

ELENA BROCKMANN: EL VIAJE DE FORMACIÓN DE UNA JOVEN PINTORA. CARTAS INÉDITAS DESDE ROMA (1886-1887)

ELENA BROCKMANN: THE TRAINING TRIP OF A YOUNG WOMAN PAINTER. UNPUBLISHED LETTERS FROM ROME (1886-1887)

África Cabanillas Casafranca¹

Recibido: 31/12/2024 · Aceptado: 11/09/2025

DOI: <https://doi.org/10.5944/etfvii.13.2025.43860>

Resumen

En este artículo se estudian por primera vez las cartas que la pintora Elena Brockmann (1865-1946) envió a su madre desde Roma, donde se formó artísticamente entre los años 1886 y 1887.

Este epistolario, inédito hasta ahora, tiene una extraordinaria importancia, puesto que, por el momento, no se conoce ningún otro ejemplo de un corpus tan abundante de cartas —ciento tres en total— de una pintora española del siglo XIX. Por una parte, es un documento excepcional en sí mismo, como objeto material resultante de la movilidad de una mujer artista, que da cuenta de su desplazamiento y estancia en Roma durante aproximadamente un año. Por otra, tiene un enorme valor para conocer la vida y la obra de Brockmann que, pese a la celebridad de la que gozó en su época, en especial como pintora de género y de historia, ha caído en el olvido. No existe ningún texto monográfico de carácter científico sobre ella ni se ha organizado ninguna exposición individual dedicada a su obra.

En el marco de la historia de las mujeres, esta investigación adopta una perspectiva feminista, imprescindible para entender las condiciones de creación de la pintora y la recepción de su obra, los obstáculos que debió sortear, pero también los logros que consiguió. Para escribirlo, junto a las cartas de la artista, se han consultado otras fuentes primarias, como el Archivo y la Colección de la Familia Paradinas Brockmann, el Libro de Copistas del Museo del Prado y la prensa de la época.

Palabras clave

Carta; epistolario; viaje de formación; pintura de género; pintura de historia; retrato; bodegón; modelo

1. Centro Asociado de la UNED de Sevilla. C.e.: acabanillas@sevilla.uned.es
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2312-0235>

Abstract

This article studies for the first time the letters that the painter Elena Brockmann (1865-1946) sent to her mother from Rome, where she was receiving her artistic training between the years 1886 and 1887.

This correspondence, unpublished until now, is of extraordinary importance, since, for the time being, no other example is known of such an abundant corpus of letters —one hundred and three in total— from a female Spanish painter, much less from the 19th century. On one hand, it is an exceptional document as a material object resulting from the mobility of a woman artist, which gives account of her travel and her stay in Rome for one year. On the other hand, it has enormous value as a primary source that allows us to get to know the life and work of Brockmann, an artist who, despite the celebrity she had in life, especially as a genre and history painter, has fallen into oblivion. There are no monographic texts or any scientific research on her and a solo exhibition dedicated to her work is yet to be organized.

This research is done with a feminist perspective, essential to understand the conditions of a woman painter's creation and the reception of her work. Primary sources have been consulted to write it, above all, along the artist's letters, the Paradinas Brockmann Family Archive and Collection, the Museo del Prado Copyists' Book, and the press of time.

Keywords

Letter; Epistolary; Training trip; Gender painting; History painting; Portrait; Still Life; Model

.....

DESCUBRIR UN EPISTOLARIO Y «REDESCUBRIR» A UNA PINTORA

Elena Brockmann (Madrid, 1865-Madrid, 1946) (FIGURA 1) fue una de las pintoras más sobresalientes del último cuarto del siglo XIX español. Gozó de gran reconocimiento por sus cuadros de género y de historia, pues fue la única mujer en la España de la época que hizo este tipo de obra, la que se consideraba entonces más prestigiosa, como lo demuestran los premios que recibió y la favorable recepción que tuvo su trabajo en la prensa.

Sin embargo, la celebridad que alcanzó en vida no ha evitado que, durante mucho tiempo —más de un siglo—, haya permanecido casi completamente en el olvido, al igual que otras pintoras coetáneas, como Anselma, Adela Ginés, Antonia de Bañuelos, Margarita Arosa, María Luisa de la Riva, Marcelina Poncela, Julia Alcayde, Fernanda Francés, Carlota Rosales, Lluïsa Vidal, Pepita Teixidor, Aurelia Navarro y muchas más². En nuestra opinión, este silencio se ha debido, junto a su condición de mujer, a que se trató de una pintora académica del siglo XIX, un estilo y un periodo que la historiografía artística ha minusvalorado durante mucho tiempo, y también a que desarrolló una carrera corta, que duró aproximadamente veinte años.

Brockmann abandonó la pintura profesional hacia 1900, a los treinta y cinco años, pese a que nunca se casó y vivió cuatro décadas más, hasta 1946.

Asimismo, ha contribuido a su olvido el hecho de que la mayor parte de su obra, que no está catalogada, sea de muy difícil acceso. Esta se encuentra diseminada y en manos privadas o incluso en paradero desconocido, en cuyo caso solo tenemos noticia de ella a través de alusiones o reproducciones en la prensa de la época. Un reducidísimo número de sus pinturas pertenece a colecciones de museos. Dos de ellas al Museo Nacional del Prado, pero en depósito, esto es, formando parte de lo que se conoce como «el Prado disperso»³: *El patio de un parador* (1887), en el



FIGURA 1. ELENA BROCKMANN, AUTORRETRATO, C. 1890. PASTEL SOBRE CARTÓN, 71 X 50 CM. Colección Familia Paradinas Brockmann

2. Se han publicado algunos libros monográficos de artistas españolas nacidas en el siglo XIX, adscritas a un estilo más tradicional y realista: Oltra Esteve, Consol: *Lluïsa Vidal. La mirada d'una dona, l'empremta d'una artista*. Barcelona, Salvatella, 2013; Cid Pérez, M.ª Dolores: *Retrato de Marcelina Poncela*. Valladolid, Ayuntamiento de Valladolid, 2019; Illán Martín, Magdalena: *Aurelia Navarro. Semblanza de una artista contra corriente*. Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2021; Triviño Cabrera, Laura: *La volcánica cabeza de Anselma. Biografía de la pintora Alejandrina de Gessler y Shaw*. Málaga, UMA Editorial, 2022, y más vanguardistas, como: Norandi, Elina: *Olga Sacharoff (1889-1967)*. Madrid, Ediciones del Orto, 2006 y Salazar, María José: *María Blanchard. La pintura, fundamento de una vida*. Santander, Librería Estudio, 2001; además de tesis doctorales y artículos científicos y divulgativos.

3. Denominación que recibe el conjunto de obras del Museo del Prado que, perteneciendo a su colección, se encuentran depositadas en otras instituciones. Aunque han existido, y existen, distintos criterios para esta selección, uno de ellos ha sido la supuesta inferior calidad de estos trabajos.

Museo de San Telmo de San Sebastián (FIGURA 18)⁴, y *Paso de una procesión por el claustro de San Juan de los Reyes. Toledo* (c. 1892), en el Rectorado de la Universidad de Granada —en un despacho, no en un espacio representativo—, que tiene su sede en el Hospital Real⁵; estando únicamente la primera expuesta al público. Esto refleja la escasa consideración que Brockmann sigue teniendo hoy en día, pues el Prado podría solicitar la devolución de ambos cuadros en cualquier momento para exhibirlos en sus salas⁶ y no lo ha hecho. En el extranjero, hasta donde sabemos, solo hay una obra suya, *Felipe II recibiendo la noticia de la pérdida de la escuadra «La Invencible»* (1895), en el National Museum of Women in the Arts (NMWA), de Washington, que la adquirió en 2011.

En lo que respecta a la exhibición de su obra en exposiciones temporales, por el momento, no se ha organizado ninguna de carácter individual. Ahora bien, sí se han podido ver cuadros suyos en dos muestras colectivas de mujeres artistas. En *Invitadas. Fragmentos sobre mujeres, ideología y artes plásticas en España (1833-1931)*, que tuvo lugar en el Museo del Prado en 2020, se incluyó *Paso de una procesión por el claustro de San Juan de los Reyes. Toledo* (FIGURA 2), junto a la pequeña tabla de autoría desconocida en la que Brockmann aparece pintando esta misma obra (FIGURA 3), y en *Maestras*, celebrada en el Museo Thyssen-Bornemisza en 2023, *El patio de un parador*.

Hasta la fecha, no existe ningún texto monográfico de carácter científico que aporte información inédita sobre Brockmann. Al contrario, en los escritos que se ocupan de ella se produce una continua repetición de datos sin contrastar ni consultar las fuentes primarias. De ahí que muchos de ellos sean erróneos, como veremos a lo largo de este trabajo. Se recoge su nombre en libros de carácter general —por lo que la información que se aporta es muy breve— que abordan el estudio de las mujeres artistas en el siglo XIX, como en el de Estrella de Diego *La mujer y la pintura del XIX en España. Cuatrocientas olvidadas y algunas más*, de 1987⁷, y en el *Diccionario de mujeres pintoras en la España del siglo XIX*, de Isabel Coll, publicado en 2001⁸.

En este artículo, por primera vez, se dan a conocer y se analizan las cartas que Brockmann envió a su familia, sobre todo a su madre, durante su estancia en Roma, a donde viajó de 1886 a 1887. Estos documentos, inéditos hasta ahora, tienen una

4. Este cuadro fue adquirido a Brockmann por el Estado en 1894 con destino al Museo Nacional de Pintura y Escultura (Museo del Prado), institución que lo depositó en el Museo Municipal de San Telmo de San Sebastián en 1901. Desde entonces y hasta 2022, cuando se incluyó en la sección de Bellas Artes del siglo XIX —donde continúa en la actualidad—, solo se había expuesto en una ocasión. «*Patio de un parador*, Elena Brockmann de Llanos», [en línea] https://www.santelmomuseoa.eus/index.php?option=com_flexicontent&view=items&cid=33&id=13137&Itemid=69&lang=es [Consultado el 26 de diciembre de 2024]

5. Este cuadro fue adquirido a Brockmann por el Estado en 1893 con destino al Museo Nacional de Pintura y Escultura (Museo del Prado) y fue depositado en el Hospital Real de Granada en 1904. Rodríguez Domingo, José Manuel: «Los depósitos del Museo del Prado en la Universidad de Granada», en VV. AA.: *El Museo del Prado en la Universidad de Granada*, Sala de la Capilla-Hospital Real, Granada, del 13 de noviembre de 2019 al 31 de enero de 2020. Granada, Editorial Universidad de Granada, 2019, p. 35.

6. *Idem*, pp. 25-28.

7. Diego, Estrella de: *La mujer y la pintura del XIX en España. Cuatrocientas olvidadas y algunas más*. Madrid, Cátedra, 2009, pp. 276-383.

8. Coll, Isabel: *Diccionario de mujeres pintoras en la España del siglo XIX*. Sant Sadurní d'Anoia (Barcelona), Centaure Groc, 2001, p. 67.



FIGURA 2. ELENA BROCKMANN, *PASO DE UNA PROCESIÓN POR EL CLAUSTRO DE SAN JUAN DE LOS REYES. TOLEDO*, c. 1892. ÓLEO SOBRE LIENZO, 251 X 184 CM. Museo Nacional del Prado. Madrid. Depósito en el Rectorado de la Universidad de Granada

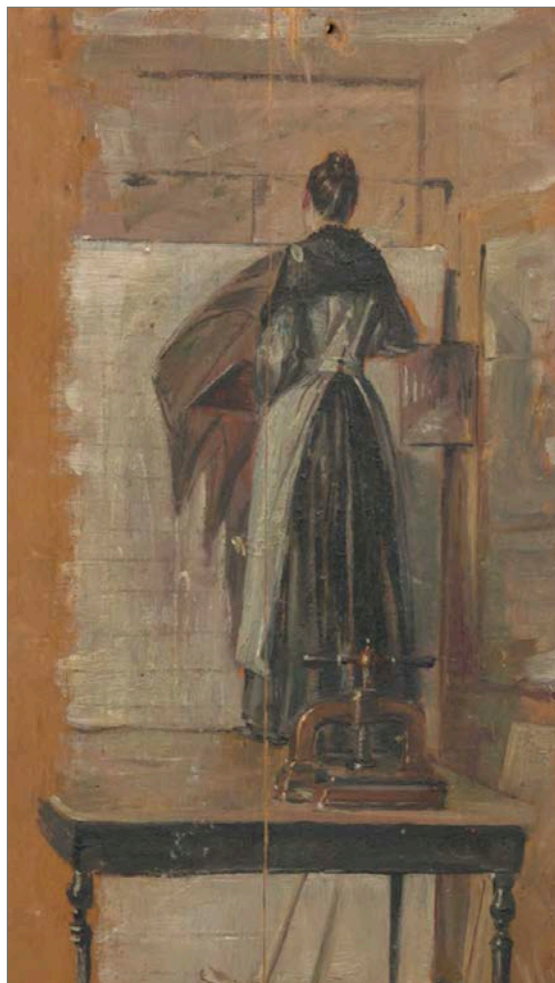


FIGURA 3. ANÓNIMO, ELENA BROCKMANN, *PINTANDO EL CUADRO «PASO DE UNA PROCESIÓN POR EL CLAUSTRO DE SAN JUAN DE LOS REYES. TOLEDO»*, c. 1891-1892. ÓLEO SOBRE TABLA, 20 X 10 CM. Colección particular

importancia excepcional, puesto que no hay noticia de un epistolario tan abundante —formado por ciento tres cartas en total— en nuestro país de una mujer artista ni del siglo XIX ni de época anterior. Por una parte, constituyen una fuente primaria que aporta mucha información a la biografía y a la producción artística de Brockmann. Por otra parte, tienen valor en sí mismos como objetos resultantes de la movilidad de la pintora, de su desplazamiento y estancia de formación en Roma, de la que se sabía muy poco hasta el momento. Asimismo, pueden contribuir a profundizar en el conocimiento de otros aspectos relacionados con la movilidad, a saber, la experiencia del viaje de las creadoras, en general, y de las españolas, en particular; la vida y el trabajo de la colonia de artistas españoles en Roma, con la que Brockmann se relacionó estrechamente; el cosmopolita ambiente cultural de la Roma de la época y muchos más.

