. En esta línea de revisión,

48. REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO: *Catálogo del Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. Madrid, Tipografía artística, 1929, p. 114.

49. TORMO Y MONZÓ, Elías: *La visita a las colecciones artísticas de la Academia de San Fernando*. Madrid, Revista de la Sociedad Española de Excursiones, 1929, p. 95.

50. Inventario 1964, n.º 94 (p. 17). Podemos añadir, a modo de ejemplo, SMITH, *op. cit.*, pp. 283-284 y fig. 2; NAVARRETE, *La Academia de Bellas Artes...*, *op. cit.*, p. 482; PITA ANDRADE, *op. cit.*, pp. 172-173; CASO, Ángeles: *Ellas mismas. Autorretratos de pintoras*. Madrid, Libros de la letra azul, 2016, p. 91; LAVÍN GONZÁLEZ, Daniel: “Mujeres en las actas de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1752-1846)”. En BLASCO ESQUIVIAS *et al.*, *op. cit.*, p. 719; LARREA, Diana: *Serie De entre las muertas*. <https://www.espaciominimo.net/products/faraona-olivieri-1716-serie-de-entre-las-muertas>, consultado el 02/09/2022.

51. <https://www.academiciaColecciones.com/pinturas/inventario.php?id=0094>, consultado el 02/09/2022.

52. *Protagonistas del arte. Retratos en la Academia [Recurso en CD]*. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2011.

53. ALONSO CABEZAS, María Victoria: “Una galería de retratos en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1754-1833)”. *Archivo español de arte*, XCII, 366 (abril-junio 2019) 195-196.

54. Además, la información se encuentra disponible para su consulta online desde 2017 en

corrección y recuperación, desde este artículo queremos aportar información sobre cuatro pinturas realizadas por mujeres que, en algún momento, pertenecieron a la Real Academia.

3.—*Sobre el paradero actual de una obra que perteneció a la Academia: los retratos de Fernando VI y doña Bárbara de Braganza de Ana Meléndez*

Como ya indicábamos previamente, Ana Meléndez (1714-1782) fue una de las primeras mujeres en solicitar su nombramiento como académica, en concreto en 1759⁵⁵. Aunque el título le fue concedido, la obra no fue bien valorada por los académicos, quienes juzgaron “no hallar en él perfección alguna”. Aun así, se acordó que su miniatura se colocara “en una de las nuevas galerías”⁵⁶, aún en la Casa de la Panadería, de donde pasó al edificio de Alcalá. Fue citada entre las colecciones de la Academia desde 1796 y 1804⁵⁷. A partir de ese año, la miniatura dejó de estar en los inventarios de la Academia, sin que quedara constancia de qué originó su desaparición. No se conocían noticias posteriores sobre esta obra.

Sin embargo, parece ser que la pintura no se perdió, sino que pasó a manos privadas al abandonar las colecciones de la Real Academia, encontrándose hoy en día en el Museo de Bellas Artes de Asturias. En efecto, allí se conserva un cuadrito, en temple sobre lienzo, con el mismo tema que el citado en la Real Academia de San Fernando y firmado por Ana Meléndez (fig. 2)⁵⁸.

la base de datos virtual Academia Colecciones (<https://www.academiacolecciones.com/>, consultado el 02/09/2022), componiendo uno de los catálogos virtuales de una institución artística española más ricos y completos.

55. Sobre Ana Meléndez, PARADA SANTÍN, *op. cit.*, p. 68 (en este caso, el autor comete numerosos errores en la biografía, denominándola María Menéndez, asegurando que había nacido en Nápoles y haciéndola hija de Antonio Menéndez); LÓPEZ SERRANO, Matilde: *Presencia femenina en las artes del libro español*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 1976, p. 79; AGUILAR PIÑAL, *op. cit.*, p. 67; SOUBEYROUX, *op. cit.*, p. 601; SMITH, *op. cit.*, p. 287; LAVÍN GONZÁLEZ, “Mujeres artistas ...”, *op. cit.*, pp. 69-85.

56. ARABASE, Actas, leg. 3-82 (1757-1769), 2 de septiembre de 1759, fol. 57r. Como ya indicábamos antes, la misma consideración se anotó en el inventario de 1796-1805: “aunque no se ve mérito en esta pintura la Academia por no desairar a esta S.^a y animar a otras la creo Académica por todos los votos en 2 de Sept. de 1759” (Inventario 1796-1805, n.º 324).

57. Recogido en: Inventario 1796-1805, n.º 324; Inventario 1804-1814, n.º 324 e Inventario 1804, n.º 324.

58. <http://www.museobbaa.com/obras-del-mes-marzo/>, consultado el 2 de septiembre de 2022. Este cuadro, por representar de manera laudatoria el carácter benéfico y protector de los monarcas, se está convirtiendo paulatinamente en un símbolo de la autoridad política de los Borbones en el siglo XVIII. Recientemente ha sido utilizado como imagen para el Seminario del Instituto Feijóo de Estudios del siglo XVIII (IFESXVIII) titulado “El discurso académico al servicio de la monarquía en la España del siglo XVIII” (https://ifesxviii.uniovi.es/image/image_gallery?uid=8b4be630-55c5-48a5-b4bf-1a6



Figura 2. Ana Meléndez, *Retrato de Fernando VI y Bárbara de Braganza*. Fuente: Museo de Bellas Artes de Asturias (anverso).

Hay bastantes datos que sugieren que la pintura conservada en Oviedo sería la que Ana Meléndez depositó en la Real Academia. No solo la autora y el tema coinciden, sino también las medidas: en el inventario se consignó que el cuadro medía “alto una cuarta, ancho una menos dos pulgadas”, es decir, unos 21x16 cm⁵⁹. Las medidas de la obra conservada en Oviedo son muy similares: 24 x 18,7 cm. Y, lo que es más importante, en el reverso de la pintura aparece el sello de la Real Academia de San Fernando con la siguiente inscripción: “De D.^a Ana Meléndez. Académica supernumeraria en 2 de setiembre de 1759”, a la que se añadió, más tardíamente, esta inscripción: “Supernumeraria (n.º 1) de la Academia Fernando VI” (fig. 3). La presencia de este sello indicaría que esta obra perteneció en algún momento a las colecciones de la Real Academia.

