

ÓLEO Y AULA.
UNA MIRADA A LAS PROFESORAS
EN LA ESCUELA DE BELLAS ARTES
DE SAN FERNANDO

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

ÓLEO Y AULA.
UNA MIRADA A LAS PROFESORAS
EN LA ESCUELA DE BELLAS ARTES
DE SAN FERNANDO

Discurso de la académica electa
EXCMA. SRA. D.^a ROSA BRUN

Leído en el Acto de su Recepción Pública
el día 9 de junio de 2024

y contestación del
EXCMO. SR. D. VÍCTOR NIETO ALCAIDE



MADRID
MMXXIV

Discurso de la
EXCMA. SRA. D.^a ROSA BRUN

SEÑORAS ACADÉMICAS, SEÑORES ACADÉMICOS:

No quiero ni puedo ocultarles la emoción que me embarga en estos momentos al ser recibida por ustedes en esta Academia de Bellas Artes de San Fernando. Los sentimientos se entremezclan. En primer lugar, el agradecimiento. A todos ustedes por haber tenido la generosidad de acogerme en el seno de esta institución y, de forma particular, a los tres ilustres académicos que me honraron al presentar mi candidatura: D. Simón Marchán Fiz, D.^a Blanca Muñoz y D. Jordi Teixidor, que tuvo, además, la amabilidad de realizar la correspondiente *laudatio*. A los tres mi más sincero agradecimiento. En segundo lugar, el sentimiento que me embarga es la ilusión, un sentimiento que, por fortuna, nunca me ha abandonado a lo largo de mi vida. La ilusión con la que en el colegio pintaba a hurtadillas durante los recreos en la pizarra con las tizas de colores (tizas de colores, sofisticadísimo y escaso recurso en aquella época). La ilusión con la que luego acudía a las clases de pintura del colegio, clases cuya puerta me era franqueada de forma clandestina por una monja cómplice. Aquella monja pintora, digna sucesora de las María de San Ignacio, Leonor de la Misericordia o Ana de San Jerónimo, me permitió ver, tocar, oler los óleos y los lienzos e, inevitablemente, empezar a intuir lo difícil que es conseguir que los colores tengan en el lienzo el fascinante aspecto que tienen en los tubos. En aquel aula pinté mi primer cuadro. Una copia de un bodegón de Luis de Meléndez, en el que trabajé, y en ello sigo, tratando de arrancar a la luz alguno de los secretos que cruelmente nos deja entrever, pero nunca atrapar. En tercer lugar, me inunda el sentimiento de la nostalgia, nostalgia de la persona que me precedió en esta medalla de la Academia, mi querida Carmen Laffón. No necesito recordarles lo que Carmen ha representado para la pintura española contemporánea. Pintora y escultora figurativa, es una de las artistas fundamentales del realismo español de la segunda mitad del siglo XX. Su obra se desarrolla en paisajes, naturalezas muertas y retratos, como los que realizó

a los monarcas españoles. Tras sus inicios con el pintor Manuel González Santos, estudió en la Escuela de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de Sevilla y posteriormente en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, obteniendo el título en 1954. Premio Nacional de Artes Plásticas, Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes, hija predilecta de Andalucía, protagonizó exposiciones inolvidables como la del Museo Reina Sofía, la del Monasterio de Silos o la retrospectiva *El paisaje y el lugar*, entre octubre de 2014 y marzo de 2015, comisariada por el añorado crítico Juan Bosco Díaz-Urmeneta, en la que se presentaban dibujos, pinturas y esculturas, y que fue visitada por más de 50.000 personas en el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo. Muy poco tiempo antes de fallecer Carmen, tuve la inmensa alegría de que se acercara a la galería sevillana donde yo exponía en aquellos días. Su abrazo, su aliento, su alegría y su generosidad nunca se borrarán de mi memoria.

Yo, señores académicos, como la propia Carmen Laffón, que fue profesora en la cátedra de dibujo del natural en la Escuela de Bellas Artes de Sevilla, soy pintora y profesora, catedrática de la Universidad de Granada. Me formé en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, luego incorporada a la Universidad Complutense. Me doctoré y me incorporé a la docencia en la Universidad de Granada, mi segunda *alma mater*, donde me acogió en su departamento el inolvidable catedrático D. Antonio Pérez Pineda. Allí comencé mi labor docente, en una nueva Facultad de Bellas Artes que, con gran perspicacia, fue alojada por el Rectorado en unos pabellones en desuso del manicomio. Todavía recuerdo cómo, en los primeros tiempos, ante las dudas del taxista de turno cuando le pedía que me llevara a la Facultad de Bellas Artes, yo zanjaba sus titubeos diciéndole: “mire, lléveme al manicomio”.

En coherencia con esta trayectoria, voy a hablarles esta tarde de aulas y de profesoras y artistas en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando y, bre-

vemente, de mi propia obra. Y todo ello como recuerdo y tributo a aquellas que nos abrieron la senda por donde otras muchas hemos caminado. Estas notas que les voy a presentar hubieran sido imposibles, a su vez, sin la obra de investigadoras e historiadoras pioneras en este campo, como nuestra compañera la profesora Estrella de Diego, que tanto ha contribuido a la recuperación y a la visibilidad de las pintoras españolas del siglo XIX; de las fundamentales aportaciones de Esperanza Navarrete, que nos ha desvelado tantas historias que dormían en el archivo de la Academia; de los trabajos de la catedrática y académica de Zaragoza, Concha Lomba, y de las relevantes investigaciones de Mariángeles Pérez Martín, Virginia Seguí, Rosa María Recio, Matilde Torres, África Cabanillas o Amparo Serrano de Haro, entre otras. Sin olvidar el magnífico trabajo de las profesionales del Departamento de Archivo, Biblioteca y Publicaciones de nuestra Academia. Solo quiero añadir que bastantes de estas investigadoras y sus estudios han sido tutelados por el profesor Víctor Nieto Alcaide, que ha tenido la gentileza de asumir la contestación a mi discurso de hoy.

LA ENSEÑANZA DE LA PINTURA EN SAN FERNANDO

Como ustedes saben, los estudios oficiales de Bellas Artes en España se remontan al siglo XVIII. En 1752 se crea, tras largos años de gestiones y estudios preparatorios, la Real Academia de San Fernando. La idea original había partido en 1726 del pintor Antonio Meléndez, que en aquella fecha presentó a Felipe V la propuesta de su creación. La iniciativa de Antonio Meléndez —padre del gran pintor de bodegones Luis de Meléndez— no salió adelante, pero su idea fue retomada en 1742 por el escultor de palacio Doménico Olivieri, que regentó una academia privada entre 1741 y 1744, año en el que se constituye una llamada “Junta Preparatoria” para la fundación de una Academia de Pintura, Escultura y Arquitectura.

Todos sabemos lo que suele ocurrir en España cuando a un organismo se le califica de “preparatorio” o “provisional”. Pasaron los años, falleció Felipe V y solo en 1752, ocho años después de la constitución de la Junta Preparatoria, el rey Felipe VI aprobó por fin la fundación de esta Real Academia de San Fernando. Posteriormente se crearían, a su semejanza, otras varias, las primeras las de Valencia, Barcelona, Zaragoza, Valladolid o Cádiz.

El 13 de junio de 1752 tuvo lugar la apertura solemne de la Real Academia en su sede de la Casa de la Panadería de Madrid. Relata la *Gaceta* que en el acto, y acabados los discursos protocolarios, “se presentaron varias obras de Profesores de las tres Artes, a las que siguieron otras, que de repente, y en presencia de todos, hicieron siete jóvenes”¹. La docencia fue, por tanto, y desde su origen, núcleo fundamental de las actividades de la Academia. En 1758 asistían a los cursos en torno a unos 300 alumnos, que eran ya más de mil a finales del siglo XVIII. Esta masiva concurrencia obligó al traslado de la Academia a su actual sede en este otrora palacio de Goyeneche, reformado prontamente por Diego de Villanueva.

Va a ser en 1844 cuando se inicie el proceso de separación entre la actividad docente y el resto de tareas de la Academia. La *Gaceta de Madrid* del 28 de septiembre publica un decreto de la Sección de Instrucción Pública que comienza así: “Tiempo hace ya que se reclama por todos los amantes de las bellas artes una reforma radical en su enseñanza, a fin de elevarla a la altura que tiene en otras naciones europeas”². A pesar de este retórico argumento inicial, lo que parece más cierto es que era necesario ordenar y delimitar con claridad los estudios de la pintura, la escultura y la arquitectura. Y, principalmente de esta última, la arquitectura, pues, como el decreto señala, con un cierto toque de humor negro, de todas las artes es “aquella en

¹ *Gaceta de Madrid*, núm. 25, 20/06/1752, pp. 203-204.

² *Gaceta de Madrid*, núm. 3667, 28/09/1844, pp. 1-2.

que la ignorancia puede acarrear más lastimosos resultados”. El preámbulo del decreto señala por un lado que “cierto es que la Real Academia de San Fernando ha desplegado siempre el más laudable celo en favor de esta enseñanza; pero escasa de medios, no ha podido menos de darla incompleta”, para, unas líneas más abajo, admitir que “los apuros actuales del erario no permiten a la verdad plantear esta reforma con toda la extensión que su importancia requiere; pero sin mucho aumento en el presupuesto se puede dar un gran paso, y hacer mejoras de consideración, preparándose el terreno para llevar la obra completamente a cabo en tiempos más felices” (no he podido encontrar en la *Gaceta* el decreto en el que se anuncie la llegada de esos tiempos más felices).

