

Aunque deteriorada por el tiempo, esta fotografía tiene un valor excepcional pues testimonia la labor pedagógica de Adriana Billini Gantreau, la primera mujer graduada —al menos, registrada oficialmente— en la Academia de San Alejandro, así como la primera que ingresó, en 1907, en su prestigioso, hermético y varonil claustro, como Maestra de Dibujo Elemental. Nacida en Santo Domingo, República Dominicana, el 11 de marzo de 1865, vino muy joven a residir en Cuba. Adoptó la nacionalidad cubana y permaneció aquí hasta su muerte, ocurrida el 18 de enero de 1946, a la edad de 81 años.



Un derecho conquistado: aprender a pintar

AUNQUE TUVIERON QUE TRANSCURRIR MÁS DE 60 AÑOS DESDE SU FUNDACIÓN, LA ACADEMIA DE SAN ALEJANDRO EN LA HABANA FUE UNA DE LAS PRIMERAS ESCUELAS DE BELLAS ARTES EN ADMITIR LA MATRÍCULA DE MUJERES.

por **HORTENSIA PERAMO CABRERA**

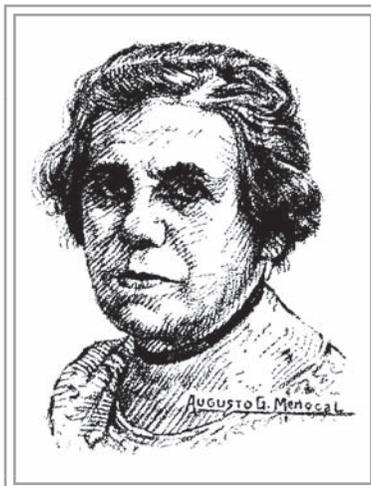
La estrategia que presenta la enseñanza del arte en un momento y lugar dados, puede y debe considerarse un factor importante para el análisis del estatus de que goza la actividad artística en cualesquiera de sus ramas, como también para la evaluación de la eficiencia y calidad del proyecto social en la que ella se inscribe o actúa, incluido el dato de la oportunidad a la incorporación social de la mujer.

Según la relación apuntada entre el arte y la enseñanza artística, esta última específicamente dada en su expresión institucional: la Academia, y específicamente refiriéndonos a las Artes Plásticas y a Cuba, puede decirse que el reconocimiento social de esta actividad, más específicamente de la pintura, ocurre en la misma medida en que los representantes de la Corona española en la Isla toman conciencia de su importancia como mecanismo de representación de un poder que, caracterizado por el despotismo, intentaba introducir las ideas de la Ilustración como modelo cultural e ideológico capaz de desarrollar en materia técnica y científica a este dominio de ultramar, proyecto que si bien tuvo destacados promotores entre los españoles, como don Luis de las Casas y el obispo de Espada y Landa, también encontró entre los cubanos

un medio fértil y propicio para llevar adelante tales ideas, debido al concurso de ilustres pensadores, filósofos, economistas y científicos como don Francisco Arango y Parreño y don Tomás Romay, entre otros fundadores y promotores de la Real Sociedad Económica de Amigos del País en 1793 y sus proyectos.

Consecuente con sus propósitos de ilustración y desarrollo, y con las aspiraciones de los criollos que pugnaban por ubicarse en planos jerarquizados dentro de la estructura del poder colonial, fue esta Sociedad la que fundó, en 1818, una escuela gratuita de dibujo y pintura, con el tiempo denominada Academia de San Alejandro en honor a Alejandro Ramírez, quien fuera superintendente general y director de la referida Sociedad, «por debérsele su fundación y progresos», tal como reza en el Reglamento de la Academia correspondiente al año 1848 y a través del cual se le nombra oficialmente de esta manera.

Parte de este plan ilustrado se revela en el Acta de la Junta Ordinaria de la Sociedad del 17 de noviembre de 1817, cuando se analizó y aprobó la creación de esta escuela, toda vez que los allí reunidos reconocían la utilidad de la misma y de emprender una acción que permitiera salir del «atraso a que están sometidas en



Retrato de la pintora Adriana Billini, realizado por su colega Augusto G. Menocal para el libro *La pintura y la escultura en Cuba* (1952).

EN ESTE LUGAR ESTUVO EL
CONVENTO DE SAN AGUSTIN
DONDE SE FUNDO EN 1818 LA
ESCUELA GRATUITA DE DI-
BUJO Y PINTURA DE LA HA-
BANA QUE SE LLAMO DESPUES
SAN ALEJANDRO
CNEART 23 DE ENERO 1996



DRAGONES 308
SE ESTABLECIO DESDE 1897
HASTA 1961 LA ACADEMIA DE
BELLAS ARTES SAN ALEJANDRO
CNEART 22 ENERO 1996



El 11 de enero de 1818, en un aula del Convento de San Agustín, el francés Juan Bautista Vermay fundó la Escuela Gratuita de Pintura y Dibujo de La Habana, que en 1832 pasó a llamarse San Alejandro en honor a Alejandro Ramírez y Blanco, intendente general del Ejército y Real Hacienda, «por debérsele su fundación y progreso», según reza en el primer reglamento de la escuela. Al año siguiente, víctima de la epidemia del cólera, falleció el propio Vermay, quien desde 1821 —cuando murió Ramírez y Blanco— afrontaba serias dificultades financieras; incluso, había tenido que renunciar a su salario como director. No sería hasta el curso 1879-1880 que ingresara la primera mujer en esa institución académica, cuando ya radicaba en Dragones no. 60 (actual 308, entre Rayo y San Nicolás), adonde había sido trasladada en 1857. Allí permaneció hasta 1961, en el edificio donde hoy radica una escuela secundaria básica.



nuestro país las artes y oficios». Para ello contarían con la asignación de un presupuesto mínimo, y con los servicios, por un salario fijo, de un pintor neoclásico francés, Juan Bautista Vermay, radicado en La Habana alrededor del año 1815, y que, habiendo presentado credenciales como discípulo de Jacques-Louis David, impartía clases particulares de dibujo y pintura, como era usual en esa época, máxime ante la inexistencia de una academia oficial.

En los documentos de la Real Sociedad se registran detalles de toda índole acerca de los preparativos y organización de la escuela, pero quizás lo más llamativo es la revelación de ciertas motivaciones o intenciones que subyacen en esta ilustrada fundación, tal como aparecen en la mencionada acta.¹

Es fácil observar que la necesidad de la fundación de esta Academia está ligada a una restricción de las oportunidades. Además del presupuesto clasista discriminatorio (de padres conocidos, de buena educación y costumbres), se expresaba claramente otro superobjetivo, igualmente excluyente, esta vez de contenido racial, justificado por el temor al negro que en número creciente se contaba dentro de los censos de población y que constituían una amenaza al orden blanco colonial. Además de los «enormes males» que habían traído a nuestra sociedad, habían «alejado de las artes a nuestra población blanca», según afirmaba uno de los más importantes pensadores reformistas de la época.