Por lo tanto, todo parece indicar que la obra presentada por Ana Meléndez para su nombramiento como académica de la Real Academia de San Fernando no se perdió, sino que se encuentra hoy en día en el Museo de Bellas Artes de Asturias. Seguimos desconociendo cómo y por qué esta pintura dejó de formar parte de las colecciones de la Academia, así como quién la poseyó durante los casi 200 años que estuvo en paradero desconocido. Sobre su proveniencia, solo se sabe que perteneció a la colección del Marqués de Santillana y que el Museo de Bellas Artes de Asturias la adquirió en una casa de subastas. En la ficha de compra de la obra se indicó: “seguramente realizada como homenaje y agradecimiento a Fernando VI por su interés en la reforma de la Real Academia”⁶⁰.

4.—Sobre el tema representado en la pintura de la Marquesa de Santa Cruz

Mariana Waldstein, marquesa de Santa Cruz, es una de las personalidades más interesantes de la Corte en el siglo XVIII. Más que una simple aficionada a la pintura, la marquesa era una practicante seria, y de hecho llegó a ser nombrada Directora Honoraria de la pintura por la Real Academia⁶¹. Sin embargo, hoy en día no se conserva ninguna obra suya en esta institución.

cd750dae7&groupId=2684663&t=1611055195214, consultado el 02/09/2022) y del libro DÍEZ ÁLVAREZ, Juan: *Cultura académica y monarquía en el siglo XVIII*. Oviedo, Ediciones TREA, 2021.

59. Para la traducción de las medidas tradicionales castellanas a centímetros nos hemos basado en ARAVACA Y TORRENT, Antonio: *Balanza métrica, ó sea Igualdad de las pesas y medidas legales (...): todas con el sistema métrico y viceversa*. Valencia, Imprenta de José Domenech, 1867, p. 482.

60. Tanto la ficha como la imagen han sido facilitadas por Paula Lafuente Gil, del Museo de Bellas Artes de Asturias, a quien agradecemos su disponibilidad y amabilidad.

61. Sobre la marquesa de Santa Cruz, ver entre otros PARADA SANTÍN, *op. cit.*, p. 58; NAVARRETE MARTÍNEZ, Esperanza: “Mariana Fernanda Waldstein”. En ANÉS, Gonzalo: *Diccionario Biográfico Español* (versión digital). <http://dbe.rah.es/biografias/20690/mariana-fernanda-waldstein>; AGUILAR PIÑAL, *op. cit.*, p. 65; PÉREZ SÁNCHEZ, “Las mujeres ‘pintoras’...”, *op. cit.*, p. 97; MUÑOZ LÓPEZ, Pilar: “Mujeres españolas...”, *op. cit.*, p. 81; COLL I MIRABENT, *op. cit.*, p.

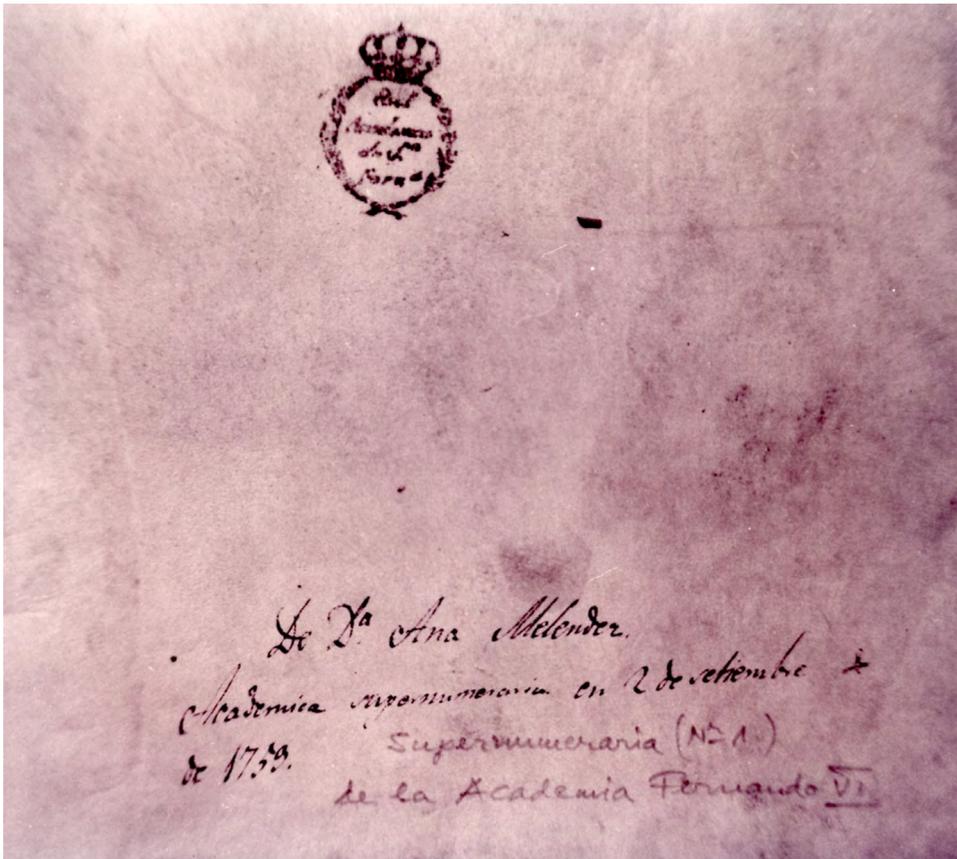


Figura 3. Ana Meléndez, *Retrato de Fernando VI y Bárbara de Braganza*. Fuente: Museo de Bellas Artes de Asturias (reverso).