Lo cierto es que este decreto delimita claramente los estudios que se van a cursar en las especialidades de pintura, escultura, grabado y arquitectura, y, además, introduce ya en su capítulo quinto el término “Escuela de Bellas Artes”.

Al año siguiente, 1845, se publica el reglamento de la que se denominará oficialmente “Escuela de Nobles Artes de la Academia de San Fernando”. El 25 de noviembre se inauguró solemnemente el curso con un discurso del viceprotector de la Academia, José Carlos Velluti y Tavira, que afirmó, entre otras cosas: “conservemos nosotros el caudal de poesía y de moral que inspiran las artes, no paguemos con el oro y sólo con el oro los servicios eminentes; todavía existen varones fuertes capaces de prestarlos con la esperanza de vivir en la memoria de sus descendientes”³. Como veremos, también hubo alguna mujer fuerte que compartió esa esperanza.

³ *Gaceta de Madrid*, n. 4092, 27/11/1845, pp. 3-4.

Hasta este momento, la Escuela de Nobles Artes sigue siendo parte esencial de la Academia, pero solo hasta 1857, fecha de publicación de la famosa Ley Moyano (una ley de educación, por cierto, aprobada por un gobierno conservador, que asumió en gran parte el proyecto heredado del anterior gobierno progresista y que, en lo fundamental, estuvo vigente como ley general de educación durante un siglo. Evidentemente eran otros tiempos). El título tercero de esta Ley Moyano regula lo que se va a denominar “Enseñanzas Superiores”, en las que se incluyen las diversas escuelas de Ingenieros, la de Bellas Artes, la de Diplomacia y la del Notariado.

El legislador se da perfecta cuenta de que la creación de la Escuela de Bellas Artes vacía sustancialmente de contenido a la Academia de San Fernando. El artículo 161, único de la ley que se dedica específicamente a una Academia dice así: “Se pondrá al cuidado de la Real Academia de San Fernando la conservación de los monumentos artísticos del reino y la inspección superior del Museo Nacional de Pintura y Escultura”⁴. Ha nacido en este momento lo que podríamos llamar la época moderna de la Real Academia. Academia que, por cierto, será siempre la Real Academia de San Fernando (sin el término “Bellas Artes”) hasta que en tiempos de la I República se la denomine oficialmente Academia de Bellas Artes de San Fernando, título que ha mantenido hasta ahora.

Al mes siguiente se publica el decreto que regula el funcionamiento de la nueva Escuela y de sus estudios, que irán desde los elementales de dibujo, a los que se podía acceder desde los 9 años de edad, hasta los superiores de pintura, escultura y grabado. El centro contó entre su profesorado, y limitándonos al área de la pintura, a maestros como Corrado Giaquinto, Antonio González Ruiz, Andrés de la Calleja, Francisco Bayeu, Mariano

⁴ *Gaceta de Madrid*, n. 1710, 10/9/1857, pp. 1-3.

Salvador Maella, Gregorio Ferro, Manuel Salvador Carmona o el propio Francisco de Goya.

La Academia y la Escuela compartirán localización física en este palacio que hoy nos acoge hasta octubre de 1967, cuando la Escuela se trasladará a la Ciudad Universitaria. Ocho años más tarde, en 1975, la Escuela se incorporará oficialmente a la Universidad Complutense y, finalmente, en 1978 se convertirá en la actual Facultad de Bellas Artes. El proceso de integración de las enseñanzas artísticas en el marco universitario no fue siempre fácil. Hubo, por ejemplo, que argumentar, definir y homologar lo que se entendía por investigación en el marco de las Bellas Artes. En este empeño se afanaron diversos artistas y profesores, entre los que quiero recordar a D. Juan Fernando de Laiglesia, antiguo profesor de Estética en la Escuela de San Fernando y luego decano universitario.

Pero pasemos ya a hablar de “Mujeres fuertes”.

LA ESCUELA DE NIÑAS

En 1819 la Real Academia de San Fernando creó unas escuelas de dibujo para niñas bajo el nombre de “Reales Estudios de Dibujo y Adorno”. Aunque la idea venía tratándose en las juntas de la Academia desde la primavera de 1816, la iniciativa se pone en marcha cuando en diciembre de 1817 se recibe un oficio del presidente de la “Junta de Caridad” del reino, Domingo Fernández de Campomanes, que solicita el asesoramiento de la Academia para la creación en Madrid de cinco escuelas de dibujo para niños. La Junta de la Academia, que ya sostenía varias escuelas infantiles de dibujo, realizó una contrapropuesta, que consistía en crear solo dos escuelas adicionales, pero reservadas exclusivamente a las niñas.

Las supervisoras efectivas de la iniciativa fueron finalmente las integrantes de la “Junta de Damas de la Academia”, protegidas y estimuladas por la reina María Isabel de Braganza, que, sin embargo, murió en 1818 sin poder ver la culminación del proyecto. Sería bajo la presidencia de la infanta María Francisca de Asís, hermana de la difunta reina, cuando las damas culminaron el proyecto de las Escuelas de Dibujo y Adorno, sitas en los locales que la Academia ya utilizaba en el antiguo convento de la Merced y en la calle de Fuencarral. Las escuelas de niñas abrieron sus puertas el 11 de enero de 1819. Hubo 79 alumnas matriculadas en la Merced y 83 en Fuencarral, siempre en turno de tarde para evitar el contacto con los otros alumnos de estas escuelas.

Como rezaba el proyecto de las Escuelas de la Academia, se esperaba que “con el auxilio del dibujo las mujeres se aplicarán unas a bordar con primor, otras a grabar al aguafuerte y buril paisajes de abanicos, tarjetas y estampas regulares como ya hace la académica de mérito doña María del Carmen Saiz; otras a iluminar esta obras, otras a dar lecciones de dibujo a niñas pudientes en sus casas, otras a modistas inventando vestidos y cosas nuevas, otras a floristas o bien a hacer diferentes juguetes de niños con invenciones varias, y otras a distintos objetos de quincalla cuyo valor no se lo da el material, sino el dibujo por medio de sus diferentes formas”⁵.

No nos dejemos llevar por las connotaciones actuales de términos como bordados, abanicos o quincalla. Los estudios de dibujo para niñas puestos en marcha por la Academia fueron la vía por la que muchas niñas accedieron a una educación que les hubiera estado vedada en su ausencia, y a través de la cual bastantes de ellas descubrirían su inclinación por las bellas artes.

⁵ Real Cédula, 1819. Archivo RABASE.

Los profesores de las niñas serían algunos de los que enseñaban a los niños por las mañanas y se contrató a una vigilanta para cada estudio con la tarea de mantener el orden. La única limitación que se adoptó para las niñas fue que en la clase de figuras no se debían utilizar copias de modelo al natural que, se suponía, no estaban decentes para ser contempladas por ellas. Las Escuelas arrancaron con fuerza y durante años su actividad se desarrolló con eficacia, como demuestra el caso de varias alumnas, que lograron ser nombradas académicas de mérito previa presentación de alguna de las obras realizadas allí. Un ejemplo sería el de Micaela Nesbitt, alumna de la Escuela de Fuencarral —además de traductora de novelas inglesas y francesas— que presentó a la Academia una copia al pastel de un óleo del Sassoferrato.

Lamentablemente, el interés por las Escuelas de Niñas fue languideciendo con los años. No todos los profesores designados por la Academia para trabajar en las Escuelas recibían el encargo con agrado. Las primeras y entusiastas integrantes de la Junta de Damas fueron desapareciendo con el paso de los años. Los locales de Fuencarral fueron vendidos y la Escuela trasladada al antiguo convento de la Trinidad, que, a su vez, fue ocupado en 1837 por el Museo Nacional de Pintura y Escultura. La Academia consideró entonces la posibilidad de trasladar a las niñas a los bajos de su propia sede, pero, por razones no precisadas, se descartó la idea. Las niñas se quedaron, literalmente, en la calle. El hecho es que a finales de la década de 1840 la Academia llegó en varias ocasiones a no abrir siquiera la matrícula para la Escuela de Niñas.

La situación no pasó inadvertida al gobierno de Isabel II. Es más que probable que alguna de las componentes de la Junta de Damas, que debía velar por la buena marcha de la Escuela de Niñas, pusiera sobre aviso al gobierno sobre la paralización del centro. Lo cierto es que, con fecha de

20 de diciembre de 1849, el ministro de Instrucción Pública, el granadino Manuel de Seijas Lozano, se dirigió al director de la Academia en estos duros términos: “Habiendo sido ineficaces cuantas excitaciones se han hecho hasta el día a esa Real Academia, para que manifieste la causa de no haberse abierto en los últimos años los estudios de dibujo para las niñas, expresando si será conveniente que continúe en adelante esta enseñanza, y en caso afirmativo de qué modo ha de organizarse, es la voluntad de S.M. se ocupe de ello esa corporación sin levantar mano de este asunto, que espera no tener que recordar nuevamente a su buen celo y notoria eficacia”⁶. La carta del ministro iba acompañada de una decisión ya previamente tomada: se suspendía el abono del salario del director y el profesorado de la Escuela de Niñas, que, por lo que parece, habían cobrado puntualmente a pesar de la inactividad de la Escuela.