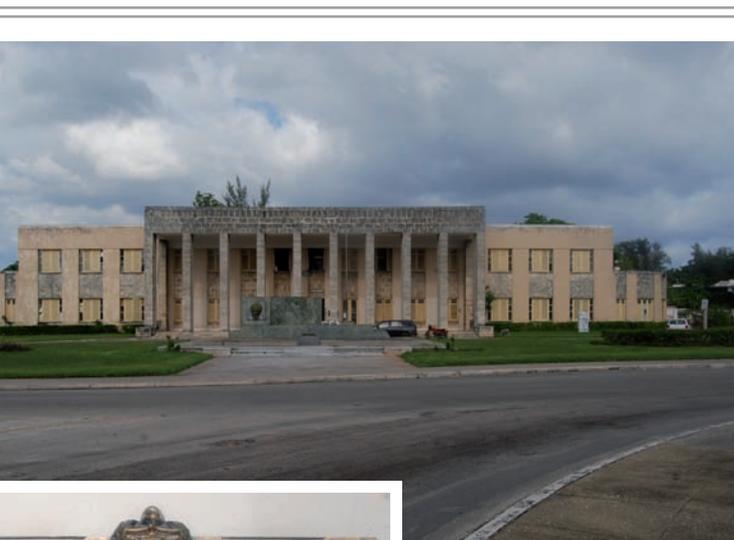
En dos palabras: se trataba, por un lado, de una lucha de poderes dada a través del arte y, por otro lado,

de «blanquear» a la pintura. Excluir a los pobres, a los negros y mestizos, era eliminar oficialmente a aquellos pintores populares, autodidactas e ingenuos, que andaban por toda La Habana ofreciendo sus servicios y que «embadurnaron sus muros de la forma más alegre»²; eliminar aquellos «mamarrachos» de aliento barroco y abrir las puertas al «buen gusto» que traían los racionales modelos del neoclasicismo, significaba dignificar el oficio. Para respaldar esta cruzada, nada mejor que comenzar a poner orden a través de la Academia que se fundaba.

UNA PUERTA DE ESCAPE

Esta actitud excluyente nos pone sobre aviso para el caso de la mujer. Sin embargo, en las actas de la Sociedad Patriótica que tratan sobre la concepción inicial de esta Academia, no se especifica una negativa respecto a la admisión de alumnas. Parece ser que este tema no requería interés o consideración alguna dentro de este proyecto en proceso. Quizás la exclusión estaba implícita. Y no es que el tema de la mujer asociado a estos planes de ilustración estuviera totalmente ausente, pues en las propias actas se registran importantes reconocimientos a escuelas para niñas por sus buenos resultados. Sin embargo, la ausencia verificada en materia de artes y oficios, permite considerar que la mujer en estos menesteres era, más que discriminada, ignorada.

Y no era de extrañar, pues si la propia actividad artística era subvalorada por encontrarse en manos



Actualmente, la Escuela Nacional de Bellas Artes «San Alejandro» sigue formando estudiantes de ambos sexos en la que es su sede desde 1962, frente al obelisco de la entrada a Ciudad Libertad, en Marianao.

de pobres y de negros o mestizos, era totalmente inconcebible incluir en ella a la mujer, para la cual la sociedad reservaba un lugar de suprema pureza y lealtad hogareña, racial y clasista.

Paulatinamente, en el transcurso del siglo XIX, y liderada por la Academia, se produjo un cambio positivo sobre el valor simbólico del arte, en su reconocimiento social y, consecuente con ello, del artista, que será considerado cada vez menos artesano. Pero lo cierto es que, aun cuando se hubiera logrado el objetivo de dar dignidad al oficio,³ tuvieron que transcurrir más de 60 años desde la fundación de la Academia para que fueran admitidas las primeras mujeres que cursarían estudios de Bellas Artes en la misma. Puesto que esta escuela habanera fue la primera escuela de su tipo en la Isla, puede afirmarse que aquéllas fueron las primeras mujeres en cursar estudios académicos en Cuba.

No obstante este dato de supremo interés, y a pesar de que se suele afirmar que «la historia de la pintura en Cuba es la historia de San Alejandro»,⁴ no podemos ignorar que fuera de la enseñanza formal o académica oficial, e incluso antes que ésta, existieron mujeres que se acercaron y vincularon a la práctica de las Bellas Artes, particularmente de la pintura. Ellas fueron nuestras primeras estudiantes informales.

ESTUDIANTES INFORMALES

Desde finales del siglo XVIII encontramos datos de mujeres que se iniciaron en la pintura a través de cla-

ses que, incluso a domicilio, impartían algunos artistas sin ocupación, éxito ni clientela en Europa y que, como muchos, venían a probar fortuna en estas tierras, a vivir aventuras o a escapar de alguna deuda o molesto tropiezo de cualquier otra índole. Entre estos profesores hubo, no obstante, verdaderos artistas que ejercieron la docencia en San Alejandro y hasta ocuparon su dirección, como fue el caso del propio Vermay o de sus compatriotas Guillermo Colson y Federico Miahle.

En las publicaciones periódicas que se inician en La Habana a partir de la introducción de la imprenta en 1723, aparecen los primeros anuncios de profesores de pintura. Llama la atención que en 1804, en un número del *Papel Periódico de la Havana*, publicación emblemática de nuestra cultura, fundada en 1790, se anuncia como pintor y retratista en miniatura un tal Pedro Juan Meause, quien «ayudado por su mujer y su hija daba clases de pintura a niños y niñas».⁵ No sabemos en qué consistía la colaboración de su esposa e hija, pero lo que sí es evidente es que en su anuncio están abiertas las expectativas a las niñas. También se menciona, entre otras, la academia de niñas de doña Juana Pelet, donde James Gay Sawkins fue profesor de dibujo. Este inglés también se anunció como retratista al óleo y en miniatura, y no sólo en La Habana, sino también en Santiago de Cuba, segunda ciudad en importancia de la Isla, que intenta reproducir, aunque fuera en menor escala, las características de la capital, y, por supuesto, también en lo concerniente a la práctica de las Bellas Artes y su enseñanza. Asimismo nos encontramos a un tal D.C. Falossi, «dispuesto a recibir todas comisiones no sólo de retratos al óleo y miniatura (...) dará lecciones de dibujo y pintura en casas particulares».⁶

Fue a esta vía no formal a la que acudieron las mujeres, de cualquier edad aunque mayoritariamente blancas y de buena familia, es decir, con recursos financieros, para poder encauzar y educar sus habilidades en la pintura y, particularmente, en el arte de la miniatura, muy practicado y difundido en Europa y que llegara a nuestro país a través de los artistas extranjeros a los que hemos aludido, en buena medida franceses escapados de la Revolución de Haití de 1804, entre otros acontecimientos que provocaron el éxodo, desde otras tierras del Caribe hacia territorio cubano, tanto de las plantaciones cafetaleras como de sus artistas. Ejemplo de ello fue, en Santiago de Cuba, la aparición del francés J. Fourcade, que en 1844 inauguró una academia de dibujo y de quien se afirma fue el iniciador de Baldomera Fuentes (1807-1877), destacada paisajista al creyón y a la acuarela, así como miniaturista en marfil. Ella es, a juicio de un notable crítico e historiador del arte cubano, José Veigas, «la primera mujer que se destaca en el arte pictórico en Cuba».⁷

Existe otra opinión no tan favorecedora, que estima que Baldomera entra en la historia gracias a su

hermano, el reconocido músico Laureano Fuentes, quien en su libro sobre las artes en Santiago de Cuba, dedica un fragmento a las artes plásticas con el propósito de mencionar a su hermana y propiciar su reconocimiento. Si por extremas ambas opiniones pudieran ser discutibles, no caben dudas acerca de la significación de la labor de esta mujer al fundar su propia escuela, establecida en forma independiente en 1854, cinco años antes que la primera academia oficial de pintura de esa ciudad, lo que significó lanzarse al espacio público de la competencia a los 47 años de edad en un terreno hasta ese momento exclusivamente masculino.

