



## **MUJER, ARTE Y COPIA: ANÁLISIS DE LOS DOCUMENTOS DEL ARCHIVO DEL MUSEO DEL PRADO SOBRE PINTORAS HISPANOAMERICANAS DEL SIGLO XX**

**Maite Dávila Mata** 

*Universidad de Navarra*

[davilamatamaite@gmail.com](mailto:davilamatamaite@gmail.com)

**RESUMEN:** Este artículo analiza diferentes fuentes documentales (textos del archivo del Museo del Prado, epístolas, comunicaciones institucionales...) mediante las que se han podido identificar hasta 38 mujeres artistas americanas del siglo XX, prácticamente desconocidas hasta la fecha, para reconstruir y narrar su vida y trayectoria artística y cultural. Sobresalen figuras como las hermanas argentinas Sebastiana y Gloria Iberlucea Zabalza, quienes convirtieron la copia en una actividad profesional. Este artículo estudia en profundidad la documentación escrita en torno a estas artistas para denunciar su invisibilización histórica y plantear nuevas líneas de investigación sobre sus trayectorias, redes y el impacto cultural de sus prácticas, tanto en España como en América. Así, se reivindica la importancia del cotejo y análisis de muy diversas fuentes documentales para seguir recuperando a numerosas mujeres dedicadas al arte.

**PALABRAS CLAVE:** Narración vital y artística, Copistas, Formación artística, documentos del archivo del Museo del Prado, siglo XX, Sebastiana y Gloria Iberlucea Zabalza.

## **WOMEN, ART AND COPYING: ANALYSIS OF DOCUMENTS FROM THE PRADO MUSEUM ARCHIVE ON 20TH-CENTURY HISPANIC-AMERICAN FEMALE PAINTERS.**

**ABSTRACT:** This paper analyses several documentary sources (texts from the Prado Museum archive, letters, institutional communications, etc.) through which it has been possible to identify up to 38 American women artists from the 20th century, virtually unknown until now, in order to reconstruct and narrate their lives and artistic and cultural careers. Notable figures include the Argentine sisters Sebastiana and Gloria Iberlucea Zabalza, who turned copying into a professional activity. This article takes an in-depth look at the written documentation

surrounding these artists in order to denounce their historical invisibility and propose new lines of research into their careers, networks and the cultural impact of their practices, both in Spain and in America. It thus highlights the importance of comparing and analysing a wide range of documentary sources in order to continue recovering the work of numerous women dedicated to art.

**KEYWORDS:** Copyists, Arts education, Prado Museum, 20th century, Sebastiana y Gloria Iberlucea Zabalza.

### **FEMMES, ART ET COPIE : ANALYSE DES DOCUMENTS DES ARCHIVES DU MUSÉE DU PRADO SUR LES PEINTRES HISPANO-AMÉRICAINES DU XXe SIÈCLE**

**RÉSUMÉ :** Cet article analyse diverses sources documentaires (textes des archives du musée du Prado, lettres, communications institutionnelles, etc.) qui ont permis d'identifier jusqu'à 38 femmes artistes américaines du XXe siècle, jusque-là pratiquement inconnues, reconstituant et relatant leurs vies et leurs trajectoires artistiques et culturelles. Parmi elles figurent notamment les sœurs argentines Sebastiana et Gloria Iberlucea Zabalza, qui ont fait de la copie leur activité professionnelle. Cet article explore en profondeur la documentation écrite relative à ces artistes afin de révéler leur invisibilité historique et de proposer de nouvelles pistes de recherche sur leurs carrières, leurs réseaux et l'impact culturel de leurs pratiques, tant en Espagne qu'en Amérique. Il souligne ainsi l'importance de rassembler et d'analyser une grande variété de sources documentaires pour renouer avec les nombreuses femmes qui se consacrent à l'art.

**MOTS CLÉS :** Copistes, Éducation artistique, Musée du Prado, XXe siècle, Sebastiana et Gloria Iberlucea Zabalza.

Recibido: 22/09/2025. Aceptado: 2/10/2025

## **1. Introducción: aproximación a la propuesta metodológica**

No es novedad exponer cómo desde hace unos años la Historia vive un proceso de deconstrucción en el cual se entiende que el legado recibido no es una herencia inamovible y que los humanistas, literatos e historiadores tenemos un compromiso no solo con el pasado, sino con el presente y el futuro. Es por ello que múltiples voces han llamado la atención sobre sus narraciones en pro de dar a conocer sus historias. Podría resumirse así la premisa inicial de esta propuesta metodológica que abre camino a una investigación mucho más extensa sobre los documentos que alumbran esas historias.

Es, desde esa necesidad de narrar, desde donde nace este proyecto de enfoque global y que se sirve del análisis minucioso de documentos de archivo –en concreto, del Museo del Prado– y de corrientes historiográficas como la micro-historia, la historia de género o la historia social para, desde el ejercicio de lo micro, arrojar luz sobre prácticas poco atendidas, todas ellas sintomáticas, en definitiva, de la falta de perspectivas en los relatos hegemónicos. Con ello, se arrastra al centro de las prácticas historiográficas postmodernas lo que ha sido tomado por periférico en otras épocas (González Blasco, 1999).

Este tipo de proyectos de investigación que examinan las narraciones desde lo local y lo global implica que se desarrolle a través de un modelo que pivota en la dicotomía centro-periferia, enfatizando desde dónde miramos. El análisis de los datos que se van a presentar en las siguientes páginas se ha realizado desde la revisión de las relaciones establecidas a través de esa dualidad. Un estudio que mostrará las implicaciones que han tenido y tienen estos modelos en las formas de acercarse y entender el mundo. Desde este lugar parte la formulación de una serie de cuestiones en torno a un tema concreto: la formación artística de las mujeres en el siglo XX. Es en este punto donde salen a relucir las relaciones entre los centros y las periferias entendidas desde los modelos euro-centristas tradicionales, desembocando estas cuestiones en la presente aproximación a un futuro proyecto de mayor envergadura que mapee las relaciones establecidas entre América y el viejo continente en lo relativo a la formación de los artistas.