Supongo que no les sorprenderá que la carta del ministro, y la suspensión de los salarios, provocaron en la Academia una súbita preocupación por las niñas de la Escuela. El interés llegó a tal punto que la respuesta al escrito enviado por el ministro el 20 de diciembre tiene fecha del 7 de enero siguiente. Esto es, el informe fue elaborado a toda prisa en plenas vacaciones de navidad. Si el súbito celo de la Academia para elaborar la respuesta nos parece bastante entendible, el contenido del documento elaborado resulta sorprendente. En cuanto a la enseñanza de las niñas, afirma el informe que “consta a la Academia que ha sido esmerada siempre, y que los profesores que en ella han entendido se han conducido muy bien y con mucha delicadeza, inspirando la mayor confianza a las niñas y a sus padres”. ¿Qué ha fallado entonces?

⁶ Juan de Seijas al Presidente de la Real Academia, 20 de diciembre de 1849. Archivo RABASF.

En primer lugar, se hace referencia brevemente en el informe a los inconvenientes derivados de los sucesivos traslados y cambios de local. Pero inmediatamente se pasa a lo que los autores consideran el auténtico problema: la falta de eficacia y celo de las mujeres que componen la Junta de Damas. Según el informe, la Escuela inspiraba anteriormente a los padres de las alumnas la mayor confianza, en primer lugar por lo conveniente de los locales, pero, sobre todo “los confirmaba más en ella (...) que, además del esmerado cuidado del Director, maestros y vigilantas, una asociación de damas académicas de primera distinción (...) cuidaban asiduamente del estudio (...) Entre estas señoras descollaba la marquesa de Casa-Madrid (...) la cual no sólo estimulaba a sus ilustres compañeras a tomar parte en la inspección, y en alentar con premios a las discípulas, sino que era la primera en darlos de su peculio con la mayor largueza (...) conviniendo saber que en las matrículas asistía siempre todos los días desde el principio y sólo su presencia multiplicaba el número de las discípulas”⁷.

En definitiva, las escuelas estaban cerradas, las niñas en la calle, y la culpa era de las mujeres de la Junta de Damas. ¿Cuáles son los remedios que se proponen? Hay que reconocer que el informe es, a este respecto, plenamente coherente con el diagnóstico realizado. Hay, por supuesto, que encontrar un local adecuado. Pero como el problema es la Junta de Damas, la auténtica solución sería remediar la ausencia de la marquesa de Casa-Madrid con “el nombramiento de una Secretaria celosa, inteligente y activa, con tal auxilio puede asegurarse que habrá concurrencia, aplicación y buenos resultados”⁸.

⁷ Real Academia a D. Juan de Seijas, Ministro de Instrucción, 7 de enero de 1850. Archivo RABASF.

⁸ *Ibidem*.

La pobre impresión que el documento causó en el ministerio cabe deducirla de su contestación, enviada en marzo de este 1850, y en la que se desentiende totalmente del principal argumento del informe y exhorta a la Academia a resolver los problemas reales de la Escuela. Escribe el ministro: “S.M. se ha servido resolver que esa Corporación proponga a la mayor posible brevedad las mejoras que convendrá introducir en esta enseñanza para hacerla adaptable a las necesidades y profesiones peculiares del bello sexo, y que a este fin manifieste asimismo el número de profesores que deberán encargarse de su desempeño”⁹. En cuanto al local, ordena a la Academia que busque inmediatamente un edificio adecuado, aunque sea en alquiler, para que las clases comiencen puntualmente a principios de curso.

En junio de ese 1850 se reúne la sección de Pintura de la Academia para sugerir las mejoras solicitadas por el ministerio para relanzar la Escuela de Niñas y emite un nuevo informe. Dice así: “Visto el poco resultado que ha producido hasta ahora en las jóvenes que han asistido a la Escuela Elemental de dibujo para niñas el estudio de la figura humana en sus diversos grados, en atención a las dificultades casi insuperables para el bello sexo de entregarse a estudios serios en el arte, y conceptuando ser para las jóvenes en general de más fácil y cómoda aplicación, al par que más lucrativo, el estudio del paisaje, de las flores, de la geometría elemental y del adorno y por último el de la iluminación, las cátedras que ha de abrazar dicha escuela pueden reducirse a estas que quedan indicadas”¹⁰. Como se ve, rechazada por el ministerio la tesis de la ineptitud de la Junta de Damas, se responsabiliza ahora del deficiente funcionamiento de la Escuela a las limitaciones propias de la mente femenina, incapaz, según el autor, “de entregarse a

⁹ Juan de Seijas al Presidente de la Real Academia, 21 de marzo de 1850.

¹⁰ Real Academia a D. Juan de Seijas, Ministro de Instrucción, 30 de junio de 1850. Archivo RABASF.

estudios serios en el arte”. Se ve a las claras que el redactor del informe no conocía (o daba crédito) a la opinión de Vasari, que, en 1550, trescientos años antes, escribía a propósito de la música y escultora Properzia de Rossi: “E gran cosa che in tutte quelle virtù ed in tutti quelli esercizi, ne quali in qualunque tempo hanno voluto le donne intromettersi con qualche studio, elle siano sempre riuscite eccellentissime e più che famose, come con una infinità di esempi agevolmente potrebbe dimostrarsi”¹¹.

Aceptada finalmente el 17 de septiembre por el ministro la reducción de las disciplinas, y recuperados los emolumentos del profesorado, pareciera que la Escuela debería tomar un renovado impulso. No sabemos, en realidad, si el término “impulso” es el más adecuado para describir la puesta en marcha de la escuela: la reapertura del curso 1850-1851 se anunció en una breve nota, publicada un solo día en uno solo de los diarios madrileños; el local se trasladó de nuevo, esta vez a la Casa de Santa Catalina, y la matrícula estuvo abierta exclusivamente los días 25 y 26 de noviembre. Milagrosamente, hubo catorce niñas matriculadas. Apenas tres meses más tarde, el director de la escuela se dirige al presidente de la Academia en estos términos: “Para que no queden defraudadas las benéficas miras que tuvo a bien expresar S.M. (...) al establecer de nuevo estos estudios, convendría que el público supiese de su existencia, pudiendo decirse que la ignora”¹². Como remedio el director sugiere colocar un letrero en la puerta —que, por lo visto, nadie había colocado— para que el público supiera la función del local. En la convocatoria de matrícula de 1852, aparecida en el diario *El Español*, descubrimos, además, que el procedimiento es distinto al de los niños: las señoritas que quieran matricularse deben ir acompañadas por un

¹¹ *Le Vite dei piu celebri pittori, scultori e architetti*. Florencia: Adriano Salani. 1930. (p. 640).

¹² Inocencio Borghini al Presidente de la Junta de la Academia, 7 de febrero de 1851. Archivo RABASF.

tutor y presentar un informe del señor cura párroco. Informe, aclaremos, que no debía versar sobre el talento artístico de las niñas, sino sobre su instrucción religiosa y su virtud.

En un ejemplo paradigmático de profecía auto cumplida, tres años más tarde la Academia se dirigió al ministerio, manifestando que la escasa matrícula para los estudios de niñas no justificaba su mantenimiento, y proponiendo fueran eliminados y sustituidos por cursos de grabado para varones. En este punto el ministerio tira la toalla y autoriza la clausura de los cursos. Se cierra así la historia de la Escuela de Niñas. 35 años en los que se pasó del éxito espectacular de la primera matrícula de 1819, con nada menos que 162 niñas inscritas, a la extinción de los estudios, fruto de la desidia y el desprecio por el talento artístico de las mujeres. Como las cifras son frías, vamos a contemplar esta escena en el plano de la experiencia humana real. Cuando en 1854 las alumnas llegaron a la Escuela con la ilusión de tomar de nuevo el pincel entre sus manos, Matilde, Felipa, Emilia, Josefa, Rafaela, Carmen, se encontraron con la puerta abierta, pero solo para los niños. Ellas ya no podían pintar y dibujar, porque eran niñas.

Vista en perspectiva, la azarosa vida de la Escuela de Niñas, sus problemas y desventuras, provinieron, fundamentalmente, de que nunca se fue fiel al espíritu y a la letra de las instrucciones fundacionales firmadas por la infanta María Francisca de Asís. En ellas se lee que era el deseo de la infanta que “la Real Junta de Señoras que se nombrase para el gobierno de dichos estudios, fuese y se estableciese enteramente independiente y separada de la Junta particular gubernativa de la Real Academia de San Fernando (...) sin embargo de esta absoluta independencia, como ambos establecimientos se dirigen a un mismo objeto, sin más diferencia que la variedad de sexos, convendrá que (...) debe haber cierta unión, y buena correspondencia

confidencial entre ambos establecimientos”¹³. Colaboración en plano de igualdad. Nunca hubo tal. La Junta de la Academia consideró siempre a la Junta de Damas de la Escuela como un mero y subordinado instrumento de relaciones públicas, sin criterio propio, y terminó viendo a la propia Escuela como un molesto apéndice de sus actividades, del que sería conveniente desembarazarse.