Ya había otras escuelas dirigidas por señoras, pero ésta es la primera especializada en la enseñanza del dibujo artístico. Podemos estimar éste como un dato curioso y excepcional, pero nos revela el empuje y las aspiraciones de un sector de la sociedad que se muestra inconforme con su impuesto alejamiento del arte y llega, como Baldomera, a tomar propias iniciativas. Cuando observamos la escasa obra que de esta artista ha llegado hasta nosotros, exclusivamente miniaturas, el análisis puede volver a constatar la perspectiva disminuida en que era juzgada y colocada por la mirada masculina dominante.

Tengamos en cuenta la escala diminuta de 9,5 x 9,5 cm, el espacio, el ámbito familiar de sus logros artísticos, en donde por cierto aparece su autorretrato firmado «por mí», que nos hace pensar más que todo en una necesidad de autoafirmación como mujer, persona y artista.

No obstante, en la dedicación prácticamente exclusiva a la miniatura, se ha observado como una reducción o limitación de la mujer pintora a este género, clasificable dentro de las artes menores, aunque hayan sido muy estimadas en Europa (recuérdense las *Dulces Horas* del duque de Berry o las que luego formaron parte del atuendo rococó y hasta del neoclásico), y practicado igualmente por artistas hombres, también en Cuba, tal como se percibe en los anuncios de prensa que hemos referido.

Pero si tenemos en cuenta las circunstancias en que se inscribe la mujer en el transcurso del siglo XIX cubano, y dentro de los afanes iluministas de una burguesía criolla en desarrollo, podemos concordar con Whitney Chadwick en que aquella práctica formaba parte del ideal de feminidad que expone y refleja un estatus burgués en ascenso, el cual implicaba una subestimación hacia la capacidad de la mujer para entenderse con retos o artes mayores:

«El ideal de feminidad producido por actividades como el bordado y el dibujo contribuyó directamente a la consolidación de una identidad burguesa en la cual las mujeres tenían el placer de cultivar logros artísticos (...). Las actividades artísticas de un creciente número de mujeres amateurs trabajando

en medios como el bordado, el pastel y la acuarela, y ejecutando trabajos altamente detallistas, confirmaban los puntos de vista de iluminismo de que las mujeres tienen un intelecto diferente e inferior al de los hombres, que ellas carecen de la capacidad para el razonamiento abstracto y la creatividad, pero que están mejor dotadas para el trabajo de detalles».⁸

UNA INICIATIVA HISTÓRICA

Dentro de la enseñanza formal, específicamente iniciada por la Academia de San Alejandro, tendrían que pasar poco más de 60 años desde su fundación, en 1818, para que en sus registros de matrícula aparecieran consignadas las primeras alumnas. Esto ocurrió en el curso 1879-1880, cuando era su director el pintor Miguel Melero, el primer cubano en ocupar tan distinguido e influyente cargo.⁹

Se respiraba cierto aire de tregua que había traído el recién firmado Pacto del Zanjón, mediante el cual se ponía fin, por el momento, a las hostilidades entre las tropas del ejército español y los cubanos mambises que luchaban por la independencia.

Ese cierto clima de distensión permitió, aunque no sin discusión, que la Academia de San Alejandro contara, por primera vez, con un director cubano. Cumpliendo el Reglamento, se celebró un concurso de oposición, y Melero, con su *Rapto de Dejanira* (ejemplo de «pintura académica, sin época ni país», como la calificara el crítico de arte Guy Pérez), a pesar de la protesta de algunos peninsulares y hasta con la intervención del capitán general, logró finalmente obtener la plaza.

Su actuación como director en los siguientes 30 años hasta su muerte, ocurrida en 1907, demuestra que, al pretender el cargo, Melero traía consigo algunos propósitos que iban más allá de ser otro director o el primer cubano en serlo. Fue un profesor dedicado a su cátedra de colorido y un director con ideas nuevas que, a pesar de no ser de orden estético, constituyeron importantes pasos de avance en la enseñanza de las artes plásticas. Fueron tres sus iniciativas: la primera, establecer la clase con modelo vivo, pues hasta el momento el dibujo —con sus modelados y sus claroscuros— sólo se enseñaba copiando las estatuas de yeso traídas de la Real Academia de San Fernando de Madrid para estos fines, en su mayoría reproducciones de importantes obras de la Antigüedad grecolatina; la segunda iniciativa consistió en proceder a la instalación de alumbrado de gas para evitar que los alumnos acudieran a las clases con sus velas de estearina, pero que debió además propiciar una mejor iluminación para trabajar los ejercicios, entre otras posibles ventajas, y la tercera iniciativa fue permitir a las mujeres el ingreso a esta Academia, con lo que quedaría establecida la enseñanza oficial del dibujo, la pintura y la escultura para ambos sexos.

Esta última fue la más trascendental de sus iniciativas. En esto concordamos todos los historiadores del arte cubano y otros analistas, como Sebastián Gelabert, discípulo primeramente y después amigo personal del pintor, quien opina que fue esa decisión «la que lo pone en plano superior como impulsor de nuestra cultura, la que señala época y que mejor muestra el espíritu progresista que poseía a este artista (...) revolución inusitada, que pareció entonces un verdadero atrevimiento».¹⁰

Revolución inusitada... verdadero atrevimiento... Gelabert nos explica a continuación sus argumentos: «¿Por qué? Pues porque esta enseñanza no estaba establecida en ninguna otra parte, se la consideraba pecaminosa. Melero en este sentido fue un precursor; él, adelantándose a su tiempo y ansioso de difundir el arte, abrió las puertas de la Escuela a las mujeres cuando ni aún en París, gran centro del arte mundial, se les había dado paso. Allí se consiguió, con dificultad, diez u once años más tarde (...)».

Que Gelabert haya tomado la referencia de París sirve para resaltar el mérito de Melero, a pesar de que sobre tal dato histórico caiga una sospecha si tenemos en cuenta que ya había transcurrido la experiencia del siglo XVIII, eminentemente femenino, y habían alcanzado notoriedad mujeres artistas, lo cual no es signo de formación a través de una institución formal o academia, como Louise Vigée-Lebrun (1755-1842), retratista y miembro de la Real Academia Francesa, que ganó fama entre la nobleza europea y llegó a realizar cerca de ochocientas telas; o como Angelika Kaufmann (1741-1807), pintora suiza radicada posteriormente en Londres, en donde fue discípula del muy destacado retratista inglés Joshua Reynolds y llegó a ser miembro fundador de la Royal Academy of Arts.