Si situamos estas investigaciones dentro de esa dicotomía centro-periferia, uno de los primeros conceptos en los que deberemos reparar será el de “otredad”. Este término, recuperado en la literatura y en la historiografía más reciente por textos e investigaciones de autores como Heidegger, Ortega y Gasset, Jean Paul Sartre, Hegel, Marx, Lacán, Levinas, Derridá o Elisabeth Sosa, Enrique Dussen y Byung-Chul (Barrero, 2022: 187-200), ya había aparecido en el pensamiento aristotélico (Beltrán, 2016: 186) y viene a definir aquello que se entiende como la percepción de los otros como diferentes a mi individualidad y, por extensión, a mi grupo. Es un concepto construido desde la alteridad y la oposición: todo aquello que uno no es. Por lo tanto, la representación de este concepto constituye el punto de partida para la construcción de las historias, múltiples, diversas y en minúscula.

Precisamente, uno de los principales sujetos al margen de la historiografía tradicional, sobre el que ha recaído con gran peso el concepto de “otredad”, sean cuales sean las circunstancias, y acentuándolo en algunas de ellas, son las mujeres, situadas en el centro de esta aproximación metodológica: las mujeres artistas y su formación.

## 2. La importancia de los archivos para el estudio de la formación de los/las artistas

Mientras que, en el caso del estudio de algunos artistas, sobre todo si nos retrotraemos a los grandes maestros, viene siendo habitual conocer su biografía desde la formación –Da Vinci en el taller de Andrea Verrochio (Vasari, 2013: 219-232); Miguel Ángel en el taller de los Ghirlandaio (Vasari, 2013: 331-364); Rafael con Perugino (Vasari, 2013: 219-232); Velázquez con Herrera y luego con Pacheco (Harris, 2023); Goya primero con José Luzán y a continuación con Francisco Bayeu (Glendinning, 2023)–, cuando nos acercamos a las artistas, la información es más bien escasa. Bien es cierto que es conocida la labor de las mujeres en los talleres, pero escasean las firmas finales en obras realizadas por ellas (Greer, 2005: 13-36). Y, al contrario de lo que se pudiese pensar, no es menor la falta de información por su proximidad temporal o por la trascendencia de sus obras. Así se hace constar en artículos de prensa escrita a comienzos del siglo XX en los que se recoge la actividad de las copistas, resaltando con este tipo de texto lo particular de la práctica (Fornet, 1934). Tanto es así que se han dado casos como el de la artista contemporánea Elena Asins, de la que estudios recientes han completado un vacío biográfico –e historiográfico– correspondiente a su etapa inicial de formación, que dificultaba el entendimiento real de algunas de las prácticas artísticas que desarrollará en su madurez (Azanza y Dávila, 2023).

Este vacío, recurrente, es tal que se ha convertido en mi objeto de estudio; de este devienen diversas líneas como las ya mencionadas y la que se presenta en esta aproximación metodológica. Se pretende dar a conocer una propuesta mediante la que acercarnos al conocimiento de las artistas americanas que vinieron, como parte de su formación, al Museo Nacional del Prado, y se abre paso así a un sinfín de cuestiones que van más allá de los datos que se pueden presentar a día de hoy, todo a través de un meticuloso estudio documental.

Las investigaciones que aquí se recogen parten *a priori* de un trabajo sencillo: la revisión de la documentación derivada de la actividad de copia en el Museo Nacional del Prado. Esta documentación surge de la labor principal de dicha institución durante gran parte de sus años de actividad: lejos de las grandes atracciones turísticas de hoy en día, la formación de nuevas generaciones de artistas copaba el destino de las salas.

Uno de los objetos primordiales a la hora de instituir el uso y disfrute del museo fue específicamente el permitir la posibilidad de copiar, casi en exclusiva a todos los artistas que así lo desearan, relegando a un segundo lugar la función expositiva que actualmente es la primordial (Barroso Gutiérrez, 2017: 2).

De esta manera queda recogido en las normativas del museo desde el Proyecto de Reglamento del año 1848<sup>1</sup>, en el que se recopilaban catorce puntos para ejercer la copia. Esta actividad será de vital importancia y dichos puntos se irán concretando en los sucesivos reglamentos<sup>2</sup>, tal y como refleja la pertinente e interesante tesis de la investigadora M.<sup>a</sup> Cristina Barroso (Barroso Gutiérrez, 2017), en la que reflexiona sobre la normativa y funcionamiento del Museo del Prado como centro de formación.