Como es lógico, este ensayo no puede abordar todas estas cuestiones ni ser exhaustivo, tanto por la complejidad del tema como por la limitación de espacio, pero es de esperar que futuras investigaciones lo hagan. Este es un primer análisis general de las

características de la correspondencia de Brockmann y de algunos de los principales asuntos que se tratan en ella, especialmente, aquellos relacionados con el viaje y la formación artística de las mujeres.

Este artículo tiene un enfoque feminista, por tanto, atiende de manera especial a las condiciones de creación de la pintora y a la recepción de su obra y, particularmente, a las circunstancias de su estancia en Roma. Por tanto, hace una aproximación a los muchos obstáculos que Brockmann tuvo que sortear por su condición de mujer, pero también a los destacados logros que consiguió en una época en transformación, en la que el sistema patriarcal se estaba reconfigurando a partir de la «naturalización» de la diferencia sexual creada por la Ilustración, los avances de la industrialización y el liberalismo, en contraposición a las luchas feministas⁹. Junto a las cartas, en esta investigación, hemos consultado otras fuentes primarias, sobre todo, el Archivo y la Colección de la Familia Paradinas Brockmann (además de entrevistar a Guillermo Paradinas Brockmann¹⁰), el Libros de Copistas del Museo del Prado, el Archivo Histórico de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando y la prensa de la época.

VIDA Y OBRA DE ELENA BROCKMANN



FIGURA 4. ELENA BROCKMANN, FANNY KEATS (COPIA DE JUAN DE LLANOS), 1890. Óleo sobre lienzo, 22 x 18 cm. Guildhall Art Gallery, Londres

Elena Brockmann de Llanos nació en Madrid en 1865 en una familia acomodada, liberal, culta y cosmopolita. Su padre, Leopoldo Brockmann, era un ingeniero de origen alemán y su madre, Isabel de Llanos, hija del escritor Valentín de Llanos y Frances Mary (Fanny) Keats (FIGURA 4), hermana menor del célebre poeta romántico inglés John Keats. Parece ser que su abuela materna fue quien se hizo cargo de la educación de sus nietos al morir el padre de Brockmann en 1877, a los cuarenta y ocho años —tras haber emprendido varios negocios ruinosos— y, como consecuencia de esto, quedar su madre viuda y en una difícil situación económica que la hizo caer en una profunda depresión¹¹.

Todos los hijos de la familia Brockmann-Llanos —Elena era la tercera de seis— se educaron en su casa en la calle Lista, 5 (actual Ortega y Gasset), en el barrio de Salamanca de Madrid¹². Uno de sus tíos maternos, el pintor Juan de Llanos, que era soltero y vivió siempre

9. Espigado, Gloria: «Las mujeres en el nuevo marco político», en Morant, Isabel (dir.): *Historia de las mujeres en España y América Latina* (vol. III). *Del siglo XIX a los umbrales del XX*. Madrid, Cátedra, 2006, pp. 28-38.

10. Guillermo Paradinas Brockmann, sobrino-nieto de Elena Brockmann, aunque no la conoció personalmente, pues ella murió en 1946 y él nació un año después, en 1947, conserva gran parte de la memoria familiar sobre la pintora. Queremos agradecerle a él y al resto de la familia Paradinas Brockmann su inestimable colaboración, sin la cual no podríamos haber llevado a cabo esta investigación.

11. Entrevista personal a Guillermo Paradinas Brockmann por Amparo Serrano de Haro Soriano y África Cabanillas Casafranca. 15 de julio de 2023. Agradecemos a la profesora Serrano de Haro habernos presentado a Guillermo Paradinas Brockmann.

12. El edificio en el número 5 de la calle Lista estaba dividido en apartamentos en los que vivían en el segundo piso varios miembros de la familia Llanos-Keats, además de otros inquilinos. En 1868 se establecieron allí los Brockmann-Llanos. Adami, Marie: *Fanny Keats*. Londres, John Murray, 1937, p. 175.

en ese domicilio con la familia, se ocupó de su formación artística. Después de estudiar en la Academia de Bellas Artes de Valladolid, gozó de cierto reconocimiento en su época como creador de retratos de estilo académico y realista¹³ (FIGURA 5), participando en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes entre los años sesenta y ochenta del siglo XIX. Otro tío materno, Luis de Llanos, doce años más joven que su hermano Juan, asistió a la misma Academia y también fue pintor, especializado en paisajes, pero se dedicó profesionalmente, sobre todo, a la diplomacia, se casó y marchó pronto de su casa. Ambos fueron pensionados por la Diputación de Valladolid para ampliar su formación artística en Roma, ciudad en la que de 1873 a 18753 Luis trabajó como segundo secretario del Consulado de España ante la Santa Sede.



FIGURA 5. JUAN DE LLANOS, *ISABEL DE LLANOS KEATS*, S. F. Óleo sobre lienzo, 120 x 80 cm. Colección Familia Paradinas Brockmann

13. Entrevista personal a Guillermo Paradinas Brockmann. 15 de julio de 2023.

Brockmann demostró pronto estar muy dotada para la pintura. Ha llegado hasta nosotros el testimonio de su abuela Fanny Keats, quien en una carta dirigida en 1877 al pintor inglés Joseph Severn¹⁴ —amigo de su hermano John— decía que sus nietos tenían talento, pero en el caso de Elena, que entonces contaba doce años, iba más lejos en su admiración cuando escribía: «Creo que algún día será una eminente artista»¹⁵ y aún más: «Ella es una verdadera artista, un honor para la familia»¹⁶.

Además de a su tío Juan de Llanos, Brockmann tuvo como maestro de pintura a Sebastián Gessa (1840-1920), con quien probablemente estudiara a finales del siglo XIX o principios del XX. Pintor de flores y bodegones de gran prestigio y maestro incontestable de este género, considerado en ese momento idóneo para las mujeres (no requería del conocimiento de la figura, era de pequeño tamaño y estaba vinculado a la cotidianidad del hogar)¹⁷, llegó a tener catorce discípulas, entre las que sobresalieron Adela Ginés, María Luisa de la Riva, Julia Alcayde, Marcelina Poncela, Emilia Menassade e Inés Flórez¹⁸.

Como era habitual en la época —e hicieron también sus tíos Juan y Luis de Llanos—, Brockmann completó su formación copiando las obras de los grandes maestros en el Museo del Prado durante más de dos décadas, de 1882¹⁹ a 1913²⁰, tal y como recogen sus libros de copistas. De estas pinturas, se conservan dos copias del cuadro *Salomé*, de Tiziano, que hizo en 1902²¹, inéditas hasta ahora (FIGURA 6).

A pesar de que se repite con mucha frecuencia, Brockmann no estudió nunca en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando de Madrid²², que fue el centro de formación artística más prestigioso de la época, puesto que no aparece en sus libros de matrículas²³. Desconocemos qué motivos pudieron determinar esto, quizá tratándose de una joven y de clase social alta se prefirió la opción de que se formara en su propia casa con su tío Juan de Llanos. Ahora bien, desde 1873 hubo alumnas en San Fernando, aunque, al principio, en un número muy reducido, que en el año 1900 era solo del cinco por ciento del total de estudiantes. Durante

14. Joseph Severn es autor de varios retratos de John Keats, a quien le unió una estrecha amistad y con quien viajó a Roma, donde el poeta murió en 1821. Uno de esos retratos, el que pintó en 1813, que fue propiedad de Fanny Keats y era, según ella, el que más se parecía a su hermano, en la actualidad se encuentra en la Colección de la Familia Paradinas-Brockmann. De acuerdo con Marie Adami, en 1883 Brockmann hizo una copia de él que está en paradero desconocido. Adami, Marie: *op. cit.*, p. 173.

15. Carta de Fanny Keats a Joseph Severn de 1877. Recogida en el libro de Adami, Marie: *op. cit.*, p. 206.

16. *Ibidem*

17. Parker, Rozsika; Pollock, Griselda: *Maestras antiguas. Mujeres, arte e ideología*. Madrid, Akal, 2021, pp. 50-55.

18. Merino Calvo, José Antonio; Pérez Mulet, Fernando: *Sebastián Gessa Arias, el pintor de las flores*. Casa de Cultura, Chiclana de la Frontera (Cádiz), del 11 de marzo al 7 de abril de 2004. Chiclana de la Frontera (Cádiz), Casa de Cultura, 2004, pp. 29-30.

19. Libro de Copistas del Museo del Prado, 1882-1886, L1, p. 10.

20. Libro de Copistas del Museo del Prado, 1913, L35 (1), p. 62.

21. Libro de Copistas del Museo del Prado, 1902, L125, p. 1.

22. Navarro, Carlos G.: «Elena Brockmann de Llanos (1867-1946). Paso de una procesión por el claustro de San Juan de los Reyes. Toledo, h. 1892 (116)», en Navarro, Carlos G. (ed.): *Invitadas. Fragmentos sobre mujeres, ideología y artes plásticas en España (1833-1931)*. Museo Nacional del Prado, Madrid, del 6 de octubre de 2020 al 14 de marzo de 2021. Madrid, Museo Nacional del Prado, 2020, p. 378.

23. Se conservan todos los Libros de Matrículas de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando de Madrid y en ninguno de los que cronológicamente podrían corresponder con la inscripción de Brockmann aparece su nombre, de donde se deduce que nunca estudió allí.



FIGURA 6. ELENA BROCKMANN, *SALOMÉ* (COPIA DE TIZIANO), 1902. ÓLEO SOBRE LIENZO, 92 X 82 CM. Colección Familia Paradinas Brockmann

mucho tiempo, hasta el curso 1920-1921, recibieron una educación diferenciada de la de sus compañeros varones, ya que se les prohibió totalmente copiar el desnudo del modelo vivo (tanto la asignatura de Dibujo del Natural como la de Colorido y Composición)²⁴. Esto, que se justificaba por una cuestión de moralidad: proteger el supuesto «pudor femenino», era, en realidad, una forma de evitar la

24. Cabanillas Casafranca, África: «El acceso de las mujeres a la Escuela de Bellas Artes de San Fernando de Madrid (1873-1894)», en Lomba, Concha; Alba, Ester; Castán, Alberto; Illán, Magdalena: *Las mujeres en el sistema artístico, 1804-1939*. Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2023, pp. 58-63.

competencia de las mujeres, pues las incapacitaba para dedicarse a los géneros más prestigiosos, particularmente a la pintura de historia²⁵.

Como veremos con detenimiento más adelante, entre 1886 y 1887, cuando tenía veintiún años, Brockmann viajó a Roma, donde completó su formación artística, algo muy poco habitual en la época para una mujer, alojándose con su tío Luis de Llanos y su esposa. Allí, gracias a los contactos de su tío con la colonia española, pudo conocer a algunos de los pintores más destacados del momento, estudiar la figura humana a partir de modelos vivos y pintar al aire libre.