Podríamos citar también a la veneciana Rosalba Carriera (1675-1757), sobresaliente pintora al pastel que alcanzó gran éxito con sus retratos en varias ciudades europeas, al punto de que fundó un taller propio con suficientes ayudantes que le permitieran satisfacer sus numerosos encargos. Formó parte, además, del exquisito círculo de artistas entre los que se encontraba Watteau, y su éxito en París fue oficialmente reconocido en octubre de 1720 cuando fue admitida en la Real Academia. Cabe mencionar aquí que la Carriera se inició decorando cajitas de rapé y pintando retratos en miniatura sobre objetos de marfil, tal como hizo nuestra Baldomera Fuentes y muchas otras mujeres cubanas que trabajaban estos cuadritos «anónimos» dentro de sus hogares.

Pero Gelabert, sabedor quizás de este margen de duda, afirma conservar recortes de periódicos de aquel tiempo y de aquel acontecimiento parisino, «con el informe, el decreto, los comentarios y las protestas que el mismo produjo». Y relata que los hombres no querían a las mujeres en la Academia, ni



Miguel Melero (La Habana, 1836-1907) fue el noveno director de la Academia de San Alejandro, desde 1878 hasta su muerte, y primer cubano en ocupar ese puesto. Bajo su mandato, durante el curso 1879-1880, fue permitido —por primera vez— el ingreso de alumnas en esa institución.

siquiera en aulas separadas, así que «fue a la fuerza que se concedió ese derecho a las mujeres en Francia», lo que apunta para destacar la diferencia de que «entre nosotros no hubo protestas ni dificultades; sino al contrario: agrado y satisfacción».

No obstante, también en San Alejandro hubo su toma de medidas con respecto a la coincidencia de hombres y mujeres bajo un mismo techo académico, y tal como observa otro de los historiadores de San Alejandro: «A partir de ese momento las clases se dividieron en: “para señoritas” y “para caballeros”», y señala que en el periódico *El Almendares* del 7 de octubre de 1882 se informa sobre la creación de una «sala especial» en el propio plantel para acoger a un grupo de 30 señoritas.¹¹ No puede escapar la observación de que ante otra de las iniciativas de Melero, la de utilizar modelos vivos, en las clases de las señoritas esto no funcionaba de la misma manera que para los caballeros; ni siquiera años después, cuando se hicieron los talleres colectivos, se permitía la presencia de las muchachas cuando de un modelo masculino se trataba.

Todavía habría que verificar la certeza de esta primicia cubana, que con tanta convicción establece Gelabert, con otras referencias más cercanas que París desde el punto de vista histórico y cultural, como lo fue la Academia de San Fernando, en Madrid, fundada por el rey Felipe V en 1744, la cual funcionó como rectora de la cubana San Alejandro. En su reseña histórica se refiere que «en 1816 fue Director un Infante de la Real Familia, ejerciendo una influencia muy poderosa. Muy pronto se crearon nuevos es-

que concernía a la Academia, desde su plan docente hasta su orden interno, pasaba por la aprobación del capitán general o alguno de sus delegados. No olvidemos que ésta es una Academia oficial del gobierno colonial, constituida según sus fines e intereses. Esta relación de subordinación queda confirmada con la notificación de la respuesta del 29 de junio donde el gobernador general accede a la admisión de la alumna.

¿Habrá tenido que hacer Melero una notificación cada vez que se le presentara una mujer aspirante, como ocurrió ese mismo curso con María Luisa Cacho Negrete y con Elisa Visino Rolthal? No aparece registrado ningún otro trámite similar al de Marta Valdés, por lo que conjeturamos que ésta sentó suficiente precedencia para que en lo adelante se continuara con la admisión de mujeres a la Academia.

Por lo tanto, podemos convenir en que se trató de una iniciativa compartida entre Marta Valdés, que se presentó, y Melero, que se inclinó a favor de su admisión. El hecho, que fue noticia en el periódico *El Almendares*, propició que, tal como reconoce Gelabert, las señoritas matriculadas «pronto llegaron a alcanzar un número considerable». Similar observación se recoge en la referencia que hace el secretario sobre el discurso de apertura del curso escolar 1882-1883 pronunciado por Melero.¹⁴

Teniendo en cuenta esta afirmación, parece ser que rápidamente ha variado el valor o la función doméstica con que Gelabert interpretaba el gesto inicial del osado director, al contarse ya con la mujer para el engrandecimiento del arte del país. No parece casual que en el acto inaugural del referido curso, en la entrega de premios a los alumnos más destacados del curso anterior, entre tantos y tan acostumbrados nombres masculinos, se escuchara, por primera vez, el nombre de una mujer.

CUANTITATIVO Y CUALITATIVO

Hemos tomado una muestra de lo que sucedió en San Alejandro diez años después de aquella primera vez en que tres mujeres ingresaron en sus talleres, que abarca la matrícula registrada desde el curso 1890-91 hasta el fin del siglo XIX, es decir, hasta el curso 1899-1900. Como eran varias las asignaturas por las que optaban los estudiantes, según sus intereses, tomamos la matrícula de la asignatura Dibujo Elemental, puesto que ésta era conocimiento básico en todos los cursos, y con ella pudimos obtener el comportamiento porcentual de la presencia de la mujer como estudiante de artes plásticas respecto a la matrícula general durante ese decenio.

Podría parecer que el resultado: un 33,5% de presencia femenina, es un bajo porcentaje, pero si lo comparamos con la matrícula inicial de tres mujeres ocurrida apenas diez años antes, lo que en materia de procesos de enseñanza es un período sumamente cor-

to, y que se está hablando de más de 1 000 alumnas, con un promedio de más de 100 matriculadas anualmente, podemos considerar que estas cifras denotan un nivel estimable de aspiraciones que había logrado romper las barreras sexistas y las limitaciones impuestas.

Otro aspecto importante a considerar es el de las mujeres graduadas, pues no basta con medir las aspiraciones en una etapa formativa como estudiante oficial de una Academia, sino también cómo éstas se concretan en una culminación de estudios y, luego, en un ejercicio profesional. Sin embargo, para esta segunda estadística de graduadas nos enfrentamos a un escollo insalvable, y es que según la organización de esta enseñanza en el siglo XIX, no existía una planificación que concibiera un diseño de asignaturas específicas a cursar para obtener créditos u otro tipo de certificación que, una vez cumplidos o acumulados, pudiera considerarse como culminación de estudios y otorgarse una calificación de graduado.

El gobernador de la Isla aprobaba el cuadro de asignaturas que debían enseñarse en esa escuela en cada curso, pudiendo variar las materias según los profesores disponibles u otras circunstancias ajenas a una planificación general del proceso de enseñanza-aprendizaje. Los estudiantes eran aceptados no por sus dotes artísticas, sino por cumplir los requisitos establecidos en el Reglamento vigente, los cuales continuaban prescribiendo la condición racial y clasista establecida desde su génesis, sin alterar tampoco lo relacionado con la admisión de las mujeres, aun cuando ya se había ésta iniciado en forma regular.

Por lo tanto no contamos con graduados registrados según el modo convencional que conocemos hasta que por un decreto presidencial, dictado ya en la República, se procede a oficializar con el estatus de graduados de la Academia a todos aquellos que hubieran cursado y aprobado las asignaturas y niveles estimados suficientes para otorgar tal categoría; y esto se realiza con efecto retroactivo, por lo que entre estas oficializaciones nos encontramos a los graduados del siglo XIX y, dentro de ellos, a nuestras primeras graduadas.