Por ese motivo, resulta interesante poder aportar nueva información sobre una de las obras realizadas por Waldstein para la Academia y desaparecida hoy en día. Se trataba de un cuadro que representaba “a Rubens y su mujer, copiado del mismo Rubens” y que había sido realizada como una miniatura: “un quadrito redondo de

211; NAVARRETE, *La Academia de Bellas Artes...*, *op. cit.*, pp. 80, 326, 467, 469; SMITH, *op. cit.*, pp. 283 y 286; GARCÍA CUETO, David: “Retratos y retratistas de Mariana Waldstein, IX marquesa consorte de Santa Cruz”. *Goya: revista de arte*, 355 (2016) 140-159. Este autor cita esta obra en p. 157, nota 21: “Otro cuadro copiado por la marquesa aparece en el Inventario de las tres nobles artes y de los muebles que posee la Real Academia de San Fernando, año de 1804”, reproduciendo a continuación el texto del inventario. Ver también SOUBEYROUX, *op. cit.*, p. 600; GONZÁLEZ-RAMOS, *op. cit.*, pp. 413, 414, 416 y 421.

unos seis dedos de diámetro”⁶². Como en el caso interior, la pintura fue citada en los inventarios de 1796-1805 y en el inventario y catálogo de 1804-1814 para, a continuación, desaparecer de los fondos de la Academia⁶³.

Sin embargo, recientemente apareció en el mercado artístico otra obra que nos proporciona información sobre el tema representado en la pintura de Mariana Waldstein. Se trata de una miniatura realizada por otra mujer, en este caso, María Francisca de Carrillo y Abarca, hija de los Marqueses de Alcocéber, y que se encuentra hoy en día en colección particular (fig. 4). En el paspartú de esta miniatura, se indica: “Retratos de Rubens y una de sus esposas sacados del quadro original p^r la Excma. Sra. D.^a Marian Waldstein, marq^{sa} de S.^a Cruz, de quien se a copiado este p^r María Fran^{ca} Carrillo y Abarca hija de los Exmos. Sres. Mques. de Alcocever”⁶⁴.



Figura 4. María Francisca Carrillo, *Copia de Rubens y su esposa*, de Mariana de Waldstein.

Fuente: Alcalá Subastas.

62. Inventario 1796-1805, n.º 43.

63. Inventario 1804-1814, n.º 43; Inventario 1804, n.º 43.

64. <https://www.artened.com/index.php/nacional/alcala-subastas/item/69081-mariana-fernanda-waldstein-miniatura-sobre-marfil>, consultado el 02/09/2022. La obra fue vendida por Alcalá Subastas con fecha 10 de octubre de 2019. A pesar de la inscripción, en la ficha de la casa de subastas se presentó como obra original de Mariana Waldstein. En la ficha se indica lo siguiente: “MARIANA FERNANDA WALDSTEIN (1763-1808) “Pintor con una de sus mujeres”. Miniatura sobre marfil. 11 x 10,5 cm. Inscrito en el papel: “Retrato de Rubens y una de sus mujeres sacados del cuadro

Por lo tanto, parece ser que la pintura de Mariana Waldstein fue copiada por María Francisca de Carrillo, en una miniatura que incluso coincide en las medidas con la original de la Marquesa de Santa Cruz (seis dedos de diámetro frente a los 11 cm de la copia). Esta copia nos permite imaginar cómo sería el cuadro pintado por Waldstein, así como el original de Rubens que copió: un fragmento de la obra *El jardín del amor*; en el que el pintor aparecía autorretratado abrazando a su esposa Helena Fourment. El cuadro se encontraba en esos momentos en el Palacio del Buen Retiro, mientras que hoy se conserva en el Museo del Prado⁶⁵.

5.—Atribución a la Duquesa de la Roca de un Paisaje conservado en la Real Academia

María Teresa de Vera de Aragón y Nin de Zatrillas, duquesa de la Roca (1798-1858), fue otra pintora con un papel fundamental en el desarrollo de la Real Academia. Gran aficionada al arte, fue académica de mérito en 1817, académica de honor en 1818 y miembro de la Junta de Damas que impulsó la puesta en marcha de la Escuela de Niñas de la Academia⁶⁶.

Para solicitar estos nombramientos, fueron varias las obras que donó a la Real Academia de San Fernando. Esperanza Navarrete, en la biografía de esta dama, cita cuatro cuadros: un *Paisaje* pintado al óleo, que representaría un castillo, presentado en 1817 con motivo de su solicitud de ser nombrada Académica de mérito; otro *Paisaje*, en este caso a la aguada, que representaría un puente, presentado en esa misma ocasión; una *Vista del Circo de Caracalla*, presentado para la exposición de

original pr La Exma Sra. Marian Waldestein, Marqsa de Sa Cruz de quien se acopiado este pr Maria Franca. Carrillo y Abarca hija de los Excmos Sres Marques de Alcocevar “. PROCEDENCIA: Antigua colección de María Francisca Carrillo y Abarca, marquesa de Alcocebar. Antigua colección del duque del Infantado. (...) Basada en un el cuadro del Jardín del Amor de Rubens, en el que aparece el pintor con su segunda mujer Helena Fourment”.

65. <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-jardin-del-amor/8c9e39bec70c-403a-a386-e7609e7af236>, consultado el 02/09/2022.

66. NAVARRETE MARTÍNEZ, Esperanza: “María Teresa de Vera de Aragón y Nin de Zatrillas”. En ANÉS, Gonzalo: *Diccionario Biográfico Español* (versión digital). <https://dbe.rah.es/biografias/21192/maria-teresa-de-vera-de-aragon-y-nin-de-zatrillas>, consultado el 02/09/2022; NAVARRETE, Esperanza: “La Junta de Damas de honor y de mérito de los Estudios de dibujo y de adorno para niñas en Madrid”. En GAMONAL TORRES, Miguel Ángel: *Entre buriles y estampas: Estudios en Homenaje al profesor Antonio Moreno Garrido*. Granada, Universidad de Granada, 2020, p. 371; PÉREZ MARTÍN, “Carlota de la Grúa...” *op. cit.*, pp. 77-78; PÉREZ MARTÍN, Mariángeles: *Ilustres e ilustradas. Académicas de Bellas Artes (ss. XVIII-XIX)*. Valencia, Tirant Humanidades, 2020, pp. 78, 79, 100 y 101. Esta autora señala que el maestro de la duquesa fue Ignacio Uranga quien, a su vez, había podido formarse como pintor gracias a la ayuda económica de otra de las mujeres vinculadas con la Academia, la marquesa de Estepa (GARCÍA GUATAS, Manuel: “Relación entre artistas vascos y aragoneses”. *Artígrama*, 28 (2013) 406).