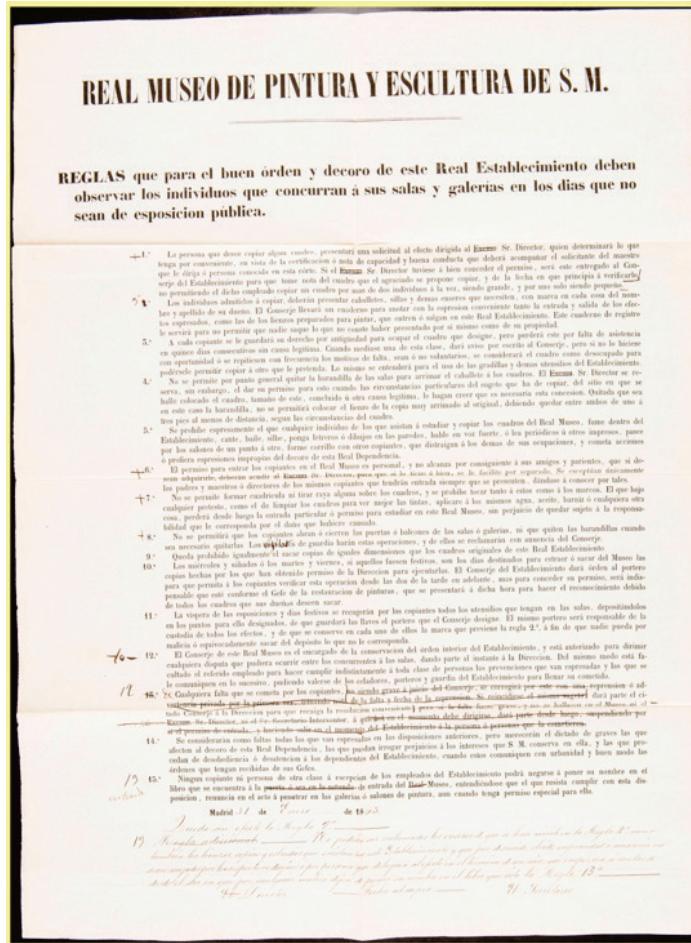


Figura 1. Reglamento a seguir por los copistas de cuadros.

<sup>1</sup> Archivo Museo Nacional del Prado (en adelante AMPN). Caja 359, Legajo. 111.01, exp. n.º 8, ff. 36-37. *Proyecto de Reglamento del Museo Nacional de Pintura y Escultura.*

<sup>2</sup> AMNP. Caja 359, leg. 111.01, exp. n.º 5. *Reglamento a seguir por los copistas de cuadros.*

En el reglamento para copistas se indican los procedimientos para la solicitud, práctica y salida de la obra copiada, así como los materiales permitidos, la forma de proceder para la realización de las copias, días y horas establecidos, solicitud de cuadriculas y otros elementos para facilitar dicha labor, etc. De esta documentación se destila también que la copia se entendía como parte esencial de la formación de los artistas. De esta forma, los estudios sobre la formación artística, las implicaciones y la trascendencia de este periodo se han abierto paso en los últimos años para convertirse en una línea de investigación de enorme potencial. Así lo muestran algunas publicaciones como las de Estrella de Diego, Alberto Castán Chocharro, Rafael Gil Salinas, Concha Lomba o Javier Azanza respecto al valor de la copia, en las que se expone la importancia de su estudio para completar y comprender el desarrollo de las carreras de los artistas hasta época muy reciente (de Diego, 2014; Castán, 2021; Azanza, 2022).

### 3. El Reglamento de los copistas como fuente esencial

En la investigación desarrollada por Barroso (2017), se recoge, en el primer capítulo, centrado en el análisis del Reglamento de los copistas, las utilidades de la copia, y se resalta, asimismo, que no solo tienen un fin instructivo. Tampoco resulta extraño de comprender la labor divulgativa de las imágenes y, por tanto, de sus reproducciones. Fernando Castro, reconocido filósofo y crítico de arte, recordaba en una intervención en el espacio *online* de la revista *Express* que la primera vez que vio el cuadro del Greco *El entierro del Conde de Orgaz*, en un libro de Ciencias Sociales en la escuela, no dudó en exclamar que ese cuadro estaba en su casa, refiriéndose con esta anécdota a cómo la copia ha generado un imaginario visual en el que efectivamente ese cuadro estaba en su casa y formaba parte de su familiaridad (Castro Flórez, 2023). De esta forma, innumerables imágenes se han convertido en *souvenirs* bajo infinidad de formatos y, con el pretexto de divulgar, lo que ha denostado y transformado hoy en día el término de copia, que abre interesantes líneas de investigación en torno al concepto de “copia” en la actualidad, entendido como un fenómeno de masas<sup>3</sup>.

Desde este punto, podemos relacionar la copia con los procesos actuales de viralización de imágenes y, con ello, con la creación de una cultura visual común. Esta ha sido, en cierta manera, la función de la copia durante gran parte de la historia, como

---

<sup>3</sup> En relación a la explotación de copias artísticas en diversos formatos y su trascendencia a la cultura visual y a la vida urbana consultar: Ianko López, «Una rana gigante, dos limones, un Botero, una megamenina... ¿Qué está pasando en la Plaza de Colón?», *El País*, 20 de noviembre de 2020.

una herramienta, como un instrumento para generar narraciones, para dar a conocer una nueva forma de acercarnos a realidades propias y ajenas, también de compartir las: donde no tenía lugar el entendimiento a través de las palabras, podía tenerlo a través de las imágenes.

Las copias sirvieron a la religión para llevar a cabo sus procesos de evangelización. Esas pinturas de carácter devocional en el territorio americano darán lugar a la creación de nuevas corrientes artísticas que privarán al arte de estos territorios de una evolución propia, asimilando los presupuestos estéticos europeos. Así, en menos de 500 años, archiconocidos artistas como Diego Rivera, Frida Kahlo, Sarah Grillo o el fotógrafo Leo Matiz se encontrarán inmersos en las líneas de la vanguardia europea que posteriormente trasladará su foco a territorio americano. Dentro de esta transmutación de parámetros de un lado al otro del Atlántico, el ejercicio de la copia como parte de la formación de los artistas llegará de la mano de las Reales Academias, comenzando por la Real Academia de San Carlos, donde se redactan las normas copiando los modelos peninsulares (Barroso Gutiérrez, 2017: 21). Es por ello que el viaje a las grandes pinacotecas europeas se convertiría en esencial para el desarrollo de las carreras artísticas también en el otro lado del Atlántico. Desde este punto, entendemos el emprendimiento de grandes viajes para conocer –y copiar– de primera mano la obra de los grandes maestros. Y uno de los principales destinos de esos viajes de iniciación y conocimiento es al Museo Nacional del Prado.