Analizando los registros, podemos observar que existió una diferencia notable entre el ingreso y el egreso de mujeres, aunque, como hemos dicho, el dato puede no ser totalmente fidedigno, pues se trata de registros realizados a posteriori, y posiblemente muchos de los estudiantes que podrían ser consignados como graduados, tanto mujeres como hombres, pudieron no haber realizado el trámite correspondiente por no mostrarse interesados en ello, o por haber emigrado del país. En el caso de las mujeres podrían pesar, además, otras razones: compromisos familiares, matrimonio, maternidad, o los consabidos prejuicios sexistas que afloraran a la hora del ejercicio profesional.



Adriana Billini Gantreau es la primera alumna graduada oficialmente en San Alejandro. Aparece registrada con el número 229 de la hoja de matrícula correspondiente al curso elemental de 1881-1882, y fue una estudiante sobresaliente hasta que concluyó su preparación durante el curso 1893-94. Obtuvo varios premios, según consta en la certificación de estudios que, a solicitud de la interesada, expidió el secretario de la Academia. Este retrato suyo fue publicado en *El Figaro* (Año XI, febrero 3 de 1895, no. 5, p. 50), además un grabado de su óleo *En la manigua*. Titulado *Bodegón*, el cuadro aquí reproducido aparece en el libro *La pintura y la escultura en Cuba* (1952), junto a una reseña de su trayectoria artística y pedagógica.



Quede aclarado con ello que no sólo no es posible medir los índices de retención y de egreso por falta de los datos necesarios y ciertos, sino que, aunque pudiéramos contar con éstos, tampoco constituirían indicadores de calidad o de rendimiento académico. Prueba de ello es el expediente de una de las tres primeras mujeres matriculadas: la habanera Elisa Visino Rolthal.

Elisa fue sin dudas una estudiante sumamente destacada. Sus calificaciones así lo atestiguan, desde su primer curso, evaluado como «notablemente aprovechado», y durante todos los años en que se mantuvo vinculada a esta escuela. La vemos figurar en los actos de otorgamientos de premios junto a condiscípulos que luego han sido reconocidos artistas como Miguel Angel Melero y José Arburu Morell. En su segundo curso en la Academia, ella obtiene calificaciones de bueno y sobresaliente, y alcanza un premio; en el siguiente curso obtiene medalla de oro, y en el siguiente recibe la medalla de oro de primera clase, la más alta distinción académica establecida, y así hasta sus últimas calificaciones, registradas en el curso 1885-86, en que, tras aprobarlo con su correspondiente premio, solicita a la secretaria de la Academia una certificación de los estudios cursados, la cual fue expedida «habiendo terminado sus estudios hasta la conclusión del curso», el 9 de agosto de 1886.

Obviamente, esta solicitud manifiesta un interés por parte de la Visino de presentar credenciales para un posible ejercicio de la profesión, como artista o quizás como profesora de dibujo y pintura. Pero nada sabemos acerca de lo que ocurrió en lo adelan-

te con Elisa. Probablemente haya emigrado, pero lo cierto es que aquella copia del certificado expedido por el secretario Antonio de Herrera y el director Miguel Melero, que encontramos en su expediente, es la última noticia que tenemos de la prometedorra trayectoria de esta mujer que puede haber sido nuestra primera graduada, y nuestra primera pintora formada a través de una academia oficial.

Pero no podemos dar fe de ello, por lo que el lugar le corresponde a la primera graduada registrada oficialmente: Adriana Billini Gantreau. Nacida en Santo Domingo, República Dominicana, el 11 de marzo de 1865, vino muy joven a residir en Cuba, adoptó la nacionalidad cubana y permaneció aquí hasta su muerte, ocurrida el 18 de enero de 1946 a la edad de 81 años. Aparece registrada con el número 229 de la hoja de matrícula correspondiente al curso elemental de 1881-1882, y por sus calificaciones se advierte que fue una estudiante distinguida, hasta que dio por concluida su preparación en el curso 1893-94, habiendo obtenido durante sus estudios destacadas calificaciones y varios premios, según consta en la certificación de estudios que, a solicitud de la interesada, expidió el secretario de la Academia.

En este caso, sí podemos seguir el rastro, pues Adriana, además de pintora, se desarrolló en el ejercicio de la docencia, en el que llegó a ser una muy reconocida pedagoga. Tengamos en cuenta que en 1899 fundó su propia escuela, la Academia de dibujo y pintura El Salvador, para la que creó un método de enseñanza que obtuvo buenos resultados y recono-

cimiento, al punto de que fue extendido hacia otras enseñanzas como la de Escuela Normal de Verano para la formación de maestros, lo cual ocurre en 1905; poco después, en 1907, es nombrada Maestra de Dibujo Elemental en la Academia de San Alejandro, con lo que se convierte en la primera mujer que ingresa en ese prestigioso, hermético y varonil claustro. A su cargo quedó un grupo de señoritas; es decir, a la ya habitual separación por sexo de los estudiantes, se le añade ahora también la designación de una profesora para dar clases a mujeres y no a hombres.

Para la Billini el camino no resultó tan fácil; entrar al claustro de San Alejandro fue importante, pero sostenerse y ser respetada y reconocida, ya no sólo como artista o pedagoga, sino como mujer en el ejercicio de esta profesión, era otra batalla que todavía tenía que ganar. De ésta nos da cuenta, sobre todo, un documento encontrado en su expediente. Se trata de una carta que dirigió la maestra, el 17 de junio de 1910, apenas transcurridos tres años de su nombramiento, al secretario de Instrucción Pública y Bellas Artes, de la cual amerita extraer el siguiente fragmento que se explica por sí mismo:

«3ro.- Que con objeto de evitar dudas y dificultades, me interesa y entiendo que conviene también a todos, el que se determine de una manera expresa, cuál es mi situación legal en la susodicha Academia; pues mientras yo considero que mis deberes y por consiguiente mis facultades, son los mismos que los de los otros Maestros, parece que hay quien entiende que no formo parte oficialmente del cuerpo de profesores y que por mi condición de mujer o por otros motivos que no alcanzo a comprender, estoy sujeta a lo que pudiéramos llamar *capitis-deminutio*.- 4to.- Que como acabo de manifestar, es mi opinión que tanto en obligaciones como en facultades, debo estar equiparada a los demás profesores, porque desde el momento en que como ello, tengo a mi cargo la enseñanza de un grupo de alumnos, no cabe sostener que mi situación haya de ser inferior a la de los otros Maestros».

Adriana llegó a ser Profesora Titular, miembro fundador del Club Cubano de Bellas Artes y vocal de su Junta Directiva. Abrió el muy importante camino a las mujeres en el claustro de San Alejandro, que pronto hizo gala de una «numerosa mayoría femenil que, en la enseñanza oficial al menos, domina nuestra pintura novicia».¹⁵

Podría considerarse que el magisterio se convirtió en un refugio donde ejercer sin los avatares del trabajo del artista sometido a tantas y tan complejas circunstancias y mecanismos artísticos y extra-artísticos, donde en ocasiones no basta el talento; pero este criterio puede funcionar para ambos sexos, y no podemos tampoco pensar que el magisterio es el lugar idóneo para la mujer por carecer del suficiente talento para

imponerse y trascender como artista. La actuación de nuestras mujeres artistas demuestra lo contrario.