LAS ALUMNAS EN LA ESCUELA SUPERIOR DE SAN FERNANDO

La definitiva clausura de las Escuelas de niñas cegó el acceso de las mujeres a la enseñanza artística en la Academia. La única alternativa disponible sería acceder a la mucho más elitista Escuela Superior de San Fernando, creada, como vimos, en 1844. La primera mujer que se matriculó fue, por los datos disponibles, Teresa Madasín Celestino, única mujer entre los 76 alumnos matriculados para el curso 1873-1874. Y parece que Teresa destacó pronto, porque desde el mismo 1873 se convirtió en una de las ilustradoras de la publicación *Museo Español de Antigüedades*, revista con la que se buscaba la difusión pública de los fondos del Museo Arqueológico Nacional. Al año siguiente, se le unió Joaquina Serrano, que tuvo una larga trayectoria y que cuenta con alguna de sus obras en los fondos del Museo del Prado. A partir del curso 1876-1877 la matrícula femenina fue creciendo lenta pero constantemente. En el curso 1878-1879, por ejemplo, hubo cinco alumnas de un total de sesenta y cuatro matriculados. Entre ellas, Adela Ginés, que, tras sus estudios en la Escuela de San Fernando, se convirtió en una profesional reconocida, con medallas y menciones en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes y en la Exposición Universal de París. Cuatro de sus obras se conservan en la colección del Museo del Prado. La tónica se mantuvo más

¹³ Real Cédula de 8 de mayo de 1819.

o menos constante hasta final de siglo, representando las alumnas en torno a un 5 % del total de matriculados.

Pudiera pensarse que con el ingreso de Teresa y de Joaquina quedaba normalizada la presencia de las mujeres en la Escuela Superior. La realidad fue muy otra. En el propio año de 1876 el director de la Escuela rechazaba la solicitud de matrícula de dos alumnas que pretendían seguir los estudios de grabado. El argumento era que para dichos estudios era imprescindible cursar la asignatura con dibujo de modelo desnudo y el director no puede concebir que los padres estén dispuestos a que sus hijas deban pasar por semejante trance. El ministerio entiende los escrúpulos del director y sugiere derivar a las aspirantes hacia los estudios de Paisaje. A partir del curso 1878-1879 las mujeres podrán ya matricularse de los estudios completos de la Escuela, con la excepción de las asignaturas en las que esté presente un modelo desnudo, y vivo. Esto es, quedan vedadas a las alumnas las asignaturas de Modelado del Natural, Dibujo del Natural y Colorido y Composición. Restricciones, por cierto, que no eran exclusivas de la Escuela de Madrid, sino que se daban también en otros centros europeos. Las normas no se actualizarían hasta el curso 1920-1921.

LAS PROFESORAS EN SAN FERNANDO

Como hemos visto, en las Escuelas de Niñas, primero, y en la Escuela de San Fernando después, hubo alumnas matriculadas. Alumnas que tuvieron que vencer mil y una dificultades y obstáculos pero que consiguieron hacerse un hueco en los estudios artísticos, un hueco en el aula. Ha llegado el momento de que nos preguntemos, ¿se hicieron también las mujeres un hueco en el estrado? ¿Hubo profesoras en las escuelas de pintura de San Fernando?

En la Real Cédula de mayo de 1819 que regula el funcionamiento de la Escuela de Niñas se confiaba a la Junta de Damas la contratación para cada uno de los estudios de una mujer, pero no en funciones docentes, sino como vigilanta. Los requisitos serían ser viuda de notoria buena conducta, edad competente, instrucción y modales finos.

La contratación del personal docente quedaba fuera de las atribuciones de la Junta de Damas, pues correspondería al Jefe Principal de la Real Academia. En las clases, según la Real Cédula, debía el profesor supervisar el trabajo de las niñas y señalarles los errores cometidos, al tiempo que controlaría el comportamiento de las jóvenes para que en el aula se mantuvieran el decoro, la decencia, los modales finos y las buenas costumbres. Pues bien, muy pronto se puso de manifiesto que los profesores ni podían ni, probablemente, estaban dispuestos a cargar sobre sus hombros todas esas funciones. Para remediarlo se recurrió a nombrar en 1818 como “ayudanta” de profesor a María del Carmen Saiz Enguidanos.

María del Carmen Saiz Enguidanos, nacida en Madrid, en 1789, y fallecida en la capital, en 1868, era académica de mérito en la especialidad de grabado desde 1816. Hija y sobrina de grabadores, ingresó como discípula en la Academia a los once años. Presentaría nada menos que 18 obras a la Junta de la Academia entre los 14 y los 17 años de edad y solicitaría, y obtendría, su nombramiento de académica de mérito para, en sus propias palabras, “estimular a otras señoras a que sigan el arte”¹⁴. Y, efectivamente, su caso fue utilizado en el memorial de 1818 como ejemplo de los éxitos que se podían esperar de la fundación de la Escuela de Niñas. No era para menos, Saiz Enguidanos era una sólida profesional que vendía al público sus grabados, algunos conservados en la magnífica colección Bonet Correa

¹⁴ Citado en Pérez Martín, M. A. (2018). *Ilustres e Ilustradas. Académicas de Bellas Artes en España (S. XVIII-S.XIX)*. Valencia: Universitat de Valencia.

de la Calcografía Nacional, y, además, fue la primera mujer que elaboró una cartilla para la enseñanza del dibujo. Esta cartilla era un cuaderno de seis estampas, doce cabezas copiadas de Rafael, que en 1817 vendía en su casa de la Cava Baja y en la librería de la viuda de Illescas, a 30 reales el cuaderno y a 6 reales las estampas sueltas. Parecería que Carmen era la persona idealmente cualificada para integrarse en 1819 en el organigrama de la Escuela. No fue así. La Escuela no incorporó nunca oficialmente la figura de la ayudanta de profesor, ni había presupuesto asignado, y el paso por las aulas de la grabadora madrileña fue sumamente fugaz.

Que la presencia de Saiz Enguidanos en la Escuela había sido un recurso improvisado y sin solución de continuidad lo prueba el caso de Ana María Galarzo. Ana María, viuda y, a lo que parece, con formación artística, se dirigió a la dirección de la Escuela ese mismo año de 1818 ofreciéndose para trabajar en las aulas para niñas. La propuesta fue incluso avalada por el infante D. Carlos María, que remitía su petición “a fin de que la tenga presente en las propuestas de empleos para dichos estudios, si la considerase útil por sus conocimientos e inteligencia en el dibujo de que ha recibido pruebas S.A.R.”¹⁵. La junta del 5 de julio de ese año contestó a D.^a Ana María que, si se estaba ofreciendo como profesora, eso era imposible, porque la docencia estaba reservada a los profesores de la Academia, pero que siempre podría solicitar, por vía reglamentaria, una plaza de vigilanta o celadora. Lo sorprendente del caso es que, al mismo tiempo que se rechazaba a Ana María, de los 3 profesores asignados a la Escuela de Niñas tan solo uno, Valeriano Salvatierra, había ocupado su plaza, permaneciendo vacantes las otras dos.

¹⁵ D. Fernando Queipo de Llano a D. Pedro Franco, 5 de junio de 1818. Archivo RABASF.

La situación, obviamente, era insostenible, y el remedio encontrado fue recurrir a dos alumnas aventajadas de la propia Escuela. Así, el 5 de abril de 1820 se nombró a Josefa Ascargorta y a María Luisa Marchori “correctoras” de la Escuela de Niñas. El término “correctora” lo dice todo. No podían ser profesoras, enseñar, pero sí corregir. Y podían corregir, pero, por lo visto, nadie en la Escuela pensó que hubiera que pagarlas por su trabajo. Así, año y medio después de su nombramiento, su maestro, Valeriano Salvatierra, se dirigió a la dirección recordando que las dos jóvenes estaban dedicadas a la enseñanza de las niñas “resultando que la mayor parte del tiempo que debían gastar en sus dibujos, lo emplean en corregir los de las otras, sin que por este trabajo se les haya recompensado (...) por lo que contemplo justo que la paga correspondiente a una de las vacantes se podría repartir por mitad a cada una de las mencionadas educandas, como una gratificación en recompensa de sus fatigas”¹⁶. Quince días más tarde, la Escuela decidió asignarles un sueldo de 1.000 reales a cada una. Lástima que, por lo que se deduce de las instancias elevadas a la dirección por las correctoras en 1824, 1825 y 1826, los mil reales nunca se les abonaron ni en su totalidad ni a su debido tiempo.

A pesar de todas las dificultades, Luisa Marchori y Josefa Ascargorta no se rindieron fácilmente y siguieron luchando por ser reconocidas académicamente por sus méritos. Acogiéndose a lo previsto en los Estatutos de la Escuela, solicitaron en 1828 el nombramiento de académicas de mérito. Adujeron en su favor el trabajo de años en la Escuela de Niñas y sus estudios bajo la tutela del director Vicente López, en el caso de Josefa Ascargorta, y del teniente director Juan Antonio Rivera, en el de Luisa Marchori. Como era preceptivo, presentaron dos óleos para apoyar su solicitud: un “Cristo Nazareno”, de Ascargorta y un “Cristo con la Cruz”, de Marchori.