1840 y un *Retrato* presentado en la exposición de 1843⁶⁷. Este retrato no aparecerá en ningún momento en los inventarios de la Academia, por lo que probablemente la Duquesa no llegó a donarlo a la Academia.

De las otras tres obras citadas por Navarrete, opinamos que deben reducirse a dos, por coincidir el *Paisaje representando un puente* con la *Vista del Circo de Caracalla*. El motivo es que esta representación del Circo de Caracalla, aunque Navarrete indique que entró en la Academia tras la exposición de 1840, ya figura desde 1819 en los inventarios de esta institución⁶⁸. La última vez que aparece citado es en el catálogo de 1884. Posteriormente a esta fecha, la obra desaparece definitivamente de los Inventarios de la Academia y hoy en día sigue sin conocerse su paradero. Volveremos más adelante sobre este paisaje.

Por el momento, en este artículo nos centraremos en el otro paisaje, el cual, según Esperanza Navarrete, representaba “un castillo”⁶⁹. La obra se cita ininterrumpidamente en los inventarios entre 1819 y 1840⁷⁰. A diferencia del otro cuadro, este no aparece citado en 1884⁷¹ y no se ha citado en adelante entre las colecciones de la Academia.

En este artículo planteamos que el cuadro no desapareció sino que siguió conservándose como anónimo en los siguientes inventarios de la Real Academia

67. NAVARRETE MARTÍNEZ, “María Teresa de Vera...”, *op. cit.*

68. En el inventario de 1819 se consigna “250. Vista de la entrada principal de Circo de Caracalla, de la Excelentísima Señora Duquesa de la Roca”, en 1821 “252. Vista de la entrada principal de Circo de Caracalla, de la Excelentísima Señora Duquesa de la Roca”, en 1824, “29. Un país pequeño pintado al óleo. Por la excelentísima señora condesa de la Roca. 8 pulgadas de alto, por un pie de ancho” y en 1829 “66. Vista en pequeño del circo de Caracalla, pintado al óleo por la Excelentísima señora Duquesa de la Roca”. En 1840, como indica Navarrete, participa en la exposición de ese año (“Vista del circo de Caracalla. Pintado por la excelentísima señora duquesa de la Roca”). Y por última vez aparece citado en 1884: “Roca (Duquesa de la). Vista del circo de Caracalla. Alto 0,13 – ancho 0,20 – lienzo.” (Catálogo 1819, Sala del oratorio, n.º 250 (p. 30); Catálogo 1821, Sala del oratorio, n.º 252 (p. 32); Catálogo 1824, Sala séptima, n.º 55 (p. 46); Inventario 1824, Sala séptima, n.º 55; 1829, Sala séptima, n.º 66 (p. 42); Inventario 1840, Sala séptima o de profesores (fol. 17 v.); Catálogo 1884, Cuarto de Susana (fol. 90 v.)).

69. NAVARRETE MARTÍNEZ, “María Teresa de Vera...”, *op. cit.*

70. Este paisaje es citado en los inventarios de 1819 (“227. Un país, pintado por la Excelentísima Señora Duquesa de la Roca”), 1821 (“228. Un país, pintado por la Excelentísima Señora Duquesa de la Roca”) y 1824 (“29. Un país pequeño pintado al óleo. Por la excelentísima señora condesa de la Roca. 8 pulgadas de alto, por un pie de ancho”). En 1829, el paisaje se cita pero equivocando el nombre de la autora (“26. Un país pequeño, pintado al óleo por la Excelentísima señora Duquesa de la Rosa”). En 1840, se vuelve a citar pero sin completar el nombre de la autora (“Un país con un castillo. Pintado al óleo por la excelentísima señora doña [espacio en blanco]”) (Catálogo 1819, Sala del oratorio, n.º 227 (p. 28); Catálogo 1821, Sala del oratorio, n.º 228 (p. 30); Catálogo 1824, Sala séptima, n.º 29 (p. 43); Inventario 1824, Sala séptima, n.º 29; Inventario 1829, Sala séptima, n.º 26 (pp. 37-38); Catálogo 1840, Sala séptima o de profesores (fol. 16 v.))

71. Hay varios paisajes sin autor en este Catálogo, pero las medidas no coinciden con las previstas para este cuadro.

de San Fernando. En concreto, sería el cuadro citado en 1964 como “818. País con una sepultura romana.- 0,30 X 0,23. Firmado: “M. T. V. N.” R. 214. C. 511”. Hoy en día, sigue incluido entre las colecciones de la Real Academia con el número 818 y citándose como obra anónima (fig. 5)⁷².

En efecto, la pintura es, como decían los inventarios, un cuadro al óleo y representa un castillo, o al menos una supuesta torre defensiva. Las medidas son también similares (8 pulgadas por un pie, que serían unos 20 por 29 cm, muy cerca de los 23 por 30 que mide el ejemplar de la Academia).

Pero, aunque estos elementos ya podrían permitir una identificación, hay un dato en el cuadro que no ofrece lugar a dudas: aparece firmado con las iniciales M.T.V.N., que se corresponden con las siglas de la Duquesa de la Roca: María Teresa Vera y Nin. Por lo tanto, podemos concluir que el *Paisaje* conservado en la Real Academia y catalogado con el número 818 habría sido realizado por la



Figura 5. Duquesa de la Roca, *Paisaje con castillo* (*Sepulcro de C. Aufestio*).

Fuente: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

72. <https://www.academiacolectores.com/pinturas/inventario.php?id=0818>, consultado el 02/09/2022.

Duquesa de la Roca en 1817, con motivo de su solicitud de nombramiento como Académica de Mérito.

El tema de este cuadro, a pesar de no ser citado ni en las actas ni en los inventarios, ha sido acertadamente determinado en el catálogo de Academia Colecciones, identificándose con una representación del “Sepulcro de C. Aufestio, cerca de Tívoli”. Además, ha sido también identificada la fuente utilizada por la autora para realizar la obra: una estampa de Giovanni Brun publicada en el número 67 de sus *Cien vistas antiguas de Roma*⁷³.