RENUNCIAR AL PATRÓN MASCULINO

Renunciar al patrón masculino que ha dominado durante casi todo el tiempo la crítica de arte, que a veces ve la obra de la mujer con ojos condescendientes o que, sencillamente, no la ve, se observa en el reclamo que hace Adelaida de Juan cuando dice que «es de justicia primordial refutar la mentira de que no ha habido grandes mujeres artistas (...) o que algunas hayan sido de segunda categoría».¹⁶ La autora nos remite a las escasas menciones que desde los tiempos de Boccaccio o, de Vasari se hicieron sobre mujeres pintoras que ganaron celebridad, como la Sotonisba Anguisola o Berthe Morisot y Mary Cassat en el siglo XIX, y a los temas más favorecidos por las artistas, o más exactamente, los temas que socialmente les eran aceptados y permitidos, reveladores de la posición reservada a la mujer en la sociedad y, por consiguiente, en el arte.

Y aunque este reconocimiento sea tardío, como también afirma, nunca es tarde para un acto de reivindicación, sobre todo cuando además de nuestra observación desprejuiciada sobre el presente, en nuestras pesquisas sobre el pasado encontramos figuras que merecían, desde hace mucho y por razones esencialmente artísticas y no sexistas, colocarse en la galería de los legitimados, y, a veces, no sólo al lado de la obra de los artistas varones, sino por encima.

La búsqueda de nuestras mujeres artistas del siglo XIX que transitaron por San Alejandro, con un paso efímero o prolongado, graduadas o no (según los términos ya explicados), a partir de la crítica o la reseña, o la mención en los estudios de sus contemporáneos, nos ofrece un panorama similar al que caracteriza el hecho en general: escasas menciones, parquedad en los datos biográficos, unas pocas reproducciones, documentos incompletos. Y si de la obra se trata, aun cuando hayan logrado abandonar el subvalorado mundo de las miniaturas para enfrentar el reto del formato grande de una pintura al óleo, las vemos transitar por los temas ya sabidos del retrato, el paisaje, las escenas maternas, de interiores domésticos, y hasta de animales afectivos.

Todavía en la crítica posterior, a la hora de evaluar estos trabajos, y a pesar de que se le otorgue un reconocimiento, notamos cierta indulgencia, una actitud afectuosa o protectora y, generalmente, dentro del marco específico de las mujeres pintoras, y no de la pintura en general, como si se hubiera definido una categoría aparte para las mujeres dentro del arte, otro patrón estético para juzgar su obra.

Esto parece razonable, dado su ingreso tardío a este mundo y por los prejuicios que se ciernen sobre ellas, pero, en ocasiones, las valoraciones tienden a encasillarlas, como se deduce de este elogio a Elvira

Martínez: «se anunciaba ya la amorosa intérprete del pensil tropical, la delicada pintora de flores y de frutas que hoy ocupa el eminente rango entre nuestras mujeres artistas».

O los comentarios evaluativos llegan a ser tan superfluos como las propias pinturas de gatos que, con gran aprecio del público parisino, hiciera Rita Matilde de la Pezuela: «Atrapó la altanera gracia felina, unido a un fino sentido de observación para captar el movimiento y el sentimiento que dan personalidad a sus modelos y que imparten a sus obras un delicioso encanto».

Pero contrastando con este carácter, tanto de la crítica como del arte que se juzga, nos encontramos la obra de una muchacha que, en los pocos años de su breve vida, llevó «contra la pared a nuestra crítica pictórica», según manifestó el artista e historiador Jorge Rigol, y diera al mundo el cuadro *Los Pilluelos* que, a juicio del gran literato José Lezama Lima, es «la única pintura genial del siglo XIX cubano». Llamémosle, tal como la calificó el propio Rigol: «el caso Juana Borrero».¹⁷

EL CASO JUANA BORRERO

Más conocida como poeta que como pintora, Juana Borrero (1877-1896) fue y continúa siendo un caso excepcional de extraordinario y precoz talento para ambas manifestaciones artísticas, aunque según una voz tan autorizada como la de la poetisa Fina García Marruz, su obra pictórica fue «tanto o más importante que la poética», opinión que parece ya advertirse en la reseña que de ella hace el poeta decimonónico cubano Julián del Casal cuando alude a «su genio pictórico, a la vez que poético», observación en la que enfatiza Rigol.

Quizás el hecho de que una buena parte de sus pinturas y dibujos se dispersaran entre los hogares de familiares o de sus amistades de Cuba o de Nueva York, por donde Juana transitó en dos ocasiones, o que hayan sido destruidos por las autoridades españolas cuando con su padre, comprometido en la lucha por la independencia de Cuba, tuvo que emigrar a Cayo Hueso, haya contribuido a una menor difusión, consideración y estudio, a pesar de que lo conservado resulta suficiente para dar muestras de su talento. Pudiera también estimarse que tampoco deben haber sido muchos estos trabajos dada su muerte prematura a los 19 años de edad, aunque su precocidad la sitúa ya a los 12 años de edad realizando sus primeras y destacadas pinturas, u ornamentando artísticamente su correspondencia

Juana fue estudiante de la Academia de San Alejandro, a la cual ingresó en el curso 1887-1888, tal como consta en el folio 178 del Libro de Actas correspondientes a los cursos del 1863-64 al 1891-92. La asignatura matriculada fue Dibujo Elemental, y ob-

tuvo calificación de Bueno. No hubo otra matrícula; no fue una de nuestras pretendidas «graduadas». Podríamos por ello decir que su obra fue hecha predominantemente a base de talento, lo cual es cierto en buena medida, pero no podemos establecer que fue autodidacta. Tuvo maestros que la enseñaron y guiaron, a pesar de que se intenta presentar lo contrario, sobre todo a partir de la repetida anécdota en la que Casal relata el primer encuentro de la niña con el excelente artista académico y profesor Armando Menocal, recién regresado de Europa en 1889, y a quien el padre de Juana le encomienda hacerse cargo de sus estudios en la materia.

Casal narra que cuando el maestro procede a explicarle a la niña, de apenas 12 años de edad, algunos que otros principios o leyes de la pintura, ella le pidió que no le explicara teorías: «pinte un poco en esa tela y así lo entenderé mejor». Cierto es que a esa edad los niños suelen aprender más imitando que asimilando teorías, las cuales, la mayoría de las veces, les resultan tediosas e incomprensibles; también podríamos considerar que en Juana se da esa premura de quien intuye que tiene poco tiempo en la vida para hacer su obra. Pero el colofón de la anécdota quizás sea lo más revelador de la precocidad de aquel talento, y es que al segundo día «la discípula sorprende al maestro con un boceto incomparable».