¹⁶ D. Valeriano Salvatierra a D. Pedro Franco, 14 de noviembre de 1821. Archivo RABASF.

El 2 de noviembre de 1828 los profesores decidieron, mediante votación secreta, nombrarlas académicas de mérito, pero con el carácter de “supernumerarias”, expresión que, aunque se había usado en alguna otra ocasión, no era habitual. Josefa Ascargorta dio las gracias a la comisión docente en un escrito lleno de amarga ironía: “(recibo) el título de académica de mérito supernumeraria con que la Real Academia de San Fernando ha tenido a bien honrarme, y, aunque dicha corporación no ha condescendido con mi solicitud, como se me dice en su citado oficio, pues ha creado para mí un título desconocido hasta ahora en la Academia, no puedo menos de darle las gracias”¹⁷. Como señala Ángeles Pérez Martín en su espléndido estudio sobre las académicas de Bellas Artes, las obras de Ascargorta y Marchori resisten sobradamente la comparación con las de algunas aristócratas a las que se les concedió el título de académicas de mérito sin rebajarlo con ningún adjetivo. Es más que probable que una mayoría de profesores no considerara prudente dar acceso al restringido y aristocrático círculo de las académicas de mérito a dos exalumnas de una escuela para niñas pobres. Año y medio más tarde, Luisa Marchori abandona y renuncia a su plaza, siendo sustituida por la hermana de Josefa Ascargorta, Antonia, que fallece prematuramente en 1835. En 1838, tres años más tarde, Josefa renuncia definitivamente también a su plaza de correctora. En realidad, no hizo sino adelantarse a los acontecimientos que se iban a precipitar.

La cuestión es que cuando en 1844 se crea la Escuela de Bellas Artes, se establecieron categorías de profesores. Habría profesores especiales (Pintura, Escultura, Grabado, Arquitectura), profesores de enseñanzas comunes y profesores de Dibujo. Dentro de los profesores de Dibujo, 4 directores de dibujo de figura, 2 profesores de dibujo lineal, 1 teniente director, 6 ayudantes y, finalmente, dos correctoras para la escuela de niñas. La escala

¹⁷ Carta de M. Josefa Ascargorta al Sr. Secretario de la Academia, 8 de noviembre de 1828. Archivo RABASF.

salarial iba desde los 15.000 reales que percibían algunos profesores hasta el sueldo mínimo, 1500 reales, para las correctoras de las niñas. Pues bien, al año siguiente se publica el reglamento de la Escuela y se confirma la plantilla establecida en el anterior decreto, pero aumentando de 6 a 7 los ayudantes y añadiendo dos profesores de Aritmética y Geometría. Este aumento de la plantilla se compensa parcialmente con la eliminación de dos plazas: las de las correctoras en la Escuela de Niñas. Se cierra así definitivamente en 1845 el ciclo de la docencia femenina en la Escuela.

La enseñanza estaría vetada de hecho para las mujeres en la Escuela de San Fernando durante casi siglo y medio. Y no fue por falta de pintoras cuyo talento, paradójicamente, era en teoría reconocido por la propia Academia en las exposiciones de la institución o en el nombramiento de académicas de mérito. Sin duda, estos nombramientos se debieron frecuentemente al estatus social y familiar de las académicas, pero también hubo no pocos casos de artistas de auténtico mérito, como, por ejemplo, Rosario Weiss, la discípula de Goya y autora de dibujos que durante mucho tiempo fueron atribuidos a la mano del genio de Fuendetodos. Rosario pudo, al menos, ejercer la docencia privada de las infantas Isabel y Luisa Fernanda, recibiendo el sueldo, nada despreciable, de 8000 reales. Medio siglo después, nos encontraremos con el caso de la ya citada Adela Ginés Ortiz, exalumna de la Escuela, artista de prestigio, colaboradora habitual en la prensa granadina, autora de un interesante ensayo psicológico titulado *Apuntes para un Album del Bello Sexo*, y que solo encontraría acomodo docente en la Asociación para la Enseñanza para la Mujer y, posteriormente, en la Escuela Normal Central de Maestras.

Este largo ciclo de exclusión de la mujer del profesorado en la Escuela de San Fernando comenzó a romperse al incorporarse el centro a la Universidad Complutense en 1975. Rosa Garcerán sería la primera mujer en ocupar una cátedra en la Facultad de Bellas Artes de esta Universidad en 1979.

UNA ALUMNA DE SAN FERNANDO. ROSA BRUN: EN BUSCA DE LA LUZ

Hablaré brevemente de otra artista y profesora, exalumna de la Escuela de San Fernando: la que en estos momentos se dirige a ustedes. Como mi querida Carmen Laffón, yo también obtuve mi título oficial en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando. Título oficial de profesora de Dibujo posteriormente licenciada en Bellas Artes. Soy, por tanto, una orgullosa continuadora de esa estirpe de artistas formadas en la Escuela de San Fernando. Una institución continuadora de los proyectos docentes de esta Academia que, a pesar de todos los pesares, de recelos y de dificultades, fue la primera institución pública de España que abrió sus puertas a la educación artística de la mujer. Gracias al esfuerzo de las mujeres que han ido desfilando por este discurso, y gracias a los hombres que las apoyaron, tuve yo la oportunidad de formarme, de convertirme en profesora universitaria y de recorrer un largo camino por las sendas del arte.

¿Qué proyecto artístico he tratado de desarrollar a lo largo de mi trayectoria?

El primer cuadro que pinté a los dieciséis años, en el colegio, fue un bodegón de Luis Egidio Meléndez. Su imagen en mi entonces joven retina ha perdurado en mi memoria a lo largo de toda mi vida artística. La aproximación a la realidad de los objetos cercanos, estudiando sus materiales, texturas, tonalidades, luces y sombras, marcará para siempre mi búsqueda de la verdad en el arte. Como a Meléndez, me atraerá la materia, la luz, las sombras y, necesariamente, la intensidad y el rigor en la técnica.

Apenas con 18 años tuve la oportunidad excepcional de conocer a Jorge Oteiza, gracias a la invitación de sus sobrinas y amigas mías Ana y Marta. Durante nuestras visitas a su casa en Zarautz, pude explorar su

Laboratorio Experimental y conocí también su estudio en Orio. Fue allí donde me encontré con sus maquetas de tizas y materiales cotidianos, que ocupaban todas las estanterías. Este encuentro me permitió sumergirme en la atmósfera de su taller y experimentar la personalidad de Oteiza. Sus palabras sobre los cambios y los abandonos resonaron en mí, y me sentí profundamente identificada con su búsqueda de la frontera entre la ciudad y la naturaleza, entre lo humano y lo animal. Como joven y humilde espectadora, me sentí unida a su ideario. Las maquetas de tizas y otros materiales que conocí en su Laboratorio Experimental, con sus “familias experimentales” de construcciones vacías, unidades abiertas, cajas desocupadas y el énfasis en el vacío y en la ausencia, conformaron un lenguaje de silencio que dejó una profunda huella y se convirtieron en punto de referencia en mi desarrollo artístico.

Poco después inicié mis estudios en la Escuela de Bellas Artes, previa superación de las pruebas de ingreso. Como saben, esta prueba tenía tres partes: dibujo, pintura y escultura, en las que se debía demostrar habilidad técnica y precisión. Recuerdo, en particular, la escultura modelo para la prueba de dibujo: el Apolo de Belvedere. La elección de esta escultura para la prueba de dibujo no solo exigía habilidad técnica, sino que también te sumergía en la tradición y en la historia del arte. Me preparé con dedicación y pasión para superar la prueba de acceso. Pasé largas mañanas dibujando estatuas en el Museo de Reproducciones y asistí aplicadamente a la academia Arjona, donde se preparaban los aspirantes tanto para Bellas Artes como para Arquitectura.

Esta semilla imprescindible fructificó en la Universidad, en los viajes a los grandes museos, ferias y galerías del mundo, en mis estancias de trabajo en Houston, Nueva York, St. Louis o, singularmente, Roma, rodeada allí por su consideración atemporal del arte, su eterna belleza, su serenidad.

Los frutos de este largo proceso se han podido contemplar en muestras internacionales como, entre otras, las realizadas en la New York Public Library, el Patricia & Phillip Frost Art Museum de Miami, Art Basel, el Museum of Contemporary Art, el MACBA de Buenos Aires, Museo de Arte Contemporáneo de Moscú (MMOMA), el Armory Show de Nueva York, Art Chicago, Zona Maco México DF, Feria de Arte Estambul, Pinta Miami y, por supuesto en Arco Madrid, donde estoy presente desde 1990.

Sin olvidar, por supuesto, las muestras celebradas en algunas de nuestras instituciones relevantes, entre otras, el Koldo Mitxelena Kulturunea de San Sebastián, el Centro de Arte Contemporáneo de Málaga, el Museo Patio Herreriano de Valladolid, el CEART de Fuenlabrada, la Fundación La Caixa de Girona, el Centro de Arte 2 de Mayo, el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, el Centro de Arte de Alcobendas o el Museo de Arte Contemporáneo de Madrid.