#### **4. Una propuesta metodológica: documentos imprescindibles**

Esta primera aproximación a la labor como copistas de artistas americanos en la pinacoteca madrileña se ha realizado a través la revisión de la documentación depositada en el Archivo y Biblioteca del Museo Nacional del Prado. Dentro de esta, se ha atendido a distintos depósitos que aportan datos diversos entre sí sobre estos procesos, así como sobre sus protagonistas. Sin embargo, uno de los mayores hándicaps de esta investigación es la falta de archivos en algunos de los períodos investigados. Esta, *a priori*, falta de información podría ser solucionada mediante documentación de las colecciones de arte americanas, tanto públicas como privadas, acompañada de un estudio sobre el desarrollo de la cultura visual en los diversos territorios. De esta forma, sobre la base del análisis riguroso de los textos escritos, se podría llegar a efectuar un análisis bastante preciso acerca del desarrollo de la copia en América y las implicaciones de esta. Hoy por hoy, se puede intuir que la copia de pintura religiosa acaparó los pinceles en un primer momento, avanzando hacia otros géneros durante el siglo XX.

En primer lugar, se han consultado las Instancias al Director, documento imprescindible para realizar la labor de copia dentro de las salas de la pinacoteca madrileña e iniciador de toda la documentación posterior<sup>4</sup>. Este documento recoge de 1912 a 1968, con algunos saltos, los datos de aquellos que solicitaron permiso para copiar. Entre estos datos se encuentra la nacionalidad, lo que permite hacer una primera foto, no completamente fija pero sí aproximada, acerca de la procedencia de los copistas, en este caso de los americanos. Esta primera lectura de datos revela que, de los 103 artistas provenientes del continente americano que realizaron una Instancia al Director del Prado para copiar, 38 eran mujeres y 56 eran hombres. Resulta imposible determinar el género de 9 artistas al extender su documentación mediante siglas y no poder cotejarse con otros documentos que den luz a estos datos por inexistentes a fecha de realización de este artículo. Además, gracias a este documento, se puede saber que de las 38 artistas que tenemos constatación, 27 provinieron de los Estados Unidos de América<sup>5</sup>, cuatro de la República Argentina<sup>6</sup>, dos de El Salvador<sup>7</sup>, una de Cuba<sup>8</sup>, una de Bolivia<sup>9</sup>, una de Perú<sup>10</sup>, una de México<sup>11</sup> y una de Brasil<sup>12</sup>.

Además, el documento titulado Instancia al Director permite conocer quién avalaba esta petición, requisito indispensable. En la mayoría de los casos son las propias embajadas y consulados quienes remitían esta petición al director del museo, petición acompañada en ocasiones de una carta en la que se avalaba de forma explícita la labor de copia de los interesados. Es llamativo que esta correspondencia se daba

<sup>4</sup> Las *Instancias al Director*, recogían de forma cronológica la solicitud de los artistas para realizar labores de copia en el Museo Nacional del Prado. Este documento era esencial para poder iniciar las labores en el museo, en el se recogen datos de los solicitantes (nombre, fecha de nacimiento, nacionalidad, lugar de residencia) y, los datos de su aval requisito sin ecua non para poder ejercer la copia.

<sup>5</sup> 1912: *Luz G. de García Nuñez; Sarah S. Muñoz; Emily B. Naite; Hermine Stellar; Anna L. Ataey; Editha Jane Bacon; Josephine M. Smith; Isabel M. Geen; Gladys A. Bloom; Lucie Blaesine; Ruth A. Anderson; Carmelia Mhinlehal; Sarah Noble-Jues*. 1913: *Julia Fitsworth; Sara A. Marshall; Ethel H. Cohen; Margaret T. Richardson; Agnes Watson; Laetitia Herr; Grace H. Tamball; Dorothy Loab; Ellen Wheeler Chase*. 1964: *Dolores Sylvia Baron; Aloria Bryant Jenkins; Barbara Mathews Gaylord de Bonneaud*. 1965: *Helen Gilman Heikoff; Camila Hardin Blaffer*.

<sup>6</sup> 1952: *María Visal de Martorell*. 1964: *Sebastiana Iberlucea Zabalza; Gloria Iberlucea Zabalza; María Esther Rieganio Sardi*.

<sup>7</sup> 1952: *Julia Diaz; Aida Salazar Beneke*.

<sup>8</sup> 1912: *María Ariza y Delance*

<sup>9</sup> 1952: *Norha Beltran Camacho*

<sup>10</sup> 1964: *Carolina Esconel Calle*

<sup>11</sup> 1965: *Luisa María Fernández Montreal*

<sup>12</sup> 1967: *Marilis María de Medeiros Chavez*

particularmente cuando las solicitantes de copia eran mujeres. Por ello, la investigación de esta correspondencia, si es que se conservase por parte de las embajadas y consulados, abriría paso a completar esta investigación, permitiendo conocer los procesos de tramitación de los viajes, así como la duración de estos, e incluso si tuvieron otras paradas en Europa, hecho que abriría la puerta a la copia en otras instituciones, enriqueciendo dimensionalmente la propuesta aquí presentada.



Figura 2. Instancias dirigidas al director del Museo Nacional del Prado por las que solicitan permiso para copiar junto con sus correspondientes cartas de aval.

Por otra parte, también hubo copistas avaladas por académicos electos o profesores de las respectivas escuelas de artes y oficios.

La consulta de esta documentación permite establecer una cronología, aunque también observar vacíos en ella. Como bien se ha indicado anteriormente, la documentación del siglo XX cuenta con algunas lagunas, como, por ejemplo, los años de la Guerra Civil y la posguerra (Argerich Fernández y Ara Lázaro, 2003). La documentación se mostrará continua de 1912 a 1918, en torno a mediados de la década los cuarenta hasta la década de los años cincuenta, y, finalmente, sí permitirá recorrer por entero la década de los años sesenta. Por ello y, con el objetivo de completar la información, se recurre a otros documentos que se destilaron también de la actividad de copia, como son los Libros de copistas. A través de estos documentos se reúne otra serie de datos como los autores, temas y número de copias realizadas por las artistas en sus estancias en el Museo del Prado.