Brockmann fue conocida, principalmente, como pintora de género y de historia, ya que eran unos tipos de cuadros que rara vez hacían las mujeres, quienes, por las limitaciones de su educación artística que acabamos de señalar, solían dedicarse al bodegón, sobre todo de flores, y al retrato. Pintó cuadros de género, lo mismo costumbristas que de «casacón», que se encontraban muy en boga en Roma cuando vivió allí. Entre los primeros, estuvieron *La ciociara* (1887) (FIGURA 19) y *El patio de un parador*, que representan escenas romanas de tema amable y factura detallista, así como *Paso de una procesión por el claustro de San Juan de los Reyes. Toledo*, en el que aparece un grupo de religiosos y monaguillos en un marco arquitectónico gótico. Sin embargo, en el caso de los dos últimos, en lugar del pequeño formato que era habitual en esta clase de cuadros, ella eligió lienzos de dimensiones muy grandes: 148 x 293 cm y 251 x 184 cm, respectivamente, como si se tratase de pinturas de historia. De este modo, demostraba su ambición y se alejaba del estereotipo de que las mujeres artistas hacían obras de pequeño tamaño más acordes con sus supuestas características naturales, como la minuciosidad, la paciencia o la delicadeza²⁶. La escena de «casacón» de la que tenemos noticia es *De vuelta de la caza* (1887), en paradero desconocido, aunque podemos hacernos una idea de cómo era gracias a una reproducción publicada en *La Ilustración Española y Americana*²⁷ (FIGURA 7). Se trata de una pintura de pequeño formato²⁸ que se desarrolla en el interior del patio de una posada, pero que se sitúa en el siglo XVIII, como se ve por la indumentaria de los personajes que visten la característica casaca que da nombre a este tipo de género.

Todavía más excepcional es que pintara cuadros de historia, que conozcamos uno: *Felipe II recibiendo la noticia de la pérdida de la escuadra «La Invencible»* (FIGURA 8), en 1895. Este género, que consistía en representar escenas religiosas, mitológicas o históricas de gran tamaño y complejidad —varias figuras y detallados fondos arquitectónicos— fue el más prestigioso hasta los años ochenta del siglo XIX, suponiendo la consagración de los artistas.

Aunque es una faceta menos conocida de Brockmann, también cultivó el retrato, en particular, de miembros de su familia: su abuela Fanny Keats, su madre,

25. Nochlin, Linda: *Situar en la Historia. Mujer, arte y sociedad*. Madrid, Akal, 2020, p. 20.

26. Greer, Germaine: *La carrera de obstáculos. Vida y obra de las pintoras antes de 1959*. Colmenar Viejo (Madrid), Bercimuel, 2005, pp. 104-113.

27. *La Ilustración Española y Americana*, 24 (30 de junio de 1887), p. 12.

28. En innumerables cartas, Brockmann se refiere a este cuadro como «el pequeño», aunque no especifica sus medidas, frente a *El patio de un parador*, que es «el grande», por lo que tiene que pintarlo al aire libre, en la terraza del estudio en el que solía trabajar en Roma.



FIGURA 7. ELENA BROCKMANN, *DE VUELTA DE LA CAZA*, 1887. REPRODUCIDO EN *LA ILUSTRACIÓN ESPAÑOLA Y AMERICANA* EL 30 DE JUNIO DE 1887



FIGURA 8. ELENA BROCKMANN, *FELIPE II RECIBIENDO LA NOTICIA DE LA PÉRDIDA DE LA ESCUADRA «LA INVENCIBLE»*, 1895. Óleo sobre lienzo, 95 x 115 cm. National Museum of Women in the Arts (NMWA), Washington

sus hermanos y sobrinos, pero no exclusivamente. Tenemos noticia del que le hizo al pastel a Blanca Quiroga, una de las hijas de Emilia Pardo Bazán²⁹, con motivo de un cumpleaños de la escritora. Sabemos que se conocieron personalmente, pues Pardo Bazán la invitó, al menos, a una de las reuniones sociales quincenales que organizaba en su casa de la calle San Bernardo en Madrid³⁰. Además, al año siguiente de la vuelta de Brockmann a España, en el mes de enero de 1888, su tío Luis de Llanos hizo de guía de la escritora en Roma, tal y como ella lo recoge en su libro de viajes *Mi romería*, en la crónica titulada «Un cicerone gratis»³¹. Como no podía ser de otra manera, Pardo Bazán se interesó por la obra de la pintora. Le dedicó algunas líneas de sus escritos, en los que alababa su participación en la Exposición Mundial Colombina de Chicago de 1893, destacando que lo hiciera en la sección de Bellas Artes y no en el Pabellón de la Mujer³², y la citaba como ejemplo de pintora en su célebre ensayo *La mujer española*, de 1896³³.

Prueba clara de la voluntad de Brockmann de desarrollar una carrera profesional fue su participación en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes entre 1887 y 1895, las más prestigiosas, que, además del reconocimiento, podían suponer la compra de las obras premiadas por parte del Estado. En 1887, después de volver de Roma, presentó tres obras a este certamen: *El patio de un parador*, *De vuelta de la caza* y *La ciociara*, por las que recibió sendas Menciones Honoríficas tras la rectificación del jurado que, en un primer momento, no concedió ningún galardón a obras presentadas por mujeres, a pesar de reconocer la gran calidad de algunas de ellas³⁴. En 1892 volvió a participar en una Exposición Nacional, esta vez con *Paso de una procesión por el claustro de San Juan de los Reyes. Toledo*, con el que ganó una Tercera Medalla. Este cuadro viajó a una muestra internacional: la Exposición Universal de Chicago de 1893, en la que se incluyó en la sección de Bellas Artes, junto a la de otras diez artistas españolas³⁵. La última de estas exposiciones en la que pudo verse obra suya fue la de 1895, a la que presentó *Felipe II recibiendo la noticia de la pérdida de la escuadra «La Invencible»*, por la que no recibió ningún premio.

Brockmann también pintó abanicos (los países, es decir, la tira de papel o tela que cubre la parte superior del varillaje) y tapices, sobre todo borduras —cenefas—³⁶,

29. No se conoce el paradero de esta obra. En la Casa Museo Emilia Pardo Bazán, de La Coruña, se conservan dos retratos al óleo de Blanca Quiroga, uno de 1895 atribuido a Joaquín Vaamonde y otro sin datar ni firmar. VV. AA.: *Casa Museo Emilia Pardo Bazán*. La Coruña, Real Academia Galega-Casa Museo Emilia Pardo Bazán-Deputación da Coruña, 2008, pp. 130-133.

30. «Notas de sociedad», *El Estandarte*, 21 de marzo de 1896, p. 3.

31. Pardo Bazán, Emilia: *Mi romería*. Madrid, Imprenta y Fundición de M. Tello, 1888, pp. 125-135.

32. Pardo Bazán, Emilia: «La Exposición de trabajos de la mujer», *Nuevo Teatro Crítico*, 27 (marzo de 1893), p. 154.

33. Pardo Bazán, Emilia: «La mujer española», *La Época*, 16411 (6 de febrero de 1896), p. 1.

34. «Exposición de Bellas Artes. Los méritos», *El País*, 24 de junio de 1887, p. 2.

35. Serrano Arnal, Inés: «Las artistas españolas en la Exposición Universal de París de 1893», en Mascarell García, María (ed.): *Entre cuerpos y palabras. Género y nuevos territorios narrativos*. Madrid, Dykinson, 2025, p. 274.

36. Se conservan cinco abanicos pintados por Brockmann que forman parte de la Colección de la Familia Paradinas Brockmann. Además de las borduras, pintó varios tapices completos que representaban episodios de *El Quijote*, cuyo paradero se desconoce. *El Diario de Ávila*, 12 de diciembre de 2004, p. 5.

al igual que su tío Luis de Llanos³⁷, según su testimonio, con el fin de ganar un dinero más fácil y rápido. En relación con los primeros escribía: «Yo continuaré haciendo los abanicos que hacía antes, puesto que no son más que para vender»³⁸. Y con los segundos: «El otro día me hice 31 metros de doble bordura (...), yo me alegro haberme acostumbrado a hacerlo deprisa, porque así se gana mucho más y sale mejor que las cosas en las cuales se tarda mucho»³⁹. Si bien es cierto que la «transdisciplinariedad» o, lo que es lo mismo, la dedicación a diversas disciplinas artísticas de forma simultánea, también se ha dado entre los hombres, ha sido mucho más común entre las mujeres, en particular, a las llamadas artes aplicadas o decorativas. De acuerdo con Rozsika Parker y Griselda Pollock, esto se debe a las dificultades que históricamente ellas han encontrado para profesionalizarse, conseguir encargos y vender su obra, por tanto, vivir de su trabajo, como consecuencia de la minusvaloración de sus creaciones⁴⁰.

A finales del siglo XIX, Brockmann desapareció de la vida pública, de los certámenes y muestras, pues, como acabamos de decir, la última Exposición Nacional en la que participó fue la de 1895. ¿Por qué si hasta entonces había demostrado su determinación por desarrollar una carrera profesional y una gran ambición? Además, vivió muchos años, hasta 1946, y nunca se casó. Es posible que esto se debiera a un radical cambio en los gustos artísticos, que se modernizaron y rechazaron el realismo decimonónico y académico, sobre todo por la influencia del impresionismo, primero, y de las vanguardias, después, que produjo una transformación de las demandas del mercado del arte. Asimismo, pudo influir su decepción al no obtener el reconocimiento esperado por su cuadro *Felipe II recibiendo la noticia de la pérdida de la escuadra «La Invencible»* en la Exposición Nacional de 1895. Seguramente, por su tema histórico, esperó ganar con él una Primera Medalla, en cambio, no consiguió ningún galardón⁴¹. Con gran probabilidad, porque este era un género en decadencia desde los años ochenta del siglo XIX, después de haber disfrutado de una «edad de oro», en palabras de Carlos Reyero y Mireia Freixa⁴².

Durante el tiempo en el que se mantuvo activa, Brockmann tuvo una recepción de la crítica, por lo general, muy positiva. Son abundantes las referencias a su obra con motivo de las Exposiciones Nacionales, si bien, junto a estas reseñas, que suelen ser breves, también hay textos que la tratan de manera individual, como la revista *Barcelona Cómica* en su sección titulada «Mujeres ilustres»⁴³ (FIGURA 9).

37. En 1880 Luis de Llanos hizo tres grandes pinturas sobre tapiz para el Café de la Iberia de Madrid en las que copiaba sendas obras de Mariano Fortuny. También sabemos que pintó unas copias de los tapices flamencos diseñados por Vermellen que se encontraban entonces en el Palacio Real de Madrid. Estas copias en la actualidad están en la Sala Manuel Broseta Pont (antigua Sala de Tapices) del Senado de Madrid [en línea] <https://keats.paradinas.com> [Consultado el 29 de diciembre de 2024].

38. Carta de Elena Brockmann a su madre del 24 de julio de 1886, Roma, p. 5. Archivo Familia Paradinas Brockmann (todas las cartas de la pintora citadas proceden de este archivo).

39. Carta de Elena Brockmann a su madre del 2 de septiembre de 1886, Subiaco, p. 8.

40. Parker, Rozsika; Pollock, Griselda: *op. cit.*, p. 76.

41. La primera mujer en ganar una Primera Medalla en una Exposición Nacional de Bellas Artes en la categoría de Pintura fue Julia Minguiñón en 1941 por el cuadro *Escuela de Doloriñas*.

42. Reyero, Carlos; Freixa, Mireia: *Pintura y escultura en España, 1800-1910*. Madrid, Cátedra, 1995, p. 144.

43. B. C.: «Mujeres ilustres. Elena Brockmann», *Barcelona Cómica*, 24 de febrero de 1894, p. 13.



FIGURA 9. «MUJERES ILUSTRES. ELENA BROCKMANN», BARCELONA CÓMICA, BARCELONA, 24 DE FEBRERO DE 1894

La mayoría de las alusiones a ella se situaron entre dos extremos que respondían a la contradicción que planteaba entonces la categoría «mujer artista», que le atribuía la capacidad de reproducción y no la de creación, que solo tendría el hombre; la crítica galante o paternalista y la masculinización. La primera consistía en hacer referencia al aspecto y la virtud de la mujer, su juventud, belleza y encanto, más que a las características de su obra, que se tendía a identificar con las que tradicionalmente se les han asignado: la gracia, la delicadeza, la ingenuidad o el sentimentalismo⁴⁴. Esto puede verse en el siguiente ejemplo, en el que un autor anónimo, aparte de destacar las consabidas suavidad y dulzura de la pintura, tergiversaba la realidad al referirse a *Paso de una procesión por el claustro de San Juan de los Reyes. Toledo*, como «cuadrito de reducidas dimensiones», cuando, por el contrario, es de muy gran formato: 251 x 184 cm. Con ello, abundaba en el prejuicio que mencionamos antes de que las mujeres hacían obras pequeñas:

Cuando visitamos la última Exposición de Bellas Artes celebrada en Madrid, notamos que delante de un cuadro de reducidas dimensiones había constantemente un núcleo de curiosos y que una vez que formamos parte de él, engrosándose, veíamos que era un grupo de admiradores que sin cesar se renovaba, y que nunca disminuía.

El tal cuadro se titulaba *Paso de una procesión por San Juan de los Reyes* y tenía todo él una noción de suavidad de tonos, una dulzura tan grande y contagiosa, que no parecía sino que la sala donde se hallaba colgada olía a incienso que se desprendía de la procesión allí representada⁴⁵.