Hasta aquí el relato del poeta. Pero hay otros relatos alrededor de esta historia que añaden que Menocal, ante el boceto, respondió: «no tengo nada esencial que enseñarte». Nos puede parecer exagerada esta parte, sobre todo porque posterior a este encuentro, el artista continuó siendo el maestro de Juana, y según otros testimonios, bajo la dirección de Menocal ella además organizó su cultura, tuvo acceso a los clásicos españoles e italianos, y fue ampliando sus conocimientos formales.¹⁸

Continúa narrando Casal, que aquella primera muestra de su talento era «una cabeza de viejo, preparada en rojo, donde se encontraban trazos soberbios», la cual varios años más tarde fue exhibida públicamente, junto a otras obras de la artista, por lo que se pudiera pensar que Juana gozó, a pesar de que se trataba todavía de un trabajo de principiante, de un temprano reconocimiento. Pero no fue exactamente así, a juzgar por lo que el propio Casal comenta y de lo que se lamenta:

«Los periódicos no se han ocupado de sus producciones, más que en el folletín o en la sección de gacetillas, sitios destinados a decir lo que no compromete, lo que no tiene importancia, lo que dura un solo día, lo que sirve para llenar renglones».

Sin embargo, Fina García Marruz opina que por esta época Juana «ya ha sido saludada por la crítica de su tiempo. Su retrato aparece en *El Figaro*, pincel en

mano, ante un cuadro enorme, con su aire de mariposa pequeña de grandes alas oscuras». Y si esta mención no deja de ser importante, tratándose de una muchacha desconocida e inexperta en estas artes, tampoco podemos colegir que estaba ante su consagración.

La historia de la formación de Juana Borrero es una síntesis de lo que fue la historia de la itinerante y oscilante formación de la mujer como artista de la plástica en el siglo XIX cubano. Primero estuvo bajo la orientación de una maestra particular, Dolores Desvernine, vecina de Puentes Grandes, con la que calculamos que en 1882, es decir, a los cinco años, debió haber recibido «clases seguramente ingenuas», tal como lo recoge Fina a partir del relato que le hace Dulce María Borrero, hermana de la pintora. Después fue cuando Juana ingresa en la Academia de San Alejandro, donde fue alumna de los maestros Luis Mendoza y Antonio Herrera. Sólo quedó registrado un curso, el de 1887 al 1888. Al año siguiente fue su encuentro con Armando Menocal, por entonces profesor de San Alejandro, con el que da continuación a sus estudios por la misma vía no formal, aunque, en cierto modo, y por ser discípula de Menocal, era como una extensión de la Academia.

Fue este maestro quien le transmitió las reglas de la técnica, el empleo del claroscuro; la adiestró en el color, a apreciar su significación e importancia a través de las obras de arte, según nos refiere Loló de la Torriente, quien también figura entre sus «descubridores». Esta suerte de biógrafos de Juana apuntan otras influencias importantes, como fue la del pintor Valentín Sanz-Carta, uno de los iniciadores de la corriente romántica en nuestro país y que de manera particular trabajó la intensidad y los efectos de la luz en nuestro paisaje tropical, aun cuando no pueda calificarse de impresionista

Y valga esta observación a propósito de una tendencia observada en las pinturas de paisaje de Juana, donde la luminosidad tiende a asumir o desempeñar un papel protagónico o expresivo por encima de lo representado, lo que ha conducido a considerar que la artista se anticipó, entre nosotros, al impresionismo.

Aunque no podemos olvidar el magistral dominio académico de la luz por Menocal, como quiera que el trabajo con este recurso fue una de las virtudes y aportes de Sanz-Carta a nuestra pintura, y la biografía de Juana recoge su contacto como discípula con este último pintor de «pinclada rápida y flotante y fiel anatomía del paisaje barnizado por la luz», al decir de su hermana Dulce María, podemos estimar que a partir de sus enseñanzas desarrolló aquella «cegada luz» que encontró Casal en uno de sus paisajes, y se convirtiera en ese rasgo que en cierto modo la hizo peculiar y la diferenció respecto a la academia que dominaba nuestra plástica.



Juana Borrero (La Habana, 1877- Cayo Hueso, Florida, Estados Unidos, 1896) no llegó a graduarse en la Academia de San Alejandro, donde apenas matriculó la asignatura de Dibujo Elemental en el curso 1887-1888, tal y como consta en el folio 178 del Libro de Actas correspondientes a los cursos del 1863-64 al 1891-92. Sin embargo, su obra pictórica —compuesta por valiosos dibujos a pluma y varios lienzos— resulta sorprendentemente madura a pesar de haber fallecido cuando apenas tenía 19 años de edad. Es conocido que el excelente académico Armando Menocal celebró sus dotes artísticas, así como que la joven fue también discípula del paisajista Valentín Sanz-Carta. La imagen superior apareció en *El Figaro* (1895), «periódico artístico y literario» que también publicó poemas de Juana, algunos de los cuales integraron ese mismo año la antología *Grupo de familia, poesías de los Borrero*. Debajo: su foto más conocida.





En el Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana se conservan estos dos óleos de Juana Borrero: *Niñas* (1895) y *Los pilluelos*, también conocido por *Los negritos*, este último pintado en la playa de San Pablo, en Cayo Hueso, Estados Unidos, en 1896, el mismo año de su muerte.

Al reverenciar este cuadro, José Lezama Lima equiparaba su contemplación a la de la *Gioconda*: «No creáis que deliro (...) Leonardo creó esa familia de la sonrisa que no se extingue (...). Y en esa familia está la sonrisa de nuestros negritos, conservada genialmente por Juana Borrero en el espejo del cuenco de su mano».

A esta tendencia contribuyó, sin dudas, su conocimiento posterior de réplicas, y tal vez algunos originales, de artistas europeos, como el español Fortuny, del cual se dice que fue su pintor predilecto, cuando viajó a los Estados Unidos en 1891 y 1893. Nuevamente veremos a Juana dando continuidad a sus estudios en Washington, ahora durante seis meses, mediante clases no formales guiadas, hasta donde se sabe, por James W.A. McDonald, pintor y escultor impresionista.

Fue por aquellos años en que aprendía técnicas, más no necesariamente estilos, en que Casal, admirando su genuino talento, le dedica la hermosa pero igualmente justa crónica a propósito de la exhibición de sus trabajos en el Salón Pola, en 1893. Después de esto, no disponemos de otras noticias acerca de su formación como artista, aunque sí de su labor pictórica. A pesar de que es mucho lo perdido, tal como expresa Fina cuando tuvo acceso a varios trabajos desconocidos de la pintora proporcionados por Mercedes, una de sus hermanas, y que todavía se lamentaba porque no había visto uno sólo de sus paisajes, tenemos la po-

sibilidad hoy día de admirar dos obras, diferentes pero igualmente tocadas por su fina sensibilidad y su honda perceptibilidad. Se trata del óleo *Niñas*, para el cual posó esta hermana, lleno de frescura y de belleza a lo Botticelli, uno de sus pintores predilectos, y la más trascendente de sus obras conocidas, *Los pilluelos*, también conocida por *Los negritos*, pintada en la playa de San Pablo, en Cayo Hueso, Estados Unidos, en 1896, el mismo año de su muerte.

Si sólo se hubiera conservado este cuadro de Juana Borrero, esta «instantánea de tres sonrisas indescifrables que eternamente nos interrogan desde su pícara, patética, arrasada pobreza»,¹⁹ bastaría para afirmarla como pintora y para derrumbar sin discusión el mito sobre el talento disminuido de la mujer dentro de las grandes artes.