Esta identificación nos permite regresar al otro cuadro realizado por la Duquesa de la Roca: la representación del *Circo de Caracalla*. Parece lógico pensar que esta pintura también se basó en la misma recopilación de grabados, con lo que es bastante probable que la pintura se basara en la lámina 42, *Dell'ingresso principale del Circo di Caracalla* (fig. 6). Coincidiría además con el título que se le da en

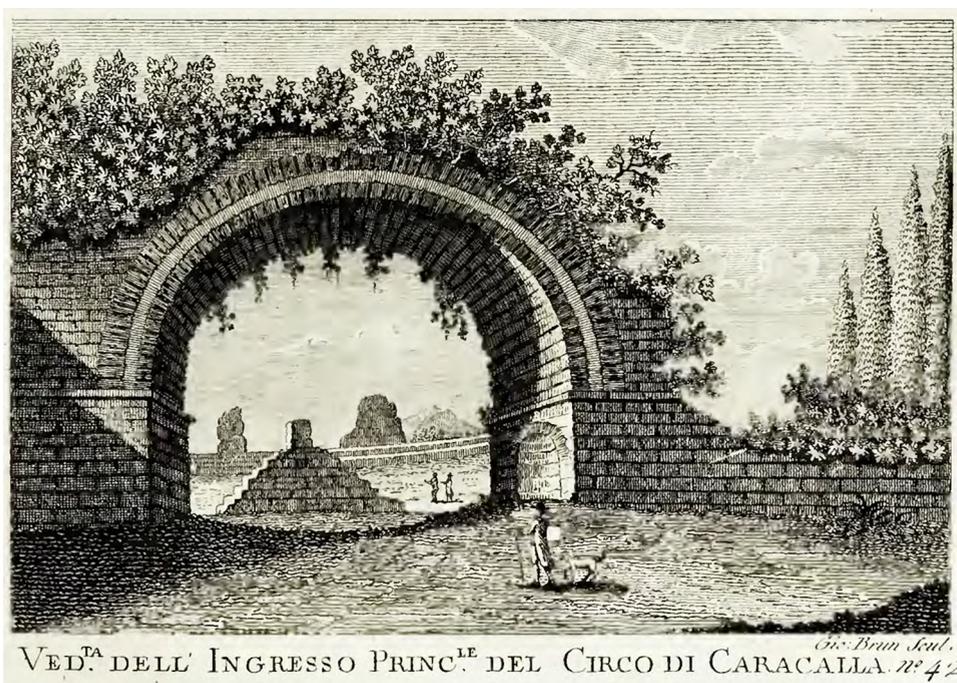


Figura 6. Giovanni Brun, *Vedutta dell'ingresso principale del Circo di Caracalla*. Fuente: https://ia800700.us.archive.org/14/items/nuovaraccoltadi100pron_0/nuovaraccoltadi100pron_0.pdf, consultado el 02/09/2022.

73. BRUN, Giovanni: *Nuova Raccolta di 100 Vedute Antiche della Città di Roma e sue Vicinanze*. Roma, s.e., s.f., lám. 67. Citado por <https://www.academicolecciones.com/pinturas/inventario.php?id=0818>, consultado el 02/09/2022.

los inventarios de 1819 y 1821, “la entrada principal del Circo de Caracalla”, una traducción literal del italiano “ingresso principale”. La figura, además, muestra una perspectiva de las ruinas del circo a través de un arco de ingreso, que puede confundirse con el ojo de un puente. Por ese motivo, es bastante probable, como ya indicábamos, que la representación del “Puente” de la Duquesa de la Roca sea la misma que la representación del “Circo de Caracalla”, y que ése sea el motivo por el que los inventarios de la Academia solo hacen referencia a dos obras de la artista y aristócrata.

6.—Atribución a Eulalia Gerona de una Virgen con Niño conservada en la Real Academia

Para terminar con este trabajo, vamos a prestar atención a una pintura al temple que representa a la Virgen con Niño, que forma hoy en día parte de las colecciones de la Real Academia y está inventariada con el número 429⁷⁴. La obra se conserva como anónima. Sin embargo, pensamos que puede ser atribuida a la pintora Eulalia Gerona de Cabanes.

Eulalia Gerona, nacida en Barcelona hacia 1782, era una mujer de distinguida familia, casada con José Mariano de Cabanes, regidor perpetuo de la Ciudad de Barcelona. Ya en 1802 había solicitado la admisión como Académica de Mérito en la Real Academia de San Carlos de Valencia, y en 1803 había participado en la Exposición de la Escuela de Dibujo de Barcelona, junto con otros aficionados a las artes ilustres de la ciudad⁷⁵.

Fue el 19 de septiembre de 1819 cuando se leyó en la Academia un memorial de Eulalia Gerona solicitando ser admitida en la Academia, acompañado de una representación de la “Virgen con el Niño pintado al pastel”. El nombramiento le fue concedido por 17 votos a 1⁷⁶ y la obra pasó a formar parte de las colecciones de la Academia. Fue citada en los inventarios de 1824 y 1829⁷⁷, pero no se conocían datos posteriores a esta fecha.

74. <https://www.academiacolectores.com/pinturas/inventario.php?id=0429>, consultado el 02/09/2022.

75. PÉREZ MARTÍN, Mariángeles: “Eulalia Gerona de Cabanes, pintora. Mujeres en el Academicismo ilustrado en España”. *Dossiers Feministes*, 19 (2014) 189-204; PÉREZ MARTÍN, *Ilustres e ilustradas...*, *op. cit.*, pp. 197-205. Sobre esta autora, ver también COLL I MIRABENT, *op. cit.*, p. 112.

76. ARABASE, Actas, leg. 3-88 (1819-1830), fol. 26 r. (19 de septiembre de 1819). Citado por NAVARRETE, *La Academia de Bellas Artes...*, *op. cit.*, p. 106 y por PÉREZ MARTÍN, “Eulalia Gerona...”, *op. cit.*, p. 195.

77. La obra se citó por primera vez en el inventario de la Real Academia, realizado en 1824: “28. Una Virgen pintada. A pastel. Por doña Eulalia Gerona de Cabanes. Este cuadro estaba en la Pieza de los Cobres, al número 21”. Y nuevamente lo encontramos en el inventario de 1829: “28.