Del análisis de estos libros se recoge que los artistas más copiados son Velázquez y Goya, con trece y diez copias respectivamente, seguidos por Juan de Arellano con seis copias, y el Greco con cinco.

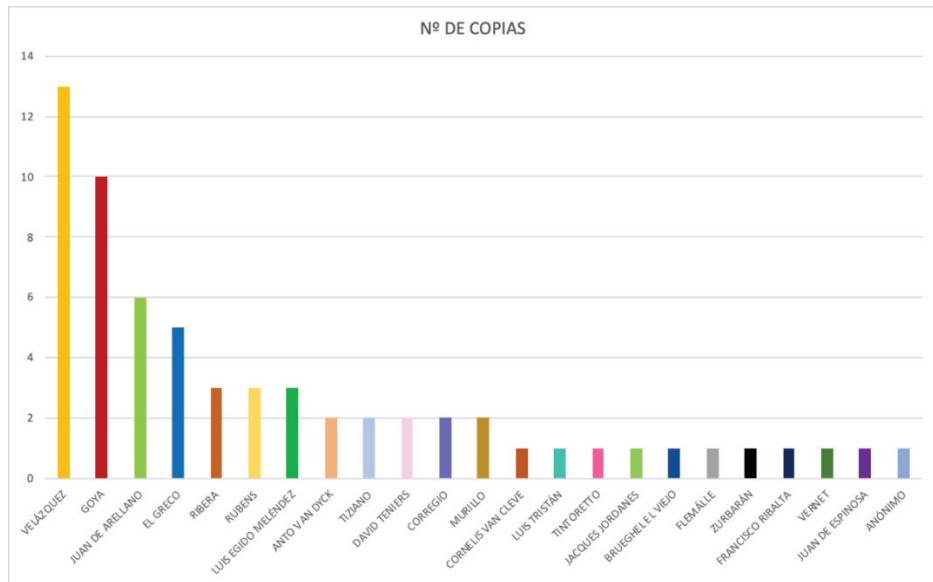


Figura 3. Relación entre el número de copias y los artistas copiados.

Entre los artistas más copiados también destacan una serie de temas muy concretos. En el caso de Goya, la mayor parte de copias pertenecen a los cartones para tapices, pues corresponden a esta serie cinco de los diez trabajos. La copia de los cartones para tapices constituye uno de los ejercicios más habituales en la formación académica de los futuros artistas, tal y como se puede apreciar al repasar las copias de artistas inscritos en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando que convierten a Goya en uno de los artistas más copiados y exigido para considerar una formación completa. Al leer estos datos, también se debe tener en cuenta la nomenclatura de las obras en el inventario del museo de aquel momento, variando en algunas ocasiones o siendo erróneo en otras. Este es el caso de una de las copias que ocupan este estudio, en la que, junto al número de registro 324, aparece el título *Ermita de San Antonio*, de Goya, que parece ser, por el catálogo de referencia para la fecha que hace alusión al cartón para tapiz, *Ermita de San Isidro en día de fiesta*<sup>13</sup>.

En el caso de Velázquez, según se extrae de los textos analizados, las copias irán desde retratos a grandes composiciones, pasando por los paisajes de *Villa Medici*.

<sup>13</sup> AMNP. Sign. L.26/ Legajo 14.79. *Libro de copistas correspondiente a los años 1966 a 1969: año 1967*, p. 172 (nº 324).

También se copiarán fragmentos de los grandes lienzos<sup>14</sup> y, del mismo modo, se puede ver a través de este autor un ejemplo de autoría corregida: el *Retrato de la Infanta Margarita* es atribuido en este momento de la copia a Velázquez, mientras que actualmente la autoría ha sido concedida a Mazo<sup>15</sup>.

En el caso del Greco, las copias de su obra son de carácter religioso, y también capta la atención el célebre *Retrato del Caballero de la mano en el Pecho*.

Por otro lado, los datos analizados en la documentación de las copias hablan de cómo los floreos de Arellano y los bodegones de Meléndez tienen también mucha relevancia en la práctica de la copia. En el caso de Arellano se copiarían seis floreros, desconocemos cuáles, debido a que no se especifica la nomenclatura completa en la documentación consultada; en lo referente a los bodegones de Meléndez, se tiene constancia de que las artistas americanas lo copiaron en tres ocasiones.

Conocer, gracias a la documentación conservada en el Archivo Biblioteca del Museo Nacional del Prado, los ejercicios de copia permite comenzar a plantear hipótesis sobre la motivación de algunos de los ejercicios. Por ejemplo, la reiteración de copias de los llamados géneros menores, bodegones, paisajes, retratos, puede permitir intuir un ejercicio laboral tras la copia.

## 5. Un caso de estudio concreto: las hermanas Iberlucea Zabalza

Los viajes emprendidos a Europa tenían, en ocasiones, fecha de vuelta; en otros casos estos abrían la posibilidad a una vida nueva. Y, en este punto, era la copia de obras de arte para su venta una actividad lucrativa y bien valorada que permitía la subsistencia de muchos artistas (1935). Según los textos consultados, que permiten reconstruir la narrativa vital y artística de las pintoras americanas que llegaron a España en el siglo XX, destacan los archivos conservados en torno a la figura de las hermanas Iberlucea Zabalza, de nacionalidad argentina, que suponemos llegaron a España entre mediados de la década de los cincuenta y comienzos de los sesenta, posiblemente no a la vez, sino una con anterioridad a la otra (probablemente, la segunda, a expensas de seguir el exitoso camino de su hermana).