En el libro a cargo de Esteban Valderrama, director de la Academia de San Alejandro en 1954, destinado a recoger la historia de la pintura y la escultura en Cuba, se registran algunos nombres de estudiantes mujeres que luego fueron profesoras de esa institución o que desarrollaron una destacada obra como artistas; lamentablemente a Juana Borrero no se la menciona, pero sí aparecen reseñadas Adriana Billini, por su notable contribución a la enseñanza y de la cual se reproducen algunas obras; la retratista María Ariza, aunque su formación tuvo lugar más bien en Europa; la acuarelista Luisa Fernández Morell; Concepción Ferrant, de gran temperamento y «considerada como la pintora más fuerte de nuestras mujeres», observación que parece identificar calidad con fortaleza, y Carmen Loredó López. La relación continúa, pero ya adentrándose de lleno en el siglo XX. Podíamos agregar algunos nombres más siguiendo otras pistas, como el de Elvira Martínez y Concepción Mercier, pintoras de paisajes, o Isabel Chappotín, nuestra primera escultora.

A pesar de que esta relación es sumamente pequeña, podemos congratularnos por el hecho de que la presencia de la mujer en este predio académico, por aquellos tiempos legitimador por excelencia, denota que ya resultaba demasiado evidente la importancia que había alcanzado la mujer en la labor artística y pedagógica, lo que obligaba a un merecido reconocimiento, aunque todavía, verdaderamente, no se pueda cantar victoria.



Su efecto multiplicador se constata en las estables y crecientes matrículas de alumnas en esta y otras academias del país que fueron surgiendo durante el siglo XX, al crecer las expectativas profesionales en la misma medida en que se rompían las barreras sexistas, y mujeres pintoras y escultoras pasaban a ser paradigmas artísticos que reclamaban el derecho y la posibilidad de una continuidad.

¹En el Acta de la Junta Ordinaria de la Sociedad Económica de Amigos del País del 17 de noviembre de 1817, en la que se refiere a la próxima fundación de la escuela gratuita de dibujo y pintura, la cual tendrá lugar el 12 de enero de 1818 en un local del Convento de San Agustín, en La Habana, se dice: «Consideró la Junta que luego que se allanen estos embarazos está en la necesidad de formar un Reglamento para esta escuela, en el cual se prescriba su régimen interior, y se precaven todos los inconvenientes que pudieran arribar de la libre admisión de los alumnos, los cuales deberán ser siempre blancos, de padres conocidos, de buena educación y costumbres. Con este motivo ponderó el amigo Duarte el atraso a que están sometidas en nuestro país las artes y oficios, atribuyéndolo al abuso con que se ven casi exclusivamente en manos de personas de color y por consiguiente abandonados por los blancos, que se desdennan de entrar en convivencia con ellos. Recordó una real Cédula en que se prohíbe a los negros y mulatos el ejercicio de las artes y oficios, indicó algunas medidas que debían adoptarse para establecer cierta separación entre los blancos y los negros o mulatos que los ejercen con cuyos medios indirectos se lograría abatir y sujetar en sus límites a una clase, que se la ve aspirando a nivelarse con la nuestra, con tan grave riesgo a la tranquilidad del país. Y habiéndose explicado, con bastante fervor en la materia, creyó la Junta que no eran de desechar estas ideas, y recomendó al referido amigo Duarte, la redacción de una memoria con la cual proponga los medios más convenientes, y adaptables de estimular a los blancos a ejercitarse en las artes y oficios, persuadiéndolos que no por esto, han de ser confundidos con los de color; antes bien conseguirán tener sobre ellos una superioridad más efectiva».

²Imagen muy expresiva utilizada por el distinguido crítico de arte cubano Guy Pérez Cisneros, aparecida en *Características de la evolución de la Pintura en Cuba*, tesis presentada a la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de la Habana, Dirección General de Cultura, Ministerio de Educación, 1952, p. 45.

³Este momento podría fijarse a partir de la dirección del francés Guillermo Colson, por cuanto en este período se dictó en 1848 un segundo Reglamento que orientó la enseñanza hacia procedimientos más técnicos y rigurosos. En 1843 viajan a Europa los dos primeros estudiantes de San Alejandro pensionados para cursar estudios, uno de ellos el destacado

pintor J. J. Peoli, y se inicia la pinacoteca de la Academia, con los mejores trabajos de los alumnos y con dos colecciones de pintura europea.

⁴Jorge Mañach, en su conferencia *La pintura en Cuba*. Biblioteca del Club Cubano de Bellas Artes, La Habana, 1925, p.16.

⁵Citado por Guy Pérez, *op. cit.*, p. 45.

⁶Citado por Jorge Rigol en su libro *Apuntes sobre la pintura y el grabado en Cuba*. Letras Cubanas, La Habana, 1982, p. 149.

⁷José Veigas: «Arte en Santiago de Cuba, siglo XIX», en *Revolución y Cultura*, no. 45, La Habana, 1975. Citado por Jorge Rigol, *op. cit.*, p. 224.

⁸Citado por Etna Sanz Pérez en «Limen hacia el estudio de la representación de la mujer en la pintura santiaguera», tesis presentada en opción al título de Master en Historia del Arte, Universidad de La Habana, 1999.

⁹Hasta el nombramiento de Melero, los directores de San Alejandro fueron en su mayoría franceses, aunque también ocuparon ese cargo el italiano Hércules Morelli, el español Augusto Ferrán y el salvadoreño Francisco Cisneros.

¹⁰Sebastián Gelabert y Ferrer, en su discurso *Una familia de artistas: los Melero*, leído el 9 de abril de 1832 en homenaje póstumo que rindiera el Círculo de Bellas Artes de La Habana a Aurelio Melero, La Habana, 1932.

¹¹Juan Sánchez: *La otra historia de San Alejandro*. Ediciones Extramuros, La Habana, 2004, p. 38.

¹²*Reseña histórica de San Fernando en Madrid*, disponible en <http://www.rabasf.insde.es>

¹³Juan Sánchez: *Op. cit.*, p. 38.

¹⁴«El Señor Director leyó un razonado discurso en el que expuso a grandes rasgos la historia de las Bellas Artes en todos los países, bajo el punto de vista de la utilidad de su estudio y la influencia que ejercen éstas en la cultura y la civilización de los pueblos, y expresando la satisfacción con que se ve el gusto por el estudio de las mismas entre las señoritas que en crecido número concurre a este plantel a adquirir los conocimientos necesarios para el engrandecimiento del arte en este país». Sesión 47 del 1ro. de octubre de 1882, folio 116 de Actas de 1863-1892, Archivo Histórico de San Alejandro.

¹⁵Jorge Mañach: *Op. cit.* p. 38.

¹⁶Adelaida de Juan: *Del silencio al grito, mujeres en las artes plásticas*. Letras Cubanas, La Habana, 2002, p. 13.

¹⁷Jorge Rigol: *Op. cit.* p. 261. De este texto, se toman las siguientes citas de Julián del Casal y de Fina García Marruz.

¹⁸Loló de la Torriente: *Imagen de dos tiempos*. Letras Cubanas, La Habana, 1982, p. 65.

¹⁹Cintio Vitier, citado por Jorge Rigol, *op. cit.* p. 270.

Master en Historia del Arte, HORTENSIA PERAMO CABRERA es profesora del Instituto Superior de Arte (ISA) de Cuba.