Como se ve, la información que tenemos sobre esta pintura es que representaba a la Virgen con Niño y que estaba realizada a pastel. Este dato es interesante, porque en los inventarios históricos, desde 1758 hasta 1964, solo se citan tres imágenes de la *Virgen con el Niño* realizadas a pastel, las tres obras de mujeres: la presentada por Eulalia Gerona, un cuadro a pastel que representaba a la *Virgen con el Niño dormido*, realizado por María Trujillo y una imagen de la *Virgen con el Niño Dios* pintada por María Luisa Carranque⁷⁸.

Sin embargo, en la Real Academia solo se conservan hoy en día dos pinturas a pastel con este tema. Una de ellas es la realizada por María Luisa Carranque, que se encuentra correctamente atribuido, con el número 0517⁷⁹. La otra es una imagen de la Virgen con el Niño en grisalla, catalogada con el número 0429 (fig. 7). La pintura está fechada en el siglo XVIII, realizada en pastel y se cita en el inventario de 1964 como obra anónima⁸⁰.

Por lo expuesto hasta ahora, podríamos suponer que esta obra tendría que haber sido realizado por las otras dos mujeres que donaron a la Academia imágenes de la *Virgen con el Niño* en pastel: o bien Trujillo o bien Gerona. Las medidas de la pintura nos obligan a descartar que sea la obra de Trujillo: en el inventario de 1824 se nos dice que este cuadro medía 1 pie con 8 pulgadas de alto, unos 48 cm⁸¹. En cambio, la pintura anónima es sensiblemente más grande, ya que mide 60 cm de alto.

¿Podría ser, por lo tanto, este cuadro a pastel el realizado por Eulalia Gerona? En ninguno de los inventarios se da información sobre sus medidas, por lo que no podemos confirmar por este método si la obra puede ser suya. Pero podemos encontrar más información en el artículo sobre esta pintora publicado por Mariángeles Pérez Martín. La autora transcribe la carta original que Gerona presentó a la Academia y donde indica que el cuadro “pintado al pastel” era “copia de un original de Viladomar” y que “había sido exhibido en la Última Exposición de la Real Academia de San Fernando”. Además, apunta a que podría ser la misma presentada anteriormente a otra exposición de la Casa de la Llotja de Barcelona,

Un Virgen, pintada a pastel, por Doña Eulalia Gerona de Cabanes” (Inventario 1824, fol. 131 v.; Inventario 1829, p. 56).

78. Las tres son citadas en el Inventario de 1824: Gerona en el fol. 131 v., Trujillo en el fol. 30 v. y Carranque en el fol. 50 v.

79. <https://www.academicacoleccion.com/pinturas/inventario.php?id=0517>, consultado el 02/09/2022.

80. Inventario de 1964, p. 43. La imagen es citada así: “429. Virgen con el Niño - Pastel.-0,60 X 0,43. Siglo XVIII. C. 67”.

81. Inventario 1824, fol. 30 v. De hecho, son las mismas medidas que se aplican a la ya citada obra de Carranque (el cual es descrito como una obra de “1 pie con 8 pulgadas”), y que, según Academia Colecciones, mide 47 cm. de alto.



Figura 7. ¿Eulalia Gerona de Cabanes?, *Virgen con el Niño*.
Fuente: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

en cuyo caso sería “de proporción natural”⁸², lo cual nos indica que se trataba de un cuadro de tamaño más bien grande.

Respecto a que la pintura esté basada en una obra de “Viladomat”, Pérez Martín apunta a que debía tratarse de Antoni Viladomat, hipótesis que compartimos. No hemos localizado ninguna pintura que se corresponda exactamente con esta, pero la comparación de este cuadro con otras obras de Viladomat muestra claras similitudes con el estilo del artista barcelonés⁸³.

Como vemos, todos estos datos confirman la identificación con la obra conservada en la Academia, tanto la técnica (el pastel), como el tamaño (más grande que otras obras presentadas por mujeres), como el hecho de que proceda de un original de Viladomat. Por todas estas razones, proponemos que la pintura catalogada en la Academia con el número 429 no sería una obra anónima sino un cuadro realizado por Eulalia de Gerona y Cabanes y donado a la Real Academia en 1819.

7.—Conclusiones

Los inventarios de la Real Academia a lo largo del siglo XIX aportan interesante información sobre las obras realizadas por mujeres para esta institución. Sin embargo, los avatares sufridos por esta institución y los abundantes errores en la

82. PÉREZ MARTÍN, “Eulalia Gerona...”, *op. cit.*, pp. 194-195.

83. En el catálogo de obras de Antoni Viladomat no hemos encontrado ninguna pintura que pudiera haber sido el modelo de esta obra (MIRALPEIX I VILAMATA, Francesc: *Antoni Viladomat i Manalt. 1678-1755. Vida i obra*. Girona, Museu d’Art Girona – Generalitat de Catalunya, 2014). Sí que se citan varias obras perdidas que representarían el *Nacimiento* (*Ibidem*, pp. 466 y 477) o la *Virgen con el niño* (*Ibidem*, pp. 495 y 504), pero desconocemos si alguna de ellas podría corresponderse con la obra estudiada. En cualquier caso, los rasgos faciales tanto de la Virgen como del Niño pintados por Eulalia Gerona se corresponden con otras pinturas de Viladomat (podemos citar, por ejemplo, la *Virgen del Rosario con el Niño*, *San Domingo* y *San Ramón de Peñafort*, conservada en la Iglesia del Hospital de la Santa Cruz y San Pablo en Barcelona (*Ibidem*, p. 276) o la *Sagrada Familia* conservada en la Sacristía de la Iglesia de Santa María del Pi en Barcelona (*Ibidem*, pp. 350-351). Su rostro, además, coincide con los rasgos más habituales de las obras de Viladomat: “els rostres femenins comparteixen amb els masculins molts dels convencionalismes suara explicitats. Els rostres ovalats (...) més estilitzats si es tracta de verges, marededéus i santes (...). Celles, nassos, boques, ulls i coll segueixen el mateix patró que les figures masculines”, es decir, “sense excepció, tenen el front amplíssim (...), les celles arquejades i fines, el ulls ametllats i lleugerament boteruts, sense pestanyes; el nas llarg i estret, de narius amples i les galtes ressaltades amb un séc a banda i bande de les narius (...). La boc sol ser de “pinyonet”, amb els llavis refilats; el colla llarg i estrete, *parmigianesc*. (...) Els ulls boteruts i els llavis minúsculs resten finor als seus rostres (...). Les mans de les dones (...) tenen el palmell ample (...) i els dits més curts. Sovint moltes figures (...) tenen el dit petit més separat, dibuixant una torsió angular, com ens passa quan sostenim una tasseteta de cafè” (*Ibidem*, pp. 161-162). Podemos ver cómo todos estos rasgos se aplican a la pintura que atribuimos a Gerona.

transcripción de estos inventarios llevaron a que algunas de ellas desaparecieran de las colecciones de la Academia o que se perdiera la mención a sus autores.