Mis trabajos están incluidos en colecciones públicas y privadas como el Museo Reina Sofía, el Museo de Arte Contemporáneo Helga de Alvear, el Museo Patio Herreriano, el Museo Arte Contemporáneo Macba de Buenos Aires, la Fundación La Caixa, el Centro de Arte Contemporáneo de Málaga, el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo de Sevilla, el Museo de Arte Contemporáneo Artium de Vitoria o la Colección del Banco de España, entre otros.

BREVE ITINERARIO DE MI OBRA

Me gustaría compartir con ustedes, muy brevemente, alguna de las obras que he mostrado en estas exposiciones. Desde la más reciente muestra, viajaremos fugazmente en el tiempo hasta los orígenes de mi trayectoria:

Estamos en 2024, entremos en la Galería Fernández Brasso para contemplar *Canopo*. Óleo, lienzo y madera.

En *Canopo* los elementos se combinan y se juxtaponen en base a una estructura discontinua, generando nuevas posibilidades de asociación, que como objetivo plantea lo ilusorio y el carácter ambiguo de la percepción de lo real. Planteo la organización de una estructura que recoge aspectos de la visión en dos y tres dimensiones, que profundiza en aspectos relacionados con su emplazamiento visual.

En esta misma exposición contemplemos *Dorado*, óleo y madera.

En *Dorado*, el movimiento diagonal la separa de la pared generando sombras que se proyectan contra la misma, buscando una espesura de silencio, de calma, que antecede a lo inquietante. Su superficie arroja un remolino de luz cálida donde los gestos y el azar se entremezclan en sus diferentes capas de pintura.

En Arco 2022 nos encontraremos como proyecto de artista de la Galería Fernández Brasso con *Jordanus*. Técnica mixta, lienzo y madera.

Jordanus incita a la reflexión acerca del espacio y de las relaciones que se establecen entre este, la materia y el color. Es un juego de dualidades que se enfrentan y a la vez mantienen un equilibrio, colores que se oponen, frialdad y calidez, y una frontera poco definida entre escultura y pintura, potenciada por elementos como el volumen, la gravedad, el peso, la luz, la transparencia, las sombras y los reflejos,

En este mismo año visitemos la exposición “Elogio de la densidad” en la Galería Moisés Pérez de Albéniz, para encontrarnos con *Sabik* (óleo, lienzo y madera).

En *Sabik* la densidad implica el tratamiento de la superficie del lienzo con elaborados pigmentos aplicados de manera que el gesto de la mano quede registrado en una superficie matérica, con consistencia que apela a lo táctil. La estructura discontinua posterior apela a los conceptos de coordenadas, perfil, borde, lateral, que definen la escena visual.

En el 2021 tendremos la oportunidad de visitar la Capilla del Edificio Convalecencia de la Universidad de Murcia, para contemplar *Sirrah*, *Cano-pus* y *Achenar*.

La intervención que realizo en la Capilla del Campus de la Universidad de Murcia utiliza los elementos arquitectónicos y visuales, como el volumen, la gravedad, la luz, la transparencia, para representar lo trascendente. Se establece un diálogo activo a través del color, la forma y su ocupación espacial. El uso del color, la forma y su ocupación espacial separadas del muro, generan sombras. Las obras parecen flotar a pesar de su tamaño y peso, estableciendo un “diálogo activo” con el espectador.

Vamos a cruzar el Atlántico en el año 2014 para recorrer el stand de la Galería Nina Menocal en la feria Zona Maco. Allí nos toparemos con *Obion*, *Sextans* y *Brattea*.

Obras que nos interpelan manteniendo elementos minimalistas y al mismo tiempo evocando la contemplación y la tensión emocional. Un encuentro entre conceptos antónimos donde el hierro va absorber o reflejar el espacio que le rodea al tiempo que se apodera de él.

Y ya que estamos en el nuevo mundo volemos a Miami en el 2011 para visitar la muestra “Color on Color” en el Patricia & Phillip Frost Art Museum, donde podemos contemplar *Enza*.

En *Enza* el color y la saturación desafían la separación figura-fondo mediante un mecanismo de vibración cromática.

Prosigamos nuestro viaje en el tiempo para visitar la retrospectiva que me dedicó en el 2006 el centro Koldo Mitxelena de San Sebastián. Detengámonos un momento ante *Natus*, *Dextro* y *Argaya*.

En los campos de color se aplican los pigmentos en delgadas y sucesivas capas uniformes, al tiempo que se va dejando la huella, el carácter indicial, la manera del gesto, hablando de esta forma a la mirada y al tacto.

Hemos atravesado ya las fronteras del siglo pasado y visitamos en 1999 la Colección MER, donde se encuentra *Zahen*.

Empleo del cuadro dentro del cuadro mismo, usando varios cuadros superpuestos, escalonados en niveles, evocando distintas profundidades y dimensiones cromáticas con los pigmentos brillantes, rutilantes y perlados.

Estamos ya en los años 80, la década en la que comencé mi itinerario artístico. En la Colección Banesto se encuentra esta obra de 1989, *Sin título*.

Eran obras en las que se exploraba el concepto de umbral, la puerta, el tránsito, utilizando materiales como el hierro y la gomaespuma que sugieren una experiencia paralela de cambio y transmutación.

Hemos llegado al principio del final, o al final del principio. Estamos en la Galería Oliva Arauna en 1988, en una de mis primeras exposiciones. Y nos encontramos frente a una obra sin título donde un objeto encontrado, una puerta, se superpone a una chapa de aluminio pintada con barnices, que contrastan con las huellas, líneas, arañazos, que, como dibujos azarosos e intempestivos, el tiempo ha dejado en su superficie. Apoyada en el suelo la puerta forma un ángulo con la pared, incitando a un paso imposible.

CONCLUSIÓN

Como han podido ver, mi compromiso, en definitiva, es el lenguaje experimental y radicalmente abstracto, en un ejercicio de construcción y deconstrucción del lenguaje artístico y de sus procedimientos. El acercamiento a la naturaleza o a la transcendencia a través del impacto con lo real: color, materia, volumen, espacio, luz y tiniebla. La obra, entre los límites de la pintura y la escultura, que genera múltiples puntos de vista y lecturas que incitan al movimiento en la contemplación del espectador. Malevich aspiraba a llevar a sus obras la pureza del universo al desnudo, el punto cero, el universo sin objetos a los que definir y controlar. Yo aspiro a un punto cero mucho más inmediato. El punto en el que la mirada se topa con el momento visual que retiene la atención, no por reclamarla, sino por absorberla. El color, la geometría, la textura nos atrapa. Un instante y un proceso tan sencillo que resulta demasiado complejo de definir. En definitiva, la luz como materia y la materia como luz.

En mi obra he tratado siempre de atrapar en la luz ese secreto elemental que a veces nos desvela el color, la textura, la geometría. He tratado de escapar del canon correcto en cada época y de liberarme del discurso para toparme de improviso con ese momento en el que la mirada se detiene, como enyugada misteriosamente al objeto.

La materia, el color y la geometría son la propuesta elemental, desnuda e inevitablemente arriesgada con la que en mi obra se interpela a la mirada del alma sensitiva. Una interpelación a la corporeidad, en las fronteras de la pintura y la escultura. Una visión táctil, una mirada al abismo de la sensorialidad. La Naturaleza como punto de partida para recobrar la emoción de la pintura. Encuentros abismales. No por azar muchas de mis obras llevan como título el nombre de un mar. Lo que en principio se nos aparece

como caos, agitación, desorden, puede rebelarse como armonía salvaje pero coherente y eterna en el marco de la geometría. No olvidemos que clásico tiene su raíz en *classicus*, en latín, lo que se refiere a la escuadra naval. ¿Puede haber un desafío mayor que el de trazar un orden geométrico sobre las aguas del mar? Ese mar que, como metáfora de la Naturaleza, abraza la luz y la devora en el seno de una aparente oscuridad impenetrable. Simas abisales en las que, sin embargo, súbitamente, se iluminan criaturas geométricas de colores deslumbrantes.

He tenido siempre la mirada puesta en el fondo del abismo que contemplaba el monje al borde del mar. He perseguido siempre rescatar algo de la luz que se difracta en la atmósfera o se oculta en las simas. He tratado de realizar una humilde contribución al proceso plástico espiritual que conecta Friedrich a Rothko o a Turrell. No es, como dijo Barnett Newman, que lo sublime sea ahora. Lo sublime es siempre, si nos tomamos el trabajo de captarlo y abrirle nuestros sentidos. Óleo, lienzo, madera, metal, todos tienen un mensaje, pero para escucharlo debemos encontrar el timbre exacto de los materiales.

Termino. La luz y su misterio. Una tarde de 1951, un niño de apenas tres años le preguntaba a su padre: papá, cuando se apaga la luz, ¿adónde va lo claro? Ese niño, Leopoldo María Panero, pasó toda su vida persiguiendo en su poesía el lugar a donde se había marchado lo claro. Señoras académicas, señores académicos, trabajaré desde este momento, junto a todos ustedes, para que siempre que se apague la luz encuentre lo claro un refugio en nuestra Academia.

Muchas gracias.