La segunda manera de enjuiciarla suponía la masculinización, que se consideraba entonces el máximo elogio que se podía dedicar a una artista, ya que la clara y jerárquica división sexual que existía definía a la pintora mujer y sus obras como

44. Greer, Germaine: *op. cit.*, pp. 69-71.

45. B. C.: «Mujeres ilustres. Elena Brockmann», *Barcelona Cómica*, 24 de febrero de 1894, p. 13.

inferiores⁴⁶. Esto último se puede ver en varias reseñas dedicadas a su participación en la Exposición Nacional de 1887. El crítico Fernanflor decía de ella: «Parece que en D.^a Elena Brockmann hay una naturaleza más que de pintora, de pintor, por su tendencia seria y por sus cualidades de sentimiento»⁴⁷ y un autor anónimo manifestaba: «Pueden clasificarse entre los hombres por sus adelantos y su manera de pintar cuatro señoritas (...). Elena Brockmann está presente con tres cuadros, números 112, 113 y 114, *El patio de un parador*, *Vuelta de la caza* y *Ciociara*, de muy buena entonación y varoniles»⁴⁸. No obstante, también pueden encontrarse ejemplos de una incipiente crítica de arte feminista que rechazaba los estereotipos sobre las creadoras y valoraba sus trabajos, como la que hizo Pardo Bazán, a la que nos hemos referido brevemente con anterioridad.

Incluso aparecieron alusiones a Brockmann en libros internacionales, como *Women Painters of the World*⁴⁹, editado por Walter Shaw Sparrow y publicado en Londres en 1905, en el que se destacaban la viveza y belleza de su obra y se reproducía su cuadro *El patio de un parador*.

EL VIAJE A ROMA DE LAS MUJERES ARTISTAS

El viaje ha sido siempre una parte esencial de la formación de los artistas, en el siglo XIX y hasta mediados del XX, sobre todo a dos ciudades: Roma y París. Ambos centros culturales permitían codearse con los creadores más destacados, copiar a los grandes maestros, mejorar la técnica y disfrutar de un potente mercado. Ahora bien, a la capital italiana se iba buscando una formación académica y tradicional, mientras que la francesa ofrecía posibilidades de un aprendizaje más moderno; las grandes obras clásicas y las últimas tendencias artísticas —el impresionismo y las vanguardias—, respectivamente.

Las mujeres artistas siempre han viajado para mejorar su aprendizaje y desarrollar su carrera profesional (lo que pone en cuestión el prejuicio de la creadora autodidacta y *amateur*). Y ello pese a las mayores dificultades a las que han tenido que hacer frente, en particular, al problema social que suponía su libertad de movimientos —que ponía en entredicho su moralidad— y el alojamiento, especialmente cuando se trataba de academias o residencias donde la mayoría eran hombres⁵⁰. Así, ya en el siglo XVII encontramos a pintoras que, fundamentalmente desde otras ciudades de Italia, se establecieron en Roma, por ejemplo, Artemisia Gentileschi, Lavinia

46. Nochlin: *op. cit.*, p. 15.

47. Fernanflor (Fernández Flores, Isidoro): «Exposición Nacional de Bellas Artes», *La Ilustración Española y Americana*, 26 (15 de julio de 1887), p. 22.

48. *El Liberal*, 1 de junio de 1887, p. 2.

49. Schölermann, Willhem: «In Germany and Austria, in Switzerland and Spain», en Walter Shaw Sparrow (ed.): *Women Painters of the World. An Illustrated History of Women Painters from the Time of Caterina Vigri (1413-1463) to Rosa Bonheur and More*. Londres, Hodder Stoughton, 1905, p. 289.

50. Serrano de Haro, Amparo; Cabanillas, África: *Orgullo y prejuicios. En torno al arte de las mujeres*. Madrid, Tres Hermanas, 2022, pp. 36-42.

Fontana o Giovanna Garzoni⁵¹. Pero fue, sobre todo, en la siguiente centuria cuando un gran número no solo de artistas italianas, sino también de extranjeras procedentes de muy diversos países, disfrutaron de estancias más o menos largas, como resultado de pensiones o no, gracias a la difusión del Grand Tour. Algunas de ellas gozaron de fama e incluso llegaron a ingresar en la célebre Accademia di San Luca a partir de 1607 —aunque con muchas limitaciones—, como en el caso de la artista suiza Angelica Kauffman. Retratista y pintora neoclásica de historia (FIGURA 10), permaneció en la ciudad más de veinticinco años, en dos periodos, de 1763 a 1765 y de 1782 a 1807, cuando murió. Su casa-estudio de la via Sistina, muy próximo a la Plaza de España, fue lugar de encuentro de muchos de los creadores e intelectuales de reputación internacional más notables de la época, como Johann Wolfgang von Goethe y Antonio Canova⁵². Otros ejemplos célebres son los de la alemana Therese Concordia Mengs, miniaturista y pastelista (hermana mayor de Anton Raphael Mengs y tía de Anna Maria Mengs, padre e hija, ambos pintores, establecidos en España desde 1761), y la francesa Élisabeth L. Vigée Le Brun, retratista de la reina María Antonieta y de varias cortes europeas. Todas ellas contribuyeron a mejorar el estatus de las mujeres artistas



FIGURA 10. ANGELICA KAUFFMAN, *LA PENA DE TELÉMACO*, 1783. ÓLEO SOBRE LIENZO, 83 x 114 CM. Metropolitan Museum of Art (MET), Nueva York

51. Morselli, Raffaella: «Roma: la gloria delle donne tra Cinquecento e Seicento», en Miarelli Marini, Ilaria; Morselli, Raffaella (eds.): *Roma pittrice. Artiste al lavoro tra XVI e XIX secolo*. Museo di Roma, Roma, del 25 de octubre de 2024 al 23 de marzo de 2025. Roma, Officina Libraria, 2024, pp. 18-19.

52. Baumgärtel, Bettina: «She was on her time and the time was in her», en VV. AA.: *Angelica Kauffman*, Royal Academy of Arts, 1 de marzo al 30 de junio de 2024. Londres, Royal Academy of Arts, 2014, pp. 11-21.

y se convirtieron en modelos para otras creadoras⁵³. Esta tendencia se consolidó aún más en el siglo XIX, pues la presencia femenina en Roma se hizo más intensa e internacional, debido a la mayor libertad que tuvieron para viajar, al cultivo de géneros pictóricos cada vez más diversos —también de la escultura— y a su creciente participación en el mercado del arte. En esta centuria, sobresalieron los casos de la pintora francesa Hortense Lescot y la alemana Louise Seidler, así como de la escultora norteamericana Harriet Hosmer, que trabajó en la capital italiana junto a un grupo de mujeres compatriotas.

Entre las españolas del siglo XIX, hasta ahora conocemos muy pocos ejemplos de artistas que viajaran a Roma⁵⁴, aparte del de Brockmann, los de Matilde Aïta de la Peñuela, Clotilde Bosch, Anselma, Emília Coranty y Carlota Rosales⁵⁵. Según Mariángeles Pérez-Martín, Dolores Velasco, miembro de mérito de la Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, consiguió en 1836 una pensión real —concedida por la Corte— de dos años de duración para estudiar en Roma, convirtiéndose, así, seguramente, en la primera mujer pensionada de España. Sin embargo, no pudo disfrutarla (solicitaría hacerlo, pero en Madrid) porque murió su madre, quien la iba a acompañar⁵⁶.

Una de las razones principales de esta ausencia en la capital italiana de artistas españolas fue que, durante mucho tiempo, las mujeres no pudieron beneficiarse del Premio de Roma, a pesar de que no estuvo prohibido explícitamente por el reglamento de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, al darse por sobrentendido que no se presentarían⁵⁷. Este era el pensionado más ambicionado por los estudiantes debido a su prestigio, cuantía y duración —tres o cuatro años—, que disfrutaban mayoritariamente los alumnos más veteranos y preparados una vez completada su formación en la Escuela. Anualmente, se convocaban las oposiciones en varias modalidades; en Pintura había dos categorías: Figura y Paisaje.

Isabel Tejeda ha estudiado el caso de Carlota Rosales, hija del célebre pintor Eduardo Rosales, quien disfrutó de una beca para estudiar en la Academia de España en Roma

53. Miarelli Mariani, Ilaria: «La pittura col Mengs, col Bossi e le tre pittrici, la Lebrun, la Subleyras e la Kauffman già da inizio de voler abbandonare il Barroco e di accostarsi alla scuola che in Francia era capitanata da David», en Miarelli Marini, Ilaria; Morselli, Raffaella (eds.): *Roma pittrice. Artiste al lavoro tra XVI e XIX secolo*. Museo di Roma, Roma, del 25 de octubre de 2024 al 23 de marzo de 2025. Roma, Officina Libreria, 2024, pp. 33-40.

54. Son más los casos conocidos de artistas españolas en París, establecidas de forma permanente o temporal, porque este destino fue más habitual a partir de finales del siglo XIX, cuando se hizo más común que las mujeres viajaran y la capital francesa fue desplazando a Roma como principal centro artístico. Los ejemplos más destacados son los de Matilde Aïta de la Peñuela, Anselma, Margarita Arosa, María Luisa de la Riva, Lluïsa Vidal, Lola Anglada y María Blanchard. Assier, Mathilde: «Las mujeres en el sistema artístico español: 1833-1931», en Navarro, Carlos G. (ed.): *op. cit.*, p. 55.

55. Para saber más sobre las artistas españolas que viajaron a Roma a finales del siglo XIX, véase Serrano Arnal, Inés: «Pintoras españolas en la Roma finisecular: Elena Brockmann, Emília Coranty y Carlota Rosales», en Lomba, Concha; Gil Salinas, Rafael; Costanzo, Cristina (eds.): *Le donne nell'ecosistema europeo delle arti (1800-1945)*. Florencia, Edifir, 2024, pp. 107-116.

56. Pérez-Martín, Mariángeles: «Del salón al gabinete, académicas en la España del siglo XIX», en Gil Salinas, Rafael; Lomba, Concha (coords.): *Olvidadas y silenciadas. Mujeres artistas en la España contemporánea*. Valencia, Universidad de Valencia, 2021, pp. 89-90.

57. Casado, Esteban: «La Academia de Roma entre 1900 y 1936», en Reyero, Carlos; Casado, Esteban: *Roma: mito, modernidad y vanguardia. Pintores pensionados de la Academia de España (1900-1936)*. Academia de España, Roma, de septiembre a octubre de 1998. Roma, Academia de España, 1998, p. 57.



FIGURA 11. GUSTAVO LUCCHETTI, ARTISTAS PENSIONADOS EN ROMA POR LA ACADEMIA DE ESPAÑA. CARLOTA ROSALES, PRIMERA POR LA DERECHA, A LOS DIECISIETE AÑOS (SENTADA EN PRIMER TÉRMINO A LA DERECHA ESTÁ SU MADRE, MAXIMINA MARTÍNEZ), ROMA, 1889. Museo Nacional del Prado, Madrid

durante dos años, entre 1887 y 1889, a donde la acompañó su madre (FIGURA 11).

Sin embargo, esta pensión tuvo un carácter excepcional, pues no la ganó por oposición, sino que fue firmada directamente por el ministro de Estado, de ahí que su duración y cuantía fueran menores que las de sus compañeros varones. La pintora la consiguió tras la muerte prematura de su padre, gracias a las relaciones que este tuvo con los círculos artísticos, en especial, a su amistad con Vicente Palmaroli, director de la Academia de España en Roma de 1882 a 1892, como una forma de ayudarla a ella y a su madre⁵⁸.

En 1901 Inocencia Arangoa fue la primera alumna que se presentó a la

convocatoria de este premio, en la modalidad de Paisaje. Al principio, su solicitud fue considerada improcedente por tratarse de una mujer, pero el apoyo de muchas compañeras y compañeros, e incluso de los profesores de San Fernando y de la prensa, hizo que fuera admitida en la oposición, si bien se la obligó a presentar una instancia en la que se comprometiera a vivir fuera del edificio de la Academia, que era donde residían los pensionados, en caso de ganarla. Aunque, al final, no consiguió la pensión, el mero hecho de que se pudiera presentar al premio supuso una victoria⁵⁹. Aún habría que esperar más de veinte años para que una mujer ganara por oposición y en igualdad de condiciones con los hombres este premio. Lo logró la música María de Pablos, quien, puesto que no contó con el trato de favor del que había gozado Carlota Rosales, tuvo que hacer frente durante el tiempo que duró su pensionado, de 1928 a 1932, al problema moral que suponía para una joven residir sola en el extranjero y en una institución compuesta por varones. Viajó a Roma con su madre, pero a esta última no se le permitió la estancia en la Academia, ya que estaba prohibido que se alojaran familiares de los artistas, por lo que no vivieron allí⁶⁰. Teresa Peña fue la primera creadora plástica en ganar el Premio de Roma en la modalidad de Pintura de Figura, en 1965. A pesar de que entre uno y otro premio transcurrieron más de tres décadas, también ella se encontró con el problema del alojamiento. Primero, se le recomendó que se instalara en un hotel, con el mismo argumento de que la Academia estaba adaptada a los hombres, aunque, finalmente, residió junto al resto de los pensionados⁶¹.