En este artículo hemos tratado de corregir algunos de los errores en esos inventarios. Hemos señalado incorrecciones en los nombres de las autoras y en los títulos de las obras, de los que algunos han perdurado hasta ahora, como el cambio de la obra de Faraona Olivier de un *Retrato de mujer* a un *Autorretrato*. Hemos averiguado el paradero de una miniatura depositada en la Real Academia en los primeros años desde su creación, el *Retrato de Fernando VI y Bárbara de Braganza*, hoy en día en el Museo de Bellas Artes de Asturias. Hemos localizado una copia de la miniatura de *Rubens y su esposa* de Mariana Waldstein, marquesa de Santa Cruz, que permite conocer mejor la pintura que realizó originalmente esta aristócrata. Hemos identificado un *Paisaje* anónimo como obra de la Duquesa de la Roca y hemos sugerido la posibilidad de que la representación de una *Virgen con Niño* pueda atribuirse a Eulalia Gerona de Cabanes.

Esperamos que estas atribuciones ayuden a dar más visibilidad a la labor de las mujeres vinculadas con la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

8.—Referencias bibliográficas

- AGUILAR PIÑAL, Francisco: “La primera mujer propuesta para ingresar en nuestra Academia”. *Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras: Minervae Baeticae*, 19 (1991) 65-71.
- ALONSO CABEZAS, María Victoria: “Una galería de retratos en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1754-1833)”. *Archivo español de arte XCII*, 366 (abril-junio 2019) 191-202.
- ARAVACA Y TORRENT, Antonio: *Balanza métrica, ó sea Igualdad de las pesas y medidas legales (...): todas con el sistema métrico y viceversa*. Valencia, Imprenta de José Domench, 1867.
- BÉDAT, Claude: *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808)*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 1989.
- BERMÚDEZ, Juan Agustín: *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de la Bellas Artes en España*. Madrid, Viuda de Ibarra, 1800.
- BLASCO ESQUIVIAS, Beatriz, LÓPEZ MUÑOZ, Jonatan Jair y RAMIRO RAMÍREZ, Sergio: *Las mujeres y las artes: mecenas, artistas, emprendedoras y coleccionistas*. Madrid, Abada Editores, 2021.
- BRUN, Giovanni: *Nuova Raccolta di 100 Vedute Antiche della Città di Roma e sue Vicinanze*. Roma, s.e., s.f.
- CASO, Ángeles: *Ellas mismas. Autorretratos de pintoras*. Madrid, Libros de la letra azul, 2016.
- COLL I MIRABENT, Isabel: *Diccionario de mujeres pintoras en la España del siglo XIX*. Barcelona, Centaure Groc, 2001.
- DÍAZ CANSECO, Vicente: *Diccionario biográfico universal de mujeres célebres*. Madrid, Imprenta de José Félix Palacios, 1844.
- DIEGO OTERO, Estrella de: “Aprender a dibujar sin maestro: Los tratados de pintura del XIX y la educación femenina”. *Goya: revista de arte*, 192 (1986) 355-361
- DIEGO OTERO, Estrella de: “La educación artística en el XIX: todo menos pintoras. La mujer profesora de dibujo”. En VARA MIRANDA, María Jesús y MAQUIEIRA D’ANGELO, Virginia: *El trabajo de las mujeres, siglos XVI-XX: VI Jornadas de Investigación Interdisciplinaria sobre*

- la Mujer*. Madrid, Universidad Autónoma de Madrid – Instituto Universitarios de Estudios de la Mujer, 1996, pp. 480-488.
- DIEGO, Estrella de: “Reales Estudios y la Educación Artística de las niñas en la primera mitad del siglo XIX”. En *Cinco siglos de arte en Madrid: III jornadas de arte*. Madrid, Editorial Alpuerto, 1991, pp. 377-382.
- DIEGO, Estrella de: *La mujer y la pintura del XIX español (Cuatrocientos olvidadas y algunas más)*. Madrid, Cátedra, 1987.
- DÍEZ ÁLVAREZ, Juan: *Cultura académica y monarquía en el siglo XVIII*. Oviedo, Ediciones TREA, 2021.
- FERREIRA FERNÁNDEZ, Myriam: “La presencia de obras de mujeres en los inventarios históricos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1804-1964)”. En *Un siglo de estrellas fugaces [Congreso]*. Madrid, Museo del Prado, 2021. Disponible en <https://youtu.be/3Llk2-OL5bA?t=1506>, consultado el 02/09/2022.
- GARCÍA CUETO, David: “Retratos y retratistas de Mariana Waldstein, IX marquesa consorte de Santa Cruz”. *Goya: revista de arte*, 355 (2016) 140-159.
- GARCÍA GUATAS, Manuel: “Relación entre artistas vascos y aragoneses”. *Artigrama*, 28 (2013) 405-424.
- GONZÁLEZ NAVARRO, Carlos (ed.): *Invitadas: fragmentos sobre mujeres, ideología y artes plásticas en España*. Madrid, Museo del Prado, 2020.
- GONZÁLEZ-RAMOS, Roberto: “Nobles, damas, aficionadas y diletantes en las exposiciones de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1793-1808)”. *Arte, Individuo y Sociedad*, 32-2 (2020) 405-430.
- IBIZA I OSCA, Vicent: *Obra de mujeres artistas en los museos españoles, guía de pintoras y escultoras: 1500-1936*. Valencia, Centro Francisco Tomás y Valiente, UNED Alzira-Valencia, 2006.
- JEFFARES, Neil: *Dictionary of pastellists before 1800 (online edition)*. <http://www.pastellists.com/Articles/OLIVIERI.pdf> y <http://www.pastellists.com/Articles/OLLIVIER.pdf>, consultado el 02/09/2022.
- LARREA, Diana: *Serie De entre las muertas*. <https://www.espaciominimo.net/products/faraona-olivieri-1716-serie-de-entre-las-muertas>, consultado el 02/09/2022.
- LAVÍN GONZÁLEZ, Daniel: “Mujeres académicas en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando”. En *Investigart* (blog), 26 de noviembre de 2019. <https://www.investigart.com/2019/11/26/mujeres-academicas-en-la-real-academia-de-bellas-artes-de-san-fernando/>, consultado el 02/09/2022.
- LAVÍN GONZÁLEZ, Daniel: “Mujeres artistas en España en la Edad Moderna: Un mapa a través de la historiografía española”. *Anales de Historia del Arte*, 28 (2018) 69-85.
- LAVÍN GONZÁLEZ, Daniel: “Mujeres en las actas de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1752-1846)”. En BLASCO ESQUIVIAS, Beatriz, LÓPEZ MUÑOZ, Jonatan Jair y RAMIRO RAMÍREZ, Sergio: *Las mujeres y las artes: mecenas artistas emprendedoras y coleccionistas*. Madrid, Abada Editores, 2021, pp. 69-85.
- LÓPEZ SERRANO, Matilde: *Presencia femenina en las artes del libro español*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 1976.
- MIRALPEIX I VILAMATA, Francesc: *Antoni Viladomat i Manalt. 1678-1755. Vida i obra*. Girona, Museu d'Art Girona – Generalitat de Catalunya, 2014.
- MOLINA MARTÍN, Álvaro: “Visualizando el género en la Historia del Arte. El siglo XVIII español como caso de estudio”. *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 24 (2012) 79-92.
- MUÑOZ LÓPEZ, Pilar: “Mujeres españolas en las artes plásticas”. *Arte, Individuo y Sociedad*, 21 (2009) 73-88.
- MUÑOZ LÓPEZ, Pilar: “Las publicaciones y la investigación sobre mujeres artistas en España”. *Raudem: Revista de estudios de las mujeres*, 3 (2015) 317-338.