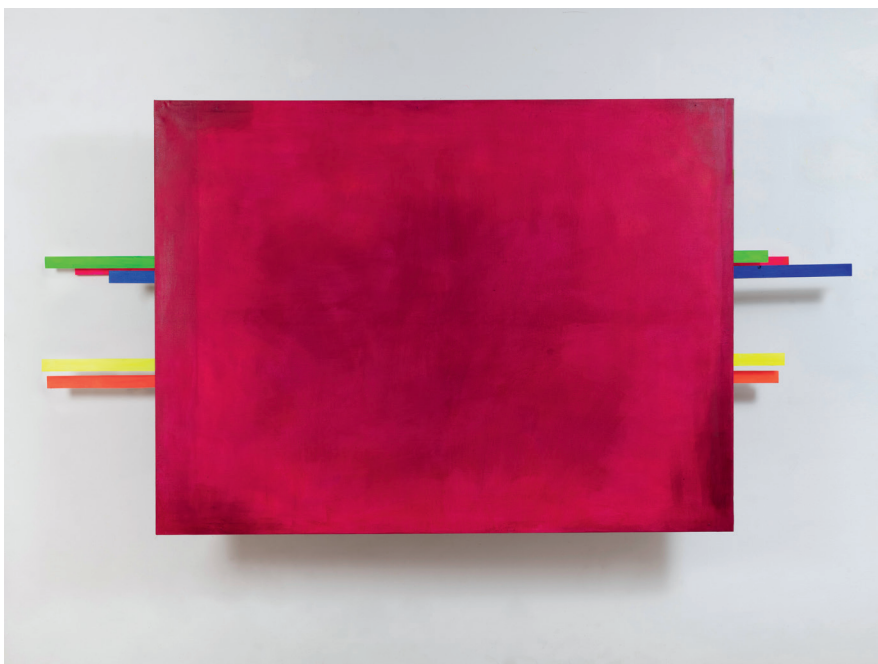
CANOPO



DORADO



JORDANUS



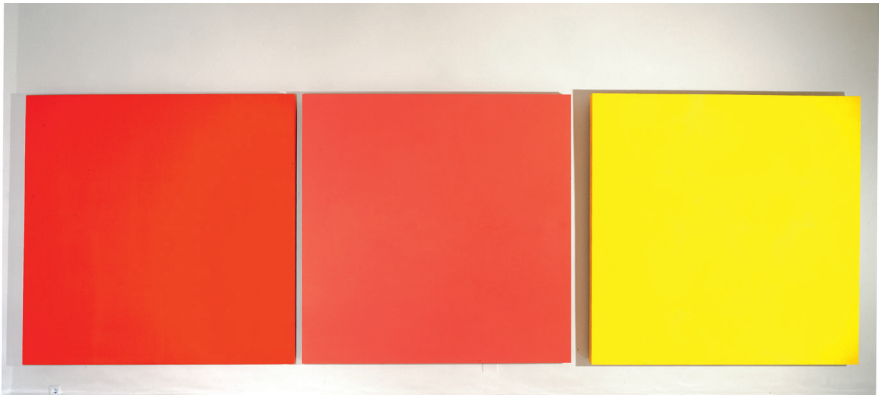
SABIK



SIRRAH, CANOPUS, ACHENAR



OBION, SEXTANS, BRATTEA



ENZA



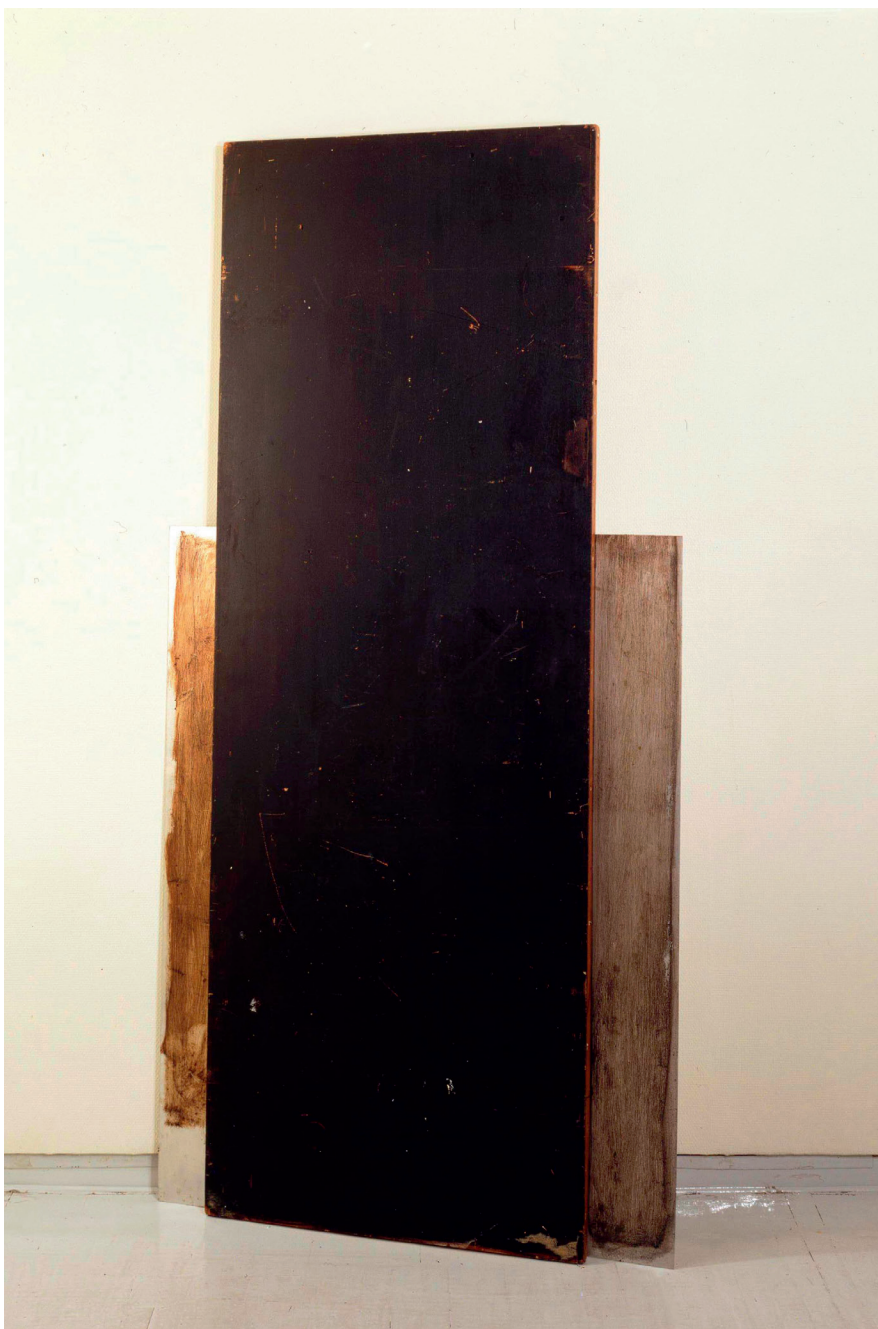
NATUS, DEXTRA, ARGAYA



ZAHEN



SIN TÍTULO



SIN TÍTULO

Discurso de contestación del
EXCMO. SR. D. VÍCTOR NIETO ALCAIDE

Hoy recibimos en nuestra institución a una nueva académica, una pintora que, además, como muchos de los primeros académicos de esta casa, es profesora de arte. Pintar y enseñar, una doble actividad que tenían muchos de aquellos que pusieron en funcionamiento esta institución. Quiero destacar que esto para la Academia tiene una relevancia especial. Porque un profesor que es pintor proyecta diversas formas de hacer arte entre los jóvenes. El discurso de ingreso de Rosa Brun que acabamos de escuchar se ha ocupado de los problemas que revela la historia de la enseñanza artística para la mujer. Un tema en el que concurren tres condiciones que ella cumple: la de mujer, la de profesora y la de pintora.

La academia surgió, entre otros fines, para constituir un centro regulador y controlador de las enseñanzas y de la actividad artística. Unas enseñanzas que impartían artistas de acusado prestigio basadas en el estudio desde una docencia reglada y sometida a unos principios artísticos universales. Con anterioridad, los jóvenes aprendices entraban en un taller donde se ponían en contacto con la actividad artística, con las técnicas y procedimientos y con una forma de entender el arte que no siempre seguían. La Academia nace para imponer un estilo encuadrado en las normas del buen gusto. Lo cual suponía, en cierto modo, desplazar en parte la iniciativa personal por el valor universal de la norma. Ante esto, siempre me he

preguntado: ¿Se puede enseñar creatividad? Creo que no; se puede estimularla, enseñar a ser artista, a despertar el interés y a descubrir inquietudes y capacidades que el aspirante a artista ignoraba poseer. Sin embargo, enseñar a ser artista, como un profesional, es algo posible y necesario para la difusión del arte y formar una sensibilidad que lo haga posible.

En el aprendizaje antiguo en el taller de los pintores el discípulo aprendía según los usos y formas del arte del maestro. En las Academias, en cambio, lo hacían siguiendo unos principios establecidos inmutables. Pero la creatividad es algo íntimo que no puede aprenderse y que solo pueden desarrollar los artistas que posean esa capacidad, por muy oculta que esté. Solo así se explica el que de los talleres de artistas geniales hayan salido discípulos mediocres y que de maestros de segundo orden hayan surgido genios como, por ejemplo, Velázquez o Goya.