58. Tejeda Martín, Isabel: «Primeras pensionadas en Roma: de Carlota Rosales a María de Pablos», en VV. AA.: *Arte e identidades culturales*. Actas del XII Congreso Nacional del Comité Español de Historia del Arte, del 28 de septiembre al 1 de octubre de 1998. Oviedo, Universidad de Oviedo, 1998, pp. 686-689.

59. Casado, Esteban: *op. cit.*, p. 57.

60. Tejeda Martín, Isabel: *op. cit.*, pp. 686-689.

61. Ortega, Joaquín L.: «El mundo de Teresa Peña», en VV. AA.: *Fragilidad humana. Teresa Peña*. Catedral de El Salvador y Santa María, Santo Domingo de la Calzada (La Rioja), del 9 de abril al 15 de junio de 2019. Logroño,

CARTAS DE ELENA BROCKMANN DESDE ROMA Y SUBIACO (1886-1887)

Se conservan las cartas que Elena Brockmann envió desde Roma a su familia en Madrid, principalmente a su madre⁶², entre marzo de 1886⁶³ y el 4 de febrero de 1887⁶⁴ (FIGURAS 12 Y 13); no así, las que ella recibió. Inédito hasta ahora, este epistolario se encuentra en manos privadas, las de los herederos de la pintora, en el Archivo de la Familia Paradinas Brockmann. Su volumen es muy grande, pues está formado por ciento tres cartas, ya que la correspondencia fue continua, tal y como decía la pintora: «Para no faltar a lo convenido de escribir un día sí y otro no»⁶⁵ o «a vuelta de correo»⁶⁶. Pero, lamentablemente, no se encuentra íntegra, presumimos que se han perdido muchas cartas. Nos han llegado hasta catorce de algunos meses, como agosto de 1886, por tanto, lo acordado entre madre e hija, pero nada más que una de abril y septiembre de 1886 y febrero de 1887. No obstante, y a pesar de no estar completa, su número permite hacerse una idea bastante aproximada y coherente de cómo debió de transcurrir su estancia en Roma.

Este es el único ejemplo conocido hasta ahora de un corpus tan extenso de cartas de una pintora española del siglo XIX, de ahí que tenga un valor extraordinario⁶⁷. Si bien es cierto que este tipo de documentación posee una gran importancia en el caso de cualquier artista, sea mujer u hombre, en el de ellas proporciona una gran cantidad de información de la que normalmente carecemos. Esto es consecuencia del fenómeno que Michelle Perrot denomina «el silencio de las fuentes», escritas o materiales, es decir, la falta de fuentes primarias porque se dispersan o se pierden debido a la minusvaloración de las actividades que han realizado tradicionalmente las mujeres⁶⁸.

Gráficos Ausejo, 2019, pp. 17-18.

62. Por su correspondencia, sabemos que Brockmann se carteó regularmente con otros miembros de su familia y amistades. Hay un puñado de cartas conservadas que tienen como destinatarios a sus hermanos y a sus tías Adela y Rosa.

63. La primera carta de Brockmann fechada es del 19 de marzo de 1886. Sin embargo, hay dos cartas anteriores de ese mismo mes en las que no aparece el día de expedición.

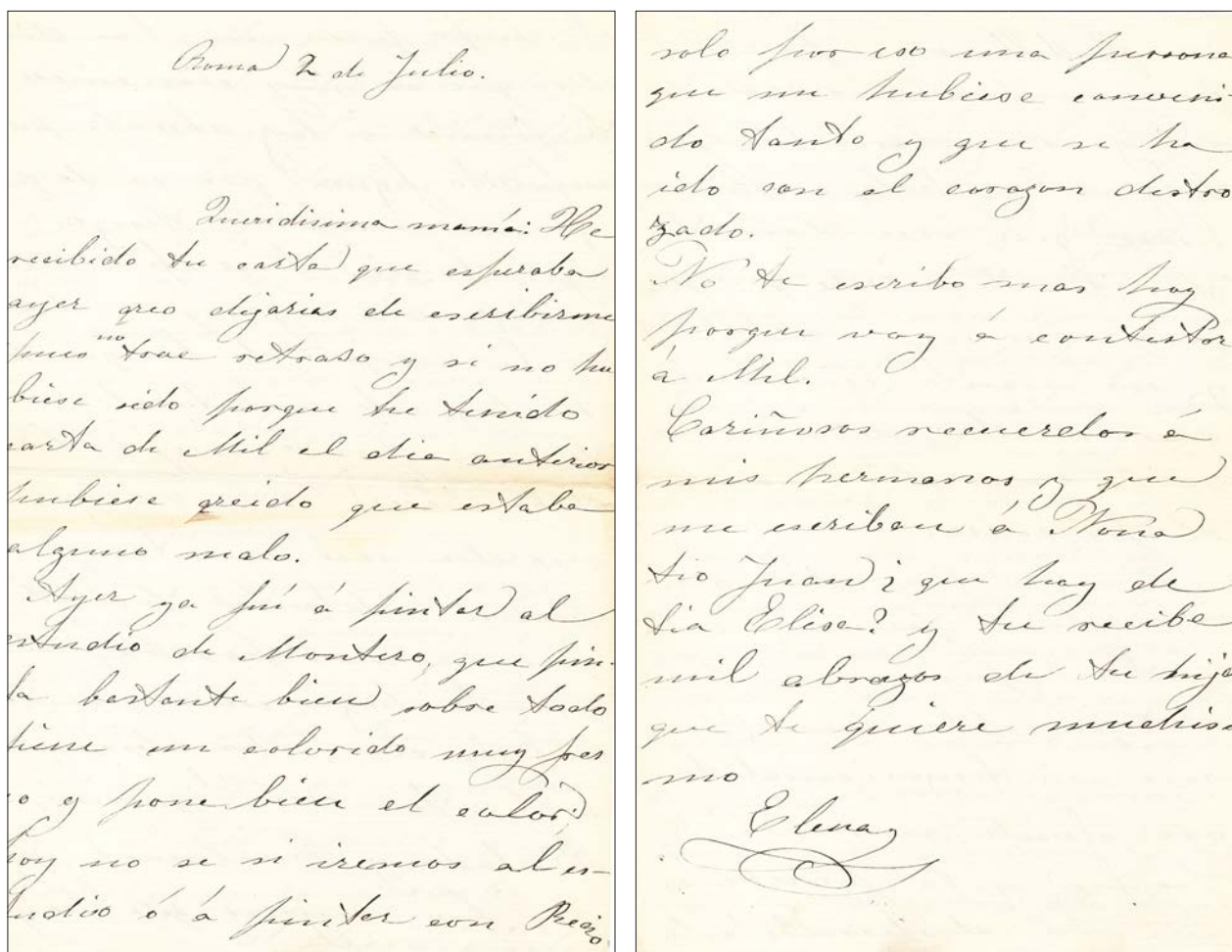
64. Excepto las dos primeras, las cartas incluyen el lugar y la fecha de expedición, pero únicamente el día y el mes en el que fueron escritas; no el año. Tampoco aparece en ellas la dirección. Sin embargo, gracias a una carta que describe una mudanza que hicieron sus tíos, ahora conocemos el domicilio en el que vivió Brockmann en Roma a partir del 6 de julio de 1886: vía Sistina, 149, 2.º piso. Carta de Elena Brockmann a su madre del 6 de julio de 1886, Roma, p. 2.

65. Carta de Elena Brockmann a su madre del 26 de agosto de 1886, Subiaco, p. 1.

66. Carta de Elena Brockmann a su madre del 29 de marzo de 1886, Roma, p. 1.

67. En España, a diferencia de en otros países como Italia, Francia o Inglaterra, no ha habido apenas interés por el estudio y la publicación de epistolarios de artistas hasta fechas muy recientes. El único pintor del que se conoció un epistolario con anterioridad a los años noventa del siglo XX fue Goya. Atendiendo solo a creadores del siglo XIX, a este se ha sumado posteriormente la publicación de las correspondencias de José y Federico de Madrazo, Joaquín Sorolla e Ignacio Zuloaga, si bien todavía no se han recopilado ni analizado las de pintores tan célebres como Mariano Fortuny y Eduardo Rosales. Alzaga Ruiz, Amaya; Yeves, Juan Antonio: «La Literatura y las Artes en epistolarios españoles del siglo XIX», en Rolfi Ožvald, Serenella; Mazzarelli, Carla: *Il carteggio d'artista: fonti, questioni, ricerche tra XVII e XIX secolo*. Milán, Silvana Editoriale, 2019, p. 398. De mujeres artistas españolas del siglo XIX, no hay ningún epistolario publicado y solo un estudio muy reciente de Magdalena Illán Martín, aún inédito. En él, analiza las cartas de varias pintoras españolas que desarrollaron la mayor parte de su carrera en Francia, a través de las cuales construyeron su autoconciencia autorial: Matilde Aïta de la Peñuela, Anselma, María Luisa Pluzanska, Amélie Beaury-Saurel y María Luisa de la Riva. Illán Martín, Magdalena, «Autoconciencia autorial y estrategias de mercado: cartas de artistas españolas en Francia (1850-1910)» [Manuscrito inédito presentado para su publicación en el libro *Las artistas en la escena cultural europea*], 2025.

68. Perrot, Michelle: *Mon histoire des femmes*. París, Éditions du Sueil, 2006, p. 17.



FIGURAS 12 Y 13. PRIMERA Y ÚLTIMA PÁGINA DE UNA CARTA DE ELENA BROCKMANN DIRIGIDA A SU MADRE DEL 2 DE JULIO DE 1886. Archivo Familia Paradinas Brockmann

Al ser una correspondencia de naturaleza íntima —que Brockmann no pensó nunca en publicar—, aporta una información muy rica y valiosa desde un punto de vista no solo cuantitativo, sino cualitativo, al igual que cualquier tipo de escritura privada o del «yo», los diarios y las memorias, que recogen la voz «original» de su autora⁶⁹. Permite una aproximación más viva y global a sus experiencias, así como conocer determinados aspectos del ambiente familiar o doméstico que no suelen recoger las fuentes convencionales y que tienen una gran importancia para el estudio de la biografía de las mujeres. Es más, el epistolar se considera un género «femenino» desde las célebres cartas de la escritora francesa Madame de Sévigné, especialmente, cuando, como en el caso de Brockmann, la correspondencia tiene lugar en el ámbito familiar. En este caso, las cartas constituyen una forma de sociabilidad y expresión no

69. Bolufer, Mónica: «Multitudes del yo: biografía e historia de las mujeres», *Ayer. Revista de Historia Contemporánea*, 93(1) (2014), pp. 95-96.

solo aceptada, sino recomendada a las mujeres, aunque raramente son conservadas y, menos aún, publicadas⁷⁰.

Puesto que se trata del epistolario de una pintora, es necesario atender a la complejidad y especificidad que pueda presentar, ya que las cartas de artistas, junto a la palabra, suelen incluir la imagen: dibujos, apuntes o bocetos⁷¹. En el caso de Brockmann, solo hay cinco cartas en las que aparezcan dibujos. Tres de ellos no tienen ninguna relación con el texto y representan una mosca⁷², una araña con una mosca atrapada en su tela (FIGURA 14) y cuatro naipes de la baraja francesa —los dos últimos en el encabezamiento—. Por el contrario, los otros dos, una horquilla⁷³ y un camafeo⁷⁴ (FIGURA 15), sumamente sencillos, ilustran el contenido de las cartas, aunque no tienen nada que ver con su trabajo artístico. No hay en ellas ningún apunte o boceto de sus obras, ni siquiera de las que pintó en Roma. Quizá esto se deba a que la principal destinataria de estas cartas fue su madre y no un artista o persona relacionada con el mundo de la creación, aunque sí hace descripciones escritas bastantes detalladas de los cuadros en los que trabajó durante este periodo⁷⁵.

En marzo de 1886, cuando tenía veintiún años, Brockmann viajó a Roma sin estar pensionada ni tener ninguna beca, así pues, se mantuvo por sus propios medios y estudió de forma independiente, ajena a cualquier institución. Pudo hacer frente a los cuantiosos gastos de la estancia, como los colores, las cajas de pinturas, los lienzos, los marcos y los modelos —que era lo más caro—, por solo referirnos a los estrictamente artísticos, gracias al dinero de su familia⁷⁶, que hemos visto que era limitado por la temprana muerte de su padre, y a la venta de ciertos trabajos, abanicos y borduras de tapices. En este viaje iniciático de formación, estuvo acompañada, como no podía ser de otra manera en la época en el caso de una joven soltera de buena familia, por su tío Luis de Llanos y la esposa de este, Catalina Izquierdo, con quienes se alojó. Como ya hemos visto, su tío estuvo pensionado en Roma hacia 1870 y en 1873 fue designado segundo secretario del Consulado de España ante la Santa Sede⁷⁷. Cesado en el cargo en 1875, volvió a España, regresando a la capital italiana en una fecha indeterminada hasta aproximadamente 1888.