- NAVARRETE MARTÍNEZ, Esperanza: “María Teresa de Vera de Aragón y Nin de Zatrillas”. En ANES, Gonzalo: *Diccionario Biográfico Español* (versión digital). <https://dbe.rah.es/biografias/21192/maria-teresa-de-vera-de-aragon-y-nin-de-zatrillas>, consultado el 02/09/2022.
- NAVARRETE MARTÍNEZ, Esperanza: “Mariana Fernanda Waldstein”. En ANÉS, Gonzalo: *Diccionario Biográfico Español* (versión digital). <http://dbe.rah.es/biografias/20690/mariana-fernanda-waldstein>, consultado el 02/09/2022.
- NAVARRETE, Esperanza: “La Junta de Damas de honor y de mérito de los Estudios de dibujo y de adorno para niñas en Madrid”. En GAMONAL TORRES, Miguel Ángel: *Entre buriles y estampas: Estudios en Homenaje al profesor Antonio Moreno Garrido*. Granada, Universidad de Granada, 2020, pp. 367-376.
- NAVARRETE, Esperanza: *La Academia de Bellas Artes de San Fernando y la pintura en la primera mitad del siglo XIX*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 1999.
- PARADA SANTÍN, José: *Las pintoras españolas*. Madrid, Imprenta del asilo de huérfanos de Sagrado Corazón de Jesús, 1903.
- PÉREZ MARTÍN, Mariángeles: “Carlota de la Grúa y otras académicas retratadas por los Madrazo”. En *Mujeres en las artes*. Madrid, Comunidad de Madrid, 2018, pp. 72-85.
- PÉREZ MARTÍN, Mariángeles: “Eulalia Girona de Cabanes, pintora. Mujeres en el Academicismo ilustrado en España”. *Dossiers Feministes*, 19 (2014) 189-204
- PÉREZ MARTÍN, Mariángeles: “Las artistas del XIX en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia”. En BLASCO ESQUIVIAS, Beatriz, LÓPEZ MUÑOZ, Jonatan Jair y RAMIRO RAMÍREZ, Sergio: *Las mujeres y las artes: mecenas artistas emprendedoras y coleccionistas*. Madrid, Abada Editores, 2021, pp. 735-755.
- PÉREZ MARTÍN, Mariángeles: *Ilustres e ilustradas. Académicas de Bellas Artes (ss. XVIII-XIX)*. Valencia, Tirant Humanidades, 2020.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E.: “Las mujeres ‘pintoras’ en España”. En *La imagen de la mujer en el arte español: actas de las terceras Jornadas de Investigación Interdisciplinaria*. Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 1990, pp. 73-102.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E.: *Inventario de las pinturas*. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1964.
- PITA ANDRADE, José Manuel: “La pintura desde Goya a nuestro tiempo”. En PITA ANDRADE, José Manuel: *El libro de la Academia*. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1991, pp. 141-192.
- Protagonistas del arte. Retratos en la Academia* [Recurso en CD]. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2011.
- SAURET GUERRERO, María Teresa: *Historia del arte y mujeres*. Málaga, Universidad de Málaga, 1996.
- SMITH, Theresa Ann: “Reconsiderando el papel de la mujer en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando”. En *La mujer en el arte español: VIII Jornadas de Arte*. Madrid, Alpuerto, 1997, pp. 279-288.
- SOUBEYROUX, Jacques: “La Real Academia de San Fernando y la construcción de un campo de las Bellas Artes en España en el siglo XVIII. Una panorámica política, social y artística”. *Cuadernos de estudios del siglo XVIII*, 30 (2020) 593-607.
- TORMO Y MONZÓ, Elías: *La visita a las colecciones artísticas de la Academia de San Fernando*. Madrid, Revista de la Sociedad Española de Excursiones, 1929.
- VILLAYERDE SOLAR, María Dolores: “Las artistas: de la fundación de la Academia al siglo XX”. En *III Congreso virtual sobre Historia de las Mujeres. Comunicaciones*. Jaén, Archivo histórico diocesano de Jaén, 2011, pp. 1-15.