A este respecto, en una carta de 1792, en la que se solicitaba a todos los profesores de la Academia que dieran su opinión sobre la enseñanza de las Bellas Artes, Goya contesta que:

“... no hay reglas en la pintura, y que la opresión, u obligación servil de hacer estudiar o seguir a todos por un mismo camino, es un grande impedimento a los jóvenes que profesan este arte tan difícil, que toca más en lo Divino que ningún otro...”

La actual complejidad de las artes ha invalidado los conceptos y definiciones tradicionales sobre las especialidades, los géneros y los tipos de obra como, por ejemplo, la idea tópica de que la pintura es forma, color y materia. Antes se podía afirmar que la escultura es materia y forma en el espacio. Del mismo modo, hasta la aparición de la abstracción, cuando se hablaba, se pensaba o se escribía sobre arte, se hablaba implícitamente de representación. Ante las obras contemporáneas todas estas definiciones ca-

recen de sentido porque la renovación del arte contemporáneo no ha sido solamente un cambio formal, sino una transformación radical e integral de la idea misma de arte, de sus componentes y sus materiales y de los conceptos que antes servían para definirlo.

Las obras de arte antiguas, la escultura o la pintura, por ejemplo, eran la referencia para definir los fundamentos y los límites de unas especialidades que han desaparecido debido a que el arte actual, en el que existe igualmente una pintura y una escultura, se ha desentendido de los principios inalterables en los que se basaban las definiciones tradicionales de la obra de arte. En su lugar, se ha producido un mundo complejo, diverso e insospechado de imágenes y objetos que nos rodean y habitan en nuestro entorno, viviendo como nuevos seres artísticos. De la idea tradicional de arte solamente se ha mantenido la referencia a unos objetos salidos de la mano y de la mente humana y que cumplen una función plástica. Una plasticidad diversa, compleja y, hasta el momento, inagotable.

La realización de una obra abstracta hoy supone manifestar una posición formal e ideológica. Antes de la aparición de la abstracción la referencia a una pintura o a una escultura llevaba implícito que se trataba de una obra figurativa basada en el fundamento de la representación. No se concebía el arte sin representación. Toda la pintura y la escultura eran figurativas. Los cambios y las transformaciones eran exclusivamente de tipo formal, mientras que el principio de representación como fundamento de la pintura o de la escultura permaneció inalterable. La aparición de la abstracción introdujo una dicotomía en el panorama artístico. Una obra podía ser abstracta, estar formada por líneas y colores que no representaban ninguna realidad reconocible externa al cuadro. Por su parte, los artistas figurativos, cuyas obras mostraban la representación de realidades identificables, impulsaban un lenguaje que alteraba las opciones de la figuración tradicional. Los

artistas modernos, desde la abstracción, tanto los que la practican como los figurativos, han venido desarrollando un arte mucho más introvertido en el que los componentes plásticos asumen el protagonismo definidor de la obra.

La obra de Rosa Brun, que aparece en el panorama artístico de los años ochenta, constituye una afirmación radical de que cada obra es siempre un objeto plástico —que por inercia llamamos pintura o escultura—, de carácter independiente y autónomo. Son volúmenes y formas, cuerpos y objetos con una existencia propia, situados en un espacio, que es también el nuestro, como interpolaciones plásticas de una nueva realidad o, lo que es lo mismo, de un mundo inédito instalado en un ámbito conocido.

Lo mismo sucede con las obras realizadas para ser colgadas en una pared, como las pinturas. Son abstracciones, composiciones geométricas, sintéticas de color y formas elementales que aparecen situadas en el lugar en que, desde la aparición del cuadro de caballete, se han venido colocando las pinturas: una pared, un muro, un paramento liso o un plano vertical. En este sentido, la colocación de estas obras en estas superficies proporciona al espacio en el que se encuentran una referencia figurativa, un efecto sobre la pared mediante el cual se transforma el espacio en el que se hallan en un nuevo y renovado ámbito.

Desde sus inicios, Rosa Brun se decantó por la abstracción que hasta entonces se movía en las derivaciones del Informalismo expresivo y matérico, el Constructivismo, el Neoplasticismo, las tendencias geométricas, o la síntesis del minimalismo. En obras iniciales, la pintora aplica texturas y materias y de una expresividad moderada, como memoria informalista lejana, si bien con una delimitación constructiva estricta. Es un principio que han mostrado siempre sus obras, concebidas y articuladas desde un

orden geométrico pero planteadas desde unos supuestos que se podrían denominar de una geometría artística. La geometría es un recurso, un método y un soporte, para desarrollar obras de una gran complejidad plástica. Un lenguaje estructurado con un juego de proporciones inéditas y con el desarrollo de una nueva relación del objeto con el espacio en que se inserta.

En las obras de Rosa Brun se desarrolla una estructura formada por planos rectangulares de color. Tanto sus objetos situados en el espacio, como los aplicados a una pared —antes esculturas y pinturas—, dividen la superficie en áreas geométricas formadas por planos horizontales y verticales, elementos que entablan un diálogo entre sí en función de las posiciones que estos ocupan en el espacio. Las líneas que delimitan los planos de la composición abarcan la totalidad de la anchura o de la altura de la superficie. Y con ello, se obtiene un juego sutil de proporciones sugeridas, creadas por las formas de los objetos y las combinaciones de los planos de color en las que resulta fundamental el efecto que provoca la incidencia de la luz. En este sentido, la autora ha hecho referencia en su discurso a su preocupación por la luz cuando realiza sus obras. No es la luz exterior la que nos transmite el juego y las dimensiones de los planos, sino que es el formato, las formas, el color, y la ubicación de las obras lo que crea un corolario infinito de efectos lumínicos.

Las obras de esta pintora, a través de sus diversas posibilidades y opciones de ubicación, establecen una relación dialéctica con el lugar en el que se insertan. Así, un paralelepípedo dispuesto verticalmente tiene un efecto, de imposición y permanencia en el espacio, muy distinto de si este mismo objeto, a través de la colocación de un calzo, lo percibimos inclinado. La ubicación de la pieza artística, su entorno, la forma de colocación en la superficie plana del muro o en el centro de un espacio abierto tienen como resultado una complicidad entre la artista y el espacio. Porque son obras

surgidas para convivir con ellas, alterar el lugar que habitan y para que su imagen se transforme hasta el infinito con el movimiento del espectador.

La definición visual de las obras de esta artista viene determinada por el papel de los planos de color y de las superficies de sus objetos. Con unos elementos aparentemente mínimos y reducidos, como un rectángulo monocromo inserto en el espacio iluminado de una pared, Brun transmite una idea de gravedad y levedad que subraya el sonido del color, la luz y su posición en el espacio. Porque en estas obras existe otro componente esencial que las define. Me refiero al juego de proporciones que establece, en cada una de sus obras, a partir de las formas geométricas. Los cuadrados o rectángulos de color de que se compone, por ejemplo, una obra, no son dos formas casualmente unidas, sino dos formas que mantienen entre sí una sólida relación, aparentemente oculta, al desarrollar una combinación de proporciones y de relaciones numéricas entre sí. Es un principio teórico, de carácter abstracto, que integra a los distintos componentes cuyas formas y dimensiones están realizadas en sintonía con cada uno de los demás elementos de la composición, de forma que cualquier mínima alteración rompa la proporción del conjunto.

Nuestra más sincera bienvenida, Rosa, por aportar un universo ideal y utópico cargado de orden, equilibrio, serenidad y, como dirían los griegos, de ataraxia, en un mundo carente del sosiego necesario para poder encontrarse a sí mismo.

LISTADO DE LOS ACADÉMICOS TITULARES DE LA MEDALLA NÚMERO 3
DESDE 1857

Excmo. Sr. Marqués de Someruelos.
Desde el 1 de enero de 1857 al 22 de diciembre de 1859.

Excmo. Sr. D. Antonio Cachavera.
Desde el 22 de marzo de 1867 al 25 de junio de 1875.

Excmo. Sr. D. Francisco Sans.
Desde el 29 de julio de 1875 al 5 de mayo de 1881.

Excmo. Sr. D. Alejo Vera.
Desde el 26 de junio de 1892 al 5 de febrero de 1923.

Excmo. Sr. D. Manuel Benedito.
Desde el 22 de junio de 1924 al 20 de junio de 1963.

Excmo. Sr. D. Juan A. Morales Ruiz.
Desde el 23 de enero de 1966 al 29 de enero de 1984.

Excmo. Sr. D. Manuel Rivera Hernández.
Desde el 10 de junio de 1985 al 2 de enero de 1995.

Excma. Sra. Dña. Carmen Laffón de la Escosura.
Desde el 16 de enero de 2000 al 7 de noviembre de 2021.

Excma. Sra. Dña. Rosa Brun.
Desde el 9 de junio de 2024.

ESTE LIBRO SE TERMINÓ DE IMPRIMIR EL 9 DE JUNIO DE 2024,
FESTIVIDAD DE SAN EFRÉN, EN LOS TALLERES DE LA
IMPRESA TARAVILLA, ARTES GRÁFICAS

ISBN: 978-84-96406-92-6
Depósito legal: M-13307-2024