70. Perrot, Michelle: *op. cit.*, p. 35.

71. Rolfi Ožvald, Serenella: «Sul carteggio d'artista», en Rolfi Ožvald, Serenella; Mazzarelli, Carla: *Il carteggio d'artista: fonti, questioni, ricerche tra XVII e XIX secolo*. Milán, Silvana Editoriale, 2019, pp. 19-20.

72. Carta de Elena Brockmann a su tía Adela del 15 de enero de 1887, Roma, p. 1. Este dibujo es muy probable que no fuera hecho por Brockmann, sino que decoraría el papel en el que escribió esta carta, puesto que en una carta anterior cuenta que le han regalado unos papeles para escribir que tienen insectos, sin especificar más. Carta de Elena Brockmann a su madre del 2 de enero de 1887, Roma, p. 1.

73. Carta de Elena Brockmann a su madre del 11 de septiembre 1886, Subiaco, p. 6.

74. Carta de Elena Brockmann a su madre del 4 de febrero de 1887, Roma, p. 3.

75. Carta de Elena Brockmann a su madre del 10 de noviembre de 1886, Roma, pp. 2-3.

76. Carta de Elena Brockmann a su madre del 18 de noviembre de 1886, Roma, pp. 5-6.

77. Mientras vivió en Italia, Luis de Llanos colaboró con varias publicaciones periódicas: la italiana *Libertà*, la francesa *L'Art* y las españolas *La Ilustración Española y Americana* y *El Imparcial*. En esta última, junto a críticas artísticas, escribió crónicas sobre la vida de los pensionados españoles. Un asunto que también trató en su novela *La vida artística. Memorias de un pensionado en Roma*, publicada en 1892, que mezcla elementos de ficción y autobiográficos.

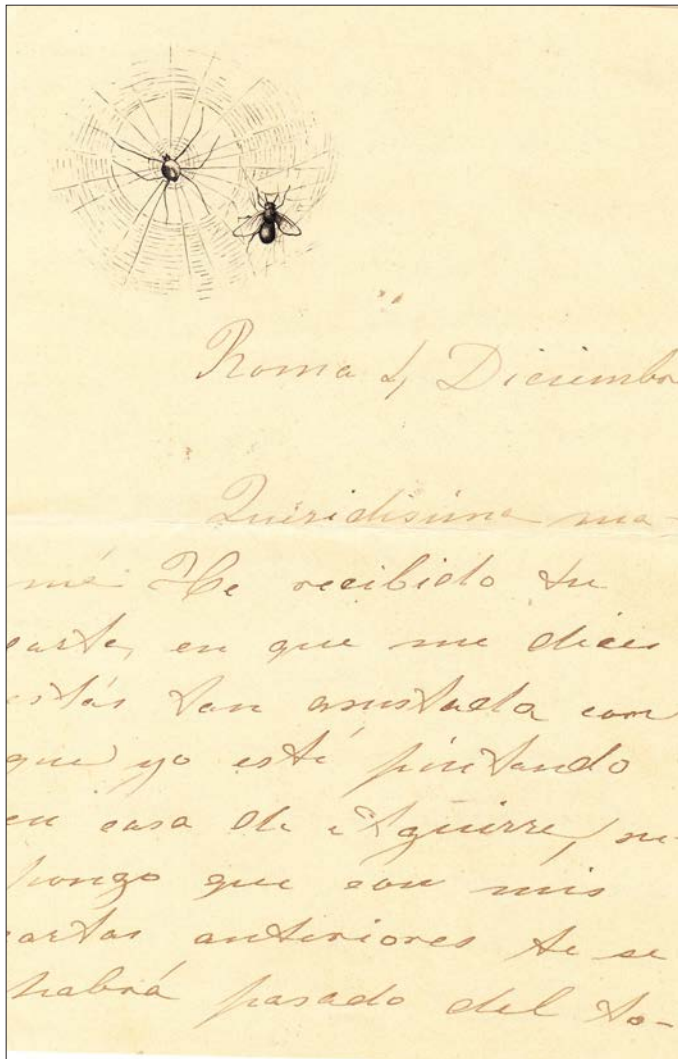


FIGURA 14. CARTA DE ELENA BROCKMANN A SU MADRE DEL 4 DE DICIEMBRE DE 1886, ROMA. Archivo Familia Paradinas Brockmann

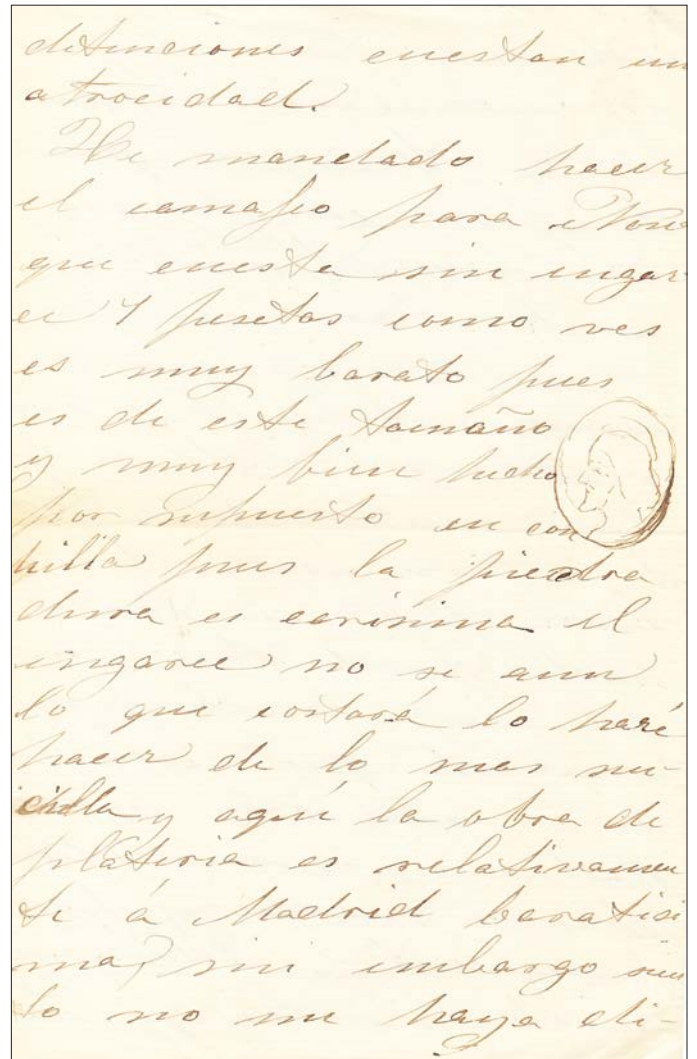


FIGURA 15. CARTA DE ELENA BROCKMANN A SU MADRE DEL 4 DE FEBRERO DE 1887, ROMA. Archivo Familia Paradinas Brockmann

No obstante, la relación de la familia Brockmann-Llanos con Roma se remontaba varias décadas atrás en el tiempo. Sus abuelos maternos, Fanny Keats y Valentín de Llanos, se exiliaron allí de 1820 a 1821 por sus ideas liberales y volvieron en 1860, acompañando a su hija Isabel y su marido Leopoldo Brockmann, cuando este último estuvo a cargo de la construcción del ferrocarril del Estado Vaticano durante dos años. Aparte, hemos visto que Juan y Luis de Llanos disfrutaron de sendas becas de pensionados en Roma y que, como acabamos de señalar, el segundo de ellos trabajó allí como diplomático varios años.

Al leer la correspondencia, llama la atención la continua insistencia de la madre de Brockmann desde muy pronto, el mismo mes de marzo de 1886 de su

llegada a Roma, en que volviera a Madrid⁷⁸. Esto indica que emprendió el viaje sin tener fijada la fecha de regreso, que debía de haber sido una estancia mucho más corta y que no se concibió, en principio, para su formación artística, sino más bien para visitar la ciudad y divertirse. Además del control que la madre trata de ejercer sobre su hija a través de las cartas, pese a la distancia —o precisamente por eso—, esta cuestión refleja el problema que para las mujeres de clase media y alta suponía viajar solas, tal y como escribía la propia pintora cuando decía que «era una lástima que las mujeres no pudiesen viajar como los hombres solas»⁷⁹. Precisamente, no encontrar una familia respetable y de confianza con quien volver a España fue la principal razón para no hacerlo hasta casi un año después. No obstante, a lo largo del tiempo, fueron apareciendo otros motivos para prolongar la estancia: evitar el calor del verano de Madrid, mejorar su pintura y, por último, terminar los cuadros *El patio de un parador* y *De vuelta de la caza*.

Lo que empezó como un viaje de ocio para Brockmann, en el que la mayor parte del tiempo lo dedicó a hacer una vida mundana, como ir al teatro, la ópera, fiestas, bailes y atender un sinnúmero de invitaciones, se convirtió pronto en un periodo de formación artística. Gracias a su tío Luis de Llanos, entró inmediatamente en contacto con la colonia de artistas españoles en Roma, la más numerosa y una de las más activas desde las estancias en la ciudad de Mariano Fortuny y Eduardo Rosales, las cuales, aunque breves, tuvieron una enorme influencia en los pintores posteriores⁸⁰. Allí tuvo una relación muy estrecha con los Benlliure —José, Juan Antonio y Mariano—, Arturo Montero, Enrique Recio, Joaquín Sorolla, Francisco Pradilla, Mateo Silvela, Agustín Querol y Antonio Susillo, entre otros artistas. Un círculo que la pintora describe como muy unido y cerrado a creadores de otras nacionalidades, pues dice de ellos, incluyéndose en el grupo como un miembro más, que van a todas partes «en bandadas»⁸¹ y que no tiene ocasión de practicar el italiano porque está casi siempre con españoles⁸².

Mikel Lertxundi describe cómo era una jornada de aprendizaje típica de un artista en la ciudad de Roma, que consistía en la copia del modelo en el estudio, la toma de apuntes en la calle, en el campo o en los museos y las visitas a estudios de otros compañeros⁸³. Muy parecida a la que desarrolló Brockmann durante su estancia, por lo que cuenta en sus cartas: «Todos los días voy ahora a pintar. Unos días vamos a los estudios cuando tenemos modelo, que esta semana son muchos días, y otras veces al campo»⁸⁴ y «a mí es una de las cosas que más me

78. La madre de Brockmann se quejaba de que sus tíos obstaculizaban su regreso, ya que su tía Catalina estaba enferma y, como el matrimonio solo tenía un hijo pequeño, la retendría en Roma para que ella la cuidara; aunque la pintora niega que eso sea cierto. Carta de Elena Brockmann a su madre del 3 de julio de 1886, Roma, pp. 1-7.

79. Carta de Elena Brockmann a su madre del 18 de julio de 1886, Roma, p. 4.

80. González, Carlos; Martí, Montse: *Pintores españoles en Roma (1850-1900)*. Barcelona, Tusquets, 1987, pp. 13-14.

81. Carta de Elena Brockmann a su madre del 6 de julio de 1886, Roma, p. 5.

82. Carta de Elena Brockmann a su madre del 30 de junio de 1886, Roma, p. 3.

83. Lertxundi Galiana, Mikel: «Ardor de juventud. La colonia artística española en Roma (1880-1900)», en VV. AA.: *Mariano Benlliure. El dominio de la materia*. Centro del Carmen, Valencia, del 30 de julio al 13 de octubre de 2013. Madrid, Dirección General de Patrimonio Histórico-Consejería de Empleo, Turismo y Cultura de la Comunidad de Madrid-Consorcio de Museos de la Comunitat Valenciana, 2013, p. 33.

84. Carta de Elena Brockmann a su madre del 21 de junio de 1886, Roma, p. 9.

gustan visitar estudios, pues a más de ver los cuadros que, como te digo, son muchos y buenos, se ven todos los estudios que te gustarían mucho. Están llenos de antigüedades, pues hay tapices magníficos, muebles, telas, armaduras platos y cacharros de todos géneros»⁸⁵.