Sebastiana Iberlucea Zabalza sería la primera de las dos en llegar bajo el pretexto de completar su educación. Desconocemos si antes de reparar en la capital madrileña había realizado un mayor periplo por otras capitales europeas. El primer

<sup>14</sup> AMNP. Sign. L.25/ Legajo 14.77. *Libro de copistas correspondiente a los años 1964 a 1965*: año 1965, p. 341 (nº 620), 397 (nº 910), 408 (nº 966).

<sup>15</sup> AMNP. Sign. L.25/ Legajo 14.77. *Libro de copistas correspondiente a los años 1964 a 1965*: año 1965, p. 432 (nº 21).

registro de esta artista se encuentra en su solicitud de permiso para copiar en el año 1964<sup>16</sup>, pese a que Sebastiana (conocida en el mundo artístico como Sebas) estuviese ya copiando en el Museo del Prado desde el año 1963. Será en esa fecha cuando copie obras de Murillo registradas bajo el título *Fundación de Santa María Maggiore de Roma, El sueño del patrício Juan y Paisaje* –se ignora si se trata de cualquiera de los dos paisajes atribuidos a discípulos del pintor sevillano o si se trata alguno de ellos de *Paisaje con cascada*, obra atribuida a este autor, ya que no se encuentra explicitado el número de registro de la obra copiada en los libros de registro–. En este mismo periodo se ejecutó la copia de *Paisaje con jinete*, obra cuya autoría estaba en aquel momento atribuida al pintor neerlandés M. Hobbema y actualmente se cataloga como obra anónima. También realizó copias de Vernet, como *Marina: vista de Sorrento*, y de Tiziano: *Salomé*<sup>17</sup>. Todo ello nos hace presuponer la existencia de una primera Instancia al Director realizada en torno a los años 1962-63 y extraviada a día de hoy.

A la nómina de obras copiadas anteriores a la Instancia al Director del año 1964 se deben sumar otras cuatro copias realizadas en el transcurso de ese año. En este, copia *La coronación de la Virgen* y *Las hilanderas* o *La fábula de Aracne* de Velázquez, y dos floreros de Juan de Arellano<sup>18</sup>, desconociéndose cuáles de los once conservados en la pinacoteca fueron seleccionados por la artista por el mismo motivo que el aludido en el caso de las copias de Murillo.

Los documentos vuelven a recoger su nombre en el Libro de copistas correspondiente al año 1966, a razón de copiar otro florero de Juan de Arellano o repetir alguno de los proyectos hechos dos años antes, y la escena rural de *Aldeanos conversando*, de Teniers. En el año 1968 su nombre vuelve a aparecer en otras dos ocasiones, con la obra de carácter religioso de Correggio titulada *Virgen con el niño* y con otro florero de Juan de Arellano<sup>19</sup>.

Documentada su presencia en España desde mediados de la década de los cincuenta, se desprende que estas copias corresponderían, por un lado, a los últimos pasos de su formación artística, y por otro, al comienzo de una profesionalización de la labor de copia. Desde los años cincuenta, Sebas había empezado a participar del

<sup>16</sup> AMNP. Sign. C.964/ Legajo 14.78/ N° Exp:6. *Instancias dirigidas al Director del Museo Nacional del Prado por las que solicitan permiso para copiar las obras correspondientes al año 1964*, p.25, nº 22.

<sup>17</sup> AMNP. Sign. L.24/ Legajo 14.75. *Libro de copistas correspondiente a los años 1961 a 1963*: año 1963, nº 935, 786, 731, 1002 y 838.

<sup>18</sup> AMNP. Sign. L.25/ Legajo 14.77. *Libro de copistas correspondiente a los años 1964 a 1965*: año 1964, nº 13, 641, 82 y 199.

<sup>19</sup> AMNP. Sign. L.26/ Legajo 14.79. *Libro de copistas correspondiente a los años 1966 a 1969*: año 1966, nº 35 y 455. Año 1968, nº 105 y 650.

ambiente artístico madrileño, formando parte de los Salones de Otoño desde 1955. De hecho, hace valer una 3.<sup>a</sup> medalla en el Salón de Otoño de 1959<sup>20</sup> como aval para la Instancia al Director presentada por su hermana Gloria en el año 1964<sup>21</sup>.

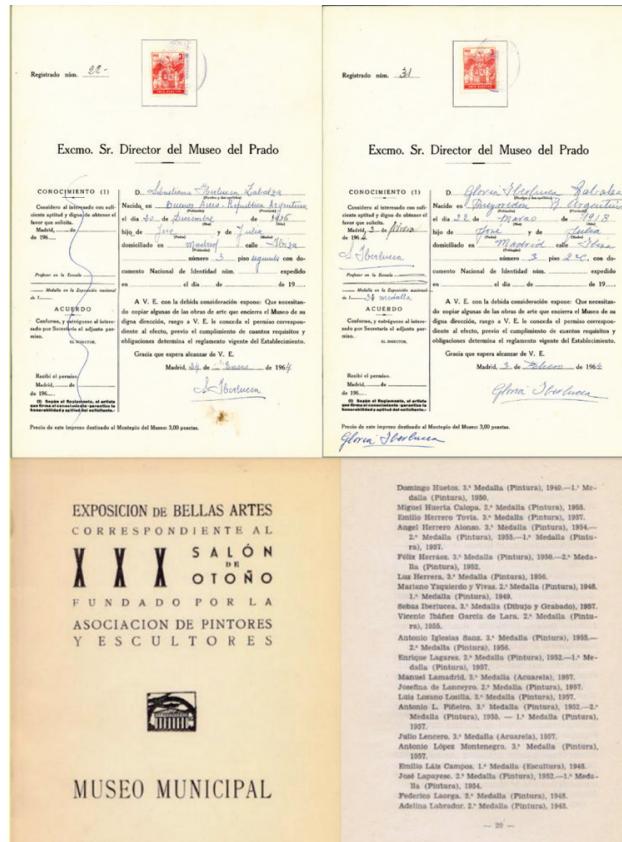


Figura 4. Instancias de Sebastiana y Gloria Iberlucea Zabalza dirigidas al director del Museo Nacional del Prado por las que solicitan permiso para copiar las obras correspondientes al año 1964. Publicación de la obtención por Sebas Iberlucea de la 3.<sup>a</sup> medalla en el Salón de Otoño de 1959.

<sup>20</sup> AEPE. Asociación Española de Pintores y Escultores. (s.f.) *Catálogo, Sebas Iberlucea, Salón de Otoño*. Recuperado el Junio de 2023, de Gaceta de Bellas Artes: <https://gacetadebellasartes.es/>

<sup>21</sup> AMNP. Sign. C.964/ Legajo 14.78/ N<sup>o</sup> Exp:6. *Instancias dirigidas al Director del Museo Nacional del Prado por las que solicitan permiso para copiar las obras correspondientes al año 1964*, p.36, n<sup>o</sup> 31.

Respecto a las obras copiadas por Gloria Iberlucea Zabalza, también demuestran la realización de unos ejercicios habituales en las prácticas de los pupilos. Por ello, en el año 1964 trabajará los cartones para tapices de Goya *Niños con perros de presa*, *La lechera de Burdeos* y *La ermita de San Isidro en día de fiesta*, y realizará algunos ejercicios técnicos como la copia de *Villa Medici* de Velázquez, ejecutada en dos ocasiones<sup>22</sup>. En el año 1965 realizará dos labores que se sitúan entre la formación y la profesionalización: *Recua de gitanos en el bosque*, de Brueghel el Viejo, y *Bodegón con manzanas, nueces, cajas de dulces y otros recipientes*, de Meléndez<sup>23</sup>. Durante los años 1966, 1967 y 1968 llevará a cabo un total de doce copias que comienzan con dos bodegones, uno de Luis Meléndez, *Bodegón con salmón, limón y recipientes*, y otro bodegón, en esta ocasión perteneciente al artista Juan de Espinosa, caso en el que desconocemos cuál fue el seleccionado de las seis piezas que se encuentran del autor en el Museo del Prado. El bodegón se consolida como un género por el que mantiene gusto y fijación. De hecho, copiará también una pieza de Zurbarán: se indica la copia de un bodegón que correspondería, según el inventario del museo de 1952, con la obra titulada actualmente como *Bodegón con cacharros*<sup>24</sup>. Copias que hay que completar con dos reproducciones más de *La ermita de San Isidro en día de fiesta* y la *Partida de Caza*, de Goya; *El caballero en la mano en el pecho*, de El Greco; la pintura costumbrista de Teniers entonces catalogada como *Danza del aldeano*, pudiendo tratarse en la catalogación actual de *Fiesta y comida con aldeanos* o de *Fiesta aldeana*; la pintura religiosa de Correggio, identificada en el registro de copistas como *La virgen con el niño*, que se entiende que corresponde a *La virgen, el niño Jesús y San Juan*<sup>25</sup>, en el ya mencionado inventario, y dos floreros de Arellano. Esta cuantiosa labor de copia, así como la elección recurrente de géneros menores y pinturas de marcado simbolismo para la sociedad de la época, hace pensar en que pronto la actividad formativa de Gloria Iberlucea fue profesionalizándose<sup>26</sup>.

---

<sup>22</sup> AMNP. Sign. L.25/ Legajo 14.77. *Libro de copistas correspondiente a los años 1964 a 1965*: año 1964, nº 247, 740, 891,664 y 967.

<sup>23</sup> AMNP. Sign. L.25/ Legajo 14.77. *Libro de copistas correspondiente a los años 1964 a 1965*: año 1965, nº 354 y 932.

<sup>24</sup> AMNP. 925 p. Sign. 24/295. *Museo del Prado: Catálogo de los cuadros*, Madrid, Blass, S.A., 1952, p.193.

<sup>25</sup> AMNP. 925 p. Sign. 24/295. *Museo del Prado: Catálogo de los cuadros*, Madrid, Blass, S.A., 1952, p.186.

<sup>26</sup> AMNP. Sign. L.26/ Legajo 14.79. *Libro de copistas correspondiente a los años 1966 a 1969*: año 1966, nº 293 y 338; año 1967, nº 56, 143, 249, 324, 414; año 1968, nº 191, 298, 363, 458, 535.

Tanto es así que los nombres de las hermanas aparecen en los Libros de copistas a lo largo de toda la década; entendemos que, ya sí, ejerciendo la labor de copia de forma profesional, por lo que esta actividad se ligó en la vida de ambas a un medio de vida.

## 6. Conclusiones

Esta aproximación permite el acercamiento a una realidad muy compleja que, como se ha podido entrever a lo largo del artículo, abre múltiples de líneas de investigación que van más allá de las paredes de la pinacoteca madrileña.

En primer lugar, este proyecto se desplegaría hacia el pasado, es decir, hacia conocer qué había ocurrido con las artistas antes de su llegada al Museo del Prado: la documentación de las respectivas academias a las que acudieron en sus países de origen, la correspondencia con la península, embajadas y consulados previa a la realización del viaje, así como la posible comunicación con centros académicos y con profesionales del sector. De esta manera, y junto con todo aquel aporte documental que pudiese resultar de relevancia, obtendríamos una imagen, al menos aproximada, acerca de qué, cómo, cuándo y por qué las artistas americanas emprendieron durante el siglo XX este viaje al continente europeo.

Tomando la información que pueda conservarse en los archivos de las embajadas y consulados, se podrían reconstruir los viajes emprendidos desde distintos puntos del continente americano. De estos sería interesante conocer los prolegómenos, qué necesitaron aportar para poder realizar estos viajes, permisos, fondos económicos, avales en la península, avales en los lugares de origen, acompañantes. Así mismo, podríamos averiguar qué itinerarios siguieron; esto nos permitiría poder analizar la formación americana en Europa desde una óptica más amplia: ¿asistirían estas artistas a otras escuelas, talleres, academias o museos en los que aprender y realizar labores de copia a la luz de las obras de otros maestros?