Ella no frecuentó ninguna academia —la Chigi era la más popular entre los extranjeros y admitía a mujeres, pero en un número muy reducido—, no tuvo un estudio propio ni tampoco su tío Luis, por lo que pintó en los de otros artistas, particularmente en el de un tal Aguirre, a quien de momento no hemos podido identificar⁸⁶, y aunque menos tiempo, en el del pintor Arturo Montero. Allí solía trabajar con modelo —que nunca estaba desnudo (no lo dice de forma explícita, pero se puede deducir de las costumbres de entonces y la lectura de sus cartas)—, pues le interesaba, ante todo, el estudio de la figura humana. Su trabajo, sin embargo, lo supervisaba el pintor José Benlliure⁸⁷ —y, cuando este no podía, su hermano menor Juan Antonio—⁸⁸, del que escribe a su madre: «Tengo sobre todo a Benlliure, que me dará todas las lecciones que quiera, que es una notabilidad, y en cuanto envíe su gran cuadro [se refiere a *Visión del Colosseo* y a su participación en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1887] verás como será la comidera como el primero»⁸⁹. Y más adelante: «Conmigo hace lo que hasta ahora no ha hecho nadie, que es servirme de maestro e incomodarse en irme a corregir a la hora y donde yo quiera»⁹⁰. José Benlliure, hermano mayor de Mariano Benlliure, el escultor y quien más celebridad alcanzó, fue conocido como pintor de género y costumbres (FIGURA 16). Vivió en Roma durante muchos años, desde 1879 hasta 1912, donde, además de desarrollar una intensa y exitosa carrera artística, fue director de la Academia Española. Su estudio en el número 33 de la famosa via Margutta fue un lugar de encuentro de numerosos artistas de la colonia española⁹¹, que visitó Brockmann en más de una ocasión⁹².

85. Carta de Elena Brockmann a su madre del 30 de marzo de 1886, Roma, p. 4.

86. En un principio, pensamos que podría tratarse del escultor guipuzcoano Marcial Aguirre, que vivió en Roma durante una década, pero lo descartamos al saber que regresó a España en 1868, mucho antes de que Brockmann llegara a la ciudad en 1886.

87. En el Archivo de la Casa-Museo Benlliure, se conservan 1606 cartas que tienen al pintor José Benlliure como destinatario único o compartido. De ellas, ninguna fue enviada por Brockmann y, de momento, no hemos encontrado ninguna referencia a ella en las cartas escritas por José Benlliure. Tampoco la menciona en sus *Notas autobiográficas*. Sin embargo, en ese mismo Archivo hemos hallado cuatro cartas de Luis de Llanos dirigidas a José Benlliure, que, aunque no hacen mención alguna a Brockmann, sí traslucen una cercanía y amistad entre ambos. Cartas de Luis de Llanos a José Benlliure. C10 LLA006-010. (Cartas de la 6 a la 10), 1887-1892. Archivo Casa Museo Benlliure-Ayuntamiento de Valencia.

88. Con frecuencia, se dice que Brockmann fue alumna de Joaquín Sorolla, pero esto es un error que encontramos ya en algunos textos coetáneos a la pintora y que puede deberse a la estrecha amistad que unió a este pintor con los Benlliure y a que coincidieron varios años en Roma, de 1885 a 1889. B. C.: «Mujeres ilustres. Elena Brockmann», *Barcelona Cómica*, 24 de febrero de 1894, p. 13. Brockmann hace alusión a Sorolla varias veces en sus cartas de modo muy superficial: con motivo de un retrato que él le iba a hacer (no hay constancia de que llegara a pintarlo), de la opinión que él le da sobre un abanico que ella ha pintado y la coincidencia varios días en Subiaco. Sin embargo, en ninguna de ellas dice que pinte con él o, menos aún, que sea su maestro. Cartas de Elena Brockmann a su madre del 20 de septiembre de 1886 y del 10 y 22 de enero de 1887.

89. Carta de Elena Brockmann a su madre del 2 de julio de 1886, Roma, p. 2.

90. Carta de Elena Brockmann a su madre del 8 de septiembre de 1886, Subiaco, p. 6.

91. Bonet, Victoria E.: *José Benlliure. El oficio de pintor*. Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 1998, p. 22.

92. Carta de Elena Brockmann a su madre del 12 de junio de 1886, Roma, p. 6.



FIGURA 16. JOSÉ BENLLIURE, *INTERIOR DE UNA LONJA DE VALENCIA*, ÓLEO SOBRE LIENZO, 22 X 32 CM. Casa-Museo Benlliure-Ayuntamiento de Valencia, Valencia

La relación entre Brockmann, los Llanos y los Benlliure (José, Juan Antonio y Mariano) se estrechó mucho más en Subiaco, un pequeño pueblo de origen medieval de la región del Lacio, a unos setenta kilómetros de distancia de Roma, donde, junto a otros artistas como Mateo Silvela y Agustín Querol, pasaron los meses del verano, de agosto a septiembre, de 1886. La localidad era frecuentada por muchos artistas que huían del calor de la capital italiana en los meses estivales y buscaban inspiración en sus bellos paisajes y escenas costumbristas. Allí Juan Antonio Benlliure, quien, según testimonio de Brockmann, era su pretendiente, le pintó un retrato inédito que hasta ahora se había atribuido a su hermano José (FIGURA 17)⁹³. Brockmann compartió con su madre por carta la idea de que Juan Antonio Benlliure fuera su maestro de pintura a su vuelta a Madrid, cosa que no llegó a suceder⁹⁴.

Como acabamos de decir, Brockmann completó su formación con la visita a estudios de artistas. En al menos dos ocasiones, estuvo en el de Francisco Pradilla, uno de los pintores más sobresalientes de la colonia española, a quien decía admirar muchísimo. Incluso llegó a contemplar que le diera algunas lecciones, lo que no fue posible porque no aceptaba alumnos⁹⁵. También amplió su cultura artística viendo monumentos, como San Pedro del Vaticano⁹⁶, el Coliseo y las termas de Caracalla;

93. Carta de Elena Brockmann a su madre del 15 de agosto de 1886, Subiaco, p. 2. La pintora escribe en una de sus cartas que le van a hacer «una colección de retratos los mejores pintores», refiriéndose a aquellos de la colonia española que viajaron con ella a Subiaco. No obstante, aparte del de Juan Antonio Benlliure, solo tenemos noticia del busto de ella que realizó el escultor Agustín Querol, que está en paradero desconocido. Carta de Elena Brockmann a su madre del 3 de julio de 1886, Subiaco, p. 6.

94. Carta de Elena Brockmann a su madre del 17 de agosto de 1886, Subiaco, pp. 5-6.

95. Carta de Elena Brockmann a su madre del 2 de julio de 1886, Roma, pp. 2-3.

96. Carta de Elena Brockmann a sus hermanas Rego (Regina), Isabel y Margarita del 27 de marzo de 1886, Roma, pp. 5-6.

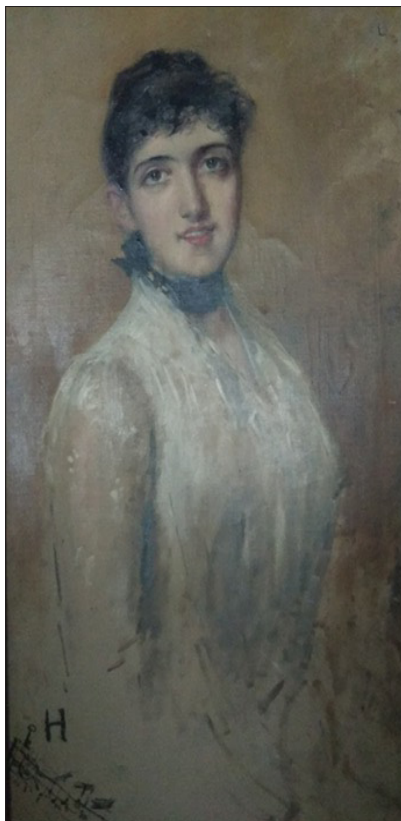


FIGURA 17. JUAN ANTONIO BENLLIURE, *RETRATO DE ELENA BROCKMANN*, 1887. Óleo sobre lienzo, 105 x 50 cm. Colección Familia Paradinas Brockmann

museos, como los Capitolinos⁹⁷, y haciendo excursiones a localidades próximas, por ejemplo, a Ostia, Tívoli y Frascati.

En Roma, Brockmann pintó dos cuadros con la intención de presentarlos a la Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid de 1887⁹⁸: *El patio de un parador* (FIGURA 18) y *De vuelta de la caza*, en los que estuvo trabajando intensamente de septiembre a diciembre de 1886. No alude, sin embargo, en ningún momento en su correspondencia a la pintura *La ciociara* (FIGURA 19)⁹⁹, con la que participó en el mismo certamen, representación de un tipo femenino italiano muy común en la época, sobre todo entre los artistas españoles que trabajaron en Roma, lo que indica que la pintó una vez de vuelta en España. De ahí que, a diferencia de los dos lienzos anteriores, este no incluyese la palabra Roma junto a su firma. La razón de poner el lugar de realización fue una forma que tuvo Brockmann de dar más valor a su trabajo, pues la capital italiana conservaba su prestigio como centro artístico, tal y como la propia pintora explica en una de sus cartas en referencia a un abanico que hizo allí: «Tendría más valor pues ya sabes que la gente en general son muy tontas y el solo hecho de haberlo pintado aquí haría que lo considerasen de mucho más mérito y me lo pagasen mejor»¹⁰⁰.

Finalmente, Brockmann debió de regresar a Madrid a principios del mes de febrero de 1887. La última carta que se conserva es del día 4, en la que hace alusión a una inminente vuelta a España: «Puedo salir de aquí de pronto» y «dispondré todo para el día que toque largarse»¹⁰¹. Si bien en el mes de enero ya empezó los preparativos del viaje, pues hablaba a su madre en una carta del equipaje, los portes y los regalos¹⁰². Brockmann no volvió a Roma, ni hay evidencia de que viajara nunca más en su vida al extranjero.

97. Carta de Elena Brockmann a su madre del 29 de marzo de 1886, Roma, p. 2.

98. Carta de Elena Brockmann a su madre del 15 de octubre de 1886, Roma, p. 2.

99. Una reproducción de esta obra fue la portada de la revista madrileña *Alrededor del mundo*, publicada el 16 de enero de 1902. Estas reproducciones de sus obras en la prensa, así como la circulación de grabados de sus cuadros, por ejemplo, de *Patio de un parador*, demuestran la notoriedad que llegó a tener Brockmann como pintora.

100. Carta de Elena Brockmann a su madre del 26 de noviembre de 1886, Roma, pp. 2-3.

101. Carta de Elena Brockmann a su madre del 4 de febrero de 1887, Roma, p. 5.

102. Carta de Elena Brockmann a su madre del 10 de enero de 1887, Roma, pp. 4-5.



FIGURA 18. ELENA BROCKMANN, *EL PATIO DE UN PARADOR*, 1887. ÓLEO SOBRE LIENZO, 148,5 X 293 CM. Museo Nacional del Prado, Madrid. Depósito en el Museo Municipal de San Telmo, San Sebastián

CONCLUSIONES: TRASPASAR FRONTERAS. LA EXPERIENCIA DE ROMA

El descubrimiento del centenar de cartas conservadas que Elena Brockmann envió a su madre durante su estancia en Roma entre los años 1886 y 1887 supone un hecho de gran importancia para la historiografía del arte del siglo XIX en España, sobre todo en lo que respecta al estudio de las mujeres creadoras. La razón es que son muy escasos los epistolarios estudiados —menos aún publicados— de artistas españoles de este periodo y, en particular, de mujeres, de los que no se ha localizado hasta ahora ninguno tan abundante como este.

Esta correspondencia tiene, además, el interés añadido de haber sido escrita por Brockmann durante el año en el que vivió en Roma, donde se formó artísticamente, por lo que es fundamental para el conocimiento de la experiencia de la movilidad. Pero no solo de ella, sino también de otros creadores y, especialmente, de las mujeres —cuestión que ha sido muy poco estudiada por el momento—, que eligieron la capital italiana como meta para la culminación de su formación artística o el desarrollo de sus carreras.



FIGURA 19. ELENA BROCKMANN, *LA CIOCIARA*, 1887. ÓLEO SOBRE LIENZO, 85 X 57 CM. Colección particular

Al analizar estas cartas, hemos destacado sus dos dimensiones: la material o física y la de su contenido. Como objeto, solo el hecho de que hayan sido conservadas por sus familiares durante más de ciento cuarenta años es algo excepcional, que nos habla del reconocimiento que la pintora tuvo en vida y del interés de sus herederos por conservar su memoria. Entretanto, su abundancia —resultado de un intercambio continuo de cartas— demuestra la estrecha relación que Brockmann tuvo con su madre y, a nuestro parecer, sobre todo, la firme voluntad de control por parte de esta. Algo habitual en la época, pues la pintora se encontraba fuera de su casa, en el extranjero, sola, joven y soltera, aunque viviendo con sus tíos. Por tanto, alejada de su autoridad, que hay que recordar que era la principal en su familia, puesto que su padre había muerto una década antes. Por su parte, la pintora, utilizó todo tipo de pretextos y estrategias para prolongar su estancia hasta un año, cuando, en un principio, tenía que haber sido mucho más breve. Como testimonio de la experiencia de la pintora en Roma, estas cartas proporcionan una información extremadamente abundante y valiosa, por lo que contribuyen a llenar, en parte, la laguna en lo que respecta a las fuentes, pues, pese a la fama que tuvo mientras estuvo activa, es muy poca la documentación y la obra que nos ha llegado de ella.