Otro de los aspectos para profundizar en el desarrollo de ese futuro proyecto vendría de la mano de lo académico: conocer los currículos que estas artistas cursaron, el conocimiento que podrían o no tener de las obras que después vieron y copiaron, el destino de estas y cómo pudo influir la labor de copia en su trayectoria posterior. Tal y como se recoge en esta investigación, algunas de ellas se profesionalizaron en España como copistas y, además, desarrollaron paralelamente a esta labor de copia una carrera artística propia con mayor o menor fortuna. Seguir el rastro de estas artistas y sus carreras posteriores ligadas o no a la copia y valorar la trascendencia de estos ejercicios forma parte de otro de los puntos fundamentales del proyecto.

Finalmente, en esta línea, se animaría a la investigación en torno a qué pasó durante y después de su paso por el Museo Nacional del Prado: ¿tuvieron una actividad artística profesional de forma paralela a su estancia en Madrid?, ¿se integraron en la vida artística de la ciudad?, ¿participaron en exposiciones?, ¿qué ocurrió con estas copias?, ¿volvieron con ellas a sus países de origen o vendieron sus ejercicios de copia?, ¿se conserva alguna de ellas?

El largo etcétera de preguntas que suscita la redacción de estas conclusiones se aleja mucho de lo que se esperaría de la conclusión de un texto. Es precisamente este hecho el que da las pistas de lo inmenso que puede ser este proyecto, que abarca no solo un estudio relativo al campo de la Historia del Arte, sino que atiende igualmente a múltiples cuestiones planteadas en la historiografía actual relacionada con el estudio de las fuentes documentales y diferentes tipologías textuales (epístolas, textos de archivo, comunicaciones institucionales...). El análisis de toda esta documentación permite completar las narraciones, contribuyendo así a otras formas de entender la construcción de una cultura visual que ha unido y une ambos lados del Atlántico.

### Referencias bibliográficas

- ARGERICH FERNÁNDEZ, I. y ARA LÁZARO, J. (coords.) (2003). *Arte protegido: memoria de la Junta del Tesoro Artístico durante la Guerra Civil*. Museo Nacional del Prado, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Subdirección General de Información y Publicaciones.
- AZANZA LÓPEZ, J. (2022). “El Museo del Prado en la formación de las pintoras navarras a través de los libros, registros e índices de copistas”. *Ars Bilduma*, 12, 117-139.
- AZANZA LÓPEZ, J. y DÁVILA MATA, M. (2023). “Elena Asins antes de Elena Asins: entre el aprendizaje y la búsqueda (1956-1968)”. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 54, 153-172. <https://doi.org/10.30827/caug.v54i0.28250>
- BARRERO CUÉLLAR, E. (2022) “Psicopolítica y Otredad. Breve diálogo con Enrique Dussel y Byung-Chul Han”. *Teoría y crítica de la psicología*, 18, 187-200.
- BARROSO GUTIÉRREZ, M.ª C., (2017). *Los copistas del Museo del Prado. La revalorización de la copia de maestros en el aprendizaje del artista: la importancia de la copia* (tesis doctoral dirigida por Rosario Naranjo López y Mercedes Replinger González). Madrid, Universidad Autónoma de Madrid.

- ULATE, B. y ESTEBAN J. (2016). “Θεός como otredad: una lectura del pensamiento aristotélico”. *Universitas Philosophica*, 33.67, 183-199.
- CASTÁN CHOCARRO, A. (2021). “Mujeres copistas en el Museo del Prado, 1843-1939”. En Gil Salinas, R. y Lomba, C. (eds.), *Olvidadas y silenciadas. Mujeres artistas en la España contemporánea*. Valencia, Universitat de València, pp. 95-128.
- CASTRO FLÓREZ, F. (2023). “YO ESTUVE ALLÍ #05 | El entierro del Conde de Orgaz”, *EXIT*. [https://www.youtube.com/watch?v=\\_Ex2AOmn\\_Mk](https://www.youtube.com/watch?v=_Ex2AOmn_Mk)
- DE DIEGO, E. (2014). “Copista, flâneuse, artista. La profesionalización de las pintoras en el siglo XIX”. En Illán, M. y Lomba, C. (eds.), *Pintoras en España, 1859/1926. De María Luisa de la Riva a Maruja Mallo*. Zaragoza, Universidad de Zaragoza, pp. 29-38.
- FORNET, E., “Copistas en el Prado”. *Estampa*, 325, 31-3-1934, s. p.
- GLENDINNING, N. (s. f.). *Goya y Lucientes, Francisco de*. Museo del Prado: <https://www.museodelprado.es/recurso/goya-y-lucientes-francisco-de/4997b179-627f-4680-9612-13a5162b30e0>
- GONZÁLEZ BLASCO, M. (1999). “Los retos de la historia ante la postmodernidad y las nuevas corrientes historiográficas”. *Historia crítica*, 18, 87-99.
- GREER, G. (2005). *La carrera de obstáculos. Vida y obra de las pintoras antes de 1950*, trad. María Siguero Rahona. Colmenar Viejo, Madrid, Bercimuel.
- HARRIS, E. (s. f.). *Velázquez, Diego Rodríguez de Silva y*. Museo del Prado: <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/velazquez-diego-rodriguez-de-silva-y/264aa37c-c2ac-4690-9b7d-b9eccb5978e9>
- LÓPEZ, I. (2020). “Una rana gigante, dos limones, un Botero, una megamenina... ¿Qué está pasando en la Plaza de Colón?”. *El País*.
- VASARI, G. (2013). *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*, ed. Ana Ávila. Madrid, Cátedra.