A través de la lectura de la correspondencia de Brockmann, se pone de manifiesto la complejidad de esta experiencia para una mujer artista en el siglo XIX, a quien viajar a Roma le supuso traspasar fronteras no solamente en un sentido literal —los límites físicos entre dos países—, sino, sobre todo, en un sentido figurado, el de las costumbres de entonces, que restringían mucho la movilidad y libertad de las mujeres. Por supuesto, hubo numerosas barreras que se interpusieron en su camino. Aparte del control de su madre, al que nos acabamos de referir, estaba el de los tíos con los que se alojó —era inconcebible que pudiera vivir de forma independiente— y que la acompañaron a la mayoría de sus actividades, sobre todo su tío Luis de Llanos, puesto que era pintor y hombre. La limitación de sus movimientos es otra constante, ya que de manera permanente se hace referencia a la imposibilidad de que pudiera viajar sola. En lo estrictamente artístico, ella no pudo disfrutar de la beca o pensión de ninguna institución, por lo que tuvo que costearse la estancia por sus propios medios; no se formó en ninguna academia privada, careció de un estudio propio, no pudo copiar el modelo desnudo vivo y no frecuentó ciertos espacios públicos de sociabilidad masculina, por ejemplo, el famoso Café Greco.

No obstante, al mismo tiempo, podemos ver que en muchos aspectos la actividad artística que desarrolló Brockmann en Roma fue similar a la de sus compañeros varones, mucho más rica y estimulante de lo que cabría esperar en un principio. Esto se debió, en gran medida, a las favorables circunstancias de su estancia, sobre todo, a la privilegiada posición de su tío Luis de Llanos en la colonia española —y también en el mundo diplomático—, además de a su propio talento, determinación y capacidad de trabajo. Se relacionó con los artistas más sobresalientes del círculo español, estableciendo con ellos una amistad y consiguiendo un reconocimiento de su trabajo, si bien es cierto que no de igual a igual, sino como una joven y prometedora pintora que se estaba formando, una «alumna adelantada», a la que apoyaban y enseñaban. Pudo estudiar la figura con modelos vivos —aunque no estuvieran desnudos—, su máxima ambición, en diversos estudios; practicó la

pintura al aire libre, visitó los estudios de muchos artistas, fue a museos y vio monumentos e hizo excursiones a localidades cercanas. Incluso llegó a concluir dos cuadros, *El patio de un parador* y *De vuelta de la caza*, que fueron premiados en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1887.

Sin ninguna duda, la estancia de Brockmann en Roma durante su juventud, en un momento de formación, supuso una experiencia crucial tanto humana como artística, determinante para su vida y su carrera profesional como pintora. Ahora sus cartas nos lo revelan.

REFERENCIAS

- Adami, Marie: *Fanny Keats*. Londres, John Murray, 1937.
- Alzaga Ruiz, Amaya; Yeves, Juan Antonio: «La Literatura y las Artes en epistolarios españoles del siglo XIX», en Rolfi Ožvald, Serenella; Mazzarelli, Carla: *Il carteggio d'artista: fonti, questioni, ricerche tra XVII e XIX secolo*. Milán, Silvana Editoriale, 2019, pp. 396-401.
- Assier, Mathilde: «Las mujeres en el sistema artístico español: 1833-1931», en Navarro, Carlos G. (ed.): *Invitadas. Fragmentos sobre mujeres, ideología y artes plásticas en España (1833-1931)*. Museo Nacional del Prado, Madrid, del 6 de octubre de 2020 al 14 de marzo de 2021. Madrid, Museo Nacional del Prado, 2020, pp. 41-69.
- B. C.: «Mujeres ilustres. Elena Brockmann», *Barcelona Cómica*, 24 de febrero de 1894, p. 13.
- Baumgärtel, Bettina: «She was on her time and the time was in her», en VV. AA.: *Angelica Kauffman*. Royal Academy of Arts, 1 de marzo al 30 de junio de 2024. Londres, Royal Academy of Arts, 2014, pp. 11-22.
- Bolufer, Mónica: «Multitudes del yo: biografía e historia de las mujeres», *Ayer. Revista de Historia Contemporánea*, 93(1) (2014), pp. 85-116.
- Bonet, Victoria E.: *José Benlliure (1855-1937). El oficio de pintor*. Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 1998.
- Cabanillas Casafranca, África: «El acceso de las mujeres a la Escuela de Bellas Artes de San Fernando de Madrid (1873-1894)», en Lomba, Concha; Alba, Ester; Castán, Alberto; Illán, Magdalena: *Las mujeres en el sistema artístico, 1804-1939*. Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2023, pp. 53-64.
- Casado, Esteban: «La Academia de Roma entre 1900 y 1936», en Reyer, Carlos; Casado, Esteban: *Roma: mito, modernidad y vanguardia. Pintores pensionados de la Academia de España (1900-1936)*. Academia de España, Roma, de septiembre a octubre de 1998. Roma, Academia de España, 1998, pp. 51-57.
- Coll, Isabel: *Diccionario de mujeres pintoras en la España del siglo XIX*. Sant Sadurní d'Anoia (Barcelona), Centaure Groc, 2001.
- Diego, Estrella de: *La mujer y la pintura del XIX en España. Cuatrocientas olvidadas y algunas más*. Madrid, Cátedra, 2009.
- El Diario de Ávila*, 12 de diciembre de 2004, p. 5.
- Espigado, Gloria: «Las mujeres en el nuevo marco político», en Morant, Isabel (dir.): *Historia de las mujeres en España y América Latina* (vol. III). *Del siglo XIX a los umbrales del XX*. Madrid, Cátedra, 2006, pp. 27-60.
- «Exposición de Bellas Artes. Los méritos», *El País*, 24 de junio de 1887, p. 2.
- «Exposición Nacional de Bellas Artes», *La Ilustración Española y Americana*, 26 (15 de julio de 1887), pp. 19-22.
- Fernanflor (Fernández Flores, Isidoro): «Exposición Nacional de Bellas Artes», *La Ilustración Española y Americana*, 26 (15 de julio de 1887), p. 22.
- Greer, Germaine: *La carrera de obstáculos. Vida y obra de las pintoras antes de 1959*. Colmenar Viejo (Madrid), Bercimuel, 2005.
- González, Carlos; Martí, Montse: *Pintores españoles en Roma (1850-1900)*. Barcelona, Tusquets, 1987.
- Illán Martín, Magdalena: «Autoconciencia autorial y estrategias de mercado: cartas de artistas españolas en Francia (1850-1910)», [Manuscrito inédito presentado para su publicación en el libro *Las artistas en la escena cultural europea*], 2025.

- La Ilustración Española y Americana*, 24 (30 de junio de 1887), p. 12.
- Llanos, Luis de, *La vida artística. Memorias de un pensionado en Roma*. Madrid, Imprenta de Heinrich, 1892.
- Lertxundi Galiana, Mikel: «Ardor de juventud. La colonia artística española en Roma (1880-1900)», en VV. AA.: *Mariano Benlliure. El dominio de la materia*. Centro del Carmen, Valencia, del 30 de julio al 13 de octubre de 2013. Madrid, Dirección General de Patrimonio Histórico-Consejería de Empleo, Turismo y Cultura de la Comunidad de Madrid-Consortio de Museos de la Comunitat Valenciana, 2013, pp. 33-43.
- Merino Calvo, José Antonio; Pérez Mulet, Fernando: *Sebastián Gessa Arias, el pintor de las flores*. Casa de Cultura, Chiclana de la Frontera (Cádiz), del 11 de marzo al 7 de abril de 2004. Chiclana de la Frontera (Cádiz), Casa de Cultura, 2004.
- Miarelli Mariani, Ilaria: «La pittura col Mengs, col Bossi e le tre pittrici, la Lebrun, la Subleyras e la Kauffman già da inizio de voler abbandonare il Barroco e di accostarsi alla scuola che in Francia era capitanata da David», en Miarelli Marini, Ilaria; Raffaella Morselli, (eds.): *Roma pittrice. Artiste al lavoro tra XVI e XIX secolo*. Museo di Roma, Roma, del 25 de octubre de 2024 al 23 de marzo de 2025. Roma, Officina Libreria, 2024, pp. 32-47.
- Morselli, Raffaella: «Roma: la gloria delle donne tra Cinquecento e Seicento», en Miarelli Marini, Ilaria; Raffaella Morselli (eds.): *Roma pittrice. Artiste al lavoro tra XVI e XIX secolo*. Museo di Roma, Roma, del 25 de octubre de 2024 al 23 de marzo de 2025. Roma, Officina Libreria, 2024, pp. 17-31.
- Navarro, Carlos G.: «Elena Brockmann de Llanos (1867-1946). Paso de una procesión por el claustro de San Juan de los Reyes. Toledo, h. 1892 (116)», en Navarro, Carlos G. (ed.): *Invitadas. Fragmentos sobre mujeres, ideología y artes plásticas en España (1833-1931)*. Museo Nacional del Prado, Madrid, del 6 de octubre de 2020 al 14 de marzo de 2021. Madrid, Museo Nacional del Prado, 2020, p. 378.
- Nochlin, Linda: *Situar en la Historia. Mujer, arte y sociedad*. Madrid, Akal, 2020.
- «Notas de sociedad», *El Estandarte*, 21 de marzo de 1896, p. 3.
- Ortega, Joaquín L.: «El mundo de Teresa Peña», en VV. AA.: *Fragilidad humana. Teresa Peña*. Catedral de El Salvador y Santa María, Santo Domingo de la Calzada (La Rioja), del 9 de abril al 15 de junio de 2019. Logroño, Gráficos Ausejo, 2019, pp. 14-20.
- Pardo Bazán, Emilia: «La Exposición de trabajos de la mujer», *Nuevo Teatro Crítico*, 27 (marzo de 1893), p. 154.
- Pardo Bazán, Emilia: *Mi romería*. Madrid, Imprenta y Fundación de M. Tello, 1888.
- Pardo Bazán, Emilia: «La mujer española», *La Época*, 16411 (6 de febrero de 1896), p. 1.
- Parker, Rozsika; Pollock, Griselda: *Maestras antiguas. Mujeres, arte e ideología*. Madrid, Akal, 2021.
- Pérez-Martín, Mariángeles: «Del salón al gabinete, académicas en la España del siglo XIX», en Gil Salina, Rafael; Lomba, Concha (coords.): *Olvidadas y silenciadas. Mujeres artistas en la España contemporánea*. Valencia, Universidad de Valencia, 2021, pp. 75-94.
- Perrot, Michelle: *Mon histoire des femmes*. París, Éditions du Seuil, 2006.
- Reyero, Carlos; Freixa, Mireia: *Pintura y escultura en España, 1800-1910*. Madrid, Cátedra, 1995.
- Rodríguez Domingo, José Manuel: «Los depósitos del Museo del Prado en la Universidad de Granada», en VV. AA.: *El Museo del Prado en la Universidad de Granada*, Sala de la Capilla-Hospital Real, Granada, del 13 de noviembre de 2019 al 31 de enero de 2020. Granada, Editorial Universidad de Granada, 2019, pp. 25-44.
- Rolfi Ožvald, Serenella: «Sul carteggio d'artista», en Rolfi Ožvald, Serenella; Mazzarelli, Carla: *Il carteggio d'artista: fonti, questioni, ricerche tra XVII e XIX secolo*. Milán, Silvana Editoriale, 2019, pp. 11-22.

- Serrano Arnal, Inés: «Las artistas españolas en la Exposición Universal de París de 1893», en Mascarell García, María (ed.): *Entre cuerpos y palabras. Género y nuevos territorios narrativos*. Madrid, Dykinson, 2025, pp. 265-281.
- Serrano de Haro, Amparo; Cabanillas, África: *Orgullo y prejuicios. En torno al arte de las mujeres*. Madrid, Tres Hermanas, 2022.
- Schölermann, Willhem: «In Germany and Austria, in Russia, Switzerland and Spain», en Shaw Sparrow, Walter (ed.): *Women Painters of the World. An Illustrated History of Women Painters from the Time of Caterina Vigri (1413-1463) to Rosa Bonheur and More*. Londres, Hodder Stoughton, 1905, pp. 285-289.
- Tejeda Martín, Isabel: «Primeras pensionadas en Roma: de Carlota Rosales a María de Pablos», en VV. AA.: *Arte e identidades culturales*. Actas del XII Congreso Nacional del Comité Español de Historia del Arte, del 28 de septiembre al 1 de octubre de 1998. Oviedo, Universidad de Oviedo, 1998, pp. 686-692.
- VV. AA.: *Casa Museo Emilia Pardo Bazán*. La Coruña, Real Academia Galega-Casa Museo Emilia Pardo Bazán-Deputacion da Coruña, 2008.
- VV. AA.: *Maestras*. Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid, del 31 de octubre de 2023 al 4 de febrero de 2024. Madrid, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, 2023.